

LC 818/7

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „G. DIMA“

LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE

VOL. 4

INVENTAR
2011

INV. 2011.

CONSERVATORUL DE MUZICĂ
„G. DIMA“
BIBLIOTECA

Inv. 184.294 / 2000

CLUJ, 1968

COLECTIVUL DE REDACȚIE:

Hângănuț Lucia, Herman Vasile, Jodál Gabriel, Mîrza Traian, Pop-Oana Rodica

PREFAȚA

Cel de al IV-lea volum de *Lucrări de muzicologie* cuprinde studii și cercetări ale profesorilor Conservatorului de muzică „G. Dima” din Cluj, din cele mai variate domenii ale muzicologiei.

Întîlnim aici lucrări care îmbrățișează probleme ale muzicii contemporane, universale și românești, aspecte din trecutul nostru muzical, studii asupra folclorului românesc, alături de lucrări de interes didactic, privind probleme de pedagogie muzicală și de analize stilistice ale marilor clasici.

Materialul variat, tematica interesantă, o muncă de cercetare aprofundată și bine documentată, constituie însușiri care atestă, credem, valoarea prezentului volum.

Prof. LIVIU COMES
Rectorul Conservatorului
„G. Dima” din Cluj

PREFACE

Le quatrième volume des „Travaux de musicologie“ comprend des études et des recherches des professeurs du Conservatoire de musique „G. Dima“ de Cluj, des plus variés domaines de la musicologie.

On y rencontre des travaux qui embrassent des problèmes de la musique contemporaine, universelle et roumaine, des aspects de notre passé musical, des études sur le folklore roumain, à côté des travaux d'intérêt didactique, concernant des problèmes de pédagogie musicale et d'analyses stylistiques des grands classiques.

Le matériel varié, la thématique intéressante, un travail de recherche approfondie et bien documentée, constituent des qualités qui attestent, nous le croyons, la valeur de ce volume.

Prof. LIVIU COMES
Le Recteur du Conservatoire
„G. Dima“ de Cluj

ПРЕДИСЛОВИЕ

Четвёртый том „Работы по музыковедению” включает в себе научные статьи, исследования профессоров Консерватории им. Дж. Дима г. Клужа из разнообразных областей музыковедения.

В этом томе встречаются работы, охватывающие вопросы современной универсальной и румынской музыки, виды из нашего музыкального прошлого, научные статьи по румынскому фольклору, рядом с дидактическими работами музыкального педагогического значения и стилистические анализы великих классиков.

Разнообразный материал, интересная тематика, углублённая и хорошо обоснованная исследовательская работа составляют те качества, которые — по нашему мнению — свидетельствуют о ценности настоящего тома.

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

CUPRINS

1. HERMAN, VASILE	: Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană	17
2. ȚĂRANU, CORNEL	: Etape post-enesciene	25
3. ȘOAREC, MIRON	: Dinu Lipatti în lumina unor scrisori inedite	39
4. GHIRCOIAȘIU, ROMEO	: Curentul romantic în cultura muzicală românească din secolul XIX	47
5. CODREANU, C. RODICA	: Preocupări privind organizarea învățămîntului muzical românesc în Transilvania la începutul secolului XX	53
6. NICOLA, R. IOAN	: Colinda vînătorilor metamorfozați în cerbi	59
7. MÎRZA, TRAIAN	: Observații privind geneza cîntecului propriu-zis	87
8. SZENIK, ILEANA	: Înrudiri tipologice în cîntecul propriu-zis	107
9. TERÉNYI, EDUARD	: Tipuri de cadențe finale în muzica contemporană	121
10. BENKÖ, ANDREI	: Motivul B—A—C—H în muzica secolului XX	137
11. POP, O. RODICA	: Particularitățile stilistice în creația pianistică a celei de a doua școli vieneze	157
12. ACKER, DIETER	: Un discipol din Sibiu al lui Schönberg: Norbert von Hannenheim	175
13. SZALAY, NICOLAE	: Rolul ideii simetriei în geneza sistemelor muzicale	189
14. EISICOVITS, MAX	: Contribuții la studiul tratării disonanței în creația lui J. S. Bach	207
15. VOICULESCU, DAN	: Cadența în muzica lui J. S. Bach	259
16. WEISS, FERDINAND	: Analiza interpretativă comparată și importanța ei în formarea cîntăreților și instrumentiștilor	283
17. COMES, LIVIU	: Metodă de inițiere a copiilor în polifonia la 3 voci	293
18. HÂNGĂNUȚ, LUCIA	: Contribuția fiziologiei fonatorii în problema clasificării vocii cîntate	305
19. LEFTERESCU, PETRE	: Elemente de sistematizare în dobîndirea deprinderilor tehnice instrumentale	313
20. TĂNĂSESCU, DRAGOȘ (Conservatorul „C. Porumbescu“, București).	: Pedala programată de selecție și rezonanță	317

SOMMAIRE

1. HERMAN, VASILE	: Aspects de la polyphonie dans la musique roumaine contemporaine	17
2. ȚĂRANU, CORNEL	: Etapes post-enesciennes	25
3. ȘOAREC, MIRON	: Dinu Lipatti mis au jour par des lettres inédites	39
4. GHIRCOIAȘIU, ROMÉO	: Le courant romantique dans la culture musicale roumaine du XIX-e siècle	47
5. CODREANU, C. RODICA	: Préoccupations concernant l'organisation de l'enseignement musical en Transylvanie au début du XX-e siècle	53
6. NICOLA R. IOAN	: Le cantique (<i>colinda</i>) des chasseurs métamorphosés en cerfs	59
7. MÎRZA, TRAIAN	: Remarques sur la genèse de la <i>chanson proprement dite</i>	87
8. SZENIK, ILEANA	: Les ressemblances typologiques dans la <i>chanson proprement dite</i>	107
9. TERÉNYI, EDUARD	: Types de cadences finales dans la musique contemporaine	121
10. BENKÖ, ANDRÉ	: Le motif B—A—C—H dans la musique contemporaine	137
11. POP, O. RODICA	: Des particularités stylistiques dans la création pianistique de la deuxième école viennoise	157
12. ACKER, DIETER	: Un disciple de Sibiu de Schönberg: Norbert von Hannenheim	175
13. SZALAY, NICOLAS	: Le rôle de l'idée de la symétrie dans la genèse des systèmes musicaux	189
14. EISIKOVITS, MAX	: Contributions à l'étude du traitement de la dissonance dans la création de J. S. Bach	207
15. VOICULESCO, DAN	: La cadence dans la musique de J. S. Bach	259
16. WEISS, FERDINAND	: L'analyse interprétatrice comparée et son importance dans la formation des chanteurs et des instrumentistes	283

17. COMES, LIVIU	: Une méthode pour l'initiation des enfants dans la polyphonie à trois voix	293
18. HÂNGANUȚ, LUCIA:	: La contribution de la physiologie phonatoire au problème de la classification de la voix chantée	305
19. LEFTERESCO, PETRE	: Éléments de systématisation dans l'acquisition des habitudes techniques instrumentales .	313
20. TÂNĂSESCO, DRAGOȘ (Conservatoire „C. Porumbesco“ de Bucarest)	: La pédale programmée de sélection et de résonance	317

СОДЕРЖАНИЕ

1. ГЕРМАН ВАСИЛЕ	: Виды полифонии в румынской современной музыке	17
2. ЦЭРАНУ КОРНЕЛЬ	: Этапы последующие после Дж. Энеску	25
3. ШОАРЕК МИРОН	: Дину Липатти в свете некоторых неопубликованных писем.	39
4. ГИРКОЯШИУ РОМЕО	: Романтическое течение в румынской музыкальной культуре XIX-го века	47
5. КОДРЕАНУ-ЧУРЕА РОДИКА	: Организация румынского музыкального образования в Трансильвании в начале XX-го столетия . . .	53
6. НИКОЛА Р. ИОАН	: Коляда охотников, превращённых в оленей . . .	59
7. МЫРЗА ТРАЯН	: Замечания относительно рождения песни "как таковой"	87
8. СЕНИК ИЛЕАНА	: Типологические родства в некоторых видах песни как таковой	107
9. ТЕРЕНИ ЭДУАРД	: Типы каданосовых финалов в современной музыке	121
10. БЕНКЁ АНДРЕЙ	: Мотив В-А-С-Н в музыке XX-го века	137
11. ПОП- ОАНА РОДИКА	: Стилистические свойства в фортепианном творчестве второй венской школы	157
12. АКЕР ДИТЕР	: Норберт фон Ганненгейм из города Сибиу - ученик Шёнберга	175
13. САЛАИ НИКОЛАЕ	: Роль идеи симметрии в происхождении музыкальных систем	189
14. ЭЙЗИКОВИЧ МАКС	: Контрибуция к изучению разработки вопроса диссонанса в произведении И. С Баха	207
15. ВОЙКУЛЕСКУ ДАН	: Каданс в музыке И. С. Баха	259
16. ВЕЙСС ФЕРДИНАНД	: Сравнительный анализ исполнения и его значение в формировании певцов и инструменталистов	283
17. КОМЕС ЛИВИУ	: Метод освоения детьми трёхголосной полифонии	
18. ХЭНГЭНУЦ ЛУЧИЯ	: Значение певческой физиологии в классификации голоса	293
19. ЛЕФТЕРЕСКУ ПЕТРЕ	: Элементы систематизации в достижении инструментальных технических навыков	305
20. ТЭНЭСЕСКУ ДРАГОШ (Бухарестская консерватория им. „Ч. Порумбеску”)	: Запланированная селекционная и резонансовая педаль	317

INHALT

1. HERMANN, VASILE	: Aspekte der Polyphonie in der zeitgenössischen rumänischen Musik	17
2. ȚĂRANU, CORNEL	: Die nach Enescu entstandenen Schaffensperioden	25
3. ȘOAREC, MIRON	: Dinu Lipatti im Lichte einiger unveröffentlichten Briefe	39
4. GHIRCOIAȘIU, ROMEO	: Romantische Stilrichtung in der rumänischen Musikkultur des XIX. Jahrhunderts	47
5. CODREANU, C. RODICA	: Bestrebungen um die Organisierung des rumänischen Musikunterrichts in Transylvanien (Siebenbürgen) zu Anfang des XX. Jahrhunderts	53
6. NICOLA, R. IOAN	: Das Weihnachtslied von den zu Hirschen verwandelten Jägern	59
7. MÎRZA, TRAIAN	: Bemerkungen in bezug auf die Entstehung der <i>Volksliedgattung</i> (cîntec „propriu-zis“) . . .	87
8. SZENIK, ILEANA	: Typologische Verwandtschaften in der <i>Volksliedgattung</i> (cîntec „propriu-zis“)	107
9. TERÉNYI, EDUARD	: Schlusskadenztypen in der zeitgenössischen Musik	121
10. BENKÖ, ANDREI	: Das B—A—C—H Motiv in der Musik des XX. Jahrhunderts	137
11. POP, O. RODICA	: Stilistische Eigenheiten in den Klavierwerken der „Zweiten Wiener Schule“	157
12. ACKER, DIETER	: Norbert von Hannenheim — ein Schönbergsschüler aus Sibiu (Hermannstadt)	175
13. SZALAY, NICOLAE	: Die Bedeutung der Symmetrie in der Entstehung der Tonsysteme	189
14. EISIKOVITS, MAX	: Beiträge zum Studium der Dissonanzbehandlung in J. S. Bach Werken	207
15. VOICULESCU, DAN	: Die Kadenz in J. S. Bachs Musik	259

16. WEISS, FERDINAND	: Vergleichende Interpretationsanalyse und ihre Bedeutung in der Ausbildung der- Sänger und	
17. COMES, LIVIU	: Instrumentalisten	283
	Eine Methode zur Einführung der Kinder in die dreistimmige Polyphonie	293
18. HÂNGANUȚ, LUCIA:	: Der Beitrag der Phonationsphysiologie zur Klärung der Klassifikationsfrage der Gesangsstimme	305
19. LEFTERESCU, PETRE	: Grundlage der Systematisierung in der Aneignung technisch-instrumentaler Fertigkeiten .	313
20. TÂNĂSESCU, DRAGOȘ	: Programmirtes Selektions- und Resonanzpedal	317
(Konservatorium „C. Porumbescu“, Bukarest).		

Despre polifonie ca aspect al muzicii, se spune în general că este o descoperire relativ recentă, petrecută la începutul evului mediu în Europa. Totuși, izvoarele istoriei antice, cercetările mai vechi ca și cele mai noi în domeniul folclorului popoarelor aflate în stadiu mai puțin avansat de dezvoltare, atestă preocupări de polifonie încă din cele mai îndepărtate timpuri. Este vorba, se pare, de o nevoie organică a omului pentru cântarea pe mai multe voci, cântare improvizată, din care pe alocuri nu lipsesc scînteierile unor sonorități deosebite, produse pe cale intuitivă. Peste tot unde se practică cântatul în comun, s-ar părea că acest fenomen se petrece cu o constanță aproape de neînălțurat. Cu toate că, în folclorul unor popoare, polifonia apare doar în stadiu embrionar, fie sub formă de isoane, fie sub cea a antifoniilor sau a unor ostinato-uri improvizate, ea este totuși o prezență vie, o practică artistică ce nu-și desminte importanța și virtualitățile, privind dezvoltarea posibilă a unor muzici culte pe mai multe voci.

Acesta este credem și cazul folclorului nostru, care supus de către compozitori unor tehnici de polifonie avansată, a dat naștere la lucrări dintre cele mai interesante sub toate aspectele. Mai mult, reînvierea unor practici improvizatorice străvechi, constituie poate baza elaborării unor aspecte inedite de contrapunct specifice creației noastre: polifoniile cu însușiri de heterofonie, sau de ison.

Și în creația românească contemporană, polifonia are în general de spus un cuvînt hotărîtor. Ea este cea care generează anumite aspecte de formă¹, ea imprimă un anumit caracter muzicii, ea ilustrează conținutul cu ajutorul procedeelelor specifice genului. Evident, abordarea formelor polifonice nu este un fenomen nou în muzica secolului nostru. Ea ține de revirimentul general al lor în ansamblul unor curente și orientări neo-clasice moderne. Dar la noi, asimilarea temeinică a tuturor procedeelelor polifonice și crearea unor lucrări care le reeditează la o scară contemporană, a fost o etapă extrem de necesară. *Aceasta cu atît mai mult, cu cît în muzica noastră nu există o tradiție în acest sens.* Apropierea, fie și tardivă de valorile polifoniei tradiționale, a deschis larg calea unor căutări fructuoase al căror rezultat a fost găsirea anumitor tehnici și procedee noi, specifice muzicii românești.

¹ Vezi studiul nostru: „Raportul dintre formă și structură în noua creație muzicală românească”. — „Lucrări de muzicologie” vol. 3, Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1967.

Nu intenționăm în aceste rânduri să epuizăm multiplele și complexe probleme și întrebări pe care le ridică polifonia în muzica noastră contemporană. Am dori însă ca în cele ce urmează să schițăm drumul pe care ea l-a parcurs, și să examinăm unele aspecte noi rezultate din eforturile creatoare ale compozitorilor români.

O primă și importantă etapă a fost desigur cea a adoptării polifoniei ca tehnică, și în special a celei imitative preluată din vechile forme contrapunctice. Ea a dat naștere unei literaturi destul de bogate atât în genul instrumental, cât și în cel vocal. Primele exemple demne de a fi remarcate le datorăm încă lui George Enescu. Ulterior, mulți compozitori înțelegând marea importanță a genului polifonic, îi acordă o atenție din ce în ce mai mare. Un însemnat număr de lucrări care ies la iveală, adoptă polifonia fie în forme specifice de sine stătătoare, fie ca un mijloc de contrast sau de dezvoltare a unui material tematic.

Dintre lucrările în care polifonia devine principiu conducător, iar forma un derivat al ei, putem aminti: *Passacaglia pentru pian*, *Concertul pentru orchestră de coarde*, *Sonatina pentru pian* de Sigismund Toduță, *Concertul pentru orchestră* de Zeno Vancea, apoi, mai recent, *Concertul pentru flaut și orchestră* de Anatol Vieru, *Partea I (Passacaglia)* din *Simfonia I-a* de Doru Popovici și altele. Sînt lucrări în care tehnica contrapunctului este utilizată fie strict, fie cu unele libertăți, dar în care predominanța ei este netă, constituind principiul fundamental de lucru. Este vorba de o polifonie strictă, imitativă sau de *basso ostinato* asociată cu elemente de variație. Un loc însemnat îl ocupă polifonia de tip madrigalesc. Dintre lucrările aparținătoare acestui gen, unele din cele mai însemnate ni se par a fi ciclurile de coruri de S. Toduță, apoi *Balada* de Liviu Comes, poemul *Horia* de Tudor Jarda ș.a. Putem spune că aceste lucrări au fost deschizătoare de drumuri, arătînd compozitorilor noștri un filon încă puțin explorat. Supunerea intonațiilor cîntecelor noastre populare unor dezvoltări contrapunctice, *madrigalizarea* acestora, a demonstrat, o dată mai mult, marile resurse expresive ale folclorului nostru. De altfel, una din căile prin care s-a ajuns la aspecte noi, avansate, ale utilizării polifoniei, a fost — credem — chiar cea a construcției madrigalicești. Cele mai recente creații de acest fel din literatura noastră par a demonstra acest lucru.

Se naște întrebarea: care a fost etapa imediat următoare întrebuirii unor forme bine încheiate ale polifoniei de tip imitativ, moștenite din trecut? Trebuie să precizăm că evoluția nu s-a efectuat dintr-odată ci, multe procedee de tehnică polifonică nouă au coexistat cu altele mai vechi, uneori chiar în sînul uneia și aceleiași lucrări. Important este că, privită global, această nouă etapă se distinge prin tot mai multe libertăți, prin eliberarea de sub tutela formelor imitative severe, dînd naștere în cele din urmă unor aspecte din ce în ce mai originale, mai apropiate de concepția polifoniei populare sau a celei din muzica contemporană a ultimului deceniu.

Reîntorcîndu-ne la problemele madrigalului, este necesar să arătăm că aici a avut loc un proces de dezvoltare care s-a petrecut pe două planuri:

1. Evoluția tehnicii imitative spre aspecte din ce în ce mai structuraliste.

2. Evoluția polifoniei neimitative către un contrapunct liber ce prevestește structuri orizontale heterofone.

Ambele căi enunțate mai sus duc așadar spre polifonia structuralistă sau la heterofonie sau la o îmbinare a acestor două principii.

În ceea ce privește evoluția stilului imitativ, extragem un exemplu deosebit de semnificativ din *Silabe-le* lui Anatol Vieru, madrigale pentru voci de femei. În piesa nr. 4 (*Noapte de mai*) și nr. 6 (*Trandafiri în flăcări*) găsim momente de imitație în stretto ale unor scurte segmente muzicale, adevărate *microimitații* în care profilul muzical primordial al segmentului contrapunctat se pierde în favoarea întregului complex polifonic, ducând la o apropiere de stilul structuralist:

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 8/8 time. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two measures. The first measure shows each voice part entering with a short melodic phrase. The second measure shows the voices overlapping, with each part imitating the others in a stretto fashion. The lyrics are: "clin - che - te clin - che - te".

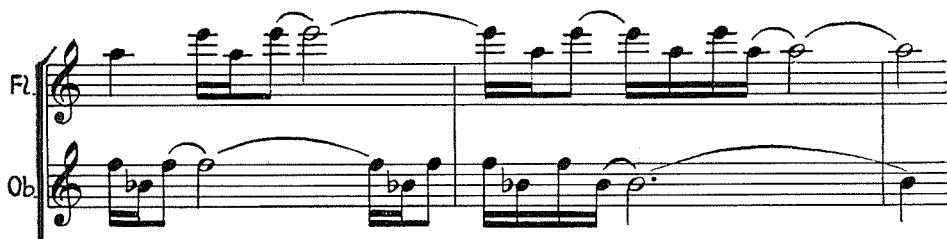
Un exemplu de stil liber neimitativ cu certe aderențe la heterofonie, îl prezintă ciclul de *Madrigale, Din lirica japoneză* de Myriam Marbé. În piesa *Uimit* găsim o ingenioasă îmbinare de isoane și conduceri variate a vocilor, derivând din vechile practici populare de heterofonie:

A musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in 8/8 time. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two measures. The first measure shows the voices with different rhythmic patterns, creating a heterophonic effect. The second measure shows the voices with different melodic lines, also creating a heterophonic effect. There are triplets marked with a '3' in both measures.

Tot în același perimetru al polifoniei neimitative trebuie să încadrăm și forma de *passacaglia*. Ea a avut o evoluție în muzica noastră, pornind de la construcții severe ca în *Passacaglia* sau în partea a II-a a *Sonatinei* de S. Toduță pentru pian, trecând prin partea I-a a *Simfoniei* I-a de Doru Popovici, prin partea a III-a a *Concertului pentru orchestră* de Zeno Vancea, până la *Passacaglia* de Alexandru Hrisanide și *Diptic* de Adrian Rațiu în care profilurile primordiale ale formei cunosc o evoluție spre cele mai noi procedee.

Partea I-a a *Simfoniei* I-a de Doru Popovici este un ciclu de variațiuni ostinate realizate aproape într-un sens tradițional, bachian. Ceea ce o îndepărtează de trecut, este predominanța elementului cromatic, varietatea ritmică cu totul contemporană și profilul liber al temei. În partea a III-a a *Concertului pentru orchestră* de Zeno Vancea vom regăsi o formă mai liberă de *passacaglia*. Tema, cu un profil divers ca ritmică și intervalică, se îndepărtează sensibil de vechile modele, deși apoi, dezvoltarea întregului complex al polifoniei este realizată în general într-un sens tradițional. Totuși, inversările, răsturnările de intervale, transpozițiile, variațiile ritmice, precum și prelucrările temei la alte voci decît cea de bas, creează aici aderențe la forma de ciacconă.

O problemă oarecum laterală, dar care își găsește rădăcinile atît în polifonia liberă, cît și în cea strictă, imitativă, este cea a speciei bazate pe contrapunctarea continuă a unor formule ritmico-melodice. Este vorba de o repetare cvasi ostinată a formulei respective, cu imitația la restul vocilor, dar cu o continuă deplasare a accentelor metrice datorită unei *alunecări* înainte, provocată de lungirea unor valori. Astfel de exemple găsim în *Simfonia* de Ștefan Niculescu, dar mai cu seamă în *Invențiuni pentru cvintet de suflători și percuzie*, de Liviu Glodanu. Iată un exemplu din *Invențiunea* Nr. 1, tipic pentru fenomenul amintit de *alunecare* a accentului, prin prelungirea unor sunete din formulă.



Această modalitate de lucru, constituie, prin felul în care este utilizată în exemplul citat, o poartă larg deschisă spre structuri tot mai complexe, spre o estompăre din ce în ce mai pronunțată a amănuntului în contextul sonor. Aceasta se poate produce prin înmulțirea vocilor și diversificarea ritmico-intervalică a formulelor. Dar pînă la stadiul cel mai nou al conceptului contemporan de polifonie, vom afla pe acela care a fost denumit de compozitorii și muzicologii noștri contemporani *heterofonie*. După cît s-ar părea, acest termen încă nu este suficient de bine precizat în ceea ce privește sensul său cel mai strict. El are, la unii, semnificația unei

polifonii libere și foarte diverse ca realizare, dar în nici un caz pe baze imitative. La alții însumează o serie de practici polifonice de natură improvizatorică, pornind de la unison, trecînd prin practica cîntării la două voci în unison sau octavă, unde vocea a doua aduce mici schimbări intervalice neesențiale. Este o modalitate des utilizată în muzica populară, mai ales a celei din extremul orient: Bali, Iava, Ceylon etc.



Un aspect mai complex prin care trece drumul spre heterofonia înțeleasă în sens contemporan, este cel al improvizației colective. La unele popoare ea se prezintă astfel: un solist improvizează asupra unei melodii, iar grupul coral aduce formule variate de ostinato melodic sau chiar armonic. Un foarte avansat stadiu de realizare îl aflăm astăzi la popoarele caucaziene, unde improvizația devine complexă dînd naștere unor sonorități din cele mai interesante.

Și în muzica noastră populară, cu tot caracterul ei predominant monodic, găsim elemente de heterofonie, isoane, antifonii etc., ca să nu mai amintim de ele ca practici foarte caracteristice cîntării de strună.

Problema heterofoniei este astăzi în centrul atenției multor compozitori din țara noastră. Ea pare a constitui un mijloc specific de exprimare, ale cărui resurse expresive încă nu au fost pînă azi suficient studiate. Eneșcu a utilizat pe alocuri elemente de heterofonie intuind într-un mod genial importanța deosebită a acestui procedeu. Însemnătatea sa pentru muzica contemporană este incalculabilă și iată de ce: pînă acum, muzica a fost în general un fenomen ce-și prezenta elementele componente (melodie, armonie, ritm etc.) în așa fel încît să fie perceptibile toate amănuntele, cu un cuvînt, a fost o muzică a detaliului! Începînd cu a doua jumătate a veacului nostru, unele aspecte ale artei muzicale vor tinde să estompeze componentele și să prezinte fenomenul sonor ca pe un tot, adică într-un sens global, unde urechea nu mai percepe detaliul. Or, chiar practica heterofoniei pare a fi cea mai apropiată de acest deziderat.

Unul din compozitorii noștri care în prezent studiază sub toate aspectele heterofonia și resursele ei, este Ștefan Niculescu. El face însă o legătură directă între acest fenomen și *calitatea esențială a muzicii de a se petrece în timp*. În acest sens distinge două cazuri limită:

1) fenomene sonore percepute în detaliu, adică cele a căror densitate și desfășurare temporală este destul de scăzută spre a putea fi identificate de ureche în amănunțime;

2) fenomene percepute global, respectiv cele care au densitate suficient de mare pe unitatea minimă de timp, spre a nu mai putea fi sesizate decât în bloc, ca un ansamblu în care elementele particulare se pierd.

După părerea lui Șt. Niculescu, între aceste cazuri limită, există practic o infinitate de stadii intermediare. Și aici tocmai heterofonia pare a fi chemată să realizeze pendularea între fenomenele de detaliu și cele de aglomerare.

Toate aceste constatări și păreri ale lui Ștefan Niculescu ni se par extrem de valoroase și cu totul semnificative pentru dezvoltarea de astăzi a creației noastre. Dacă cele mai recente tendințe ale muzicii universale din momentul de față, par a fi cele ce duc la al doilea caz, heterofonia poate fi chemată pentru a realiza diversitatea și interesul veșnic treaz în cazul fenomenului aglomerărilor. Căci în blocurile unde se operează o concentrare de puncte sonore, care se pierd în ansamblul succesiunii lor, iar urechea percepe doar un ce asemănător de pildă picăturilor de ploaie sau zumzetului de albine, pericolul constă în alunecarea spre monotonie.

Momente ale unor complexe aglomerări de sunete, le regăsim la mulți compozitori contemporani: Luigi Nono (*Variati*), György Ligeti: (*Apparitions, Atmosphères*), Iannis Xenakis etc. Cît privește aportul heterofoniei la creerea unor contraste puternice, a unor momente de mare varietate a structurii contrapunctului complex, acesta este de netăgăduit. Iată cauza pentru care acest procedeu cunoaște o extindere atât de mare astăzi în muzica noastră, aducînd în același timp un aport propriu în ansamblul tehnicilor muzicale contemporane. Mai mult, cercetările lui Ștefan Niculescu raportează la principiile heterofoniei și ceilalți parametri muzicali ca ritmul, melodia, structurile verticale, timbrul etc., încercînd investigații în toate sensurile. În același timp el consideră pe drept cuvînt, că *heterofonia este unul din cele mai eficiente mijloace care permit depășirea cu succes a organizării seriale a muzicii, fie a celei de ordin tradițional tonal-modal, fie cea dodecalfonică etc.*².

Dar și pînă la cercetările recente ale lui Șt. Niculescu mulți compozitori au utilizat în lucrările lor elemente de heterofonie, mai mult sau mai puțin evidente, combinîndu-le cu isoane, contrapuncte de ordin liber-improvizatoric, pînă la aducerea discursului în stadiul de aglomerare a unor figuri sau puncte sonore.

Astfel, Mircea Istrate în *Muzica stereofonică* pentru două orchestre de coarde, aduce o polifonie eterogenă dar totuși unitară, formată din dialogul unor figuri scurte care se îmbină liber în spațiul sonor al ansamblului orchestral. La fel, Aurel Stroe în *Monumentum* partea I-a, iar în partea a doua a aceleiași piese aduce desfășurarea unei simple polifonii ritmice-armonice prin păstrarea unui singur sunet la fiecare instrument, pe care apoi îl ritmizează diferit creînd dialogul poliritm al vocilor. Tot Aurel Stroe în *Arcade*, axează întreaga lucrare pe dialogul unor isoane organizate riguros. Aceleași isoane — de astă

¹ Dintr-o scrisoare adresată autorului rîndurilor de față. (8. V. 1966).

² Citat din aceeași scrisoare.

dată liberă — le realizează. Cornel Țăranu la începutul *Secvențelor* pentru coarde (unde se desfășoară o polifonie liberă, cvasi improvizatorică) și în unele momente din *Simetrii*. Aici elementele de ison, producând pe alocuri *cluster*-e, dialoghează ritmic. Aceste momente se apropie ca atmosferă de vechile bocete sau cîntări de strănă. Un exemplu splendid de polifonie liberă atingînd noțiunea de heterofonie îl avem în prima parte a *Sonatei pentru flaut și pian* de Dan Constantinescu, ce amintește prin unele trăsături tehnica de lucru a lui O. Messiaen raportată la specificul intonațional autohton.



Cît privește polifonia de factură structuralist-punctualistă, găsim de asemenea suficiente exemple care se îmbină organic în același timp cu aspectele heterofoniei. Ne gîndim la lucrări ca *Invențiunile pentru clarinet și pian*, la anumite pagini din *Cantata a II-a* de Ștefan Niculescu, la *Concertul pentru pian, alămuri și percuție* de Aurel Stroe (prima parte sau la *Contraste II* de C. Țăranu, pentru pian. Un strălucit exemplu de heterofonie realizată pe deplin conștient, în urma unor adîncite investigații în acest domeniu, îl constituie *Cantata a III-a* de Ștefan Niculescu pentru cinci suflători și voce solo. Ea reprezintă o încercare izbutită și cu deosebire interesantă, de obținere a unor heterofonii în înțelesul cel mai strict al cuvîntului. Ultima sa lucrare de orchestră *Heteromorfie* duce investigațiile pînă la un stadiu foarte înaintat, încercînd să realizeze parțial diversitatea combinațiilor cu ajutorul calculelor ce controlează diferitele fațete ale discursului.

Cercetările în domeniul heterofoniei continuă. Este posibil ca în viitorul apropiat ele să aducă descoperiri interesante și de mare valoare expresivă. Heterofonia este în același timp — după cum am mai arătat deja — o soluție originală, a noastră, care imprimă muzicii o pecete proprie. Ea constituie și un aport nou, specific, în ansamblul eforturilor muzicienilor contemporani, de înnoire și perfecționare a polifoniei.

BIBLIOGRAFIE

1. Bentoîu, Pascal: *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal. Studii de muzicologie* Nr. 1 București, 1965.
2. Firca, Gheorghe: *Bazele modale ale cromatismului diatonic*. Editura Muzicală, București, 1966.
3. Eisikovits, Max: *Polifonia vocală a Renașterii*. Editura Muzicală, București, 1966

4. Kaufmann, Nicolai: *Mehrstimmigkeit in der bulgarischen Musik. Beiträge zur Musikwissenschaft* No. 2/1964.
5. Kirchner, Helmut: *Vom historischen Wesen einer rationalistischen Musik. Die Reihe* No. 8.
6. Popovici, Doru: *Muzica corală românească*. Editura Muzicală, București, 1966.
7. Roland, Manuel: *Histoire de la musique*. Paris. Encyclopédie de la Pléiade.
8. Tăranu, Cornel: *Enescu, un precursor. Lucrări de Muzicologie* vol. 2 Cluj, 1966.

Aspects de la polyphonie dans la musique roumaine contemporaine

Vasile Herman

Résumé

Faisant quelques appréciations sur la polyphonie de la musique contemporaine roumaine, l'auteur établit quelques jalons fondamentaux de son évolution, en mettant en relief en même temps son importance et ses étapes. Dans son chemin vers des procédés de plus en plus complexes, elle présente deux stades d'une importance fondamentale: l'un de la polyphonie de type structural, l'autre du contrepoint aux caractères d'hétérophonie. Comme technique, l'hétérophonie représente une solution originale dans l'ensemble de la polyphonie contemporaine, permettant le passage du phénomène de *masse sonore* vers la polyphonie ponctualiste ou celle de type traditionnel.

Виды полифонии в румынской современной музыке

Василий Герман

Резюме

После некоторых оценок полифонии в румынской современной музыке автор устанавливает основные жалюны её эволюции, выявляя в то же время её этапы. По пути к приёмам, всё более и более сложным, полифония является в двух стадиях особой важности: полифония структурного типа и полифония контрапункта с гетерофоническими свойствами. С технической точки зрения гетерофония представляет оригинальное разрешение в ансамбле современной полифонии, позволяя переход с феномена „звуковой сгущенности“ к пуантилистской полифонии или к полифонии традиционного характера.

Aspekte der Polyphonie in der zeitgenössischen rumänischen Musik

Vasile Hermann

Zusammenfassung

Nachdem der Autor einige Bewertungen der Polyphonie in der zeitgenössischen rumänischen Musik vornimmt, stellt er die hauptsächlichsten Merkmale ihrer Entwicklung fest, gleichzeitig ihre Bedeutung und ihre Etappen hervorhebend. Indem die zeitgenössische rumänische Musik immer komplexere Verfahren entfaltet, weist sie zwei Stadien von grundlegender Bedeutung auf: 1. Das Stadium der Polyphonie des strukturalistischen Typus, 2. jenes des Kontrapunktes mit Eigenschaften der Heterophonie. Als Technik stellt die Heterophonie eine originelle Lösung in der Gesamtheit der zeitgenössischen Polyphonie dar und gestatten den Übergang vom Phänomen der *Tonmasse* zur punktualistischen Polyphonie oder jener des traditionellen Typus.

Influența muzicii enesciene, fenomen vizibil în creația tinerilor compozitori, a cunoscut etape, deveniri. Nu imitația, pastșa, ci preluarea creatoare, uneori foarte îndepărtată, caracterizează o seamă de pagini ale compozitorilor noștri de vîrstă medie sau tînără. Am zice: de vîrstă matură, cuvînt ingrat, presupunînd consonanța deplină între vîrsta *matură* și *maturitatea* artistică, ceea ce, vai, nu se întîmplă întotdeauna.

Diversele influențe enesciene (care uneori, însumă similitudini temperamentale, vezi preferințele multor compozitori pentru cîntecul lung) denotă și diversificarea unor profiluri, definirea lor vădită, tocmai din receptarea unora sau a altora din procedeele pe care le vom aminti.

Să ne explicităm cu cîteva exemple luate din muzica ultimilor zece ani.

Să examinăm, de pildă, cîteva din lucrările unor compozitori preocupați de realizarea unor sinteze post-enesciene.

*
* *

Prima dintre acestea este fără îndoială, aliajul dintre cîntecul lung enescian și ritmica bartókiană sau stravinskiană.

Iată, de pildă, *Simfonia* de Tiberiu Olah. Ea este rodul mai îndepărtat al efortului foarte tînărului (pe atunci) compozitor în domeniul, spinos, al simfonismului. Lucrarea, începută încă în perioada studiilor la Moscova, e datată 1955—56, cu unele reveniri și retușuri nu însă importante, în orchestrație, mai ales, fiind executată mult mai tîrziu, în 1962.

Mărturisesc că așteptam întîlnirea cu *Simfonia* cu oarecare neliniște. Mă întrebam, dacă, după atîta vreme, nu se învechise oare? N-o să pară ascultătorului exigent, o lucrare de școală, cu inerentele ei stîngăcii? N-o să pară ea un moment depășit în evoluția atît de impetuoasă a compozitorului?

Audiția a fost în măsură să răspundă la toate aceste întrebări. În urma ei, am fost și noi în măsură să ne dăm seama de lipsa de teme, aș spune totală, a suspiciunilor de mai sus.

Dimpotrivă, surprinzător chiar, *Simfonia* lui Olah ni se pare azi una din cele mai bune simfonii scrise în perioada aceea. În ce măsură

ar fi plăcut la apariție nu știm; clar este că azi, ea sună ca o lucrare deosebit de limpede, lesne de urmărit de la prima audiere.

În cele trei părți ale sale, *Simfonia* cuprinde imagini muzicale expresive, robuste, atingând deseori sfera de expresie a unor momente lirice, pline de o luminoasă poezie.

Toată lucrarea poartă amprenta unui caracter eroic, avântat (finalul, fără excepție), căruia i se contrapun răgazuri, momente de liniște, de de calmă poezie, sau de închețare dramatică tinerească, neîndepărtându-se niciodată de simburile optimiste, încrezător în soarta omului, care respiră în toate paginile *Simfoniei*.

Compozitorul mînuiește cu sobrietate și siguranță aparatul orchestral, construcția muzicală se desfășoară în respirații largi, cu unele întreruperi generatoare de tensiune pe care le vom regăsi, caracteristice, în lucrările viitoare ale compozitorului. El vedește o maturitate creatoare cu atît mai apreciabilă, cu cît se manifestă cu asemenea evidentă, încă de la începuturile activității sale. Întreaga muzică a *Simfoniei* lui Olah are, chiar în paginile sale mai gînditoare (din partea a II-a, de pildă) un caracter activ, tumultuos (mai cu seamă în final), de acțiune neîntreruptă. Rezolvarea multor momente de tensiune și închețare cu adevărat faustiană nu poartă niciodată pecetea îndoielii, a singurătății, a disperării. Ea își află răspuns în finalul, admirabil reușit de compozitor, plin de pregnantă tematică, de forță bărbătească, de vibrația unei energii nestăvilite. Este într-un fel, un răspuns, o rezolvare a eroului faustian integrat de astădată în societate, în clocotul muncii colective.

S-ar putea vorbi, și va trebui vorbit mai pe larg, despre înveșmîntarea muzicală a intențiilor compozitorului, despre felul în care a știut să însușească, să preia și să dezvolte cele mai bune tradiții ale simfonismului contemporan.

Limbaajul său e echilibrat, pregnant, lipsit de extravagante, reperele tonale sînt masive, ușor sesizabile. Culminațiile sale impresionează, polifonia pe care o folosește e bogată, cu multe și expresive momente de fugato sau fugă, întruchipind doritul caracter de mișcare neîntreruptă. *Simfonia* are în introducere un *Motto* expresiv, important în desfășurarea întregii lucrări căreia îi conferă astfel un caracter unitar și atît de pregnant rezolvat în finalul care îngemănează o sinteză convingătoare, o recapitulare mereu transformată a elementelor precedente.

Preferăm finalul și pentru că permite cea mai clară conturare a personalității compozitorului (în părțile precedente răsună prea evident ecouri bartókieni) și, mai ales, fiindcă reprezintă un jalon marcant, al devenirilor sale ulterioare.

Și totuși, cît de greu e să recunoaștem azi, în aceste pagini, pe compozitorul care, peste numai cinci-șase ani, avea să scrie *Coloana fără sfîrșit*...

*

* *

Sensibil la ritmica „giusto“, care-l apropie *ipso facto* de Bartók sau Stravinski, de construcția polifonică viguroasă, reflectare a tehnicii unui Hindemith, Liviu Glodeanu aduce în unele din

lucrările sale un element caracteristic: expresionismul, prezent la Enescu doar în câteva momente-cheie din *Oedip*. El vedește atașament și pentru mișcările motorice (cu aspecte de constructivism) sau pentru ritmica ostinată, pulsația pregnantă a discursului muzical. Pe această linie se înscriu Cantatele sale, concertele, sau *Mișcarea simfonică*. O cantată: *Tinerii soldați care au murit*, scrisă pentru solo de mezzosopran, cor vorbit (bărbătesc) și orchestră, se înscrie pe linia cantatelor protestatare, antirăzboinice, care în muzica noastră au dat în anii din urmă nu puține reușite. E de ajuns să ne reamintim succesul unor lucrări de Tiberiu Olah sau Doru Popovici. Cantata lui Glodeanu este concepută într-o singură parte, cu două secțiuni distincte: prima, narativă, în care se impune conturul vocii soliste, iar a doua, o construcție apropiată de forma passacagliei, cu o bine încheagată culminație orchestrală, peste care scandează corul vorbit. Scrisă în 1957, cantata degajă un dramatism sobru, viril, o durere concentrată, marcând ca punct de plecare viitoarea predilecție a lui Liviu Glodeanu pentru genul vocal-simfonic, în care, pare-se, se simte în largul lui. Dovadă, cele cinci creații de acest gen. Glodeanu a atacat în aceste cantate, cu perseverență și curaj, nu o dată cu succes, tematica actuală, contemporană, căreia i se alătură firesc și necesar efortul pentru cristalizarea unui limbaj adecvat acestui conținut. Semnificative și edificatoare pentru orientarea sa sînt temele întotdeauna dificile pe care le abordează: o altă cantată antirăzboinică, *Inscripție pe un leagăn*, pe versuri de Zaharia Stancu, o cantată despre Lenin inspirată de poemul lui Esenin, și un recent poem vocal-simfonic închinat Griviței, pe versuri de Nichita Stănescu. Cantata *Tinerii soldați* e (incipient, desigur) definitorie pentru efortul lui Glodeanu de a scrie o muzică contemporană, sobră, aerată, dar nicio dată palidă în culoarea orchestrală. Se simte chiar aici „la izvoare“, tendința sa pentru construcțiile muzicale de o logică de „fier“, pentru culminații ample și tensiuni puternice, încheștate, deseori de o sonoritate aspră. Sînt trăsături pe care le vom regăsi, mai evidente, mai pregnante, în *Concertul pentru pian și orchestră*.

Această lucrare, terminată în toamna anului 1960, nu este un concert în accepțiunea obișnuită a cuvîntului. Pianul nu este folosit ca un instrument virtuos, concertant, ci e integrat în masa orchestrală. Prezența sa, mai cu seamă în prima parte, e deseori discontinuă. S-ar fi cerut poate în această privință un spor de continuitate, deși am înțeles, credem, că dese „ruperi“ ale discursului muzical sînt urmărite intenționat și integrate în concepția sobră, oarecum „frîntă“, dorită aici de compozitor. Concertul conține, și așa, pe măsură ce ne apropiem de partea a treia, finală, destule pagini în care fluența discursului e mult mai strînsă.

Concertul lui Liviu Glodeanu interesează, șochează chiar ascultătorul de la prima lui audiere. Cîtă declanșare de energie, cîtă inventivitate ritmică, robustă, vînjoasă, trăgîndu-și seva din ritmuri de dans popular! Glodeanu folosește un limbaj armonic aspru, rezultat deseori din ciocniri și acumulări polifonice ale vocilor, o orchestrație cînd compactă, cînd punctată subțire, cu efecte de culoare.

Acumulările energetice de care vorbeam conțin nu o dată clișee melodice și procedee post-bartókiene, iar structura ritmică nu este străină

de vehemență unui *Strawinski*, specificul compozitorului alimentându-se din aceste resurse. Ascultând această muzică dură, de o încăpăținare moțască* evocând parcă un peisaj stîncos, ai mereu senzația, rar întâlnită la un compozitor de o asemenea tinerețe, că autorul exprimă cu siguranță și precizie ceea ce vrea. Contrastele expresive sînt urmărite de o anumită fațetă, în care lirismul s-ar cere uneori mai comunicativ, în această ambianță sonoră, ca o piatră dură.

Cele trei părți ale concertului, care se cîntă „într-o suflare“, ca într-o lucrare de un caracter poetic, ar cîștiga eventual în contrast (care este vizibil atenuat), dacă autorul le-ar marca prin pauze între ele, prin momente de răgaz. Lucrarea comunică prin intermediul limbajului potrivit un optimism tenace, voluntar, o senzație de încredere și luptă victorioasă. Sînt, fără îndoială, trăsături de forță, de avînt constructiv, ecouri și rezonanțe inspirate cert din realitatea zilelor noastre. Concertul lui *Liviu Glodeanu* ne întoarce cu gîndul spre o comparație. Muzica sa e asemenea unui must care clocotește impetuos, tinerește. Nu e oare entuziasmant acest clocot în care ochiul gospodarului priceput zărește de pe acum limpezimea vinului viitor? ...

Semnificativ pentru această etapă e și *Concertul nr. 2* pentru coarde de *Anatol Vieru* un cvartet de coarde, transcris cu cîțiva ani mai tîrziu de la editarea lui. De ce iarăși transcriere? N-avem doar destule? Realitatea e că autorul cvartetului caută totuși o soluție de circulație lucrării sale. Și atunci, transcrie.

Cît privește transcrierea Cvartetului (făcută la cererea unui dirijor bulgar) avantajează, credem, lucrarea. Considerată de unii la apariție, plină de teribilisme și căutări îndoielnice, lucrarea sună azi clar, accesibil, dezvăluind nu puțin frumuseți asupra cărora merită să zăbovim.

Concertul nr. 2 este una din primele lucrări în care autorul tînar pe atunci, demonstra o măiestrie sigură, aproape uimitoare, mereu continuată și crescută apoi. Filiațiile muzicii sale, în acea perioadă, aveau afinități vizibile cu muzica bartókiană, sau cu perioada tîrzie a lui *Enescu*. Există, evident, unele clișee bartókiene, dar ele sînt suficient de organic asimilate. Muzica lui *A. Vieru* nu are tensiunea tragică, sau asperitățile sonore bartókiene, sau plutirea ritmică vagă de cîntec lung a unui *Enescu*. E o muzică de o clară stenicitate, nu monocromă însă, o muzică suplă, fluidă, mereu aerată, transparentă, niciodată sensuală.

La 30 de ani *Vieru* minuia deci cu autoritate forma muzicală, mijloacele fonice, tratarea instrumentelor. Organizarea motivică severă, alcătuită dintr-o plasmă unitară reamintește îndeaproape procedeele de construcție bartókiene (nu neapărat limbajul). Muzica sună modal, cu unele ecouri folclorice evidente, contribuie la savoarea și prospețimea ei. Poate conclundența finalului ne satisface mai puțin, deși calitatea muzicii e aceeași, iar îngemănarea formelor de rondo și variațiuni sînt pline de interes. Suflul, „greutatea specifică“ a finalului ni se pare însă mai mult de cameră, decît „simfonică“.

Am constatat, după audiții repetate ale unor lucrări mai vechi, că muzica lui *Anatol Vieru* nu se învechește. Dobîndește poate cu

* Autorul m-a corectat, e original din Oaș...

trecerea anilor un plus de claritate, am zice o sedimentare, fără patina de anacronism care s-a așternut peste unele lucrări ale acelor ani.

Să fie trăinicia măiestriei, soliditatea scriiturii acestui compozitor, atât de intelectual, căruia i-am dori, poate, în unele momente, mai multă uitate de sine? Greu de spus. Oricum, profilul creator al lui Anatol Vieru e luminat și „din urmă“ de o asemenea audiție. Muzica sa se dovedește de un profesionalism ridicat, cu idei interesante, reliefind echilibrul unui temperament care își stăpânește, suveran, pasiunile. Anatol Vieru ne-a dat în ultimii ani lucrări importante, care-l situează în primele rînduri ale compozitorilor noștri și nu numai ale generației sale.

Pentru cei care cunosc, pas cu pas, evoluția creatoare a lui Anatol Vieru, este evidentă organicitatea creșterii sale. Să aruncăm o scurtă privire asupra ei. După „testul de simfonist“ pe care îl face scriind, încă pe timpul aspiraturii sale la clasa lui Aram Hacıaturian, *Concertul pentru orchestră*, în 1954, Vieru atacă cu perseverență probleme dificile, spinoase. Există, firesc, în aceste lucrări elemente de „acumulare“, unele din ele reușind să se situeze ca niște adevărați piloni ce reprezintă etape de sinteză ale compozitorului. E ușor de observat cum acestea din urmă sînt cucerite treptat, cu o seriozitate și înțelepciune, fără acei „pași în gol“ pe care îi fac unele lucrări ale tinerilor noștri compozitori. Unul dintre acești piloni-sinteză e desigur oratoriul *Miorița*. Vast, avînd un larg și coerent suflu simfonic, oratoriul *Miorița* (1956) reprezintă pentru Vieru și la fel pentru simfonismul nostru, un cuvînt important în privința universalității folclorului nostru, realizată printr-un limbaj modal interesant și o construcție simfonică extrem de solidă, continuarea unui proiect nerealizat al lui George Enescu.

Paralel cu aceasta, compozitorul își pune noi probleme de creație. Scrie, aproape unul după altul, două *Cvartete de coarde*, urmate de un *Cvintet cu clarinet*, toate realizate la un nivel apreciabil. Limbajul compozitorul devine tot mai personal, tot mai îndrăzneț. O nouă etapă e cucerită prin apariția *Concertului pentru flaut, coarde și percuție* (1957—1958). În această nouă lucrare, Vieru realizează, alături de o scriitură instrumental-orchestrală de prim interes, sonorități noi, îndrăznețe, o „atmosfera selenară“, conformă cu motto-ul-program cuprins în versurile Ninei Cassian, care vorbesc despre cucerirea cosmosului. Toate aceste elemente noi se dezvoltă pe rădăcinile solide ale unor tradiționale forme polifonice, cele patru părți ale lucrării fiind un *Ricercar*, o *Toccată*, o *Arie* și un *Capriciu* final de o rotunjime clasică și chiar de un ușor academism, vizibil și în clasicitatea uneori patrată a structurii ritmice, un neoclasicism al formei.

După un ciclu vocal-instrumental de cameră, pe versuri de N. Labiș, Anatol Vieru scrie, în primăvara lui 62, *Concertul pentru violoncel*.

Care sînt principiile acestei muzici?

O „passacaglie ritmică“ în prima parte, în care violoncelul cere o prezență ritmică pregnantă, percutantă, cantilenei rezervîndu-i-se în întregime partea a doua.

Finalul îmbină aceste două elemente și conturează o temă secundară senină, apropiată oarecum intonațiilor enesciene ce evocă lumea copilă-

riei, însă, fără acea notă nostalgico-elegiacă specifică marelui nostru compozitor. E o replică, poate involuntară, a „*Impresiilor din copilărie*“.

Întreaga muzică a concertului respiră echilibru și robustețe. Autorul mi-a mărturisit că a încercat să scrie o muzică „fără reprize“, iar structura ei ritmică mi s-a părut bogată, mai vie, decât aceea a altor lucrări mai vechi ale sale.

Concertul pentru violoncel degajă entuziasm, o desfășurare energetică, plină de pulsație ritmică. E în această muzică bărbăție, optimism, forță. Totul exprimat cu mijloace concise, bine dăltuite, într-o orchestrație plină de rafinament și poezie. Vieru nu renunță nici la intonațiile cîntecului popular. Paleta lui expresivă se îmbogățește încă cu o fațetă. Apare aici (în ultimele două părți), lirismul diafan, luminos, ce evocă, în contrapunere cu segmente de mare forță dramatică, lumea senină a copilăriei. S-ar putea vorbi însă despre felul inventiv în care sînt folosite (și îmbogățite) resursele instrumentului solistic, investit, pe lîngă „cantilena“ tradițională, cu foarte interesante elemente coloristice, chiar percutante. Limbajul concertului respiră mult echilibru. El are o dramaturgie judicioasă, în care momentele de tensiune, de încordare chiar, sînt alternate cu imagini muzicale de o seninătate calmă, încrezătoare.

*

* *

Remarcînd tendința de a reînvia imaginile copilăriei, la Enescu, un „remember“ nostalgic, de o mare poezie, la tinerii compozitori cu o notă de robustețe, de voie bună, trebuie să ne oprim și asupra unei Suite pentru copii, una din reușitele evidente ale lui Liviu Glodeanu.

Dacă în Concertul pentru pian de Anatol Vieru, intitulat sugestiv „Jeux“, citatul cîntecului de copii e doar un *punct de plecare*, într-o construcție complexă, ce exprimă apoi alte valențe, *Suita* pentru cor de copii, suflători, harpă, două pianе și percuție de Liviu Glodeanu conține cîntece populare autentice: *Stai ploaie călătoare*, *Gălăua*, *Toconecele* și *Numărătoarea*, pe care compozitorul le integrează într-un stil unitar ce depășește evident, prin robustețe expresivă și măiestrie, nivelul obișnuitelor „prelucrări de folclor“.

Limbajul modal al *Suitei*, pornind întotdeauna de la scurte crîmpeie tematice, atinge o complexitate subliniată de puternice creșteri polifonice, cărora li se adaugă o viziune orchestrală (termenul nu supralicitează!) de reală prospețime și ingeniozitate.

Muzica lui Glodeanu, așa cum o cunoaștem pînă acum, este o muzică de permanentă mișcare, a unor acumulări tinerești, captivante de energie, care ating în mod fericit, în noua sa lucrare, sfera de expresie a stenicului, a surizătorului, întregind astfel profilul acestui dotat compozitor.

De remarcat pregnanța ritmică și mai cu seamă, însușirile de polifonist ale compozitorului, ultimele generînd culminații puternice, am zice o „polifonie acumulativă“, dezvăluind reale însușiri de simfonist, confirmate și în final, o sinteză liberă a părților precedente.



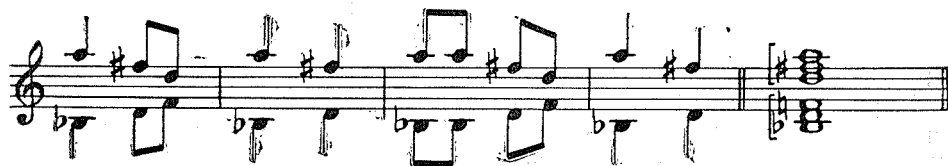
Glodeanu a știut să-și formeze, din latențele modale ale cîntece-
lor, un stil propriu, robust, original, îndrăzneț, confirmîndu-se astfel încă
o dată ca unul din talentele cu adevărat autentice apărute în ultimii ani.

*
* *

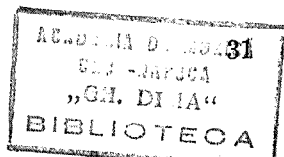
Ecourile pedalelor și heterofoniilor enesciene sînt importante în mu-
zica noastră nouă. O poezie suavă, un lirism filtrat, degajă și „*Simfonia
de cameră*” a lui Anatol Vieru, caracteristică pentru preluarea
unor procedee enesciene ca pedalele, isoanele ritmizate, sau heterofoniile
împletite aici cu o culoare timbrală subtilă. *Simfonia*, lucrare oarecum
singulară în creația lui Vieru, cuprinde trei părți, ce se cîntă fără
întreruperi, sudate de un refren. Refrenul, în trei ipostaze, face introdu-
cerea la partea întîia, leagă partea întîia cu a doua și încheie *Simfonia*.
Fiecare reformulare a refrenului este schimbată după principii severe.

Partea întîia, un Allegro de sonată eliptic — ar putea fi numită
„ramuri”. Partea a doua — un recitativ de blocuri de acorduri — ar
putea fi numită „trunchi”. Vocea apare în partea a treia, care ar putea
fi numită „roade”. Dar partea I-a și a II-a, refrenul, ca și întreaga sim-
fonie, sînt roadele părții a treia, care le-a precedat în procesul de crea-
ție. Toate acestea sînt proiectări în ramuri heterofonice, în blocuri de
acorduri ale materialului muzical din partea a III-a.

E, și aici, o proiectare a imaginilor copilăriei, o a treia ipostază, ală-
turi de momentele, deja cunoscute, prezența în *Concertul pentru vio-
loncel* sau în „*Jeux*”, deosebită prin interiorizare și discreție.



In. 184.294/



Simfonia de cameră este o lucrare pe care Anatol Vieru a scris-o încă din anul 1963, un poem al naturii „vag enescian“, cum spune Costin Miereașu, o pictură delicată a sunetelor și timbrelor. Natură concertantă, de o scriitură vizând virtuozitatea orchestrală sau instrumentală, Vieru e aici mai poet, mai puțin incisiv, mai învâluit. Cele trei părți ale *Simfoniei* culminează în final cu un moment încredințat unei mezzosoprane soliste, care intonează peste țesătura rarefiată a celor 15 instrumente textul unei poezii de Tiberiu Uțan. Interesant de observat maniera în care Vieru și-a construit lucrarea, extrăgându-și materialul tematic tocmai din heterofoniile și pedalele acestei ultime părți. *Simfonia* întrerupe șirul lucrărilor sale concertante, acum în număr de patru. Deslușim aici un echilibru, un parfum melodic simplu, în care predomină intervalele mici, totul realizat printr-un limbaj de o modernitate discretă și o țesătură orchestrală extrem de eficientă.

O heterofonie foarte interesantă conține și *Cantata a III-a* de Ștefan Niculescu, concepută pentru voce solistă și un cvintet de suflători. Textul acestei cantate se adresează unor crîmpeie ale liricii argheziene, iar construcția ei muzicală reînvie procedee caracteristice polifoniei Renașterii. Lirismul specific lui Niculescu transpare și de astădată, într-o scriitură de o rigoare extremă. Deslușim în heterofoniile înginate, în melismele grațioase, în „punctele sonore“ niciodată gratuite, proiectarea îndepărtată a limbii noastre muzicale originare.



Pornind de la același sunet comun (*re diez*) cele cinci instrumente și vocea, evoluează apoi spre sunetul de culminație, *fa diez*, la care ajung, pe rînd, prin „învăluire“, cu ghirlande de sunete, melismate liber, înginate ca în muzica populară, pentru a ajunge, asemenea unei afirmări repetate, la sunetul final *fa diez*.

În spatele acestei libertăți, ce are aparența, prețioasă, a spontaneității, se ascunde o organizare ritmică și serială riguroasă.

Nu se poate nega, însă, apartenența de spiritul heterofonic enescian, precum nu se poate nega nici *evoluția acestui* spirit, înspre organizare riguroasă, o „îndiguire“ a discursului muzical.

După cum observă cu judiciozitate Vasile Herman (într-un program de sală al Filarmonicii din Cluj, unde s-a prezentat în primă audiție lucrarea), momentul analizat „are acum un caracter melismatic“,

intonînd mereu vocalizare, primînd astfel toate caracteristicile ritmice și vocale ale unei melodii doinite de cîntec lung“.

Observînd sursa enesciană (lirism — cîntec lung), V. Herman arată în continuare că „sensul pe care-l prezintă aici noțiunea de heterofonie este acel al unei polifonii libere în care se îmbină desene lirice și melodice de cea mai mare diversitate, întregul discurs contrapunctic dobîndind aparent un caracter de improvizație“.

Este evidentă preluarea procedului din muzica populară, soluție organică, viabilă și modernă, în condițiile unei organizări riguroase.

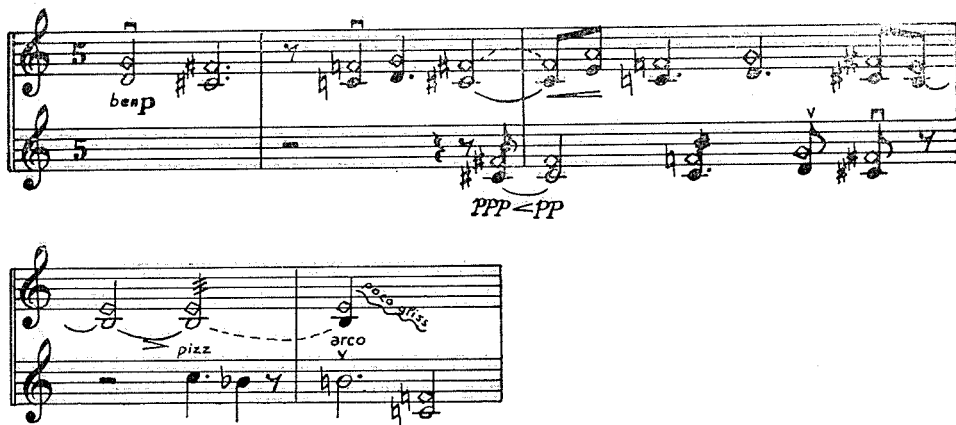
Caracterul semi-improvizatoric al heterofoniei, culoarea modală, polifonia continuă-discontinuu sînt procedee ce pot fi întîlnite în multe din lucrările ultimilor ani. Printre ele se numără și ultima lucrare a compozitoarei Myriam Marbé, autoarea apreciată a unor *Madrigale japo-neze* pentru cor de fete.

Noua sa *Sonată, pentru două viole*, încoronată recent cu un premiu II la Concursul internațional de la Mannheim, este, credem, cea mai bună lucrare a sa. Admiratoare constantă a muzicii de cameră enesciene, calitate vizibilă și din studiile muzicologice duse pînă la ultima consecință a analizei, Myriam Marbé se vădește și în această piesă a sa, o continuatoare a spiritului și a limbajului muzicii de cameră enesciene din ultima ei perioadă.

Sonata se compune din trei părți: Partea I-a, *Prolog*, Partea a II-a, *Aria*, și Partea a III-a, *Epilog*. Întreaga lucrare poartă pecetea unei libertăți de gîndire, în care schemele apriorice lipsesc. Există aici o gîndire modală pronunțată, neorganizată însă după vreun sistem sever. Desfășurările melodice sînt largi, expresive, cantabile. În general, se poate constata varietatea scriiturii polifonice ce îmbracă aspectele atît de diferite ale canonului recurent din *Prolog*, ale principiilor imitatorice de fugă în *Arie*, sau ale construcției de *Passacaglie* a epilogului final.

Forma muzicală face însă apel la organizări mai stricte, cum ar fi secțiunea de aur din prima parte, sau axele de simetrie existente în partea a II-a.

Interesantă este lumea ritmică a *Sonatei*, în care momentele măsurate alternează cu momentele aleatorice reprezentînd de fapt o ultimă consecință a stilului rubato. Ținuta sobră a primei părți, concentrată și meditativă, cunoaște o împlinire în transfigurarea poetică a părții secunde, *Aria*, reprezentînd culminația în profunzime a lucrării. Culminația dinamică, de mișcare, apare în epilogul final, ce se va stinge însă descrescînd și el într-o mișcare lentă. Scriitura instrumentală, deosebit de ingenioasă, vădește o exploatare diversificată a posibilităților timbrale concentrate uneori pe un „canon de culori“, alteori făcîndu-se apel la glissando, la emisiunea unui sunet quasi nedeterminat, sau la vibrato-uri mari. Folosirea registrelor urmărește curbele expresive ale lucrării, asperitățile din acut găsindu-și o contrapondere în edulcorarea timbrelor înalte cu ajutorul flageoletelor în partea a II-a.



Iată în puține cuvinte, câteva aspecte caracteristice unei lucrări ce se distinge prin lirismul ei elevat și printr-un nou pas personal și definitoriu, în apropierea față de parlando-rubato-ul enescian. Este o continuare creatoare, plină de sensibilitate și echilibru, plină de ingeniozitate a scriiturii instrumentale și a unei polifonii organice, minuită cu sulețe.

*
* *

Așadar, etape bogate, ce însumează file de istorie, o primă sinteză Bartók—Enescu, frecventă în anii 1954—55, o proiectare, nouă, a „imaginilor copilăriei“, una din marile teme enesciene, continuată azi de un Vieru sau Glodeanu, pe urmă cultivarea monodiei, a pedalei și a heterofoniei, de compozitori ca Șt. Niculescu, Myriam Marbé, și alții, printre care amintisem și pe Gh. Costinescu*.

O sinteză particulară și nu lipsită de prospețime, aparține mereu tânărului maestru Ludovic Feldman. Pornind și el, în etapa *Concertului* pentru coarde, de la sinteza Bartók—Enescu, el va continua, surprinzător, o evoluție înspre școala vieneză modernă. Studiind muzica unor maeștri ca Schönberg sau Webern, L. Feldman trage concluzii personale, nerenunțând la un bogat filon folcloric, așa dar enescian, peste care grefează acum total cromaticul, modalismul, complex și chiar scriitura dodecafonică „clasică“ (cu implicații de „Klangfarben“ și chiar a pointillismului în orchestrație) toate acestea la o vîrstă la care mulți compozitori și-au încheiat demult evoluția.

Iată, de pildă, cum, ascultînd *Concertul pentru dublă orchestră de coarde, pian și percuție* (1958) am uitat, cu toții, că e vorba de o muzică de septuagenar. O asemenea muzică ar onora, fără dubiu, și pe un compozitor, să zicem, de treizeci de ani.

Muzica are aici un caracter energic, vînjos, niciodată obosit sau lîncezind, lipsindu-i poza meditației sterile sau a abstractizării căutate. Se

* în studiul *Enescu un precursor*.

simte infuzia masivă a intonațiilor folclorului nostru, acesta însă transfigurat, situându-se departe de un caracter brut, de interes limitat, etnografic.

Există, în *Concertul* lui *Feldman*, un modalism interesant, complex, policrom, înrupat într-o factură melodică amplă expresivă și o cunoaștere foarte temeinică a orchesferei de coarde, cu care compozitorul se arată pretențios.

Aspectele modale sînt cum am spus, variate. E prezentă intonația atît de pregnantă și caracteristică a nucleului de început, care se va plimba apoi în părțile următoare mereu transformat, cimentînd unitar (dar nu obositor!) întreg discursul muzical. Apoi, în partea a doua, apar intonațiile, mai sumbre, de o factură foarte cromatizată, care va îmbrăca apoi în *scherzo* aspecte apropiate folclorului lăutăresc.

E aici un moment spiritual-ironic (nu însă incisiv-ironic) în care vioara solo, în partea mediană a *scherzo*-ului, amintește tribulațiile unui lăutar obosit.

Interesantă e factura instrumentală, cu caracter de tocată în coda finalului. *Feldman* alternează cu îndemînare masivitățile orchestrei de coarde, culminațiile întotdeauna convingătoare, puternice, cu momente camerale solistice de o apariție mereu oportună.

S-ar putea vorbi *in extenso* despre forma muzicală lapidară și echilibrată a *Concertului*. Convinge concentrarea expresivă a formei de sonată din prima parte, sau soluțiile ieșite din șablon din *Scherzo*, de pildă. Aici compozitorul îmbogățește forma tradițională, deși am obiecta, poate, că în economia întregii lucrări acest *Scherzo* s-ar fi dorit și el mai lapidar. *L. Feldman* folosește din plin tradiția bartókiană (care, și în muzica românească, e importantă), atît în similitudini de formație orchestrală — cu unele împrumuturi prea evidente, cum ar fi sunetul repetat al xilofonului, cît și în unele procedee de construcție muzicală, sau de intonație. Totuși profilul său nu rămîne alterat, o seamă de trăsături personale conturîndu-se în voie. Reținem cu ușurință pregnanța nucleului generator, inflexiunile lăutărești sau totalul cromatic al temei părții



lente. După cele *Cinci schițe simfonice* și un ciclu de *Șapte miniaturi*, (îmi amintesc interpretarea uimitoare, față de dificultățile piesei, a orchestrei Școlii de muzică, îndrumate de *M. Guttmann*), *Simfonieta* întregeste această remarcabilă triadă.

Lucrările, toate definitorii pentru creația maestrului *Feldman*, poartă pecetea unor trăsături comune. O robustețe plină de tinerețe, fantezia invenției melodice, viziunea orchestrală îmbogățită, iată cîteva din aceste trăsături.

Le regăsim și în *Simfonieta*, care prin anvergura suflului ei simfonic amintește *Concertul pentru dublă orchestră de coarde*. Teme incisive,

pregnante, unele de un modalism simplu, sau savuros folcloric, altele cu o structură cromatică, sînt construite pe spații largi, în linii bine arcuite.

E interesant de urmărit modul în care compozitorul știe să-și diversifice și să-și subordoneze paleta orchestrală caracterului lucrării. O orchestră mare în *Schițe*, cu multe efecte de culoare, o orchestră cu rezonanțe de cameră, unele de o mare frumusețe, în *Miniaturi*, în sfîrșit orchestra „mai economică”, dar pe deplin eficientă din *Simfonieta*, sînt concludente pentru a arăta bogăția resurselor compozitorului.

Scriind o muzică viguroasă, concentrată, plină de tinerețe creatoare și de un optimism niciodată edulcorat, maestrul Feldman este, alături de Mihail Jora, profesorul și îndrumătorul său, unul din cei mai fecunzi compozitori, ai generației vîrstnice, un exemplu pentru mai tinerile generații.

*
* *

Tot de o sinteză Enescu—Schönberg (ca orice catalogare și aceasta e rigidă, inexactă) se apropie uneori și Vasile Herman. Laborios, temeinic, gîndind îndelung, V. Herman este mai puțin compozitorul improvizatiei, al țîșnirii deslănțuite, cît al reflexiei, echilibrului și al confesiunii reținute. De aceea, poate în lucrările sale se simte mereu o solidă osatură tradițională de care nu se poate debarasa nici în condițiile folosirii unor tehnici muzicale „la zi”, de care autorul se preocupă cu insistență.

Scriind muzică de cameră de factură neoclasică: *Sonate da ricercar* (1958), *Opt piese mici* (1959—1960) și *Partita* (1961) toate pentru pian, muzica sa, pornind de la elemente folclorice*, e caracterizată printr-un lirism reținut (mai cu seamă în lucrările vocale), prin soliditatea scriiturii, puternic legată de tradiție, făcînd adeseori apel la vechile forme polifonice. În timpul din urmă, făcîndu-se simțită asimilarea unor tendințe mai noi ale muzicii contemporane apar în muzica lui Vasile Herman elemente de limbaj ca aleatorismul (în piesele pentru clarinet), scriitura punctualistă în madrigalele pe versuri de Bacovia sau masele sonore din *Cantilații*, dezvoltîndu-se organic pe vechile coordonate enunțate mai sus.

Lucrarea *Variante*, scrisă în 1963, reprezintă o tranziție între genul de cameră și simfonic. Ea este concepută pentru doi clarineți, pian și un grup de instrumente de percuție a căror execuție e încredințată timpului și a încă doi muzicieni. *Variantele* folosesc diferite tehnici de variațiuni, care afectează atît structura melodică (o serie de sunete), cît și cea ritmică.

Compusă din cinci părți care se cîntă „atacca”, ea oscilează, așadar, între variațiuni și suită.

Prima parte, *Ostinato*, aduce în registrul grav al pianului o temă ritmică, a cărei repetare va aminti forma unei passacaglie. Partea a doua,

* cum e momentul doinit din primul „Ritornel” pentru orchestră.

Moderato



Interpolație, reprezintă o fantezie liberă în care discursul muzical renunță la aportul clarinetelor, desfășurându-se numai între pian și grupele de percucie. Tot o formă liberă, partea a treia, *Contrapunct*, își merită numele din dialogul imitativ dintre cei doi clarineți, în timp ce partea a patra, *Heterocromie*, sugerează, conform titlului, prezența și „îngî-narea” unor elemente coloristice-timbrale. Finalul este o *Burlescă* de o formă mai tradițională, oarecum de sonată fără tratare. Aici descifrăm cel mai clar intenția autorului de a îmbina scriitura serială severă cu ritmurile asimetrice și elementele intonaționale caracteristice muzicii populare.

Îată cum și în această lucrare, reîntîlnim caracteristicile scrisului lui V. Herman, în care elementul „tradiție” (formele polifonice, aluziile folclorice) își dau mîna cu elementele tehnicii noi, avînd ca rezultante o creștere a expresiei, a varietății și o accentuare a contrastelor de mișcare și timbruri.

*

* *

În concluzie, observăm, în analiza fenomenului post-enescian, prezența unui arc cuprinzător, larg, ce îmbrățișează o mare varietate de profiluri, de preocupări și chiar de generații, fenomen ce are rădăcini, corespondențe (în sensul francezului „correspondences”) în toate etapele, chiar vîrstnice, ce onorează prin efortul lor creația muzicală românească.

BIBLIOGRAFIE

1. Țăranu, C.: Enescu, un precursor în *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul „G. Dima”, vol. 2, Cluj, 1966.
2. Lowens, I.: Interviu în *Muzica* nr. 4/1968.
3. Lonchamp, J.: Au pays d'Enesco, *Le Monde*, 16 II, 1968.
4. Marescotti, A.: Interviu în *Muzica* nr. 12/1967.
5. Dibelius, F.: *Moderne Musik 1945—1965*. Ed. Bärenreiter-Kassel, 1966.

Etapes post-énesciennes

Cornel Țăranu

Résumé

L'auteur poursuit les deveniris de la nouvelle musique roumaine, dans ses essais de réaliser une synthèse entre l'héritage énescien et autres tendances.

La première de ces synthèses est attestée par les préoccupations de certains compositeurs d'unir les éléments du chant long (parlando rubato) énescien et la rythmique „giusto” de type bartokien ou strawinskien. D'autres compositeurs roumains contemporains manifestent la tendance de joindre des éléments de po-

lyphonie et d'hétérophonie, de même que la tendance d'évolution de la synthèse Bartók—Enesco vers l'école viennoise moderne. Après avoir illustré ces affirmations d'une série d'exemples musicaux, l'auteur remarque, en conclusion, que le vaste phénomène post-énescien comprend une grande variété de profils, de préoccupations et même de générations.

Этапы, следующие после Дж. Энеску

Корнель Цэрану

Резюме

Автор преследует развитие новой румынской музыки, стараясь реализовать синтез между наследством Энеску и другими стремлениями.

Первый из этих синтезов свидетельствует о занятии некоторых композиторов сочетать элементы „длинной песни” (PARLANDO RUBATO) Энеску и ритмику „GIUSTO” типа Бартока или Стравинского. Другие румынские современные композиторы проявляют тенденцию сочетать полифонические и гетерофонические элементы, а также эволюционировать синтез Барток—Энеску в направлении венской современной школы. После того, как автор иллюстрирует эти утверждения музыкальными примерами, в заключение замечает, что обширный, всеобъемлющий феномен после Энеску охватывает большую разнообразность профилей, занятий и даже поколений.

Die nach Enescu entstandenen Schaffensperioden

Cornel Țăranu

Zusammenfassung

Der Autor verfolgt das Werden der neuen rumänischen Musik in den Versuchen, eine Synthese zwischen Enescus Nachlass und anderen Tendenzen zu verwirklichen.

Die erste dieser Synthesen wird bestätigt durch die Bestrebungen einiger Komponisten, die Elemente des parlando rubato (cîntec lung) Enescus mit der „giusto“-Rhythmik des Bartók- oder Strawinski—Typus zu verschmelzen. Andere zeitgenössische rumänische Komponisten neigen dazu Polyphonie und Heterophonie zu vereinigen und streben danach, von einer Bartók—Enescu-Synthese ausgehend, zur modernen Wiener Schule fortzuschreiten. Nachdem der Verfasser diese Behauptungen anhand von zahlreichen Notenbeispielen veranschaulicht, zieht er die Schlussfolgerung, dass der weitumfassende Nachlass Enescus verschiedene Erscheinungsformen, Interessen und Generationen umschliesst.

„Permiteți-mi să vă recomand un tânăr pianist de-o valoare excepțională, un al doilea Horowitz, al cărui talent remarcabil am avut ocazia să-l constat la Concursul Internațional al pianiștilor de la Viena (1933), unde a obținut al doilea mare premiu, meritându-l din plin — pe primul. Este datoria mea de a vă semna un mare „as“ al zilelor viitoare, adevărată revelație la orizontul pianiștilor“.

Așa îl prezenta Alfred Cortot pe Dinu Lipatti în 1938 adăugînd:

„Numele lui este Dinu Lipatti, are douăzecișunu de ani, e în același timp un compozitor extrem de dotat și nu pot să vă arăt prețuirea ce dau talentului său decît spunîndu-vă că îl rețin încă de pe acum pentru a cînta sub conducerea mea la Paris“.

Ne vom întoarce cu opt ani în urma rîndurilor mai sus citate. În iunie 1930 se transmitea la radio, producția de sfîrșit de an a Conservatorului din București. Un nume ne reținuse atenția: Constantin Lipatti. Acesta interpretase partea I-a a concertului de Grieg, entuziasmant.

Am suferit șocul marilor revelații, ascultînd pe acest pianist. Eram în frigurile bacalaureatului pe care doream a-l absolvi spre a ne putea pregăti pentru examenul de admitere la Conservatorul din București.

Surpriza mare avea să vină însă la sfîrșitul viitorului an școlar cînd, elev al conservatorului, ne-am dus la producția de sfîrșit de an, în sala „Liric“ a operei din București.

După ce cîntară cîțiva adolescenți între 20—22 ani, soliști cu orchestra conservatorului dirijată de profesorul Dan Simionescu, urma *Concertul* de Grieg (părțile a II-a și a III-a).

Am rămas stupefiați cînd am văzut că apare pe scenă un copil, îmbrăcat în costum alb, cu guler marinăresc și pantaloni scurți. Acesta era Constantin Lipatti... Ni-l imaginasem un adult format, și acum aveam surpriza să constatăm că valoarea nu-i — cu adevărat — în funcție de vîrstă!

De atunci o prietenie trainică ne-a legat.

Avînd fericirea să fim în apropierea acestui talent excepțional, am fost martori ai tuturor succeselor interpretului și la frămîntarea creatorului care a zămislit cîteva pagini ce lăsau să se întrevadă marile calități ale compozitorului.

Viața însă i-a fost potrivnică și sănătatea lui firavă s-a șubrezit. N-a avut norocul să trăiască măcar un deceniu peste cei treizecișitri de ani pe care i-a avut când a murit. Sîntem siguri că de-ar fi rezistat, astăzi s-ar fi numit înții compozitorul și apoi pianistul Dinu Lipatti.

Asupra meritelor compozitorului s-au pronunțat cei în drept s-o facă și — fără excepție — toți i-au acordat creditul.

Începînd cu marii lui dascăli din țară, Mihail Jora și Florica Muzicescu și terminînd cu cei ce l-au îndrumat mai tîrziu la Paris, toți și fiecare în parte au crezut în talentul creatorului.

Paul Dukas spunea: „Este cel mai bun elev al meu și — un remarcabil pianist virtuos. Întrevăd în el un al doilea Enescu“.

Analizînd creația restrînsă a lui Dinu Lipatti — 23 opusuri, cîteva cadențe pentru diferite concerte și cîteva transcriptii — constatăm prezența mai multor opere cu caracter românesc. Așa sînt bunăoară: suita simfonică *Șătrarii*, una din *Nocturnele pentru pian* (pe tema unui colind moldovenesc dată de noi), *Două dansuri în stil popular românesc pentru două pian*e și *Trei dansuri românești pentru două pian*e. În alte lucrări, străbate o atmosferă românească.

Încă din timpul studiilor — foarte explicabil de altfel, ținînd seama de factorii ce-i determinau formația spirituală — caracterul național în opera lui era predominant.

Compozițiile în care nu se observă un colorit românesc, sînt majoritatea lor compoziții de școală, unde Dinu Lipatti urmărea obiective precise care-l îndreptau în alte direcții.

De altfel seriozitatea cu care abordase studiul compoziției era evidentă încă din primii ani, spiritul ordonat și metodic dominînd munca lui. Nu se lăsa furat de gînduri mari. Învăța cu răbdare, sistematic și era conștient de valoarea lui.

Iată ce spune într-o scrisoare din 1932:

„Cu compoziția merg bine. Lucrez zilnic și m-aș simți fericit să compun anul acesta un concert pentru piano și orchestră, executîndu-l eu însumi în primă auditiie. Ar fi ceva frumos, nu?

Pentru moment de mă va ajuta inspirația voi lucra o suită pentru orchestră mică, ca preparație și deprindere pentru a ataca mai tîrziu genul compozițiilor pentru orchestră mare“.

În 1933 compune *Sonatina pentru pian și vioară*. Este lucrarea care îl afirmă ca un talent autentic. Încă din această sonatină caracterul românesc este ușor de observat.

Cu *Sonatina* și suita *Șătrarii* s-a prezentat la primele lecții cu Paul Dukas.

Proaspăt elev al Școlii Normale de Muzică, în 13 decembrie 1934, ne scrie primele impresii de la Paris. După ce descrie prima luare de contact cu Cortot, trece la compoziție:

„Cu compoziția o duc iarăși bine. Sînt elevul lui Paul Dukas. Din păcate nu dă lecții particulare așa încît am fost nevoit să mă înscriu la cursurile sale de la École Normale.

Și acum o paranteză: toți marii pedagogi nu sînt la Conservator, după cum v-ați putea închipui, ci la École Normale. Cortot, Thibaud,

Casals, Dukas, Yvonne Lefébure, Nadia Boulanger, toți își au cursurile la această școală.

Să revenim la subiect. La prima lecție cu Dukas i-am cîntat *Suita**. I-a plăcut foarte mult și a spus că în afară de unele mici lucruri de orchestrație, e foarte bine lucrată. Totodată a felicitat pe dl. Jora de felul frumos cum „m-a crescut!“.

La a doua lecție... *Sonatina*! Aceasta i-a plăcut chiar mai mult decît *Suita* zicînd că e „o lucrare serioasă, plină de ritm și foarte bine construită“.

În privința caracterului național în compoziție Dinu Lipatti are cu maestrul lui controverse.

Într-o scrisoare din martie 1935 relatează această divergență de opinii, lăsînd să se întrevadă și criza — inerentă oricărui creator — prin care trecea în privința compoziției.

Cităm: „Despre mine ce să vă spun?

Am prea multe așa că nu știu cu ce să încep.

Cu Paul Dukas lucrez regulat. Îi aduc la fiecare lecție cîte... o fugă!

A fost o vreme cînd nu compuneam nimic. Momente extrem de penibile.

Credeam că am pierdut cu desăvîrșire darul compoziției, ce la mine s-a manifestat în atît de mică măsură pînă acum. Acum mi-e frică să spun că „compun“. Zic numai că lucrez o *Fantezie pentru piano și orchestră*, în atmosferă românească.

Relativ la „atmosferă românească“, am mereu discuții cu Dukas. El zice că o asemenea muzică nu poate deveni niciodată universală, ci este pur și simplu o muzică regională. Eu din contră îi spun că dacă autorul se mărginește să introducă în lucrarea sa numai o „atmosferă“ oarecare, poate fi înțeleasă tot atît de bine de Ravel ca și de Richard Strauss spre exemplu.

Brêf, acum compun ceva cu „atmosfera“!

Împrejurările ulterioare aveau să-i fie favorabile în acest sens. Prin moartea lui Dukas pe care l-a regretat sincer, el avea să cîștige în convingerile artistice, prin venirea în fruntea catedrei de compoziție de la École Normale a lui Igor Stravinski**.

Exigent cu el însuși, era un critic foarte cinstit și cu alții. Nu se lăsă orbit de idoli și aprecia exact realizările lor. Iată în acest sens păreriile lui despre cîțiva muzicieni de circulație mondială:

Într-o scrisoare din 13 decembrie 1934, cînd Lipatti, avea numai 17 ani, el scrie:

* Este vorba de „Șătrarii“.

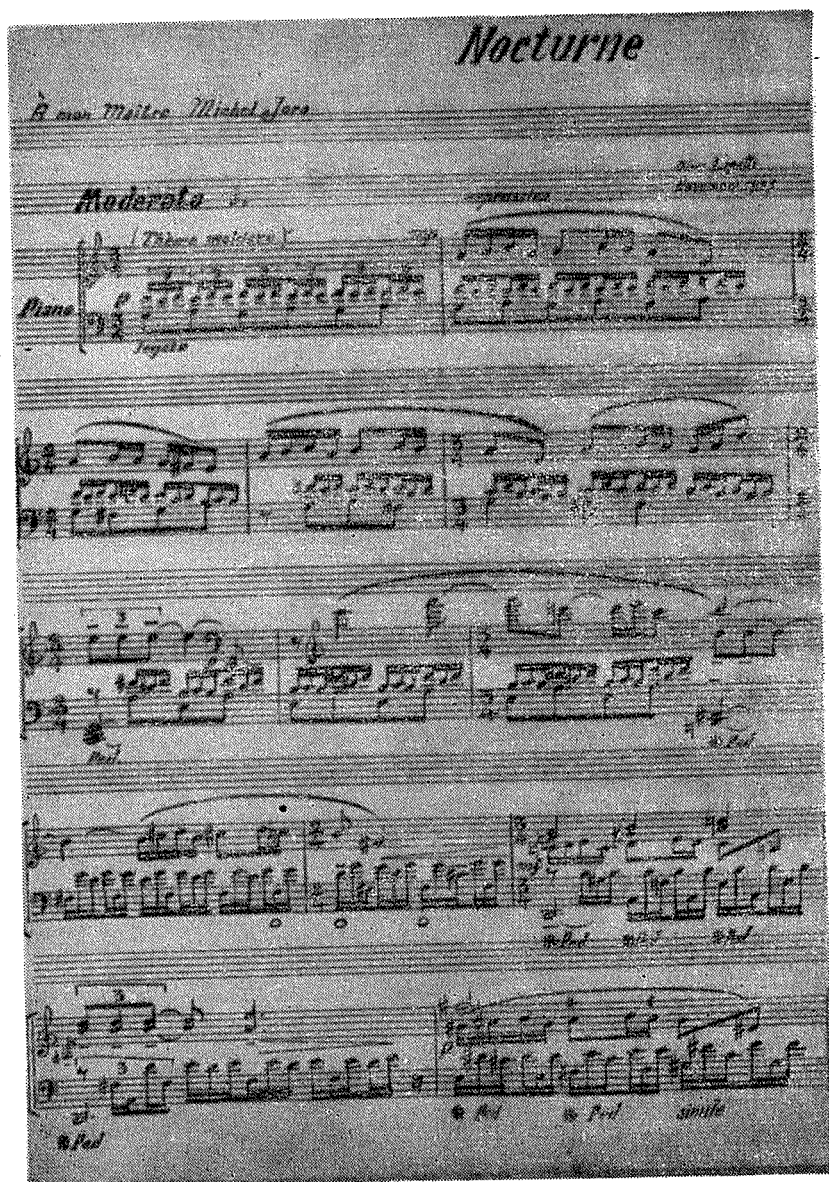
** Pentru Stravinski, Dinu Lipatti a avut o admirație fără margini, îi spune (într-o scrisoare din 5 aprilie 1936) „mai marele dintre mari“. În alta, anterioară (din 24 decembrie 1935) își arată prețuirea față de maestru: „Actualmente lucrez *Capriccio pentru pian și orchestră* de Stravinski. E o lucrare foarte interesantă, plină de vervă. Am o admirație din ce în ce mai mare pentru acest geniu, care a înțeles cel mai bine cum trebuie să compună pentru secolul acesta“.



Fotocopia unui fragment al manuscrisului original al *Primei improvizații pentru vioară, violoncel și pian* de Dinu Lipatti



Fotocopia unei scrisori semnată de Dinu Lipatti



Fotocopia primei pagini a *Nocturnei pentru pian* (1937) pe tema unui colind moldovenesc.

Săptămânile trecute am ascultat retransmisunile dela Salzburg. Am rețăit frumoase clipe ascultând
Maestrii
 Cântăreți, sub direcția
 lui Toscanini. Dease-
 meni și concertele di-
 rijate de Bruno Walter
 mi-au făcut o nespasă
 plăcere.

CARTA POSTALA

ROMANIA



Scumpilor, mai aștept că-
 teva rânduri dela voi. Nu
 mă faceți să aștept prea
 mult, vă rog.

Ai mei vă transmit numa-
 lucruri bune. Eu vă îmbră-
 țitez cu multă dragoste și
 dor. Al vostru *Dinu*

Comuna Glâmbocata
 Județul Dâmbovița
 Oficiul Găști

Doamnei și

Domnului Miron Șoarec

14 Strada Basarabia

BUCUREȘTI

Dragi Miron

Cu toate că tu nu mi-ai scris până acum decât o scrisoare, eu totuși
 iau condurul pentru a paltra viața spre alți amatori și vesele mi locuiesc
 plăcută și amure: eu voi sosi în Capitală pe ziua de 22 Iunie.

Ce rău mi-ar părea dacă ai pleca mai devreme. - N-ai putea
 oare să rămâi până pe ziua de 23? Eu cum sosesc acasă,
 îți dau un telefon și mă imediat la mine, să mai stăm de vorbă, căci
 sper că amem multe de spus, (mai ales eu)!! Acum sunt liber, era
 de liber, înat nu-mi venea a crede că am scăpat așa ușor. - În defi-
 nitiv am cântat numai de 5 ori, socotind și Concertul de Gală.

Fotocopii ale unor scrisori adresate de Dinu Lipatti lui Miron Șoarec.

„Din seria concertelor extraordinare pe care le-am ascultat le voi cita pe cele mai interesante:

Serge Prokofiev în concertul său pentru piano și orchestră...

Rubinstein într-un recital (...) Este incontestabil un mare pianist.

Am ascultat apoi pe Gieseking într-un recital (...). Are un colorit extraordinar și scoate efecte atât de ireale încât poți să juri că nu le scoate din piano“.

Interpret de valoare mondială, pianist unic într-un anumit fel, Dinu Lipatti își dorea realizarea în compoziție.

Într-o scrisoare din 5 aprilie 1936 el spune: „În definitiv să judecăm mai serios“. Virtuozitatea îți dă destule bucurii dar pentru scurt timp. Lucrezi luni de zile programul unui recital spre exemplu, cînti în seara hotărîită apoi după o săptămîină-două, iar nu mai ești „în formă“. Pe cîtă vreme cu compoziția e altceva: ce lucrezi, rămîne pentru totdeauna.“

În ultimii ani ai vieții, Dinu Lipatti a fost — în măsura în care îi permitea greaua suferință — absorbit de pedagogie, de concertele contractate și mai ales de o serie de imprimări.

Aceste ocupații l-au îndepărtat de compoziție.

N-a putut să-și realizeze dorința pe care și-o manifestase în mai multe rînduri, de a se retrage într-un loc liniștit unde să compună.

Ce s-ar putea spune despre eventuala evoluție a lui, în ipoteza că ar fi trăit mai mult?

Fără-ndoială, o ființă atât de talentată, cu un simț al echilibrului atât de pronunțat și cu intuiția pe care o avea, ar fi mers spre culmi accesibile numai celor aleși.

Dinu Lipatti mis au jour par des lettres inédites

Miron Șoarec

Résumé

L'auteur, collègue et ami intime de Dinu Lipatti, nous fait connaître—grâce à certaines lettres inédites — quelques opinions de celui-ci sur la musique contemporaine, sur quelques grands interprètes, ainsi que sur sa propre conception artistique. Ainsi, dans les lettres adressées à l'auteur de ce travail, Dinu Lipatti parle des leçons de composition tenues par Paul Dukas, de la puissante impression que la musique de Strawinski lui a produite, des qualités interprétatives des pianistes Rubinstein et Gieseking, de son désir de s'affirmer lui-même non seulement comme pianiste virtuose, mais aussi comme compositeur.

Дину Липатти в свете некоторых неопубликованных писем

Мирон Шоарек

Резюме

Автор, коллега и близкий друг Дину Липатти, рассказывает — на основе некоторых неопубликованных писем — некоторые его взгляды относительно современной музыки, относительно некоторых знаменитых исполнителей, а также его артистические взгляды. Таким образом, в письмах, адресованных автору настоящей работы, Дину Липатти ссылается на

преподавание уроков композиции П. Дюка, на сильное впечатление, которое произвело на него музыка И. Стравинского, на исполнительское качество пианистов А. Рубинштейна и В. Гизекинга, на желание проявить себя не только как пианист-виртуоз, но и в качестве композитора.

Dinu Lipatti im Lichte einiger unveröffentlichten Briefe

Miron Şoarec

Zusammenfassung

Der Autor, Kollege und naher Freund Dinu Lipattis, enthält — auf Grund einiger unveröffentlichten Briefe — die Anschauungen des Künstlers über die zeitgenössische Musik, über einige grosse Interpreten, als auch über seine eigene künstlerische Auffassung. In seinen Briefen an den Verfasser der vorliegenden Arbeit bezieht sich Dinu Lipatti auf den von Paul Dukas erteilten Kompositionsunterricht, auf den tiefen Eindruck den die Musik Strawinskis auf ihn ausübte, auf die Interpretation der Pianisten Rubinstein und Giesecking, auf den Wunsch sich selber nicht nur als Klaviervirtuose, sondern auch als Komponist zu behaupten.

CURENTUL ROMANTIC ÎN CULTURA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ DIN SECOLUL XIX.

ROMEO GHIRCOIAȘIU

La începuturile culturii românești moderne, situate la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, curente de idei ale epocii sînt însușite în mod treptat de către cărturari sau un public cititor tot mai numeros. Evoluția acestor curente în cultura românească respectă uneori succesiunea apariției lor din Europa, alteori ea prezintă concomitențe și discontinuități aparent fortuite, determinate de condițiile specifice ale istoriei României moderne și culturii sale.

Clasicismul, iluminismul răspîndit încă în sec. XVII în țările române și romantismul abia apărut în istorie, se vor manifesta un timp concomitent, alternînd uneori contradictoriu în etapele de început ale culturii românești moderne, așa după cum Boileau și V. Hugo constituiau concomitent, sursele ideologice ale unor literați ca Eliade Rădulescu sau C. Bolliac (1, p. 19). În viața muzicală a țărilor române, *Flautul fermecat* de Mozart, *Moise* de Rossini, sau *Jean de Paris* de Boieldieu, (5, p. 133 și 3, p. 218), deși de o semnificație estetică diversă, sînt prezentate în același timp la noi, premiera bucureșteană a *Bărbierului din Sevilla* de Rossini precedînd cu un an prima audiere pariziană a operei (1818). Acești autori se învecinau pe afișe fie cu contemporani ai Revoluției franceze (Gretry, D'Alayrac) fie cu primele opere ale lui Verdi.

Printre primele momente ale curentului menționăm *Meditațiile* lui Lamartine (1820) traduse în românește de Eliade la 1830, *Noptile lui Young* traduse de S. Marcovici în același deceniu și fragmente din corespondența Goethe—Eckmann publicate în 1837 în *Curierul de ambe sexe*. *Muta din Portici* prima operă romantică (1829) (4, p. 114) e prezentată publicului românesc în stagiunea 1834—35, ca și alte numeroase piese ale acelei epoci (5, p. 134). În fine prefața la *Cromwell* de V. Hugo (1827) inspiră peste cîțiva ani polemicile unor tineri români ca Bolliac sau Ion Voinescu II, care adoptau poezia, teatrul și arta operei ca teren al activității lor critice. Este epoca în care acesta din urmă scrie în *Gazeta teatrului* despre „vechiturile școlii clasice și de romantismul scos la modă de Byron, Lamartine sau V. Hugo” (1, p. 19). Cărturarii progresiști ai vremii aveau evidente preocupări muzicale ca fondatori ai *Societății filarmonice* (1833), ai șco-

lilor de muzică și teatru (1834, 1836), sau în munca lor de cronicari teatrali.

Aceste preocupări reflectă totodată, pe de o parte locul deținut de muzică în ideologia romantică europeană (7, p. 786 și următoarele) și, pe de alta rolul jucat de teatrul muzical în cultura românească a epocii. În deceniul 1830—1840 nenumărate trupe de teatru în turneu prin țările române, sau alcătuite din tineri cărturari români, reprezintă în principalele orașe, peste 100 de piese din repertoriul operei, operetei și vodevilului.

De aceea, unii istorici ai literaturii noastre recunosc un rol important jucat de teatrul liric, în răspîndirea însuși a curentului romantic în cultura românească (6, p. 60). Bogăția de conținut a operelor jucate era dominată de întreaga galerie de portrete și imagini, cu atitudinile, gesturile și trăirile specifice veacului și artei pe care acesta a generat-o. În epoca în care publicul românesc s-a format la școala operei, literații noștri s-au inițiat în tainele curentului romantic prin nenumăratele traduceri din marii autori ai poeziei, teatrului și prozei europene. Începînd cu ultimele decenii ale secolului XVIII, sute de manuscrise, în mare parte traduceri, dovedesc această nestăvilită sete de cunoaștere ce caracterizează geneza culturii românești moderne. Atmosfera romantică se va insinua treptat în gîndirea românească și arta epocii, în mod paralel cu elementele clasice, ce se vor menține mult timp. E cazul primilor noștri poeți romantici ca V. Cârlova și Gr. Alexandrescu.

Destinul, nefericirea în dragoste, „zavistia” între oameni, „nestatornicia lucrurilor lumii” — ecouri ale seismelor sociale — își fac loc în romanele românești și cîntecele de lume către 1830. (7, p. 61). Sursa lor muzicală se situa în operele clasice și romantice, pe care publicul le aplaudase la teatru, dar și în cîntecele orientale turcești sau grecești, ce le dădeau un caracter muzical specific (moduri cromatice, ritmică polimorfă, melisme etc.). (8, p. 123).

În această atmosferă muzicală de tranziție se va ridica un element nou, propriu gîndirii romantice: *arta populară*. În procesul de formare a națiunii burgheze, toate domeniile culturii aveau să promoveze valorile naționale. Arta populară — muzica și poezia — reprezenta un tezaur ce merita să fie dezvoltat, exploatat și pus în slujba propășirii spirituale și morale a națiunii. Concepția romantică, în căutarea „noului” va adopta cîntecul popular, care îi va da trăsături specifice. E. Murgu, A. Pann (1830), Fr. Rujinski (1836) publică primele notări de cîntece populare românești. Ele aveau să intre în repertoriul diletanților ca și în inspirația primelor creații originale.

Premizele erau cristalizate pentru ca estetica romantică să cunoască și la noi o primă afirmare textuală. *Înștiințarea* publicată în primul număr al *Daciei literare*, la 30. I. 1840, este un adevărat manifest al romantismului românesc, cu implicații largi în întreaga cultură literară și muzicală deopotrivă. Referindu-se la numeroasele traduceri („imitații” cum erau numite) revista scria: „Dorul de imitație s-au făcut la noi o manie primejdioasă pentru că omoară în noi duhul național... Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sînt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitorești și de poetice pentru ca să putem găsi

și noi subiecturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm dela alții". Iată câteva elemente ale esteticii romantice prezente în programul *Daciei Literare*.

Muzica avea și ea să beneficieze de noua orientare estetică. V. Alecsandri și Al. Russo încep în curînd culegerile lor de cîntece populare — texte literare — pentru ca arta muzicală să înregistreze în acelaș deceniu și sub influența acelorași cărturari progresiști (Alecsandri, Barițiu, frații Hurmuzaki) culegerile transcrise pentru pian de Carol Mikuli (1849), Ioan A. Wachmann (1848), Henri Ehrlich (1850). Cîntecul popular — după cum arată Dim. Popovici referindu-se la conținutul său — venea în atmosfera vremii cu o deosebită complexitate sentimentală: pe de o parte tonuri minore și culori sumbre din poezia depresivă a timpului, pe de alta, o expresie optimistă ce dădea glas dragostei de viață și de natură, hotărîrea de luptă, personificată prin eroul societății oprimate: haiducul. Această gamă de sentimente dădea literaturii culte soluții precise, pentru nedumeririle și întrebările epocii, cu teme noi și atitudini noi. (9, p. 2).

Creația muzicală originală va da și ea un număr de lucrări în care cîntecul popular se integra într-o atmosferă romantică, iar expresia atingea un inițial nivel de perfecțiune. *Uvertura națională Moldova* de Al. Flechtenmacher (1847) este o pildă în acest sens. Primele măsuri ale lucrării prin tremollo-ul corzilor acompaniate de clopote, evocă o imagine programatică la îndemîna multor compozitori romantici: ele par a întruchipa o atmosferă de codru, murmurul pădurii, freamătul frunzelor, cu o naivitate ce face parte ea însăși din nota romantică. Un *Andante* introductiv și o succesiune de dansuri populare urmate de o melancolică romanță moldovenească constituie materialul melodic al uverturii. Forma liberă a unui *Allegro de sonată* în care dezvoltarea este distribuită în diversele punți, limbajul armonic clasic cu unele cromatisme modale (treptele IV și VI) rezumă expresia lucrării sub semnul aceleași lumi romantice. În momentele de tensiune apare acordul micșorat, care pentru publicul epocii mai era încă o culme expresivă a disonanței, și, poate, o imagine a groazei. O altă lucrare *Baba Hîrca* operează-vrăjitorie, completează aspectele romantice ale artei lui Flechtenmacher. În schimb tematica pastorală sau istorică din încercările teatrale cu muzică ale unirii (G. Asaki, G. Barițiu sau M. Millo, menținea elemente clasice, cu atît mai mult cu cît muzica de scenă a acestora, de El. Asaki, P. Cervatti sau J. Herfner adopta arii din repertoriul clasic al operei, alături de cel romantic.

Estetica *Daciei Literare* începea astfel să se impună în mod conștient și în muzica românească. Tendința spre o artă națională va duce la formarea *școlii muzicale românești*, expresie a progresului general pe care-l realizează poporul în plină luptă pentru cucerirea independenței și libertăților sale. Curentul romantic e martor acestui proces căruia îi va da trăsături proprii. Școala națională însemna o sinteză între limbaj național și universal, iar acesta din urmă venea cu un complex de elemente clasice și romantice, însușite însă în plin romantism. Marea tradiție bizantină care mai trăia încă în ultima ei fază în cultura românească a acestei epoci, ca și condiții sociale și politice au întîrziat un timp formarea școlii

românești muzicale. Ea va sprijini însă melosul popular să dea trăsături proprii limbajului muzicii românești. Căutările compozitorilor noștri în spre originalitate a stilului și autenticitate, de la Muzicescu, Dima la Kiriac, Cuclin se desfășurau într-adevăr paralel în arta populară și bizantină. Desigur acesta a fost un proces de durată. Un rol important în acest proces i-a revenit criticului muzical N. Filimon. El constata în anii 60 că limbajul universal și cel al muzicii orientale, coexistau izolat în creația românească, neglijându-se adevăratul stil național. Pentru a suplini această lipsă Filimon recomanda studiul științific comparat al folclorului românesc, al popoarelor vecine, și al celor înrudite, romanice, studiul documentelor muzicale istorice legate de acestea (10, p. 256). În baza acestui studiu complex, spunea Filimon, vom putea face ceea ce am făcut cu limba, anume „de a îi da o cultură națională“.

Curentul romantic evolua însă neîntrerupt. Generațiile noi încep să se îndepărteze de lumea „oftărilor“ din cîntecele de odinioară. Tonul ironic față de aceasta apare în poezia lui Iancu Văcărescu ca și în scrierile lui Filimon, Alecsandri, G. Sion și, satiric, la I. L. Caragiale (6, p. 23).

În 1851 apare în vocabularul românesc cuvîntul „romantă“ (*romansă*) (6, p. 66) care marchează o nouă etapă în creația lirică a compozitorilor români. Cîntecul de lume cultivat încă multă vreme, va fi dublat de romanța cultă pe care o vor adopta compozitorii epocii. Ei vor părăsi naivitățile și mai ales vulgaritatea cîntecelor de odinioară, dar vor păstra o anumită atmosferă sentimentală proprie saloanelor burgheze și cercurilor de amatori ai muzicii. Dacă se vor mai inspira din cîntecele de lume vor preciza, ca G. Dima, că sînt „vechi cîntece românești“ spre a le deosebi de alte creații ale sale: „cîntece populare românești“, lieduri sau balade, pe versuri de Eminescu, Alecsandri, Goethe etc. Poate Eduard Caudella mai cultiva încă romanța inspirîndu-se din lirica minoră a unor poetese la modă pe atunci (1880—1900): Riria Xenopol, Ana Conta-Kernbach, Carmen Sylva, alături însă de balade de o autentică expresivitate (*Sergentul* de V. Alecsandri). Gh. Stephănescu, Iacob Mureșianu, C. Porumbescu — în inspirația căruia e prezent și Heine, completează cercul compozitorilor români autori de romanță ce tind spre sfera superioară a liedului. Fiind contemporani cu Eminescu, — unul din ultimii mari romantici ai Europei — acești compozitori inițiază o tradiție a liedului românesc pe versurile luceafărului poeziei noastre. E o tradiție continuată pînă în zilele noastre sub semnul aceleași osmoze între lied și romanță, cu o viziune contemporană a imaginilor romantice zămislite de poet. (M. Jora, T. Ciortea, Z. Vancea). Romanța românească va cunoaște de asemenea apropierea de melosul popular, prin difuziunea amplă a genului în viața muzicală a timpului. Chiar liedurile lui Dima pe versuri germane apărute la Leipzig transmiteau pentru cronicarul recenziat german, ceva din specificul național, poate folcloric, poate psihic-temperamental al autorului lor. (11, p. 155).

În general lucrările de inspirație folclorică a compozitorilor din acea vreme adoptă cu precădere formele libere romantice (stil și morfologie)

ca de ex: uvertura, miniaturile și fanteziile instrumentale, balada (vocală, corală, coral-simfonică), opereta și opera. În același timp formele clasice cultivate de ei, prin rigoarea pe care o impune morfologia, se mențin în sfera stilului clasic, cu sporadice interferențe romantice, fără implicații folclorice însă, ca de ex. *Simfonia* de G. Stephănescu, *Cvartetul* și *Concertele pentru vioară* de Caudella, *Cvartetele* și *Concertele pentru violoncel* de C. Dimitrescu.

Axa bipolară clasic-romantic, care revine mereu în arta secolului XIX din întreaga Europă, se va menține și în gândirea de semnificație europeană a lui George Enescu (12, p. 46). Pe planul sintezei universal-național, el va realiza după o îndelungată pregătire a sa și a întregii școli românești un moment suprem prin *Sonata a treia pentru vioară și pian* „în caracter popular românesc”. Odată cu lucrările de maturitate ale lui Enescu și ale contemporanilor săi, cariera romantismului la noi strâns legată de cea a clasicismului, poate fi considerată ca încheiată. Apele curentului se vor contopi cu fluviile contemporaneității fertilizând alte țarmuri și viața altor oameni.

BIBLIOGRAFIE

1. Popovici, D.: *Ideologia literară a lui I. H. Rădulescu*, București, 1935.
2. Breazul, G.: *Muzica românească de azi*, ed. P. Nițulescu, București, 1939.
3. Filtsch, E.: *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, în *Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde*, Neue Folge, 21 Band, 1887.
4. Dumesnil, R.: *La musique romantique française*, Paris, 1944.
5. Poslușnicu, M. Gr.: *Istoria muzicii la Români*, București, 1928.
6. Papadima, O.: *Anton Pann, „cîntecele de lume” și folclorul Bucureștilor*, București, 1963.
7. Blume, E.: *Romantik, Musik in Geschichte und Gegenwart* vol. XI.
8. Ciobanu, Gh.: *Despre așa numita gamă țigănească*, *Revista de folclor București*, an IV (1959) nr. 1—2.
9. Popovici, D.: „*Romantismul românesc*”, *Tribuna*, an IX, nr. 49.
10. Filimon, N.: *Opere*, vol. II, București, 1957.
11. Voileanu-Nicoară, A.: *G. Dima, viața, opera*, București, 1957.
12. George Enescu, op. col. București, 1964.
13. Brumaru, Ada.: *Romantismul în muzică*. București, 1962.

Le courant romantique dans la culture musicale roumaine du XIX-e siècle

Roméo Ghircoiașiu

Résumé

Le courant romantique se répand dans la culture roumaine aux environs de 1830. Il se manifeste par des traductions des oeuvres de Lamartine, de Young, de Goethe et de V. Hugo (*La préface de Cromwell*) ainsi que par les spectacles d'opéra au répertoire de l'époque.

La revue *Dacia literară* avait promu une esthétique romantique qui exerça une grande influence sur la littérature et la musique d'alors. Ce sont les créations originales des certains poètes comme V. Alecsandri, A. Russo, V. Cîrlova et des compositeurs comme: Al. Flechtenmacher, Edouard Caudella, G. Dima, G. Muzicesco, Iacob Mureșianu, Gh. Stephănescu, et C. Porumbescu, qui écrivent entre 1860—1900.

Les premières notations de folklore (1830—1850), comme les thèmes de l'histoire de la patrie apportent la note locale, nationale, dans les formes musicales libres de type romantique comme la romance, le chœur, la ballade chorale-symphonique,

l'opéra, l'opérette ou l'ouverture symphonique. En échange, les formes traditionnelles sont cultivées en style classique sans influences folkloriques évidentes dans la *Symphonie* de Stepharesco (1869—), les *Quartettes* et les *Concertos* pour violon, et pour violoncelle d'E. Caudella ou C. Dimitresco. La ligne bipolaire classique-romantique continue jusque chez G. Enesco qui en même temps réalise une synthèse supérieure entre la forme nationale et le langage universel (1925).

Романтическое течение в румынской музыкальной культуре XIX-го века

Ромео Гиркояшиу

Резюме

Романтическое течение в румынской культуре распространяется около 1830 г., проявляясь в виде переводов Ламартина, Юнга, Гёте или В. Гюго (предисловие к Кромвелю), а также в виде оперных представлений из репертуара эпохи.

Эстетическую романтику выдвигает журнал „Литературная Дачия” (1840), оказав влияние на литературу, а также и на музыку путём подлинных творений некоторых поэтов, как: В. Александри, А. Руссо, В. Кырлова и композиторов, как: А. Флехтенмахер (1847), Е. Кауделла, Г. Дима, Г. Музическу, Я. Мурешяну, Г. Штефанеску или Ч. Порумбеску, которые пишут между годами 1860—1900.

Первые фольклорные записи 1830—1850 гг., а также темы из истории родины приносят местные национальные характеры в свободные музыкальные формы романтического типа, как: романс, хор, хоральная баллада, симфония, опера, оперетта или симфоническая увертюра. Традиционные же формы развиваются в классическом стиле без очевидных фольклорных имитаций в Симфонии Г. Штефанеску (1869), Квартеты и концерты для скрипки, а также для виолончели Е. Кауделла или К. Думитреску. Биполярная классико-романтическая линия продолжается до Дж. Энеску, которая одновременно осуществляет высший синтез между национальной формой и универсальным языком (1925).

Romantische Stilrichtung in der rumänischen Musikkultur des XIX. Jahrhunderts

Romeo Ghircioaşiu

Zusammenfassung

Die romantische Ästhetik wird durch die Zeitschrift *Dacia literară* (1840) gefördert und beeinflusst die Musik und Literatur durch originelle Werke einiger Schriftsteller wie V. Alecsandri, A. Russo, V. Cîrlova und Komponisten wie A. Flechtenmacher (1847), E. Caudella, G. Dima, G. Muзическу, Iacob Mureşianu, G. Stepănescu oder C. Porumbescu (1860—1900).

Die ersten Folkloreaufzeichnungen von 1830—1850 und die Themen aus der Geschichte des Landes bringen einen Beitrag zur nationalen, ortsgebundenen Eigenart der freien Musikformen des romantischen Typus, wie die Romanze, der Chor, die vokal-sinfonische Ballade, die Oper, die Operette oder die sinfonische Ouvertüre. Hingegen werden die traditionellen Formen des klassischen Stils gepflegt, ohne sichtbaren folkloristischen Einfluss anzuweisen, wie in G. Stepănescus *Sinfonie* (1869), in E. Caudella oder C. Dimitrescu *Quartetten* und *Konzerten* für Geige beziehungsweise Cello. Die bipolare klassisch-romantische Linie setzt sich bis zu Enescu fort, welcher gleichzeitig eine höhere Synthese zwischen nationaler Form und Universalsprache verwirklicht (1925).

PREOCUPĂRI PRIVIND ORGANIZAREA ÎNVĂȚĂMÎNTULUI MUZICAL ROMÂNESC ÎN TRANSILVANIA, LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

RODICA CIUREA-CODREANU

Frumoasele tradiții ardelenе, animate de înaltul sentiment al dragostei față de popor și consolidate de secole, au dat roade de preț în toate domeniile vieții culturale. În dorința de a educa tineretul în spiritul marilor creații populare și de a-i inspira respectul față de geniul artistic românesc, oameni talentați și cu vederi înalte au creat aici, în Transilvania, numeroase focare de cultură românească, care au întreținut ardore sentimentului de dragoste față de patrie în inima tineretului.

La sfîrșitul sec. XIX și începutul sec. XX are loc un proces de efervescență spirituală — produs al atîtor decenii de frămîntări, concretizat prin numeroase manifestări cu caracter cultural și artistic, prin apariția de publicații, sau prin încercări de așezare a învățămîntului românesc pe temeiuri mai moderne și mai avansate.

În această atmosferă, asistăm la o progresivă cristalizare a opiniilor, clarificare a punctelor de vedere, apropiere a țărilor și unificare a căilor de acțiune. Aceeași direcție de dezvoltare o putem remarca și în domeniul învățămîntului, în mod expres în problemele organizării învățămîntului muzical.

Dacă răsfoim presa ardelenă de la sfîrșitul sec. XIX și începutul sec. XX, vom întîlni insistente preocupări de ordin pedagogic, unele cu caracter general, altele cu caracter special, metodic. Este dezbătută problema predării istoriei, limbii și literaturii române, a predării cunoștințelor practice, dar sînt luate în atenție și problemele educației morale sau estetice.

Învățători și profesori, oameni de cultură și artă, însuflețiți de aceleași năzuințe, țin să-și exprime punctele de vedere programatice, legate de ridicarea poporului și de perfecționarea sistemului de educație și instrucție populară. Din rîndul acestora remarcăm la sfîrșitul sec. XIX pe **Tomă Popovici**, învățătorul din Țara Hațegului, care semnează în *Telegraful Român* (1892—1894) ciclul de articole *Cîntul în școala populară*. Aceste articole pot fi interpretate ca un real îndreptar metodic, privind predarea muzicii în școala elementară¹.

¹ Conținutul acestor articole a fost analizat temeinic și competent de prof. A. Ivășcanu în lucrarea sa intitulată *Ideii pedagogice într-un îndreptar transilvănean de predare a muzicii din sec. XIX* publicată în volumul: *Lucrări de muzicologie* vol. 3. Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1967.

Cuvîntul lui T o m a P o p o v i c i nu rămîne o manifestare izolată. Peste tot în Ardeal întîlnim preocupări asemănătoare. Astfel, în 1907 apare la Gherla, din inițiativa unui grup de învățători, revista *Pedagogia română*. Această revistă are o existență scurtă, dar ea reprezintă o manifestare de adînc patriotism. În cele două numere apărute, întîlnim articolul intitulat *Cîntul în școală și în viața neamului nostru*. Pornind de la afirmația că una din cele mai de preț comori ale neamului nostru este cîntecul, autorul compară cîntecul nostru popular cu cele mai vestite arii culte ale muzicii universale. „Dormi cu mama dormi, pușorul meu (se scrie în articol — n.n.) e ceva mai dulce decît ori care operetă franceză sau decît poveștile vestite a lui H o f f m a n“. Dacă aceasta este valoarea atribuită cîntecului popular, evident că el trebuie să reprezinte un element constitutiv, de bază, al conținutului educației muzicale a tineretului. Pentru realizarea acestui obiectiv, autorul propune: 1. inițierea unei acțiuni largi de culegere de folclor. „Să se spicuiască din literatura noastră poezii ușurele pentru copiii de 4—12 ani și să se melodizeze nu în tempo de serenadă sau în ceva construcție străină, ci de va fi cît de simplă aceea melodie, să conțină ceva din motivele noastre, să fie așa, că și fără text cîntată să se observe, că e românească.“ 2. Învățătorii sînt solicitați de asemeni să adune jocuri populare „după puțință de acelea, care se joacă în grup“ și să se caute cîntece potrivite pentru ele. 3. În sprijinul acestei activități, autorul propune organizarea unui curs de muzică pentru învățători. „Să se ocupe cei chemați cu ideea de a deschide învățătorilor noștri un curs de muzică, unde să-i pregătim în măsura, ca participanții pe bază de autodidacție să poată studia mai departe... împreunînd cursul și cu predarea altor cunoștințe de lipsă spre cultivarea poporului nostru...“(1).

Apelurile revistei *Pedagogia română* au rămas fără ecou. Ele apar deosebit de prețioase însă, nu numai pentru înțelegerea frămîntărilor trecutului, ci și pentru precizarea sarcinilor prezentului.

Pledoaria pentru organizarea unui învățămînt muzical mai amplu, mai temeinic și mai strîns legat de popor este reluată în revista *Vatra școlară*, apărută la Sibiu în 1907—1913. În paginile acestei reviste întîlnim numeroase articole referitoare la organizarea unui învățămînt muzical popular, strîns legat de folclor și subordonat scopului fundamental al educației tineretului, cultivarea dragostei și devotamentului față de neam. În majoritatea lor, aceste articole sînt semnate de T i m o t e i P o p o v i c i; mai semnează N. B e m b e a ș.a.

Ciclul este deschis de N. B e m b e a cu articolul *Doina în școala populară*. Autorul consideră că cea mai înaltă operă de muzică și poezie națională este doina și se întreabă: oare în învățămînt se ține îndeajuns seama de acest adevăr? Constatarea autorului este negativă. Învățămîntul muzical românesc este copleșit de cîntece străine „la care s-au aplicat textele în traducere, sau poezii de ale noastre mai de a doua mînă“. Un astfel de învățămînt — susține N. B e m b e a — nu-și poate îndeplini misiunea de a făuri viitorul neamului. Muzica poate deveni un mijloc tot atît de eficace ca și celelalte obiecte de învățămînt (istorie, literatură și limba română), cu condiția ca în programele de învățămînt să fie introduse cîntece populare. Articolul se încheie cu un regret, care

poate fi interpretat și ca un îndemn: „Păcat (scrie autorul — n.n.) căci dintre cei chemați ai noștri prea puțini s-au ocupat de o alegere și întocmire a melodiilor populare pentru școlile noastre elementare“ (2, p. 106).

În volumul V și VI al aceleași reviste remarcăm o suită de articole semnate de Timotei Popovici, toate pledînd pentru aceeași idee: apropierea învățămîntului muzical popular de creațiile folclorice. Dovedindu-se a fi o personalitate cu vastă cultură muzicală, T. Popovici aduce o precizare la formularea scopului predării muzicii în școală, deosebit de prețioasă și modernă. Cultivarea vocii și auzului — susține autorul — reprezintă doar mijloace este drept, cele mai de seamă pentru atingerea scopului real și suprem, care este ARTA. „Trebuie deci... să punem pe copil față în față cu tabloul muzical, ca și cum l-am pune în fața unei opere de pictură, sculptură etc.“ (3, p. 16). Condiția fundamentală pentru realizarea acestui scop este cultura artistică-muzicală a învățătorului. „Învățătorul, care pe lîngă cultura muzicală teoretică și practică indispensabilă, pe lîngă voce instruită, auz și simț artistic dezvoltat va ști să toarne în lucrarea sa însuflețirea recerută, poate fi deplin asigurat că și-a îndeplinit chemarea în modul cel mai bun“ (3, p. 17).

T. Popovici este preocupat și de conținutul instrucției muzicale în școala populară. Vorbind despre locul și rolul exercițiilor muzicale, autorul le subordonează învățării cîntecelor, deoarece scopul școlii elementare, afirmă el, nu este să facă din elevi „buni cetitori de note“ ci să-i învețe „un număr potrivit de cîntece frumoase“.

Alegerea repertoriului este considerată „cea mai însemnată și totodată și gîngășă chestiune“. De aceea autorul consacră mai multe articole acestei teze (5, 6, 7). Făcînd unele considerații de pedagogie comparată, T. Popovici conchide că în școala populară românească „materialul de instrucțiune din cîntare are să-l formeze în prima linie cîntecele populare românești“ (5, 201). Învățătorul este chemat să dea cîntecului popular românesc „locul de onoare“ în școală, căci numai așa el va putea să-și îndeplinească „misiunea sa sublimă de luminător și cultivator al fiilor neamului nostru“.

Apreciînd critic conținutul cîntării în școli, precum și culegerile de cîntece pentru școlari date în folosința învățătorilor, (5, 6) Popovici încearcă să analizeze cauzele care stînjenesc cultivarea muzicii naționale în școlile românești (7). Printre acestea, se impune observația judicioasă făcută de autor precum că, una din cauzele fundamentale ale lipsei folclorului în repertoriul școlar este lipsa cîntecelor populare scrise și a celor compuse în gen popular: „noi avem o comoară muzicală poporală prețioasă și bogată. Dar această comoară trăiește și azi încă în cea mai mare parte numai prin tradiție“. (7, p. 23). Pe de altă parte, continuă autorul, învățătorii nu au pregătirea necesară pentru a se putea folosi de cîntecele bune din colecțiile existente, sau pentru „a-și putea alege și potrivi singuri materialul de cîntece poporale de care școala ar avea lipsă“ (7, p. 23).

Ideile lui Timotei Popovici se disting prin claritate și spirit de pătrundere, prin patriotism și perspectivă. Ele probează în autorul lor un om cu o vastă cultură muzicală și o bogată experiență pedagogică.

Pentru a întregi tabloul preocupărilor privind învățământul muzical transilvănean din primul deceniu al secolului nostru, ne vom opri puțin asupra unui document, care reflectă o concepție pedagogică și metodică unitară, concretizată într-o programă didactică cu valoare direct practic-aplicativă. Ne referim la *Planul de învățământ și îndreptarul metodic, pentru școlile populare române din Ungaria și Transilvania*, tipărit la Sibiu în anul 1911. (8).

Mergînd pe linia tradițională a umanismului, este de remarcat sensul multilateral atribuit de către acest document conceptului de educație în școala poporală; educația este concepută ca înmănunchind sarcini complexe și multiple privind dezvoltarea morală, intelectuală, estetică, fizică și practică a tineretului. Conținutul învățământului este axat pe aceste sarcini, iar obiectele de învățămînt sînt analizate în funcție de posibilitatea contribuției la dezvoltarea multilaterală a personalității.

Educația estetică este tratată de asemeni într-o manieră modernă. Alături de artă, sînt considerate ca principale mijloace de realizare a obiectivelor educației estetice, natura și ambianța socială.

Atribuind (*cîntarea*) muzicii un loc însemnat în cadrul educației estetice, lucrarea atrage atenția asupra scopului formativ al acestei discipline școlare, alăturînd dezvoltării auzului și vocii, necesitatea cultivării simțului muzical și cultivării gustului estetic. Valoarea educativă a cîntecului este privită și mai larg, muzica fiind interpretată ca mijloc de formare a sentimentelor patriotice, de disciplinare și „de promovare a dispozițiilor bune în copii”.

În continuare este dezbătută problema repertoriului și metodicii muzicii în școala elementară. În legătură cu alegerea repertoriului se promovează ideea necesității orientării spre folclor, spre creațiile autentice populare. „Se vor preferi (recomandă programa — n.n.) în prima linie cîntări, care și-au dobîndit în cursul timpurilor încetățenire în viața poporului, sau care sînt directe creațiuni ale lui și numai în a doua linie cîntările artistice, care trebuie să fie în adevăr artistice, nu ca înălțime însă ci ca frumuseță.” (8, p. 230). Textul și melodia cîntecului vor fi alese în așa fel încît ele să satisfacă cerințele accesibilității și sarcinile educației.

Latura metodică a predării rămîne însă în limitele unui tradiționalism, care la alți autori și în alte programe metodice a fost depășit. „Înainte de a învăța pe elevi melodia cîntecului — se propune în lucrare — n.n.) este necesar să cunoască textul”. Astfel, programa recomandă însușirea separată a celor două laturi, în realitate inseparabile, ale unui cîntec: conținutul său și exprimarea muzicală pe care acest conținut o capătă.

În programă sînt indicate etapele predării unui cîntec după auz și după note, insistîndu-se asupra exercițiilor de solfegiere, de vocalizare și „articulațiune”. Sînt date indicații referitoare la calitatea emisiunii vocale și la respectarea regulilor de igienă a muzicii. Este de reținut că programa prevede ca elevii cu auz muzical mai puțin dezvoltat să nu fie scutiți de muzică, ci să fie ajutați și susținuți prin exerciții speciale.

Preocuparea de cultivare a auzului muzical și de lărgire a scării de tonuri caracteristice vârstei copiilor, se concretizează prin recomandarea unor exerciții sub formă de joc (de-a baba oarba, capra cu trei iezi etc.), care să fie pe cât de folositoare, pe atât de plăcute și „potrivite inimii copiilor“. În clasa a I—II-a accentul se va pune pe pronunțarea textului și exactitatea melodiei. În clasa a III—IV-a scara melodiilor se va extinde pînă la o octavă, iar în clasa a V—VI-a pînă la o decimă și mai mult. La aceste clase măsura și ritmul pot fi mai variate, iar mișcarea și nuanțarea sînt îndeaproape urmărite.

Cunoștințele muzicale predate în școala populară — conform cerințelor programei de față — sînt impresionant de bogate: sunet-ton, semnele tonurilor, forma notelor, portativ, numirea notelor în cheia sol, tonuri fundamentale, măsuri, pauze, semne de alterație, tempo, accent, ritm, scară majoră și minoră etc. Pentru cultivarea auzului muzical și al vocii, precum și pentru consolidarea cunoștințelor muzicale asimilate, programa prevede ca fiecare oră de muzică să debuteze cu exerciții tehnice corespunzătoare.

Ca mijloc auxiliar al învățămîntului muzical, se pretinde folosirea voriei (este argumentată alegerea acestui instrument) fără ca prin aceasta învățătorul să fie scutit de a cînta cu vocea. „Folosirea instrumentului însă (subliniază programa — n.n.) nu dispensează și nu suplinește cîntarea cu vocea din partea învățătorului“.

Un alt auxiliar este considerat corul de elevi. „Fiecare învățător să-și țină de dorință însemnată a forma un cor cel puțin cu 2 voci.“ Pentru organizarea și desfășurarea activității corale programa de asemeni oferă unele indicații de ordin metodic.

Privind în ansamblu lucrarea analizată aici, putem face constatarea că ea se postează pe pozițiile unei concepții moderne, dovedind o profundă înțelegere a rolului în școală și largi posibilități de cuprindere a numeroaselor probleme, care se ridică în legătură cu predarea acestui obiect.

Am ales aceste documente istorice nu în mod întâmplător. Ele reprezintă un moment de cotitură în istoria învățămîntului muzical transilvănean, încheind o perioadă lungă și frământată de căutări și luptă, deschizînd o etapă nouă, mai bogată în realizări și mai plină de perspective. Afirmarea spiritului național în învățămînt cu toate mijloacele și prin toate căile, avea să pregătească un act decisiv în viața românilor ardeleni, unirea cu Țările Române.

BIBLIOGRAFIE

1. * * *: *Cîntul în școala și în viața neamului nostru*, Pedagogia Română, Gherla 1907, nr. 1.
2. Bembea, N.: *Doina în școala populară*, Vatra școlară, Sibiu, 1909, an. II, nr. 4.
3. Popovici, T.: *Problema instrucțiunii cîntării în școala populară*, Vatra școlară, Sibiu, 1912, an V nr. 1.
4. Popovici, T.: *Cîntarea în școala populară*, Vatra școlară, Sibiu 1912, an V, nr. 4.
5. Popovici, T.: *Ce fel de cîntece să folosim în școala populară*, Vatra școlară, Sibiu, 1912, an. V, nr. 6.

6. Popovici, T.: *În ce măsură se cultivă muzica națională în școala noastră populară*, Vatra școlară, Sibiu, 1912, an. V, nr. 10.
7. Popovici, T.: *Din ce cauze nu se cultivă muzica națională în școlile noastre în măsura cuvenită*, Vatra școlară, Sibiu, 1913, an. VI, nr. 1.
8. * * *: *Planul de învățământ și îndreptar metodic, pentru școlile populare române din Ungaria și Transilvania*, Sibiu 1911.

Préoccupations concernant l'organisation de l'enseignement musical en Transilvanie au début du XX-e siècle

Rodica Ciurea-Codreanu

Résumé

Le travail présente un fragment de l'histoire des préoccupations transylvanien-nes concernant l'enseignement musical élémentaire. Des travaux analysés, publiés dans la revue *La Pédagogie roumaine*, *Le foyer scolaire* et un guide méthodique, ressort comme idée conductrice la nécessité de l'orientation de l'enseignement musical vers les créations populaires et l'emploi de la musique non seulement comme un moyen d'éducation esthétique, mais aussi comme moyen d'éducation patriotique de la jeunesse scolaire.

On doit remarquer aussi, l'horizon large, méthodique, dans le traitement des problèmes de la méthodologie de l'enseignement de la musique dans l'école populaire, car les auteurs mentionnés ont réussi à embrasser la multitude des problèmes qui s'y posent.

Организация румынского музыкального образования в Трансильвании в начале XX-го столетия

Родика Чуреа-Кодреану

Резюме

Работа представляет собой отрывок из истории начального музыкального образования в Трансильвании. Из работ, которые были опубликованы в журнале „Pedagogia română” (Румынская педагогика), „Vatra școlară” (Школьный очаг), и из методического справочника явствует, что руководствующая идея — ориентировка музыкального образования в направлении народного творчества и использование музыки не только как способ эстетического воспитания, но и как способ патриотического воспитания школьной молодежи.

Следует ещё отметить широкий методический горизонт в разработке вопросов преподавания музыки в народной школе.

Bestrebungen um die Organisierung des rumänischen Musikunterrichts in Transylvanien (Siebenbürgen) zu Anfang des XX. Jahrhunderts

Rodica Ciurea-Codreanu

Zusammenfassung

Vorliegende Abhandlung stellt einen Auschnitt aus der Geschichte der siebenbürgischen Bestrebungen um die Entwicklung des elementaren Musikunterrichts dar. Die Verfasserin analysiert einige in den Zeitschriften *Pedagogia română* und *Vatra școlară* erschienenen Arbeiten und eine methodische Anleitung, aus denen als Leitgedanke die Notwendigkeit hervorgeht, dass der Musikunterricht eine Ausrichtung auf die Folklore erfahren müsse und die Musik nicht nur als ästhetisches Erziehungsmittel, sondern auch als Mittel der patriotischen Erziehung der Schuljugend auszuwerten sei.

Bemerkenswert ist desgleichen der weite methodische Horizont in der Behandlung der aufgeworfenen Unterrichtsprobleme der Volksbildungsschule. Die erwähnten Autoren umfassen in ihrer Interessensphäre die vielfältigen Probleme die in dieser Richtung gestellt werden.

Unul dintre cele mai vechi, mai complexe și mai valoroase genuri ale folclorului român este colinda.

E vorba nu de acele cîntece religioase — așa numitele „cîntece de stea” — de origine cărturărească și de dată mai recentă, cu o tematică extrasă din scrierile creștine, cîntece create drept omagiu zilei de naștere a lui Isus Christos și legate strîns de acest prilej (asemenea cîntece au toate popoarele creștine) (1), ci de arhaicele cîntece legate de sărbătorile de iarnă — de „colindele profane” — ce sînt de origine autentic populară, care au fost create în timpuri imemoriale (unele fiind reminiscențe ale cîntecelor ritual-ceremoniale legate de străvechile sărbători păgîne ale solștițiului de iarnă (2), avînd o tematică străină de religia creștină (influența bisericească — prezentă în unele colinde profane — este o infiltrație tîrzie), și avînd o cu totul altă funcție, anume cea de urare.

Astfel de colinde profane se pare că nu au existat decît la popoarele din sud-estul Europei, cele mai numeroase și mai interesante fiind în folclorul român nord-dunărean, unde — cu tot efortul bisericii de a le înlocui cu colinde religioase — ele au supraviețuit pînă în vremea noastră.

Aspectele morfologice ale colindelor profane (text literar, melodie, ritm, structura arhitectonică) prezintă caracteristici cu totul specifice, iar realizarea lor artistică (literară și muzicală) este remarcabilă; de asemenea conținutul acestora iese și el din comun, deosebindu-se esențial de cel al colindelor bisericești prin aceea că el reflectă viața, munca și organizarea socială a comunității românești arhaice, fenomene din care creatorul popular și-a extras tematica ce i-a servit la formularea adecvată a urărilor sale, formulare adeseori ascunsă sub o alegorie, metaforă sau simbol.

S-a ajuns astfel la crearea de colinde pentru fiecare ocupație (păstor, pescar, vînător, agricultor etc.) și pentru fiecare categorie economico-socială (sărac, înstărit; copii, fată de măritat, fecior de însurat, căsătoriți, văduvi, pătrîni; primar, preot etc.) ceea ce evidențiază de altfel ca și la celelalte genuri ale folclorului nostru, substratul social care stă la baza acestor colinde profane.

Dacă aceste colinde profane au atras atenția unora dintre culegători, în schimb ele nu s-au bucurat de prea mare atenție din partea majorității cercetătorilor din trecut ai folclorului, fiind considerate de aceștia din

urmă drept niște producțiuni bizare, străine de înțelesul creștin al sărbătorii Crăciunului și al tradiției orășenești — care i-au obișnuit doar cu colinde religioase. Astfel, colindele profane au intrat în atenția cercetătorilor destul de târziu (3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11).

În dorința de a contribui la cunoașterea lor, prezentăm pe una dintre cele mai rar întâlnite, care are însă o semnificație deosebită și este excepțională ca realizare artistică: colinda vânătorilor metamorfozați în cerbi.

Pentru o analiză temeinică și care să îngăduie concluzii definitive, ar trebui să dispunem de cât mai multe variante. Dar, din nefericire, până acum nu cunoaștem a se fi cules decât următoarele șase variante*).

I. *Varianta nr. 1 din com. Urșiul de Sus* (Reghin), jud. Mureș.
Culegător: Béla Bartók; 1914, aprilie.

Informator: Vasile Suci; 31 ani

Arhiva: Magyar Nemzeti Múzeum, Budapeșt; fgr. nr. 1273.

Publicată: (numai textul și melodia primelor două strofe) în Béla Bartók — *Melodien der rumänischen Colinde* (Weihnachtslieder), Wien 1935, pag. 10 nr. 12/bb. Textul literar a fost publicat pentru prima dată în recenzia lui C. Brăiloiu asupra volumului de colinde al lui B. Bartók, (v. Revista *Sociologie românească* din anul 1938, nr. 10—12). Textul împreună cu melodia a fost publicată apoi în lucrarea lui Tib. Alexandru — Béla Bartók despre folclorul românesc, București 1958, pag. 47—48.

II. *Varianta nr. 2 tot din comuna Urșiul de Sus*.
Culegător: Virgil Medan; 1963, aprilie 2.

Informator: Romul Blaga, 42 ani.

Arhiva: Institutul de etnografie și folclor Cluj; Mgt. 700/a.
Nepublicată.

III. *Varianta din com. Ruja* (Agnita) jud. Sibiu.
Culegător: Ilarion Cocișiu; 1940, iunie 15.

Informator: Andrei Banu, 71 ani.

Arhiva: Institutul de Etnografie și Folclor, București; fgr. 8921.
Nepublicată.

IV. *Varianta din com. Zagon* (Sft. Gheorghe), jud. Covasna.
Culegător: Ioan R. Nicola, 1955, mai, 9.

Informator: Lisaveta Dănilă, 75 ani.

Arhiva: Institutul de Etnografie și Folclor Cluj Mgt. 115/10.

Publicată: I. R. Nicola & Tr. Mîrza — *Colecția de cîntece populare anexă la Cursul de folclor*; Cluj, 1958, pag. 65, nr. 136; republicată în I. R. Nicola & I. Szenik & Tr. Mîrza — *Curs de folclor*, București 1963, pag. 289. Este varianta care a fost pentru prima oară publicată integral — text și melodie.

V. *Varianta din com. Măgina* (Aiud), Jud. Alba.
Culegător: Ioan R. Nicola; 1956, martie, 5.
Informator: Nicolae Avram, 76 ani.

*) După ce prezentul volum a fost predat la tipar, am primit din partea d-lui. D. Dille — directorul „Archivei Bartók” din Budapeșta — încă o variantă de text (fără melodie), culeasă tot de B. Bartók, din com. Idicel-Reghin. Această variantă are introducerea, dialogul și finalul asemănătoare cu varianta nr. 1 din Urșiul de Sus; dar prezintă următoarele diferențieri: a) Moșul are numai doi fiuți; b) Pasagiul cu metamorfoza lipsește; c) „Tras-o să-i săgete / La fîntînă rece; dlui D. Dille — directorul „Archivei Bartók” din Budapeșt — încă o variantă de

Arhivă: Colecția particulară I. R. Nicola.

Nepublicată.

Conform afirmației informatorului, a fost adusă din comuna nu prea depărtată Rădești (Aiud), în anul 1900. A intrat în repertoriul satului, dar s-a cântat foarte rar.

VI. *Varianța din com. Leorinți-Rădești* (Aiud), jud. Alba.

Culegător: Ioan R. Nicola; 1968, iulie 6.

Informator: Marian Băieșan, 65 ani. Știe de la mama sa din com. Mescra-dea-Rădești.

Arhivă: Colecția particulară I. R. Nicola.

Nepublicată.

Le prezentăm scrise sinoptic — separat textul literar, separat melodia, pentru a da posibilitatea unei viziuni comparative simultane și pentru a ușura analiza.*

Ca gen, această producție populară este o baladă-colindă: tematic este baladă, iar funcțional colindă. O colindă profană, destinată a fi cântată prbabil unei familii de vânători, avînd sensul de urare cu ocazia sărbătorilor de iarnă (ca de altfel toate colindele profane).

Faptul că o asemenea temă de baladă s-a realizat în formă de colindă nu este neobișnuit în Transilvania. Aici, colinda (fenomen cunoscut, dar nelămurit încă) s-a împletit strîns cu balada, adeseori chiar substituindu-se reciproc. Adică, una și aceeași temă apărînd cînd într-un cîntec cu funcție de baladă, cînd într-unul cu funcție de colindă (de exemplu: Miorița, Sarpele, Două surorele etc.). Melodia pe care se cînta textul literar era determinată tot de funcția respectivă: recitativ pentru baladă, sau melodie specifică pentru colindă. De observat că în Transilvania (ca și în Banat) foarte puține dintre baladele ajunse pînă în vremea noastră au drept melodie un recitativ; cele mai multe texte epice fiind cîntate pe o melodie de cîntec propriu-zis. Întrucît însă recitativul epic a fost un fenomen general — european, chiar universal — credem că acest fapt însemnează mai degrabă că în Transilvania balada ca gen muzical s-a stins mai de timpuriu decît în vechea Țară Românească (unde încă și astăzi acest recitativ este frecvent întîlnit) decît că în Transilvania balada s-ar fi cîntat întotdeauna pe o melodie — arie.

Tradiția acestei substituirii a persistat pînă în preajma celui de al doilea război mondial, creatorul popular turnîndu-și tema epică aleasă nu în formă de baladă sau cîntec (așa cum se obișnuiește în ținuturile de peste Carpați), ci în formă de colindă.**

Este așadar o colindă profană, o urare de Crăciun, fără să aibă însă vreo legătură de conținut cu semnificația sărbătorii creștine a Nașterii lui Isus.

*) Prezentarea sinoptică a variantelor a fost utilizată pentru prima oară la români de către Const. Brăiloiu: pentru melodie în „Bocetul de la Drăguș” (v. revista „Arhiva pentru știință și reforma socială”, București, 1936, anul X, nr. 1—4), iar pentru textul literar în „Vicleiul din Tîrgu-Jiu” (v. revista *Sociologie românească*, București, 1936, nr. 12).

**) Unele dintre ultimele creații de acest fel am cules în com. Feleac-Cluj, între anii 1950—1954 (se păstrează în Arhiva Inst. Etn. și folclor. Cluj): a) O colindă despre primul război mondial (nr. 8058); b) Una despre Cedarea Ardealului de nord, în 1940 (nr. 8057); c) alta despre al doilea război mondial (nr. 8059).

III

- Cel unkiaş bătrîn

 Nouă fii avînd

 Iel că i-o'nvăţat

 Nici un purcâraş
 Nici un străvăraş
 Făr (iel i-o'nvăţat)
 Vintori de codru

 Ş-atît au vînat

 Păn,Dumnezău cel sfînt

 Pe ei i-o năstămit

 Nouă cerbi în munte

 În sara de Crăciun
 Mama lor li-aşteaptă
 Cu nouă cămeşi
 Cu nouă ismene
 Cu nouă căciuli
 Cu nouă bobouă
 Cu flăkkî aprinse
 Cu mesele întinse
 Cu pahară pline
 Tatăl său văzînd
 Că băieţi nu vin

 Coarda ş-o'ncoardat
 După iei a plecat

 Iel nu i-a zărit

 Nouă cerbi în munte

com. Zagon
(I. R. Nicola)
1955 mai 9

com. Măgina
(I. R. Nicola)
1956 martie 5

Com. Leorinți-Rădești (Aiud)
(I. R. Nicola)

IV

Cel unkias b tr ni
B tr n si  focati

A 10x10 grid of dots. A 3x3 square of dots is highlighted in the top-left corner, representing the first three rows and columns of the matrix.

Areu și-a'ncordată

La vînat s-a luat
Tot din munte'n munte
Și din văi în văi
Cel unkiăș bătrînî
Bătrîn și'nfocat
Arcu si-a luat

• • • • •

• • • • •

Trei cerbuți găsește

• • • • •

V

O! ce moș bătrînu
Corinde-om, corinde-om
Că iel și-o avutu
Nouă fișori
Totî nouă feciori

• • • • •

• • • • •

A 10x10 grid of dots. The dots are arranged in a regular pattern, with a small cluster of dots in the top right corner.

Iel i-e blăstămatu

Na voi să vă faceți
Din nouă ficii
Nouă cerbișori
Na voi să vă duceți
Unde iarba crește
Și-n trii să'impletește
Pe acest moș bătrînu

• • • • •

Ce dor l-o dajunsu

A 10x10 grid of dots. A 3x3 square of dots in the center is highlighted by a thicker border. The grid is composed of 10 rows and 10 columns of dots. The central 3x3 square is defined by dots at rows 4-6 and columns 4-6.

Că la iei s-o dusu

VI

O ce moș bătrîn
Coringhioan, coringhioan
Care ș-o davutu
Nouă știșori
Și nouă fișori
Iel nu i-o-nvățatu
Nici cu coasa-n rîtu

Nici cu plugu-n câmpu
Făr'i-o blăstămatu

• • • • •

• • • • •

Din cas'i-o țipatu
Na! voi să vă duceți
Unde iarba crește
În trii să-mpletește

A diagram consisting of two rows of seven dots each, arranged in a rectangular grid. The dots are small black circles.

Pe cest moș bătrînu
Ce dor l-o ajunsu

Și la ieii s-o dusu

A 10x10 grid of dots. The top-left dot is missing, leaving 99 dots in total. The dots are arranged in 10 rows and 10 columns, with the first row starting from the second column position.

I

II

III

56. Tras-au să-i săgete
57. Cerbul cel mai mare
58. Din grai și-o strigat
59. Drag tăicuțul nostru
60.
61. Nu ne săgeta
62.
63.
64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.
71.
72.
73.
74.
75.
76. Că noi te-om lua
77. În cești coarne razi
78. Și noi te-om țipa
79. Tot din munte în munte
80. Și din plai în plai
81. și din piatră'npiatră
82. Tot țiră te-i face
83.
84.
85.
86.
87.
88.
89.
90.
91.
92.
93.
94.
95.
96.
97.
98.
99.
100.
101.
102.
103.
104.
105.
106. Tăicușoru lor
107.
108.
109.
110. Din grai și-o strigat

Tras-au să-i împuște
Cerbu cel mai mare
Din grai își grăiere
.....
Stai nu ne'npușcare
Nu ne săgetare
(Că) Noi suntem ai tăi
Nouă șerbi de munte
Nu ne-al... învățatu
Nici plugărașiu
Nici vâcărașiu
.....
Că ne-ai învățatu
'N codru la vînatu
Și atîta au vînatu
De Domnul Dumnezeu
Nu ne-o mai răbdatu
Făr ne-o'nvrednicitu
Nouă șerbi de munte

Gata să-i săgete . . .
Dar iei din grai graia
Drag tăicuți nostru
Nu ne săgeta . . .
(că) Nu ne-ai învățat . . .
Nici un purcăraș
Nici un stăvăraș
Făr'vinători de codru
Noi atât am vinat
Pân' Dumnezeu cel sfânt
Pe noi ne-amăstănit
Nouă cerbi în munte

com. Zagon
(H. R. Nicola)
1955 mai 9

com Măgina
(I. R. Nicola)
1956 martie 5

com. Leorinți-Rădești (Aiud)
(I. R. Nicola)

IV

V

VI

(el) Trase să-i săgete

Cerbu cel mai mare

Rupse și-a vorbitî

Să nu ne săgeți

Că noi te-om lua ră

Tot din coarne'n coarne

Si fărîmi, te-om face

Cel unchiuș bătrîn

Bătrîn și'nfocați

Tar's-o mîniatî

Arcu și-a'ncordatî

Trase să-l săgete

Cerbuş cel de mijloc

Rupse și-a borbitî

Mă unchias bătrîn

Să nu ne săgeti

Că noi te-om lua ră

Tot din coarne'n coarne

Și fără mi te-om face

Cel unchiuș bătrînî

Bătrîn și înfocați

Tar's-o mîniatî

Arcu și-a'ncordatî

Trase să-l săgete

Cerbu cel mai mic

Rupse și-a vorbit

De-ale-om, tată dragă

Să nu ne săgeti

Că pe noi ne strici

Noi copii ți-am fosti

Cel unchiuș bătrînî

Bătrîn si'nfocatî

Cînd a auzitî

El a'ncinciuniti

Din gur'a vorbiti

I	II	III
111. Dragi fiuții mei		
112.		
113. Hăideți, voi acasă	Haideți, voi acasă	
114.		
115.		
116. La măicuța voastră	Că maica/	
117. Cu dor vă așteaptă	v-așteaptă	
118.		
119.		
120. Cu măsuța-ntinsă	Cu mesăle întinsă	
121. Cu făclii aprinse		
122. Cu pahare pline	Cu pahare pline	
123. Cerbul cel mai mare	Cerbul cel mai micu	
124. Din grai și-o grăit :	Din grai îi grăiere :	
125. Drag, tăicuțul nostru	Taicule, bătrînu	
126. Du-te tu acasă	Du-te tu acasă	cite tu acasă
127. La măicuța noastră		
128. Că coarnele noastre		
129. Nu intră pe ușă		
130. Făr'numai prin munte		
131. Picioarele noastre		Picioarele noastre
132. Nu calcă'n cenușă	(noi) Nu bem din pahară	
133. Făr'numai prin frunză	Că bem din izvoară-	
14.		Nu trec pragurile voaste
135. Buzuțile noastre		Gurile noastre
137. Că-și beau din izvoare	(și) Nu călcăm cenușă	Nu biau din păhară
138.	Că călcăm pe frunză	Și biau din părauă
139.		
140.		
141.		
142.		
143.	(și) Că de nu te-om lua	
144.	Tăt din coarne'n coarne	
148.	Și din stînci în stînci	
	Pîn'ti-i adînci !	
		
		

Originea transilvană a sa este neîndoielnică, deoarece în alte ținuturi românești nu este cunoscută; posibil chiar zona Reghin, respectiv așezările din bazinul Mureșului superior — spre Munții Gurghiului, unde pînă astăzi frumoșii cerbi carpatini populează codrii, iar vînătoarea lor constituie un eveniment deosebit. De altfel, tot din această zonă a Transilvaniei de est au fost culese variantele cele mai complete. De aici s-a răspîndit apoi în alte părți ale Transilvaniei.

Împrejurările care au dat naștere acestei colinde unice sînt imposibil de reconstituit. De altfel, nici nu prezintă importanță faptul de a ști dacă tema a fost sugerată de viața reală sau este o plăsmuire a imaginației autorului. Important este realizarea artistică și problematica ce se degajă din colindă.

com. Leorinți-Rădești (Aiud)
(I. R. Nicola)

IV

— Haidați voi, acasă
C-astăzi în Ajunul
Si mîne-i Crăciunul

• • • • •

A 10x10 grid of dots. The dot at row 4, column 4 is circled.

— Du-te tat'acasă
Kicioare de cerbu
Peste prag nu trecu
Korniță de cerbu
Pe uşe nu'nkiepu
Buzuța de cerbu
În pahar nu mergu

[illegible]

Textul literar este dovada unui grai de o mare bogăție și varietate. În primul rînd ne atrag atenția diferite arhaisme, ce abundă în toate variantele, stînd însă alături de elemente ale limbii contemporane. De exemplu: lexic și termeni dialectali, expresii străvechi, care astăzi nu mai sînt folosite — fiind de mult ieșite din uz, unele chiar neînțelese.

- Si s-au neftinat (Varianta nr. 1 Urisiu/vers. 21)
- Pe ei i-o năstămit (Varianta Ruja/vers. 21)
- Pușcă și-au'nțăglat (Varianta nr. 1 Urisiu/vers 34)
- Cu nouă bobouă (Varianta Ruja/vers 36)

- În cești coarne razi (Varianta nr. 1 Urisiu/vers. 78)
- Tot țiră te-i face (Varianta nr. 1 Urisiu/vers. 83)
- El a'nclinciunit (Varianta Zagon/vers. 110)

b) Expresii arhaice:

- Munții la vînat (Varianta nr. 1 Urisiu/vers. 12)
- S-a luat la vînat (Var. nr. 2 Urisiu/ și var. Zagon/vers. 45—46)
- Rupse și-a vorbit (Var. Zagon/vers. 59, 90 și 102)
- D-ale-om, tată dragă (Var. Zagon/vers. 126 și 147)
- Că pe noi ne strici (Var. Zagon/vers. 105)
- Pîn' ti-i adînci (Var. nr. 2 Urisiu/vers. 146).

Elementele noi ce apar în timpul cîntării (silabe de completare, anacruze, adaosuri eufonice), izvorîte din cerințele legării textului cu melodia și a interpretării în stil vechi, sînt aici integrate organic în vers, fiind adevărate vestigii — ce par venite o dată cu colinda — din străfundurile vremii, dovedind vechimea ei:

a) Silabe de completare:

- Silaba *u*: (foarte frecvent în varianta nr. 2 Urisiu și în varianta Măgina).
- Silaba *î*: frecvent în varianta Zagon.
- Silaba *ă*: numai în varianta nr. 1 Urisiu.
- Silaba *re*: în varianta nr. 2 Urisiu/vers. 59—61.
- Silaba *ră*: în varianta Zagon/vers. 77 și 93.

b) Adaosuri eufonice:

- Consoana *d*: varianta nr. 1 Urisiu/vers. 13 și 43; varianta Măgina/vers. 30.

De remarcat că aceste arhaisme dau textului o savoare deosebită.

Metrica versului este tripodia pirică, adică vers hexasilabic; metrică caracteristică celor mai vechi creații poetice populare românești (cum sînt cîntecele ritual-ceremoniale, care fac parte din stratul folcloric arhaic).

Formele catalectice, adică versurile de 5 silabe, primesc o silabă de completare, spre a deveni acatalectice — adică tot de 6 silabe.

În lipsa strofei literare, versurile se grupează liber (la fiecare strofă și la fiecare variantă... altfel), sub forma unei pseudo-strofe literare — în cadrul strofei melodice; fenomen de asemenea caracteristic stilului celui mai vechi de cîntece și de interpretare.

Refrenul, element aproape general în colindele populare vechi aici lipsește. La analiza melodiei vom încerca să explicăm această lipsă. Doar în cele două variante din jurul Aiudului apare refrenul, probabil acestea fiind mai noi decît celelalte. De remarcat că acest refren are și el un caracter profan: „Corinde-om, corinde-om“.

Urarea obișnuită la terminatul colindatului (denumită pe alocuri „mulțămită“) aici lipsește. Dar aceasta nu însemnează altceva decît... simplă omisiune, datorită faptului că toate variantele au fost culese cîntate fiind „la comandă“, nu la colindat. În cazul că această colindă ar fi fost culeasă în timpul colindatului, fără îndoială că urarea (mulțămita) nu ar fi lipsit.

În ce privește realizarea artistică a textului literar, se observă o sobrietate excepțională; tema, motivele și ideile sînt expuse în mod direct, fără figuri de stil. Excepție fac metamorfoza care este de fapt cheia rezolvării problemei puse de tema colindei. Hiperbola, atît de frecvent înfîlnită în colinde, aici apare foarte timid („Bătrîn și-nfocat“) ce revine-

de câteva ori, spre a accentua însușirile de bun vînător ale tatălui. (Var. din com. Zagon).

Imaginile sînt construite cu o simplitate remarcabilă, descrierea și exprimarea fiind de un laconism lapidar. În toate variantele nu e nimic de prisos; dimpotrivă — ca în varianta din com. Măgina, care este de o concentrare extremă, fiind alcătuită doar din 24 versuri, cu toate că ea cuprinde un motiv absent în celelalte variante din estul Transilvaniei — „motivul blestemului“; în vreme ce o variantă-tip ideală ar reda totul în 148 versuri. Această conciziune stilistică, obișnuită de altfel în colindele din Transilvania, este cum nu se poate mai adecvată conținutului respectiv și contribuie în mod eficace la potențarea expresivității textului literar.

Melodia colindei nu este mai prejos de textul literar pe care îl vehiculează și cu care conviețuiește într-o strînsă interdependență. Fără în-doială însușirile la fel de deosebite ale melodiei se datoresc faptului că ea este rezultanta unui proces sincretic de creație din cele mai reușite.

Această melodie este una și aceeași pentru toate variantele literare; bineînțeles, sub formă de variantă muzicală. Cele mai multe sînt foarte apropiate între ele; ultimele două (cele din jurul Aiudului) fiind mai îndepărtate. Este deci o legătură strînsă între textul și melodia acestei colinde. Caz foarte rar, care oarecum contravine fenomenului cunoscut ca general în folclorul român, anume că un text (mai ales de cîntec propriu-zis) își pierde melodia originară și — datorită plafonului metric al versului de maximum 8 silabe — poate fi cîntat în altă zonă pe ori care altă melodie, împrumutată de la un alt cîntec. Oare de ce în cazul de față s-a păstrat unitatea organică originară între text și melodie, deși colinda s-a dispersat pe întinsul Transilvaniei? ... Credem că numai datorită caracterului cu totul neobișnuit al acestei colinde cu o tematică unică, care i-a imprimat un prestigiu egal cu cel al hieraticilor cîntece magico-ritual-ceremoniale, care în epoca lor de înflorire aveau un text și muzică (chiar și coregrafie, la anumite genuri) rezervate strict pentru le, formînd un tot monolitic, care a străbătut astfel veacurile, ajungînd pînă în vremea noastră unite organic, neseperate (de exemplu străvechiul cîntec al bradului din repertoriul funebru, ca și unele cîntece din repertoriul de nuntă și câteva colinde). Și totuși, fiecare variantă își are particularitățile sale ușor vizibile urmărind tabelul sinoptic.

Varianta nr. 1 din com. Urșiul de Sus. Strofa I-a este mai puțin realizată, deoarece informatorul — din cauza emoției ce a avut în fața unui aparat de înregistrare (era în anul 1914!) a cîntat mai slab tocmai strofa I-a. Ritmul este dovada elocventă: pătîrimei iambului sau troheului el i-a adăugat un punct (caz frecvent și în melodiile de cîntec propriu-zis cu astfel de formule ritmice) denaturează ritmul originar „giusto-silabic“, dînd melodiei un alt caracter. Melodia strofei a doua, dată de B. Bartók în notă de subsol, se apropie mai mult de cea autentică. În ambele strofe însă informatorul — cîntînd solo — manifestă tendința de a rubatiza tempoul, imprimînd melodiei un caracter parlando, care a determinat o notare în consecință (optimea ca unitate ritmică, exces de ornamente). Ceea ce nu corespunde interpretării reale a colindelor, deoarece acestea se cîntă în tempo giusto — ca toate cîntecele de grup, în foarte rare cazuri poco rubato. Béla Bartók, în studiul său introductiv din volumul despre colinde citat mai sus, a încadrat melodia acestei colinde în grupa 12/bb, pe baza structurii A—B—A și a cezurilor sale; însă ea are formule melodico-ritmice și intonații cu totul deosebite de a celor-

Parlando ($\text{♩} = 132$)

Cel un- - t'eș bă- trî- nă *Cel un- t'eș bă- trî- nă* *El că și-o d-a- vu- tă*

Giusto ($\text{♩} = 144$)

Cel un- - kîaș bat- rî- nu *Cel un- kîaș bat- rî- nu* *Urisiu de sus (B. Bartók) (1914)*

Cîel un- chîaș bă- trîn *Cîel un- chîaș bă- trîn* *Urisiu de sus (V. Medani) (1963)*

Allegro giusto ($\text{♩} = 132$) (*var.*)

Cel un- kîaș bă- trî- nă *Cîel un- chîaș bă- trîn* *Ruja (I. Cocișiu) (1940)*

Cel un- kîaș bă- trî- nă *Bă- trîn și'n fo- ca- tî* *Zagon (I.R. Nicola) (1955)*

Allegro giusto ($\text{♩} = 160$)

O! ce moș bă- trî- nă *O! ce moș bă- trî- nă* *Măgina (I.R. Nicola) (1956)*

Allegro giusto ($\text{♩} = 145$)

O! ce moș bă- trî- nă *O! ce moș bă- trî- nă* *Leorinți (I.R. Nicola) (1968)*

O! ce moș bă- trî- nă *O! ce moș bă- trî- nă* *Co- rin- de-om, co- rin- de-om*

lalte din grupă, dovedindu-se a fi un tip melodic unic — fără variante în colecția respectivă.

Varianta nr. 2 din comuna Urisiu de Sus. Ca intonație melodică este aproape identică cu melodia culeasă de Béla Bartók în aceeași localitate, dar în urmă cu 50 ani. Ar fi fost extrem de interesant să se fi putut compara varianta cîntată după o jumătate de secol de către același informator; din nefericire, informatorul lui B. Bartók a decedat doar cu cîteva luni mai înainte ca V. Medan să fi descins în localitate, anume cu scopul de a urmări evoluția acestei colinde. Ca ritm însă prezintă o ezitare între sistemul ritmic măsurat (giusto-silabic) și ritmul liber (parlando rubato). Arhitectura strofică este tot A—B—A; dar informatorul respectiv — spre deosebire de ceilalți — vede altfel această arhitectură: B—A—A, el începînd adică strofa melodică totdeauna cu rîndul B. Între strofe nu face variații melodico-ritmice importante.

Varianta din com. Ruja. Prezintă aceeași ezitare între tempo giusto și tempo rubato, dar cu tendința de a se cristaliza o izoritmie iambică, cu pătrimea lungită printr-un punct; astfel că măsura presupusă ca originară de 3/8 devine 2/4. Spre deosebire de toate celelalte variante, aceasta (din care au fost înregistrate primele trei strofe melodice) cuprinde — numai între strofele prima și a doua — un episod de două rînduri melodice, care este de fapt o reminiscență dintr-o altă melodie de colindă.

Varianta din com. Zagon. Este melodia cea mai realizată. Caracterul ei de giusto silabic, cu palpitul ritmic produs de alternarea ostinată între iamb și troheu, ornamentarea redusă (informatoarea rămîbind fidelă modului de cîntare în grup), execuția în tempo giusto, ca și interpretarea plină de dinamism (care bineînțeles, doar ascultînd banda de magnetofon se poate desluși) toate acestea sînt elemente ce îndreptățesc părerea noastră asupra valorii deosebite a acestei variante, care reprezintă — se pare — forma cea mai apropiată de cea originară. Între strofe nu sînt variații melodico-ritmice importante.

Varianta din com. Măgina. Este o variantă mai îndepărtată a melodiei-tip comune tuturor. Ne arată aceasta intonațiile melodice, rînd. I al acestei melodii este evident rînd. II-lea al melodiei tip. Este adevărat că are alte cezuri și altă cadență finală (toate fiind pe treapta I-a), chiar și altă structură strofică (A—B—refren). Diferențiere explicabilă între localități atît de depărtate între ele și culegeri la intervale atît de mari de timp; totodată, dovadă elocventă despre perenitatea fenomenului variației și a producerii variantelor. De remarcat varietatea ritmică, care duce la polimetrie — atît de frecventă în colindele autentic populare. Între strofe nu sînt variații melodico-ritmice importante.

Varianta din com. Leorinț-Rădești (Aiud), jud. Alba. Aceleași observații ca și la varianta precedentă — din com. Măgina, de care însă din punct de vedere melodic se deosebește într-o oarecare măsură.

Dintre toate — repet — melodia cea mai realizată este aceea a variantei din com. Zagon: o melodie simplă, sobră chiar, ce rezultă din succesiunea alternativă a două formule — fiecare fiind extinsă pe cîte un întreg rînd melodic, prima avînd un profil concav, cealaltă convex. Una din ipostazele așa-zisei simetrii de oglindă, aspect care — după părerea noastră — dovedește că această simetrie nu apare întîmplător și nici nu are un caracter formal, ci ea este eflorescența unui profund proces de creație și are o anumită funcție expresivă. Din opoziția acestor două formule cu profil antitetice, se naște o tensiune potențială deosebită, care completată cu alternarea riguros ostinată pe întreg cuprinsul strofei melodice a două formule ritmice — troheu și iamb — dă melodiei un dinamism obsedant și de mare forță, făcînd-o foarte adecvată conținutului respectiv. Ca sistem tonal melodia este tetracordică — de caracter minor. Sunetele ce la unele variante amplifică ambitusul de cvartă, deși au o importanță secundară, dau melodiei un ușor aspect penta- și hexacordic, cu intonații ce par a-și avea rădăcinile în vechile melodii bizantine și

orientale (12; 13; 14) care sînt înrudite totodată și cu melodiile altor vechi balade din Transilvania.*

Ritmul melodiei (ne referim la varianta din com. Zagon) este de tip giusto silabic bicron, sistem ritmic în care se încadrează aproape toate colindele autentic populare. Melodia are un palpit ritmic deosebit, ce rezultă precum am văzut din alternarea riguros ostinată pe întreg cuprinsul strofei melodice a troheului cu iambul. Chiar și variantele din jurul Aiudului, a căror melodie este alcătuită din două rînduri melodice diferite ca melodie dar identice ca ritm, la care se adaugă refrenul (ce are, ca deobicei, un ritm deosebit de al rîndurilor melodice) chiar și această melodie dispune de o mare forță expresivă, produsă atît de tensiunea potențială ce rezidă în formulele melodico-ritmice, cît și de cîntarea repetată a scurtei sale strofe melodice.

Metrica melodiei presupusă ca originară (adică varianta din com. Zagon) este de 3/8; deci, monometrie. În celelalte variante, cîntate mai mult sau mai puțin rubato, ritmul fiind de aspect liber, divizarea melodiei în măsuri este dificilă și artificială. În varianta din com. Ruja se observă tendința cristalizării măsurii de 2/4; iar în variantele din jurul Aiudului apare și polimetrie — alternarea măsurii de 3/8 cu 4/8.

Structura arhitectonică a strofei melodice este A—B—A, cu excepția variantelor aiudene unde apare și refrenul (A—B—Refren). Lipsa refrenului la variantele cele mai apropiate de melodia tip originară ni se pare... curioasă, deoarece refrenul aproape că nu lipsește niciodată din majoritatea vechilor colinde autentic populare. Aici el este însă suplinit de arhitectura strofică (A—B—A), identică cu a vechilor colinde, structură în care B a putut foarte bine să fi vehiculat cîndva un refren în loc de un vers propriu-zis, așa cum prezintă colinda în vremea noastră; sau, dimpotrivă, forma cea mai veche să fi fost A—B—A, iar A—R fr. — A una ulterioară — relativ mai nouă. Folcloristica încă nu a lămurit problema apariției refrenului în colinde; s-ar putea însă și ca refrenul să lipsească aici deoarece această colindă va fi fost inițial o baladă.

Cezurile interioare și cadența finală ies și ele din comun: După rîndul I cezură pe treapta 2-a; după rîndul al II-lea, cezură pe treapta 1-a; cadența finală, pe treapta a 2-a. Variantele din jurul Aiudului fac și din acest punct de vedere excepție: atît cezurile interioare, cît și cadența finală finid numai pe treapta 1-a. Schimbarea treptelor pe care se fac cezurile — acest stîlp pe care se sprijină melodia — a dus la îndepărtarea acestor variante de cele din estul Transilvaniei.

Trăsăturile de mai sus ale textului și melodiei dau acestei colinde un caracter original, chiar unic; ele oferă totodată și indicii prețioase în încercarea de a stabili vechimea sa.

Timpul cînd a fost creată nu se poate preciza; dar anumite elemente ne îngăduie să afirmăm că datează din vremuri străvechi: caracterul său profan, utilizarea metamorfozei, vînătoarea cu arcul și săgeata**, lexic și

*)Melodia baladei *Voichița (Lenore)* din „*Folclor muzical din Tîrnava Mare*“ de I. Cocișiu, Sighișoara 1944, pag. 454 (extras din „*Monografia jud. Tîrnava Mare*“).

** Un mod și mai vechi de vînătoare era mînarea cerbului în locuri mlăștinoase — pentru a se împotmoli; mod relatat tot de colinde. (v. „*Colinda Runcului*“ din *Colecția Poezii populare române* de G. Dem. Teodorescu, București 1885, pag. 66—67).

expresii arhaice și dialectale, metrica versului, elementele noi ce apar în timpul cîntării, melodia atît de singulară a acestei colinde, legătura strînsă între text și melodie, apoi practici străvechi — cu substrat magic legate de sărbători (așteptarea fiilor „cu masa întinsă / cu făclii aprinse“ — vers. 121—123), indicații despre vechea locuință omenească (cu vatra jos — în mijlocul colibe: „Picioarele noastre / Nu calcă-n cenușe — vers. 132—134), aluzii la alte tărîmuri — despre care relatează numai vechile producții folclorice („Unde iarba crește / Și-n trei se-mpletește — vers. 25—26“), numărul „9“ („nouă“ feciori) și submultiplii săi (numărul 3, sau 7) număr magic-simbolic ce este întîlnit în toate producțiile arhaice cu substrat magic.

Toate aceste elemente pledează pentru vechimea multiseclară — poate chiar milenară — a acestei colinde, care este probabil una dintre cele mai vechi creații folclorice ale noastre.

Analiza conținutului colindei sugerează sensuri și semnificații profunde, care — cu toată claritatea textului literar — nu se lasă descoperite decît la o urmărire atentă a acestuia.

Tematica poate fi redată în cîteva cuvinte. În timpul unei vînători, nouă frați sînt metamorfozați în cerbi. Părinții, ducîndu-le dorul, în preajma Crăciunului tatăl pleacă în codri ca să-i caute, spre a-i readuce acasă. Îi întîlnește, caută să-i convingă, dar ei refuză a împlini dorința părintească, motivînd că — de-acum cerbi fiind — preferă să-și ducă viața în codri.

Dezvoltarea temei este foarte sobră, totul fiind redus la elementele și momentele esențiale ale acțiunii, care se poate urmări pas cu pas. De asemenea diferitele motive care concură la această dezvoltare sînt strîns înlănțuite, derivînd cauzal unul din altul. De la cea dintîi privire asupra tabelului sinoptic, constatăm că între variante sînt oarecari diferențieri. Aceste diferențieri nu sînt esențiale, cu excepția variantelor din jurul Aiudului în care apare un motiv neîntîlnit în celelalte — motivul blestemului; ci ele se datoresc faptului că în unele s-a omis un pasaj, în altele s-a adăugat ceva, sau se pune accentul pe altă idee ș.a.m.d. Astfel încît variantele, păstrîndu-și fiecare specificul și frumusețea proprie, se completează reciproc. Ceea ce îndreptățește presupunerea că inițial a fost o colindă-tip mult mai amplă, care circulînd nu numai că s-a șlefuit înălțîndu-se spre perfecțiune, dar — cu timpul — unitatea ei s-a dezagregat — fragmentîndu-se.

Semnalăm cîteva diferențieri, între care unele par să fie lipsite de importanță, altele însă au implicații asupra dezvoltării temei și chiar a conținutului.

a) În unele variante diferite pasagii sînt inversate:

— În varianta nr. 2 din com. Urisiu de Sus, motivul amenințării (vers. 143—146) apare drept încheiere a colindei, în timp ce în celelalte variante are alt loc (între vers. 78—83).

— În aceeași variantă: vers. 133—134 sînt inversate cu 137—138.

— În varianta din com. Ruja: motivul așteptării fiilor în loc să fie între vers. 117—123 este între 32—39.

b). Adaosuri.

— În variantele din jurul Aiudului, apare un motiv nou, cel al blestemului.

c). Omisii.

— În varianta din com. Zagon lipsește pasajul introductiv, pînă la plecarea tatălui ca să-și caute fiii.

— În variantele din jurul Aiudului lipsesc mai multe pasagii, totul fiind redus la strictul necesar.

b). Modificări.

— În majoritatea variantelor apar 9 feciori cerbi (din aceştia doar cel mai mare şi cel mai mic iau parte la dialogul cu tatăl lor; în varianta din com. Zagon apar doar trei cerbuţi (fiecare dintre ei ţinînd să discute cu tatăl lor, ceea ce duce la potenţarea miniei tatălui — vers. 89—95); în varianta din com. Leorinţ—Rădeşti apar doar 7 cerbi.

— Inconsecvenţă între arc-săgeată şi puşcă. (Ambele variante din com. Urisiul de Sus — vers. 44).

Aceste diferenţieri sînt inerente circulaţiei folclorice, ca şi culegerii la intervale atît de mari de timp şi îndepărtate puncte geografice, ca în cazul prezentelor 6 variante.

Întreaga colindă se poate împărţi în mai multe secţiuni, corespunzătoare diferitelor motive şi momente ce apar în desfăşurarea acţiunii; ceea ce ajută urmărirea mai deaproape a asemănărilor şi deosebirilor dintre variante:

— Introducerea. Un tată vînător a învăţat pe cei nouă feciori ai săi să fie tot vînători. Pasaj prezent în majoritatea variantelor cu excepţia variantelor din com. Zagon şi com. Măgina, din care lipseşte*.

— Vînătoarea fatală. Acest motiv lipseşte, cred întîmplător, din varianta Zagon, el nefiind integrat în variantele aiudene. Din toate variantele reiese străvechiul mod de vînătoare cu arcul şi săgeata; dar în variantele din com. Urisiul de Sus apar inconsecvenţe între arc şi puşcă, ecou al procesului de modernizare al vînătorii.

— Metamorfoza în cerbi. Vînătoarea nu se încheie cu vînarea cerbului urmărit, ci cu metamorfozarea tinerilor vînători în cerbi. O surpriză; dar care nu este întîmplătoare, ci are un rost bine definit în cadrul tematicii colindei: prin metamorfozare se imprimă dezvoltării temei o direcţie anumită, care va da verosimilitate ideilor. Acest pasaj lipseşte numai din varianta Zagon, în care se intră „în media res“ adică, plecarea tatălui în codri spre a căuta fiii.

— Aşteptarea reîntoarcerii fiilor şi dorul părinţilor. Este redat foarte lapidar de către toate variantele (vers. 28—29). Cînd s-a apropiat Crăciunul, i-au aşteptat pregătind îmbrăcăminte şi mîncări bune pentru ei (vers. 33—39 şi 117—123). Pasajul despre aşteptarea fiilor lipseşte în variantele din jurul Aiudului.

— Plecarea tatălui în codri, ca să-şi caute fiii. Este relatată de toate variantele. Însă doar două dintre acestea arată cînd anume a plecat: „În zi de Crăciun“ (varianta nr. 2 din com. Urisiul de Sus, vers. 31); „În seara de Crăciun“ (varianta din com. Ruja vers 31). Este curios însă că în unele variante se arată clar că tatăl „După ei a plecat“ (varianta din com. Ruja, vers. 46) sau „Că la ei s-o dusu“ (variantele din jurul Aiudului, vers. 46); iar în alte variante că „La vînat s-a luat“ (variantele din com. Urisiul de Sus şi din com. Zagon, vers. 46).

— Întîlnirea cu cerbii. Este şi ea descrisă în două feluri: în unele variante tatăl nu-şi recunoaşte fiii metamorfozaţi în cerbi (decît cînd aceştia îi dezvăluie identitatea), iar în altele el îi recunoaşte din primul moment şi li se adresează direct.

— Dialogul tatălui cu fiii-cerbi. Reprezintă apogeul acţiunii. În unele variante dialogul este amplu, în altele redus la cîteva cuvinte, iar într-una lipseşte (varianta din com. Ruja). Intenţia tatălui de a-i săgeta, la care cerbii îi dau replica ameninţîndu-l, sînt momente de un puternic dramatism. Rezolvarea dialogului rămîne în suspensie, nu este arătată; totuşi, deznodămîntul este uşor de înţeles şi acelaşi la toate variantele: despărţirea — cerbii rămîn în codri, iar tatăl va pleca acasă.

— Încheierea. Nu se face unitar. Pe cîtă vreme după terminarea dialogului într-una din variante cerbii îşi iau rămas bun de la tată („D-ale-om tată drag“ / Rămii sănătos“ — varianta din com. Zagon, vers. 148—149), în alta ei proferă mo-

* O colindă bazată pe parafrizarea cu influenţe religioase a „introducerii“ este colinda „Tatăl cu 3 fii“, care i-a învăţat: I.) Popă în sat; II.) Plugărel de cîmp; III.) Păcurar la oi (v. Alexiu Viciu — *Colinde din Ardeal*, Bucureşti 1914, pag. 160 nr. XCII).

titul amenințării — în cazul cînd tatăl i-ar obliga să se reîntoarcă acasă (varianta nr. 2 din Urîsiul de Sus, vers. 143—146)*, iar în celelalte variante despărțirea deși aparent glacială nu-i mai puțin impresionantă, pentru că este ușor de înțeles durerea tuturor — mai ales a tatălui.

Conținutul iese deci din comun. Iar aspectul narativ-descriptiv — departe chiar de a-i da un caracter static — îi imprimă un dinamism avîntat, chiar un dramatism puternic, care depășește pe al tuturor celorlalte colinde profane.

Privind mai de aproape această producție populară, vedem că lucrurile nu sînt atît de simple pe cum par la prima vedere, ci ele au un înțeles neobișnuit și ridică diferite probleme. Spațiul nu se îngăduie a ne opri decît asupra celor mai principale, anume: metamorfozarea feciorilor în cerbi, reîntîlnirea tatălui cu fiii săi, dialogul dintre aceștia și semnificația ideologică a colindei.

Problema metamorfozei este cea mai complexă și totodată mai plină de mister dintre problemele ridicate în prezenta colindă. (16; 17, 18).

Cine a produs metamorfoza?... În majoritatea variantelor se arată autorul metamorfozei; într-una singură... nu: în varianta nr. 1 din com. Urîsiul de Sus, care spune doar că „Punte și-au d-aflat** / Urmă de cerb mare / Atît au urmărit / Pîn' s-au rătăcit / Și s-au neftinat / Nouă cerbi de munte“ (vers 13—23). Cine i-a „neftinat?“ Bănuim doar: vreo ființă supranaturală, care a pedepsit pe feciori fiindcă — aceștia rătăcindu-se — i-au încălcat domeniile sale. Această ființă înzestrată cu însușiri neobișnuite să fi fost în imaginația populară vreun *Cervus megaceros*, magnificul cerb carpatin din vremurile de demult, care a stîrnit admirația oamenilor și care a fost consemnat în basmele și colindele românești?... Sau urmărirea cerbului nu este decît o metaforă, introdusă aici fiindcă tema colindei o cerea, metaforă ce simbolizează aspirația arzătoare, perseverență și plină de riscuri spre „ceva“, spre împlinirea unei dorințe mai înalte, ajungerea unui țel nobil (...pe care încercăm să-l deslușim mai departe)?

În alte două variante (varianta nr. 2 din com. Urîsiul de Sus și cea din com. Ruja), dimpotrivă nu planează nici un dubiu asupra acestei întrebări: metamorfoza datorindu-se lui Dumenzeu, fapt arătat în mod clar — „Domnul Dumnezeu / Nu i-a mai răbdât / Făr' i-a-nvrednicit / Nouă cerbi de munte“ (vers. 17—23).

Înclinăm să credem că varianta nr. 1 din com. Urîsiu de Sus este mai veche iar celelalte sînt relativ mai noi, deoarece suprapunerea ideilor

* Motivul amenințării se află și în alte colinde care relatează despre vinarea cerbului. De ex.: Ilarion Cocișiu — „Folclor muzical din Jud. Țirnavă Mare, Sighișoara, 1944, pag. 434 (Extras din „Monografia jud. Țirnavă Mare“); Sabin V. Drăgoi — „303 Colinde“ Craiova, 1931, pag. 122, nr. 113.

** „Punte și-au daflat“: Această expresie se află numai în varianta nr. 1 din com. Urîsiul de Sus, vers. 13 și 52. Credem că cuvîntul *punte* a fost greșit înțeles de către B. Bartók, aici fiind vorba de prepoziția *pînă ce*, care în vorbirea populară devine *pîn'ce*, cuvînt ușor de confundat cu *punce* — forma regională a cuvîntului *punte*. Așadar, nici vorbă de *punte* (pod peste ceva). Din păcate, în versiunea germană a textului utilizat de B. Bartók în a sa *Cantata profana*, acest cuvînt a fost tradus aidoma (*punte* = *Brücke*); ceea ce dă pasagiului respectiv alt sens și implicații pe care el nu le are.

religioase peste stratul arhaic păgîn este un fenomen ce a avut loc mai târziu, el fiind prezent în numeroase alte producții folclorice.

Este interesant însă cum în aceeași localitate textul variantei nr. 1 (culeasă în anul 1914) nu dă nici cel mai mic indiciu despre autorul metamorfozei, iar în varianta nr. 2 (culeasă în anul 1963) este arătat ca fiind însuși Dumnezeu. Explicația o aflăm în cunoscutul fenomen al circulației folclorice. Într-adevăr, varianta nr. 2 din Urisiul de Sus și cea din Ruja concordă, ambele indicînd pe Dumnezeu drept autor al metamorfozei; ceea ce înseamnă că, colinda circula de multă vreme pe o întinsă arie geografică sub forma acestei variante — cu indicarea lui Dumnezeu. De ce această idee lipsește în varianta nr. 1 din Urisiul de Sus? Credem că nu poate fi doar o simplă omisiune — „lapsus memoriae” — a informatorului — căci nu este vorba de un pasaj oarecare — ce se putea omite ușor, ci de un lucru cu mult mai important: de ființa atotputernică ce a produs metamorfoza. Și, apoi în anul 1914 vitalitatea acestei colinde era incomparabil mai puternică decît în anul 1963 (cînd a fost culeasă varianta nr. 2), iar omul era atunci și mai mult sub influența ideilor religioase. Deci nu este de crezut că informatorul variantei culese cu 50 ani mai înainte să fi omis ideea de Dumnezeu, cînd nici cel din zilele noastre nu a făcut-o. Ci, mai degrabă credem că informatorul din anul 1914 a fost un om cu o mentalitate mult mai arhaică, astfel încît — din cele două variante, care probabil circulau simultan în localitate — el a redat-o pe cea care corespundea mai mult mentalității sale: varianta I-a, cu substrat precreștin și elemente de miraculos păgîn.

Surprinzător este însă faptul că cele două variante din jurul Aiudului arată drept autor al metamorfozei pe însuși tatăl feciorilor, care și-a blestemat fiii. (vers. 19—23). De altfel metamorfozele produse în urma unui blestem sînt frecvente în folclorul român, chiar și în colinde, avînd drept „eroi” pe Sfînta Maria și Sfîntul Ioan, așa că — probabil — datorită unor reminiscențe din aceste colinde, odinioară mult răspîndite în Transilvania, blestemul a pătruns în variantele din jurul Aiudului, contaminîndu-le. De remarcat faptul că și în alte producții folclorice unde are loc o metamorfoză apar ca autori aceleași personaje: în cele cu tematică religioasă... Dumnezeu, în cele cu tematică profană... un blestem — mai ales de al părinților*.

Problema autorului metamorfozei rămîne deci deschisă. De fapt în legătură cu scopul urmărit prin includerea metamorfozei în tematica colindei acesteia, nici nu-i strict necesar a ști cui anume i se datorește această transformare. Principal este că... vînătorii au devenit cerbi, și prin aceasta dezvoltarea temei merge în direcția imprimată de ideea care a stat la baza colindei: ideea dragostei de natură și glorificarea libertății.

Cauza metamorfozei, adică de ce feciorii au fost transformați în cerbi, este o întrebare pe care ne-o punem în mod stăruitor.

Cele două variante (varianta nr. 2 din comuna Urisiu de Sus și cea din com. Ruja) care arată drept autor al metamorfozei pe Dumnezeu, ne dau un răspuns clar: „Domnul Dumnezeu / Nu i-o mai răbdât” (vers.

* În credința poporului român blestemul părintesc este cel mai puternic. Un exemplu edificator îl oferă balada *Voichița* (v. D. Caracostea — *Lenore*; București, 1929).

17—18). De ce nu i-a mai răbdat? Desigur pentru că feciorii au abuzat de vinătoare, distrugând vietățile codrilor, fapt ce nu putea fi tolerat de către Creator, care i-a pedepsit crunt — metamorfozându-i în cerbi.

Varianța nr. 1 din com. Urșiul de Sus neoferind nici un indiciu, ne îndreaptă spre presupuneri fantastice: încălcarea domeniului vrăjit al unei ființe supranaturale și atotputernice... De altfel, în unele basme românești vedem cum chiar și numai bînd apă dintr-o urmă de cerb omul ia înfățișarea acestuia.

Am dori să aflăm — poate chiar mai mult — cauza metamorfozării la variantele din jurul Aiudului, unde ea se produce în urma blestemului tatălui. Desigur feciorii vor fi săvîrșit ceva grav de tot, ceea ce a determinat nu numai proferarea cruntului blestem, dar și aspra hotărîre a tatălui de a nu-și mai vedea feciorii — se pare — niciodată: „Na voi să vă duceți / Unde iarba crește / Și-n trei s-empetește“ (vers. 24—26); adică pe alte tărîmuri — deloc ospitaliere, de pierzanie*. Probabil aici lipsesc cele cîteva versuri cheie, care ar arăta cauza blestemului — ce nu poate apărea... din senin.

Precum vedem, răspunsul la această întrebare este și el imprecis. Timpul cînd s-a produs metamorfoza și cîtă vreme a trecut pînă ce tatăl a plecat să-și caute fiii, nu se poate preciza. Toate variantele dau să înțelegem — una chiar spune clar — că după o vreme pe tată, bineînțeles și pe mamă, i-a apucat dorul de fiii lor (varianța din com. Măgina, vers. 27—30) și, ei tare doreau ca de Crăciun aceștia să fie acasă. În acest scop, mama a pregătit pentru ei îmbrăcăminte (varianța din com. Ruja, vers. 33—39; varianța din com. Zagon, vers. 119—120) și mîncări alese (varianța nr. 1 din com. Urșiul de Sus, vers. 121—123; varianța din com. Ruja, vers. 37—39), iar tatăl... ia calea codrilor în căutarea lor: în ziua de ajun (variantele din jurul Aiudului), sau chiar în ziua de Crăciun (varianța nr. 2 din com. Urșiul de Sus).

Scopul metamorfozei. Despre aceasta nu găsim nici cel mai mic indiciu, în nici una din variante. Or, totdeauna cînd în creația literară se recurge la metamorfoză, aceasta are un anumit scop, un rost precis. Aici însă, nimic. Ceea ce ne îndreptățește să susținem că metamorfozarea feciorilor în cerbi nu este decît un mijloc tehnic de creație, care a îngăduit autorului să exprime alegoric simbolic gîndurile sale, gînduri pe care poate nu a dorit să le spună în mod direct, clar formulate, ci a făcut doar aluzie la anumite probleme din viață care l-au frămîntat, lăsînd pe ascultători să mediteze asupra lor și să le interpreteze fiecare în felul său, mijloc specific și propriu artei. S-ar putea chiar că autorul a evitat să le exprime direct și din motivul că într-o colindă — care, prin funcția ei este cîntată în public — nu putea să dezvăluie fără riscuri diferite probleme de natură socială, ca cele care au generat tematica colindei de care ne ocupăm (aceasta o va face cîntecul de haiducie, ce va apare mai tîrziu — în feudalism). Aici metamorfoza este deci numai un mijloc de

* Menționarea tărîmurilor neospitaliere — „Unde iarba crește / Și-n trei (sau patru) se-mpetește“ — se întîlnește și în alte colinde și basme. De exemplu: I. Co-cișiu — *Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare*, Sighișoara, 1944, pag. 434; G. Dem. Teodorescu — *Poezii populare române*, București pag. 64; T. T. Burada — *O călătorie în Dobrogea*, Iași, 1880, p. 97.

creație, dar unul deosebit de ingenios, de adecvat și de elocvent, el fiind cheia rezolvării situațiilor create de tematica respectivă. Mai mult, metamorfoza apare chiar ca necesară, deoarece nu ar fi verosimil ca niște tineri, făpturi omenești în toată firea, să părăsească definitiv familia și societatea — în dorința năstrușnică de a trăi în codri. Or, în chip de cerbi aceasta apare ca ceva foarte natural, plauzibil, verosimil. Deci numai prin metamorfoză ideile autorului — exprimate prin atitudinea și „spusele” cerbilor — capătă prestigiu și devin convingătoare.

De ce metamorfoză în cerbi, nu în alte vietăți?... Nici că se putea mai potrivit! Pentru că cerbul simbolizează măreția, demnitatea, libertatea; idei care — precum vom vedea — stau la baza temei colindei*.

În concluzie, metamorfoza din această colindă credem că trebuie văzută ca fiind doar un mijloc de creație menit să rezolve ideile cuprinse în temă, mijloc a cărui eficacitate creatorul popular a intuit-o admirabil și pe care l-a minuit cu virtuozitate, reușind pe deplin.

Reîntîlnirea tatălui cu fiii-cerbi ne apare oarecum contradictorie; iată, de ce: în unele variante tatăl nici nu își dă seama că cerbii sînt fiii săi (... ca și cînd nici nu ar ști că aceștia au fost metamorfozați cîndva în cerbi) și vrea să-i săgeteze. Abia cînd unul dintre cerbi, adresîndu-i-se cu „Drag tăicutul nost” (vers. 126) îi dezvăluie că ei sînt fiii săi, abia de-acum tatăl îi recunoaște și începe dialogul cu ei. În schimb cerbii recunosc în „Cel uncheaș bătrîn” pe tatăl lor de îndată ce s-au întîlnit. În unele variante i-o și spun dintr-u bun început, dar în varianta din com. Zagon... ceva mai tîrziu — abia după ce moșul s-a mîniat tare rău. În variantele din jurul Aiudului (cele cu blestemul), tatăl știind că cerbii sînt fiii săi, ..., „La ei s-o dus / Și lor că le-o zis / etc.” (vers. 46, 111), adică li s-a adresat direct.

* Metamorfoza în cerb este prezentă în creațiile populare din cele mai vechi timpuri, dînd loc la situații dramatice și la realizări impresionante. Iată cîteva exemple:

Mitologia greacă ne-a lăsat legenda vîntătorului Acteon (după care compozitorul român A. Alexandrescu a compus cunoscutul său Poem simfonic cu același nume), legenda Antigonei și a Metrei (v. G. Popa-Liseanu — *Mitologia greco-romană*, București, 1920).

Poetul roman Ovidius ne relatează și el despre metamorfoza în cerbi în ampla sa lucrare *Metamorfoze* (XV, 165—172) v. Ovidiu — *Metamorfoze*, traducere românească de I. Florescu, București, 1959.

Din Evul mediu ne-a rămas frumoasa legendă germană despre Hubertus, episcopul vîntător de cerbi care a devenit patron al vîntătorilor. La maghiari, folclorul leagă însăși etnogeneza poporului hun și maghiar de vîntoarea unui cerb năzdrăvan (v. Arany János — *A csodaszarvas*).

La românii din sudul și nordul Dunării multe basme cuprind metamorfozarea omului în cerb; la românii din nordul Dunării aceasta apare și în cîteva colinde. În basme, aproape totdeauna cel metamorfozat este un om (v. L. Săineanu, *Basmele române*, București 1895, Index pag. 1019 și 1059; v. G. Călinescu — *Estetica basmului*, București 1964, pag. 150); iar în colinde deobicei este Sfîntul Ion blestemat de maică-sa ca să stea 9 ani și 9 zile în pădure, apoi să boteze lumea. (v. S. V. Drăgoi — 300 *Colinde*, Craiova, 1931, pag. 100, nr. 92; S. Fl. Marian — *Sărbătorile la români*, vol. I, București 1898, pag. 215; și colecțiile G. Dem. Teodorescu, București 1885, A. d. Bîrseanu — Brașov 1890, Al. Viciu — București, 1914.

De fapt, această contradicție în ce privește recunoașterea, sau non-recunoașterea reciprocă nu împieteează cu nimic cursul acțiunii. Non-recunoașterea inițială chiar adaugă dialogului un plus de tensiune emoțională și dinamism.

Cît despre reducerea numărului cerbilor în varianta din com. Zagon — de la nouă la trei? ... Lipsindu-i „introducerea“, nu ne putem pronunța. Totuși, din moment ce majoritatea variantelor relatează că uncheașul a avut nouă feciori, ar fi greu de crezut că în aceasta ar fi fost numai trei. Probabil, aici este ori un „lapsus memoriae“ al informatorului, ori modificarea a fost intenționată — pentru a da ocazia fiecărui din cei trei cerbi să ia parte la dialog. Varianta din com. Leorinț-Rădești arată că moșul a avut șapte fiișori. Să fie vorba de sensul simbolic bine cunoscut al numărului „7“?

Dialogul dintre tatăl-vinător și fiii-cerbi reprezintă punctul culminant, apogeul acestei drame familiale, el relevîndu-ne și semnificația ideologică a colindei.

Tatăl, regăsindu-și fii, ar vrea să-i „desfacă“ de vraja care i-a metamorfozat, i-a luat de lîngă el și i-a reținut în codri; i-ar duce acasă — doar după ei a venit; îi cheamă cu drag spunîndu-le cît de mult sînt așteptați de către mama lor (vers. 118—123). Dar, cerbii — proprii săi fii — refuză să împlinească dorința părinților. Refuzul lor, deși anticipat de motivul amenințării (vers. 77—83) este totuși reverențios — i se adresează cu „Drag tăicuțul nost“ (vers. 60, 103); dar totodată categoric și justificat prin argumente convingătoare: în cuvinte puține cerbii „spun“ că înfățișarea lor actuală (adică, cerbi fiind) nu le mai îngăduie să se comporte ca ființele omenești (vers. 129—138).

Dacă în unele variante (ca în varianta nr. 1 din com. Urisiul de Sus și cele din jurul Aiului) dialogul nu are o *încheiere*, într-una din variante (cea din com. Zagon) cerbii își iau un rămas bun de la tată — „D-ale-om, tată drag / Rămîi sănătos“ (vers. 147—148), iar în alta (varianta nr. 2 din com. Urisiul de Sus) dimpotrivă cerbii își încheie dialogul cu motivul amenințării (omis — în aceeași variantă! — de la locul său normal, care este la începutul dialogului).

Oare atitudinea cerbilor ce semnificație are? ... Nouă ni se pare că această colindă nu este o simplă colindă de vinător, așa cum sînt celelalte cîteva astfel de colinde din folclorul român (despre vînătoarea cerbului, a leului etc.) în care se elogiază iscusința de vinător a celui colindat; ci aici acțiunea relatată are un sens simbolic.

Comportarea cerbilor nu înseamnă doar simplu refuz de a se reîntoarce acasă, refuz care ar putea foarte bine să fie generat de antagonismul dintre părinți și copii, adică de eterna deosebire de vederi dintre generații; ci, acest refuz se pare că are o semnificație mai profundă și cu sensuri multiple.

În primul rînd, credem că el relevă legătura omului cu natura, respectiv cu codrul — casa, adăpostul și refugiul din toate timpurile al omului certat cu societatea din mijlocul căreia a fost alungat, a trebuit să plece, ori a plecat chiar de bună voie. Ori care ar fi fost cauza reîntoarcerii în mijlocul naturii, odată natura redescoperită și după ce oamenii-cerbi au gustat din farmecul acesteia, s-a trezit în ei legătura atavică cu natura,

legătură estompată în urma unei vieți multi-milenare petrecută în așezările sociale colective. De-acum, această legătură se va amplifica mereu, cristalizându-se chiar o dragoste față de viața în natură, dragoste ce va deveni atât de puternică încât viața în sălbăticia și singurătatea codrilor va fi preferată față de cea din casa părintească. Să fie oare acesta un fel de refugiu din fața vicisitudinilor inerente traiului în mijlocul unei societăți cu prea multe deficiențe? ... În orice caz, cu vremea, această legătură va deveni atât de strînsă încât va duce la contopirea omului-cerb cu natura-mamă. Dovadă elocventă este atitudinea cerbilor, exprimată — la sfîrșitul dialogului — în cuvinte de o rară poezie (vers. 126—138). De altfel întreg folclorul nostru redă aceeași legătură strînsă — organică — dintre om și natură.

Aprofundarea analizei conduce însă la descoperirea unui substrat cu sens major: sub aspectul unei tematici quasi-verosimile (care devine fantastică prin utilizarea metamorfozei) se ascunde un simbol — care descifrat se pare că însemnează dorul de libertate. Într-adevăr, masele populare trăind sub teroarea clasei dominante n-au putut să-și manifeste pe față gîndurile și sentimentele sale potrivnice față de asupritori. De aceea, au recurs la redarea acestora prin alte mijloace — cum ar fi creația artistică. Dar chiar și în aceasta (cu excepția cîntecului de haiducie, care ... spune lucrurilor direct pe nume) au recurs la anumite figuri de stil (alegorii, metafore etc.) și mijloace tehnice de creație (ca — în cazul de față — metamorfoza), prin care se poate exprima în mod indirect tot ceea ce autorul a gîndit și a dorit să exprime. Deci, prin metamorfozarea tinerilor vînători în cerbi creatorul popular nu numai că a abătut oarecum atenția de la situația reală din societatea omenească — situație pe care voia să o redea în creația sa, dar — spre a fi mai convingător — el a și transpus acțiunea pe un plan mai înalt încadrînd-o în mijlocul naturii nemărginite, în care domina figura majestuoasă a cerbului — regele munților. Iată cum, cu mijloace simple dar ingenioase, creatorul popular a reușit să ocolească ceea ce nu trebuia spus direct și totuși să sugereze perfect ceea ce a gîndit: dragostea de viață în natură, dorul de libertate și glorificarea vieții libere. Dacă ar fi exprimat direct aceste idei, ar fi lipsit colinda de orice farmec și poezie. Aceasta este încă una din însușirile care îi dau o valoare excepțională.

Se prea poate că această arhaică colindă să fi anunțat profetic vremurile ce aveau să vie și pe care le trăim — aidoma — astăzi: cînd tineretul, nemaiputînd suporta sumedenie de reguli ale unei tradiții desuete — care l-a încadrat într-o viață rigidă, pe plan familial și larg social, a rupt hotărît cu tot ce era învechit, căutîndu-și un drum nou, o viață nouă. Ceea ce nu trebuie înțeles ca o atitudine ireverențioasă față de părinți, și cu atât mai puțin ca ingraturitudine filială, ci ca un viguros act etico-social căruia astăzi i-am zice *revoluționar*.

În refuzul cerbilor vînători de a se reîntoarce acasă apare astfel străveziu nu numai dragostea de viață în mijlocul naturii, dar și dorul de libertate și prețuirea deosebită a acesteia. Ceea ce însemnează implicit și o critică a societății nedrept organizate, în cadrul căreia tinerii nu acceptă să se reîntoarcă, preferînd traiul simplu și plin de privațiuni din mijlocul naturii nemărginite, unde au însă libertate în toate privințele (idee care

va apare ulterior și în cîntecele și baladele haiducești). Aceasta — cre-dem — este semnificația ideologică a tematicii colindei vînătorilor metamorfozați în cerbi.

Funcția și valoarea sa ies și ele din comun; această idee a libertății — de trai, de gîndire, de acțiune — exprimată de o aparent simplă colindă, cîntată însă în fața unui public care fără îndoială s-a regăsit în ea — înțelegîndu-i semnificația (dacă nu ar fi înțeles-o... colinda aceasta nu ar fi putut supraviețui — străbătînd prin secole pînă în vremea noastră), este de presupus deci că a avut — ca toate producțiile folclorice de altfel — un real efect asupra auditorului, adăugîndu-se astfel la celelalte mijloace de protest și acțiune împotriva împilărilor la care a fost supus poporul. Bineînțeles, acesta era, nu un mijloc violent (ca cel ce va fi preconizat de cîntecul haiducesc, sau de cîntecul muncitoresc revoluționar de mai tîrziu), ci unul mai subtil — acela al „rezistenței“ în așteptarea zilei izbăvirii.

Deși arhaică prin tematică și origine ca și prin grai și prin mijloace de creație și stil, această colindă nu are un caracter primitiv, sau rudimentar. Dimpotrivă, conciziunea extraordinară a textului și pregnanța melodiei sînt rezultanta unui foarte îndelungat proces de evoluție creatoare, care a dus la cristalizarea sa superioară.

Aceste calități situează colinda vînătorilor metamorfozați în cerbi printre cele mai reușite și mai semnificative producțiuni ale folclorului român. Noi o considerăm demnă să stea alături de Miorița și de Meșterul Manole, aceste capodopere ale folclorului român cu care formează chiar un triptic; pentru că toate trei tratează problema majoră a vieții și a morții, fiind înlănțuite și printr-o ierarhie ascendentă.

Miorița este mai mult o eflorescență lirică a unor frămîntări sufletești ce vizează un final depresiv: moartea; moarte care este primită — se pare — cu resemnare și oarecum drept o rezolvare sceptică și negativistă a existenței omenești.

Meșterul Manole, deși este axată tot pe problema vieții și a morții, se detașează în mod evident de Miorița, fiindcă aici este vorba de o altfel de moarte, anume de una rituală — care se bazează pe sacrificiul în vederea unui țel nobil. Or, o asemenea moarte este creatoare și înaltă spre lumină.

Colinda vînătorilor-cerbi se situează și mai sus, ea fiind o străfulgerare epică plină de dramatism, ce exprimă optimismul și voința de a lupta cu hotărîre împotriva întinericului, pentru a izbîndi în țelul luminos și suprem al omului: viața liberă, demnă și fericită.

Prin substratul său etico-social, valabil pe plan general uman, această colindă capătă însă o valoare și o semnificație universală. Dovadă ecoul pe care l-a avut ea în arta cultă.

Astfel, marele muzician Béla Bartók i-a utilizat textul literar în grandioasa sa lucrare vocal-simfonică *Cantata profana*, o apoteoză a vieții în natură și a libertății. Redăm textul acestei cantate, alcătuit de B. Bartók după respectiva colindă românească*:

* v. Béla Bartók — *Cantata profana*: a) reducția pentru pian = Universal Edition, nr. 10614, Wien 1934; idem nr. 10614, idem 1951; b) partitura de orchestră = ibidem, nr. 12760, Wien 1955.

Wunder hört ihr sagen
Von dem alten Manne
Der neun Söhne hatt'im Haus
Blut von eignem Blute
Edlem Stamm entsprossen
Doch er lehrt'sie
Nimmer Handwerk auszuüben
Säen nicht, noch pflügen
Pferde wachsam hüten
Lehrt'sie nichts als dieses
Berg und Tal durchstreifen,
Hirsche aufzuspüren.
Weit in dunklen Wäldern
Wie jagten die Kühnen,
In weiten, tief, dunklen Wäldern
Dort jagten sie alle Brüder,
Neun stolz, edle Brüder
Das Wild sie jagten rastlos,
Rastlos im Wald
Im tief, dunklen Wald
Gar kühn und allzulange
So lange jagten sie
So lange irten sie
In dunklen Walde,
Bis sie dort sah'n
Dem Waldsteg nah
Der Zauberhirsche Spuren.
Irrten immer weiter,
Irrten wegverloren, im Walde,
Tief im dunklen Walde
Tief im Walde sind
Zu Hirschen sie verwandelt.
Seht zu schlanken Hirschen
Sind die Neun geworden
Dort mitten in dem Walde.
Lange harrt der Alte
Und harrt vergeblich
Nimmt dann sein Gewehr
Und geht die Neun zu suchen
Bald fand er den Steg im Walde
Auch der Zauberhirsche Spuren
Folgt dem Steg
Und folgt den Spuren
Kam zu einer klaren Quelle
Sah am Quell die Hirsche stehen
Warf er sich aufs Knie
Legt auf das grösste Wild an
Zielte auf das grösste
Den grössten hört er rufen

Den Lieblingssohn, den Jüngling
Mit Menschenstimme rufen:
— „Liebster, guter Vater,
Ziel nicht auf deine Söhne
Denn grausam durchbohren
Dein Leib
Die Geweihe und schlendern dich
Erbarmungslos
Von Wald zu Walde,
Und von Fels zu Felsen,
Und von Berg zu Berge wohl,
Zerschmettern deinen Leib
Zerschmettern ihn an Stein
Und Stamm, ach, im Sturz
Zersplittern deine Glieder
Stück für Stück deine Glieder!“
Doch der alte Vater
Sprach zu ihnen flehend:
— „Meine Herzenskinder,
Meine lieben Söhne,
Kommt mit mir,
O folgt mir heim
Zur guten Mutter
Kommt mit mir nun alle
Zu eurer Mutter
Wisst ihr wie bang euch
Die Mutter erwartet?
Schon leuchten die Fackeln,
Gedeckt schon die Tafel,
Gefüllt schon die Becher,
Mutter harrt in Tränen
Die Mutter voll Leide!“
Doch da sprach der Grösste,
Der sein Liebling gewesen
Sprach mit fester Stimme
Sprach mit lauten Worten:
— „Lieber, guter Vater,
Geh nur, heim zur teuren Mutter
Doch wir gehen nicht,
Wir gehn nimmer mit,
Denn unser Geweih
Die Türe fasst's nicht mehr
Es findet wohl,
Im Wald nur Raum;
Unser schlanker Körper
Mag nicht Kleider tragen
Schmiegt sich nur,
Aus grüne Laub;
Unser leichter Fuss

Tritt nicht des Herdes Asche
 Tritt nur des Waldes Moos;
 Unser Mund leert nie mehr
 Eure vollen Becher
 Trinkt nur aus klarem Quell!“
 Wunder ward euch kund heut’
 Von dem alten Manne hört
 Der neun Söhne hatt’ im Haus
 Doch er lehrt sie nimmer
 Handwerk auszuüben
 Nur Wälder durchirren
 Nur Wild aufzutreiben.
 Und sie jagten
 Taglang, nachtlang
 Durch die Wälder.
 Haben zu Hirschen
 Sich verwandelt
 Tief im Wald.

Und ihr Geweih
 Nicht fasst es mehr die Tür
 Es findet wohl im Wald nur
 Raum;
 Ihr Schlanker Körper
 Mag nicht Kleider tragen
 Schmiegt sich nur
 An Ast und Laub;
 Ihr leichter Fuss
 Tritt nicht des Herdes Asche,
 Tritt allein des Waldes Moos;
 Und auch ihr Mund
 Wird nie mehr Becher leeren,
 Trinkt nur aus
 Schimmernd,
 Klarem Quell.

Inspirația din colinda vânătorilor metamorfozați în cerbi este evidentă, fapt afirmat de însuși B. Bartók* și menționat de toți biografii săi**.

De altfel, pe prima pagină a partiturii, B. Bartók redă — tradus în limba germană*** — textul original al colindei din care s-a inspirat, și care nu este altceva decât varianta culeasă de dînsul din com. Urisiul de Sus (v. Varianta nr. 1 din tabelele sinoptice alăturate). Iată și acest text****:

Das alte Väterchen
 Hatte neun Söhne,
 Söhne aus (seinem) Leib.
 Er lehrte sie
 Kein Handwerk,
 Weder pflügen,
 Noch Pferde züchten,
 Noch Kühe züchten,
 Sondern er lehrte sie
 In den Bergen jagen.
 Es jagten in den Bergen
 Die neun Söhne.
 Sie jagten so lange
 (Bis) sie an eine Brücke
 Gelangten,
 Zu den Spuren

Eines grossen Hirsches.
 Sie haben (der Spuhr)
 So lange nachgespürt
 Bis sie sich verirrten
 Und sich in neun Berghirsche
 Verwandelten.
 Ihr gutes Väterchen
 Hat es nicht länger geduldet,
 Nahm seine Flinte
 Und ging in die Berge
 Auf die Jagd,
 Und fand die Brücke.
 Was fand er sonst noch?
 Die Spuren
 Von grossen Hirschen.
 Er ging ihnen nach

* v. Demény János — *Bartók Béla levelei*, (Scrisorile lui B. Bartók), Budapesta 1955, pag. 180 și 199.

** v. B. Szabolcsi — *Béla Bartók*, București 1962, pag. 88.

*** Traducerea este efectuată de către B. Szabolcsi.

**** Acest text este precedat de următoarea notiță: „Um einer Häufung der Verschiebungen des ursprünglichen Wortsinnes vorzubeugen wird gebeten, einer eventuellen Übersetzung der Texte in andere Sprachen nicht die den Melodien unterlegte deutsche Übertragung sondern die hier folgende wortgetreue deutsche Übersetzung zugrunde zu legen.“

Ganz bis zu einer
 Kühlen Quelle.
 Er liess sich
 Auf ein Knie nieder
 Und wollte auf sie schiessen.
 Doch siehe: der grösste Hirsch,
 Der älteste der Söhne,
 Er sprach mit solchen Worten:
 Liebes Väterchen,
 Schiesse nicht auf uns,
 Denn sonst nehmen wir dich
 Auf unser Geweih
 Und werden dich schleudern
 Von Berg zu Berg,
 Von Alp zu Alp,
 Von Felsen zu Felsen
 Und werden dich
 An (einem moosbewachsene
 Stein zerschmettern,
 Das du in kleine Stücke
 Zermalmt wirst!
 Liebes Väterchen,
 Du wirst in kleine Stücke
 Zermalmt!

Ihr Vater sprach
 Mit (folgenden) Worten,
 Also sprechend
 Rief er mit seinem Munde:
 — „Oh ihr Väterchens liebe
 (Söhne),

Meine lieben Söhne,
 Kommt (rasch) nachhause
 Zu eurem Mütterchen!
 (Geht mit ihm, geht mit ihm!)
 Eure liebe Mutter,
 Mit Sehnsucht erwartet sie auch,
 Mit angezündeten Fackeln,
 Mit gedeckten Tisch,
 Mit vollen Bechern.
 Die Becher (stehen) auf dem
 Tische,

Sie (steht) weinend im Haus,
 Die Becher sind voll Wein,
 Sie ist voll Tränen!“

Der grösste Hirsch,
 Der älteste der Söhne,
 Sprach mit (folgenden) Worten
 Also rief er mit seinem Munde:
 — „Unser liebes Väterchen,
 Geh du nur nach Hause,
 Zu unserer lieben Mutter,
 Doch wir gehen nicht (mit)!“
 Sie gehen nicht (mit),
 Weshalb gehen sie nicht (mit)?“
 Doch wir gehen nicht (mit),
 Denn unser Geweih
 Kann durch keine Tür gehen,
 Nur in die Berge;
 Unser Leib kann nicht
 Hemdbekleidet schreiten,
 Nur zwischen grünem Laub;
 Unser Fuss kann nicht
 Auf (des Herdes) Asche treten,
 Nur auf (dürres) Laub;
 Unser Mund kann nicht
 Aus Bechern trinken,
 Nur aus Quellen.“

Das alte Väterchen
 Hatte neun Söhne.
 Er lernte sie hein Handwerk,
 Sondern er lehrte sie
 In den Bergen jagen.
 Und solange jagten sie
 Bis sie zu Hirschen
 Geworden sind.
 Und ihr Geweih
 Kann durch keine Tür gehen,
 Nur in die Berge;
 Ihr Leib kann nicht
 Hemdbekleidt schreiten,
 Nur zwischen (grünem) Laub;
 Ihr Fuss kann nicht
 Auf (des Herdes) Asche treten,
 Nur auf (dürres) Laub;
 Ihr Mund kann nicht
 Aus Bechern trinken,
 Nur aus Quellen.

Dacă viața folclorică a acestei colinde-baladă este astăzi aproape încheiată, prin utilizarea ei în creația lui B. Bartók ea a intrat în circuitul artei universale, marcînd cu aceasta încă o contribuție a geniului românesc la îmbogățirea patrimoniului artistic al întregii omeniri.

BIBLIOGRAFIE

1. Rosetti, Al.: *Colindele religioase la români* (Analele Academiei române, tom. XI — Memoriile secției literare; București, 1919—1920).
2. Caraman, Petru: *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă, la români și la slavi*; București, 1931.
3. Teodorescu, G. Dem.: *Poezii populare române*; București 1885 (cu referiri la At. Marienescu, I. K. Schuller, P. Băncilă, G. Dem. Teodorescu, T. T. Burada, S. Mănguța).
4. Sebestyén, Gyula: *Regös énekek*, (Cîntecele regös), Budapest 1902.
5. Schmidt, Tibolt: *A hazai oláhság kolindaköltészete*. (Poezia colindatului românilor din patrie), Budapest, 1913.
6. Chelcea, Ion: *Grecii în colindele noastre*; Cluj, 1931.
7. Drăgoi, Sabin V.: 303 Colinde, Craiova, 1931.
8. Caraman, Petru: *Obrzed Koledowania u Sloviani u Rumunov* (Ceremonialul colindatului la slavi și la români), Cracovia, 1933.
9. * * *Antologie de literatură populară*, vol. I. Edit. Academiei R.P.R., București, 1953.
10. * * *Istoria literaturii române* vol I. Edit. Academiei R.P.R. București, 1964.
11. Brătulescu, Monica: *La luncile soarelui*, Antologie a colindelor laice, București, 1964.
12. Ciobanu, G.: *Colindele și muzica religioasă*, București, 1947 (Extras din revista Biserica Ortodoxă Română, anul 1947, nr. 1—3).
13. Béla Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. (Melodiile colindelor românești) Wien. 1935.
14. Brătuloiu, C.: B. Bartók — Melodie der rumänischen Colinde. *Recenzie* în revista Sociologie românească, București, 1938, nr. 10—12.
15. Călinescu, G.: *Estetica basmului* București, 1965, pag. 159—165.
16. Hașdeu, B. P.: *Magnum Etimologicum Romaniae* vol. III. pag. 2611—2614.
17. Seineanu, L.: *Basmele române*, București, 1895.
18. Vasiliu, D. D.: *Metamorfozele în folclorul român nord-dunărean*. București, 1931. (Extras din rev. Școala românească, anul 1931 nr. 1—2—3).

Le cantique (colinda) des chasseurs métamorphosés en cerfs

Ioan R. Nicola

Résumé

L'un des plus anciens et des plus précieux genres du folklore roumain est le cantique à contenu profane, souhaits liés aux fêtes d'hivers. Parmi ces cantiques est *Le Cantique des chasseurs métamorphosés en cerfs*. En voilà le sujet: pendant une chasse, neuf frères sont transformés en cerfs. A la Noël leur père s'en va dans la grande forêt pour les chercher et les ramener à la maison. Il les rencontre et une discussion dramatique s'engage (vers 57—124). Le père cherche à les convaincre, mais les fils-cerfs refusent d'accomplir le désir de leur père, en montrant avec des paroles d'une poésie exquise (vers. 124—141) qu'étant cerfs — ils préfèrent mener leur vie au milieu de la forêt.

La texte littéraire, la mélodie, ainsi que d'autres indices, nous autorise d'attribuer à ce cantique une ancienneté de plusieurs siècles. La thème a une signification symbolique. Il montre la liaison de l'homme avec la nature et suggère son désir de vie et de liberté. La réalisation artistique est exceptionnelle. Elle est un exemple de concision stylistique et de perfection, réalisées par les plus simples moyens. Grâce à sa valeur exceptionnelle, ce cantique profane a attiré l'attention des créateurs cultes. B. Bartók a été le premier qui ait utilisé le texte dans sa *Cantata profana*.

Коляда охотников, превращённых в оленей

Иоан Р. Никола

Резюме

Одним из самых ценных жанров румынского фольклора является коляда со светским содержанием, песня с добропожеланием, связанная с зимними праздниками. Среди самых редких песен этого рода существует и *Коляда охотников, превращённых в оленей*: во время охоты девять братьев были превращены в оленей. В рождественский день отец уходит в лес искать своих сыновей, чтобы их обратно вернуть домой. Между ними происходит драматический разговор (стихи 57—124). Отец старается их уговорить, но сыновья-олени отказываются выполнить родительское желание, словами редкой поэзии (стихи 125—141). Сыновья мотивируют тем, что они являются оленями и предпочитают провести жизнь в лесу.

Литературный текст, мелодия, а также и другие признаки дают право приписать коляде многовековую древность. Тематика имеет символическое значение, подчёркивая связь людей с природой и внушая желание жизни и свободы. Артистическое выполнение превосходное, оно является примером стилистической сжатости и усовершенствования, достигнуто самыми простыми средствами. Благодаря своей исключительной ценности, эта светская коляда обратила на себя внимание композиторов наших дней. Б. Барток был первым, который использовал текст в „Кантате профана”.

Das Weihnachtslied von den zu Hirschen verwandelten Jägern

Ioan R. Nicola

Zusammenfassung

Eine der ältesten und wertvollsten Gattungen der rumänischen Folklore stellt das Weihnachtslied mit weltlichem Inhalt dar, ein Gesang, der um die Zeit der Winterfeste gesungen wird und einen Glückwunsch zum Ausdruck bringt. Zu den Gesängen dieser Art zählt auch die „Colinda vânătorilor metamorfozați în cerbi“ (Das Weihnachtslied von den zu Hirschen verwandelten Jägern): Während einer Jagd werden neun Brüder in Hirsche verwandelt. Der Vater zieht in der Weihnachtszeit aus um seine Söhne zu suchen. Er findet sie im Wald und will sie zur Heimkehr bewegen. Es entfaltet sich ein dramatisches Zwiegespräch (Vers 57—124) zwischen dem Vater und den Hirschen — seinen Söhnen. Diese wollen ihm seinen Wunsch, nach Hause zu kommen, nicht erfüllen und begründen in Worten von seltener poetischer Schönheit (Vers 125—141), dass sie als Hirsche das freie Leben im Walde bevorzugen.

Der literarische Text, die Melodie und andere Merkmale berechtigen uns zur Annahme, dass dieses Weihnachtslied ein Alter von mehreren Jahrhunderten aufweist. Die Thematik des Liedes hat symbolische Bedeutung und hebt die Bindung des Menschen an die Natur, die Freude an Leben und Freiheit hervor. Die künstlerische Konzeption ist von ausserordentlicher Schönheit und bildet ein Beispiel stilistischer Bündigkeit und Vollkommenheit, welche durch einfachste Mittel erreicht werden. Dank seinem besonderen Wert hat dieses Weihnachtslied mit weltlichem Charakter die Aufmerksamkeit der schaffenden Künstler auf sich gelenkt. B. Bartók hat als erster den Text dieses Liedes in seiner *Cantata profana* verwertet.

OBSERVAȚII PRIVIND GENEZA CÎNTECULUI „PROPRIU-ZIS”

TRAIAN MIRZA

În accepțiunea de specialitate — încă destul de restrînsă — prin *cîntec „propriu-zis”* se înțelege și se denumește genul cel mai bogat, mai variat și mai complex al folclorului nostru, gen deosebit — tematic, funcțional și structural — de genurile ocazionale, cele mai multe integrate unor obiceiuri (colinda, cîntec de clacă, de nuntă, de înmormîntare etc.), de baladă și, într-o măsură mai mică și de doină și cîntecul de joc. Este vorba, prin urmare de o categorie de cîntece care nu sînt legate de vreun prilej deosebit (1), afară doar de imboldul și dispoziția de a cînta, de acele cîntece destinate mai mult execuției individuale și a căror principală menire este „de a răspunde cît mai adecvat și fără zăbavă problemelor vieții celei *de toate zilele*” (2 p. 79). De aici și o primă justificare a explicativului „propriu-zis” adăugat termenului, atît de comun, „cîntec”. Pe cît de incomod și greu de impus în accepțiunile mai largi, explicativul este justificat în plus și de distincția pe care folcloriștii muzicali — începînd cu Brăiloiu — o fac între acest gen și alte categorii ale liricei neocasionale — doina și cîntecul de joc — de care se deosebește mai mult din punct de vedere muzical, căci tematic și funcțional o deosebire este ca inexistentă.

Dată fiind confuzia ce planează asupra doinei și cîntecului propriu-zis, confuzie apărută încă în literatura clasică și folcloristica noastră mai veche și perpetuată — surprinzător — pînă și în rîndul muzicienilor, socotim că o sumară caracterizare structurală a acestor genuri poate fi în orice caz utilă.

Ca cele mai tipice trăsături ale doinei* sînt de amintit: scară unisonală, nemodulantă (ceea ce nu exclude posibilitatea fluctuației unor

* Literatura clasică și folcloristica veche atribuia denumirea de „doină” oricărei producții lirice, diferită de cîntecul ritual, de cîntecul epic și de joc. Termenul a început să dobîndească o largă popularitate și să denumească apoi și orice melodie parlando-rubato cu caracter melancolic. C. Brăiloiu sesiza, cel dintîi, că „denumirea de *doină* n-ar trebui să servească decît ca să arate *un anumit stil muzical*, al cărui trăsături izbitoare le-a definit mai întîi Bartók, în 1923” (cit. după 3 p. 149). Pentru a o deosebi de cîntecele propriu-zise, strofice și cu un ritm parlando-rubato, numite și ele, de multă vreme — mai ales de către intelectuali — tot „doină”, specialiștii Institutului de folclor o numesc, de aceea, *doină „propriu-zisă”*.

trepte), ritm liber de recitativ sau parlando-rubato, ce favorizează ornamentarea melodiei, formă arhitectonică liberă, improvizatorică.

Cîntecul propriu-zis se caracterizează și el printr-un ritm liber (parlando-rubato) și o melodică ornamentată — fapt pentru care este atât de des confundat cu doina — dar, spre deosebire de doină, el prezintă o formă arhitectonică concisă, pe cea a strofei muzicale alcătuită obișnuit din 3—4 rînduri melodice, strofă ce implică, de regulă, și un sistem de cadențare mai pregnant ori mai puțin afirmat*.

Un element structural comun — ca de altfel pentru întreaga lirică populară românească — îl constituie versul lor ce aparține de regulă tetrapodiei pirice; excepțiile sînt rare în această privință, dar nu lipsite — precum vom vedea — de oarecare semnificații în problema supusă observațiilor noastre.

Propunîndu-ne să formulăm, în studiul de față, cîteva observații privitoare la geneza cîntecului propriu-zis — problemă prea puțin dezbătută pînă acum — considerăm de asemeni util să ne referim în prealabil la cîteva aspecte generale, mai semnificative.

1). Se poate afirma că din sfera atât de largă a liricei neocasionale, cîte o tematică de un anumit conținut și atmosferă este polarizată în general și în virtutea legilor tipizării în jurul genului muzical cu trăsăturile structurale cele mai adecvate: textele cu un conținut șagalic, satiric, optimist, pe melodii de joc; cele de jale, înstrăinare, dragoste ș.a. pe melodii de doină și cîntec propriu-zis**. Această polarizare, ilustrată îndeajuns de practica folclorică nu exclude — totuși — faptul că acolo unde aceste genuri coexistă, un anumit text liric să fie cîntat pe melodiiile unor genuri muzicale diferite, cel puțin pe a celor mai înrudite structural-muzical între ele (doină-cîntec, cîntec-cîntec de joc). Nu lipsesc nici cazurile unor texte lirice care în cîte o zonă (cum este Oltenia subcarpatică) circulă paralel cu melodii de doină, de cîntec propriu-zis și melodii de joc***. La acest aspect trebuie adăugat apoi faptul că una și aceeași tematică literară din domeniul liricei este cîntată într-o anumită zonă

* În general, forma arhitectonică concisă a cîntecelor populare românești este realizată în strînsă legătură cu un sistem de cadențare, ce conturează în același timp structura tonal-modală a melodiilor. În folclorul nostru, acest sistem aparține mai tuturor genurilor cu strofe închegate și exprimă un mod specific de realizare a unității formei, printr-o dialectică opoziție a unor centre (tonal-modale) generatoare de tensiuni ce se cer rezolvate adesea pe un sunet străin celor opuse, între ele, anterior.

Prin sistemul de cadențare, cîntecele cu strofe precise se situează între altele ce se află la poli opuși: de o parte cele cu formă arhitectonică amplă și improvizatorică, cum e balada, doina, pe alocuri și bocetul; de altă parte, cele steno-horice, cu o formă deschisă, cum sînt cele mai multe din cîntecele copiilor, unele colinde de foarte mare vechime, unele cîntece și melodii de joc.

Cu forma sa strofică, precisă ce include și sistemul de cadențare, cîntecul propriu-zis se înrudește deci cu marea majoritate a colindelor, cu bocetele strofice, cu cîntecele rituale de înmormîntare (din Transilvania), pe alocuri și cu cele de nuntă și ale altor ocazii.

** Este probabil motivul pentru care V. Alecsandri considera oportun să precizeze în prefața la *Poezii populare ale Românilor* (1866) că „Doinele copriind toate cînticele de dor, de iubire și de jale“.

*** v. Monica Brătulescu, *Stilul compozit în textele de doină din Oltenia subcarpatică*, în *Rev. de etnografie și folclor* t. 11 (1966) nr. 2, p. 165.

numai pe melodii de cîntec propriu-zis, după cum în alte părți aceeași tematică este cîntată numai pe melodii de doină. Faptele sînt, oricum, suficiente pentru a constata: a) Posibilitatea ca unul sau altul din genurile lirice neocasionale să *dubleze* sau să și *suplinească* sub aspect tematic (împlicit și funcțional) pe celălalt. b). Situația destul de imprecisă, dacă nu imposibilă uneori, în delimitarea tematicii celor trei genuri muzicale ale lirice neocasionale.

2). Celor arătate mai sus cu privire la tematică, li se poate alătura și un aspect similar în privința formei. Căci pe lângă situația în care aceste genuri afirmă, fiecare, cîte o *formă clasică* a lor, printr-o netă diferențiere a structurii lor muzicale (principala rațiune, de altfel, pentru a le considera ca genuri distincte), realitatea folclorică vie oferă și cazul unor *forme intermediare* ca acelea de: doină-cîntec (Muntenia, Moldova) și viceversa cîntec-doină (Năsăud, Someș, Sălaj), cîntec-cîntec de joc (aproape peste tot), dar și doină-cîntec de joc sau cîntec de joc-doină (Oltenia subcarpatică), forme ce sînt desigur semnificative pentru procesul de evoluție și de transformare a genurilor ca și a întregului folclor.

3). Ceea ce arată însă mai lămurit procesul de dezvoltare ca și posibilitatea ca un gen să dubleze ori să suplinească tematic și funcțional pe un alt gen al liricii neocasionale este situația în care se află ele pe dimensiunea geografică și situația concretă a evoluției lor.

Cercetările de pînă acum atestă prezența doinei, cel puțin pentru trecut, în cea mai mare parte a țării: în Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova, în Năsăud, Maramureș și Oaș, pe Someș și Mureșul superior, pe Tîrnave, în zona Sibiului, Țara Oltului și Țara Birsei; urme ale ei — mai ales în formă instrumentală — au fost găsite și în Banat și ținuturile ardelenesti învecinate. (4 p. 73). În multe părți ea a dispărut însă sau se află pe cale de dispariție ori de transformare în forme mai concise. Doina este încă frecventă în unele regiuni din nordul Olteniei, Moldovei și Dobrogei, în Muntenia și în cîteva locuri din Transilvania de nord (3 p. 154).

În comparație cu doina, cîntecul propriu-zis cunoaște — cu excepția unei singure zone — o răspîndire generală; împreună cu melodiile și cîntecele de joc el constituie categoria cea mai vie, mai activă și mai bogată a folclorului contemporan.

În privința stadiului lor de evoluție și în privința caracteristicilor lor muzicale, doina, dar mai ales cîntecul propriu-zis se prezintă diferit de la o regiune la alta, iar uneori — ca stadiu de evoluție — și în cadrul aceleiași regiuni.

În comparație cu cîntecul propriu-zis, doina apare totuși ca un gen mai unitar, ce cuprinde cîteva tipuri relativ puțin diferențiate și care au prins pe alocuri o oarecare culoare locală. (4 p. 89). Doina din Maramureș — Oaș și cea de tip arhaic din Oltenia, apropiate mult între ele ca emisiune, par să reprezinte astfel cel mai vechi tip*.

* În Oltenia se găsesc însă doine ce aparțin mai multor stadii; pe lângă cel de tip arhaic apar aici și doina de tip „oltenesc“ mai evoluată, probabil sub influența lăutarilor, doina haiducească, doina „de dragoste“ etc. (3 p. 154).

Cîntecele propriu-zise sînt în schimb atît de deosebite de la o regiune la alta, încît formează veritabile graiuri (stiluri) regionale („dialecte muzicale“, după Bartók) bine conturate.

Privit în totalitatea sa, cîntecul propriu-zis este totodată acela care a parcurs o evoluție pe care doina și alte genuri, în afară doar de melodii de joc, n-au cunoscut-o, evoluție marcată de cîteva stadii, stiluri istorice (vechi, premodern, modern, nou) care în unele zone coexistă (ca în Muntenia subcarpatică) pentru ca în alte zone, unul sau altul să predomină și să caracterizeze cîntecul propriu-zis al zonei respective.

4). Nu este lipsit de oarecare semnificații nici acel aspect de ambiguitate al genurilor în discuție ce rezultă din raportul lor cu alte genuri. Căci considerate îndeobște ca aparținînd liricei neocasionale, ele includ și melodii cu texte proprii, ca tematică și funcție, altor genuri (texte epice de exemplu, pe melodii de doină prin Maramureș și Năsăud, ori și pe melodii de cîntec propriu-zis în toată Transilvania ș.a.m.d.) precum și unele specii ocazionale, greu de alăturat — metodologic vorbind — altor genuri sau de considerat ca genuri de sine stătătoare (cazul cel mai tipic fiind cîntecul de cătănie).

*
* *
*

Aspectele arătate mai sus, deși generale, implică deja o problemă în jurul genezei cîntecului propriu-zis.

1). După cum s-a arătat, doina a avut în trecut o răspîndire și o circulație mai mare de cum o are în prezent. Acest fapt înseamnă, după unii autori, că ea ar fi fost cunoscută odinioară tuturor românilor (4 p. 73) sau, cum se argumentează alteleori, că lipsa ei din anumite ținuturi — cum e Bihorul și o parte din Cîmpia Transilvaniei — nu poate fi dovedită științific și pentru epocile anterioare (3 p. 154—155).

Dar, din moment ce în anumite ținuturi doina lipsește sau nu avem dovezi că ar fi existat, după cum în alte părți a lipsit și lipsește cîntecul propriu-zis, am putea considera și aceea că *în anumite locuri și în condiții ce țin de dezvoltarea istorică concretă și de factura psihică a oamenilor, conținutul de viață ce se cere exprimat în modalitate lirică nu are neapărat nevoie de toate genurile muzicale în care, practic, se poate intruchipa*. Cazul cel mai tipic în acest sens îl constituie Oașul unde — arătăm acum — *un cîntec propriu-zis local nici nu există*, locul și funcția sa fiind luate aici — pînă mai recent — de doină („Hora lungă“) și de cîntecul vocal de joc („țipuritură“), iar astăzi și de cîntecele de largă circulație ale altor regiuni. O situație similară se pare că a existat și în Maramureș unde, un cîntec propriu-zis local s-a constituit abia cu cca. 100 ani în urmă (8) precum și în Oltenia subcarpatică unde doina „pare să fi fost pînă aproximativ la începutul secolului nostru, *unica melodie, infinit variată, a repertoriului liric neocasional*.“ (5 p. 203); (vezi și 1 p. 140).

Tot astfel se poate considera că, acolo unde există un cîntec propriu-zis de mare vechime, ca în Bihor, Țara Moșilor, Hunedoara, parte din Cîmpia Transilvaniei și în Banat, și unde prezența doinei (vocale) nu a

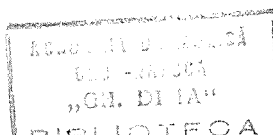
fost atestată, ea a putut lipsi tot atât de firesc precum lipsește sau a lipsit în alte părți cîntecul propriu-zis.

În sprijinul acestei observații vin de altfel și constatările mai vechi și mai recente în legătură cu o diferențiere a modalității de exprimare lirică, atât în aspectul ei muzical cît și în cel literar. G. Breazu l arăta de pildă cum „caracterul eminent subiectiv al lirismului ca și diferențierea lui la grupuri sociale care trăiesc sub influența anumitor condiții, pot da naștere și la *variații regionale ale lirismului, care se proiectează cu destulă precizie, în manifestările muzicale ale regiunii respective*, formînd *dialecte regionale* în marea unitate a folclorului românesc“ (6 p. 64). Însemnate particularități tematice și stilistice permit de asemenea stabilirea a două modalități de exprimare poetică și cărora le corespund două arii distincte: una nord-vestică (ce cuprinde Moldova de nord, Transilvania și Banatul), cealaltă sud-estică (ce înglobează Oltenia, Muntenia și Moldova de sud). Pentru aria nord-vestică este caracteristică tendința de concentrare și limitare a combinației motivice, iar pentru cea sud-estică este caracteristic stilul discursiv al tematicii, cu caracter oarecum lirico-narativ (1 p. 104); ea procedea stilistic pentru aria nord-vestică este caracteristică repetiția sinonimică, iar pentru cealaltă predominanța enumerării (7). În linii mari, aceste aspecte poetice sînt susținute și de specificul melodiilor. Formei concentrate a tematicii nord-vestice și repetiției sinonimice îi corespunde forma concentrată, concisă, a strofei cîntecului propriu-zis și repetarea — variată sau nevariata, în cadrul acestei strofe — a unor rînduri melodice. Formei discursive și enumerării din aria sud-estică îi corespunde în schimb forma liberă, improvizatorie a doinei. Se constată de altă parte că repetarea ostinată a unor sunete, celule melodice, ca în doină, predispune ea însăși la enumerare, după cum și conturul liber, improvizatoric, al doinei în care numărul rîndurilor melodice poate crește și descrește după voie, corespunde întrutotul dispoziției enumerative. Ovidiu Bîrlea conchide astfel: „se pare că ne aflăm în fața a două modalități de exprimare, cu rădăcini adînci care se manifestă atât pe plan literar, cît și pe plan muzical, fără a fi în măsură să stabilim dacă unul a înîrurit pe celălalt sau dacă, dimpotrivă, ele izvorăsc dintr-o construcție psihică specifică fiecărei zone, care se manifestă în mod corespunzător în cele două arte“ (7 p. 121).

Diferențierii constatate în domeniul lirice neocasionale îi corespunde în plus și cea constatată în stilul și forma bocetelor, respectiv: bocet liber, improvizat, tumultuos și exploziv din Oltenia, Muntenia și sudul Moldovei, bocet strophic, mai reținut, în Banat, Transilvania și nordul Moldovei.

Privind lucrurile într-o perspectivă a istoriei, observațiile și constatările de mai sus conduc astfel spre ideea că lirica populară s-a putut individualiza în forme muzicale diferite încă din cele mai vechi timpuri și totodată — cel puțin pentru zonele aflate în trecut în același grad de dezvoltare social-economică și implicit folclorică — în aceeași perioadă istorică.

Nu este exclus, firește, ca în condițiile dezvoltării inegale a unor ținuturi, lirica neocasională să se fi individualizat, nu numai în forme



muzicale diferite, ci și în momente diferite. Deocamdată însă nimic nu probează că doina maramureșeană sau cea oltenească ar fi mai veche decât cîntecul arhaic al Bihorului, Ținutului Pădurenilor din Hunedoara, al Banatului muntos și poate și al altor zone învecinate, încît — cu privire la cele expuse mai înainte — se pot formula următoarele:

a) Pentru ținuturile în care lirica neocazională a fost reprezentată din cele mai vechi timpuri, fie de doină și (eventual) cîntecul de joc — ca în Oaș și Oltenia subcarpatică — fie de cîntecul propriu-zis și (eventual) cîntecul de joc — ca în Bihor, Țara moșilor, Hunedoara, Banat ș.a. — se poate atribui atît doinei (vocale), cît și cîntecului propriu-zis *aceeași mare vechime*.

b) Pentru ținuturile în care doina a avut odinioară o mare frecvență și în cele în care treptata sa dispariție și transformare în forme mai concise s-a efectuat concomitent cu ponderea mereu crescîndă a cîntecului propriu-zis, acesta din urmă poate fi considerat ca un gen *mai recent*.

c) Acolo, în fine, unde cîntecul propriu-zis s-a constituit ca gen de sine stătător mai recent, fie în strînsă legătură cu doina (ca în Muntenia, Moldova), fie și în alt chip încă puțin cunoscut (ca în Maramureș), el a beneficiat de o evoluție anterioară a întregului folclor local sau și de acțiunea altor factori și se prezintă — ca urmare — și ca unul *mai evoluat*, încă din momentul genezei sale, decât cîntecul propriu-zis al zonelor în care doina a putut lipsi și lipsește.

Cînd este vorba prin urmare de apariția și închegarea unui cîntec propriu-zis, ca un gen distinct, al unei anumite zone, acestui act trebuie să i se atribuie, nu o vechime oarecare, ci o *anumită vechime*. Căci una este, într-adevăr, vechimea cîntecului propriu-zis din Bihor și Hunedoara unde Bartók constata „o stare de lucruri muzicală arhaică“ (1 p. 187), alta cea a cîntecului propriu-zis din Muscel care, „... în perspectiva largă a timpului...“ apare ca un „... gen relativ nou“ (12 p. 35) sau a celui din Maramureș căruia, tot Bartók (8) și alți cercetători (4 p. 77), nu-i atribuie o vechime mai mare de cca. 110 ani. Și numai în lumina acestor precizări au valoare acele considerații ale folcloriștilor care atribuie cîntecului propriu-zis o vechime, fie privit independent, fie în comparație cu alte genuri*.

2. Este de la sine înțeles că atîta vreme cît calificativele cronologice arătate mai sus nu sînt legate de perioade de timp mai concrete, ele au

* Atunci cînd Al. I. Amzulescu, de pildă, consideră că „din punctul de vedere al evoluției genurilor și speciilor de folclor, cîntecul este negreșit un capăt mai nou și poate chiar un sumum al evoluției posibilităților creației artistice populare...“, el se referă, în concret, la cîntecul propriu-zis al Muscelului, zonă în care acest gen coexistă și vădește strînse legături cu doina și unde, ca evoluție, el aparține mai multor stadii: vechi, premodern, modern și nou.

Asemenea și cele expuse de Tib. Alexandru în lucrarea sa: *Bela Bartók despre folclorul românesc*; cînd arată, de pildă, că „... deosebiriile dintre *hora lungă* și cîntecele propriu-zise sînt foarte mari“ și că aceste deosebiri „se explică... prin faptul că doina, pe de o parte, și cîntecele, pe de altă parte, sînt genuri muzicale deosebite, care au luat naștere și s-au dezvoltat în condiții istorice diferite, condiții pe care încă nu le cunoaștem.“ (4 p. 89), acestea trebuiesc referite numai la situația din Maramureș și înțelese numai în contextul capitoului din lucrarea în care apar.

o valoare doar relativă. De îndată ce se încearcă însă o datare mai concretă a genezei diferitelor genuri folclorice, nu întârzie să apară însemnate deosebiri de vederi, uneori chiar opuse; ele se explică, desigur, prin greutatea și limitele oricărei cercetări ce abordează problemele istorice ale folclorului (izvorite și ele din însăși natura orală a creației artistice populare și din condițiile specifice ale culturii noastre din trecut), greutate și limite îndeajuns relevate de folcloristică* dar țin — cel puțin în parte — și de *sfera și posibilitățile de investigație* proprii fiecărui domeniu de cercetare (literar, muzical).

Pentru un domeniu ca acela al folclorului literar este firesc, de exemplu, ca o istorie a sa să înceapă din momentul în care creațiile artistice populare și-au îmbrăcat forma lor poetică prin intermediul limbii vorbite; în cazul nostru, o dată cu începutul perioadei feudale, respectiv secolele VII—IX. Limitînd, apoi, sfera sa de cercetare numai asupra laturii poetice a cîntecelor populare, folcloristica literară privește — cu puține excepții — creațiile lirice neocasionale ca pe un singur gen, numit cu un termen mai general — *lirică neocasională* sau *cîntec liric* (alături de care stăruie frecvent și denumirea de doină). Considerațiile de ordin genetic ale folcloriștilor literari se referă, ca urmare și în cele mai multe cazuri, la un cîntec liric privit în *totalitatea* sa și a cărui începuturi nu trec, în nici un caz, înaintea unora dintre genurile integrate obiceiurilor (a celor cu funcție practică). În *Istoria literaturii române*, editată recent, ce dă pînă acum cea mai cuprinzătoare privire istorică asupra genurilor noastre folclorice, aflăm astfel: „Pare astăzi neîndoios că cele mai vechi moduri de realizare poetică românească s-au elaborat în cadrul manifestărilor sincretice ale obiceiurilor...“ din care „...par a se fi desprins, mai tîrziu, formele independente ale cîntecului epic și liric“ (9 p. 15); iar mai departe: „Toți cercetătorii sînt de acord că lirica populară, în forma în care a ajuns pînă la noi, este de dată mai recentă“ (ibidem). Ideea formulată de folcloriștii literari că, în comparație cu genurile integrate obiceiurilor, lirica neocasională este *ulterioară*, mai recentă și că, totodată, ea este *desprinsă* din genurile mai vechi este susținută pînă acum de analiza și compararea acestor categorii istorice sub raport lexical, tematic și funcțional (vezi 9 p. 134).

Privind lucrurile și numai din punct de vedere funcțional se consideră astfel că, în viața folclorică a obștilor noastre sătești de la începutul perioadei feudale, obiceiurile — cu diferitele lor scopuri utilitariste și cărora le erau integrate, în esență, toate manifestările artistice — aveau un rol determinant (9). Chiar dacă o lirică populară s-a individualizat deci

* Sînt relevate mai cu seamă, în acest sens, sărăcia știrilor concrete și lipsa culegerilor mai vechi decît jumătatea secolului al XIX-lea, lipsa unor culegeri de pe tot cuprinsul țării, ca și lipsa din publicații a ceea ce s-a cules pînă acum. Este arătat însă și faptul că folclorul nostru se mai găsește încă în stadiul în care elemente structurale și chiar cîntece de o incontestabilă vechime trăiesc alături de altele mai evolute, create ulterior ori chiar în zilele noastre. Se consideră astfel că, chiar în condițiile în care cercetarea trebuie să se bazeze în principal pe materialul folcloric ce ni s-a păstrat, printr-o analiză multilaterală a sa și cu ajutorul comparației pot fi reconstituite, în linii mari, etapele precedente ale procesului evolutiv, poate fi stabilită și originea în timp a diferitelor genuri folclorice (9).

încă într-o perioadă de mare vechime (idem p. 134) importanța ei, în comparație cu obiceiurile trebuie să fi fost atunci cu totul neînsemnată. Formele independente ale liricei se vor fi dezvoltat deci în strînsă legătură cu viața socială, cu lărgirea orizontului omului care începe să capete conștiința propriei sale personalități și cînd, sub impulsul puternic al împrejurărilor vieții de fiecare zi și al frămîntărilor sale, omul a început să creeze și să cînte și pentru sine însuși. În măsura în care aceste creații încifrau un conținut de viață general-uman, într-o formă artistică adecvată, veridică, ele au devenit ușor și ale altora, au fost reluate mereu și adaptate nevoilor sufletești de moment ale fiecăruia. Nelegate de un anumit prilej, de o anumită dată, ci aparținînd vieții de fiecare zi, ele au căpătat o circulație din ce în ce mai intensă și mai largă, ajungînd să domine cu timpul, prin numărul și intensitatea circulației lor, viața folclorică a unor colectivități și ele lărgite.

Deși susținute de latura lor poetică și într-o astfel de perspectivă asupra dezvoltării vieții sociale, astfel de considerații nu pot trece totuși peste faptul ce scapă prea des unui interes strict literar că, din cele mai vechi timpuri poporul român a folosit și instrumente muzicale, între care unele de foarte mare vechime — ca fluierile* — se dovedesc a fi indicate, dacă nu exclusiv pentru execuția unui repertoriu strict individual (fie el liric, ori de joc), atunci în egală măsură pentru acesta și un altul, strîns înrudit funcțional — ca cel al înmormîntării — pe care se pare că fluierul l-a însoțit în virtutea unei și mai vechi tradiții.

Luarea în considerare a acestui fapt duce astfel la prezumția că o *lirică neocazională s-a putut dezvolta încă din cele mai vechi timpuri într-o formă instrumentală și, după toate probabilitățile în concomitență cu alte genuri tradiționale*, fără a avea totuși ponderea lor. În anumite părți ale țării, această lirică a putut influența sau servi drept model pentru cea constituită și vocal. Nu întimplător, B. Bartók putea să spună astfel despre doină: „Ca formă, acest gen de melodie are un caracter total de improvizație, este plină de înflorituri, iar interpretarea ei în gen *rubato* amintește de muzica instrumentală“ (1 p. 140). Este tocmai ceea ce dovedește doina („hora lungă“) maramureșeană, cu formulele sale ornamentale ce se realizează frecvent pe silabe străine și intercalate între cele ale versului (11 p. 84), precum și doina năsăudeană, în a cărei bogată ornamentație, cercetătorii ei văd, de asemeni, influența tehnicii instrumentale, a fluierului mai ales (12).

Acestui aspect care, cum arătam, scapă unui interes strict literar se adaugă și acea posibilitate specifică domeniului muzical de a identifica aspecte structurale (de versificație, ritmice, modale), uneori și cîntece care ne duc în însuși pragul formării poporului român și a limbii române, precum și la alte aspecte care prin arhaismul lor evident — asociat semnificației unor producțiuni — amintesc de începuturile artei însăși (13). Dar, cu toate că folcloristica muzicală beneficiază de o atare posibilitate, ceea ce îi și permite dealtfel o periodizare diferită, ca datare, de

* Vezi Tib. Alexandru: *Instrumentele muzicale ale poporului român*. E.S.P.L.A., București, 1956, p. 48.

cea a folcloristicii literare*, referirile speciale ale muzicienilor la geneza cîntecului propriu-zis sînt ca inexistente. Din cele spuse doar de Bartók despre doina din Oaş, Maramureş şi unele regiuni ale Dunării de jos unde, în vremurile vechi ea „... trebuie să fi fost probabil singura melodie (neocazională)...” şi din cele spuse despre situaţia din ţinuturile ardelenesti în care „nu găsim nici urmă din ea”, locul şi rolul doinei fiind luate aici de cîntecele propriu-zise, rezultă în mod indirect că în zonele lor de răspîndire din trecut, doina şi cîntecul propriu-zis ar avea aceeaşi vechime**.

3. Lucrări şi studii din cele mai diverse, mai vechi şi mai recente relevă şi subliniază atît unitatea cît şi varietatea — mai ales regională — a folclorului românesc. Este relevantă mai cu seamă unitatea atît de frapantă a limbii şi structurii versului popular românesc, unitatea dintre vers şi melodia populară***, unitatea principiilor ritmice, a sistemului de structuri tonal-modale****, şi nu rareori şi o unitate a însăşi concepţiei artistice a poporului român, răsfrîntă în toate domeniile creaţiei sale*****.

Din bogata literatură de specialitate care abordează varietatea, diferenţierea teritorială a folclorului nostru muzical vom reţine acum acele consideraţii care privesc doar cîntecul propriu-zis, genul în care această diferenţiere apare deosebit de pregnant. Ea este într-adevăr de aşa natură încît B. Bartók putea să delimiteze în ţinuturile cercetate de el pînă în 1914 cîteva „dialecte muzicale”, corespunzătoare unor unităţi teritoriale: a) Teritoriul de nord — cu Maramureşul şi Ugocea; b) Teritoriul de sud — cu Bihorul, sudul Transilvaniei şi Banatul; c) Teritoriul Cîmpiei Ardealului, ce includea şi Sătmarul.

În repetate rînduri Bartók vorbea despre „lipsa de omogenitate” a folclorului muzical românesc, de deosebiri pe care le găsea „extraordinaire” şi acestea mai ales între cîntecele teritoriului de nord şi cele ale altor ţinuturi ardelenesti. Deosebiri atît de adînci nu s-ar putea înţelege — explică acelaşi cercetător — dacă nu ar fi neîndoişor că vechiul stil maramureşean (hora lungă) este împrumutat de la ucrainieni (!), după cum şi în horele maramureşene „mai noi” se pot dovedi, dacă nu împrumu-

* Unii cercetători ai Institutului de folclor (din Bucureşti) consideră bunăoară că originea unor genuri rituale, create cu un scop utilitarist (paparuda, scaloianul, unele cîntece rituale de înmormîntare ş.a.) poate fi datată tocmai din comuna primitivă, constituind astfel primul strat al folclorului muzical românesc. Într-o ordine cronologică, acestor genuri le urmează doina, care ar constitui astfel al doilea strat, cristalizat în epoca prefeudală sau feudală (cf. 3 p. 151).

** Spre deosebire de folcloristica noastră contemporană şi cu totul surprinzător, Bartók consideră doina „cea mai veche muzică populară cu text” (1 p. 140), mai veche deci decît genurile integrate obiceiurilor. După acelaşi cercetător, doina noastră ar fi totodată de obîrşie sud-estică (perso-arabă) şi ar fi ajuns la noi prin filiera ucrainiană (idem p. 218). Cercetătorii români apropie şi ei stilul doinei de cel similar al altor popoare, cele mai multe din orient şi presupun, ca urmare, fie un fenomen de poligeneză (4 p. 75), fie o origine orientală, ori şi o origine tracă, sau orientală venită la noi prin traci (14 p. 200; vezi şi 15 p. 198).

*** v. Ciobanu, Gh., *Raportul structural dintre vers şi melodie în cîntecul popular românesc*; în *Rev. de etnografie şi folclor* t. 8 (1963) nr. 1—2.

**** v. Mîrza, Tr., *Caracterul unitar al sistemului de structuri tonal-modale în cîntecul popular*; în *Muzica*, an. XVI nr. 7, iulie 1966.

***** v. Mîrza, Tr., *Simetria de oglindă în folclorul românesc în Studii de muzicologie*, vol. III Bucureşti, 1967.

turi, cel puțin înrîuriri străine (1 p. 218). La rîndul său, dialectul de Cîmpie „s-a născut probabil sub înrîurirea vechilor melodii populare ungurești *parlando-rubato* și, de aceea, ar mai putea fi numit și *dialect de caracter maghiar*... Așa fiind, dialectul de sud este acela care trebuie privit cu adevărat dialect muzical popular românesc“ (ibidem). Dialectul de sud cuprinde cîteva „subdialecte“ („graiuri regionale“, cum le numesc folcloriștii noștri): bihorean, bănățean și sud-transilvănean; cel „de caracter maghiar“ cuprinde și el un subdialect al Cîmpiei și un altul al Sătmarului. După Bartók, această fărîmîtare și felurime are, fără îndoială, „pe lîngă pricini geografice și unele puternici pricini istorice, încă necunoscute“ (idem p. 168).

Folcloriștii noștri consideră că diferențierea folclorului de la un ținut la altul ar data din orînduirea feudală care, prin fărîmîtarea economico-socială care o caracteriza favoriza cel mai mult dezvoltarea aparte a diferitelor teritorii (14 p. 196). Se consideră de asemeni că graiuri muzicale bine închegate s-au putut dezvolta numai în ținuturile în care condițiile particulare de trai, sociale, economice și politice le-au fost prielnice (4 p. 89). Aspectul diversificat în care se găsește cîntecul propriu-zis este explicat — cum s-a mai arătat — prin caracter eminamente subiectiv al lirismului (în virtutea căruia, în anumite condiții de viață pot apare și variații regionale ale lirismului) pentru ca altele să se vadă în acest aspect și dovada capacității creatoare a oamenilor din diferitele locuri, a atitudinii lor active pentru îmbogățirea continuă a patrimoniului lor artistic (14). În fața unui aspect atît de evident cum este bogăția și varietatea folclorului muzical românesc este aproape de prisos a demonstra cum, cu talentul și experiența sa artistică îndelungată poporul nostru a știut să exprime un conținut de viață divers prin intermediul unor imagini artistice tipice, veridice; pentru a liniști și adormi copilul a fost creat astfel cîntecul de leagăn, pentru a jeli morții a fost creat bocetul, pentru a relata fapte cu adînci rezonanțe în conștiință și inimile ascultătorilor a fost creat recitativul epic ș.a.m.d. Ca și celelalte genuri folclorice, cîntecul liric neocazional a ajuns să fie și el elaborat peste tot, deși — cum s-a putut constata — realizat diferit muzical, ca un mod propriu de exprimare a acelui conținut de viață în care accentul cade pe mișcările sufletești ale insului la mersul atît de complex al vieții. Potrivit cu condițiile concrete de dezvoltare a folclorului diferitelor ținuturi și potrivit cu factura psihică a colectivităților sociale ale acelorași ținuturi, acest mod propriu de exprimare a fost reprezentat din vechi timpuri, fie de doină, fie de cîntecul propriu-zis. În comparație însă cu doina, a cărei arie de răspîndire și frecvență este treptat redusă, cîntecul propriu-zis are — cu excepția arătată — o răspîndire generală, dovedind astfel că el a început încă mai demult să preia locul și funcția doinei, odinioară exclusivă în unele ținuturi.

În cele mai multe ținuturi ale țării, cîntecul propriu-zis apare ca un gen bine conturat și diferențiat de alte genuri cu care în chip firesc coexistă. Este știut însă că genurile folclorice nu trăiesc nici cînd izolate ci, ele se interferează strîns. Însuși procesul genezei tuturor genurilor folclorice, departe de a se desfășura în vid înseamnă preluare, transformare, condensare în forme noi a unor elemente anterioare. Astfel că ela-

borarea unor noi și noi moduri de oglindire a vieții, a unor genuri noi include — am putea spune fără excepție — și continuarea unei tradiții, un proces de apariție pe baza unei filiații directe. Este motivul pentru care cîntecul propriu-zis se dovedește a fi deseori și tribut ar — într-o măsură ce diferă, desigur, de la un loc la altul — unuia sau altuia, ori și mai multora din genurile mai vechi.

Dacă, prin urmare, cîntecul propriu-zis apare atît de diferit de la un ținut la altul și chiar în cadrul aceluiași ținut, faptul se datorește, pe lîngă o mulțime de alți factori, și modului atît de diferit al genezei sale, a constituirii sale ca gen de sine stătător pe baza modelelor anterioare ori coexistente.

4. Cercetările pe pînă acum arată că cele mai vechi cîntece propriu-zise aparțin unei întinse arii ce pornește de la Dunărea bănațeană peste zona de munte și de dealuri a Banatului, peste Munții Apuseni pînă către Podișul Someșan, în nord, și pînă pe culmile munților Perșani și în unele zone ale Munteniei subcarpatice, arie în general muntoasă, cu multe văi și depresiuni în care, încă imediat după formarea poporului român s-a putut menține, de-a lungul vremii, un ritm de dezvoltare mai sigur și o viață folclorică nestingherită.

În mare, această arie include acel teritoriu pe care Bartók îl denumea „teritoriul dialectal de sud“ și care — în comparație cu cel de nord (în care „hora lungă“ ar fi împrumutată iar hora „mai nouă“ dovedește și ea înfrîuriri străine), și în comparație cu cel al Cîmpiei (dialect de caracter maghiar) — este nu numai cel mai însemnat, ci și cel veritabil popular românesc —. (cf. 1 p. 217—218).

În această întinsă arie intră și cîntecele propriu-zise de stil vechi din șesul Crișurilor ca și cel din cea mai mare parte a Cîmpiei Ardealului. Cercetările din ultima vreme dovedesc că din întregul repertoriu de cîntece propriu-zise de stil vechi al românilor din acest ținut, cele care sînt maghiare ori influențate de folclorul maghiar reprezintă o parte cu totul neînsemnată, ceea ce face ca o caracterizare a acestuia, ca un „dialect de caracter maghiar“ să fie de-a dreptul exagerată.

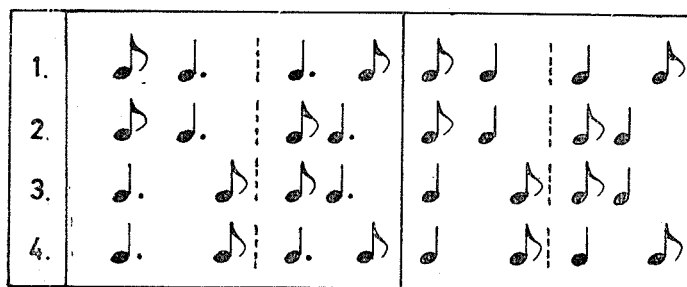
Aparținînd unei zone de trecere, de interferențe între oameni originari din diferite locuri și de origine etnică diferită, cîntecele propriu-zise de stil vechi ale Cîmpiei nici nu constituie un grai muzical (4), atît de clar conturat cum este de pildă cel bihorean sau cel al altor zone. Prin trăsăturile sale structurale cele mai importante (formă strofică, sistem de cadențare specific, ritm parlando-rubato), el aparține totuși stilului mai general al întinsei arii amintite mai sus.

O răspîndire și o circulație însemnată a acestui stil este cunoscută și în zonele de mai din nord, în Podișul Someșan, ținutul Năsăudului și Bistriței, pe valea Gurghiului ș.a., în care el coexistă însă, fie cu doina locală, fie cu forma intermediară doină-cîntec, sau cîntec-doină.

Față de restul ținuturilor ardelenesti, Maramureșul prezintă un cîntec propriu-zis considerat ca „mai nou“, datorită mai ales ritmului său măsurat, de dans, deseori punctat, în parte și datorită unor tipuri strofice mai evolute (ABCaB, ABCD). Caracterizînd acest cîntec, Bartók remarcă oarecari înfrîuriri străine, dar și unele tipuri care în afară de ritm, apar ca „plăsmuiri de sine stătătoare“ (1 p. 185). Cît privește ritmul

de dans al horelor mai noi maramureșene, același cercetător atrăgea atenția că „pentru joc, aceste melodii nu se cîntă niciodată” (idem p. 168).

Colecțiile de folclor muzical maramureșean (între care abia două publicate, alte încă nepublicate), precum și cercetările mai recente (19), arată că alături de forma punctată a unor formule ritmice de mare frecvență stau aici, ca fidel corespondent al lor și formulele *giusto-silabicului bicron*, respectiv:



Acest sistem, cunoscut în toată țara și în toate genurile folclorice românești, poate fi considerat astfel, ca arhetipul ritmului maramureșan punctat (4 p. 91).

Melodii cu caracteristici de formă și ritm asemănătoare celor din Maramureș se găsesc și în ținuturile învecinate la sud: zona Chioarului și a Lăpușului, zona Năsăud—Bistrița și chiar mai în jos în Cîmpia Ardealului, unde ele vehiculează texte proprii unor genuri diferite: lirice neocasionale, de nuntă, de seceriș, și de leagăn. Cu cît ne depărtăm de aceste ținuturi singurul gen comparabil ca formă arhitectonică și formulă ritmică cu hora „mai nouă” maramureșeană, rămîne cîntecul de leagăn. Formulele ritmice mai ales atît de caracteristice pentru horele „mai noi” maramureșene, sînt aceleași deci cu cele întîlnite atît în cîntecul de leagăn maramureșean, cît și în cele ale întregii Transilvanii. În acest sens, exemplul de mai jos este edificator:

Andante Maramureș (200 C.D.nr.8)

a)

 Ha-ia, ha-ia, tu I-lia, Ha-ia, ha-ia, tu I-lia

 Că ma-ma te-o le-gă-na, Că ma-ma te-o le-gă-na

Năsăud (col. Mîrza)

b)

Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mii, Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mii

Că ma-ma le-gă-na-te-a, Că ma-ma le-gă-na-te-a

Cluj, (col. Breazu)

c)

Ș-a-bu-a, pu-iuc de cu-cu, Ș-a-bu-a, pu-iuc de cuc

Că s-o dus mă-ta la plu-gu, Că s-o dus mă-ta la plug

Marea răspîndire a cîntecului de leagăn și caracterul său atît de unitar pe arii foarte întinse ne îndreptățește astfel să ne întrebăm dacă nu cumva ritmica și forma horei „mai noi” maramureșene își află geneza în cîntecul de leagăn, cîntec ce favorizează evadări din sfera strictă a ideii de legănat în cîmpul larg al lirice (cf. 20) și, în același timp, dacă nu cumva constituirea horei „mai noi” ca un alt exponent al liricei neocasionale este totuși mai veche de cît se presupune? Fenomenul nu este de altfel izolat de vreme ce și în Oltenia este constatată o strînsă legătură între doină și cîntecul de leagăn (20).

Dacă lucrurile stau într-adevăr astfel, în locul deosebirilor „extraordinare” dintre cîntecele propriu-zise ale Maramureșului și cele ale altor ținuturi ardelenesti va trebui să vedem doar un mod particular prin care cel dintîi se detașează de celelalte trăgîndu-și izvorul din unul din cele mai unitare genuri ale folclorului românesc. Nu este însă mai puțin adevărat că alături de cîntecele care par să derive din cîntecul de leagăn stau în Maramureș și altele ce dovedesc a fi de o dată mai recentă și adesea vădit influențate.

Un mod similar de diversificare prin actul genezei îl dovedesc de altfel și acele graiuri muzicale ardelenesti ce aparțin întinsei arii în care cîntecul propriu-zis pare a se fi constituit în modul cel mai original*. În Bihor, de pildă, unde cîntecul propriu-zis apare ca unul constituit mai independent de alte genuri, el trădează totuși strînse legături cu alte genuri și elemente muzicale de mare vechime.

Frecvența interjecție ce este intercalată între rîndurile melodice ale cîntecului bihorean amintește, atît prin materialul său lexical (Ei, Hoi), cît și prin materialul său sonor redus de cele mai multe ori la tricordul *Sol-La-Si*, de caracteristicul refren al cîntecelor de nuntă locale.

* Caracterizările structurale care urmează sînt rezultatul unei analize efectuate de Ileana Szenik și autorul acestui studiu în munca de elaborare a cursului de folclor predat în Conservatorul de muzică din Cluj.

a) *Pa-nă mîndră-n cor-nul me-sii*
 Hoi, _____ ie-lor-da
 (Col. Mîrza)

b) *Hai, mi-rea-să, ie-ți bi-nea-tă, Hai, mireasă, ie-ți bi-nea-tă*
 Hoi, _____ hei, _____ ie-rum-da
 (Col. Mîrza)

c) *Mai cîn-ta-va cu-cu, ia-ră, Mai cîn-ta-va cu-cu, ia-ră*
 Ei, _____ hei, _____
 (Col. Mîrza)

d) *În vîr-vu-țu codru-lu-i, În vîr-vu-țu co-dru-lui, nă*
 Hei, _____ hei, _____
 (Bartók, Bihor, 32)

e) *Ci-ne me-re-u că-tă-ni-e, Ci-ne me-re-u că-tă-ni-e*
 Hoi, _____ hei, _____

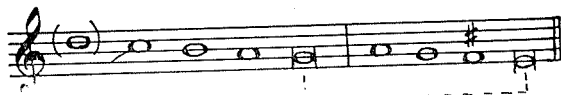
a, b = c. de nuntă; c, d, e = c. pr. zis

Frecvența deosebită a formulelor melodice de caracter arpeggiat — tipice pentru tulinic — și marea frecvență a unor scări ce aparțin domeniului acustic (pentatonie hemitonice și scara acusticului I cu substrat pentatonic hemitonic) pot explica și ele o geneză a cîntecului propriu-zis bihorean în strînsă legătură cu melodia unor instrumente de mare vechime.

În tot sudul Transilvaniei cîntecul propriu-zis apare deasemeni ca un gen constituit de sine stătător. El prezintă însă și cîteva caracteristici semnificative.

Predominanța melodiei silabice ori slab ornamentată și predominanța ritmului măsurat, giusto-silabic, deseori heterometric atestă strînse legături ale cîntecelor din Țara Oltului cu colindele (vezi în acest sens nr. 163, 164, 167, 169, 171 din colecția 200 cîntece și doine).

Scările premodale și modale rezultate din îmbinarea a două fragmente tetra-, ori pentacordice de caracter modal diferit și în relație de terță mică



amintesc și ele de frecvențele structuri tonal modale a bocetelor și a unor colinde sud-transilvănene.

La rîndul lor, cîteva aspecte ale melodicii din Hunedoara ca de exemplu:

— mersul melodic prin salturi

Poco rubato Ant. Pădureni nr 105

a) *e Mult mă mir ce-mi (m) plă-ce mi-e etc.*

Poco rubato Ant. Pădureni nr 61

b) *Dra-gă-mi-i mi-e lu-mea, mă etc.*

— melisme bogate pe durată de pătrime

Tempo giusto (♩ = 79) Ant. Pădureni, nr. 59

ai Cînd a-veam si tră-iam bi-ne etc.

Cînd a-veam și tră-iam bi-ne, mă,

— scări rezultate din îmbinarea unor fragmente cu substrat tritonic și în relație de cvintă (scări ce prezintă un dubiu în ceea ce privește importanța lui *La* și a lui *Sol*),

Quasi giusto (♩=140) Ant. Pădureni, nr. 86

De do-ru I- o- nu-lui, mă, De do- ru I- o- nu-lui, mă

ă, De do- ru I- o- nu- lui, mă

Ia, na, na, na, na, na, na, na.

amintesc deasemeni de influența unei tehnici instrumentale, a fluerului mai ales.

În ceea ce prezintă mai esențial cântecul propriu-zis de stil vechi al Banatului este organic integrat ariei mai mari pe care am delimitat-o mai înainte. Nu întârzie însă să apară și aici câteva aspecte structurale care îi trădează o geneză și în strînsă legătură cu alte genuri tradiționale. Versul de 6 silabe ce apare pe alocuri (vezi nr. 146, 147 din colecția 200 *cîntece și doine*), scările majore rezultate din treptata amplificare a unui pentacord major, marea frecvență a cadenței pe treapta a II-a, dar mai cu seamă marea frecvență a refrenului cu caracterul său heterometric și polimorf sînt cele care denotă acest lucru.

Un mod similar de geneză îl dovedesc și unele cîntece propriu-zise olteneste din imediata vecinătate cu Transilvania și Banatul, ca exemplul de mai jos:

(18 p 398)

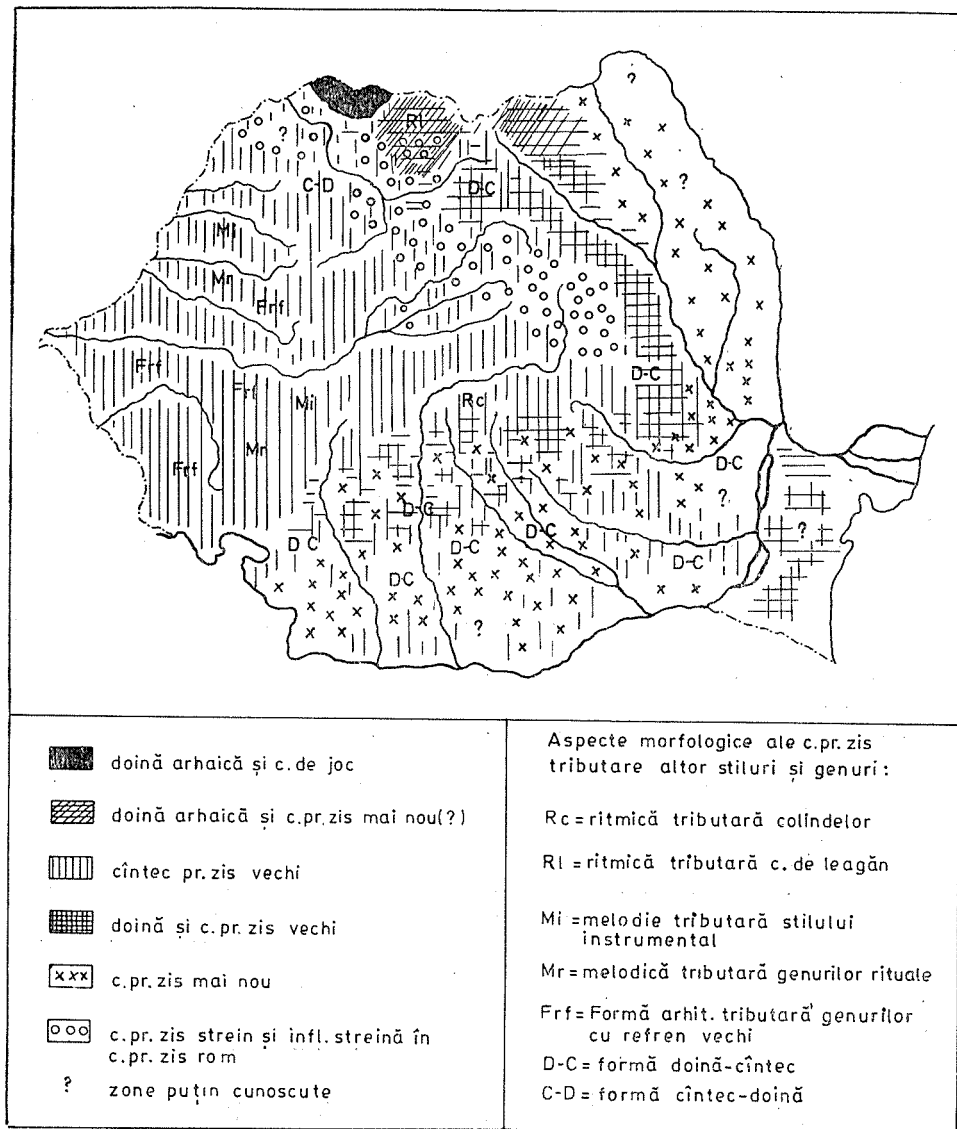
Pe- li- ne ver- de pe- li- ne la, la, lai, la

Na- nă, la, na, nai, li (nă) ia

semnificativ pentru rezonanța atît de transparentă a colindelor hunedorene și a vechilor cîntece ceremoniale transilvănene (18 p. 397).

Iată deci, cum chiar în cadrul ariei atât de întinse a unui cîntec propriu-zis de mare vechime în general unitar, o diferențiere a sa pare să se explice în cea mai însemnată măsură prin sursele atât de diferite de la un loc la altul ale genezei sale.

Ținuturile subcarpatice ale Munteniei și Moldovei prezintă în general un tablou diferit; căci pe lângă un cîntec propriu-zis vechi și strîns înrudit cu cel transilvănean există aici și o formă a acestui gen ce dovedește a se fi născut din melodica doinei și a baladei vechi (de tipul Mio-



riței), ca după constituirea sa ca gen distinct să parcurgă mai multe linii evolutive.

Ne oprim observațiile la cele de pînă aci. Aspectele arătate sînt, credem, în măsură să arate că încercarea de a cuprinde într-o astfel de viziune actul și modul de apariție a cîntecului propriu-zis nu poate rămîne fără rezultate, oricum pozitive, pentru a explica aspectele atît de diferite în care se găsește acest gen.

În loc de orice concluzie, și în loc de orice rezumat, o hartă ca cea alăturată, cu localizarea celor mai semnificative arii pentru situația de astăzi a cîntecului propriu-zis poate constitui un început a ceea ce Ilarion Cocișiu preconiza cu aproape trei decenii înainte: „*un atlas folcloric muzical*“ care, „alături de cel lingvistic, ar scoate în evidență adevăruri pe care istoria (și alte științe auxiliare) nu le poate re-leva îndeajuns“ (16. p. 414).

BIBLIOGRAFIE

1. Bartók, Béla: *Insemnări asupra cîntecului popular*. (cu o prefață de Zeno Vancea) E.S.P.L.A., 1956.
2. Amzulescu, Al.: *Observații introductive la cercetarea cîntecului „propriu-zis“*; în *Revista de etnografie și folclor*, București t. 11 (1966) nr. 2.
3. Comișel, Emilia: *Preliminarul la studiul științific al doinei*; în *Revista de folclor*, București, an. IV nr. 1—2.
4. Alexandru, Tiberiu: *Béla Bartók despre folclorul românesc*. Editura muzicală, București, 1958.
5. Kahane, Mariana: *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*; în *Revista de etnografie și folclor*, t. 12 (1967) nr. 3.
6. Breazul, G.: *Folclorul muzical*; în *Muzica românească de azi*, București, 1940.
7. Bîrlea, Ovidiu: *Diferențierea teritorială a liricii populare*; în *Revista de etnografie și folclor*; t. 12 (1967) nr. 3.
8. Bartók, Béla: *Volkmusik der Rumänen von Maramureș*. München, 1923.
9. * * * *Istoria literaturii române. I. Folclorul*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1964.
10. Carp, Paula-Amzulescu, Al.: *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Edit. Muzicală, 1964.
11. Nicola, I. — Szenik, Ileana — Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical, I*. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
12. Zamfir, C. — Dosios, V. — Moldoveanu, Nestor, E.: *132 cîntece și jocuri din Năsăud*, București, Editura Muzicală, 1958.
13. Mîrza, Traian: *Contribuții la cunoașterea principiilor structurale ale cîntecului popular vechi*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. III. Cluj, 1967.
14. Bîrlea, Ovidiu: *Folclorul și unele probleme ale dezvoltării poporului român*; în *Revista de folclor*, an. IV. (1959) nr. 1—2.
15. Ciobanu, Gh.: *Folclorul muzical și migrația popoarelor*. în *Revista de etnografie și folclor*, t. 12 (1967) nr. 3.
16. Cocișiu Ilarion: *Folclor muzical din jud. Tirnava Mare* (schiță monografică), Sighișoara, f.a.
17. Mîrza, Traian: *Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc*; în *Studii de muzicologie*, vol. II. Edit. Muzicală, București, 1966.

18. Kahane, Mariana: *Baza prepatatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*; în *Revista de etnografie și folclor*, t. 9. (1964) nr. 4—5.
19. Sulișteanu, Z.: *Viața cîntecului popular din comuna Ieud*, în *Muzica*, 1952, nr. 8—9.
20. Kahane, Mariana: *De la cîntecul de leagăn la doină*. în *Revista de etnografie și folclor* t. 10 (1965) nr. 5.

Remarques sur la genèse de la **chanson „proprement dite”**

Traian Mirza

Résumé

La riche repertoire de la musique lyrique (sans caractère occasionnel) este reprezentat în folclorul românesc prin trei genuri muzicale distincte: la *doină*, la *chanson „proprement dite”* (cîntec „propriu-zis”) și la *chanson* pe un ritm de dans, genuri care au, de azi, o difuziune și o frecvență inegale.

Relativ la vîrstă, la *chanson „proprement dite”*, autorul face observații: a) În regiunile unde acest gen coexistă cu *doîna* (Maramureș, Moldova, Valahia, Oltenia) *chanson* propriu-zis reprezintă un gen mai recent și aparține, în general, la un stil mai recent. b) Unde *doîna* nu există azi, și unde probabil ea nu a existat niciodată, rolul și locul ei au fost luați de *chanson „proprement dite”*, care din nou revine la un stil vechi, arhaic uneori (Bihor, Hunedoara, Banat, „Cîmpie” și Transilvania meridională).

Pentru a înțelege și explica această diversitate a structurii muzicale a *chanson „proprement dite”* autorul arată că, în afară de diversitatea momentelor din istoria sa și de alți factori deja cunoscuți, nu trebuie să uităm că ea nu este numai o modalitate diversă din diferite regiuni ale țării — ea s-a constituit ca gen muzical distinct, mai sau mai puțin independent sau strîns legat de alți genuri tradiționale, sau legat de unele formule ale muzicii instrumentale (flaut, „bucium”).

ЗАМЕЧАНИЯ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ПЕСНИ „КАК ТАКОВАЯ”

Траян Мирза

Резюме

Богатый репертуар лирики, созданный от случая к случаю, представлен в румынском фольклоре в трёх различных музыкальных жанрах: дойна, песня „как таковая” и танцевальная песня, жанры, которые в настоящее время имеют частоту и неравномерное распределение.

В связи с давностью песни „как таковая” автор отмечает: а) местности, где этот жанр существует вместе с дойной (Марамуреш, Молдова, Мунтения, Олтения) и является самым новым жанром и принадлежит вообще к новейшему стилю. б) там, где отсутствует сегодня дойна, она могла отсутствовать и раньше и её роль и место были взяты за песню „как таковая”, последняя имеет большую древность со старым стилем, даже архаическим (Бихор, Хунедоара, Банат, Трансильванская равнина и южная Трансильвания).

Для понимания и разъяснения большого структурного и музыкального разнообразия песни „как таковая” автор считает, что рядом с другими моментами её происхождения и рядом с другими уже знакомыми факторами нужно иметь в виду и различный способ составления в зависимости от местности различных музыкальных жанров, независимый от других традиционных жанров (колыбельная, колыбельная, ритуальная песня свадьбы) или с некоторыми формами инструментальной музыки (свирель, бучум).

Bemerkungen in bezug auf die Entstehung der Volksliedgattung (cintecul „propriu-zis“)

Traian Mirza

Zusammenfassung

Das reichhaltige Repertorium der nicht an bestimmte Gelegenheiten gebundenen Lyrik ist in der rumänischen Folklore durch drei musikalische Gattungen vertreten: die *Doina* (mit freier, improvisierter architektonischer Form und freiem Rhythmus), die Volksliedgattung „*cintec propriu-zis*“ (mit strophischer, bündiger Form und freiem Rhythmus) und das *Tanzlied* — Gattungen welche heute eine ungleichmässige Verbreitung und Frequenz aufweisen.

In bezug auf das Alter der Volksliedgattung „*cintec propriu-zis*“ stellt der Autor fest: a) In den Gebieten, in welchen diese Gattung gleichzeitig mit der *Doina* auftaucht (Maramureş, Moldova, Muntenia, Oltenia) ist sie eine neuere Gattung und gehört im allgemeinen einen neueren Stil an. b) In den Gebieten, in denen die *Doina* heute nicht anzutreffen ist und auch früher nicht anzutreffen war, da ihre Rolle vom „*cintec propriu-zis*“ übernommen wurde, weist letzteres ein hohes Alter auf und gehört auch heute noch einem alten, oder sogar archaischen Stil an (Bihor, Hunedoara, Banat, „Cimpie“ und Südtransylvanien).

Zum Verständnis und zur Erläuterung der Mannigfaltigkeit der musikalischen Struktur der Volksliedgattung „*cintec propriu-zis*“ bemerkt der Autor weiterhin, dass, ausser dem unterschiedlichen *Moment* seiner Entstehung und ausser anderen bereits bekannten Faktoren, auch die von einem Gebiet zum anderen unterschiedliche *Art* seiner Entstehung als eine besondere musikalische Gattung in Betracht gezogen werden muss; die Art der Entstehung kann selbständiger oder in enger Verbindung mit anderen traditionellen Gattungen (Wiegenlied, Weihnachtslied, das rituelle Hochzeitslied u.a.) oder mit einigen melodischen Wendungen der Instrumentalmusik (Hirtenflöte, „Bucium“) auftreten.

Una din preocupările de mare actualitate a folcloristicii zilelor noastre o constituie întocmirea cataloagelor melodice ale folclorului diferitelor popoare (2; 5; 8). Paralel cu această preocupare și în strînsă legătură cu ea este și problema clasificării tipologice a melodiilor ce aparțin unor genuri diferite*. Avînd în vedere că cercetările din acest domeniu nu au ajuns la noi la rezultate concludente vom prezenta, în cele ce urmează, unul din punctele de vedere ce se poate exprima în complicata problematică a clasificării tipologice a materialului folcloric românesc, mai precis a unuia din genurile sale — cîntecul propriu-zis — fără a avea, totuși, pretenția de a fi cuprins în acest cadru toate laturile acestui bogat și complex gen.

În acest scop pornim de la premiza că compararea, sub raport structural, a melodiilor cu trăsături comune ori asemănătoare permite stabilirea unor anumite grade de înrudire a lor, că o dată cu stabilirea acestor grade pot fi delimitate și cîteva categorii de melodii sau grupe ale acestora. Implicit, deslușirea înrudirilor lămurește și unele laturi ale clasificării tipologice.

În funcție de caracterul stabil sau schimbător al unor trăsături, înrudirile dintre melodii sînt și ele cînd mai îndepărtate, cînd mai apropiate. Stabilitatea trăsăturilor este relevantă de menținerea lor în timp (ele fiind prezente deopotrivă, atît în formele mai rudimentare, cît și în altele mai evoluat), ca și de prezența lor într-un număr cît mai mare de melodii; gradul de stabilitate denotă astfel și un grad de generalitate. În acest fel, trăsăturile stabile unesc într-o anumită categorie melodii ce se află chiar și într-un grad de înrudire mai îndepărtat.

Mobilitatea unor trăsături aduce în schimb o treptată diferențiere a melodiilor, ceea ce face ca aceste trăsături să fie caracteristice pentru un număr din ce în ce mai restrîns de melodii, trăsături care se schimbă de altfel în funcție de stadiul de evoluție al melodiilor respective.

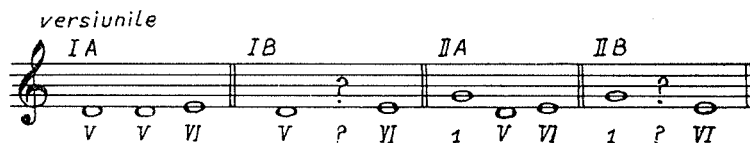
* O metodă cu titlu doar experimental, aplicată asupra cîntecului propriu-zis este prezentată la noi de către Paula Carp (4 p. 41—45). Despre clasificarea tipologică a cîntecelor de seceriș a se vedea lucrarea lui E. Nestor-Moldoveanu (10). Referiri sumare asupra problemei vezi și la (7).

Ordinea gradului de stabilitate a celor mai esențiale trăsături din care reies grade de înrudiri din ce în ce mai apropiate este, după noi:

- 1). sistemul sonor (tonal modal).
- 2). sistemul de cadențare
- 3). formulele caracteristice
- 4). conturul melodic
- 5). tipul de strofă.

1). Melodiile de care ne ocupăm prezintă ca o trăsătură comună a lor — în privința sistemului sonor — o origine în pentatonie anhemitonică, melodii care în decursul dezvoltării lor pot câștiga, datorită pîenilor, diferite caracteristici modale, dar care nu modifică, totuși, apartenența lor tipologică (2). Caracterul modal derivat din pentatonie poate constitui însă criteriul unei clasificări de amănunt. Obiectul studiului de față îl constituie acele cîntece propriu-zise care au la bază pentatonie anhemitonică *Re-Mi-Sol-La-Si-Re*.

2). Rațiunea pentru care apartenența la pentatonie este un element unificator al unui însemnat număr de melodii este că din legăturile pentatoniei ia naștere un *sistem de cadențare*, caracteristic pentru genurile folclorice românești cu formă arhitectonică concisă (cîntec propriu-zis, bocet strofic, cîntec ritual de înmormîntare — prin Transilvania — cîntec de leagăn, colindă și a.), concretizat însă în *versiuni* diferite, în funcție de scara ce stă la baza melodiilor respective. Din virtualitățile pentatoniei mai sus amintite decurg de altfel versiunile caracterizate prin folosirea treptelor V—VI—1.



În melodiile care au la bază această versiune de cadențare cezurile interioare revin adesea treptei a V-a, mai rar și treptei 1 și care, în numeroase melodii sînt cadențele cezurii principale. În afara unor puține excepții, cadența finală se așează pe treapta a VI-a. Alteori însă și chiar în variante foarte apropiate finala revine treptei 1. În cazul structurilor tonal-modale derivate din amintita pentatonie, cadențele finale se îmbogățesc cu diferite caracteristici modale: eolice sau frigice (pe treapta a VI-a). Între melodiile care au la bază această pentatonie sînt cîteva care folosesc și alte forme ale sistemului de cadențare; aparținînd însă altor tipuri, acestea nu intră în preocuparea noastră.

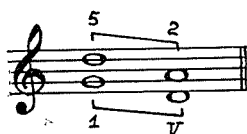
Folosirea uneia sau alteia din versiunile sistemului de cadențare este un criteriu de prim ordin pentru delimitarea tipurilor și subtipurilor melodice.

O seamă de melodii cu o structură tonal-modală complexă prezintă particularitatea de a realiza o tensiune melodică printr-o dublare a unor scări prepentatonice în raport de cvintă. Tensiunii dintre treptele 2 și 5

din prima parte a melodiei îi corespunde în cea din a 2-a parte o tensiune între treptele V-1 (vezi ex. 2).

În acest caz, versiunea sistemului de cadențare este: 2-V-VI (v. ex. 3).

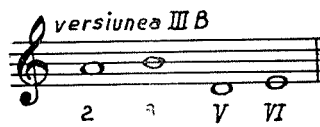
În alte cazuri, cadențele de pe treptele 2 și 3 din prima parte a melodiei se repetă, în cea de a doua parte, pe treptele V și VI (v. ex. 4).



Ex. 2



Ex. 3



Ex. 4

3). Din interdependența legităților pentatoniei și cele ale sistemului de cadențare rezultă anumite *formule melodice caracteristice*, concretizate îndeosebi în formulele de cadență ale rîndurilor melodice și în cele inițiale, ale strofelor. Folosirea de către un număr mare de melodii a acestorași formule (inițiale sau de la cadența interioară) creează între acestea, împreună cu sistemul de cadențare, înrudiri cu caracter general. O asemănare, ori chiar o identitate a formulelor de cadență se poate constata — în acest sens — în exemplele 1, 3 și 4 de mai sus. În cel din urmă caz, repetării versiunii de cadențare și implicit a tensiunii melodice îi corespunde și o repetare, în două registre, a formulelor de cadență.



După registrul în care sînt plasate, formulele inițiale se pot grupa în: 1). formule inițiale *grave*; 2). formule inițiale *medii*; 3). formule inițiale *acute**.

În funcție de acest aspect, melodiile acelorasi tipuri și subtipuri pot fi grupate în trei specii corespunzătoare.



Formulele inițiale grave sînt caracteristice mai ales pentru melodiile din categoriile I A, B și II A; cele *medii* apar în toate categoriile stabilite

* v. (11. p. 119). Paula Carp consideră acest aspect ca „nota pivot a motivului inițial” (4 p. 44). A se compara și cu cele spuse de C. Brăiloiu despre „incipit tricordal” (3 p. 344—354).

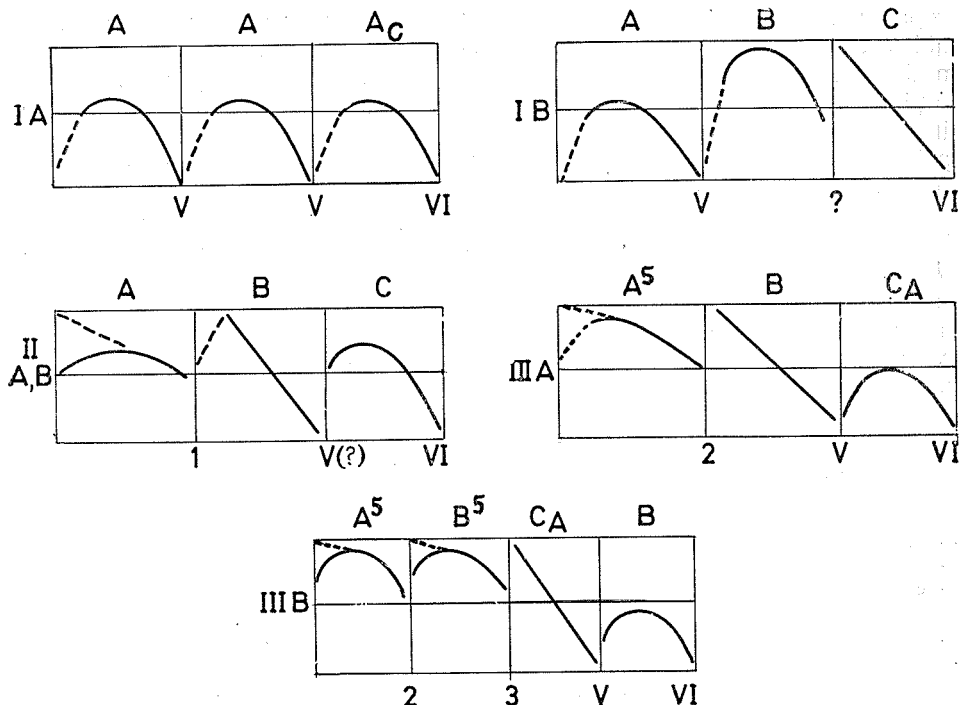
aici. În categoriile I și II ele se axează pe „picnonul” pentatonic *Sol-La-Si*. Formulele *inițiale acute* (ce apar mai des în categoria II B), pornesc de obicei de la limita superioară a ambitusului, urmînd apoi un mers descendent. În categoria III atît formulele *medii*, cît și cele *acute* se diferențiază între ele după caracterul funcțional al sunetelor principale. Formulele *medii* pornesc de obicei din „subtonul” finalei — urmînd un mers ascendent, iar cele *acute*, din registrul mediu al fragmentului pentatonic superior. În amîndouă cazurile ele își au corespondentul cu o cîvintă mai jos, în formulele inițiale *grave*, respectiv *medii* ale categoriilor I și II. Între melodiile celor trei categorii se conturează astfel o înrudire de caracter general.



4). Profilul melodic boltit sau semiboltit al rîndurilor din cadrul strofei realizează și el o înrudire de caracter general a melodiilor tratate aici.

Conturul melodic general al strofei constituie, alături de sistemul de cadențare și formulele de cadență, un criteriu al delimitării tipurilor, pentru ca *profilul melodic concret* al rîndurilor melodice să devină criteriu de prim ordin al delimitării speciilor.

Melodiile tratate de noi se caracterizează prin folosirea, în cadrul strofei, a unor linii boltite sau semiboltite, realizate în strînsă interdependență cu structura arhitectonică și cu versiunea sistemului de cadențare (11 p. 119). Melodiile din categoria I A au astfel un mers melodic concret reprezentat prin linii boltite sau semiboltite la dimensiunea rîndului melodic, întrucît structura arhitectonică a acestor melodii se caracterizează prin repetări de rînduri, cu cadențe în același registru. Pentru categoria I B este caracteristic un contur melodic boltit pe dimensiunea întregii strofe, structura arhitectonică caracterizîndu-se aici prin alăturări de rînduri, cu cadențe diferite, și prin așezarea cadențelor la înălțimi ce concordă cu conturul melodic. Melodiile din categoriile II A, B, se caracterizează printr-un contur combinat, din linii boltite și descendente. În III A, B, liniile boltite sau semiboltite apar în rîndurile laterale ale strofei; datorită structurii arhitectonice bazată pe principiul transpunerii, conturul general este unul descendent.



5). *Tipul de strofă* apare și el ca un criteriu de delimitare cu caracter general, stabilit pe baza numărului de rînduri melodice (fără a lua în considerare repetările neesențiale) și a proporționării strofei (13 p. 143). În funcție de acest criteriu pentru unele subtipuri pot fi stabilite cîteva *forme de bază* reprezentative. La un nivel general de comparație, tipul de strofă intră între criteriile de delimitare numai prin faptul că numărul rîndurilor melodice și proporționarea strofei se află, în formele de bază, într-o concordanță perfectă cu numărul și importanța cadențelor din cadrul versiunii de cadențare respective. Pentru categoriile I A, B, II A, B și III A sînt reprezentative astfel strofele de trei rînduri, iar pentru III B, strofa de patru rînduri.

Tipurile de strofă care rezultă din formele de bază în urma unor amplificări (14)* pot constitui criteriul de delimitare cu un caracter mobil, al categoriei *formelor*.

Pentru o clasificare mai în amănunt, în *specii*, poate fi luat în considerare, ca un criteriu mobil, principiul structural-arhitectonic, respectiv schema structurală.

Sub raportul tipului de strofă pot fi stabilite diferite stadii de evoluție a melodiilor. Formele de bază aparțin astfel, unor stadii mai vechi, iar formele amplificate reprezintă diferite stadii ale evoluției. Tot astfel,

* Modul de amplificare a diferitelor tipuri a fost dezbătut de noi într-o lucrare anterioară (v. 14).

repetarea esențială este caracteristică pentru strofele mai vechi pe cînd alăturarea și transpunerea rîndurilor sînt reprezentative pentru stadiile mai dezvoltate. Din compararea tipurilor de strofe rezultă de altfel că față de tipurile de sub A, în care importanța arhitectonică a cadențelor interioare este echivocă, cele de sub B sînt mai evolute, căci locul cezurii principale este aici stabil, de unde și o proporționare stabilă și în ultimă instanță o pronunțată cristalizare a sistemului de cadențare.

În baza înrudirilor mai sus arătate considerăm că melodiile pe care le-am analizat reprezintă un *grup de tipuri* constituit din *tipuri* și *subtipuri* înrudite, ce cuprind și ele diferitele *specii* și *forme*. Tipurile și subtipurile se suprapun cu categoriile stabilite mai sus pe baza versiunilor sistemului de cadențare, iar speciile și formele se delimitează după restul criteriilor arătate. Presentăm mai jos clasificarea tipologică a melodiilor tratate:

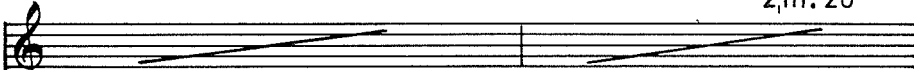
Criteriul de clasificare	Denumirea categoriei			
— grupa de versiuni a sistemului de cadențare — formule de cadență — contur melodic general	<i>tipul</i>			
— versiunea sistemului de cadențare — tipul de strofă a formei de bază, cu proporționarea rîndurilor în		<i>subtipul</i>		
1 + 2 2 + 1 1 + 1 + 1	I.	A. V V VI		
1 + 2 1 + 2 2 + 1 1 + 1 + 1	II.	B. V ? VI A. 1 V VI		
1 + 2 2 + 1 (1 + 2) 1 + 1 + 1 2 + 2	III.	B. 1 ? VI A. 2 V VI		
		B. 2 3 V VI	specia	
— conturul melodic concret definit de așezarea în ambitus a formulei inițiale — structura arhitectonică				1. grav 2. mediu 3. acut
— tipul de strofă rezultat în urma unor amplificări				<i>forma</i>

Dintre criteriile arătate în dreptul categoriilor, primul reprezintă criteriul hotărîtor în delimitare, celelalte fiind subordonate acestuia sau sînt trăsături care apar în strînsă interdependență cu primul. (Legăturile de interdependență reies de altfel și din tratarea de mai sus.)

Tipul melodic, „...categorie foarte importantă a clasificării, prin apropierea ei de concret pe de o parte, și prin implicațiile ei generalizatoare pe de altă parte” (4 p. 45) nu apare în practica muzicală în forma sa concretă. El constituie o abstractizare a trăsăturilor generale, putînd fi reprezentat printr-o schemă melodică extrasă din nenumăratele variante. În același timp se vor găsi individualități de melodii care concentrează toate trăsăturile specifice ale lui, ca modele reprezentative. Concretizarea trăsăturilor în cadrul unei singure melodii este frecventă începînd cu categoria speciilor. Dăm mai jos cîteva exemple din tipurile tratate, reprezentîndu-le prin specii și forme diferite*:

Tp. I, stp. A, sp. 2, fb; în comparație cu o melodie care folosește aceleași formule melodice dar aparține la tp. III, stp. A, sp. 3, fa.

2, nr. 20

a) 

b) *Andantino* (♩ = 68) 11, nr. 53

Să - ră - că i - ni - ma mea, Să - ră - că i - ni - ma mea,

'Nghiat' un tâu în miez de va - ră, Nu - n - ghea - ță nici de - o ră - coa - re

Iar a prins a mă du - rea, Iar a prins a mă du - rea.

Tp. I, stp. B, sp. 2, fb.

Andantino 15 nr. 65

Frun - ză ver - de s - un du - dă - u Frun - ză ver - de s - un du - dă - u

Ba - te, Doam - ne ce zic ie - u.

* Pentru diferitele categorii folosim următoarele prescurtări: tipul = tp., subtipul = stp., specia = sp., forma de bază = fb., forma amplificată = fa.

Tp. II, stp. A, sp. 1, fa.

Parlando, poco rubato $\text{♩} = 168$ 4 nr. 78

ă Mai am azi și mai am mîi - ne ă Mai am azi și mai am mîi - ne,
Mai am vro do-o trei zi - le, Pleg, mîn-dro, de lîn-gă ti - ne.

Tp. II, stp. B, sp. 3, fa.

Parlando, quasi giusto $\text{♩} = 184$ 4 nr. 69

e Foaie ver-de ca li-pa-nu, I Foaie verde ca li-pa-nu,
U-i-te nei-ca tre-ce dea-lu, Și pui-că-i cu-noaș-te ca-lu
Li-no, Lea-no, hai cu nei-ca

Tp. III, stp. A, sp. 2, fb.

Andantino rubato 15 nr. 168

Măi-cu-to, al, meu no-roc, Măi-cu-to, al meu no-roc,
Mi l-ai ars cu lem-ne-n foc.

Tp. III, stp. B, sp. 2, fb.

inf. Mariș Nicolae 26a.
com. Lunca Bradului
culeg. Szenik

Molto rubato

ăi și Fost am tî-năr ca fră- gu- ta, și Fost am tî-năr ca fră-gu- ta, mă

Hai, hai Și m-o-nbătrînit mîndru- ta, ei Și m-o-nbătrî- nit mîn-dru- ta.

II.

Clasificarea prezentată are ca scop în primul rînd să demonstreze diferitele înrudiri melodice mai sus tratate, bazîndu-se pe un material restrîns. Din acest motiv ea se limitează la unele categorii medii. Lărgind sfera clasificării în direcția categoriilor mai generale, pe de o parte, și în direcția categoriilor mai restrînse, pe de alta, ajungem la o metodă de clasificare ce poate fi aplicată pe un material mult mai vast și mai cuprinzător, în primul rînd în cadrul melodiilor vocale strofice.

În clasificarea pe care o vom prezenta ne-am abătut de la metoda folosită de P. Carp*, atît în ce privește orînduirea criteriilor cît și în modul de stabilire a categoriilor. Am păstrat ca criteriu general cel al „ambitusului relativ”. Imediat după acesta am introdus criteriul sistemului sonor, avînd în vedere că diversificarea în cadrul ambitusului general implică în mod natural — bineînțeles numai în linii generale, — și o diversificare a sistemelor sonore. Ne referim aici la sisteme de bază (de exemplu: tetratonic, pentatonic, pentacordal, diatonic) și care constituie puncte de plecare pentru altele derivate (de exemplu: modalul derivat din pentatonie, cromaticul, etc.). Neluînd în considerare legăturile organice dintre criterii, în ierarhizarea lor, se pot ivi aplicări mecanice, ca și în cazul Grupei B 1 din clasificarea amintită (4, p. 43), în care au

* Clasificarea (4, p. 41—45) folosește următoarele criterii și categorii:

- ambitusul relativ Categ. A, B
- schema funcțională a scării gr. I, II, III, IV
- schema conturului melodic categ. a, b
- nota pivot a motivului inițial subgrupa 1, 2, 3
- sistemul de cadențe
- conturul melodic concret
- forma arhitectonică
- fluctuațiile modale ale scărilor

„Sistemul de cadențe, conjugat cu conturul melodic concret, ne va duce la tipul melodic.... În continuare vom avea de a face cu subtipuri și variante....” (4, p. 45).

fost incluse — pe baza identității ambitusului relativ — melodii cu urme de prepentatonie (4, nr. 37—38) alături de altele majore, cu caracter funcțional (4, nr. 41—43). În ce privește al doilea criteriu (schema funcțională a scării) nu-l putem concepe în afara oricărui sistem sonor, dar nici distantat de sistemul de cadențare, în care își găsește în primul rînd concretizare. Din acest motiv am introdus ca pe un criteriu următor sistemului sonor, sistemul de cadențare.

În privința categoriilor, considerăm că tipul melodic este o categorie mult mai generală și cuprinzătoare, de cît să apară doar după epuizarea celor mai esențiale trăsături.

Dăm mai jos o schiță de clasificare ce cuprinde toate categoriile de la cele mai generale la cele mai specifice, considerînd că aceasta va contribui la lărgirea punctelor de vedere în formarea metodei de clasificare, dar fără pretenția de a o considera definitivată nici din partea noastră.

Criteriul de clasificare	Denumirea categoriei
— încadrarea în ambitusul general (ambitusul relativ)	diviziuni
— sistemul sonor	familii
— versiunile sistemului sonor cu sistemul de cadențare specific	ramuri
— tipuri înrudite prin omogenitatea versiunilor sistemului de cadențare și prin conturul melodic general	grupe de tipuri
— grupe de versiuni a sistemului de cadențare	tipuri
— versiunea sistemului de cadențare (subordonate: formule de cadență, tipul de strofă)	subtipuri
— conturul melodic concret în concordanță cu formula inițială	specii
— structura arhitectonică	subspecii
— strofe rezultate în urma amplificărilor	forme
— structura modală concretă	grupe de variante
— structura metrică și ritmică	subgrupe
-----	de var.
	individul
	melodic

Clasificarea de față ridică de pe acum cîteva probleme de rezolvat. În legătură cu unele din ele încercăm să dăm o posibilitate de rezolvare.

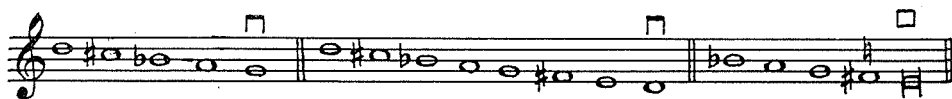
Între categoriile arătate se vor putea introduce, după necesitate, altele intermediare (ca de ex: subdiviziune, subfamilie, diferite grupe și subgrupe etc.).

Alături de categoriile ce încep cu subtipul găsim necesar să introducem și o categorie de *abateri* ce apar, fie în modificarea tipului de strofă, în forma unei strofe descompuse, fie în modificarea cu caracter întîmplător, a înălțimii cadenței interioare. Mutarea cadențelor pe o altă treaptă se încadrează însă și în tendința de modernizare a melodiei (12. p. 359), iar în acest caz melodia trebuie să apară — eventual — ca subtip, alături de celelalte forme nemodificate.

În același fel, trebuie să se procedeze și în cazul variantelor ce aduc finala schimbată, datorită unei funcționalități încă necristalizată.

Există apoi posibilitatea unor strânse legături între melodiile mai multor categorii și care, în anumite cazuri se explică prin influența exercitată asupra unora de o trăsătură viabilă a altora; în alte cazuri însă asemenea legături denotă o origine comună. În acest sens, dăm mai jos câteva exemple:

— Versiuni ale sistemului de cadențare specifice melodiilor pentatonice pot fi găsite și în melodiile cu o structură modală complexă ce nu poartă nici urmă de pentatonie.



Cu toată identitatea sistemului de cadențare, astfel de melodii nu pot figura alături de tipurile familiei pentatonice.

— Variante foarte apropiate ale melodicii bihorene pot aparține, de o parte, pentatoniei anhemitonice, de altă parte și pentatoniei hemitonice. Forma hemitonică derivă însă aici din intonarea neprecisă a terței (raportată la finală).



Încoît, pe baza unei origini comune a lor, pot face parte din aceeași familie.

În loc de concluzii facem câteva observații generale pe marginea clasificării melodiilor.

Criteriile de delimitare ale primelor categorii din clasificare — diviziunea, familia, ramura — permit includerea în acestea a melodiilor din genuri diferite, chiar și a tuturor genurilor (în cadrul diviziunii și familiilor chiar și a melodiilor instrumentale). O diversificare parțială în direcția diferențierii trăsăturilor unor genuri va apărea în mod natural la categoria ramurilor, versiunile sistemului sonor fiind în mare parte trăsături specifice ale diferitelor genuri. Începînd cu grupele de tipuri vor apărea categorii diferențiate pe baza trăsăturilor ce sînt reprezentative numai în anumite genuri. Pornind de la acestea se va putea clarifica originea melodiilor care sînt comune mai multor genuri, precum și întrepătrunderile structurale ale melodiilor unor genuri diferite. În continuare, metoda de clasificare va suferi modificări după cerințele genului respectiv (de ex. introducerea între criteriile generale a structurii metrice, în cazul unor genuri).

Prin aceste observații nu vrem să negăm, cu exclusivitate, necesitatea eventuală a unei metode de clasificare aplicată în cadrul fiecărui gen în parte; dar nici în acest caz genul nu va putea constitui o categorie superioară nici uneia dintre cele stabilite pe baza trăsăturilor pur muzi-

cale. În loc de orice argumente teoretice amintim doar descrierea melodicii din Oltenia subcarpatică (9), care justifică, pe baza unei practici muzicale vii, încadrarea melodiilor din genuri diferite în același fond comun, sistemul sonor, și care, în clasificare este unul din criteriile cele mai generale.

BIBLIOGRAFIE

1. Bartók, B.: *Cîntece populare românești din Comitatul Bihor*, București, 1913 (Din viața poporului român, XIV.).
2. Bovy-Baud.: *La systématisation des chansons populaires*, în *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest, 1965.
3. Brăiloiu, C.: *Despre o melodie rusă*, în *Opere I.*, Ed. Muz. a U.C. din R. S. România, București, 1967.
4. Carp, P.—Amzulescu, Al.: *Cîntece și jocuri din Muscel*, Ed. Muz., București, 1964.
5. Elscheková, A.: *General Consideration on the Classification of Folk Tunes*, în *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest, 1965.
6. Habenicht, G.: *Clasificarea melodiilor în discuția sectorului muzical al Institutului de Etnografie și Folclor*, în *Rev. de folclor*, an. 8 (1963), nr. 1—2.
7. Habenicht, G.: *Evoluția metodei de cercetare a folclorului muzical*, în *Rev. de Etn. și Folclor*, t. 11, 1966, nr. 3.
8. Járdányi, P.: *Experiences and Results in Systematizing Hungarian Folk-Songs*, în *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest 1965.
9. Kahané, M.: *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*, în *Rev. de Etn. și folclor*, t. 9 (1964) nr. 4—5.
10. Moldoveanu-Nestor, E.: *Cunună sărbătoare a secerișului în Rev. de Etn. și Folclor* t. 10, (1965). nr. 1.
11. Nicola, I.—Szenik, I.—Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, Partea I., Ed. Did. și Ped., București, 1963.
12. Rădulescu, N.: *Creația de cîntece noi a unei artiste populare: Gheorghîța Rîstea*, în *Rev. de Etn. și Folclor* t. 9 (1964), nr. 4—5.
13. Szenik, I.: *Structura formei în cîntecul popular*, în *Lucrări de Muzicologie*, Cons. de Muzică G. Dima, Cluj, 1965.
14. Szenik, I.: *Amplificările strofei melodice în unele tipuri ale cîntecului propriu-zis*, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. III, Cons. de Muzică G. Dima, 1967.
15. — *200 cîntece și doine*, ESPLA, București, 1964.

Les ressemblances typologiques dans le „chant proprement-dit”

Szenik Ileana

Résumé

L'auteur traite les ressemblances mélodiques sur la base des traits les plus essentiels, à savoir: 1) le système sonore; 2) le système de cadencer; 3) des formules caractéristiques; 4) le contour mélodique; 5) le type de strophe. En tenant compte de la stabilité et de la mobilité de ces traits, ainsi que des liaisons d'interdépendance entre elles, l'auteur présente une classification typologique de certaines mélodies apparentées. Ensuite on élargit la classification vers une méthode générale, sans avoir la prétention de la considérer définitive.

Типологические родства в некоторых видах песни как таковой

Илеана Сеник

Резюме

Автор разрабатывает мелодические родства на основе самых существенных черт, а именно: 1) на звуковой системе; 2) на кадансовой системе; 3) на характерных формулах; 4) на мелодичных контурах; 5) на виде строфы. Учитывая постоянство и подвижность этих черт, как и взаимоотношение связей между ними, автор представляет типологическую классификацию некоторых родственных мелодий. Затем расширяется классификация в направлении одного общего метода, без претензии принять его окончательным.

Typologische Verwandtschaften innerhalb der Volksliedgattung

„cîntec propriu-zis”

Ileana Szenik

Zusammenfassung

Die Verfasserin behandelt die melodischen Verwandtschaften auf Grund ihrer wesentlichsten Züge und zwar: 1. Tonsystem, 2. Kadenzierungssystem, 3. charakteristische Wendungen, 4. melodischer Umriss, 5. Strophentypus. In Anbetracht der Beständigkeit und Veränderlichkeit dieser Züge verfasst die Autorin eine typologische Klassifikation einiger verwandten Melodien und erweitert sie zu einer allgemeinen Methode, ohne den Anspruch auf eine endgültige Lösung zu erheben.

Orice piesă muzicală — de la cea mai simplă pînă la cea mai complicată — este alcătuită din succesiunea unui anumit număr de deschideri și încheieri, redeschideri și reîncheieri, din care rezultă o pulsație cadențială și care îi conferă muzicii un caracter rațional, asemănător vorbirii. Muzica exotică a popoarelor primitive, precum și cele mai recente încercări de muzică ultramodernă, schițează gigantica hiperbolă a unui proces evolutiv. Pe parcursul acestuia — din negurile vagilor pulsații cadențiale — a răsărit, ca o scînteiere, întii cel mai perfect sistem de pulsație cadențială a melodiei (muzica gregoriană); apoi, în cadrul structurii polifonice, în concepția contrapunctică și armonică a secolului al XVIII-lea — Bach și Mozart — ea își atinge apogeul. Mai tîrziu dispar treptat, datorită unor tendințe mai întii spontane, iar în urmă conștiente și deliberate. Ca și atitea alte domenii ale artei secolului nostru, gîndirea muzicală cea mai modernă prezintă o înrudire categorică, esențială, cu cele mai vechi manifestări muzicale: revărsarea sa neîngrădită, de „insensibilă” pulsație cadențată, are o esență comună cu veșnic schimbătoarea și continua „monotonie” a celor mai primitive și mai străvechi muzici populare. Este foarte interesant de urmărit cum, prin fragmentarea cadențială dusă la infinit, muzica romantică și mai apoi cea modernă trece în extrema „monotonie” cadențială. Drept rezultat și simptom firesc al procesului survine labilitatea tonalității, împinsă pînă la paroxism, adică dezorganizarea tonală completă a creației muzicale. (Prin „tonalitate” trebuie a se înțelege aci sistemul tonal major-minor).

Prezenta lucrare își propune să analizeze doar un singur moment cadențial și anume cadența finală, care este cel mai important moment din succesiunea cadențelor unei compoziții muzicale.

După rolul lor în muzică distingem în esență două feluri de cadențe:

1. *Cadența cezurală* (Studierea tuturor tipurilor de cadență cezurală necesită o analiză a tehnicii de modulație a muzicii moderne și poate fi efectuată ca urmare — în mod amănunțit — numai într-un capitol aparte).

2. *Cadența finală*. Sub aspect armonic, cadențele finale prezintă o mare varietate, oferindu-ne date foarte interesante referitor la rolul și interacțiunea disonanței și consonanței în muzica modernă.

Analizele se împart în două mari capitole, unul fiind consacrat structurii acordului final, iar al doilea ocupându-se de succesiunea acordurilor cadențelor finale.

I. Principalele *tipuri de acorduri finale* sînt:

1. *Acordul major în stare directă*, cu următoarele trei variante:

a. Acordul major incomplet, fără terță; în acest caz, acordul este completat cu armonice. (În muzica secolului al XX-lea, această variantă este o reluare a uneia din cele mai vechi formule de acord final).

b. Acordul major. (Cel mai frecvent acord final; frecvența sa în muzica modernă evocă — în toată puterea cuvîntului — muzica barocului).

c. Acordul major cu sunete armonice: *sixte ajoutée*, *septima mică*, *nona mare*, *undecima* (tredecima e prezentă ca *sixte ajoutée* și ca atare apare foarte frecvent). Aceste efecte sonore nu sînt, în esență, altceva decît trisonuri cu armonice mai îndepărtate, întrebuințate în scop coloristic și relevate de poziția lor sonor-reală. Această formă e caracteristică, în parte, pentru muzica romantică, dar mai cu seamă pentru cea modernă, unde ea reprezintă o treaptă superioară, firească, în evoluția armonică semnalată la punctele a și b.

TABEL I

a. Bartók: *Două dansuri românești* (ultimele trei măsuri din primul dans); Enescu: *Simfonia de cameră*.

b. Bartók: *Microcosmos* (No. 71); Debussy: *Preludiul Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*; Stravinski: *Simfonia*

c. Debussy: *Preludiul Ce qu'a vu le vent d'Ouest*; Bartók: *Microcosmos* (No. 138); Honegger: *Simfonia a II-a*.

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, labeled '1.a) BARTÓK', shows a piano score with a final chord marked 'ff' and 'm.d.' (messa di voce). The bottom excerpt, labeled 'ENESCU', shows a piano score with a final chord marked 'ff' and 'secco'.

1.b)

BARTÓK

Musical score for Bartók, piano, forte (ff) dynamic. The score is in G major, 2/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The left hand plays a bass line of half notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The piece ends with a double bar line.

DEBUSSY

Musical score for Debussy, piano (pp) dynamic. The score is in G major, 2/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The left hand plays a bass line of half notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The piece ends with a double bar line.

STRAWINSKI

1.c)

DEBUSSY

Musical score for Debussy, piano (p) dynamic. The score is in G major, 2/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The left hand plays a bass line of half notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The piece ends with a double bar line.

BARTÓK

HONEGGER

Musical score for Bartók and Honegger, piano (p) dynamic. The score is in G major, 2/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The left hand plays a bass line of half notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The piece ends with a double bar line.

2. Acordul minor în stare directă.

a. Acorduri complete. În cele 24 *Preludii* pentru pian de Debussy găsim acord final minor numai în două cazuri (vezi cele două exemple din tabelul II.). Tot două există și în seria celor 153 piese din *Microcosmos* de Bartók. Trebuie să menționăm că în piesele scrise în tonalități minore, acordurile minore sînt evitate prin diferite construcții acordice incomplete, ca de exemplu: acorduri fără terță sau fără terță și cvintă. (În acest ultim caz, construcțiile din două sau trei fundamentale sînt considerate acorduri.)

b. Acorduri cu sunete armonice: sixte ajoutée și septima mică, etc. (Și acordurile minore nuanțate prin armonice constituie forme de evitare a întrebunțării trisonurilor minore).

TABEL II.

a. Debussy: *Preludii*; *Des pas sur la neige*; *La sérénade interrompue*.

b. Bartók: *Microcosmos* (No. 105); Bartók: *Opt cîntece populare maghiare* (No. 7).

c. Debussy: *Six épigraphes antiques* (No. 5).

(după exemplul muzical)

II.a)

DEBUSSY

morendo

ppp

DEBUSSY

pp

7

II.b)

BARTÓK

poco allarg.

ff



3. Acorduri de trei sunete în răsturnări:

a. Acord major în răsturnarea întâia: 6 (cazuri rare).

b. Acord major în răsturnarea a doua: $\frac{4}{6}$ (Menționăm că în aceste cazuri forma veritabilă de $\frac{4}{6}$ acordului nu reprezintă o construcție armonică disonantă. Prin dublarea fundamentalei sau prin evitarea dublării cvintei, ca și în cazul a), efectul are caracter de răsturnare și nu de întârziere, constituind o formulă armonică constantă în sensul că nu impune pregătire și rezolvare. Este interesant faptul că urechea noastră are predispoziția de a rezolva cvinta acordului la fundamentală, imaginând în acest fel un acord în stare directă, în loc de unul $\frac{4}{6}$).

c. Acorduri minore în răsturnări $6, \frac{9}{4}$ (Sînt foarte rare aproape inexistente; le menționăm totuși în *Sinfonia a VII-a*, partea a II-a, de Beethoven.)

TABEL III.

- a. Bartók: *Microcosmos* (No. 62); Chopin: *Op. 17 Mazurca în la minor*.
 b. Bartók: *Microcosmos* (No. 87); Bartók: *Microcosmos* (No. 73).
 c. Liszt: *Sonata în si minor*; Bartók: *Zece piese ușoare pentru pian; Dansul ursului*.

III a) BARTÓK

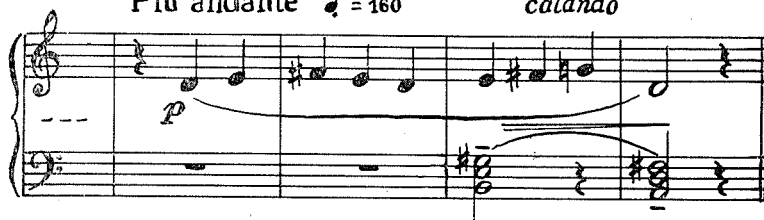


CHOPIN



III b) BARTÓK

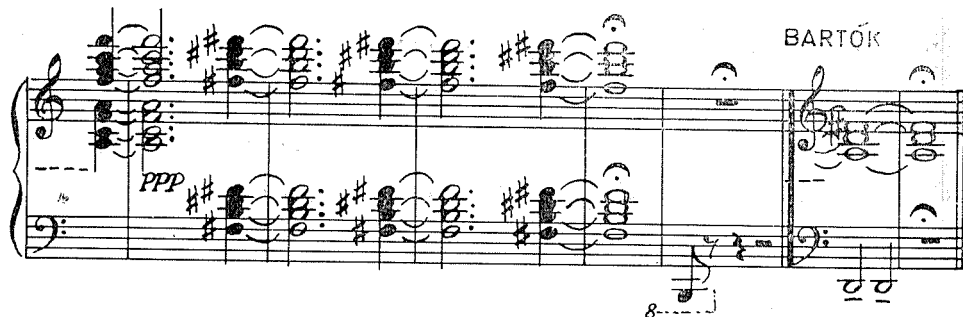
Più andante ♩ = 160 *calando*



BARTÓK



III.c)
LISZT



4. Acorduri de patru sunete:

- Acorduri de patru sunete în stare directă (acordul major cu septimă mică și acordul minor cu septimă mică; vezi la Ic₂ și IIb₁).
- Acorduri de patru sunete în răsturnarea întâia $\frac{10}{9}$ (f. rare)
- Acorduri de patru sunete în răsturnarea a doua $\frac{4}{3}$ (f. rare)
- Acorduri de patru sunete în răsturnarea a treia $\frac{2}{3}$ (f. rare)

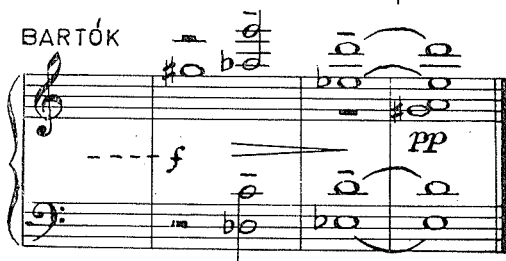
TABEL IV.

- Bartók: *Microcosmos* (No. 70 și 144).
- Bartók: *Microcosmos* (No. 132) (vizual apare ca un $\frac{3}{4}$ alterat, deci cu mi diez.)
- Bartók: *Microcosmos* (No. 109).
- Debussy: *Etudes pour les quartes* (Prin accentuarea sunetului Do, caracterul sunetelor la, fa și re câștigă calitatea unor armonice coloristice; nonă, undecimă, tredecimă).

IV a)
BARTOK



BARTOK



IV b)
BARTÓK

IV c)
BARTÓK
a tempo

IV d)
DEBUSSY

5. Acorduri disonante:

a. Acorduri cu două terțe (Cele mai moderne variante ale întrebun-
tării armonicelor de nuanțare.)

b. Alte forme (Suprapunerea tensiunii dominantei și a tonicii, în
toate cazurile se accentuează sunetul sau construcția acordică menită să
reprezinte tonica).

TABEL V.

a. Bartók: *Microcosmos* No. 125 (Accentuarea octavei micșorate a ce-
lor două terțe, prin prelungire) și No. 143.

b. Schönberg: Op. 16 *Cinci piese pentru orchestră*. (Sunetele fa
diez, la, do și sol diez, sînt armonice nuanțatoare; caracterul disonant
al acordului este intensificat și prin accentuarea cvintei mărite sol,
re diez.)

c. Webern: *Șase piese pentru orchestră*.

V a)
BARTÓK *rall*

--- (p) --- pp

BARTÓK

--- (p) --- pp

V b.)
SCHÖNBERG

--- p --- pp

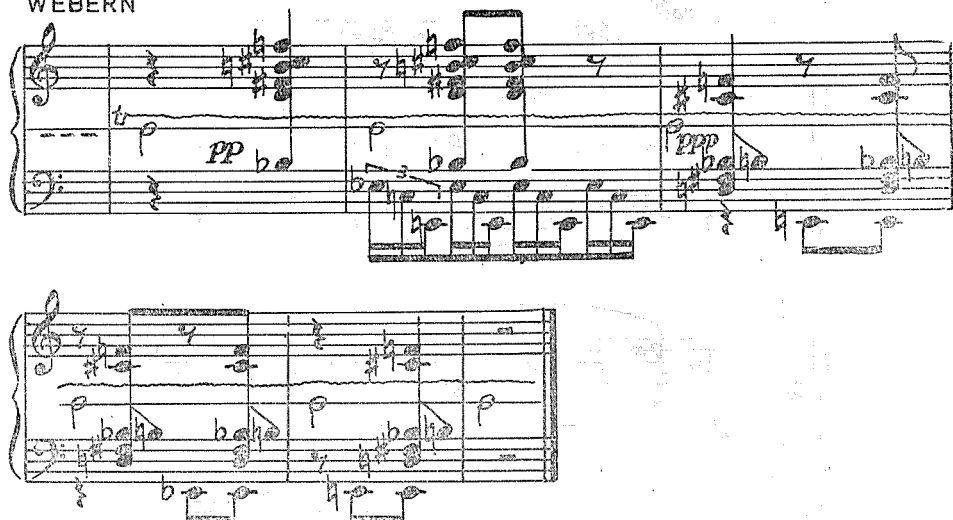
MOZART

--- (p) ---

II. *Tensiune și rezolvare*. Al doilea moment deosebit de important al cadențelor finale este pregătirea acordului final și formelor de rezolvare prezente în aceste înlanțuiri armonice.

1. *Raportul orizontal* (succesiunea penultimului și ultimului acord, intensificarea tensiunii prin mijloace melodice. Acordul pregătitor se rezolvă printr-o mișcare treptată de semitonuri și note comune, creîndu-se

V c)
WEBERN



astfel efectul unei funcții de dominantă dusă pînă la extrem și intensificîndu-se senzația caracterului perfect al rezolvării.

2. *Raportul vertical* (simultaneitatea pregătirii și a rezolvării. Intensificarea tensiunii prin suprapunerea planurilor polifonice pentru intensificarea tensiunii cadenței, succesiunea tensiunii sau degajării devine suprapunere și simultaneitate, ceea ce înseamnă că, în posibilitățile extreme, conflictul dintre tensiune și degajare nu se rezolvă. Găsim foarte multe forme intermediare, de la suprapunerile momentane și rezolvate (vezi ex. Mozart, tb, V), pînă la cele nerezolvate (vezi ex. Schöenberg, tab. V); în cazul semnalat la punctul c) din tabelul IV disonanța acordului final este intensificată prin apariția simultană a două sunete — *fa diez* și *la bemol* — care îi intensifică rezonanța liniștitoare. Aceste forme ale suprapunerii tensiunilor sînt în același timp un mijloc armonic pentru accentuarea uneia din funcțiile cadenței finale.

3. *Cadențe cu accentuarea unora din tensiunile funcționale:*

a. Intensificarea caracterului rezolvant al acordului final; întărirea funcției de tonică (vezi ex. VI a, b).

b. Intensificarea tensiunii acordului pregătitor; întărirea funcției de dominantă (vezi ex. VI, c, d).

c. Intensificarea tensiunii acordului pregătitor al dominantei; întărirea funcției de subdominantă (vezi ex. VI e).

TABEL VI.

- a. Bartók: *Sonata pentru două pianе*; Stravinski: *Rag Time*.
- b. Bartók: *Cvartetul No. 6*; Toduța: *Concert pentru orchestră de coarde*.
- c. De Falla: *Amorul vrăjitor: Dansul ritual al focului*.

d. Honegger: *Rugby*.

c. Strawinski: *Priboutky*; Wagner: *Tristan și Isolda*.

VI. a)
BARTÓK

Handwritten musical score for VI. a) BARTÓK. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is marked "calando". The score begins with a series of rapid, ascending and descending sixteenth-note passages in both hands, marked with a forte (f) dynamic. This is followed by a section of sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand, marked with a piano (pp) dynamic. The score ends with a final chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

STRAWINSKI

Handwritten musical score for STRAWINSKI. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a series of rapid, ascending and descending sixteenth-note passages in both hands, marked with a forte (f) dynamic. This is followed by a section of sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand, marked with a piano (pp) dynamic. The score ends with a final chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

VI. b)
BARTÓK

Handwritten musical score for VI. b) BARTÓK. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a series of rapid, ascending and descending sixteenth-note passages in both hands, marked with a forte (f) dynamic. This is followed by a section of sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand, marked with a piano (pp) dynamic. The score ends with a final chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

TODUȚĂ

Handwritten musical score for TODUȚĂ. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a series of rapid, ascending and descending sixteenth-note passages in both hands, marked with a forte (f) dynamic. This is followed by a section of sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand, marked with a piano (pp) dynamic. The score ends with a final chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Vi. c)
M. de FALLA

The first system of the musical score for Violin C by Manuel de Falla consists of two staves. The upper staff features a series of chords with accents and a 'simile' marking. The lower staff has a 'ff' (fortissimo) dynamic marking and a 'simile' marking. The second system continues the melodic and harmonic development, ending with a triplet figure in the upper staff.

VI. d)
HONEGGER

The first system of the musical score for Violin D by Arthur Honegger consists of two staves. The upper staff has a 'ff' (fortissimo) dynamic marking and a 'simile' marking. The lower staff has a 'ff' (fortissimo) dynamic marking and a 'simile' marking. The second system continues the melodic and harmonic development, ending with a triplet figure in the upper staff.

VI. e)

STRAWINSKI

WAGNER

În muzica ultramodernă, problema încheierii a fost soluționată prin abandonarea parțială sau totală a legilor cadenței finale tradiționale. În lucrările de atare concepție, necesitatea de a încheia piesa muzicală liniștitor și firesc, impune utilizarea următoarelor formule de cadență finală:

- Identitatea dintre încheiere și deschidere.
- O trecere treptată a sonorităților pînă la confundarea cu zgomotele înconjurătoare.
- Oprirea neașteptată și întîmplătoare.

TABELUL VII.

- a. Anatol Vieru: *Concert pentru violoncel și orchestră*; Beethoven: *Simfonia a VII-a*, partea II.
- b. Stockhausen: *Gruppen für drei Orchestren*.
- c. Penderecky: *Hiroşima*.

VII. a)

A. VIERU

Bl. ch. mf

Gr. c mf f pizz. sul pont

Vcl. solo

Pian

ff

BEETHOVEN

2/4

pp

f

pp

VII b)

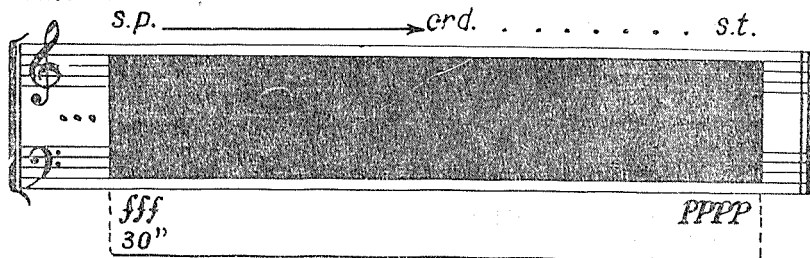
STOCKHAUSEN

pppp

mf



VII.C. PENDERECKI



Pe baza analizelor de mai sus putem enumera următoarele concluzii referitoare la problema cadențelor finale din muzica modernă:

1. Cadența perfectă, obligatorie de secole, rămîne valabilă și viabilă și în muzica modernă. Cu puține excepții, acordul final al oricărei lucrări muzicale moderne ciclice este o construcție acordică în stare directă și în poziția octavei pe timp tare; în același timp, acest acord final are un caracter consonant: unison, octavă, octavă cu cvintă, acord major perfect. Cele mai multe excepții apar numai în alegerea poziției și anume: în loc de poziția octavei, este frecventă poziția cvintei și — mai rar — poziția terței. Iată o interesantă confruntare: din 24 *Preludii și fugi* cuprinse în *Clavecinul bine temperat* vol. I de Bach, numai două — *Fuga în do minor* și cea în *Si major* — au acorduri finale care nu sînt în poziția octavei, față de aceasta, din cele 24 *Preludii* de Debussy, doar trei prezintă cadențe finale perfecte.

2. Ciclurile moderne, compuse din scurte piese independente prezintă forme mai variate și mai îndrăznețe ale cadențelor finale. În majoritatea cazurilor, aceste cadențe sînt imperfecte (vezi acordurile finale în diferite răsturnări) — sau cadențe perfecte bitonale; în acest caz cadența este constituită din suprapunerea acelor două cadențe perfecte care caracterizează cele două tonalități (vezi exemplul b_1 , din t. b. I. și a_1 , din t. b. IV).

3. Formele de cadențe finale moderne constituie o dezvoltare firească și logică a formelor de cadențe tradiționale.

BIBLIOGRAFIE

1. Negrea, M.: *Tratat de armonie*, Ed. Muzicală, București, 1958.
2. Weiner, L.: *Elemző összhangzattan*, Rozsavölgyi, Budapest, 1944.
3. Boulez, P.: *Penser la musique aujourd'hui*, Ed. Gauthier, 1963.

Types de cadences finales dans la musique contemporaine

Eduard Terényi

Résumé

L'auteur analyse l'un des plus importants moments de la succession des cadences d'une composition musicale, à savoir la cadence finale. Les analyses se divisent en deux grands chapitres, l'un étant consacré à la structure de l'accord final, et le deuxième, à la succession des accords finals.

Типы кадансовых финалов в современной музыке

Эдуард Терени

Резюме

Автор анализирует один из самых важных моментов кадансовых последовательностей музыкального произведения, а именно финального каданса. Анализы делятся на две большие группы: одна посвящена финальному структурному аккорду, а вторая последовательностям кадансовых финальных аккордов.

Schulsskadenztypen in der zeitgenössischen Musik

Eduard Terényi

Zusammenfassung

Der Verfasser analysiert einen der wichtigsten Momente der Kadenzfolgen innerhalb einer Komposition und zwar die Schlusskadenz. Die Analysen werden in zwei grosse Kapitel geteilt. Das erste befasst sich mit der Struktur des Schlussakkordes, das zweite ist der Akkordfolge der Schlusskadenzen gewidmet.

În decursul secolelor trecute, motivul — sau după cum se mai folosește în unele titluri: tema, numele — *B-A-C-H* a stat la baza multor creații muzicale. În mod direct sau indirect, un lung șir de compozitori s-au inspirat din el. Unii au accentuat acest fapt și în titlul lucrărilor, alții nu au menționat sursa inspirației.

În cele ce urmează:

1) vom urmări folosirea motivului până în zilele noastre pe baza lexicografiei muzicale;

2) vom completa lista lucrărilor aparținând temei noastre cu unele nemenționate în lexicografie;

3) vom sublinia aspectele mai principale din punctul de vedere melodico-ritmic ale folosirii motivului, — fără să avem pretenția de a epuiza complet materialul acestui domeniu.

1) Primul care a descoperit posibilitățile de prelucrare ale acestui motiv, folosindu-le în mod intenționat, a fost însuși J. S. Bach. Probabil, încă în primii ani ai secolului XVIII-lea, ca organist în Arnstadt, a compus prima sa fugă pe acest motiv: *Fuge B-dur über den Namen Bach*. Mai târziu a scris încă patru fugi, tot pe acest motiv: *Vier Fugen über B-A-C-H*. Pe lângă acestea a mai avut de spus ceva nou în legătură cu acest motiv în *Präludium und Fuge in B-dur*, ca a șasea piesă de proporții mai mari, bazată pe motivul acesta (1). În ultima sa lucrare, în *Die Kunst der Fuge*, ca a patra temă (2), apare și B-A-C-H-ul, spre a aminti numai cele mai importante apariții ale motivului la Bach.

În decursul secolului XVIII mai apar câteva lucrări bazate pe acest motiv. În acest sens, lexicografia muzicală menționează *Fuga* de Johann Peter Keller (1705—1772) (3). La sfârșitul aceluiași secol, compozitorul austriac, Johann Georg Albrechtsberger (1736—1809) s-a prezentat cu *Fuge über B-a-c-h*, pentru orgă (4). La el motivul apare și în alte lucrări, cum ar fi de exemplu *Preludium und Fuge* (5).

Schumann, pe lângă folosirea incidentală a motivului, în anul 1845 a compus *Sechs Fugen über den Namen Bach*, pentru orgă (6), care, pe lângă compozițiile de acest gen ale lui Mendelssohn, au avut rolul de a face legătura între muzica de orgă a barocului și cea a lui Brahms și Reger.

Aproape în același timp l-a preocupat acest motiv și pe Liszt care a compus piesa *Präludium und Fuge über den Namen Bach*, în două variante, pentru orgă (1855, 1870), transcriind-o și pentru pian, cu titlul *Fantasia und Fuge über das Thema B-A-C-H* (7). Dintre compozitorii secolului XIX se menționează încă Brahms care accentuează motivul B-A-C-H- în cadența pentru *Concertul în Sol pentru pian și orchestră* de Beethoven și d'Indy care s-a achitat de obligația sa morală față de Bach în *Tableaux de voyage* (op. 33, nr. 11). Se mai amintesc Boïto (1842—1918) cu o *Fugă*, (8) precum și Rimski-Korsakov (1844—1908) cu *Șase variațiuni și fughetă* (1878). (9).

*

Compozitorii secolului XX manifestă un interes deosebit față de motivul B-A-C-H. În acest sens este ținut în evidență în primul rând Reiger (1873—1916) care pe lângă *Phantasia und Fuge über B-A-C-H-*, concepută pentru orgă, folosește acest motiv în diverse compoziții ale sale, cum sînt între altele *Variationen für Pianoforte* (op. 81), (10). În prima parte a secolului XX văd lumina tiparului mai multe lucrări bazate pe acest motiv. Ferruccio B. Busoni (1866—1924) a compus *Fantasia contrappuntistica pentru pian* (1910, (11). Sigfried Karg-Elert (1877—1933) a folosit acest motiv ca basso ostinato în lucrarea sa pentru orgă: *Innere Stimmen* (1. *Vorsprache*, op. 58; 1918), precum și într-o sonată (12). Între cele două războaie mondiale, Arnold Schönberg (1874—1951) a compus lucrarea sa *Variationen für Orchester* (op. 31, 1926—28). Aici motivul se expune în mod mai accentuat în introducerea și în finalul lucrării (13).

În anul 1932, ultimul număr al revistei *La Revue Musicale* a fost consacrat comemorării lui Bach. În suplimentul acestui număr au apărut patru compoziții, în semn de omagiu adus marelui compozitor. În lucrarea lui Honegger (1892—1955): *Prélude, Arioso et Fughette sur le nom de Bach*, cele trei părți sînt strîns legate prin cantus firmus-ul comun: motivul B-A-C-H. Preludiul este întrepătruns de septime melodice, ca și primul *Preludiu* din *Wohltemperiertes Klavier*. În Arioso, cantus firmus-ul alternează în registrul celor două mîini, el fiind în același timp quasi înconjurat de o melodie lentă și lungă. Melodia din *Fughette* la două voci are un caracter aproape serial. O altă trăsătură a acestei lucrări este favorizarea inventivității interpretului. Lucrarea de altfel a fost transcrisă încă în acel an pentru orchestră de coarde.

În același supliment s-a tipărit un *Vals-Improptu*, tot pe numele lui Bach, de Francis Poulenc (1899—1963), considerat într-o măsură oarecare, o glumă muzicală. La caracterul omagial, colectiv al revistei, pe lângă cei doi compozitori amintiți mai sus, au participat încă Albert Roussel (1869—1937), Alfredo Casella (1883—1947) și Francesco Malipiero (n. 1882). Roussel a compus o *fugă* pe cele patru litere muzicale, concepută într-un spirit liber și inventiv, îndepărtîndu-se de tradițiile scolastice. În anul 1934, fuga a fost completată cu un *Prélude* energic și concis, lucrarea purtînd de acum subtitlul: *Hommage à Bach* (op. 40). Casella figurează în supliment cu *Due Ricercari sul nome Bach* (14).

În anul 1937, compozitorul grec Marios Varvoglis (n. 1885) a îmbogățit seria lucrărilor inspirate din motivul de care ne ocupăm cu o creație pentru ansamblu de coarde: *Prélude, Choral and Fugue on the name Bach* (15).

În toiul războiului mondial, în 1944, poate și ca semn discret de apelare la umanismul geniului bachian, compozitorul german, Ernst Pepping (n. 1901), a scris trei fugi pentru pian cu titlul: *Drei Fugen für Klavier über B-A-C-H*. Cîteva ani mai tîrziu, un alt compozitor german, Paul Dessau (n. 1894) s-a prezentat cu o piesă pe același motiv (*Klavierstück über B-A-C-H*; 1948). (16). Wolfgang Fortner (n. 1907) este amintit în lexicografie cu *Phantasie über die Tonfolge B-A-C-H* (1950), pentru două plane, nouă instrumente solo și orchestră (17). Tot în același timp Ernst Krenek (n. 1900) a compus lucrarea inspirată din aceeași sursă, intitulată *Parvula corona musicalis ad honorem Johannes Sebastiani Bach* (1950), — pentru trio de coarde (18).

În lexicografia folosită de noi, se mai menționează cîteva lucrări, fără anul apariției lor. Astfel se poate aminti *Chromatic Study on the Name Bach* de Walter Piston (n. 1894) (19), *Three organ fugue on BACH* de Léo Roy (n. 1887), (20), Paul Hindemith (1895—1963) precum și Beethoven sînt citați între aceia care s-au simțit datori să omagieze și ei pe marele compozitor — fără a li se menționa însă lucrările respective (21).

2) În cele ce urmează, completăm lista de mai sus cu noi lucrări ce vizează tema noastră, nemenționate încă în lexicografia muzicală.

Dintre compozitorii clasicismului vienez, motivul apare incidental la Mozart, în lucrări de diferite genuri (de exemplu, în *sonate* pentru pian K 283, 331, *Rondo Allegro* K 281, *Phantasie für Orgel* K 608 etc.).

La Beethoven, în *Cvartetul de coarde mi* (op. 59, nr. 2), motivul apare în formă de secvență, ca bază armonică, pe parcursul mai multor măsuri (22). Între ultimele creații ale lui Beethoven se află și *Marea fugă* (op. 133). La baza acestei lucrări stă motivul B-A-C-H, în diferite combinații. În ideile melodice cele mai semnificative ale fugii, motivul este prezent.

Beethoven de altfel a avut în planul său compunerea unei uverturi de proporții mai mari, bazată pe motivul B-A-C-H (23), ceea ce însă, după cum se știe, nu a realizat.

În decursul secolului XIX, motivul apare incidental într-o serie întregă de compoziții. În acest sens se pot aminti între altele *Missa în Mib* (Sanctus) de Schubert, duete, lieduri sau variațiuni de Mendelssohn (*Winterlied*, Gross, *Ich wollt' meine Lieb ergösse sich*, *Variationen* op. 82 etc.). Același motiv apare la Weber, Berlioz, Chopin, Grieg, Wagner, Franck (24), într-o serie de lucrări de Schumann (*Carnaval*, *Concertul pentru pian și orchestră*, în cele șase fugi pentru pian, op. 72) (25) sau la Dvorak (*Dumka în Cvartetul La*, op. 81). La Liszt, pe lângă apariții incidentale (*Via Crucis IV*, *Conso-lations II*, *Rapsodia Ungară* nr. 13 etc.) (26), după cum relatează Brahms într-o scrisoare din 5 mai 1876, motivul stă la baza unui *Duo B-A-C-H*, compus pentru două plane (27).

Referitor la Reger, lexicografia după cum am văzut, menționează doar câteva creații. Afară de cele arătate mai sus, la el motivul apare foarte des și în alte compoziții, cum sînt *Violinsonate* (op. 72) (28), *Aus meinem Tagebuch* (op. 82), *Variationen für Klavier* (op. 81), *Solosonaten für Violino* (op. 91), *Preludium und Fuge* (op. 99), precum și *Sonate in C-moll für Violine und Klavier* (op. 139).

Joseph Ahrens (n. 1094) a compus un *Tryptichon B-A-C-H* pentru orgă, iar despre Johann Nepomuk David (n. 1895) știm doar atîta că și el s-a inspirat din motivul B-A-C-H (29). Pe Fortner motivul l-a preocupat pentru prima oară în anul 1939, cînd în finalul lucrării *Capriccio und Finale für grosses Orchester* îi acordă un rol important. Mai tîrziu, în finalul compoziției intitulate *Die Streichmusik II* (1944) de asemenea a folosit acest motiv (30).

În creația compozitorilor aparținînd celei de a doua școli vieneze, motivul apare foarte frecvent. La Schönberg, pe lângă compoziția menționată mai sus (op. 31), fie în forma lui de bază, fie în vreo combinație, motivul este prezent în cele mai multe serii (31).

Anton Webern (1883—1945) în *Streichquartett* (op. 28) utilizează același motiv. Seria lucrării nu este altceva, decît folosirea de trei ori a acestuia (31). Hodiér, după cum menționează esteticianul Ujfalussy, citează această serie transpunînd-o pe sunetul B, tocmai pentru a sublinia legătura cu numele lui J. S. Bach (33). (Vezi exemplul nr. 27 din această lucrare). Folosirea motivului ajunge aproape la o exclusivitate în încheierea cvartetului, unde nu găsim nici o notă care să nu-i aparțină. Webern folosește acest motiv și în alte lucrări (34).

Găsim câteva exemple de folosire a motivului și la Alban Berg (1881—1935) (35).

Relevăm faptul că și în creația lui Stravinski (n. 1882) din ultima perioadă, marea majoritate a seriilor conțin cele patru sunete ale motivului sau combinațiile sale (36).

În anul 1942, compozitorul clujean, Delly-Szabó Géza (1883—1961) a compus o suită (*Bach-Suite für Pianoforte*), concepută în șapte părți (*Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Menuette, Bourrée, Gigue*). Aparițiile motivului sînt indicate de fiecare dată cu litere, de compozitor, iar caracterul melodico-ritmic al motivului diferă în fiecare parte, în funcție de trăsăturile specifice ale respectivului dans.

În anul 1953, Luigi Dallapiccola (n. 1904) a compus lucrarea intitulată *Quaderno musicale di Annalibera*, după presupunerea lui Mooser, la sugestia fiicei sale. Nu peste mult timp, compozitorul a recurs la prezentarea versiunii orchestrale a acestei lucrări în *Variazioni per Orchestra*, rezervînd un loc important tehnicii componistice seriale. Seria lucrării este formată din douăsprezece sunete cu o linie decupată, apelînd tocmai la cele patru sunete muzicale B-A-C-H (37). La Dallapiccola de asemenea apare motivul și în alte lucrări, ca de exemplu în *Goethe-Lieder* sau în *Lauda* (38).

Tînărul compozitor maghiar Zsolt Durkó (n. 1934), în timpul studiilor sale la Petrassi, a compus lucrarea intitulată *Episodi sul tema B-A-C-H* (1960). După afirmația compozitorului, această lucrare

trebuie pusă în legătură cu rezultatele noii școli vieneze și postweberniene. Ea conține unsprezece piese scurte și i-a adus compozitorului premiul d'Atri (39).

Tot în același an a apărut la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România *Partita pentru violină solo* de Alfred Mendelsohn (1910—1966). Lucrarea este concepută în trei părți, bazându-se în întregime pe motivul B-A-C-H, fapt semnalat și în subtitlul ei. Compozitorul marchează de fiecare dată apariția motivului cu litere, pe tot parcursul lucrării. Conform caracterului celor trei părți, motivul dobîndește trei aspecte (*Preludiu, Sarabandă, Fugă*).

Dessau, în anul 1963 a compus lucrarea *Bach-Variationen für grosses Orchester*, în care folosește și motivul B-A-C-H (40), iar Hans Eisler (1898—1962) s-a prezentat cu *Rezitativ und Fuge über B-A-C-H* (41). Hans-Ulrich Engelmann (n. 1922), a completat lucrările care se bazează pe tradiționalul motiv cu *Partita für Streichorchester und Schlagzeuge* (op. 12) 42). Lucrarea tînărului compozitor englez Alexander Goehr (n. 1932), intitulată *Three Pieces for Piano* (op. 18) conține variațiuni scrise cu o severă logică componistică. Prima și a treia piesă se bazează într-o măsură mai mare pe un material format din patru sunete, foarte asemănător cu vechiul motiv B-A-C-H (43).

În ultimul deceniu au mai apărut cîteva compoziții care interesează tema noastră. Astfel compozitorul maghiar Pál Kadosa (n. 1903), a scris cîteva piese pentru pian (*Három kis zongoradarab Bach nevére — Trei piese mici pentru pian pe numele lui Bach*, 1961) (44). Cele trei piese au trei aspecte diferite, combinîndu-se caracterul lor melodic cu cel armonic.

Compozitorul iugoslav Primoz Ramovs (n. 1921), a scris cincisprezece variațiuni pe numele lui Bach: *Utrinki ob Bachovem imenu za Klavir* (1965), exploataîndu-i posibilitățile sonor-lineare, acordice sau ritmice, ajungînd la variate combinații contemporane.

În același timp cu Ramovs, compozitorul englez Egon Wellesz (n. 1885) a creat *Partita în onoare J. S. Bach* (1965), concepută în cinci părți (*Sarabandă, Fantasia, Gigue, Arie, Finale*), în stil dodecafonic. Două din părți — *Fantasia, Finale* — pe lîngă motivul tradițional, transpun muzical și numele de Sebastian (45).

În anul 1966, compozitorul bucureștean Mihai Moldovan a terminat lucrarea *Trei studii pentru suflători de alamă, corzi și percuție*. Cele trei părți ale lucrării (*Andante, Allegro, Largo*) se bazează exclusiv pe motivul tradițional B-A-C-H, în diferite combinații melodice, armonice și ritmice, exploataînd totodată și posibilitățile contrapunctice (canon la 2—3—4 voci), precum și cele de instrumentație.

Compoziția cea mai recentă, bazată pe motivul B-A-C-H, despre care avem cunoștință, aparține tînărului compozitor clujean, Eduard Terényi (n. 1935): *Partita pentru orgă*, scrisă în anul 1967 și concepută în patru părți (*Preludiu, Toccata, Fantezie, Fugă*). Compoziția se bazează pe o formulă melodico-ritmică a motivului cu proporțiile 8—6—4—6, respectiv 4—3—2—3.

Cele patru părți păstrează și ele, în mare aceste proporții, în inversarea primei apariții a motivului: 4—3—2—3→3—2—3—4. Pe lângă aceasta, fiecare parte are un centru tonal rezultat din motivul de bază, după cum arată schema următoare:

Schema nr. 1

	Părțile			
	I Preludiu	II Toccata	III Fantazie	IV Fugă
Proporția părții	3	2	3	4
Durata în minute	3	2	3	4
Centrul tonal	B	A	C	H

Pe lângă compozițiile mai sus amintite, am putea cita cazuri când motivul apare ocazional, dar intenționat, ca de exemplu, la H o n e g g e r în lucrarea *Jeanne d'Arc au Bûcher*, unde repetarea motivului în formă de ostinato, mai mult de patruzeci de ori, ca bază armonică a acestor măsuri, are un înțeles profund. În scena cu caracter de masă, motivul B-A-C-H face parte din intonația colectivă a poporului (46). Am mai putea aminti *Saint Luke Passion* de Krzysztof Penderecki (n. 1933) unde în *Sanctus* și *Misserere* apare motivul tradițional (47).

S-au scris lucrări în semn de omagiu față de J. S. Bach și fără a se recurge la literele muzicale ale numelui său (de exemplu: *Hommage à J. S. B[ach]* de Bartók (48). În alte cazuri, fără să se accentueze în titlu, sau subtitlu, unui compozitori au folosit acest motiv sau combinațiile lui.

3) În ceea ce privește folosirea melodică a motivului, în primul rând ne oprim la problema variantelor. Vorbind de motivul B-A-C-H, includem în această noțiune, pe lângă formula de bază (fie sunetele Sib-LA-DO-Si becar, fie transpuse pe orice alt sunet inițial) și variantele ei. Luând în considerare posibilitățile de permutare ale motivului, putem obține 23 de variante ale lui. Această problemă ar putea părea pentru moment, pur teoretică. Exemplele muzicale din decursul secolelor ne dovedesc că pe lângă formula de bază, au existat și există și în muzica secolului XX, în mod real, toate variantele posibile. Iată câteva exemple:

Formula de bază (B-A-C-H):

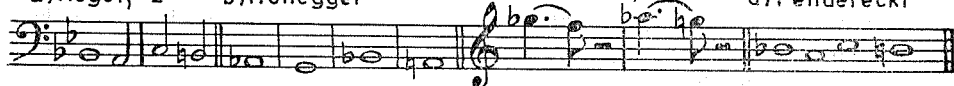
(1)

a) Reger, 2

b) Honegger

c) Sostakovič, 1

d) Penderecki



Varianta nr. 1 (B-A-H-C):

(2)

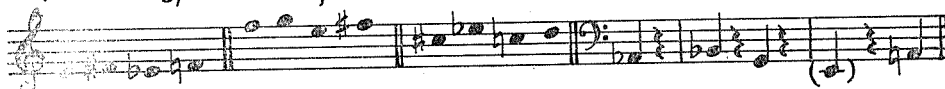
a) Reger, 1 b) Stravinski, 1 c) Szymanowski, 2 d) Bartók, 3



Varianta nr. 2 (B-C-A-H):

(3)

a) Schönberg, 6 b) Berg, 2 c) Webern, 2 d) Honegger



Varianta nr. 3 (B-C-H-A):

(4)

a) Schönberg, 2 b) Stravinski, 3 c) Enescu, 5 d) Boulez



Varianta nr. 4 (B-H-A-C):

(5)

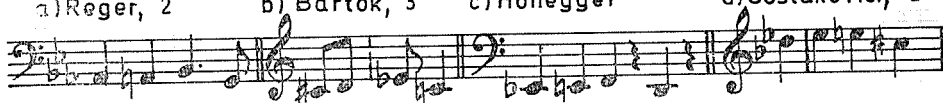
a) Bartók, 6 b) Enescu 3 c) Toduță, 2 d) Comes, 1



Varianta nr. 5 (B-H-C-A):

(6)

a) Reger, 2 b) Bartók, 3 c) Honegger d) Sostakovici, 2



Varianta nr. 6 (A-B-C-H):

(7)

a) Schönberg, 1 b) Bartók, 4 c) Stravinski, 1 d) Comes, 2



Varianta nr. 7 (A-B-H-C):

(8)

a) Reger, 2 b) Enescu, 2 c) Bartók, 4

Varianta nr. 8 (A-C-B-H):

(9)

a) Hindemith, 2 b) Țăranu

Varianta nr. 9 (A-C-H-B):

(10)

a) Reger, 1 b) Casella c) Webern, 3 d) Hindemith, 2

Varianta nr. 10 (A-H-B-C):

(11)

a) Enescu, 3 b) Comes, 2 c) Țăranu

Varianta nr. 11 (A-H-C-B):

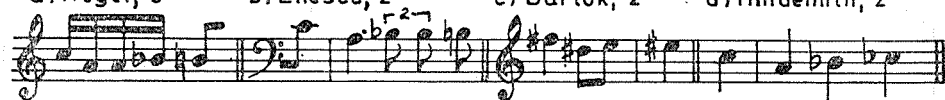
(12)

a) Reger, 1 b) Berg, 2 c) Hindemith, 3 d) Lipatti

Varianta nr. 12 (C-A-B-H):

(13)

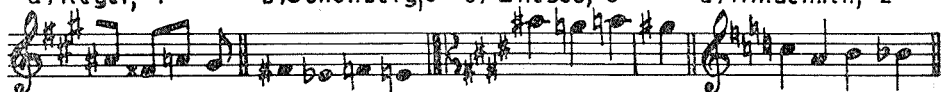
a) Reger, 3 b) Enescu, 2 c) Bartók, 2 d) Hindemith, 2



Varianta nr. 13 (C-A-H-B):

(14)

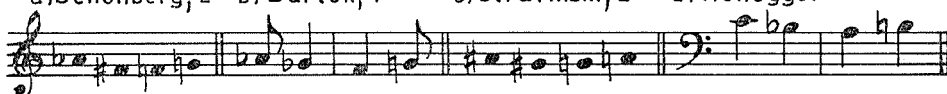
a) Reger, 1 b) Schönberg, 3 c) Enescu, 3 d) Hindemith, 2



Varianta nr. 14 (C-B-A-H):

(15)

a) Schönberg, 2 b) Bartók, 1 c) Stravinski, 2 d) Honegger



Varianta nr. 15 (C-B-H-A):

(16)

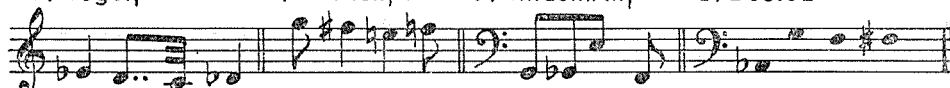
a) Schönberg, 4 b) Bartók, 3 c) Stravinski, 1



Varianta nr. 16 (C-H-A-B):

(17)

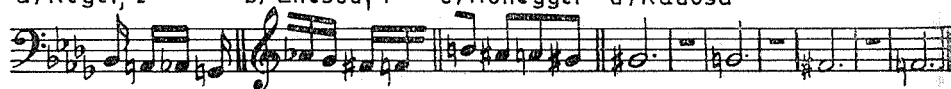
a) Reger, 4 b) Bartók, 4 c) Hindemith, 1 d) Boulez



Varianta nr. 17 (C-H-B-A):

(18)

a) Reger, 2 b) Enescu, 1 c) Honegger d) Kadosa



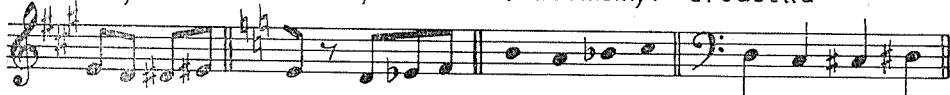
Varianta nr. 18 (H-A-B-C):

(19)

a) Reger, 1

b) Bartók, 5

c) Stravinski, 1 d) Casella



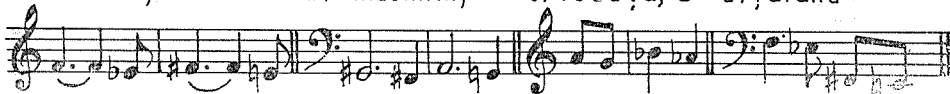
Varianta nr. 19 (H-A-C-B):

(20)

a) Bartók, 4

b) Hindemith, 1

c) Toduță, 2 d) Țăranu



Varianta nr. 20 (H-B-A-C):

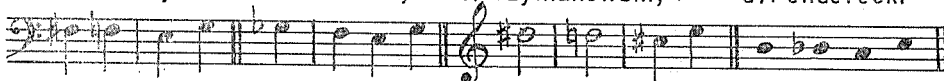
(21)

a) Prokofiev, 2

b) Hindemith, 2

c) Szymanowski, 1

d) Penderecki



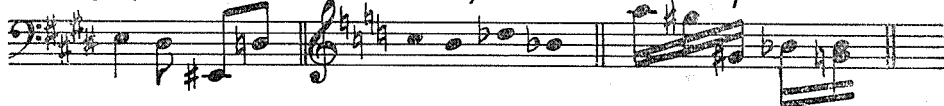
Varianta nr. 21 (H-B-C-A):

(22)

a) Reger, 1

b) Stravinski, 1

c) Enescu, 1



Varianta nr. 22 (H-C-A-B):

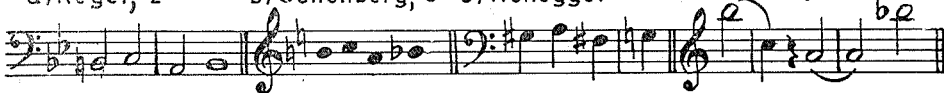
(23)

a) Reger, 2

b) Schönberg, 5

c) Honegger

d) Webern, 1



Varianta nr. 23 (H-C-B-A):

(24)

a) Enescu, 4

b) Stravinski, 1

c) Berg, 1

d) Toduță, 1



Desigur, exemplele s-ar putea multiplica, dar și din cele de mai sus se justifică teza formulată — existența variantelor, — quasi unul din *makam*-urile secolului XX.

*

Motivul de bază: *B-A-C-H*, după cum se poate observa, este format din două semitonuri și o terță mică. Cele două semitonuri interceptează terță mică. Deja la Bach, în tema fugii în *do-diez minor* din *Wohltemperiertes Klavier* (vol. I. nr. 4), găsim o formă unde saltul de terță mică este înlocuit cu un salt de cvartă micșorată. Această formă o întâlnim mai târziu și la Beethoven, în *Cvartetul op. 133*, precum și la Bartók, în *Sonata pentru două pianе și instrumente de percuție*. Transpunând-o la motivul de bază, ea s-ar prezenta în două feluri: terță mare obținută prin alterarea lui A în As, sau prin alterarea sunetului C în Cis. Pentru ambele forme găsim exemple în muzica secolului XX (pentru formula *B-As-C-H*: *Sonata nr. 2 pentru pian* de Prokofiev, *Preludiul nr. 2* de Șostakovici din cele 24 preludii și fugi; pentru formula *B-A-Cis-H*: *Phantasy op. 47* de Schönberg, *Impresii din copilărie* de Enescu, *Konzert für 9 Instrumente op. 24* de Webern, *I. Klaviersonate* de Hindemith). Putem da exemple și pentru combinarea acestor ultime două forme, deci pentru *B-As-Cis-H* (*Cvartetele de coarde op. 131, 132* de Beethoven, *Oedip* de Enescu, *Sonata pentru clarinet* de Liviu Comes). Acest aspect s-ar putea urmări și mai departe, însă ne-ar îndepărta de la forma de bază a motivului, de aceea ne mulțumim cu semnalarea ei.

*

În anumite cazuri *variantele* motivului apar *cuplate*, combinarea intenționată sau neintenționată a acestora dînd naștere la fragmente melodice mai scurte sau mai lungi. Cuplarea se face în cele mai diferite moduri, direct sau indirect, prin intercalarea unor sunete străine de motiv. Studiind acest fenomen, găsim cuplări de la două pînă la șapte, *aparitiile cuplărilor* fiind în raport invers cu numărul lor. Exemple de cuplarea două variante ne oferă muzica lui Dessau (*Bach-Variationen*), Schönberg (*Suite für Klavier*, op. 25), Enescu (*Simfonia de cameră*), Ravel (*Quator à cordes*). Pentru trei cuplări avem exemple din muzica lui Hindemith (*Mathis der Maler* — simf.), Hacıaturian (*Concert pentru vioară și orchestră*), Cilensek (*Konzertstück*). Mai amintim un exemplu pentru șapte cuplări din muzica lui Bartók (*Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă*), în care cuplarea se combină cu secventarea.

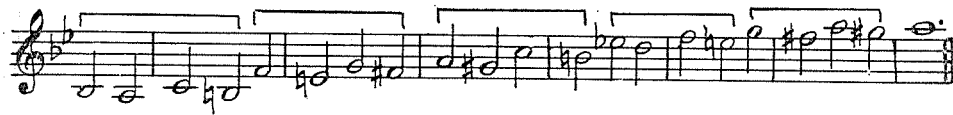
*

Tot în ceea ce privește folosirea melodică a motivului, în al doilea rînd, vom urmări *aparitia motivului în secvențe*. Pornind de la muzica Renașterii ajungem prin diferite trepte, la folosirea totalului cromatic în cadrul unor serii. În continuare vom urmări cîteva momente ale acestei dezvoltări de la Palestrina pînă la Webern. La Palestrina (*Sanctus* din *Missa Inviolata*) și la Monteverdi (*Si ch'io vorrei*

morire) găsim forme care au conturul melodic al motivului. La Albrechtsberger (*Preludium und Fuge*) pe lângă acestea apare și motivul de bază, într-o variantă. Începînd cu Beethoven, în secvențe apar forma de bază sau variantele sale, ca de exemplu în *Cvartetul de coarde* op. 59 nr. 2. La Reger (*Phantasie und Fuge über B-A-C-H*), forma de bază a motivului apare secventată de cinci ori:

(25)

Reger, 2 (1900)



S. Szymanowski, în *Sonata pentru vioară și pian* (op. 9) folosește varianta nr. 13 (C-A-H-B), secvențată într-un registru de trei octave. În suita *Cocoșul de aur*, de Rimski-Korsakov, apar secvențate forma de bază a motivului și varianta nr. 20 (H-B-A-C) într-un registru mai mare de două octave:

{26}

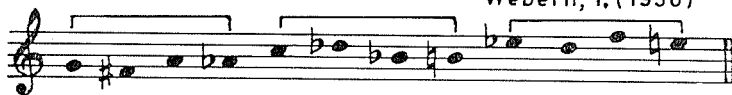
Rimski - Korsakov (1907)



La H o n e g g e r, în compoziția *Jeanne d'Arc au Bûcher*, motivul de bază apare de trei ori pe diferite trepte. La fel de trei ori apare o variantă (A-C-H-B) la H i n d e m i t h, în *Ludus Tonalis*. Casella, în cele două *Ricercoli* secvențează forma de bază a motivului, completînd-o cu două variante (H-C-B-A și C-H-B-A). La W e b e r n, după cum am amintit mai sus, în *Cvartetul de coarde* (op. 28), seria lucrării este formată din sunetele motivului; forma de bază apare și secvențată, aceste două apariții fiind legate de varianta penultimă (H-C-A-B):

(27)

Webern, 1. (1938)



Dăm încă un exemplu din muzica lui Enescu (*Impresii din copilărie*), unde apar șase variante din cele 23 arătate mai sus (A-B-H-C, B-H-C-A, C-A-B-H, C-H-B-A, H-B-A-B, H-C-A-B), plus una cu conturul motivului (B-Ces-B-A), — din acestea fiind secventate primele două și ultima:

(28)

Enescu 1, (1940)



*

Folosirea tradițională a motivului cere ca elementele lui să apară succesiv, fără întrerupere prin pauze. În muzica secolului XX, pe lângă folosirea tradițională a motivului, găsim și divizarea lui cu pauze. Iată câteva cazuri, privind aceste posibilități de divizare:

a) 4 elemente succesive la Bach (*Vier Fugen über B-A-C-H*), la Fortner (*Phantasie über die Tonfolge B-A-C-H*), la Casella (*Due Ricerche sul nome Bach*);

b) 3+1, 1+3 elemente în muzica lui Webern (*Streichquartett*, op. 28);

c) 2+2 elemente la Enescu (*Sonata II pentru violoncel și pian*), la Reger (*Aus meinem Tagebuch*, op. 82);

d) 1+2+1, 1+1+2 și 2+1+1 elemente la Webern în compoziția amintită la grupa b);

e) 1+1+1+1 elemente la Bach (*Kromatische Phantasie und Fuge*), la Hindemith (*I. Klaviersonate*).

*

Referitor la folosirea registrelor, în cadrul motivului, observăm o diferență fundamentală pe de o parte în ceea ce privește practica clasică, pe de altă parte cea contemporană. În secolul XVIII, în general,

motivul se folosea prin evocarea sunetelor celor mai apropiate. Această practică a rămas valabilă și mai târziu. Muzica secolului XX, după momente de pregătire din secolul XIX, arată o tendință accentuată în folosirea registrelor cât mai îndepărtate. Pe lângă sunetele dispuse la cea mai mică distanță, în anumite cazuri sunetele motivului ating una, două, trei, patru sau chiar șapte octave — în linia melodică (*Streichquartett* op. 28 de Webern, *Utrinki ob Bachovem imenu za Klavir*, de Ramovs, variațiunile VI, VII, X).

*

Studiind ritmica motivului, găsim o varietate abundentă. Diferitele combinații, formule ritmice se pot grupa în următoarele categorii:

a) Cele patru elemente sînt *egale*, fie ele de orice valoare, între șasesprezecimi și șase pătrimi;

b) *Se prelungește unul din elementele motivului;*

c) *Două din cele patru elemente sînt egale, și*

d) Cele patru sunete au *patru valori inegale* (de exemplu: *Phantasie und Fuge über B-A-C-H*, *Violinsonate* op. 72 de Reger, *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră*, *Sonata pentru vioară și pian*, op. 9 de Szymanowski, *Due Ricercari* de Casella, *Jeanne d'Arc* de Honegger, *Variationen für Orchester* op. 31 de Schönberg, *Choral de Villa-Lobos*, *Trei piese mici* de Kadosa, *Mathis der Maler* — Simf. de Hindemith, *Cvartet de coarde* de Roussel, *Utrinki* ... de Ramovs).

*

* *

În *concluzie* putem deci afirma:

a) Motivul *B-A-C-H* este unul dintre motivele cele mai frecvent utilizate în muzica secolului XX; apare aproape ca un *makam* al secolului.

b) Toate *variantele* posibile ale motivului de bază există în muzica secolului XX.

c) Pe lângă folosirea tradițională a motivului, se accentuează din punctul de vedere al melodiei unele *aspecte inexistente* în secolele precedente sau mai puțin frecvente, cum ar fi:

— divizarea motivului, în toate combinațiile posibile;

— folosirea segmentată a motivului; prin combinarea diferitelor variante, cu trepte intermediare, în secolul XX întâlnim cazuri în care unele serii sau fragmente de melodii sînt formate din diferite variante ale motivului, iar numărul sunetelor folosite în aceste melodii crește pînă la 12;

— folosirea unor registre cât mai largi;

— varietatea ritmică a folosirii motivului.

d) Numele lui Bach este și în zilele noastre *una din sursele de inspirație*, care stau la baza multor creații muzicale.

e) Am *completat lista lucrărilor scrise pe motivul B-A-C-H* cu unele nemenționate în lexicografia muzicală.

ALFRED MENDELSON

PARTITA

pentru

VIOLINA — SOLO

PRELUDIU

SARABANDĂ

FUGĂ

pe tema



Preludiul și Fuga se publică în redactarea și adnotarea
lui DAVID OLSZAK
Sarabanda în adnotarea și dirigerea lui GEORGE HAMZA

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
1968

Fotocopia copertei *Partitei* pentru violină solo și a
primei pagini a părții a III-a, *Fuga*, din aceeași lu-
crare de A. Mendelsohn.

W. C. C. C. C.

* = 56, small pack. 80 st. max → 72

.....

Figure 1. Study design.

Fotocopia primei pagini din *Composition pour orgue*
classique de E. Terényi

Fotocopia variațiilor nr. 3 și 4 din *Utrinki ob Bachoveni* imenu de P. Ramovs

BIBLIOGRAFIE

1. Schmieder, Wolfgang *Bach-Werke Verzeichnis*. Lipsca, 1950, 898, Anhang 45, 107—110.
2. Riemann, Hugo *Handbuch der Fugen-komposition*. Dritter Teil. Analyse von S. J. Bachs „Kunst der Fuge“. Berlin—Lipsca. Ed. Max Hesse. 1917. 142—144, 154—156.
3. Grove's *Dictionary of Music and Musicians*. vol. I. Londra, Ed. Mac Millan et Co. 1954. 321.
4. Seeger, Horst *Musiklexikon*. Lipsca, VEB Deutscher Verlag für Musik. vol. I. 1966. 73. * * * *Enciclopedia della Musica* (EMR) vol. I. Milano, Ed. Ricordi. 1963. 152. * * * *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ). XVI. Jahrgang. Zweiter Teil. Viena, Ed. Artaria, 1909. 118—120.
5. DTÖ, loc. cit. 102.
6. EMR I. 152. — Kroó, György: Robert Schumann. Budapesta, Ed. Bibliotheca. 1958. 192—193, 254.
7. Grove: op. cit. I. 321. — Seeger: op. cit. I. 73 — Szabolcsi Bencze — Tóth, Aladár: *Zenei Lexikon* (Lexicon muzical). vol. II. Budapesta, Ed. Muz. 1965. 480, 482.
8. EMR I. 152. — Brahms, Johannes: *Sämtliche Werke*. vol. XV. Viena, Ed. Gesellschaft der Musikfreunde. 1927. 113—117.
9. Grove: op. cit. I. 321, VII. 177. — Seeger: op. cit. I. 73. Rimski-Korsakov: *Cronica vieții mele muzicale*. București, Ed. Muz. 1961. 179—180.
10. Grove: op. cit. I. 321. — EMR I. 152.
11. Seeger: op. cit. I. 73. — EMR I. 152.
12. Grove: op. cit. I. 321, IV. 703—704.
13. Leibowitz, René: *Introduction à la musique de douze son* (Les variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg). Paris, Ed. L'arche 1949. — Mooser, R. — Aloys: *Aspects de la musique contemporaine 1953—1957*. Geneva, Ed. Labor et Fides. 1957. 131—132.
14. Grove: op. cit. I. 321, VII. 266. — EMR I. 152. — Seeger: op. cit. I. 73, 400. — Szöllösy, András: *Arthur Honegger*. Budapesta, Ed. Gondolat. 1960. 243. — Cortott, Alfred: *Muzica franceză pentru pian*. București, Ed. Muz. 1966. 356, 391—392, 411.
15. Grove: op. cit. I. 321.
16. Seeger: op. cit. I. 73, 203. — Grove: op. cit. VI. 620.
17. Seeger: op. cit. I. 73, 296.
18. Seeger: op. cit. I. 73. — Grove: op. cit. IV. 848.
19. EMR I. 152.
20. Grove: op. cit. I. 321.
21. Seeger: op. cit. I. 73.
22. Szelényi, István: *A romantikus zene harmóniavilága* (Armonia romantică). Budapesta, Ed. Muz. 1965. 43.
23. Knepler, Georg: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. vol. II. Berlin, Henschelverlag. 1961. 530.
24. Bughici, Dumitru: *Suita și sonata*. București, Ed. Muz. 1965. 187, 188. — Szelényi: op. cit. 36, 98, 119, 125, 154, 155, 159, 162, 163, 174, 198.
25. Seeger: op. cit. I. 73, II. 403, — Kroó: op. cit. 192.
26. Szelényi: op. cit. 209.
27. Molnár Antal: *Johannes Brahms*. Budapesta, Ed. Gondolat, 1959. 219.
28. Schumacher, Gerhard: *Fortners instrumentales Werk*. Melos, Mainz, an. 1967 nr. 10, p. 329—338.
29. Blankenburg, Walter: *Zwölf Jahre Bach-forschung*. Acta Musicologica, an. 1967, fasc. III—IV. p. 157.
30. Schumacher: loc. cit.
31. Vlad, Roman: *Storia della dodecafonia*. Milano, Ed. Suvini Zerboni. (1958). 45, 46, 62, 63, 99, 104, 109, 321. — Kárpáti, János: *Arnold Schönberg*. Budapesta, Ed. Gondolat. 1963. 153. — Collaer, Paul: *La musique moderne*. Paris, Ed. Meddens. Suppl. exemplul nr. 5.
32. Eimert, Herbert: *Intervallproportionen* (bei A. Webern). Die Reihe nr. 2 (1955), p. 95. — Ghircioașiu, Romeo: *Trăsături stilistice în evo-*

- luția creatoare a lui George Enescu. Muzica, București. an. 1965 nr. 5, p. 13.
33. Ujffalussy, József: *A valóság zenei képe* (Tabloul muzical al realității). Budapesta, Ed. Muz. 1962. 100.
 34. Somfai, László: *Anton Webern*. Budapesta, Ed. Gondolat. 1968. 213—214.
 35. Vlad: op. cit. 38, 39, 43, 76, 83. — Redlich, Hans Ferdinand: *Alban Berg*. Viena, Ed. Universal. 1957, 111, 119, 172, 245, 377.
 36. Vlad, Roman: *Stravinski*. București, Ed. Muz. 1967. 192—193, 198, 201, 207, 209, 210, 211, 236, 241, 264.
 37. Mooser: op. cit. 134—136.
 38. Vlad: *Storia*... 283, 305, 307.
 39. Földes, Imre: *Beszélgetés Durkó Zsolttal* (Interviu cu Zs. Durkó). Parlando, Budapesta, an. 1967 nr. 12, p. 7. — Wirthmann, Júlia — Borgó, András: *Bemutatjuk Durkó Zsolt zeneszerzőt* (Vă prezentăm compozitorul Zs. Durkó). Ifjú Zenebarát, Budapesta, an. 1968, nr. 2, p. 2.
 40. Altmann, Günther: *Paul Dessaus Bach-Variationen für grosses Orchester*. Musik in der Schule, Berlin, an. 1967 nr. 6, p. 235—244.
 41. Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 2, an. 1967, p. 162, 173.
 42. Mooser: op. cit. 75—76.
 43. Dawes, Frank: *Piano variations*. The Musical Times, Londra, an. 1967 nr. 8, p. 738—739.
 44. * * * *Magyar zeneszerzők könnyű zongoradarabjai* (Piese ușoare pentru pian de compozitori maghiari). Red. Károly Vácz. Budapesta, Ed. Muz. 1961, 25—27.
 45. Davison, Peter: *Partita in honorem J. S. Bach* 1965. The Musical Times, Londra, an. 1968, nr. 1, p. 70.
 46. Szöllősy: op. cit. 263—265.
 47. Orga, Ates: *Saint Luke for moderns*. Music and Musicians, Londra, an. 1967 nr. 5, p. 28.
 48. Bartók Béla: *Mikrokosmosz*. vol. III. Budapesta, Ed. Muz. f.a. nr. 79.

ANEXA

LISTA EXEMPLELOR MUZICALE

Bartók, Béla:

1. *Cvartet de coarde nr. 6*: 15b
2. *Divertimento*: 13c
3. *Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă*: 2d, 6b, 16b
4. *Sonata pentru două pianе și instrumente de percuție*: 7b, 8c, 17b, 20a
5. *Sonata pentru vioară solo*: 19b
6. *Suită de dans*: 5a

Berg, Alban:

1. *Hier ist Friede*: 24c
2. *Lulu*: 3b, 12b

Boulez, Pierre: *Deuxième sonate pour piano*: 4d, 17d

Casella, Alfredo: *Due Ricercari sul nome Bach*: 10b, 19d

Comes, Liviu:

1. *Sonata pentru clarinet*: 5d
2. *Sonatina nr. 2 pentru pian*: 7d, 11b

Enescu, George:

1. *Impresii din copilărie*: 18b, 22c, 28
2. *Oedip*: 8b, 13b
3. *Simfonia de cameră*: 5b, 11a, 14c
4. *Simfonia IV*: 24a
5. *Sonata III pentru vioară și pian*: 4c

Hindemith, Paul:

1. *III. Klaviersonate*: 17c, 20b
2. *Ludus Tonalis*: 9a, 10d, 13d, 14d, 21b
3. *Mathis der Maler* (Simfonie): 12c

Honegger, Arthur: *Jeanne d'Arc au Bûcher*: 1b, 3d, 6c, 15d, 18c, 23c

Kadosa, Pál: *Trei piese mici*: 18 d

Lipatti, Dinu: *Nocturne*: 12d

Penderecki, Krzysztof: *Saint-Luke Passion*: 1d, 21d

Prokofiev, Serghei: *Suita nr. 1 Romeo și Julieta*: 21a

Reger, Max:

1. *Aus meinem Tagebuch* (op. 82): 2a, 10a, 12a, 14a, 19a, 22a
2. *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* (op. 46): 1a, 6a, 8a, 18a, 23a, 25
3. *Solosonaten für Violino* (op. 91): 13a
4. *Violinsonaten* (op. 72): 17a

Rimski-Korsakov, Nikolaevici: *Cocoșul de aur*: 26

Schönberg, Arnold:

1. *Ode to Napoleon Buonaparte* (op. 41): 7a
2. *Quintett* (op. 26): 4a, 15a
3. *Sommermüd* (Lied; op. 48 nr. 1): 14b
4. *String Trio* (op. 45): 16a
5. *Suite für Klavier* (op. 25): 23b
6. *Variationen für Orchester* (op. 31): 3a

Șostakovici, Dmitri:

1. *24 preludii și fugi*: 1c
2. *Sonata nr. 2 pentru pian*: 6d

Stravinski, Igor:

1. *Agon*: 2b, 7c, 16c, 19c, 22b, 24b
2. *Bufnița și pisicuța*: 15c
3. *Canticum Sacrum*: 4b

Szymanowski, Karol:

1. *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră*: 21c
2. *Sonata pentru vioară și pian* (op. 9): 2c

Toduță, Sigismund:

1. *Nunta țărănească*: 24d
2. *Sonatina pentru pian*: 5c, 20c

Țăranu, Cornel: *Secvențe*: 9b, 11c, 20d

Webern, Anton:

1. *Streichquartett* (op. 28): 23d, 27
2. *Variationen* (op. 27): 3c
3. *Variationen* (op. 30): 10c

NB: Numerele care urmează după titluri, reprezintă numerele de ordine ale exemplurilor muzicale.

Le motif B-A-C-H dans la musique du XX-e siècle

André Benkő

Résumé

En s'appuyant sur la lexicographie musicale, l'auteur présente une série de travaux fondés sur le motif B-A-C-H, complète cette série avec des compositions qui ne sont pas mentionnées dans la lexicographie et il présente certains aspects liés à l'emploi mélodique du motif. Dans ce sens il formule et prouve avec des

exemples musicaux pris des compositions créées au XX^e siècle l'existence de toutes les variantes possibles de ce motif. Il présente quelques aspects de ce motif. Il présente quelques aspects concernant la division du motif B-A-C-H par des pauses. On souligne la tendance au XX-e siècle d'employer les plus larges registres dans le cadre du motif. Il apporte aussi des exemples quant à l'emploi du motif dans les séquences.

Du travail, des exemples et de ses annexes il ressort que le nom de BACH continue à être, au XX-e siècle aussi, une source permanente d'inspiration, qui donne naissance à des créations musicales dans les plus différents genres.

Мотив В—А—С—Н в музыке XX-го века

Андрей Бенкё

Резюме

На основе музыкальной лексикографии автор представляет ряд работ, основанных на мотиве В-А-С-Н-, дополняет эту серию сочинениями неупомянутыми в лексикографии и знакомит с некоторыми видами, связанными с использованием мелодичного мотива. В этом смысле формирует и доказывает с помощью музыкальных примеров существование всех возможных вариантов этого мотива, взятых из сочинений XX-го века. Автор знакомит нас с некоторыми видами относительно деления паузой мотива В-А-С-Н, подчёркивает стремление XX-го века в употреблении самых широких регистров в рамках мотива, приводит примеры, касающиеся употребления мотива в секвенциях.

Из работы, из примеров и из приложений к ней вытекает, что имя „Bach“ продолжает быть и в XX-ом веке постоянным источником вдохновения для новых музыкальных произведений самых различных жанров.

Das B—A—C—H Motiv in der Musik des XX Jahrhunderts

Andrei Benkő

Zusammenfassung

Auf Grund der musikalischen Lexikographie führt der Autor eine Reihe von Werken an welchen das B-A-C-H — Motiv zugrunde liegt. Er vervollständigt diese Reihe mit Kompositionen welche in der Lexikographie nicht erwähnt werden und führt einige an die *melodische* Verwendung des Motivs gebundenen Aspekte an. In diesem Sinne formuliert und beweist er anhand von Notenbeispielen, welche den Kompositionen des XX. Jahrhunderts entnommen sind, das Vorhandensein aller möglichen *Variationen* dieses Motivs und zeigt einige Aspekte auf, die sich auf die *Teilung des B-A-C-H* — Motivs durch Pausen beziehen. Der Verfasser unterstreicht die im XX. Jahrhundert aufgekommene Tendenz, im Rahmen des Motivs möglichst weit auseinanderliegende *Register* zu verwenden und gibt Beispiele für die Verwendung des Motivs in *Sequenzen*.

Aus der Abhandlung, ihren Beispielen und dem Anhang ist ersichtlich, dass Bachs Name auch heute, im XX. Jahrhundert, die Quelle einer steten Anregung für die Entstehung von Musikwerken der verschiedensten Gattungen bildet.

PARTICULARITAȚI STILISTICE ÎN CREAȚIA PIANISTICĂ A CELEI DE A DOUA ȘCOLI VIENEZE

RODICA OANA — POP*

În ansamblul creației lui Arnold Schönberg, Anton Webern și Alban Berg, muzica pentru pian ocupă, cantitativ, un loc restrâns. Din punct de vedere calitativ însă, opus-urile dedicate acestui instrument de cei trei mari reprezentanți ai celei de a doua școli vieneze, au o dublă însemnătate: pe de-o parte relevă anumite stadii ale evoluției stilului componistic de la postromantism la dodecafonism, iar pe de altă parte, marchează reușite de necontestat ale genului.

Dacă, în general, muzica lui Schönberg și a discipolilor și continuatorilor lui, Webern și Berg, a constituit obiect de cercetare pentru o serie de muzicologi ca Paul Collaer, Antoine Goléa, René Leibowitz, Hans Ferdinand Redlich, Théodor Adorno, Egon Wellesz, Jain Hamilton, Armin Klammer, Wolfgang Rogge, Roman Vlad — pentru a nu-i aminti decât pe cei mai iluștri — tema care formează obiectul prezentei comunicări nu a fost încă tratată în mod special. Ne-am oprit asupra ei din dorința de a aduce un modest aport la clarificarea și sistematizarea unor aspecte de ordin stilistic și valoric pe care, creația pianistică a reprezentanților celei de a doua școli vieneze le reclamă.

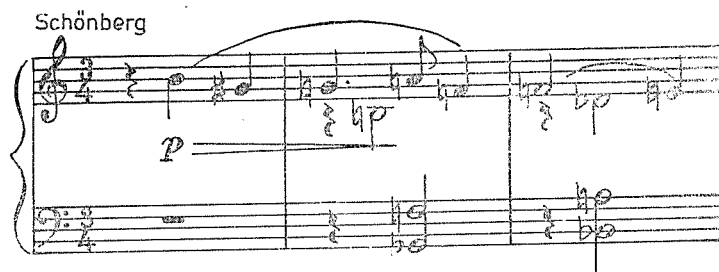
Schönberg, întemeietorul școlii a dedicat pianului cinci numere de opus*: *Trei piese op. 11*, *Șase mici piese op. 19*, *Cinci piese op. 23*, *Suita op. 25* și *Două piese (a și b) op. 33*. Fiecare din ele poartă trăsăturile caracteristice unei anumite etape din activitatea creatoare schönbergiană, astfel încât analiza lor prilejuiește cunoașterea celor mai importante momente ale dezvoltării limbajului muzical al compozitorului.

Scrise în 1909, după *Cvartetul de coarde în fa diez minor* și *Simfonia de cameră în Mi bemol major* — lucrări ce pregătiseră deja ruptura cu armonia romantică — cele *Trei piese op. 11* pot fi considerate o introducere la seria compozițiilor schönbergiene atonale ce vor urma și ale căror momente culminante le vor reprezenta culegerea de melodii *Das Buch der Hängenden Gärten* (Cartea grădinilor suspendate) pe versuri de Ștefan George, *Cinci piese* pentru orchestră, monodrama *Erwartung* (Așteptarea) și melodrama *Pierrot Lunaire* (Pierot lunaticul).

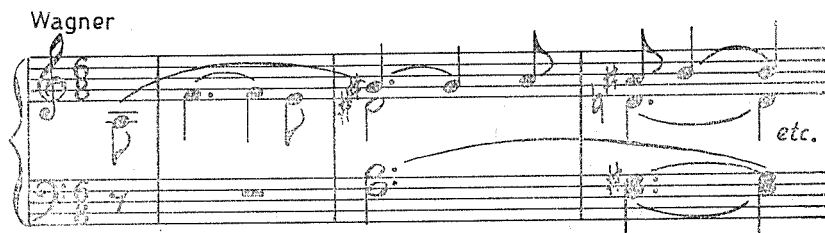
* Ele sînt analizate de Wolfgang Rogge în excelentul lui studiu *Das Klavierwerck Arnold Schönbergs*, Gustav Bose Verlag, Regensburg, 1964.

În sprijinul afirmației de mai sus vin următoarele argumente:

1. Cele *Trei piese* abundă în disonanțe a căror utilizare spre un scop expresiv în sine, parcurge o linie ascendentă de la sonoritățile mîngietoare, post romantice, recunosibile în prima piesă (măsurile 1, 2, 3)



și care par o continuare a acordurilor wagneriene din *Tristan și Isolda* (1, pag. 9),



pină la izbucnirile pline de o duritate exacerbată ale ultimei piese, în care permanenta efervescență modulatorică nu mai poate fi raportată la vreun centru tonal.

2. Tendința de a fărîmița linia melodică se întrevește cu claritate de-a lungul întregii lucrări și în deosebi în piesa a treia.

3. Tehnica variațiunilor dezvoltătoare („Entwickelnder Variation“) — conform căreia fiecare motiv sau temă poate fi nu numai o sursă de dezvoltare, ci și o rezultată a ei — este sesizabilă în prelucrarea majorității motivelor și temelor. Un exemplu în acest sens ne oferă piesa a doua (măsurile 25 și următoarele) unde tema inițială apare ca „punctus terminus“ al dezvoltărilor pe care le-a prilejuit.

4. Fără a fi utilizat în chip consecvent, principiul „non repetării“ este aplicat unora din motivele generatoare ale schemei formale a pieselor.

5. Așa-numitul „tematism dinamic“ — rezultat al excluderii raporturilor structurale și agogice dintre diferitele teme, legătura dintre ele fiind asigurată doar de anumite contraste dinamice — este precis conturat în cea de-a treia piesă prefigurînd totodată atematismul schönbergian de mai tîrziu, chiar dacă, aici, el se caracterizează nu prin lipsa unei teme ci tocmai printr-o exagerată bogăție de teme căci fiecare idee muzicală a devenit, prin expansiuni dinamice și dezvoltări libere, plămuitoa-reă unei teme noi.

Cu toate aceste aspecte „inedite“ pe care le prezintă, cele *Trei piese* păstrează încă unele vagi aluzii la principiile creatoare tradiționale: o anumită importanță acordată — în prima piesă — intervalului de terță ce revine mereu în alte combinații, sau septimei micșorate ca interval melodic, armonic și ca acord cu rezonanțe „tristanești“ (în măsurile 40—41), unele secvențări, figuri ostinate ale vocii din bas, preluări foarte ușor modificate ale temei inițiale și chiar „citarea“ în mai multe rînduri a aceluiași motiv al vocii superioare (în piesa a doua — din care reproducem spre exemplificare motivul:



ce apare în măsurile 29, 33, 38, 51 și 63) și, în sfîrșit, o foarte liberă construcție formală tripartită (în piesa întâia și a doua).

Este lesne de înțeles însemnătatea celor *Trei piese* op. 11 nu numai în privința dezvoltării tehnicii dar și a resurselor expresive ale pianistului interpret care, spre a le reda întreaga varietate armonică, ritmică și dinamică, trebuie să posede măiestrie și fantezie. Aceste piese marchează o dată la fel de importantă în istoria creației pianistice, ca aceea pe care o reprezintă în evoluția muzicii orchestrale *Cinci piese*, op. 16 de același compozitor.

Cele *Șase mici piese*, op. 19, scrise doi ani mai tîrziu se încadrează în contextul lucrărilor schönbergiene atonale. Prin conciziunea lor (extinderea pieselor variază între 9—19 măsuri), ele prevestesc apariția *Bagatelor* pentru cvartet de coarde, compuse de Webern în anul 1913.

Fiecare piesă constituie o unitate în sine și evidențiază atît principiul continuei desfășurări a celor 12 sunete fără ca vreunul dintre ele să aibă o importanță predominantă, cît și principiul variațiunilor dinamice în pofida oricăror alte prelucrări.

Dacă prima piesă pare a fi un fel de continuare a opus-ului 11, datorită extrem de numeroaselor nuclee tematice pe care le conține și care se desfășoară paralel, în schimb celelalte cinci piese se bazează pe cîte o singură idee muzicală, cu rol sintetizator, în care nici un sunet nu este de prisos. În piesa a doua, de exemplu, acest rol revine terței *sol-si*. Piesa a treia promite la început proporții ample, pentru a se încheia brusc. Următoarea, are un caracter aparte prin faptul că cea de-a patra măsură înainte de sfîrșit, reduce în aceeași ordine, cîteva sunete din prima măsură. Piesa a cincea, schițează în măsurile 7—8 intenția unei prelucrări melodico-ritmice care însă nu mai continuă, discursul muzical întrerupîndu-se în chip neașteptat după alte cîteva măsuri.

Întregul material muzical al piesei a șasea rezidă în două acorduri de cîte trei sunete ale căror sonorități variind ca intensitate între *pp* și *pppp* au semnificația unei „adieri“ („Wie ein Hauch“) — după cum indică însuși compozitorul în ultima măsură.

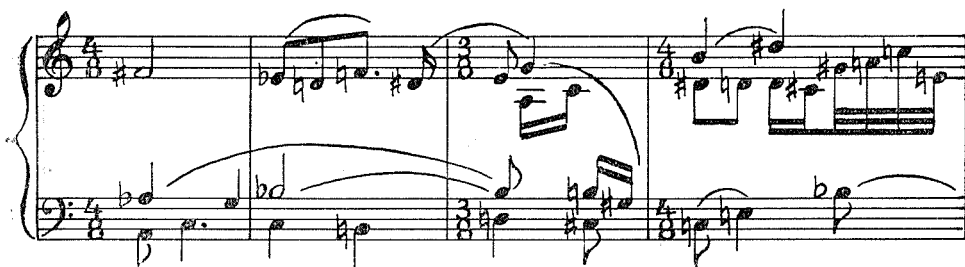
După compunerea acestui opus pianistic, Schönb erg a dat la iveală trei lucrări vocale: *Herzgewächse* — lied pentru soprană și trei

instrumente (1911), melodrama *Pierrot Lunaire* (1912) și *Patru melodii* pentru voce și orchestră (1913), pentru ca apoi, timp de 7 ani să-și întrerupă activitatea componistică (perioada este cunoscută sub denumirea de „Biblische Pause“) spre a elabora „metoda tehnicii seriiale — dodecafonice“.

Prima compoziție în care tehnica serială își găsește o constantă aplicare o reprezintă tocmai *Cinci piese pentru pian*, op. 23. În piesele întâia, a doua, a treia și a patra seriile nu cuprind încă toate cele 12 sunete ale gamei cromatice; abia în piesa a cincea, *Valsul*, întâlnim o serie dodecafonică, completă, tratată conform exigențelor noii tehnici muzicale.

Prima piesă este construită pe temeiul a 3 motive seriiale, expuse simultan (în primele trei măsuri) și supuse unor variațiuni ritmice care determină fără-nctare noi suprapuneri de sunete, noi acorduri.

Iată începutul piesei:



din care extrăgând cele trei serii:



(vocea superioară)



(vocea mediană)



(vocea inferioară)

putem constata că, deși diferite, ele sînt strîns înrudite între ele. În primul rînd, toate utilizează doar două intervale: secunda și terța. În al doilea rînd, seria vocii inferioare este recurența inversată a seriei vocii mediane, amănunt demn de semnalat căci el va fi unul din procedeele fundamentale ale tehnicii dodecafonice.

În măsura 23 sînt readuse toate sunetele celor trei serii dar într-o așa de diferită prezentare ritmică încît fără ajutorul partiturii, auditorii cu greu le-ar putea percepe.

Motivul serial de bază al piesei a doua cuprinde 9 sunete și este expus de vocea superioară chiar în prima măsură; vocea acompaniatoare aduce tocmai cele 3 sunete care lipsesc pentru ca seria să fie dodecafonică.

După dezvoltări polifonice și ritmice, în finalul piesei apare un stretto pe același motiv inițial prezentat în forma-i inversată.

Piesa a treia ilustrează clar importanța pe care o va dobîndi o serie de sunete în construcția unei compoziții dodecafonice. Motivul de 5 sunete:



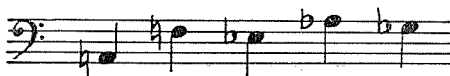
cu care debutează piesa, poate fi descoperit aproape în fiecare măsură, nu în sens tematico-melodic, ci ca succesiune de intervale, cu toate că este supus tuturor combinațiilor posibile: transpoziții, recurențe, inversări, variațiuni ritmice etc.

Și în această piesă întîlnim măsuri în care sînt prezente toate cele 12 sunete ale gamei cromatice (spre exemplificare, următoarea măsură:



în care mîna stîngă și mîna dreaptă cîntă sunetele *do becar, sol becar, si becar, re becar, mi becar, si bemol, re bemol, la becar, mi bemol, fa becar, la bemol, fa diez*), ceea ce anunță extinderea tehnicii seriale la totalul cromatic.

Din acest exemplu se mai poate observa că, prin desfășurarea notelor ultimului acord al mîinii stîngi, se obține inversarea motivului serial inițial:

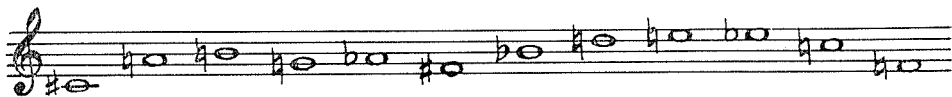


Seria piesei a patra este structurată pe baza intervalului de sextă (sau a celui obținut prin răsturnarea lui: terță).

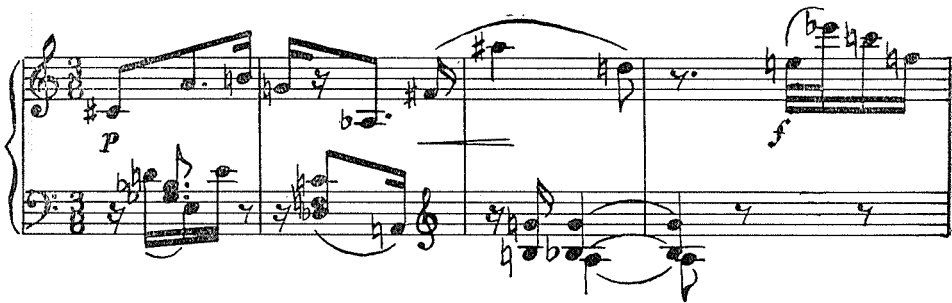
De altfel, acest interval reapare pe parcursul piesei în diverse corelații, răsturnări și transpoziții. Sînt readuse chiar fragmente ale motivului serial inițial transpuse cu un ton (în măsura 12), cu o terță mică (în măsura 14), cu o terță mare (în măsura 16), cu o sextă mică (în măsurile 18, 20 și 21). În măsura 19, sexta se transformă prin răsturnări, în pasaje de terță și se lărgește în trisonuri mărite.

Așa cum am mai spus, prima compoziție „dodecafonică” o reprezintă piesa a cincea a opus-ului 23 de Schö n b e r g : *Valsul*.

Iată seria de 12 sunete ce-i stă la bază:



Expusă de mîna dreaptă în primele 4 măsuri:



ea este readusă de-a lungul piesei, fără a suferi vre-o transpoziție sau inversare. Chiar atunci cînd mîna stîngă prezintă cele 12 sunete într-o ordine diferită, succesiunea intervalurilor este respectată. Astfel, analiza fragmentului mai sus citat ne arată că, dacă mîna stîngă, acompaniind desfășurarea seriei, intonează mai întîi sunetele 6, 7, 8, ea continuă prin a cînta sunetele 9 și 10, apoi un acord ce conține sunetele 11, 12 și 1, spre a încheia cu sunetul 2 și acorduri în care sînt incluse sunetele 3, 4 și 5.

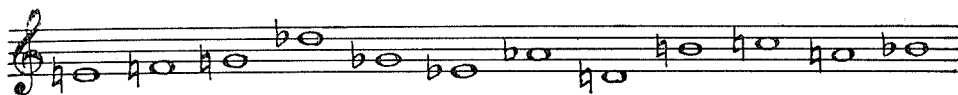
În măsurile 6—12 asistăm la trei expuneri succesive și complete ale sunetelor seriei care sînt enunțate alternativ de mîna stîngă și de mîna dreaptă fie prin figuri melodice, fie prin suprapuneri verticale (3, pag. 82—83).

Continua expunere a seriei putînd duce la rigiditate și monotonie sonoră, Schö n b e r g a preîntîmpinat acest pericol printr-o mare variabilitate ritmică ce face ca seria să dobîndească de fiecare dată altă înfățișare.

Un pas înainte în ceea ce privește aplicarea principiilor tehnicii dodecafonice, îl marchează *Suita pentru pian* op. 25 de Schö n b e r g. Față de simplitatea oarecum schematică pe care o invederează structura celei

de a cincea piesă a opus-ului 23, *Suita* op. 25 ne relevă noi aspecte, noi posibilități ale utilizării tehnicii de 12 sunete.

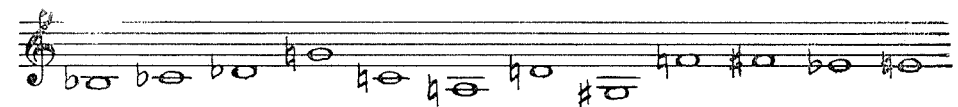
De-a lungul acestei suite, seria este prezentată nu numai în forma-i originală:



dar și în formă inversată:



în transpoziție:



și în inversarea transpoziției:



Concepută între anii 1923—1924 *Suita* cuprinde șase părți de o remarcabilă plasticitate și evidențiind o construcție serialo-dodecafonică riguroasă.

În primele trei măsuri ale *Preludiului* mâna dreaptă expune seria originală de 12 sunete, iar mâna stângă aduce în trei tronsoane de câte patru sunete, aceeași serie transpusă la o cvartă inferioară. Intervine apoi o nouă formă a seriei: inversarea transpoziției (ultimul timp al măsurii a treia, măsura a patra și primii doi timpi ai măsurii a cincea).

Gavotta începe prin prezentarea la vocea superioară a primelor 8 sunete ale seriei originale, ultimele 4 sunete fiind încredințate vocii acompaniatoare care, în continuare, va intona forma recurentă a seriei (prezentarea sunetelor făcându-se de la nr. 12 la nr. 9).

În cadrul *Musettei*, intervalului *sol — re bemol*, îi revine rolul unui fel de centru în jurul căruia se grupează toate celelalte sunete, fără a constitui însă vreun punct de gravitație tonală.

Intermezzo-ul utilizează cu precădere principiul variațiunilor dezvoltătoare. Sunetele seriei sînt împărțite între vocea superioară și cea de acompaniament (în cadrul unor figuri ostinate) generînd mereu noi combinații din care se profilează de mai multe ori intervalul *re bemol — sol* reamintind astfel că această parte a suitei face trecerea între partea premergătoare, *Musetta*, și cea care va urma, *Menuetul* (al cărui început îl antcipă, în rezumat, în ultimele două măsuri).

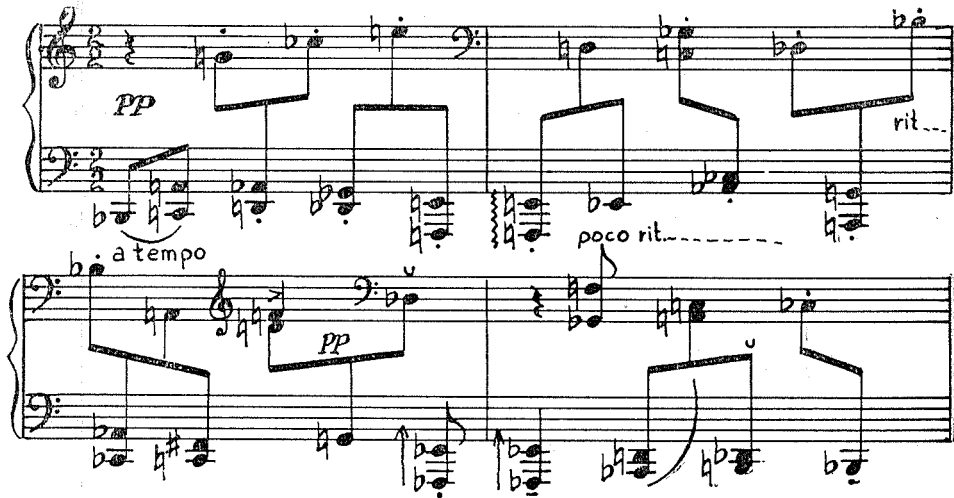
Secțiunea *Trio*-ului din cadrul *Menuetului* este un canon la două voci

în mișcare contrară, a cărei temă este enunțată mai întâi de mîna stîngă și conține sunetele seriei inițiale divizate în două grupe de cîte 6 sunete fiecare. Intervenind după epuizarea motivului primei grupe, mîna dreaptă aduce primele 6 sunete ale formeî inversate a seriei transpuse, după care mîna stîngă intonează primele 6 sunete ale formeî inversate a seriei originale, cărora le va răspunde mîna dreaptă prin primele 6 sunete ale seriei originale transpuse la intervalul de cvartă mărită:



Acest fragment este semnificativ în ceea ce privește priceperea lui Schönberg de a îmbina tehnica dodecafonică cu arta contrapunctică, lăsînd totodată să se întrevadă perspective nebănuite ale îmbogățirii limbajului muzical contemporan.

Giga, ultima parte a suitei, prezintă în măsurile 10—13 toate cele patru forme ale seriei, în recurență:



De remarcat felul cum se întrepătrund aici aceste patru forme seriale: ultimele 2 sunete ale recurenței seriei originale: *fa* și *mi* sînt în același timp sunetele nr. 11 și nr. 12 ale recurenței inversării seriei transpuse, iar sunetul nr. 12 al acesteia din urmă: *si bemol* este în același timp primul sunet al recurenței inversării seriei originale. De asemenea sunetele nr. 2 (*mi bemol*) și nr. 1 (*fa bemol*) ale recurenței inversării seriei originale reprezintă totodată sunetele nr. 11 și nr. 12 ale recurenței transpoziției seriei originale, ce încheie în chip logic acest pasaj.

Dacă *Suita* op. 25 ne-a înfățișat doar cîteva posibilități de aplicare concretă a legilor tehnicii dodecafonice, ultimele două compoziții pianistice schönbergiene: *Două piese (a și b)* op. 33, sînt și mai edificatoare în sensul numărului aproape nelimitat de soluții componistice pe care această tehnică le oferă. Scrise în 1929, după *Variațiunile pentru orchestră* op. 31 — una din paginile cele mai realizate ale întregii creații dodecafonice schönbergiene — ele reprezintă stadiul cizelării procedeelor componistice impuse de noul stil, ca urmare a unor repetate și mereu crescînde realizări.

În aceste piese, Schö n b e r g atribuie seriei dodecafonice rolul de plăsmuitor dinamic, tematic și constructiv-formal. În cadrul celor 12 sunete sînt stabilite anumite grupări obligatorii astfel încît, dacă de exemplu, seria apare subdivizată în două grupe de cîte 6 sunete, sunetele primei grupe sînt acompaniate armonic de sunetele celei de a doua grupe, completîndu-se totalul cromatic. Fără a sacrifica riguroasele legi ale tehnicii dodecafonice, compozitorul vădește aici o extraordinară libertate în desfășurarea discursului muzical.

Prima piesă, din punct de vedere formal, ar putea fi socotită *sonată*, evidențiînd următoarele secțiuni: introducerea (măsurile 1, 2), expunerea temei principale (măsurile 3—7), tranziție (măsurile 8—13), expunerea celei de a doua teme (măsurile 14—25), frază concludivă (măsurile 25—27), dezvoltare (măsurile 27—32), repriză și coda (măsurile 32—40).

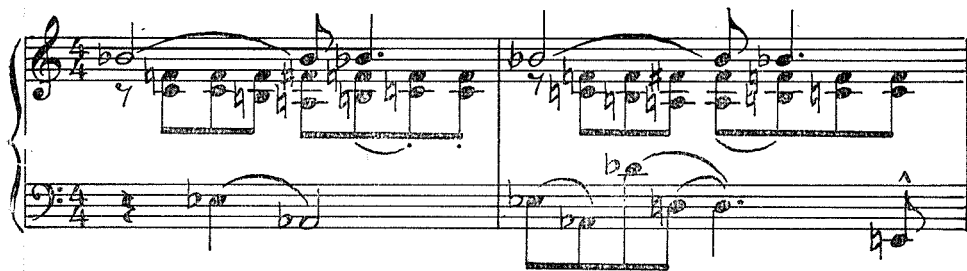
Secțiunea introductivă prezintă, prin intermediul a șase acorduri de cîte 4 sunete, două forme ale seriei: originalul



și recurența unei transpoziții a seriei inversate:



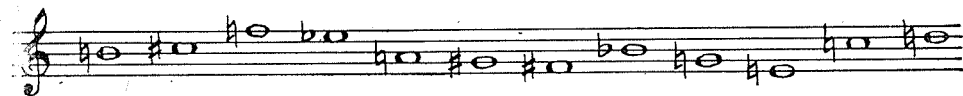
Dacă în această secțiune, subdiviziunea celor două forme ale seriei este făcută în 3 tronsoane a cîte patru sunete — care vor juca un rol constructiv primordial și de-a lungul expoziției temei principale — o dată cu apariția celei de a doua teme putem constata subdiviziunea celor



două forme ale seriei, în două tronsoane de câte 6 sunete fiecare. Primele 6 sunete ale seriei originale sînt prezentate de mîna dreaptă, în timp ce mîna stîngă aduce primele 6 sunete ale recurenței transpoziției seriei inversate; în continuare, mîna dreaptă expune ultimele 6 sunete ale seriei originale, iar mîna stîngă ultimele 6 sunete ale celei de a doua forme a seriei.

În secțiunea dezvoltării sînt utilizate atît tronsoanele de 4 sunete, cît și cele de 6 sunete. Reexpoziția — condensînd în numai cinci măsuri materialul expoziției ce fusese extins de-a lungul a 24 de măsuri — readuce în chip logic, tema inițială, prin tronsoane de câte 4 sunete, iar pe cea secundară, prin tronsoane de câte 6 sunete. Încheierea piesei se structurează din nou pe subdiviziunea seriei în trei tronsoane a câte 4 sunete.

Piesa a doua (b) op. 33, bazîndu-se pe seria originală și pe transpoziția la cvartă a răsturnării ei, manifestă tendințe structurale asemăna-



toare cu prima piesă; și aici seria apare scindată în tronsoane de câte 6 sunete, iar forma piesei ar putea fi schematizată: A — B — A' — B' — coda. Intervin în plus pasaje în care vocile sînt tratate contrapunctic (măsura 23) sau în care asistăm la o răsturnare „numerică” a sunetelor seriei (măsurile 21—31, în care în locul sunetelor 1—2 și 7—8 sînt expuse sunetele 12—11 și 6—5).

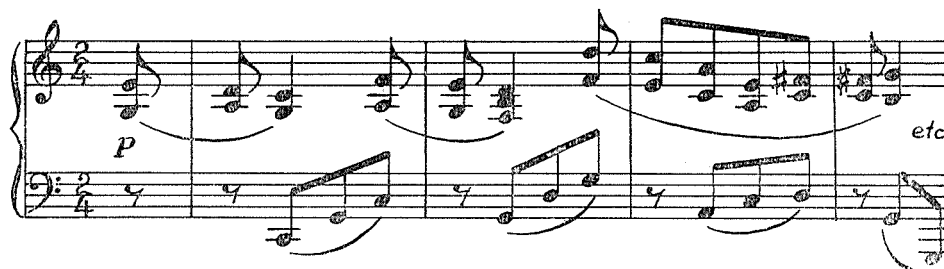
Alban Berg a compus pentru pian două lucrări: *Variațiuni pe o temă proprie* și *Sonata* op. 1.

Prima dintre ele nu a fost încă tipărită, dar manuscrisul este reprodus de Hans Ferdinand Redlich la sfîrșitul cărții sale: *Alban Berg — Versuch einer Würdigung*. (2).

Atît *Variațiunile* (în Do major) cît și *Sonata* (în si minor) aparțin primei etape creatoare a compozitorului, ambele fiind concepute între anii 1907—1908, în care influența unor predecesori clasici și romantici

este evidentă, cu toate că nu lipsesc nici elemente stilistice ce prevestesc pe autorul lui *Wozzeck*.

Variațiunile pe o temă proprie, par a fi avut ca model opus-ul nr. 21, cu același titlu, al lui Brahms atît datorită sextelor paralele încredințate mîinii drepte și pasajelor de octavă ale mîinii stîngi, ce stau la baza primei secțiuni a temei,



cît și datorită felului în care sînt clădite variațiunile IV și VII. Se pot observa anumite asemănări de ordin stilistic și cu *Variațiunile pe o temă de Diabelli* de Beethoven: construcția în două secțiuni a temei, prezentarea în secvență armonică a capului temei, prelucrarea temei sub formă de canon (în variațiunea a III-a).

Vădindu-se nu numai stăpîn pe procedeele tradiționale ale formei de variațiuni, Berg se anunță aici drept un discipol al lui Schönberg care și-a însușit principiul dezvoltării motivice prin orizontalizarea unor fragmente melodice verticale (în variațiunea a III-a, de exemplu, punctul de plecare al canonului pe două voci, la octavă



il constituie prezentarea figurată a primului interval armonic de sextă, din tema de bază), care este capabil să combine cu măiestrie o multitudine de fragmente tematice (în variațiunea a IX-a în Fa major, elemente ale temei sînt îmbinate cu un motiv nou ce li se suprapune), și care, de asemenea, utilizează — încă de pe acum — măsura fragmentată de 1/4 (variațiunea a XII-a, măsura 27), gama cu tonuri întregi (variațiunea a XII-ea, măsura 59), și disonanța de secundă (măsura 61) atît de caracteristică stilului său din perioada maturității.

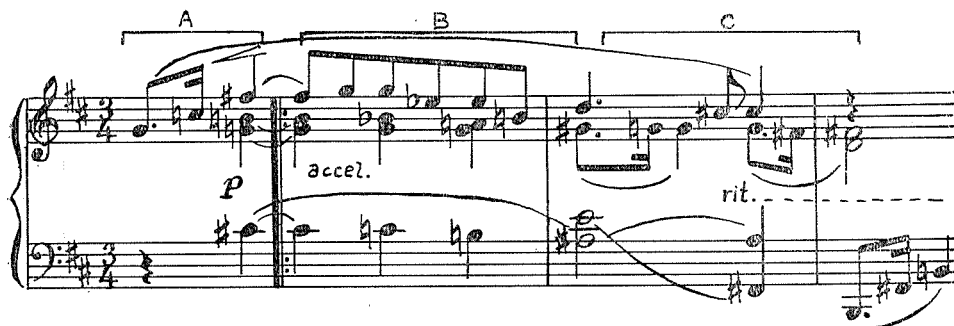
Concepută într-o singură parte, *Sonata* op. 1, stă sub semnul unei vădite apropiieri față de unele pagini din *Tristan și Isolda* după cum o atestă, de pildă, acest fragment (măsurile 26—28) bogat în mixturi cromatice tipic wagneriene:



precum și față de primele creații schönbergiene, ca de pildă *Simfonia de cameră* op. 9, pe care o reamintește chiar motivul inițial al mîinii drepte:



bazat pe salturi de cvartă, comune celor două compoziții. Dar, Alban Berg, spre deosebire de profesorul său Schö n b e r g care în lucrarea sus amintită tratează cvarta doar ca interval melodic sau armonic, atribuie acestui interval nebănuite posibilități de dezvoltare. El are în vedere mai ales rezultanta reunirii celor două cvarte: septima, care va reveni, pe diferite trepte, în cele mai importante momente ale construcției formale. Astfel, ea apare în cadrul expoziției și dezvoltării atât a temei principale:

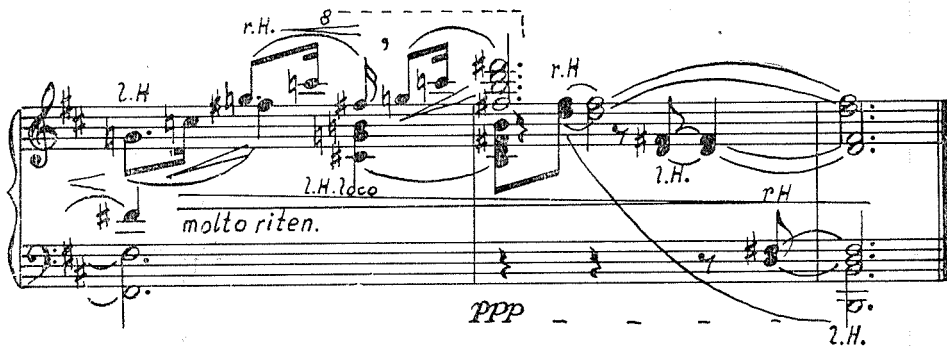


în constituția căreia se disting trei nuclee tematice (A, B, C) care ar putea fi considerate și ca o anticipare a tehnicii seriale, mai ales că primate în contextul țesăturii lor armonice, se manifestă o anumită tendință de înglobare a totalului cromatic — cât și a temeii secundare:



precum și în secțiunea conclusivă a sonatei.

Deși respectă în chip riguros principiile formei tradiționale de sonată și deși accentuează tonalitatea și *minor* prin cadențe perfecte (măsurile 3—4) sau plagale (măsurile 176—177), Berg se arată aici și un precursor al atonalismului prin aceea că temele apar nu melodii precis și definitiv conturate ci, mai de grabă, succesiuni de intervale ce pot genera infinite dezvoltări. Edificatoare în această privință este încheierea sonatei (la care ne-am referit și mai sus):



Datorită tocmai surprinzătoarelor variante ce se plăsmuiesc din cele câteva celule tematice și cu care rămân totodată organic înrudite, *Sonata* op. 1 poate fi considerată un exemplu al ingeniozității cu care Berg aplică principiul „Einheit in der Vielheit” (unitate în diversitate).

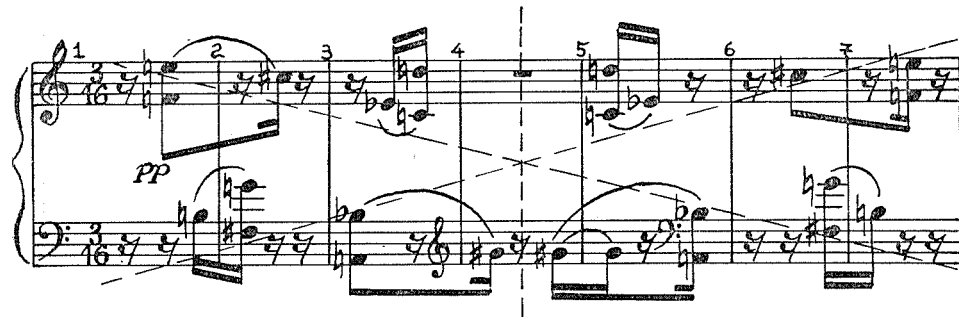
Deasemenea *Sonata* op. 1 vădește importanța pe care o acordă compozitorul conducerii diferitelor linii melodice într-un stil polifonic și armonic ce anunță depășirea limitelor tonalității. Se cuvine a releva și bogăția paletelor armonice de care dispune Alban Berg — acest colorist unic în felul lui — încă din acest opus. Și, nu putem încheia fără a sublinia faptul că în ceea ce privește conținutul emoțional al *Sonatei*, încă din această creație timpurie răzbate un dramatism care pe de-o parte își are rădăcinile în *Tristan și Isolda* de Wagner, iar pe de altă parte anunță *Wozzek*-ul lui Alban Berg.

Anton Webern nu a compus pentru pian decât *Variațiuni* op. 27. Această compoziție — datînd din 1936 — are însă o semnificație aparte în întreaga sa creație. În sens figurat, ea confirmă tocmai respectarea unei trăsături stilistice esențiale: condensarea expresiei muzicale într-un moment unic, iar în sens propriu, ea reprezintă una din lucrările weberniene de maturitate.

Materialul muzical este concentrat la maximum, de-a lungul celor trei părți în care e concepută lucrarea, adesea un acord sau chiar un sunet dobîndind — prin tensiunea creată de opoziția intervalică, agogică sau dinamică — un nebănuit înțeles sintetic.

Spiritul inovator al lui Webern se manifestă în acest opus începînd cu titlul pe care i-l dă, variațiunile referindu-se nu la diferitele înfățișări sub care s-ar prezenta o temă ci, la transformările pe care materialul muzical de tip serial, dodecafonic le suferă în fiecare din cele trei mișcări și terminînd cu procedeele stilistice în care echilibrul dintre rigurozitatea folosirii celor 12 sunete și libertatea prelucrărilor atinge un moment culminant.

Mișcarea întâia, *Sehr mässig*, ne dezvăluie chiar din primele șapte măsuri



principiul constructiv ce-i stă la bază: utilizarea sub forma unui canon în oglindă, a seriei originale

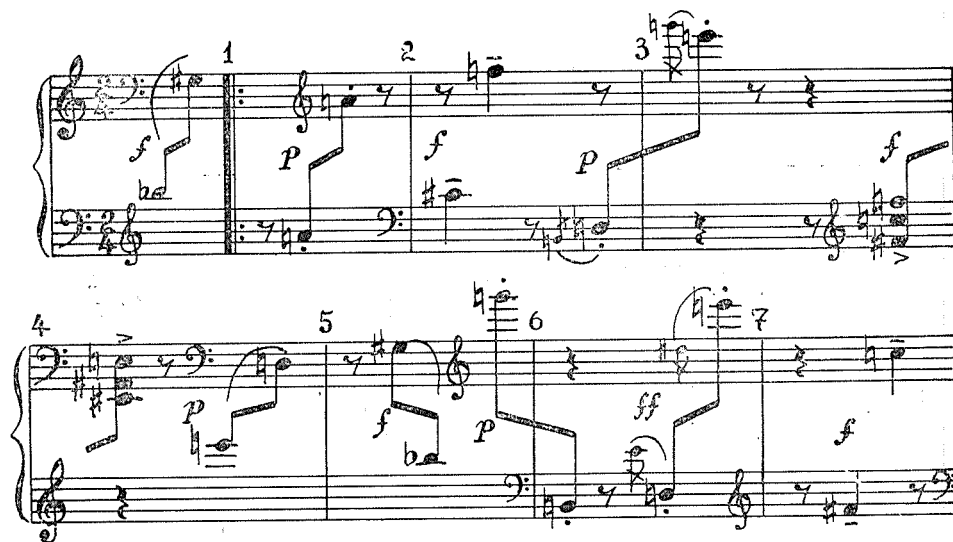


și a recurenței ei*. După cum rezultă din fragmentul reprodus mai sus, momentul încrucișării celor două forme ale seriei se produce în măsura a patra (4, pag. 126).

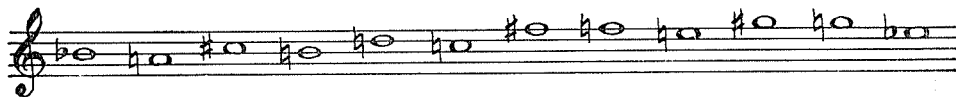
În partea a doua, *Sehr schnell*, sunetele seriei sînt astfel dispuse încît nota *la* (ce apare în măsurile 1, 9, 13, 19) are semnificația unei axe de simetrie, coordonatoare a celorlalte sunete. Acestea sînt reparti-

* Acest fenomen de simetrie în oglindă poate fi identificat și în alte creații weberniene ca de pildă în *Concertul* op. 24 și *Cvartetul* op. 28.

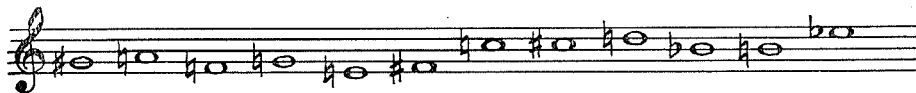
zate într-o succesiune de două câte două, distanțate de același interval (secunda) în sens ascendent sau descendent, dînd naștere unui canon pe două voci în mișcare contrară:



Este interesant de remarcat faptul că la început mîna stîngă execută primele 9 sunete ale seriei:

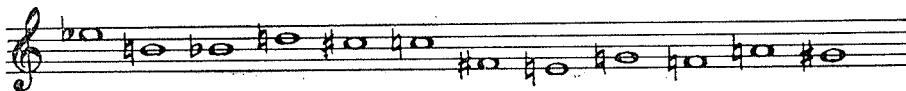


(în care identificăm, aduse prin mișcare contrară grupuri sonore asemănătoare cu cele ale seriei primei variațiuni), în timp ce mîna dreaptă cîntă primele 9 sunete ale aceleiași serii inversate:



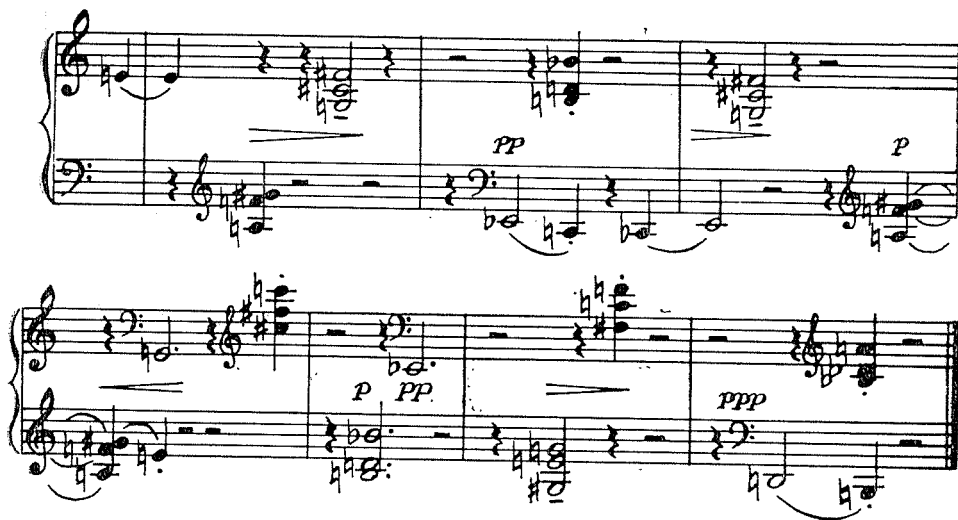
(în care recunoaștem, transpuse, unele succesiuni intervalice identice cu cele ale seriei primei variațiuni), urmînd ca, în continuare, mîna dreaptă să completeze seria originală (cu sunetele sol diez, sol becar, mi bemol), iar mîna stîngă, seria inversată (cu sunetele si bemol, si becar, mi bemol).

În variațiunea a treia, în mișcarea *Ruhig*, predomină un stil liniar foarte liber, dar care totodată evidențiază multe legături cu elementele constructive anterioare; de pildă, seria



cu care debutează această parte, nu este altceva decât recurența seriei inversate din partea a doua.

Ultimele 7 măsuri — pentru a nu mai cita decât acest exemplu — aduc, transpusă cu un semiton cromatic ascendent, recurența seriei variațiunii a doua, spre a continua cu începutul seriei originale până la nota *mi becar* (măsura 63) care este însă precedată de un acord ce conține primele trei sunete ale recurenței aceleiași serii (3, pag. 243).



Variațiunile op. 27 se încadrează printre creațiile weberniene de cea mai mare subtilitate sonoră, în care alternarea caleidoscopică a celor mai felurite culori și nuanțe, le conferă o ridicată valoare expresivă. În scopul reliefării ei, respectarea cu strictețe a tuturor indicațiilor de tempo, de intensitate, de tușeu, de legato sau staccato, de folosire a pedalei, se impune pianistului interpret.

În încheierea acestor citorva considerații asupra creației pianistice a celei de a doua școli vieneze, se impune a releva un fapt, de altfel, unanim recunoscut: influența pe care a avut-o și continuă să o aibă această creație asupra lucrărilor de același gen ale multor compozitori. Spre a nu cita decât doar câteva nume și câteva titluri, amintim *Sonata* a III-a de Pierre Boulez și *Klavierstücke* de Karlheinz Stockhausen — două dintre cele mai universal celebre pagini dodecafonice ale literaturii pianistice post-weberniene.

Printre lucrările pentru pian ale compozitorilor români în care putem urmări variate faze ale folosirii noii scriituri figurează: *Cîntece de supliciu* (1956) de Doru Popovici și *Opt piese mici* (1960) de Vasile Herman — încadrabile într-o etapă preserială — *Sonata* (1961) de Dan Constantinescu, *Sonata ostinato* (1961) de Cornel Țăranu, *Sonata a III-a* (1966) de Alexandru Hrisanide, *Sonante* (1968) de Dan Voiculescu, — compoziții modal — seriale — *Contraste I* (1962), *Contraste II* (1963) și *Dialoguri* (1966) de

Cornel Țăranu, *Microforme* (1965) și *Sonata a II-a* (1967) de Vasile Herman, *Preludiu, coral și fugă* (1964) și *Sonata a II-a* (1965) de Liviu Glodeanu — concepute în stil serial — dodecafonic.

BIBLIOGRAFIE

1. Rogge, Wolfgang: *Das Klavierwerk Arnold Schönbergs*, Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1964.
2. Redlich, Hans Ferdinand: *Alban Berg* — Versuch einer Würdigung Universal Edition, Wien, Zürich, London, 1957.
3. Leibowitz, René: *Introduction a la musique de douze sons*, Ed. L'Arche, Paris, 1949.
4. Roman, Vlad: *Storia della dodecafonia*, Edizioni Suvini Zerboni Milano, 1958.
5. Collaer, Paul: *La musique moderne*, Editions Meddens, 1963.

Des particularités stylistiques dans la création pianistique de la deuxième école viennoise

Rodica Oana-Pop

Résumé

Dans l'ensemble de la création de Schönberg, Webern et Alban Berg, la musique pour piano a une double importance; d'un côté elle relève certains stades de l'évolution du style compositif du postromantisme au dodécaphonisme, et de l'autre côté, elle marque une réussite incontestable du genre. En partant de cette constatation, l'auteur se propose de contribuer à la clarification et à la systématisation de quelques aspects d'ordre stylistique que la création pianistique de la deuxième école viennoise exige. Dans le cours du travail sont consignées les plus caractéristiques particularités stylistiques des *opus nr. 11, 19, 23, 25, 33* de Schönberg, des *Variations sur un thème propre* et de la *Sonate op. 1* d'Alban Berg, ainsi que des *Variations op. 27* de Webern.

En conclusion, l'auteur relève l'influence que la création pianistique de la deuxième école viennoise a exercée sur les travaux du même genre d'autres compositeurs.

Стилистические свойства в фортепианном творчестве второй венской школы

Родика Оана-Поп

Резюме

В ансамбле творчества А. Шёнберга, А. Веберна и А. Берга музыка для фортепиано имеет двоякое значение, с одной стороны выделяются определённые стадии развития творческого стиля от постромантизма вплоть до додекафонизма, и с другой стороны отмечаются бесспорные успехи жанра. Исходя из этого установления, автор решает содействовать выяснению и систематизации некоторых видов стилистического порядка, который требует фортепианное творчество второй венской школы. В ходе работы отмечаются самые характерные стилистические свойства оп. № 11, 19, 23, 25 и 33, А. Шёнберга, Вариаций на собственную тему и Соната оп. 1 А. Берга, как и Вариаций оп. 27 А. Веберна.

В заключение автор указывает на влияние фортепианного творчества второй венской школы, которое оказывало на работы того же жанра других композиторов.

Stilistische Eigenheiten in den Klavierwerken der „Zweiten Wiener Schule“

Rodica Oana-Pop

Zusammenfassung

In den Gesamtschaffen Schönbergs, Weberns und Alban Bergs hat die Klaviermusik eine doppelte Bedeutung, einerseits indem sie bestimmte Stadien der Entwicklung des Kompositionsstils vom Spätromantismus bis zur Dodekaphonie hervorhebt, andererseits indem sie unbestreitbare Werte der Gattung kennzeichnet. Von dieser Feststellung ausgehend beabsichtigt die Verfasserin zur Klärung und Systematisierung einiger stilistischen Merkmale beizutragen, welche die Klavierwerke der Zweiten Wiener Schule aufweist. In der Abhandlung sind die charakteristischsten stilistischen Eigenheiten der Opuszahlen 11, 19, 23, 25 und 33 von Schönberg, der *Variationen über ein eigenes Thema* und der *Sonate op. 1* von Alban Berg und der *Variationen op. 27* von Webern verzeichnet.

Abschliessend hebt die Verfasserin den Einfluss, den die Klaviermusik der Zweiten Wiener Schule auf die Werke der gleichen Gattung anderer Komponisten ausgeübt hat, hervor.

UN DISCIPOL DIN SIBIU AL LUI SCHÖNBERG: NORBERT VON HANNENHEIM

DIETER ACKER

În anul acesta se împlinesc 70 de ani de la nașterea compozitorului Norbert v. Hannenheim. Sfirșitul lui tragic a contribuit cu siguranță ca vasta lui creație să fie astăzi uitată. Dar acele câteva date despre el ce s-au putut strînge pînă în prezent, apărute într-o serie de critici și recenzii din diferite ziare și reviste ale timpului, precum și acelea menționate în lexicoanele mai de seamă¹ fac posibile schițarea unei monografii, care ar putea constitui un imbold pentru o cercetare mai extinsă. Documente din cronica familiei, a bibliotecii Muzeului Bruckenthal din Sibiu, precum și alte informații au stat, de asemenea, la baza acestei expuneri.

Norbert Wolfgang Stephan s-a născut la 15 mai 1898 în orașul Sibiu ca fiul cel mai mic al medicului primar Dr. Stephan Hann v. Hannenheim și al Juliei (născ. Grohmann). La vîrsta de șase ani rămîne orfan de tată. Înclinațiile sale deosebite spre muzică se manifestă de timpuriu. După absolvirea gimnaziului din orașul natal pleacă pe front, în luna mai 1916, unde stă șaptesprezece luni. Între 1920—21 absolvă cu succes cursul pentru abiturienți la Academia de comerț din Graz (Austria); dar preocupările lui muzicale neîntrerupte îl fac ca în cele din urmă să se dedice exclusiv muzicii. Mai întîi studiază cu Paul Graener² la Conservatorul din Leipzig (1922—23), apoi cu Alexander Jemnitz³ la Budapesta (1928—29) și în sfîrșit cu Arnold Schönberg la Academia de arte din Berlin (1929—31). În deceniul care urmează Hannenheim se stabilește definitiv la Berlin. Compozitor foarte fecund și consecvent orientărilor sale el se impune tot mai mult atît în cercurile de specialitate, cît și în

¹ — *Atlantisbuch der Musik*, Atlantis Verlag — Zürich 1934, pg. 384/85, 590.

— H. Riemann *Musiklexikon*, 12 Aufl. 1959, Schott-Mainz, pg. 730.

— *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle-Paris, 1959, pg. 404.

— *Zenei lexicon*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1965, pg. 131.

— E. Hajek, *Die Musik, ihre Gestalter und Verkünder in Siebenbürgen...*

pg. 115.

² P. Graener (1872—1944), reprezentant al romantismului tîrziu; capelmaistru, profesor și compozitor la Salzburg, Leipzig, Berlin, München etc.

³ A. Jemnitz (1890—1963), elev a lui Reger și Schönberg, căuta contopirea folclorului cu așa-zisa „muzică atonală“.



NORBERT VON HANNENHEIM

cele ale iubitorilor de muzică contemporană. Urmele lui se pierd în nopțile bombardamentelor asupra Berlinului (de la sfârșitul celui de al doilea război mondial), unde dispare și majoritatea compozițiilor sale.

Primul care a atras atenția lumii muzicale asupra lui H a n n e n h e i m a fost E g o n H a j e k¹, într-o recenzie asupra celor *Trei lieder pe versuri de M. D a u t h e n d e y*² compuse în jurul anului 1918. Se spune aici, că ele surprind prin îndrăzneala lumii armonice ce amăneste de combinații sonore schönbergiene. Tot H a j e k îl menționează, — dar aici nu fără o anumită rezervă — cu opt ani mai târziu în cartea sa *Die Musik, ihre Gestalter und Verkünder in Siebenbürgen*...³.

Din caietul program al celei de a doua seri de muzică de cameră a *Reuniunii muzicale sibiene (Hermannstädter Musikverein)*⁴ din 29 nov. 1926 putem deduce că H a n n e n h e i m a scris în anul premergător (1925) *Șase sonate pentru vioară și pian* dintre care prima i-a fost executată în primă audție.

Din această perioadă (poate din anii de studii de la Leipzig?) datează o *Fantezie pentru orgă*⁵. Lucrarea se situează încă pe linia unei orientări stilistice post-regeriene de o factură organistică încărcată și foarte cromatică.

Urmează apoi anii muncii intensive de la Berlin. Conform unei știri⁶ „tînărul compozitor sibian Norb. v. H a n n e n h e i m, care a fost primit de cîteva luni în clasa pentru compoziție muzicală (*Meisterschule für musikalische Komposition*) la Academia de arte din Berlin condusă de A. S c h ö n b e r g, s-a manifestat pentru prima dată în fața publicului larg în 19 iunie 1929, în cadrul unui concert al acestei *Meisterschule*. Concertul a cuprins șapte numere aparținînd exclusiv membrilor clasei. Domnul H a n n e n h e i m a prezentat două lucrări: un *Trio pentru suflători de lemn* (Fl., Cl., Fg.) și o *Suită pentru pian*. Prima lucrare a fost interpretată de cîteva membri ai operei municipale (*Städtische Oper*), iar suita de către pianista Else C. K r a u s⁷. Talentul cu totul particular al tînărului compozitor reiese pregnant din piesele interpretate. A fost viu aplaudat...”. Criticul și muzicologul H. H. S t u c k e n s c h m i d t l-a cunoscut pe H a n n e n h e i m în această perioadă în locuința lui S c h ö n b e r g unde frecventau împreună cursurile de analiză:

„...fața lui exprima o gravitate întunecată. Chiar și în discuții nu arăta decît foarte rar veselie și umor. Purta amprenta unei vieți grele, pe care într-adevăr o și ducea. La cursuri era impetuos în discuții și adesea furios; firea sa neîngăduitoare am regăsit-o ulterior în persoana

¹ E. H a j e k, scriitor și muzician la Brașov (ulterior Viena).

² În revista *Das Ziel* (Kronstadt—Brașov), 15 sept. 1919.

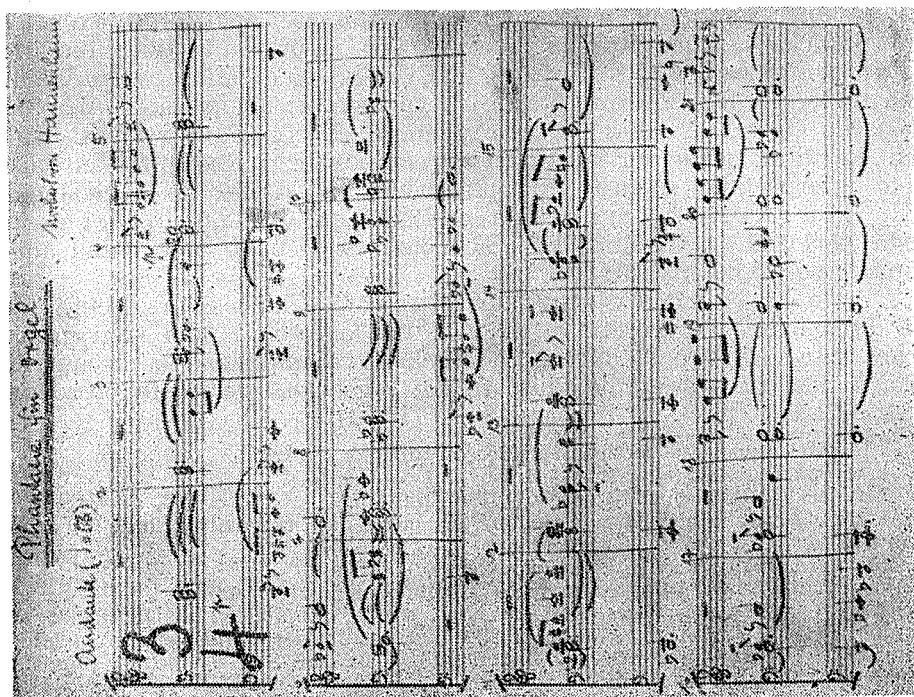
³ Klingsor-Verlag Kronstadt (Brașov), 1927, pg. 115.

⁴ Muzeul *Brukenenthal*-Sibiu: Colecția de critici și recenzii a lui R a n k o B u r m a z.

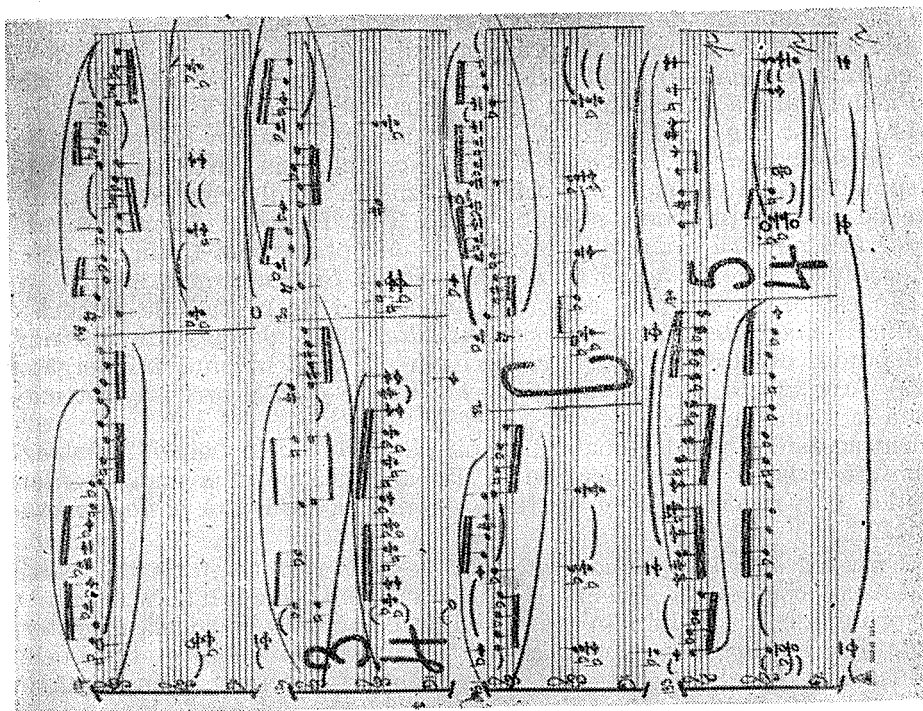
⁵ Manuscrisul în posesia lui K. M i l d.

⁶ Redată în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* din 4 iulie 1929.

⁷ Else C. K r a u s, născ. la Darmstadt, studii pianistice la Darmstadt și Lausanne și cu A. S c h n a b e l la Berlin. Pentru faptul că și-a pus arta ei în folosul muzicii contemporane, mai cu seamă în slujba lui S c h ö n b e r g, pianista a trebuit să părăsească învățămîntul superior.



Fantazia pentru orgă. Fotocopia manuscrisului original (pag. 1)



Fantazia pentru orgă. Fotocopia manuscrisului original (pagina 11)

lui Luigi Nono (cu o asemănare chiar și fizionomică)... Talentul lui componistic era excepțional; practic însă era neîndemnat, poate și prea lăsător, pentru a-și câștiga pîinea ca muzician. Schönberg îi făcea reproșuri din cînd în cînd și îl îndemna adesea să se perfecționeze în cîntatul la pian și în arta dirijorală. Degeaba, Hannenheim se simțea bine numai la masa de lucru unde își desena partiturile cu scrisul lui mare și caligrafic... (citată dintr-o scrisoare a lui H. H. Stuckenschmidt). Biblioteca Muzeului Bruckenthal din Sibiu păstrează, în volumul de critici și recenzii Dr. R. Burmaz¹, o scrisoare a protopopului sibian Friedrich Müller² către Burmaz (10 dec. 1929). Este vorba aici despre o scrisoare a lui Schönberg adresată protopopului Müller în legătură cu Hannenheim. Se spune:

„dacă un conducător eminent al creației muzicale contemporane, de seama lui A. Schönberg, intervine astfel, cum se întîmplă în scrisoarea menționată, atunci este vorba de un talent extraordinar, neobișnuit...”

Din păcate scrisoarea lui Schönberg s-a pierdut în ultimul război mondial, încît nu mai știm precis pentru ce anume a intervenit profesorul lui Hannenheim. H. H. Stuckenschmidt arată însă în scrisoarea amintită că Hannenheim ar fi avut greutăți materiale foarte mari:

„...venise odată în anul 1932 la noi aducînd cu el partituri recent terminate. Arăta flămînzit și răspundea la întrebarea mea directă, că de fapt nu mîncase consistent de zile întregi. L-am ajutat cît am putut. În aceeași după amiază am vorbit telefonic cu o serie de cunoscuți, descriindu-le situația. S-au adunat cîțiva bani. Hindemith a ajutat cu cea mai mare generozitate, trimițînd, dacă-mi amintesc bine, imediat 50 de mărci. În metrou l-am întîlnit pe Paul Graener, al cărui elev fusese Hannenheim cu zece ani în urmă la Leipzig. Graener, care era foarte bogat a donat cinci mărci...”

Schönberg însuși l-a sprijinit din punct de vedere material și a căutat să-l ajute în făurirea unei existențe. Cu toate acestea ziarul *Berliner Tageblatt*³ din 27 mai 1930 ne informează sub semnătura lui Karl Westermeyer, despre o nouă lucrare, un nou succes al lui Hannenheim:

„...Întru-n concert simfonic aparținînd acelei Meisterschule al lui Schönberg urma, după două lucrări ale lui W. Zillig⁴ (*Serenadă*) și N. Skalkottas⁵ (*Concertul pentru suflători*), care se pierd încă în probleme de construcție și care pot fi considerate doar ca bune pentru probe de talent, o *Sinfonie* a compozitorului transilvănean Norb. v. Hannenheim; lucrarea dovedește putere de creație și profunzime, chiar dacă încă nu este întrutotul matură”.

¹ Corespondent și critic muzical al ziarului Siebenb.-D. Tageblatt.

² Actualul episcop evanghelic.

³ Vezi și *Deutsche allgemeine Zeitung* din 23 mai 1930.

⁴ Winfried Zillig (1905—1963), studii cu Zilcher și Schönberg. conducea din 1959 secția muzicală la postul de radio NDR. (Hamburg).

⁵ Skalkottas, N. (1904—1943). Studii cu Jarnach și Schönberg.

Criticul constată în continuare că tendința compozitorului către „tematica concisă este mai de grabă conștientă (sub influența lui Schönberg) decât intuitivă“. Din această cauză ar lipsi acestei simfonii în patru părți — în ciuda unor detalii surprinzător de emoționante — o congruență deplină între formă și conținut. *Sinfonia* a fost interpretată de către Orchestra simfonică din Berlin sub bagheta lui Niko Skalkottas și a însemnat un mare succes pentru autorul ei. Același critic consemnează, că o zi mai târziu a avut loc în incinta firmei Bechstein un recital al pianistei Ellen Epstein care a interpretat mai întâi o *Sonată pentru pian în două părți*, iar apoi împreună cu violonistul Max Wolfsthal, o *Sonată pentru vioară și pian* de Norb. v. Hannenheim, ambele lucrări de dimensiuni reduse și de o factură impresionistă. Ele dovedesc însă o forță creatoare personală.

Foarte pe larg dezbătută¹ a fost o seară de prime audiții din luna mai 1931 în care Hannenheim a prezentat la Berlin trei *Cvartete de coarde*²:

„*Cvartetetele* lui Hannenheim ne introduc într-o zonă a unor sentimente stăpinite. El este elev a lui Schönberg, dar lucrările lui lasă să se întrevadă că autorul lor este pe drumul de a deveni independent, și că acest drum îl va duce spre libertate (îns *Urmusikalische*), iar nu către un constructivism pur. Concizia formei și a ideilor muzicale reprezintă influențe ale maestrului său, dar conținutul simpatice este substanța proprie. Cele trei compoziții promovează un șir evolutiv, în care adagio-ul celui de al treilea cvartet (însemnat cu nr. VI) formează punctul culminant muzical, o piesă, ce poate fi socotită ca făcând parte din cele mai bune ale muzicii noi. Ceea ce îi conferă acestei muzici pecetea deosebită este polifonia ei liberă, sonoră și contrapunerea liniilor independente (Gegeneinander der Linien) ... O. St“.

Lucrările au fost interpretate de un cvartet compus ad hoc din Anatol Knorre, Giovanni Bagarotti, Edmund Partos³, și Paul Hermann, și s-au bucurat de un deosebit succes“.

La 23 iunie 1931, deci cu o lună mai târziu, ziarul *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* redă o altă știre din Berlin⁴:

„Clasa de compoziție (Meisterschule für Musikalische Komposition) de la Academia prusacă de arte din Berlin, condusă de Arnold Schönberg, a oferit în cadrul unui concert câteva lucrări. Printre cei cinci autori s-a aflat și Norbert v. Hannenheim, a cărui nume a pătruns cel mai mult dincolo de cercul restrâns al specialiștilor, în public. Se pare că el este cel mai tipic reprezentant al școlii schönbergiene...“

¹ Vezi și *Deutsche allgem. Zeitung* nr. 237 mai 1931, și *Münchener neuste Nachrichten* nr. 145 din 31 mai 1931.

² În partea a doua a concertului figurau două lucrări de Niko Skalkottas; ele nu au fost executate deoarece compozitorul se îmbolnăvise, — în schimb s-au repetat „spre o mai bună înțelegere“ cvartetetele lui Hannenheim. (Vezi *Berliner Börsenzeitung*, nr. 239 din 27 mai 1931).

³ Partos Edmund (Ödön), 1907, studii cu Hubay și Kodály. După activitate susținută ca violonist și compozitor la Lucerna, Berlin și Budapesta, conduce din 1951 Israel Academy of Music din Tel Aviv.

⁴ Vezi *Deutsche allgem. Zeitung*.

După relatări foarte defavorabile asupra unor noutăți din clasa lui Schönberg, criticul Dr. Walter Schrenk continuă:

„...cît de departe se situează lucrarea lui Hannenheim, *Concertul pentru pian și șapte suflători de lemn*, de aceste încercări nerealizate (timide). Concertul promovează în partea lentă (grave) o accentuată substanță melodică...Partea întâia, ingenioasă, este foarte vie în structura ei ritmică, iar spiritualul și elementarul final e o dovadă strălucită pentru productivitatea lui Hannenheim. Piesa a fost interpretată de pianista Else C. Kraus cu o rară finețe și virtuozitate muzicală. Sub conducerea foarte dibace a lui Erich Schmidt¹ ansamblul de suflători și-a rezolvat în mod excelent dificultățile“.

Din anul 1932 ne sînt cunoscute cîteva evenimente care au jucat cu siguranță un rol important în drumul evolutiv al compozitorului. În cadrul cunoscutelor *Gemeinnützige Uraufführungskonzerte für zeitgenössische Tonsetzer* (concerte de prime audiții din muzica contemporană de folos public) Dr. Ernst Kunwald², *Generalmusikdirektor*, îi prezintă cu orchestra filarmonică din Berlin o nouă *Sinfonie* în primă audiție³:

„*Sinfonia* lui Hannenheim prezintă în ciuda caracterului ei zbuciumat, o personalitate. După apăsătoarele complicații labirintice ale primei părți, sîntem foarte plăcut surprinși de partea a doua, un lento, cu un limbaj liniștit, limpezit, neîncărcat, de o inspirație splendidă, încît interesul nostru îi aparține cu totul acestui artist plin de conflicte...“ Cu un viu interes, dar și cu împotrivire (din partea muzicienilor conservativi) a fost comentată în presă participarea lui Hannenheim la cel de al 10-lea Festival muzical internațional de la Viena. Ni s-a păstrat un program al unui concert al orchestrei de cameră⁴, care cuprindea lucrări de Eduard Erdmann, Norb. v. Hannenheim, Jerzy Fitelberg, Ernst Křenek și Hanns Jelinek. (Ciclul de lieduri de E. Křenek a fost dirijat de Anton Webern). Cîteva opinii asupra *Concertului nr. II pentru pian și orchestră mică*, interpretat de cunoscuta pianisă Else C. Kraus, au fost redade de *Siebenbg.-Deutsches Tageblatt* din 31 iulie 1932:

Vossische Zeitung: „Net superior față de ceilalți ni se pare Hannenheim cu concertul său pentru pian și orchestră, care este cea mai convingătoare dintre lucrările sale cîntate pînă acum, ea dovedind o absolută stăpînire și siguranță în dăltuirea materialului, în bogăția procesului de plăsmuire... o piesă excelentă“.

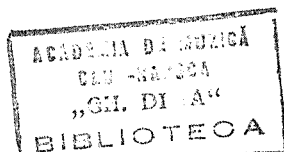
Berliner Zeitung am Mittag: „...elevul lui Schönberg, Norb. v. Hannenheim, a oferit una din cele mai emoționante lucrări ale festivalului — concertul pentru pian și orchestră — cu o parte lentă, de o forță pe care o găsim la foarte puțini tineri“. (prof. Josef Rufer).

¹ E. Schmidt (1907), dirijor și compozitor, studii muzicale și cu A. Schönberg.

² E. Kunwald (1868—1939), dirijor austriac renumit, studii juridice (Dr. Jura) și muzicale (cu Graener și Epstein) între 1928—1933 dirijorul orchestrei simfonice din Berlin.

³ *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* din 6 febr. 1932.

⁴ *N. Fr. Presse Wien*, 19 iunie 1932.



The Times (Londra): „Dr. H. Jalowetz¹... tălmăcea cu multă înțelegere concertul lui H a n n e n h e i m, concert care poate fi considerat ca o încercare în concentrație (*Versuch in der Konzentrierung*)...”
Leipziger Neuste Nachrichten: „...concertul lui N o r b. v. H a n n e n h e i m se compune în fond numai din aforisme și reprezintă în orice caz cel mai scurt concert de pian cunoscut pînă acum. Patru impresii se succed fugitiv: totul într-un limbaj extatic care se situează prin stilul său armonic și ritmic cu siguranță ca fiind lucrarea cea mai radicală a acestui festival”.

Signale (90. Jhg. Nr. 2627, din 1932); „Al doilea concert pentru pian a lui N o r b. v. H a n n e n h e i m este lucrarea cea mai lipsită de spirit, străină și potrivnică muzicii, cea mai turbată piesă ce s-a scris în ultimii ani. Else C. Kraus a interpretat acest concert scris împotriva pianului cu o sacrificare demnă de admirat...”

În toamna anului 1932² H a n n e n h e i m obține împreună cu compozitorul H a r a l d G e n z m e r³ stipendiul *Mendelssohn-Bartholdy*. Cu un an mai târziu, H a n s L y c k prezintă sub titlul *Die Jugend*⁴ trei schițe portret ale compozitorilor H u g o D i s t l e r⁵, P a u l H ö f f e r⁶ și N o r b. v. H a n n e n h e i m, care reprezintă trei tipuri diferite ale tinerei generații:

„...H a n n e n h e i m nu aparține nici artei legată de practica bisericească (*kirchliche Zweckkunst*), nici acelei mișcări artistice din jurul cîntecului popular (*Volksmusikbewegung*). El dovedește că atît formele muzicii absolute, cît și o nemărginită expresie a personalității (*uneingeschränkter Persönlichkeitsausdruck*) au valabilitate deplină pentru tineret. Tocmai această expresie a personalității e cît se poate de radicală în cazul lui H a n n e n h e i m. El se dezvoltă nemijlocit din acel mediu muzical a cărui evoluție am urmărit-o în ultimul deceniu. Creația lui H a n n e n h e i m se încadrează în sfera sistemului mult discutat și contestat al dodecafonismului; dar tot atît de evident reiese personalitatea lui stilistică în permanentă limpezire și centrare: mai cu seamă în *Concertul pentru șapte suflători de lemn* interpretat de curînd de foști studenți ai Conservatorului de muzică (*Hochschule für Musik*) sub conducerea lui H e r m a n H e i s s⁷. Lucrarea emană forță muzicală, fantazie a sonorităților și darul unei plăsmuii plastice ce confirmă din nou că putem conta în mod serios pe acest muzician...”

Astfel H a n n e n h e i m era (încă din anii 1929—1930) primul compozitor din țara noastră adept al muzicii seriale. Situația lui H a n n e n h e i m se complică însă în sensul că cercul din jurul lui S c h ö n b e r g nu era bine văzut de regimul nazist. S c h ö n b e r g însuși părăsește Germania, căci oamenii de cultură și artă care nu se supuneau regimului

¹ H. Jalowetz, dirijor vienez care activa în aceea vreme la Köln.

² Vezi *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, nr. 17849, din 14 oct. 1932.

³ H. Genzmer (1909), studii cu Hindemith, Sachs și Schünemann.

⁴ În revista „*Deutsche Zukunft*” din 24 dec. 1933.

⁵ H. Distler (1908—1942), studii cu Grabner și Ramin: organist, compozitor și profesor.

⁶ P. Höffer (1895—1949), studii și cu Schrecker.

⁷ H. Heiss (1897—1967), studii cu Sekles, Hauer și Schönberg; conducea din 1955 un studio pentru muzică electronică la Darmstadt.

Allegro ($\text{♩} = 12$)

8

10

11

12

13

14

rescuer

Concertul pentru pian și orchestră nr. II. Fotocopia primei pagini a manuscrisului original (partida de pian).

nu aveau posibilitatea de a se afirma. Lucrările lui Hannenheim încep a nu mai fi cîntate, iar el este nevoit a aranja și orchestra cîntece populare, singurul lucru ce i s-a permis¹. Totuși putem citi în *Atlantisbuch der Musik* că Hannenheim era socotit printre acei continuatori nemijlociți ai cuceririlor lui Schönberg, care au reușit să-și găsească un drum creator propriu: „...nur wenige haben unter seinem starken Eindruck wirkliche schöpferische Äusserungen hervorgebracht. Das sind vor allem Alban Berg..., Arthur Schnabel..., Anton von Webern..., Joseph Hauer, von den Jüngern etwa... Hermann Heiss oder Norbert von Hannenheim“.²

În luna martie 1934 a avut loc la Berlin un recital al pianistei Else C. Kraus și al cîntăreței A. Schuster care cuprindea lucrări de P. Höffer, N. v. Hannenheim, B. Bartók și H. Heiss.

În același an compozitorul participă la *Stutgarter Festwochen* (sept.), cu un program cu lieduri pe versuri de M. Dauthendey. Revista *Die Woche*³ publică un articol despre tînăra generație de compozitori ai Germaniei ca: Hans Brehme, Paul Höffer, Günther Raphael, Werner Egk, Kurt Thomas, Ernst Popping, Norbert von Hannenheim, Hugo Distler, Gottfried Müller, Herbert Marx, Hermann Reuter și Hugo Herrmann.

„...Creația lui Norbert von Hannenheim stă astăzi încă sub semnul unor discuții neîncheiate. Polemica trece însă de obicei peste însușiri ale lui Hannenheim care fac neîndoielnică vocația sa de artist: seriozitate maximă, un crez artistic ce merge pînă la fanatism și o consecvență neînduplecată (*unerbittlich*). El scrie în sistemul dodecafonic a cărui așazisă construcție intelectuală poate fi contestată prin înșăși muzica sa puternic simțită (*erfühlt*)...“

Ultima știre din Berlin care ne este cunoscută⁴, informează asupra primei audiții a două părți din *Simfonia a VII-a* de Hannenheim. Lucrarea a fost executată în ziua de 27 febr. 1935 de orchestra filarmonică din Berlin sub conducerea lui Erich Kleiber. Este de remarcă că programul orchestrei filarmonică din Berlin promova în stagiunea de concerte 1934/35 doar un singur autor a orientărilor moderne, pe Norbert von Hannenheim. Pianista Else C. Kraus, interpreta devotată a muzicii pentru pian a lui Schönberg și implicit a lui Hannenheim, ne informează că din cauza suferințelor și a greutăților materiale uriașe create în Germania înainte și în timpul celui de al doilea război mondial, psihicul lui Hannenheim devine din ce în ce mai confuz, determinîndu-l să fugă de oameni și să-și ardă o serie de manuscrise (fapt ce a fost confirmat și de doamna Stuckenschmidt — R.F.G.). Boala lui se agravează tot mai mult, iar Hannenheim nu mai înregistrează faptul că prietenii lui i-au adăpostit o parte a manuscriselor, scrisorilor și criticilor într-un geamantan în

¹ În acest sens vezi discurile apărute.

² Zürich, Atlantis Verlag 1934, pg. 384—385.

³ 36. Jhg. nr. 47, Berlin (din 24 nov. 1934).

⁴ Vezi *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* din 22 febr. 1935.

seiful unei bănci berlineze. Dar nici aici ele nu au fost ferite de distrugerile războiului. Un incendiu și o percheziție la domiciliul pianistei Else C. Kraus a făcut să dispară și cele depozitate aici.

Acele câteva fragmente de manuscrise care ne stau azi la îndemână, datorită faptului că se aflau la alte persoane (manuscrise în parte nesemnificative pentru stilul matur al lui Hannenheim), sînt singurele mărturii ale unui intelect și a unei forțe creatoare pe care Schönberg o apreciaше atît de mult.

LISTA (INCOMPLETĂ) A COMPOZIȚIILOR LUI HANNENHEIM

1. *Trei lieduri* pe versuri de M. Dauthendey pentru voce și pian; compuse aprox. în anul 1918 și apărute în Editura Josef Drotlef/Sibiu.
2. *Șase sonate pentru vioară și pian*; compuse în anul 1925. Prima audiție a sonatei nr. 1: 29 nov. 1926 la Sibiu.
3. *Fantezie pentru orgă*; manuscris original în posesia Kurt Mild/Cluj.
4. *Trio pentru suflători de lemn* (Fl., Ob., Fg.); prima audiție: 29 iunie 1929 la Berlin.
5. *Suită pentru pian*; prima audiție: 29 iunie 1929 la Berlin (Else C. Kraus).
6. *Sinfonie* (în patru părți, nr. ?); prima audiție: mai 1930 prin orchestra simfonică-Berlin (Skalkottas).
7. *Sonată pentru pian* (în două părți); prima audiție: mai 1930 la Berlin (Ellen Epstein).
8. *Trei cvartete de coarde* (unul cu nr. VI); prima audiție: mai 1931 la Berlin (Knorre, Bagarotti, Partos, Herman).
9. *Concert pentru pian și șapte suflători de lemn* (nr. I, în trei părți); prima audiție: iunie 1931 la Berlin (Else C. Kraus și E. Schmid).
10. *Sinfonie* (nr. ?); prima audiție: ianuarie 1932 prin orchestra simfonică-Berlin (Dr. E. Kunwald).
11. *Concertul nr. II pentru pian* (și orchestră mică); prima audiție: 19 iunie 1932 în cadrul Festivalului internațional de la Viena (Else C. Kraus și H. Jalowetz).
12. *Concert pentru șapte suflători de lemn* (într-o singură parte); prima audiție: decembrie 1933 la Berlin (dirijor H. Heiss).
13. *Sinfonia a VII-a*; prima audiție: 27 februarie 1935 prin orchestra filarmonică-Berlin (dirijor Erich Kleiber).

Alte lucrări:

14. *Trei cvartete de coarde*
15. *Cinci sinfonii*
16. *Sonată pentru orgă*
17. *Fantezie pentru orchestră de coarde*
18. muzică corală

19. *Lieduri* pe versuri de Rilke, Hölderlin, Heine și alții (interpretate în primă audiție de cîntăreața Alice Schuster și pianista Else C. Kraus).

* * *

Norbert von Hannenheim: *Concertul pentru pian nr. II*, partea a doua a partidei pentru pian (din acest concert s-a păstrat numai partida pianului).

Molto lento (♩ = 40)

Piano

pp

dolce



BIBLIOGRAFIE

- A.) 1. *Atlantisbuch der Musik*, Zürich 1934.
 2. *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle-Paris, 1959.
 3. Hajek, E.: *Die Musik, ihre Gestalter und Verkünder in Siebenbürgen...*, Klingsor Verlag-Kronstad (Braşov), 1927.
 4. *Lebensbilder der Familie Hannenheim*, Hermannstadt (Sibiu), 1940.
 5. Riemann: *Musiklexicon*, 12. Auflage 1959, Schott-Mainz.
 6. *Zenei lexicon*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1965.
- B.) Alte surse (reviste, ziare, colecții, scrisori):
 7. *Berliner Zeitung am Mittag*.
 8. *Berliner Tageblatt*.
 9. *Das Ziel*, Kronstadt (Braşov).
 10. *Deutsche allgemeine Zeitung*.
 11. *Deutsche Zukunft*.
 12. *Die Woche*, Berlin, 36. Jhg. nr. 37.
 13. *Leipziger neueste Nachrichten*.
 14. *Münchener neueste Nachrichten*.
 15. *N. Fr. Presse*, Wien.

16. *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* (S.D.T.). Hermannstadt (Sibiu).
17. *Signale*, 90, Jhg. 1932.
18. *The Times* (Londra).
19. *Vossische Zeitung*.
20. Colecția R. Burmaz (critici și recenzii), Sibiu-Muzeul Bruckenthal.
21. Informații din partea lui H. H. Stuckenschmidt (R.F.G.), Else C. Kraus (Ascona-Elveția), Prof. J. Rufer (Berlin-R.F.G.), Prof. R. Wagner-Régeny (Berlin-R.D.G.).
- C.) Partituri (tipărite), manuscrise (originale sau copii), discuri:
 22. *Trei lieduri*, pe versuri de M. Dauthendey, Hermannstadt (Sibiu), Druck Jos. Drotleff (cca. 1918/19).
 23. *Fantezie pentru orgă*, (manuscris orig. în posesia lui K. Mild).
 24. Partidele solistice ale concertelor pentru pian I și II (manuscris copiat plus o pagină de manuscris original în posesia D. Acker).
 25. Două discuri conținând prelucrări de cîntece populare germane din Transilvania de Norbert v. Hannenheim (lucrare ocazională).

Un disciple de Sibiu de Schönberg: Norbert von Hannenheim

Dieter Acker

Résumé

L'étude représente la première épreuve pour esquisser une monographie du musicien transylvain Norbert von Hannenheim, le premier compositeur de notre pays adepte de la musique sérielle, auteur de nombreuses compositions en style dodécaphonique (en majorité détruites dans la deuxième guerre mondiale) et que Schönberg lui-même, considérait „l'un de ses élèves le plus doué“.

Норберт фон Ганненгейм из города Сибиу — ученик Шёнберга

Дитер Акер

Резюме

Работа представляет собою первые попытки набросать монографию трансильванского музыканта Норберт фон Ганненгейм — первого композитора нашей страны, адепта серийной музыки, автора многочисленных произведений додекафонического стиля, которого сам Шёнберг считал „одним из своих самых талантливых учеников“.

Norbert von Hannenheim — ein Schönbergsschüler aus Sibiu (Hermannstadt)

Dieter Acker

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit ist ein erster Versuch einer Monographie über den siebenbürgischen Komponisten *Norbert von Hannenheim*, den *Schönberg* selbst als einen seiner „begabtesten und eigenwilligsten Schüler“ hoch schätzte. Hannenheim ist mit seinen überaus zahlreichen Werken (im 2. Weltkrieg fast gänzlich vernichtet) der erste Zwölftonkomponist unseres Landes.

Caracteristica cea mai esențială a existenței umane este activitatea, o raportare activă față de realitatea înconjurătoare, ce are drept scop de a cunoaște și de a schimba această realitate obiectivă. Existența devine activă tocmai datorită dorinței de a cunoaște, iar aceasta din urmă determină și rostul existenței.

Arta, ca o formă de activitate specifică și totodată exclusiv umană ne însoțește dezvoltarea paralel cu cunoașterea științifică, de la devenire umană și pînă în zilele noastre. Cunoașterea artistică, asemenea celei științifice, are și ea ca punct de plecare practica. Formele de manifestare intuitive ale acestei practici predomină lungă vreme, aproape în mod exclusiv în istoria dezvoltării artelor. Trec milenii, pînă ce omul devine capabil să abstrăgă teorii, care sînt apte pentru explicarea operelor de artă, teorii care la rîndul lor să dispună de o forță retroactivă asupra practicii artistice însăși. Cert este faptul că în decursul istoriei, metodele intuitive de creație s-au bucurat de un privilegiu în dauna celor conștiente, accentuînd și promovînd spontaneitatea, defavorizînd astfel condițiile de dezvoltare și rolul activ al teoriilor artei. Nu trebuie să ne surprindă acest fapt. La urma urmelor, egiptenii au excelat în arta ornamentală cu patru milenii înainte ca teoreticienii să fi descoperit metodele adecvate pentru explicarea ornamentelor. Azi pare însă că a sosit vremea, ca teoria să-și găsească locul său bine meritat și să i se asigure drepturile cuvenite în practica cunoașterii artistice. Rolul fiecărei teorii este explicarea fenomenelor în primul rînd, dar pe lîngă aceasta — și nu în ultimă instanță — ea are sarcina de a influența fenomenele, de a canaliza dezvoltarea lor într-o nouă direcție.

Problema pare să fie, ca cea mai acută, în teoria muzicii. Aici predomină și azi concepții, care dau explicații de ordin acustic anumitor fenomene muzicale, cum ar fi sistemul muzical, tonalitatea, acordurile construite pe baza principiului terței, etc. Se vede că teoreticienii sînt dispuși să uite că aceste legități ale acusticii și-au cîștigat dreptul la existență numai în urma extinderii pe scară largă a practicii instrumentale; numai în urma acestei practici a fost posibil ca ele să formeze un simț tonal-funcțional, necunoscut în culturile vocale. În activitatea muzicală multimilenară a omenirii, aplicarea principiilor acustice cuprinde aproximativ numai 300 de ani! În contradicție cu faptele istorice, trata-

tele și studiile de teoria muzicii dau explicații acustice și produselor muzicale ale celor mai îndepărtate vremuri, argumentînd geneza sistemelor muzicale cu așa-zisul „simț acustic“ intuitiv, a atracției cvintelor, sau a armonicelor naturale superioare. Mai mult: încearcă să proclame universalitatea acestor legi, declarînd război tuturor tendințelor care de la Wagner încoace tind să se elibereze de sub îngrădirile principiilor tonal-funcționale, provenite din legitățile acusticii*.

Lucrarea de față își propune să reflecteze asupra unui fenomen cu adevărat universal, care în cursul dezvoltării artelor a exercitat o influență hotărîtoare asupra tuturor practicilor artistice, și de sub a cărui influență nu s-a sustras nici arta muzicală. Este vorba de *ideea simetriei* care în muzică, după părerea noastră, se situează înaintea și deasupra oricăror legi acustice.

Lipsa de spațiu ne oprește să ne extindem și să demonstrăm influența conceptului simetriei în decursul întregii dezvoltări istorice ale stilurilor muzicale. Ne limităm doar la un singur aspect și anume la tratarea genezei sistemelor muzicale, pe care le considerăm ca materia de bază a operelor muzicale. În acest sens, lucrarea de față poate servi numai ca punct de plecare pentru un tratat mai vast și cuprinzător.

* *
*

Spre deosebire de conceptul riguros geometric al simetriei, în accepțiunea noastră aceasta va primi un înțeles mai lărgit, adecvat obiectului tratat; prin simetrie vom înțelege deci *ordinea formală internă* ce rezultă din legăturile și interdependențele părților componente ale unui grup, ale unei structuri.

Geometria cuprinde mai multe tipuri de simetrii, dar care poartă denumirea generală de *simetrie bilaterală* (proportionalitate dintre drept și stîng) atît de evidentă în structura viețuitoarelor superioare și în special la corpul omenesc. Dintre multiplele forme ale acesteia amintim doar cîteva, care par să joace un rol mai important în structurile muzicale: simetria de reflectare (sau de „ogîndă“, simetria de translație, simetria de rotație, precum și combinațiile acestora.

„Simetria, oricît de larg sau de îngust i-am definit înțelesul, este o idee prin care omul a încercat, de-a lungul veacurilor, să cuprindă și să creeze ordine, frumusețe și perfecțiune“ (1 p. 9). Sînt îndeobște cunoscute formele ei de manifestare în natură; să nu amintim, decît simetria cristalelor sau a nenumăratelor viețuitoare, ca drept modele oferite pentru omul creator. Simetria ornamentală a celor mai îndepărtate culturi, cum ar fi cea a sumerienilor, a Chinei sau al Egiptului antic, sînt dovezi grăitoare în acest sens.

Este, cred, evident că nici arta sunetelor nu face excepție de la legea generală; pulsația metrică regulată, structura armoniilor, proporțiile for-

* Astfel, Paul Hindemith în cartea sa *Unterweisung im Tonsatz* elaborează un sistem pe baza legii celei mai tari armonice superioare, cu ajutorul căruia determină fundamentala oricăror combinații sonore simultane, indiferent de numărul elementelor de acord, militînd astfel pentru o muzică tonal-funcțională.

mei, sau structura melodiei, îmbracă înfățișări simetrice din cele mai variate. La baza formelor muzicale din cele mai îndepărtate vremuri și pînă azi stă principiul repetării, ca una din manifestările conceptului de simetrie în structură.

Pentru a elucida problema enunțată să pornim în căutarea posibilităților de manifestare a simetriei, de la legile oferite de natură; la prima vedere s-ar părea că legile acusticii nu sînt în contradicție cu ideea simetriei în muzică. Creșterea numărului de vibrații pe baza progresiei geometrice, 1—2—4—8—16... ne poate oferi un sistem muzical absolut simetric; îl putem obține în felul următor: să pornim de la o vibrație absolută a sunetului *la* mic, cu 440 Hz. Octava perfectă a acestei înălțimi, deci sunetul la_1 va dispune de un număr dublu de vibrații față de *la* mic, adică 880 Hz. Diferența de vibrații dintre cele două sunete, care cuprind o octavă este de 440 Hz. Împărțirea în două părți egale a segmentului de octavă generează un prim rezultat surprinzător: mijlocul octavei se situează la un interval de cvintă perfectă față de *la*-mic, adică generează sunetul mi_1 , cu o frecvență de 660 Hz.

<i>la</i>	mi_1	la_1
440 Hz.	660 Hz	880 Hz
220 Hz	220 Hz	

Faptul că lucrurile sînt într-adevăr așa este ușor controlabil printr-o simplă operațiune matematică: diferența de vibrații de 440 Hz., ce caracterizează distanța de octavă, în urma împărțirii în două părți egale dă 220 Hz, iar acesta adăugat la numărul vibrației sunetului *la*-mic dă ca rezultat 660 Hz ($440 + 220 = 660$)*.

În acest fel am obținut două segmente (*la*— mi_1 și mi_1 — la_1), care sînt absolut egale între ele, ca număr de vibrații; cu alte cuvinte s-a realizat o simetrie bilaterală, unde *la* și la_1 se află la distanță egală față de centrul mi_1 . Cum este posibilă o egalitate între cele două intervale astfel obținute? În urma practicii, toți muzicienii știu că intervalul de cvintă perfectă (*la*— mi_1) nu este egal cu cvarta perfectă (mi_1 — la_1) și auditiv oricînd sîntem în stare să le distingem. Din primul moment se conturează astfel în fața noastră o contradicție evidentă dintre legile obiective ale acusticii și modul în care vibrațiile sînt percepute. Dar să trecem mai departe și să încercăm să realizăm cu ajutorul subîmpărțirilor o simetrie mai complexă. Fără a intra în prea multe amănunte, facem cunoscut doar rezultatele obținute: centrul de simetrie al cvintei este terța mare (mi_1 660 Hz — *la* 440 Hz = 220 Hz.; $220 : 2 = 110$; $440 + 110 = 550$ do₁). Punctul central de simetrie a cvartei mi_1 — la_1 generează sunetul sol_1 ($880 - 660 = 220$; $220 : 2 = 110$; $660 + 110 = 770$ sol_1 **). În urma acestor

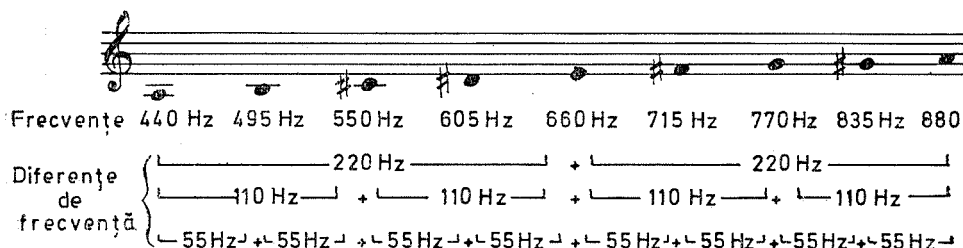
* Exactitatea rezultatului este controlabilă și cu ajutorul armonicelor superioare ale lui *la*-mic: *la* = 440 Hz, $la_1 = 2 \times 440 = 880$ Hz, $mi_2 = 880 + 440 = 1320$ Hz, iar $mi_2 = 1320 : 2 = mi_1 = 660$ Hz.

** Ca și în cazul precedent exactitatea rezultatelor obținute se poate controla și cu ajutorul armonicelor superioare.

subîmpărțiri se obțin alte intervale, care sînt de asemenea egale între ele ca valori ale diferenței de vibrații:

la	do # ₁	mi ₁	sol ₁	la ₁
440 Hz.	550 Hz.	660 Hz.	770 Hz.	880 Hz.
110 Hz.	110 Hz.	110 Hz.	110 Hz.	

Contradicția mai sus arătată devine și mai acută: intervalele de terță mare (*la-do #*), terță mică (*do # - mi* și *mi-sol*) și secundă mare (*sol-la*) nu sînt percepute de noi, ca egale între ele. În scopul de a obține un sistem oarecare încheiat, să executăm încă o subîmpărțire. Rezultatul ne dă următoarea schemă



Sistemul astfel obținut este cunoscut, în terminologia contemporană, sub denumirea de *gamă acustică*, potrivit provenienței sale din șirul armonice-
lor superioare, cuprinse între al 8-lea și cel de al 16-lea armonic*. În
acest șir, „simetric“ din punct de vedere a diferențelor de vibrații ce se
nasc între trepte (55Hz), secunde mari sînt egale cu secunde mici; ori
în modul de recepționare ele diferă. În realitate, cu excepția cvintei
la-mi, toate intervalele sînt percepute ca false, față de raporturile cu-
noscute din practica noastră muzicală**.

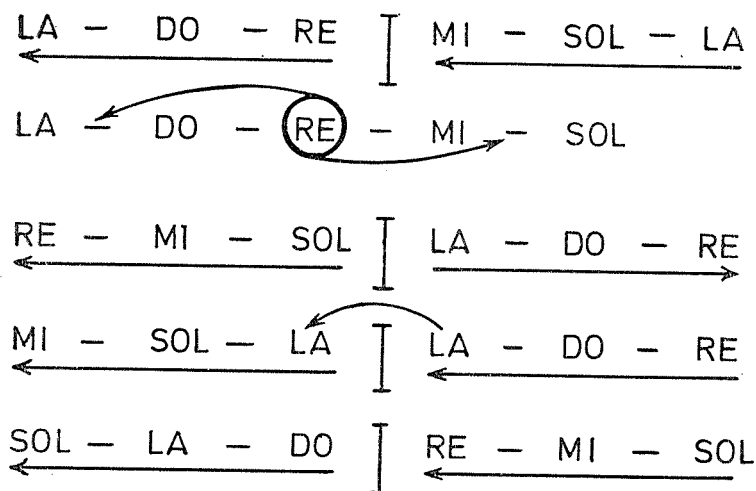
Judecat în mod teoretic, o adaptare acustică a conceptului simetriei
binare, poate să genereze sisteme muzicale cu 2—4—8 sau 16 sunete.
În practicile existente pe acest glob pămîntesc, nu există însă nici un
sistem muzical care să fi adoptat un astfel de principiu pur acustic! Ceea
ce s-a păstrat din acest sistem este acceptarea octavelor, care se nasc
în urma dublării numărului de vibrații a sunetelor de bază, și eventual
poziția central-simetrică a cvintelor perfecte (într-un sistem temperat
nici măcar atît!). Formele de apariție a gamei acustice în practica mu-

* Se obișnuiește să se vorbească despre acest șir într-o formă heptatonică:
la-si-do # -re-mi-fa # -sol-la, din care lipsește sunetul *sol #*. Fenomenul apare în
urma adaptării la formule obișnuite ale heptatoniei modale cu 7 sunete. Formele
sale de manifestare în practica muzicală sînt într-adevăr lipsite de mersul cro-
matic *sol-sol #*.

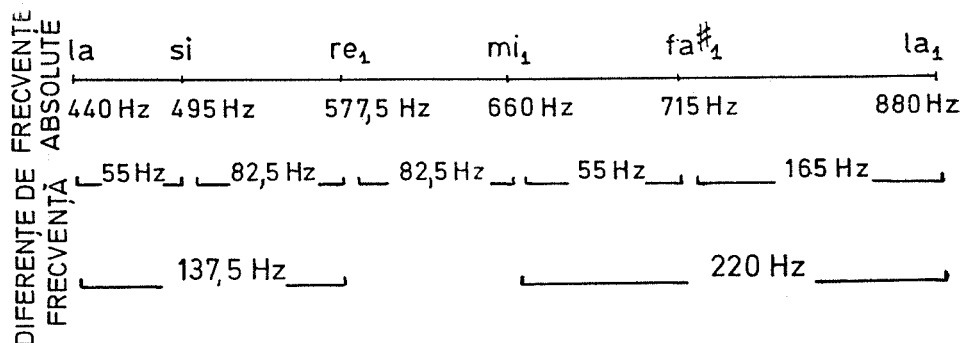
** Acest fapt s-a dovedit pe deplin în urma unei experiențe efectuată cu aju-
torul unui generator electronic de frecvențe sonore: gama acustică imprimată pe
bandă de magnetofon, suna extrem de fals, nepotrivit înălțimilor exprimate cu
ajutorul notelor scrise.

zicală nu respectă nici ele simetricitatea celei oferite de natură, lăsând afară sunetul *sol diez*, — pe de o parte, și intonînd treptele în așa fel, încît să se schimbe raporturile de egalitate dintre ele, pe de altă parte. Produsele dezvoltării istorice nu sînt formate din 2—4—8—16, ci din 2—3—5—7—12 elemente, care sînt, la rîndul lor, și cifric în contradicție cu posibilitățile oferite de o logică de ordin acustic. Iată cum o simetrie naturală este negată și respinsă de dezvoltarea istorică a practicii muzicale.

În mod necesar, cauzele obiective ale selecționării și formării sistemelor muzicale trebuie căutate astfel în alte legi. În acest sens supunem unei analize mai amănunțite sistemele pentatonice, care au jucat un rol important în faza de antichitate a istoriei culturii. Sînt bine cunoscute ipotezele care se referă la geneza sistemelor pentatonice. Potrivit acestora, dezvoltarea sistemului a parcurs, pînă la încheierea sa, un drum treptat al cunoașterii, de la cele mai simple manifestări, constînd din două înălțimi diferite (secundă mare sau terță mică, — bicord sau biton), prin triton și tetraton la pentatonia completă. Poate că pe baza cunoașterii mai aprofundate a muzicii popoarelor primitive, aflate și azi într-un stadiu incipient al dezvoltării lor sociale, această ipoteză se va dovedi un adevăr științific. Probele, actualemente puține la număr, tind să argumenteze aceste presupuneri. După părerea noastră stadiul de tetraton al acestei dezvoltări treptate putea fi sărit în anumite cazuri printr-o simplă simetrizare a formulei de bază, adică a tritonului de *la-sol-mi*, sau *sol-mi-re*. Simetrizarea poate să ia naștere în urma repetării „nucleului pentatonic” la o secundă mare inferioară terminației primului (adică formula începută la o cvintă perfectă inferioară), sau printr-o repetare pornită din sunetul de terminație a primului nucleu (adică începută la o cvartă perfectă inferioară). Într-o formă mai evoluată simetrizarea se mai realizează și prin repetarea în oglindă, sau în urma unei rotații în jurul unui sunet central. Prezentăm aici cîteva din aceste simetrii pentatonice:



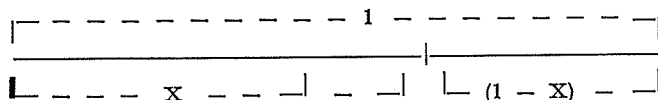
La o primă vedere, nimeni nu va contesta faptul că aceste sisteme pentatonice dispun de o perfectă simetrie bilaterală. Ne-am obișnuit doar să judecăm lucrurile măsurînd intervalele cu ajutorul semitonurilor. Dar cum se prezintă oare lucrurile în lumea vibrațiilor acustice, în privința raporturilor numerice (ale vibrațiilor) ce se nasc între elementele componente ale sistemelor pentatonice? Pentru elucidarea problemei vom analiza aceste raporturi într-un sistem pentatonic conceput pe *la* mic, cu două nuclee pentatonice cu aceeași construcție intervalică (secundă mare — terță mică) dar dispuse la interval de cvintă perfectă:



Ca și în experiențele precedente, diferențele dintre frecvențele intervalelor similare nu sînt egale între ele (secunda *la-si* este mai mică decît secunda *re₁-mi₁*, secunda *re₁-mi₁* apare ca egală cu terța *si-re₁*, terța *si-re₁* este mai mică decît *fa diez₁-la₁* și cvarta *la-re₁* este mai mică decît *mi₁-la₁*. În consecință, cele două componente ale simetriei, adică *la-re₁* și *mi₁-la₁*, în lumea vibrațiilor acustice se află într-un raport asimetric: 137,5 Hz — 220 Hz.

Înainte de a trece la o analiză amănunțită a proprietăților acestei asimetrii, va trebui să facem o paranteză mai lungă și să vorbim mai pe larg despre un gen specific și aproape unic de proporționalitate, care a avut un rol important în geneza sistemelor muzicale. Este vorba de *secțiunea de aur* — proporționalitate prezentă în natura organică*.

Secțiunea de aur este un raport geometric simplu, ce ia naștere prin împărțirea unei distanțe sau a unei cantități în două segmente inegale în așa fel încît, întregul și segmentul mare să realizeze o proporție egală cu segmentul mare și cu cel mic. Reprezentarea geometrică arată în felul următor:



Dacă întregul are o valoare de 1, atunci matematic exprimat, raportul se prezintă în felul următor:

$$\frac{1}{x} = \frac{x}{1-x}$$

* Cititorul ne va ierta pentru o scurtă incursiune în domeniul geometriei și a matematicii, fără de care este imposibilă înțelegerea esenței fenomenului, precum și argumentările ce vor urma.

Căutînd valoarea lui X , obținem o ecuație de gradul doi: $x^2 + x - 1 = 0$,
de unde pe baza formulei ecuațiilor de gradul doi $x = \frac{-b \pm \sqrt{b^2 - 4ac}}{2a}$
obținem valoarea:

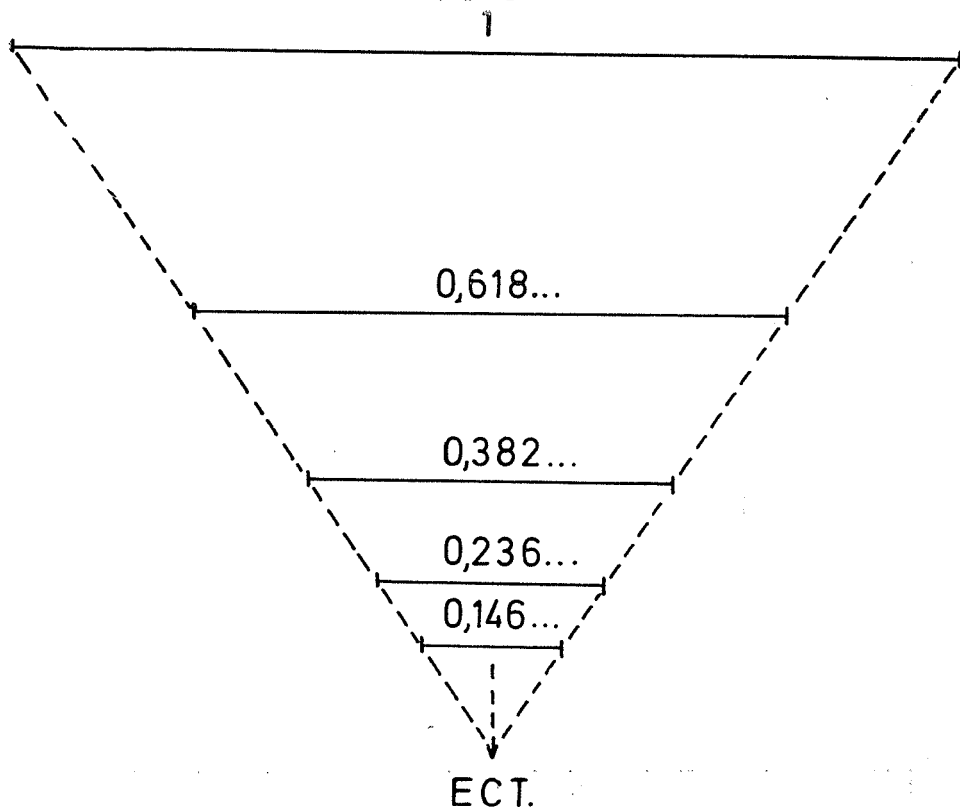
$$x = \frac{\sqrt{5} - 1}{2}$$

Rezolvarea fracției ne dă o cifră irațională ce reprezintă valoarea segmentului mare:

$$x = 0,6180340$$

Orice cantitate (valoare) înmulțită cu această cifră va da secțiunea de aur a cantității (valorii) respective, adică valoarea segmentului mare care scăzută din valoarea întregului va da segmentul cel mic.

La prima vedere se pare că acest mod de împărțire nu are nimic comun cu simetria. Privită superficial, segmentarea în acest fel a unei distanțe generează într-adevăr o asimetrie geometrică. La o privire mai atentă observăm însă că raportul segmentelor componente nu este ceva întîmplător, ele sînt asemănătoare (congruente) între ele. Dacă alcătuim un șir de secțiuni de aur și așezăm descendent distanțele obținute dăm de următoarea figură absolut simetrică, unde distanțele secțiunilor de aur descresc într-un ritm determinat și proporțional:



Această diminuare proporțională rezultă și din valorile succesive ale șirului de secțiuni de aur:

Secțiunea de aur al lui 1	$\equiv 0,618 \dots$
Secțiunea de aur al lui 0,618...	$\equiv 0,382 \dots$
Secțiunea de aur al lui 0,382...	$\equiv 0,236 \dots$
Secțiunea de aur al lui 0,236...	$\equiv 0,146 \dots$ etc.

Orice component al acestui șir este egal cu suma celor două posterioară adică $1 = 0,618 + 0,382$; $0,618 = 0,382 + 0,236$; $0,382 = 0,236 + 0,146$, etc. și invers: orice component este egal cu diferența celor două anterioare (de ex: $0,382 = 1 - 0,618$, sau $0,238 = 0,618 - 0,382$ etc.).

Aplicat în lumea cifrelor întregi acest principiu generează așa numitul șir al lui Fibonacci*:

1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233... etc.

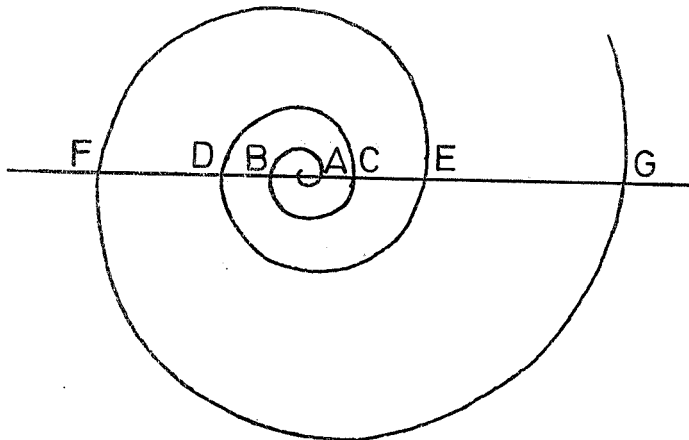
Și aici, orice component este egal cu suma celor două precedente ori cu diferența celor două următoare. Acest șir aranjat în formă de fracție continuă, dezvoltă treptat numărul irațional al secțiuni de aur:

$$1, 1/2, 2/3, 3/5, 5/8, 8/13, 13/21 \dots \infty = \frac{\sqrt{5}-1}{2} = 0,618 \dots$$

Analizele de mai sus ne determină să considerăm secțiunea de aur, ca o *formă specifică a simetriei*, datorită faptului, că ea nu se manifestă aproape nici odată în mod singular, ci sub formă de șir, care la rândul său prezintă întotdeauna o creștere sau descreștere proporțională, simetrică. „Absența simetriei devine numai rareori asimetrie. Chiar în formele asimetrice, simțim simetria ca fiind forma normală, de la care s-a deviat sub influența unor forțe de ordin neformal“ (1).

Formele de manifestare a secțiunii de aur sînt mai puțin cunoscute. Din acest motiv dăm cîteva exemple din natură și artă:

1. O mișcare de rotație în jurul unui centru, combinată cu o mișcare de dilatare (translație) dă naștere la o formă de spirală logaritmică:



* Fibonacci a trăit la Paris în jurul anilor 1200 și a ajuns în posesia șirului sus arătat în urma cercetărilor sale din domeniul științelor naturii.

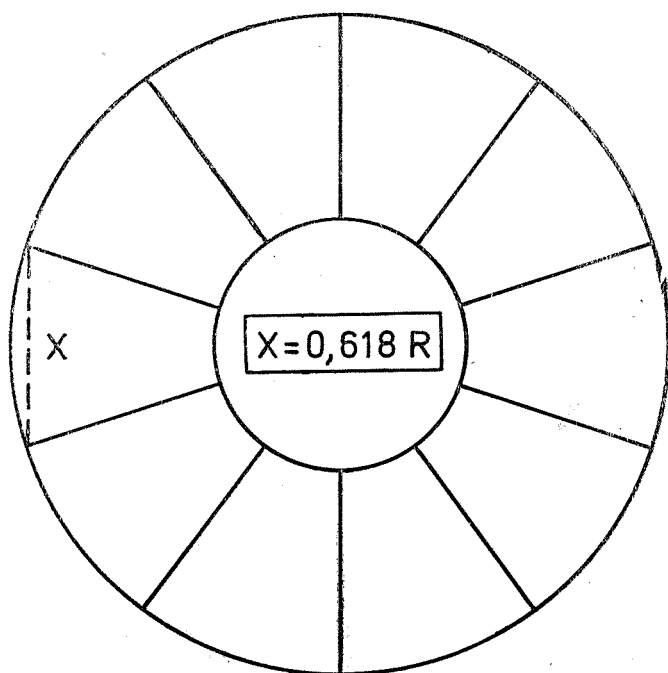
Aici, fiecare jumătate de rotație segmentează de două ori o dreaptă imaginară ce trece peste centrul figurii, iar acest centru se va afla în secțiunea de aur a distanțelor obținute. Astfel, secțiunea de aur a distanțelor A-B, B-C, C-D, D-E, E-F, F-G, va fi mereu în centrul figurii, indiferent de direcția din care am trage dreapta peste centru. Cochilia melcului marin denumit Nautilus prezintă cu o uluitoare perfecțiune acest gen de simetrie.

2. Semințele de pe suprafața florii soarelui sînt distribuite în mod natural în spirale logaritmice, pe mulțimi de spirale, în sens opus.

3. Frunzele din jurul tulpinii unor plante, prezintă adesea o astfel de ordonare simetrică în spirală.

4. Solzii unui con de brad sînt distribuiți pe baza șirului lui Fibonacci.

5. Exemplele din arhitectură, ce s-au născut în urma folosirii proporțiilor secțiunii de aur sînt mai bine cunoscute: piramida lui Cheops din Egipt, Parthenonul din Athena, catedrala Sf. Petru din Roma, clădirea Pentagonului din Washington, operele lui Corbussier, sau simbolul de soare, sculptat în piatră, cu 10 raze, din vechile cetăți dacice de la Sarmisegetuza; un poligon regulat cu 10 laturi nu se poate construi altfel, decît cu ajutorul secțiunii de aur al razei cercului.



6. Proporțiile majorității mamiferelor, printre care și al corpului uman, pe lângă o simetrie bilaterală, dispun și de o simetrie a secțiunii de aur, fapt cunoscut încă în antichitate. Cea mai armonioasă realizare a unei astfel de proporționalități o prezintă bustul lui Apolon de Belvedere.

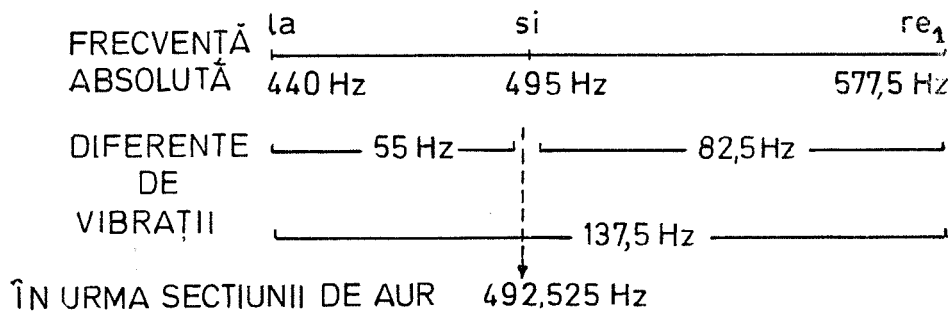
7. Raporturi ale secțiunii de aur sînt evidente și în pictura „Madona Doni” de Michelangelo.

8. Filmul „Potemkin” de regizorul Eisenstein a devenit vestit în urma construcției sale organice. Fiecare segment al filmului prezintă o divizare de ordinul secțiunii de aur.

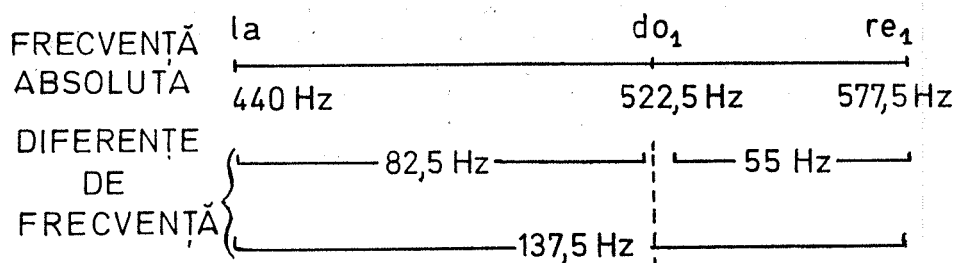
O adaptare a principiului secțiunii de aur în muzică, ar avea o perspectivă largă, datorită multidimensionalității acestei arte. De la elementul ritmic, la cel melodic, de la sistemul sonor la armonie sau formă; iată căile de acces în muzică pentru o astfel de simetrie potențială. Pînă unde a pătruns în diferite stiluri, încă nu știm. Singurele surse bibliografice, ce ne-au stat la îndemînă în acest sens sînt amplele studii ale lui Ernest Lendvai, care tratează problema secțiunii de aur referitor la stilul muzical al lui Bartók (2). Multiplele posibilități de manifestare a principiului secțiunii de aur și cercetarea acestora în diferite epoci de stil, depășește scopul prezentei lucrări.

* *
*

După această incursiune, să revenim la subiectul propriu-zis și să continuăm analizele noastre privitoare la asimetria aparentă a celor două componente (laturi) ale pentatoniei la care ne-am referit mai înainte. De la bun început putem observa că această simetrie este asemănătoare (congruentă) cu cea ce se naște în cadrul nucleul pentatonic *la-si-re*: 82,5 Hz — 55 Hz. În acest sens vom analiza prima dată cest raport.



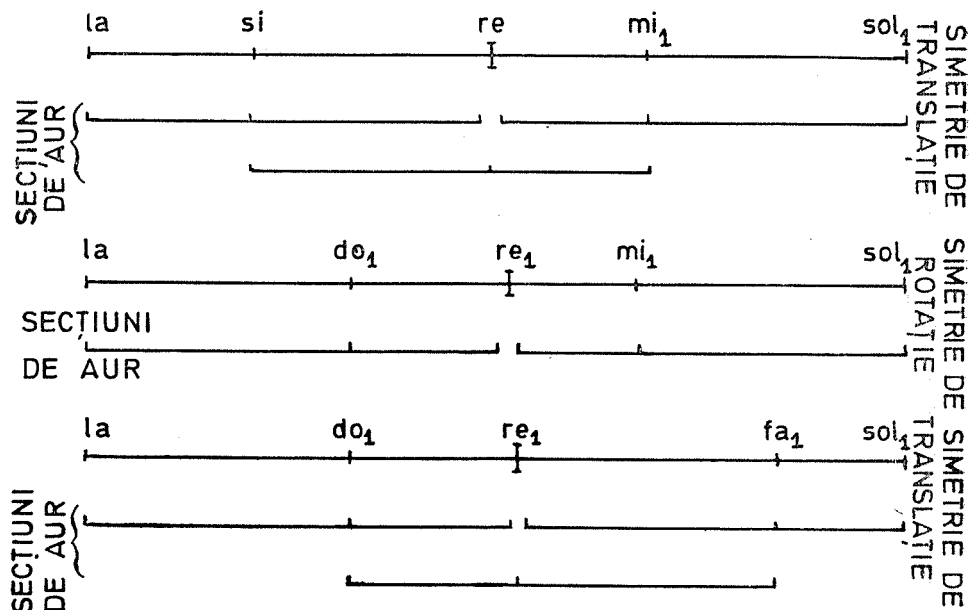
Deslegarea „nodului gordian” al contradicțiilor relevate mai înainte este posibilă numai cu ajutorul secțiunii de aur; dacă valoarea de 137,5 Hz, ce reprezintă diferența de vibrații dintre *la* (440 Hz) și *re₁* (577,5 Hz) este înmulțită cu numărul irațional al secțiunii de aur (0,618...), obținem valoarea de 84,975 care, scăzută din 577,5 Hz (*re₁*), ne dă 492,525 Hz, ceea ce este foarte apropiat de frecvența sunetului *si* (495 Hz). Diferența este de — 2,475 Hz, o deviere infimă de — 1,8% față de frecvența absolută a sunetului *si*. Operațiunea invers executată, (adică valoarea obținută în urma secțiunii de aur adăugată la vibrația sunetului de bază *la*), ne dă frecvența sunetului *do₁*, cu aceleași valori de devieri, dar pozitive față de *do*-ul acustic ($137,5 \times 0,618 = 84,975$ și $440 + 84,975 = 524,975 = do_1 + 2,475$ Hz):



IN URMA SECȚIUNII DE AUR : 524,975 Hz

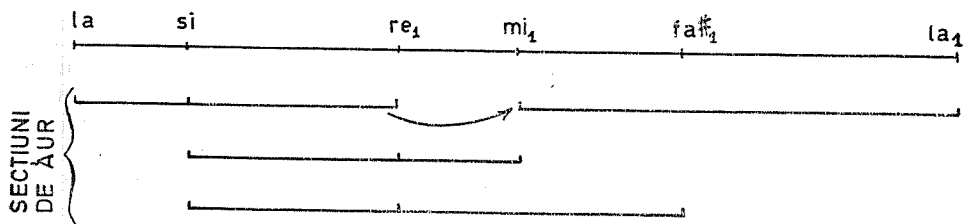
Este important să reținem că într-un cadru de cvartă perfectă *la-re* în urma secționării aurii, înălțimile intermediare *si* și *do* se deplasează față de frecvențele acustice cu o valoare de $\pm 1,8\%$. Cu alte cuvinte, terța mică a devenit mai largă și secunda mare mai îngustă față de cele acustice.

Pentru a obține o pentatonie completă nu trebuie să facem altceva decât să considerăm sunetul superior al tritonului ca centru de simetrie și, totodată, ca un nou sunet de bază din punct de vedere acustic, și să clădim pe acesta una din formele tritonului (secundă-terță, *la-si-re*, sau terță-secundă, *la-do-re*). Obținem astfel trei serii pentatonice cu o uimitoare perfecțiune în ce privește simetricitatea lor bilaterală și în privința șirurilor de secțiuni de aur ce le caracterizează:



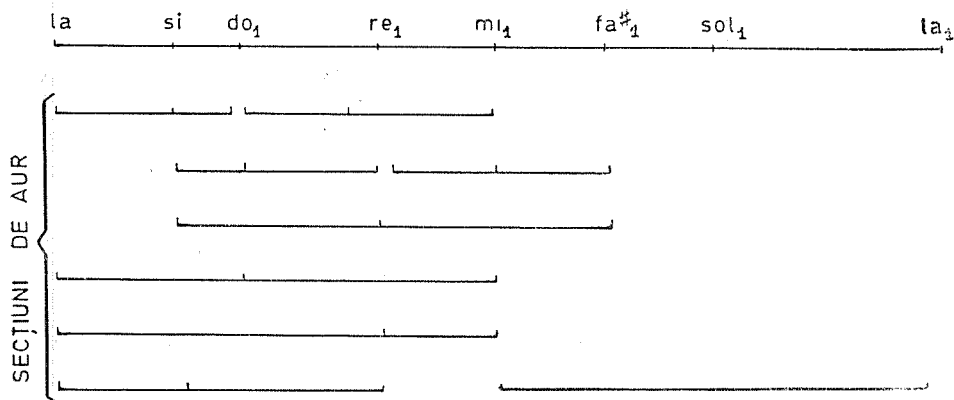
Sistemele născute pe baza simetriei de translație par mai încheiate, din cauza secțiunilor de aur care unesc cele două componente dispuse bilateral, față de centrul *re₁*.

În acele forme ale pentatoniei, care nu dispun de un sunet central de simetrie și care cuprind astfel, prin translație, o distanță de octavă, pot fi concepute ca cele precedente, prin deplasarea începutului celui de-al doilea triton cu o secundă mare față de sunetul de terminație al primii concepute ca cele precedente, prin deplasarea începutului celui de-al doilea triton cu o secundă mare față de sunetul de terminație al primii constatăm că aici se nasc raporturi și mai interesante. Să revenim însă la exemplul nostru de la pagina 194. Raportînd totul la frecvența sunetului de bază *la* (440 Hz), cele două componente ale simetriei (cvarta inferioară, *la-re₁* și cea superioară *mi₁-la₁*) în lumea vibrațiilor acustice se află într-un raport perfect de secțiune de aur, unde segmentul mai mare îl constituie latura superioară a simetriei*. Cele două componente sînt unite de un alt raport al secțiunii de aur, ce se naște între sunetele *si-mi₁*, și *si-fa[#]₁*:



În urma celor arătate, cvinta perfectă se micșorează cu 0,935 Hz, generînd o cvintă temperată. (Se poate presupune astfel că temperajul nu este un compromis între cerințele acusticii și a sistemului de 12 sunete, ci este o necesitate obiectivă, dictată de anumite legități obiective de ordin extra-acustic).

De la sistemele pentatonice pînă la cele heptatonice ne desparte un singur pas. În schema următoare ni se dezvăluie raporturi de secțiuni de aur într-un mod doric**.



* Cele afirmate pot fi verificate de oricine: $220 + 137,5 = 357,5$; $357,5 \times 0,618 = 220,935$. Rezultatul dă o deviere de +0,935, adică 0,425% față de frecvența sunetului *mi₁*.

** Nu mai încărcăm spațiul cu date cifrice și calcule. Exactitatea datelor se pot controla cu calcule asemănătoare celor prezente mai înainte.

Asemenea raporturi se pot stabili și într-o gamă minoră naturală. Am mai putea adăuga că în urma secționării aurii a diferenței de vibrații aflată între două sunete dispuse la octavă, obținem o cvartă mărită — cvintă micșorată, cu o deviere de + 3,08 Hz față de corespunzătorul acustic, ce reprezintă o valoare de + 0,55%. În cazul concret al sunetului fundamental *la* (440 Hz) secționarea aurie în sens negativ ne dă sunetul *re diez* (605 Hz + 3,08 Hz), iar cea pozitivă, pe *fa diez*₁ (715 Hz — 3,08 Hz).

În mod similar am putea demonstra prezența secțiunii de aur și într-un șir cromatic de 12 sunete, sistem muzical actual folosit. Tabelul următor ne dă relații amănunțite într-un astfel de șir:

	la	sib	si	do ₁	do ₁ [#]	re ₁	re ₁ [#]	mi ₁	fa ₁	fa ₁ [#]	sol ₁	sol ₁ [#]
VIBRAȚIE ACUSTICĂ	440	467,5	495	522,5	550	577,5	605	660	687,5	715	770	825
VIBRAȚIE OBTINUTĂ ÎN URMA SECȚIUNII DE AUR	440	464,67	479,6	504,24	543,84	583,44	608,08	647,68	672,32	711,92	716,16	815,76
VALORI DE DEVIERI	—	—2,84	—15,4	—18,26	—6,16	+5,94	+3,08	—12,32	—15,18	—3,08	+6,16	—10,76
RAPORTURI LE FRECVENȚE ACUSTICE DINTRE SEMITONURI	27,5	27,5	27,5	27,5	27,5	27,5	55	27,5	27,5	55	55	55
RAPORTURI DE FRECVENȚE ALE SECȚIUNILOR DE AUR	24,64	14,93	24,64	39,6	39,6	24,64	39,6	24,64	39,6	64,24	39,6	64,24
VALORI DE DEVIERII ALE RAPORTURILOR DE FRECVENȚE	—2,83	—12,57	—2,86	+12,1	+12,1	—2,86	—15,4	—2,86	+12,1	+9,24	—15,4	+9,24

Într-un caz ideal, în urma unui șir întreg de secțiuni de aur, am putea junge la un sistem cromatic temperat, perceput auditiv cu distanțe egale de semitonuri, existent însă în lumea vibrațiilor acustice sub forma unui *șir logaritm*ic, unde distanțele cresc potențial pe măsura îndepărtării de la sunetul de bază.

Pe drept cuvânt se poate pune întrebarea: ce se întâmplă cu acele mici diferențe dintre sunetele generate de sistemul acustic și cele născute în urma segmentărilor aurii? În cazul sistemului temperat ne-am obișnuit cu un răspuns, care azi pare să fie depășit: devierile generate de temperaj, sînt corectate de auzul nostru în direcția sonorităților acustice, zise „naturale“. La ora actuală nu dispunem încă de dovezi suficiente, dar credem că procesul auditiv se desfășoară altfel. Îndeobște este cunoscut faptul, că modul în care sînt intonate cîntecele populare pentatonice, diferă față de o intonare acustică, zisă „corectă“. Dar consecvența cu care terțele mici sînt mai larg — și secunde mari mai îngust intonate, ar trebui să ne pună pe îndoială.

* *
*

În urma celor arătate vom trage cîteva concluzii:

Sistemele muzicale, născute în urma practicii intuitive muzicale a omului diferă față de sistemul acustic obiectiv. Tendințele genezei sistemelor dovedesc această divergență: divizarea octavei s-a petrecut pe baza cerințelor secțiunii de aur (2—3—5—7—12 elemente) și nu pe baza cerințelor unui șir de progresie geometrică (2—4—8—16 elemente), oferite de legile simetriei binare ale acusticii. Vibrațiile absolute ale componentelor tuturor sistemelor muzicale cunoscute pînă în prezent (inclusiv cel temperat) diferă față de vibrațiile absolute ale componentelor generate de sistemul acustic. Toate acestea demonstrează că organul nostru de receptare a undelor sonore are o construcție specială, în urma căruia diferențele de vibrații dintre trepte sînt percepute în mod *logaritmice și nu lineare*! Credem că nu greșim, dacă susținem o ipoteză a auzului logaritmice; numai cu acceptarea unui astfel de auz se pot explica simetriile potențiale — logaritmice ale sistemelor pentatonice, care s-au născut probabil în urma împărțirii diferențelor de vibrații cu ajutorul seriei de secțiuni de aur. În urechea noastră fenomenul se petrece altfel, probabil din cauza melcului logaritmice al urechii interne (organul lui Corti). Cele arătate nu constituie deocamdată fapte dovedite, ele urmează să se dovedească abea în urma unei experiențe efectuate de acusticieni și fiziologi. Cu toate acestea, nimeni nu contestă faptul că modul de gîndire bazată pe legile acusticii a avut un rol important într-o perioadă dată a istoriei muzicii. Instrumentele muzicale, în special cele de suflat au o construcție adaptată necesităților acustice ale armonicilor superioare. Datorită acestor situații s-a putut dezvolta conceptul tonal-funcțional. Într-un sistem acustic, totul se raportează la un singur sunet fundamental, generator al armonicilor superioare. Acest concept stă la baza formării sistemului tonal diatonic, denumit tonalitate majoră, care este cel mai apropiat de un ideal acustic. Lipsa cvartei mărite față de fundamentală și înlocuirea acesteia cu cvarta perfectă se datorește cerințelor de ordin rezonanțial al cvintelor perfecte cele mai apropiate de sunetul fundamental, asigurînd posibilitatea înrudirilor tonale pe cercul cvintelor. Cu toate acestea rămîne însă valabilă divergența existentă între frecvențele naturale și cele uzitate chiar și într-un sistem major. Ea trebuie concepută astfel, ca un compromis dintre necesitățile acustice și cele ale organului respectiv. Este incontestabil că organul auditiv prezintă o mare flexibilitate, fiind capabil să se adapteze prin obișnuință la orice fenomen sonor. Recunoașterea științifică a fenomenelor realității acustice a stat la baza genezei sistemului tonal major, care prin obișnuință treptată a ajuns să predomine în gîndirea muzicală clasică. Rezonanța octavelor și a cvintelor perfecte stau la baza formării unui sistem de gîndire muzicală tonal-funcțională. În această fază a dezvoltării sîntem martorii genezei sistemului, unde simetria binară predomină în gîndire. Divergențele dintre lumea obiectivă a naturii acustice și tendința de segmentare în 12, devine acută în momentul transpunerii fundamentalelor la o distanță de 3 sau 4 cvinte. Acordarea instrumentelor cu clape duce la o dilemă, care la rîndul său se rezolvă pe urmă prin temperaj, reprezentînd încă un pas în favoarea simetrializărilor logaritmice. Divergența dintre conceptul acustic și practica muzicală este poate și mai evidentă atunci, cînd e vorba de tonalități minore. O gamă minoră nu se supune nicicum legilor acus-

tice ale armonicelor superioare. Încercările lui R i e m a n n de a explica existența minorului cu ajutorul armonicelor inferioare, ne par cât se poate de speculative*. Minorul natural este o moștenire a trecutului, a gândirii modale. El se pretează mai degrabă unei analize prin prisma simetriei secțiunii de aur, decât celei acustice. În cazul fundamentalei *la* — mic, împărțirea cvintei se petrece cu ajutorul secțiunii de aur — negativ, care generează terța minoră față de fundamentală, cu o deviere de minus 1,54 Hz față de frecvența acustică a sunetului do_1 (În cadrul unei game minore se pot stabili și alte raporturi de secțiuni de aur într-un mod similar celui prezentat anterior cu ocazia analizei modului doric.) Formele armonice și melodice ale minorului trebuiesc interpretate ca sisteme ce rezultă din tendințele de adaptare la gândirea tonal-funcțională, oferită de sistemele majore. Acusticianul maghiar I. M ü l l e r explică existența minorului melodic cu ajutorul armonicelor superioare (3). După părerea lui această gamă se poate forma cu ajutorul armonicelor nr. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 al sunetului *Do* (*sol*, *la*, *sib*, *do*, *re*, *mi*, *fa diez*, *la*). Aici sunetul fundamental al tonalității minore apare ca un armonic al lui *Do*, iar sunetul fundamental, generator al armonicelor se prezintă în formă de cvartă perfectă față de fundamentală tonalității. Iată încă un scurt-circuit de gândire! Această speculație este în contradicție cu însuși conceptul tonal-funcțional, ne mai vorbind de faptele istorice; minorul melodic apare în gândirea muzicală ca o formă preschimbată a celui natural, cu scopul de a crea un tetracord superior convergent cu cel al majorului și nu invers! Modurile de stare minoră, printre care și eolicul (minorul natural) s-au dezvoltat treptat, prin completarea sistemului pentatonic cu noi sunete generate de cerințele obiective fiziologice ale organului auditiv; această dezvoltare s-a conformat tendințelor de simetrizare logaritmică și nu a cerințelor simetrizărilor acustice!

Ajungerea la un sistem muzical în care diferența de octavă se împarte în 12 înălțimi dispuse la distanțe egale între ele, reprezintă o realizare muzicală perfectă a conceptului simetriei. Numărul de 12 dă posibilitatea unor împărțiri egale în 2, 3, 4, 6 părți, precum și posibilitatea creerii a încă o serie de moduri și formule cu ajutorul unor modele repetate în formă de simetrie de translație, cum ar fi 1—2, 1—3, 1—5, 1—8. Aplicarea conștientă a șirurilor lui F i n o b a c c i prezintă multe posibilități de a crea noi mijloace de expresie muzicală**.

Pe baza unei cunoașteri științifice a genezei sistemelor muzicale putem să ne formăm noi principii pentru explicarea fenomenelor muzicale. În acest fel și concepția despre fenomenul tonalității poate și trebuie să primească un înțeles nou. Am văzut că simțul tonal-funcțional clasic a apărut (în dezvoltarea istorică) în urma adoptării principiilor acustice în muzică. Tendința de a raporta orice sunet sau orice combinație sonoră la o fundamentală, coincide cu legea armonicelor superioare, aparținătoare

* Existența unor armonice inferioare este și azi o ipoteză nedovedită de experiența acustică!

** Vezi lucrarea simfonică „Laude” de A u r e l S t r o e.

unui singur sunet fundamental. Acest concept este necunoscut într-o lume sonoră a pentatoniei și parțial și în gândirea modală. Știm că „nota finalis“ în pentatonie putea să coincidă cu oricare din componentele șirului. Asemenea fenomene predomină și în lumea modală a cîntecelor populare, unde finala melodiei nu are nicidecum primordialitate în sens central față de celelalte componente ale modului. În astfel de sisteme muzicale totul se raportează în mod virtual față de întregul sistem. Nu există ton distins! Există doar ideea simetriei, care guvernează legile de atracție atât în pentatonie, cît și în gândirea modală. Ele diferă numai prin structură și prin numărul elementelor folosite. Cele spuse pot avea o valabilitate și într-o muzică creată pe baza folosirii totalului cromatic de 12 sunete. În această ordine de idei *nu există muzică atonală!* Chiar și într-un sistem dodecafonic se realizează o anumită „tonalitate“, printr-un raport virtual față de întreg. Modalitățile de prelucrare a seriei (prin răsturnare, recurență, răsturnarea recurenței și transpunerea acestora) reprezintă o aplicare conștientă a conceptului simetriei în forme evolute.

După părerea noastră, valoarea estetică a unei opere muzicale depinde și de felul în care autorul reușește să aplice ideea simetriei în creația sa și să realizeze raporturi, interdependențe, cu alte cuvinte o ordine formală internă a sunetelor folosite în scopul expresiei (indiferent că acest proces se realizează în mod intuitiv, sau conștient, chiar cu ajutorul logicii matematice); depinde însă și de modul de percepere a operei de către autoritor, fie, și ea, instinctivă sau conștientă.

* * *

Încheiem prezentarea problemei cu cuvintele matematicianului Hermann Weyl: „Ne putem întreba dacă valoarea estetică a simetriei este dependentă de valoarea ei vitală: a descoperit cumva artistul simetria, cu care natura, conform unei legi inerente, și-a înzestrat făpturile, copiind și perfecționînd, apoi, ceea ce natura i-a prezentat în realizări nesfîrșite, — sau valoarea estetică a simetriei are un izvor independent? Înclin că cred... că *ideea matematică* este originea comună a ambelor: legile matematice, care guvernează natura, sînt originea simetriei în natură, iar realizarea intuitivă (sau conștientă, — n.a.) a ideii, în imaginația creatoare a artistului, constituie originea ei în artă“.

BIBLIOGRAFIE

1. Weyl, Hermann: *Simetria*. Editura științifică, București, 1966.
2. Lendvai, Ernest: *Bartók Stilusa*, Zeneműkiadó vállalat, Budapest, 1964.
3. Müller, Ștefan: *A hangrendszer analizésének néhány adaléka*, în *Magyar zene* nr. 2, 3, 4 din 1964, Budapest.
4. Tarnóczy, Tamás: *Akuszтика*, Akadémiai kiadó, Budapest, 1963.

Le rôle de l'idée de la symétrie dans la genèse des systèmes musicaux

Nicolae Szalay

Résumé

L'auteur essaie de démontrer que l'idée de la symétrie et spécialement de la symétrie de la section d'or a eu un rôle prépondérant dans la genèse des systèmes musicaux, inclusivement ceux employés à présent. Le travail contient aussi une analyse mathématique détaillée de la section d'or ainsi qu'une série de dates chiffrées concernant les relations des vibrations d'entre les éléments des différents systèmes musicaux. Ces dates plaident pour l'opinion que la section d'or constitue une forme spécifique de la symétrie dans la musique.

Роль идеи симметрии в происхождении музыкальных систем

Николае Салаи

Резюме

Автор пытается показать, что идея симметрии и в особенности симметрии золотого сечения (sectio aurea) имела преобладающую роль в происхождении музыкальных систем, включая в них и те, которые употребляются и в настоящее время. Работа содержит и подробный математический анализ золотого сечения, а также и ряд цифровых данных, ссылающихся на отношение частоты колебаний между элементами различных музыкальных систем.

Эти данные говорят в пользу мнения, что присутствие золотого сечения представляет собой специфическую форму симметрии в музыке.

Die Bedeutung der Symmetrie in der Entstehung der Tonsysteme

Nicolae Szalay

Zusammenfassung

Der Verfasser versucht zu beweisen, dass die Idee der Symmetrie, und insbesondere die Idee der Symmetrie des goldenen Schnittes, in der Entstehung der Tonsysteme, einschliesslich der auch heute verwendeten Tonsysteme eine vorherrschende Rolle gespielt hat. Die Abhandlung enthält auch eine eingehende mathematische Analyse des goldenen Schnittes und eine Reihe von zahlenmässigen Angaben, die sich auf die Schwingungsverhältnisse der Elemente der verschiedenen Tonsysteme beziehen. Diese Daten sprechen für die Anschauung, dass der goldene Schnitt eine spezifische Form der Symmetrie in der Musik darstellt.

CONTRIBUȚII LA STUDIUL TRATĂRII DISONANȚEI ÎN CREAȚIA LUI J. S. BACH

MAX EISIKOVITS

Muzicologia ultimului secol — de la Ambros pînă la Bukofzer — este unanim de acord asupra importanței covârșitoare a tratării disonanței în definirea și delimitarea stilurilor. Uneori însă chiar și muzicologii secolelor anterioare surprind cu o viziune clară importanța și rolul ce-l joacă ea. Astfel Berardi conchide că diferența cea mai izbitoare între muzica Renașterii și cea a barocului se prezintă în modul diferit al tratării disonanței. Considerată pe drept cuvînt „unul dintre cei mai puternici factori ai expresiei muzicale“, tratarea disonanței oferă un veritabil „tensiometru“ al muzicii diferitelor epoci și reprezintă incontestabil un aspect decisiv al procesului dialectic în lupta continuă dintre ceea ce este nou și vechi. Întreaga evoluție de peste un mileniu a polifoniei constituie cea mai convingătoare dovadă a transformării lente a disonanțelor în consonanțe, iar *conceptul de disonanță atestă o tendință treptată și continuă de restrîngere în favoarea consonanței, care lărgindu-se mereu, include din ce în ce mai multe elemente ale disonanței din etapele ei premergătoare, transformate, reconsiderate în consonanțe*. În toate momentele de cotitură ale istoriei polifoniei — a muzicii culte deci — denunțarea și combaterea violentă a noului, în particular a „disonanței“ constituia din partea muzicienilor conservatori, mai greu adaptabili noului, un fenomen caracteristic, permanent prezent, de la episcopul Aldhelm (sec. al VII-lea) la Artusi sau Ansermet în zilele noastre. Ca atare, concluzia cunoscută a lui Schönberg¹ — care, raportînd problema consonanței-disonanței la ordinea apariției sunetelor armonice, definește consonanțe relațiile cele mai apropiate și simple, iar disonanțe cele mai îndepărtate și complicate, care apar mai tîrziu, — pare convingătoare și veridică și nu contrazice, în ciuda aparențelor, importanța ce i-o acordăm, ca element, determinant al stilului.

Cu toate că *istoria tehnicii disonanței* — de la Evul Mediu pînă în prezent — creionează propriu-zis istoria autentică a muzicii culte de peste un mileniu, stadiul prezent al analizei și relevării științifice a acestui fenomen de o importanță capitală în studiul stilurilor, constituind una din sarcinile esențiale ale muzicologiei, nu numai că n-a fost epuizat, dar este încă doar la începuturile ei. Muzicologului danez Knut Jeppesen îi revine nu numai meritul de a fi așezat bazele științifice ale isto-

¹ A. Schönberg: Harmonielehre, Leipzig, 1911, pag. 19.

riei tehnicii disonanței, ci și cel al elucidării științifice, prezentată în corelația ei istorică și rămasă sub atâtea aspecte obscure pînă la el, a tratării disonanței în stilul palestrinian, de o importanță decisivă pentru cercetările viitoare din acest domeniu¹, constituind o contribuție unică și un exemplu prețios muzicologiei noi. Lucrarea lui Jeppesen a fost ulterior parțial completată cu sublinierea unor aspecte complementare de amănunt, de către P. Hamburger².

Continuarea inițiativei lui Jeppesen, spre marea pierdere a muzicologiei contemporane, întârzie, probabil datorită împrejurării că atenția și preocupările muzicologiei contemporane se îndreaptă în primul rînd spre analiza fenomenologiei muzicii noi; ceea ce este cu totul firesc și justificat, contemporaneitatea fiind întotdeauna sarcina primordială și cea mai pasionantă a cercetării științifice, ceea ce însă nu implică în mod necesar ignorarea trecutului. Dimpotrivă. *Prezentul, tendințele noi nu pot fi just apreciate și interpretate fără cunoașterea procesului evolutiv al antecedentelor sale istorice. Noul, ce se dovedește viabil, oricît de revelator și tulburător pare, nu constituie un produs al arbitrarului subiectiv; preexistînd în forme, fie cît de timide în experimentările înaintașilor, el încolțește, se amplifică, așteptînd doar momentul istoric prielnic pentru a se impune cu amploare și hotărîre.* Scrutarea istorică deci a acestor antecedente, uneori palide și modeste, altădată mai viguroase evidente, ale limbajului și arsenalului mijloacelor de expresie contemporane, nu numai că se încadrează perfect în ordinea preocupărilor majore și stringente ale actualității, dar constituie una din fazele și obiectivele ei indispensabile, chiar. Cu cît vom cunoaște mai veridic și mai aprofundat trecutul cu forțele lui latente potențiale, cu atît vom pătrunde mai ușor și mai organic prezentul, cu toate contradicțiile și încleștările sale. „Numai urmărind-o pe parcursul veacurilor — spunea Webern într-una din prelegerile sale³ — vom vedea cum se prezintă muzica nouă în realitate. Și atunci poate vom înțelege de fapt ce constituie azi muzică nouă și ce este perimat“.

Cercetările viitoare de continuare a operei lui Jeppesen, se vor putea orienta după două criterii; fie abordînd epoca imediat premergătoare lui Palestrina — a școlilor neerlandeze în primul rînd — sau ceea ce-i succede, spre exemplu curentul monodic, antipolifonic al Cameratei florentine, din jurul anului 1600, cu un larg suflu revoluționar-inovator, sau prin renunțarea deocamdată la o precedare sau continuare imediată în timp, supunînd analizei proxima mare epocă de sinteză, caracterizată în primul rînd prin selectarea și îngemănarea tuturor rezultatelor și experiențelor acumulate în ajun. Pledînd pentru soluția din urmă, în cele ce urmează vom încerca deci să conturăm principiile generale, ce se degajă din tratarea atît de complexă și bogată a disonanței în muzica barocă, în particular în arta lui Bach, considerată ca sinteza nu numai a unei evoluții de un secol și jumătate a muzicii post-palestriniene ci în realitate a tuturor rezultatelor viabile ale întregii dezvoltări

¹ K. Jeppesen: *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig, 1925, în originalul danez Copenhaga, 1923.

² P. Hamburger: *Studien zur Vokalpolyphonie*, Wiesbaden, 1956.

³ A. Webern: *Weg zur neuen Musik*, Universal Wien, pag. 12.

a muzicii europene de peste o jumătate mileniu, rezultat al contribuției atîtor popoare latino-germanice contopite în una din cele mai grandioase și reprezentative realizări ale geniului creator umanist european, bun-spiritual al întregii omeniri.

Cu toate că creația multilaterală a lui B a c h a stimulat, atît în trecut cît și în prezent, generarea atîtor lucrări analitice importante, *tratarea disonanței* — în ciuda unor contribuții parțiale — *rămîne și mai departe totuși aspectul cel mai vitregit al cercetărilor de pînă acum*. Lucrarea de față, constituind un rezumat succint al capitolelor respective din lucrarea autorului „Polifonia barocului“ (în manuscris), dorește să atragă nu numai atenția asupra importanței și necesității continuării operei lui Jeppesen în domeniul cercetării istoriei tehnicii disonanței, indispensabilă unei clare viziuni asupra epocii și stilului tratat, *dar și asupra aportului imens a lui B a c h în promovarea și conturarea atîtor trăsături ale viitorului*, fapt ignorat sau neidentificat în genere de muzicologia veche. Fără a avea pretenția de a epuiza complexitatea nebănuită a subiectului, vom încerca doar să schițăm principiile generale, călăuzitoare ale tratării disonanței în creația lui B a c h¹.

Optînd pentru metoda comparativă, ca cea mai eficientă în elucidarea diferențelor tratării disonanței, va fi necesară, credem, înainte de toate, definirea coordonatelor principale ale polifoniei bachiene în raport cu cele ale Renașterii.

1. Polifonia palestriniană se axează pe *primatul factorului melodic-linear*, acordul rezultînd în primul rînd din coincidența, suprapunerea elementelor mai multor linii melodice izolate. Armonia renescentistă — problemă rămasă în umbră pînă în ultimele decenii — are un caracter oarecum mai mult „intervalic“, produs al simultaneității intervalelor diferite, față de caracterul „armonic“ propriu-zis al barocului în accepțiunea unei entități verticale proprii. În timp ce armonia palestriniană deci, constituie în primul rînd un rezultat al suprapunerii liniilor melodice, — *polifonia bachiană va trebui să fie studiată sub un unghi dublu linear-vertical pentru a evita repetarea tentației unilateralizante, eronate a lui Kurth*². Ordinea succesiunilor acordurilor în structura polifoniei bach-

¹ Cei contrariați de decalajul îngrijorător între creație și teorie, respectiv de rămînere în urmă a învățămîntului teoretic, sînt unanim în a recunoaște inconveniențele învățămîntului polifonic care se plafonează — precum observă just și Boulez într-unul din articolele sale dedicate problemei învățămîntului — în genere la tratarea polifoniei bachiene, ignorînd cele două secole ce i-au urmat. Îngrijorarea, firește, este mai mult decît justificată. Și, măcar de s-ar axa acest învățămînt pe parametri autentici ai stilului bachian! Adevărul e, că majoritatea cursurilor mai vechi și mai noi nu fac în realitate altceva decît parafrazează pe F u x, care în al său *Gradus ad Parnassum* (1725) — departe de a oglindi cuceririle epocii sale, perpetuiază în domeniul învățămîntului polifonic un stil quasi-palestrinian alterat, hibrid, semănînd confuzie și o viziune științifică mai mult decît discutabilă, care dispare, din păcate, foarte greu. Punerile la punct deci, fie chiar numai în domeniul atît de important al tratării disonanței, este nu numai salutară, dar oferă un prim pas indispensabil asanării atît de scadente, a stării precare a învățămîntului polifonic în genere. *În consecință condiția prealabilă, premisa inițierii unei reforme eficiente în scopul modernizării studiului contrapunctic, constituie fără doar și poate restabilirea veridică a stilului bachian autentic*, debarasat de reziduiile și măsluirile arbitrare și derutante ale unui scolasticism dăunător, ce-l începoșă de peste două secole.

² Ernst Kurth: Grundlagen des Linearen Kontrapunkts, Bern, 1917

iene nu poate fi privită deci nicicum ca un rezultat mai mult sau mai puțin întâmplător al simultaneității vocilor, ci este în funcție de legile de atracție proprii sistemului tonal-funcțional. Structura polifonică bachiană bazată pe cele două dimensiuni determinante, solicită împletirea lor armonioasă, echilibrul lor perfect într-un tot organic unitar.

2. Tratarea disonanței a barocului — precizează Bukofzer¹ — era în funcție de bas, care susținând întregul edificiu al jalonării armonice, și-a asumat o importanță și rol mult sporit față de trecut. În cursul istoriei — continuă autorul — apare pentru prima oară polaritatea armonică între cele două voci extreme dominante — osatura autentică a unei compoziții muzicale — sopran și bas, între melodie și sprijinul ei armonic de care se articulează. Polaritatea între sopran și bas — constituind esența stilului omofon —, a prilejuit numeroase combinații noi armonice, care pentru muzicienii conservativi constituiau începutul haosului, ceea ce însă — vom adăuga — a contribuit în măsura decisivă la realizarea cotiturii istorice în domeniul tratării disonanței.

3. Schimbările profunde intervenite în climatul acestui domeniu nu se datoresc însă numai acestui singur factor, oricât de important ar fi el. La aceasta au concurat în aceeași măsură dezvoltarea muzicii instrumentale, care a generat o melodică cu mult mai suplă și mobilă, debarasată de rigorile severe, sufocante ale construcției melodiei palestriniene, precum și intensificarea și lărgirea sferei emotive a muzicii baroce. În timp ce polifonia vocală prefera simplitatea nobilă și austeritatea stăpinită, arta barocă, incluzând sfere emoționale mult mai complexe exprimă atât durerea, pasiunea răscolitoare cât și bucuria exuberantă, cu o forță neîntîlnită pînă atunci. Firește, bogăția și gradul de intensitate crescut al conținutului afectiv necesita în mod imperios găsirea și adaptarea mijloacelor noi de expresie, adecvate conținutului nou, care nicicînd nu poate fi realizat veridic numai cu ajutorul mijloacelor vechi de expresie. Îmbogățindu-se și diversificîndu-se universul artei muzicale noi, dînd glas unor sfere emotive necunoscute, sau refulate în arta renascentistă, se impunea astfel nevoia realizării unei revoluții autentice și în problema tratării disonanței, care în cadrul ei palestrinian nicicum nu mai putea satisface exigențele și necesitățile artei noi.

4. În creația lui Bach raportul dintre voci prezintă două aspecte și tendințe variate, contra-dictorii, constituind în același timp premise esențiale ale structurii polifonice: autonomia și identitatea sub raport vertical a funcției elementelor vocilor suprapuse, ca emanație a fundamentării ei duble, linear-verticale. Autonomia verticală a fiecărei voci izolate, generînd pluralitatea funcției verticale a elementelor vocilor componente contribuie la realizarea și asigurarea caracterului linear al structurii polifonice. Acest caracter linear însă — știm — nu este absolutizat în polifonia bachiană, care, precum s-a mai accentuat, prezintă simbioza celor două dimensiuni. În consecință, uneori funcția verticală a vocilor suprapuse poate să aibă un caracter identic, realizabil prin dublarea vocilor. Astfel dublările de terțe, sexte și decime paralele — produs al similitudinii funcției verticale, izvorît din componentul armonic, sînt

¹ Manfred F. Bukofzer: Musik in the Baroque Era, London, 1964, pag. 10—11.

eurente, caracteristice chiar, atât în structura bivocală cât și în 3 sau mai multe voci.

Mișcarea simultană a celor două voci, cu toate că exclude diferențierea lor ritmică, poate să genereze, pe lângă fragmente cu caracter omofon pronunțat, și o structură *quasi-polifonică*, în cazul *asincronizării reliefurilor curbelor celor două linii melodice și a necoincidenței punctelor lor culminante*, obținută și prin aplicarea mișcării în sens contrar. *Coincidența momentelor extreme contrare, a punctului culminant al unei voci cu momentul cel mai profund al vocii a II-a, va sublinia și mai mult intenția de individualizare a celor două voci în mișcare simultană, de altfel cel mai puțin propice, în genere, realizării profilului structurii polifonice.*

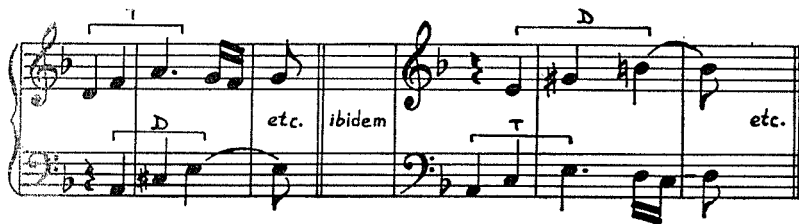
În trei sau mai multe voci aceste două tendințe determinante pot fi prezente și simultan, în cazul asocierii a două voci dublate cu a treia sau chiar cu mai multe voci, având elemente suprapuse cu funcțiuni verticale diferite. Pe parcursul analizei noastre vom atrage atenția cititorului asupra acestor aspecte caracteristice ale structurii polifonice, ce generează adesea conglomerate disonante interesante și policrome, străine disonanței aplicată în stilul omofon.

5. Principiul tonal-funcțional¹, întemeiat în primul rînd pe forța de atracție a dominantei majore producătoare de tensiune și a tonicii relaxante ca centru tonal gravitațional, grupează acordurile în trei categorii, reprezentînd cele trei funcțiuni armonice existente²: Acorduri cu funcțiune de tonică (T) al căror exponent principal este acordul de pe tr. I-a; cu funcțiunea de dominantă (D), tr. a V-a, și de subdominantă (S), tr. a IV-a. Celelalte acorduri, după criteriul înrudirii lor cu exponenții principali, li se vor putea substitui. Funcțiunile T-D reprezintă *poluri energetice opuse*, indispensabile determinării cadrului tonal³. În afara alternării funcțiunilor de D-T, succesiunile modulatorice de acorduri de septime dominante, sau de septime micșorate vor constitui de asemenea

¹ Antecedentele ei istorice apar timpuriu și se pot identifica în polifonia sec. al XIV-lea.

² A se face deci o deosebire netă între cele trei *funcțiuni armonice* și între termenul de *funcție verticală* a elementelor vocilor suprapuse.

³ Acești doi poli opuși prin succesiunea lor (D-T) generatoare de tensiune-relaxare, constituie *factorii tonali determinanți*. Tentația simultaneității lor însă — ca și a bitonalismului de altfel — acționînd în sensul anihilării și neutralizării forței de atracție și de gravitație tonală și totodată al transferării ei în sfera instabilității și al labilității, apare timpuriu și este prezentă uneori și în creația lui Bach, chiar dacă nu atât de ostentativ ca la Beethoven. *Principiul tonal funcțional conține deci potențial și germeii negației sale:*
Bach: 4 duete pt. pian (nr. 2)



(Vezi ex. 2 la pag. 212)

factori primari determinanți ai sistemului funcțional¹. „Circuitul funcțional tipic de T-S-D-T, identificându-se de fapt cu formula cadenței perfect autentice, *nu constituie esența, ci doar forma, cadrul gândirii muzicale funcționale*², și ca atare nu poate fi considerată ca o îngrădire a desfășurării libere a fanteziei creatoare, avînd în vedere faptul, că în sfera acestui circuit tipic, sistemul armonic dispune de resurse suficiente pentru a-l îmbogăți fie prin introducerea sunetelor străine de acord, prin alterații, fie prin diversificarea componenței circuitului (T-D-T, T-S-T etc.) sau repetarea modulatorică a lor.

6. Polifonia bivocală se realizează cu ajutorul diferitelor intervale armonice. În stilul bachian intervalele armonice, spre deosebire de stilul palestrinian, vor avea o semnificație dublă, pe lângă rolul lor vertical „intervalic” propriu, — ca rezultat al suprapunerii a două sunete diferite — și calitatea de *elemente constitutive ale jalonării armonice, pe care o conturează*.

Adoptînd clasificarea lui Bussler³, care ne pare cea mai propice, intervalele armonice vor constitui *consonanțe primare*, în cazul terțelor sextelor și decimilor mici și mari, și *consonanțe secundare*, în cazul primelor, cvintelor și octavelor perfecte. În ceea ce privește cvarta perfectă, în lumina esteticii baroce, vom fi de acord cu Werner Tell⁴ că ea va trebui considerată *consonanță condiționată*, în cazul cînd ea e plasată pe timp neaccentuat, tratînd-o deci ca disonanță *doar cînd survine pe timp accentuat*. Acest adevăr este pe deplin confirmat de întreaga practică creatoare a barocului, în ciuda codificărilor didactice contrare ale epocii sale. Restul intervalelor (secunda, septima, nona, precum și toate intervalele mărite și micșorate) sînt disonante fiind aplicabile cu, sau fără pregătire și rezolvate. În cadrul stilului baroc, însă ne vom mai prevala de categoria intervalelor *semidisonante*⁵: acordurile, și elementele

Bethoven: Les adieux (încheierea părții I).



¹ Întruna din lucrările precedente, publicată în „Lucrările de muzicologie” Cluj, 1966, am subliniat că Bach, atunci cînd exploatănd totalul cromatic în spații melodice surprinzător de restrinse, ce emanau adesea o atmosferă de preatonalism, *contracara, anihilînd, forța centripetă a unor astfel de linii melodice cu carapacea sever tonal-funcțională a factorului armonic*. Tendința de destrămare tonală a liniei melodice era neutralizată astfel prin succesiunile consecutive de T-D din diferite tonalități, sau prin succesiuni modulatorice ale dominantei.

² Leo Weiner: Armonie analitică, Studiul funcțiunilor Bp. 1944.

³ L. Bussler: Kontrapunkt und Fuge (Berlin, 1912).

⁴ Werner Tell: Neues Lehrbuch des Kontrapunkts, Leipzig, 1955.

⁵ Denumirea este justificabilă prin comportarea ei uneori ca o consonanță, căreia i se substituie, servind atît pregătirii, cît și rezolvării unor suspensiuni mai „dure”, spre ex.

acordurilor de septimă și nonă dominantă, precum și cele de septimă micșorată, care neavînd nevoie de pregătire vor fi însă urmate de rezolvare.

În clasificarea disonanțelor vom recurge la terminologia adaptată de Jeppesen: *disonanțe ca fenomen secundar* (disonanțe întâmplătoare, motivate melodic) și *disonanțe ca fenomen primar*, concepute ca un contrast conștient și voit față de consonanță.

DISONANȚA CA FENOMEN SECUNDAR

În această categorie vor intra disonanțele cu caracter melodic, ornamental¹.

A. Nota de pasaj.

Disonanța de pasaj, ca fenomen secundar are un rol melodic, lipsit de valoare expresivă propriu-zisă și ne oferă în istoria apariției disonanței *faza primară*, identificabilă chiar și în primele forme ale organumului medieval. În stilul palestrinian, constituind o punte diatonică între două sunete consonante, nota de pasaj era sever reglementată atît sub raportul situației, a duratei precum și a introducerii (pregătirii) și a continuării (rezolvării) ei. În scopul reducerii la minimum a sesizării ei, trebuia să facă față următoarelor condiții: a) să fie situată numai pe timp sau părți de timp neaccentuate — legea formulată de Franco din Paris în sec. XIII-lea², b) să nu depășească durata unui timp și c) să fie introdusă și continuată numai prin mers treptat, excluzînd introducerea sau părăsirea disonanței prin salt, în afara cazului cambiarei inferioare.

Stilul bachian, cu toate că păstrează și mai departe în problema tratării notei de pasaj — în genere — caracterul ei predominant renascentist, însușindu-și însă practica mai puțin severă a școlilor flamande și engleze, de fapt abrogă în același timp toate aceste îngrădiri, utilizînd nota de pasaj atît diatonică cît și cromatică pe timp sau părți de timp accentuate, putînd avea în acest caz chiar și o durată ce depășește durata consonanțelor ce o încadrează, și în sfîrșit, admițînd atît introducerea cît și continuarea lor prin diferite salturi ascendente sau descendente. În afara notei de pasaj, survenită în mișcarea oblică (unilaterală) ea se mai aplică și în cazul mișcării simultane a vocilor. 1. *Mișcarea simultană a vocilor*, ce progresează în sens contrar cu durate egale, în stilul palestrinian — a fost limitată la utilizarea duratelor de jumătăți de timp *neaccentuate*. În baroc, prin acest mijloc se puteau obține aglomerări de disonanțe fie accentuate, fie neaccentuate, respectîndu-se doar dezideratul ca punctul de plecare și încheiere să se efectueze pe o consonanță (ex. a) sau semidisonanță (ex. b).

¹ Diferitele ornamente, atît de caracteristice barocului, se includ în bună parte, de fapt, în categoria disonanțelor melodico-ornamentale.

² Excepțiile erau rare, spre ex. în cazul coborîrii treptate a două durate de $\frac{1}{2}$ de timp, precedate de o durată mai lungă. În cazul acesta, prima notă descendentă putea disona.

ex. a. Partita V. Preambule

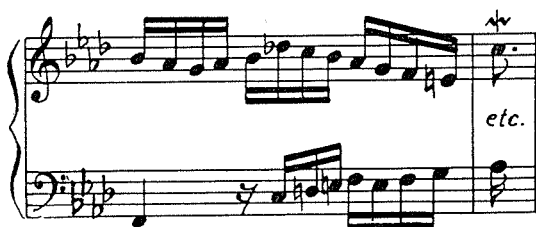


ex. b. Partita Re, Menuet.



În cazul tonalității minore, tr. VI-a poate să apară uneori simultan într-una din voci alterată suitor, cu mers ascendent, iar în cealaltă în forma ei nealterată, în sens descendent.

Invențiune la 2 voci (fa)

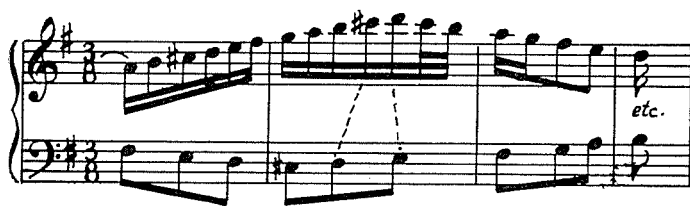


2. Mișcarea simultană în durate inegale la Palestrina, se limita — pentru a evita obținerea disonanței pe părți de timpi accentuate — numai la durate de $\frac{1}{2} + \frac{1}{4}$ de timpi, excluzând deci simultaneitatea de $1 + \frac{1}{2}$ de timpi. Legea lui Franco fiind înlăturată, aceste îngrădiri dispar, permițând mișcarea vocilor în durate de $1 + \frac{1}{2}$ de timpi atât în mișcarea directă cât și contrară. În primul caz pot să apară secunde, septime și none paralele, tolerate.

Suita engleză I (Bourrée II) Partita în do (Allegro)



Partita V (Courante)



3. În ce privește durata notei de pasaj, ea dovedind pe parcursul evoluției sale istorice o tendință constantă *de diminuare a duratei ei, are un caracter predominant fracționar*, fără să excludă însă și durate mai lungi (de un sau 2 timpi).

B.

Ca o consecință a pătrunderii adânci a gândirii armonice în melodica bachiană în forma unor transfigurări ritmico-melodice variate, precum și a axării polifoniei sale pe considerentul dublu linear-vertical, nota de pasaj a unei voci, tratată melodic *se poate asocia cu elementele unui acord* de 3-4-5 sunete, cu, sau fără prezența tuturor elementelor constitutive ale vocii a 2-a. Prin ciocnirea unui element al acordului descompus cu nota de pasaj — situată în genere pe partea slabă a timpilor, — se obțin diverse disonanțe, îmbogățind resursele sonorității structurii bi-vocale.

a) Asocierea notei de pasaj cu proiectarea lineară a unui acord de 3 sunete, în mișcare directă. Paralelisme de septimă-octave, sau octave-none, sînt în acest caz tolerate.

Suita engleză II. Gigue



în mișcare contrară:

Invențiune la 2 voci-Sol

Suita engleză La, Bourrée



În cazul tonalității minore, coincidența tr. VI-a alterate suitor cu forma ei naturală este posibilă și de astă-dată.

Concerto în stil italian (I)



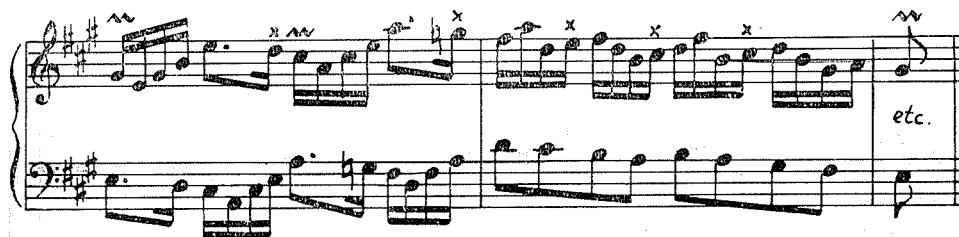
Nota de pasaj se poate asocia și numai cu două elemente descompuse ale acordului:

Musikalisches Opfer: Sonata pt. flaut și cembalo



Între elementele acordului descompus figurativ se pot intercala de asemenea note de pasaj, *modelînd suplețea și cursivitatea liniei melodice.*

Suita engleză I. Allemanda



b) În afara acordului de trei sunete, nota de pasaj se poate asocia cu descompunerea figurativă a diferitelor acorduri de septime, sau none:

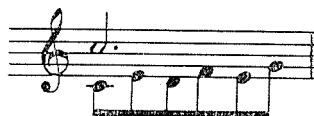
Suita franceză (do), Courante



c) Adesea, interpretarea justă a unor fragmente bivocale solicită scrutarea contextului armonic de care se corelează:

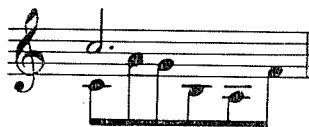
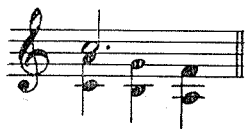
Astfel, în loc de:

vom putea avea prin descompunere



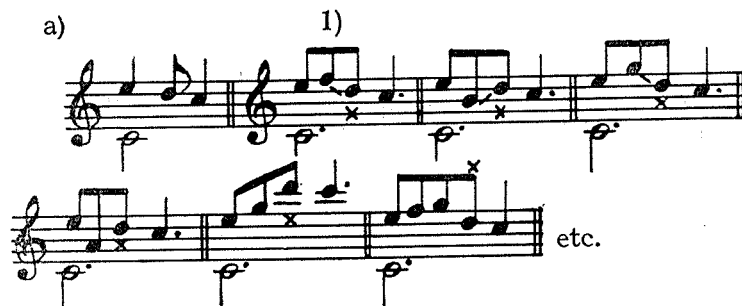
sau în loc de:

vom putea avea:



C.

Sub raportul pregătirii și rezolvării notei de pasaj, stilul bachian renunță la tratarea dogmatică, severă, și în scopul înlesnirii în măsură maximă a compatibilității celor două dimensiuni, admite și generalizează *atât introducerea cât și rezolvarea ei prin salt*. Intercalînd deci înaintea apariției notei de pasaj disonante una sau chiar două sunete fie consonante fie disonante, vom obține diferite formule ale *notei de pasaj introduse prin salt*, descendent sau ascendent constituind o formulă destul de caracteristică a melodicii bachiene¹⁾. Saltul de terță și cvartă constituie aplicările ei cele mai frecvente. În aceste cazuri nota de pasaj introdusă prin salt va fi în genere neaccentuată (a), uneori putînd apare însă și pe părți de timp accentuate (b)

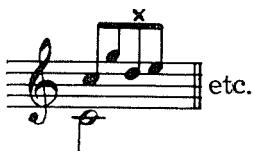


iar în loc de:

vom putea avea:



cazul b.) accentuată



În afara introducerii prin salt, nota de pasaj se poate și rezolva tot prin salt. În cazul acesta intercalarea unui sunet străin se efectuează după introducerea treptată a disonanței de pasaj, înaintea momentului rezolvării ei.

În loc de

vom putea avea



iar în loc de:

vom putea avea:



1) Vom remarca că diferitele stiluri și epoci, conținând diferite întorsături melodice predilecte (cambiata melosului renascentist sau formula prezentă a melosului baroc etc.) își vor crea întotdeauna condiții necesare, compatibilității lor verticale optime, modelînd normele tratării disonanței solicitărilor melodice. *Orizontalul, deci constituie, incontestabil, unul din factorii determinanți ai structurii verticale și ai schimbărilor survenite în domeniul ei!*

Nota de pasaj simplă, se poate asocia — în durate diferite — cu nota de pasaj rezolvată prin salt:

Die Kunst der Fuge (Canone all'ottava)



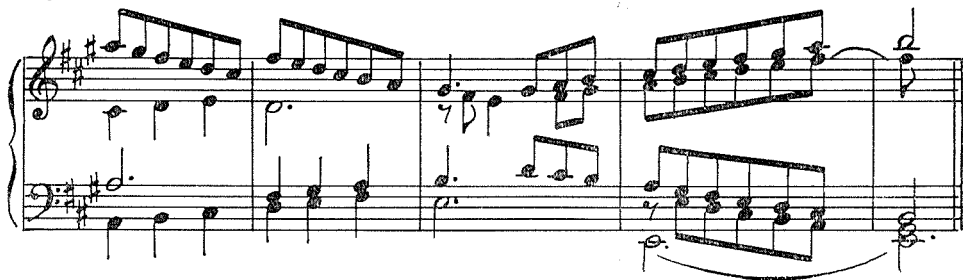
Combinările variate ale diferitelor note de pasaj în diverse ipostaze, precum și îmbinarea lor cu descompunerile figurative ale vocii a doua pot genera numeroase și interesante asocieri.

În încheiere va mai trebui să vorbim succint și despre nota de pasaj situată în acord, în structura de 3 sau mai multe voci. Cu toate că structura bivocală, schițând jalonarea acordică, ne oferă o imagine de fapt completă a fenomenului abordat și, în consecință, amplificarea structurii polifonice cu vocea 3-a sau 4-a nu va afecta aspectele ei expuse mai sus. În structura în mai multe voci basul asigurându-și un rol primordial, ca suport al structurii armonice, va constitui elementul la care vom raporta disonanța. În structura de 3 sau mai multe voci, aspectul armonic se impune firește cu și mai mare evidență. Acordurile construite din suprapunerea a 2-3-4 terțe se utilizează atât în stare directă cât și în răsturnări. Prin combinarea ingenioasă a vocilor cu funcții verticale și raporturi de durate diferite între ele, Bach reușește să îmbogățească mult structura sa polifonică, care se va putea însă analiza și percepe întotdeauna prin raportarea ei la categoriile expuse pînă acum. Nota de pasaj, în cadrul structurii în mai multe voci, se poate efectua fie

- simplă, cu celelalte voci stînd pe loc, sau dislocate prin salt la un alt element al acordului.
- duble în durate egale (terțe, sexte sau decime) în mișcare paralelă sau contrară, cu sau fără dislocarea elementului acordic,
- note de pasaj triple sau cadruple, obținute prin mișcarea paralelă a două voci (sau trei) în mișcare contrară, cu a treia, respectiv a patra.

În cazul notelor de pasaj duble, (sau multiple) cu durate inegale, întregite de 1—2 elemente armonice, ele se pot desfășura atât în mișcare contrară cât și directă, ca și în cazul cp. la două voci

Fuga în La (pt. orgă)



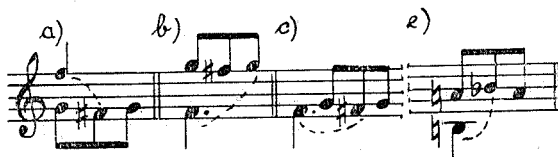
Îmbinarea notelor de pasaj clasice sau celor introduse sau rezolvate prin salt (simple și duble) cu descompunerea figurativă — în durate egale și inegale a unor voci — constituie tot atâtea surse noi de diversificare a sonorității obținute, pe care însă în cadrul acestui rezumat sîntem nevoiți a le omite.

NOTA DE SCHIMB

A.

Avînd prin excelență funcție ornamentală, nota de schimb în stilul pales-trinian se situa ca notă de turnură treptată în vecinătatea unei conso-nanțe, pe partea neaccentuată a timpului. Pentru a se impune cît mai puțin, se utiliza în genere numai nota de schimb inferioară, mai insesi-zabilă deci, iar cea superioară survenea rar și era condiționată de reve-nirea la consonanța de la care plecase, *prelungită însă ca durată*. Astfel, consonanța impunîndu-se mai mult auzului, reușea să abată atenția de la nota ornamentală disonanță, superioară. Firește că barocul, ignorînd aceste rezerve, întrebuițează în aceeași măsură nota de schimb infe-rioară cît și cea superioară. Cu toate că în majoritatea cazurilor ea rămînea tot neaccentuată, *se utiliza și nota de schimb accentuată*, întil-nită mai rar în practica școlilor flamande și engleze. Ca și în cazul notei de pasaj, ea putea avea și o durată mai mare și putea fi de aseme-nea introdusă și rezolvată prin salt. În afara notei de schimb diatonice, se aplică și nota de schimb cromatică.

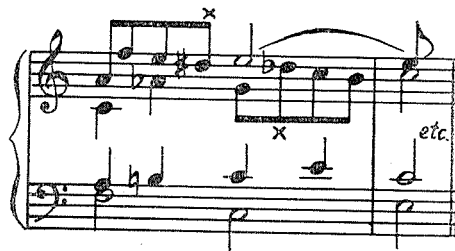
În cazul acordului de septimă de dominantă, prin nota de schimb infe-rioară cromatică a fundamentalei, se obținea fie o octavă micșorată (a) fie o octavă și secundă mărită (b-c). De asemenea, se obținea o octavă micșorată prin alterarea coborîtoare a septimei pe treapta a VII-a atît în major cît și în minor.



Același sunet e pasibil și de cromatizare în sens alternativ:

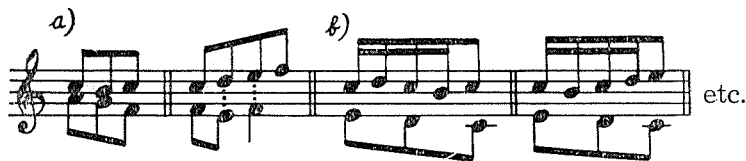


Die Kunst der Fuge (IV)



Firește, avînd în vedere caracterul *predominant* diatonic al creației bachiene, aceste cromatizări dense, — cu toate că nu pot fi considerate tipice — atestă totuși marea înrîurire ce a avut Bach și sub raportul îmbogățirii armonice asupra epocilor de mai tîrziu — inclusiv asupra romanticilor. Citatul de mai sus, spre ex. ne oferă o primă apariție a formulei faimosului „acord Tristan”¹ elementele ei fiind tratate ca disonanțe ornamentale.

Nota de schimb este adesea asociată cu o notă de pasaj în durate egale (a) sau inegale (b). În cazul din urmă, vocea din durate mai mici va efectua fie două note de schimb în sens alternativ, fie o notă de schimb și alta de pasaj.

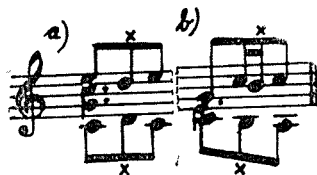


Este posibilă și aplicarea turnurii ambelor voci atît în cazul duratelor egale cît și inegale. Prin acest procedeu, Bach obține uneori fie simultaneitatea notei alterate, cu forma ei naturală (a), fie raporturi disonante consecutive (b)

¹ E. Kurt (Romantische Harmonik, Berlin, 1923, pg-74), scrutînd originea istorică a acestui acord, îl identifică pentru prima oară în Sonata Mi b (op. 31, nr. 3) de Beethoven.



Disonanța poate fi și dublată, în sens contrar, atât cu funcțiuni verticale identice (a) cât și diferite (b). În cazul din urmă se asociază o notă de pasaj cu nota de schimb.



Asocierea notei de schimb diatonice sau cromatice cu descompunerea figurativă a unor acorduri diferite a vocii a doua, ne va oferi ca și în cazul notelor de pasaj, prilejuri numeroase ale obținerii unor disonanțe melodice variate.

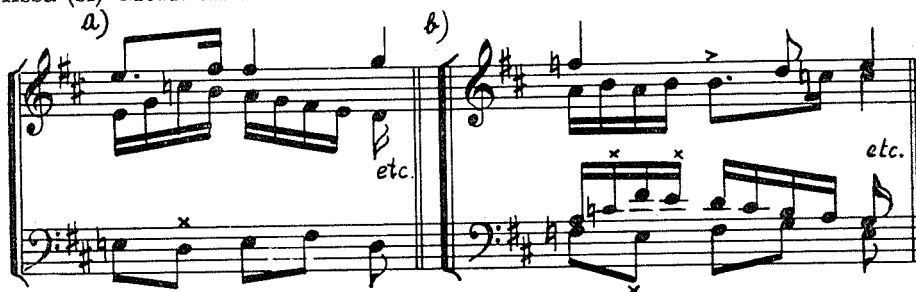
Partita Re, Gigue

Suita engleză re, Courante



În structura la mai multe voci din exemplul următor (a) avem o notă de schimb în tenor, asociată cu descompunerea acordului în alt, iar în exemplul (b), în bas și alt avem note de schimb simultane de durate diferite în sens contrar, asociate cu descompunerea figurativă a acordului la tenor.

Missa (și) Gloria în excelsis.



C.

În scopul asigurării minuirii cât mai liberă a vocilor, Bach utilizează frecvent note de schimb introduse și rezolvate prin salt, ale căror formule de origine le vom găsi tot în creația flamandă și engleză renașcentistă, marea școală a experiențelor inovatoare ale epocii. *Constituind un mijloc prețios al tratării supte și mai libere a liniei melodice, ele contribuie, într-o măsură demnă de subliniat, la destrămarea și înlăturarea treptată a vechii norme tiranice a introducerii și a rezolvării treptate a disonanței.*

1. Nota de schimb introdusă prin salt. Pregătirea treptată a disonanței poate fi înlocuită și printr-un salt consonant superior sau inferior:

Deci în loc de:



vom putea avea



Factorul armonic este lesne de recunoscut în geneza tratării acestei disonanțe; pregătirii notei disonante de schimb (do) *i se pot substitui oricare dintre elementele constitutive ale acordului*, fie prin salt descendent, fie ascendent. În toate cazurile însă, pregătirea — treptată sau nu — prezintă unul din elementele acordului, în timp ce disonanța constituie întotdeauna o notă străină de acord! În cazul răsturnării întâia a acordului:

În loc de:

vom putea avea:



sau în loc de

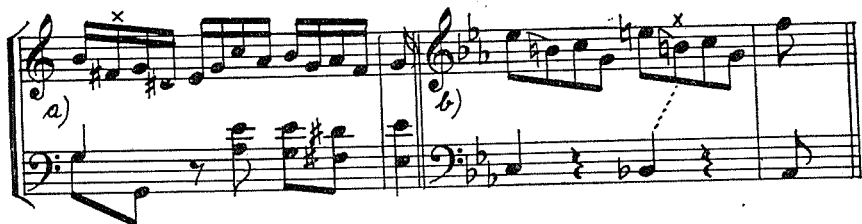


vom putea avea:

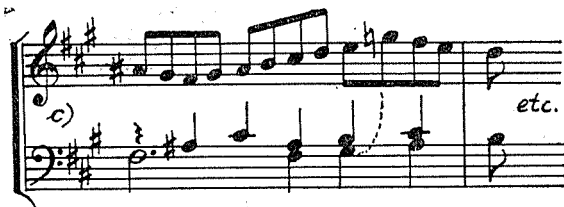


În timp ce nota de pasaj introdusă sau rezolvată prin salt putea fi utilizată neaccentuat sau accentuat, notele de schimb nepregătite precum și cele nerezolvate treptat *au un caracter întotdeauna neaccentuat*. Reproducem unele cazuri ale notei de schimb cromatice introduse prin salt în cadrul unui trison (a), al unui acord de septimă de dominantă (b) și al unui acord de septimă micșorată (c).

„Suita engleză (1a), Prelude

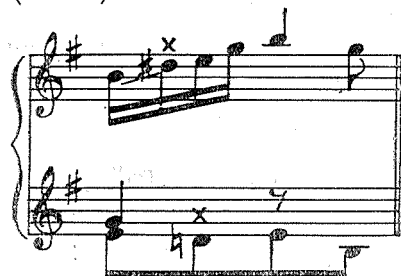


„Suita engleză (La) Double I.



„Survine în creația lui Bach — în durate inegale — și asocierea unei note de schimb naturale cu a doua alterată, introdusă prin salt.

„Goldberg Variationen (Var. 2)



2. *Nota de schimb rezolvată prin salt*¹. În ceea ce privește nota de schimb nerezolvată treptat, *ci prin salt* consonant, ea se efectuează ca și cea introdusă prin salt, de obicei pe *durate fracționale, neaccentuate*. Saltul, de asemenea, poate fi ascendent sau descendent:



Partita (do), Andante

Suita franceză (Sol), Courante



Se vor putea obține formule interesante prin asocierea diferitelor variante ale notei de pasaj cu cele de schimb, relevând măsura îmbogățirii structurii armonice prin suprapunerea a două sau mai multe planuri cu funcții verticale diferite în momentul simultaneității lor.

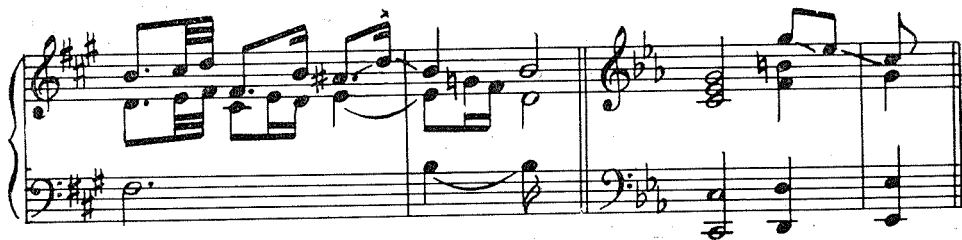
¹ Este semnificativ faptul că teoria muzicii de la începutul sec. nostru a fost cît se poate de nedumerită față de unele aspecte ale tratării disonanței prepaletrinien, reluate și valorificate apoi de baroc. Chiar A. Webern, în studiul său introductiv al lucrării „*Choralis Constantinus de H. Issak*” (publicată în ciclul „Denkmäler des Tonkunst in Österreich (vol. XVI. Wien, 1909, pg. IX.), comentînd un caz al notei de schimb rezolvată printr-un salt de cvartă ascendentă — ce survine la Issak și la contemporanii săi, scrie: „În discant avem o disonanță tratată cu totul liber, ce nu se rezolvă nicăieri”, cu toate că, cazul abordat *constituie formula generică a notei de schimb, rezolvată prin salt, al literaturii baroce*, și totodată un element *caracteristic* al tratării disonanței ornamentale bachiene!



Limitele extreme ale aplicării disonanței ornamentale le vom putea surprinde în cazul introducerii și rezolvării prin salt alternativ sau în sens direct a notei de schimb substituite. Această licență, întâlnită în cadrul acordului de septimă de dominantă (a-b), sau a tr. VII-a (c) constituie desigur un moment semnificativ în procesul de atenuare, de dispariție treptată chiar a contrastului dualist între consonanță și disonanță.

Suita engleză (La), Sarabande.
a)

Patimile după Ioan (Ruht wohl)



Patimile după Matei (Und er kam zu seinem Jüngern)



Polaritatea harmonică — despre care am vorbit în introducere — a celor două voci extreme, precum și raportarea disonanței la bas, în cazurile acestea se impune într-un mod evident.

Ca și în cazul notelor de pasaj, nota de schimb, în cadrul structurii mai multor voci, poate fi efectuată de asemenea, fie simplă cu celelalte voci nemișcate (a) fie dislocate prin salt la un alt element al acordului (b).



D.

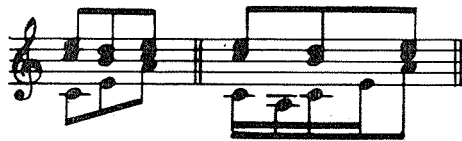
Nota de schimb dublă în durate egale (terțe, sexte sau decime) în mișcare paralelă (c) sau contrară (d) fără, sau cu dislocarea elementului acordic (e) se aplică des în structura polifonică în 3 sau mai multe voci:



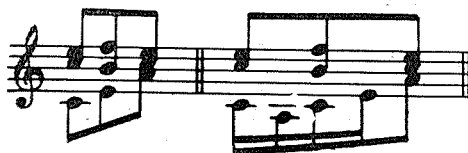
Nota de schimb simplă se poate asocia și ea în durate egale (f) sau inegale (g) cu descompunerea figurativă a unui acord.



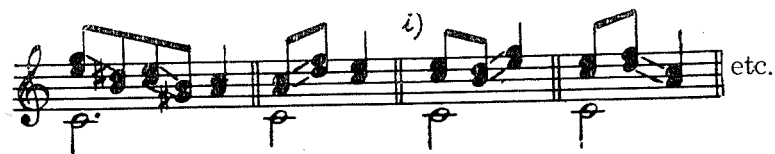
Cea dublă, de asemenea, fie în mișcare paralelă:



fie în mișcare contrară:



Firește, și nota de schimb introdusă (h) sau rezolvată prin salt (i) poate fi dublată: h)



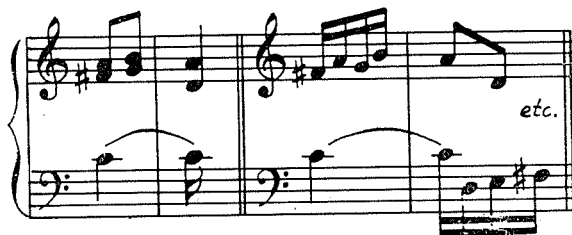
Prin asocierea elementelor expuse pînă acum se pot obține conglomerate interesante, constituind mijloace caracteristice tehnicii polifonice bachiene, oferindu-ne suprapunerea mai multor voci, avînd funcții verticale diferite:



În corelație armonică, uneori una din voci trădează prezența unei voci latente în plus, proiectată linear.

În loc de:

Invențiunea la 2 voci, Do



De asemenea, în cazul cînd una din voci e concepută în spiritul „polifoniei aparente”, conținînd una sau două voci latente, disonanța ornamentală poate apare și în vocea latentă.

Fragmentul următor, din „Kommst du nun“ pentru orgă, conținînd nu una ci două voci latente în plus, va prezenta cîte o notă disonantă



de pasaj în vocea superioară și note de schimb diatonice în vocea mediană.

Deci, planurile diverse — elemente componente ale unei monodii aparente — *se pot comporta vertical autonom, avînd fiecare posibilitatea de a efectua disonanțe ornamentale diferite, simultan.* În fragmentul următor (Concertul pentru vioară, în la) vocea latentă inferioară conține în mod consecvent note disonante de schimb inferioare, cromatice:



NOTA ANTICIPATĂ

Fiind notă „străină“, disonantă în momentul apariției în raportul ei cu vocea a 2-a, sau cu acordul cu care se confruntă, prevestește — anticipă — de obicei pe o durată scurtă fracțională un element aparținînd acordului ce-i urmează. Geneza ei ne va aduce tot la literatura Renașterii, unde în cadrul stilului palestrinian o vom întîlni întrebuițată doar *treptat descendent*. În același timp însă în școlile flamande ea se întrebuițea și ascendent uneori chiar și prin diferite salturi.

Forma ei treptat descendentă sau ascendenă, — în creația bachiană, se include adesea în formula tipică a cadenței finale.

Desigur, utilizarea ei nu se restrînge numai în cadențe. De asemenea ele pot surveni succesiv, chiar și secvențial:

Suita franceză (mi b) Menuet



Patimile după Matei



Nota anticipată poate surveni și dublată sau triplată chiar, în mișcare paralelă — în cazul terțelor și sextelor — sau în sens contrar. În cazul din urmă, articularea lor pe joncțiunea acordică se impune cu fermitate.



Ele pot avea uneori și durate diferite:



Bach le utilizează — precum s-a mai subliniat — și prin salturi diferite, ascendente sau descendente. *Nota anticipată treptată a unei voci poate fi asociată cu nota anticipată introdusă prin salt a unei alte voci.*

Trio nr. 10 (pt. orgă)



DISONANȚA CA FENOMEN PRIMAR

Funcțiunea estetică a disonanțelor tratate pînă acum — incluzîndu-se în sfera disonanței ca fenomen secundar — fiind lipsite de valoarea expresivă propriu-zisă, aveau un caracter dominant melodico-ornamen-

tal. Elementul intențional disonant al acestei categorii — în sensul unui contrast conștient față de consonanță — lipsind în genere, ele constituiau mai mult un mijloc de înlesnire și promovare în condiții optime a conducerii melodice a vocilor și a compatibilității celor două dimensiuni.

Stilul bachian cunoaște însă de asemenea și disonanța cu funcție expresivă, generatoare de tensiune, ce solicită destindere, relaxare, — deci ca, contrast intenționat față de consonanță — constituind categoria suspensiunilor, care apare pentru prima oară în cultura muzicală europeană la compozitorii englezi, pare-se că la începutul sec. al XV-lea. Ele prezintă de fapt un amalgam „hibrid“, compus din elementele întrepătrunse a două acorduri ce se succed — ale celui anterior, rămase în urmă, asociate cu apariția elementelor acordului consecvent — situația urmînd să se clarifice apoi prin „rezolvare“, prin încetarea acestei stări tulburi trecătoare, ambiguă. „Evoluția cronologică nu înseamnă întotdeauna dezvoltarea rectilinie, imperturbabilă. Drumul înainte nu este scutit de cotituri, de popasuri sau de mici retractări temporare. Unele inovații ale tehnicii și ale limbajului muzical, purtînd germenii viabili indestructibili ai noului, sînt uneori neglijate, sau chiar înlăturate de generația imediat următoare, ca apoi să fie reluate și dezvoltate de epocile de mai tîrziu. Unele epoci „se apleacă“ uneori în trecut pentru a culege și a valorifica îndemnul și experiența părăsită și nerealizată de precursori“¹. Problema tratării suspensiunilor confirmă pe deplin aceste constatări. După ce în sec. al XV-lea și începutul sec. al XVI-lea ele se întrebuintau și nepregătite sau cu pregătire disonantă, iar rezolvarea amînată, „înflorită“ cunoștea numeroase variante utilizabile, admițîndu-se chiar rezolvări ascendente și uneori omiterea chiar a rezolvării, stilul palestrinian, sobru și selectiv, străin căutărilor și experiențelor „hazardate“, reglementa în mod sever utilizarea suspensiunilor în sensul 1) pregătirii obligatorii consonante; 2) rezolvării treptat descendente și 3) a limitării rezolvărilor înflorite numai la următoarele trei cazuri, durata disonanței fiind — în genere — o durată de timp (totalizată și în cazul rezolvărilor ornamentale).



În stilul palestrinian, prin urmare, suspensiunile aveau un caracter predilect vertical-armonic și *dețineau o funcție pronunțată expresiv-tensională*, prin generarea unei senzații de așteptare ce necesită lichidarea acestei stări „conflictuale“. Și această categorie a disonanței — datorită cauzelor expuse suferă schimbări importante ce afectează nu numai modul ei de tratare, cu mult mai generos și complex, față de stilul palestrinian — preluînd și valorificînd larg stimulările epocilor prepalestriniene — *dar uneori însăși funcțiunea lor*. În timp ce în Renaștere diferența esențială între cele două categorii ale disonanței era reală și întotdeauna prezentă, în baroc — precum vom vedea — *tendința evoluției va favo-*

¹ „Polifonia vocală a Renașterii“ Ed. Muz. București 1966, pag. 138.

riza atenuarea și dispariția treptată a deosebirii funcțiunii estetice ale acestor două categorii, facilitând fuziunea lentă — sub acest raport a suspensiunilor rezolvate melodic — abordate în stilul lui Bach cu o varietate și bogăție luxuriantă, cu cele melodico-ornamentale. Forța expresivă a suspensiunilor este sporită uneori prin sincopă, care contribuie la concentrarea atenției asupra lor, reliefindu-le și mai mult.

Încă în timpul Renașterii, în afara suspensiunilor pregătite, se cunoștea formula suspensiunii autopregătite, ce se aplica în primul rînd disonanței celei mai blinde: cvartei, denumită de Beller mann „cvartă consonantă“, ce se rezolva apoi identic celor pregătite. În afara cvartei însă, literatura nederlandeză și rar creația laică palestriniană deschide o breșă — larg valorificată de baroc, — prin abordarea autopregătirii și a unor disonanțe mai „dure“ decît cvarta, a secunde, a septimei spre ex. De asemenea, rezolvarea treptat descendentă a întîrzierii se lărgeste atît prin reîntroducerea rezolvării *treptat ascendente*, cît mai ales prin *înmulțirea și diversificarea rezolvărilor ornamentale*, — realizabile în ambele sensuri, iar *uneori prin renunțarea la rezolvare treptată propriu-zisă*. În concluzie deci, în creația bachiană fenomenul suspensiunilor se prezintă sub un aspect multiplu, în care formele lui „clasice“ renascentiste fără a dispăre, coexistă cu noile cuceriri ale epocii.

A.

Se menține deci și mai departe, în cadrul principiilor vechi, clasice, utilizarea suspensiunii cu caracter vertical-armonic, cu pregătirea disonanței sincopate printr-o *consonanță* neaccentuată, *prin situarea disonanței pe timp accentuat*, de obicei pe o durată întreagă de timp, cu raportul de 2 : 1, 1 : 1 între elementul sincopant și sincopat, și, în sfîrșit, cu rezolvarea ei *treptat descendentă pe o consonanță*. Barocul, însă, în afara suspensiunii tratată în maniera renașcentistă *admite derogări la toate condițiile enumerate*. Astfel, se vor admite *pregătiri disonante sau introducerea disonanței fără pregătire*, reluînd unele practici ale muzicii prepalestriniene; a *disonanței de durată scurtă, fracțională* — întrebuințată în stilul palestrinian doar în creația laică — *în raport fie mai mare de 2 : 1, sau inversat chiar, și, în sfîrșit, a rezolvării descendente sau ascendente nu numai pe o consonanță primară sau secundară, ci și pe semidisonanță, culminînd cu omiterea obligativității pregătirii și a rezolvării convenționale, chiar*.

Să prezentăm pentru început suspensiunea pregătită pe timpul, sau fracțiunea de timp slab, premergător, și rezolvată treptat descendent. *Pregătirea poate fi efectuată deci atît consonant, cît și disonant, iar rezolvarea fie pe consonanță primară sau secundară (imperfectă și perfectă) cît și pe semidisonanță* — elemente constitutive ale acordurilor de sept-timpă de dom.; septimei micșorate și none (uneori chiar pe consonanțe condiționate (cvarte perfecte).

Invențiune (2 voci,) Mi.



Partita (Re) Sarabanda.

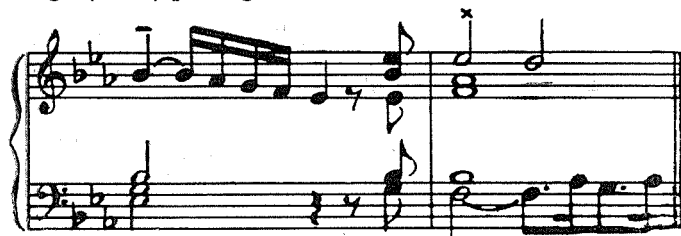


În fragmentele citate ale invențiunii în Mi, avem pregătiri pe cvinta micșorată, cvarta mărită, nona majoră, iar în exemplul citat din partita în Re pe septima micșorată — toate elementele ale acordului fie de septimă de dominantă, sau septimă micșorată și nonă, considerate în contextul tratării disonanței bachiene, ca *semidisonanțe*, iar rezolvarea fie pe consonanță primară, secundară, consonanță condiționată și semi disonanță. Rezolvarea unei disonanțe pe semidisonanță va trebui continuată pentru a se obține rezolvarea definitivă:



Firește, durata disonanței poate depăși durata unui timp, ceea ce în stilul palestrinian survinea rareori. În cazurile acestea caracterul vertical-armonic al disonanței este subliniat cu evidentă.

Preludiu și fugă (Mi b) pt. orgă



În exemplul de mai sus, raportul între membrul sincopant și sincopat — în pofida fărămițării celui dintâi, este fie 1 : 1 fie 2 : 1, în nici un caz însă nu 1 : 4, precum ar fi în aparență. Totuși, raportul între aceste 2 elemente — precum știm — poate fi și în realitate de 4 : 1
Invențiune (fa)



În afara rezolvării treptat descendente, stilul bachian utilizează fără reticență și rezolvarea *treptat ascendentă*, cu preferință la semiton. În secvență survine însă și rezolvarea la ton întreg:



Suspensiunea se poate dubla, sau tripla, atât în cazul acordurilor în stare directă, cât și în răsturnări. În cazul suspensiunilor duble sensul rezolvărilor poate fi identic (a) sau alternativ (b). În cazul rezolvării *ascendente* a unei suspensiuni duble, rezolvarea se poate efectua fie în ambele voci la semiton (c), fie în una la semiton, iar în a 2-a la un ton întreg (d).

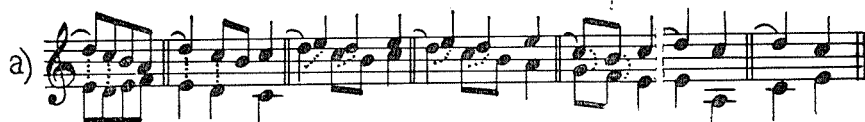


În ceea ce privește măsurile ternare, polifonia renescentistă prefera distribuirea disonanței pe timpul al doilea în locul timpului I. În stilul lui *Bach*, ea survine în ambele maniere:

Fuga super „Allein Gott in der Höh' sei Ehre“ pt. orgă



Vocea a doua, — sau în cazul polifoniei în trei și mai multe voci, celelalte voci — de obicei nu așteaptă nemișcată momentul rezolvării. În scopul asigurării desfășurării ei lineare și independente — a îmbogățirii structurii polifonice — ea va putea efectua simultan în durate egale (a) sau în durate diferite (b) fie note melodico-ornamentale, fie diferite salturi, obținând uneori disonanțe paralele, tolerate.



Adesea vocea a doua proiectează, simultan cu rezolvarea suspensiunii, o entitate armonică, explicabilă numai în contextul ei armonic: Missa în si (Kyrie)





B.

Tot ca o moștenire a Renașterii ni se prezintă suspensiunea „autopregătită“, cu rezolvarea obișnuită treptat descendentă. Ea se aplică în stilul palestrinian în primul rînd cvartei (cvarta consonantă). Cazul tipic îl constituie autopregătirea treptat ascendentă (a). Nederlandezii o aplicau uneori și printr-un salt de cvartă ascendentă (b), mai rar și în cazul unor disonanțe mai aspre.



Chiar și în stilul palestrinian laic survine autopregătirea secunde și septimei în mod excepțional:



Bach utilizează în măsură egală atât autopregătirea treptată, cît și prin salt.

Kantata „Gelobet seist Du“

The musical score is for a piano accompaniment. It features two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff contains the melody with lyrics in German: "We - sen", "Sein mensch - lich", and "We - sen". The bass staff contains the accompaniment with lyrics in Romanian: "Sein menschlich", "We - sen", and "ma -". The second system continues the melody and accompaniment with the lyrics "ma - chet. etc." and "sen". The word "ibidem" is written above the second system.

Autopregătirea se poate aplica și în cazul intervalelor semidisonante:
Partita do Andante

The musical score is for a piano accompaniment. It features a single staff with a treble and bass staff. The treble staff contains the melody with semidissonant intervals. The bass staff contains the accompaniment. The word "etc." is written at the end of the staff.

De asemenea, rezolvarea lor se poate efectua și ascendent:
Ibidem

The musical score is for a piano accompaniment. It features a single staff with a treble and bass staff. The treble staff contains the melody with ascending semidissonant intervals. The bass staff contains the accompaniment. The word "etc." is written at the end of the staff.

În fine, întârzierea autopregătirii se va rezolva uneori nu treptat, ci
prin salt.

Goldberg Variationen (25)

The musical score is for a piano accompaniment. It features a single staff with a treble and bass staff. The treble staff contains the melody with a jump. The bass staff contains the accompaniment. The word "etc." is written at the end of the staff.

O importanță excepțională, constituind o autentică cotitură și salt calitativ în domeniul tratării suspensiunilor față de modul vertical al manierei palestriniene — avînd repercusiuni nebănuite asupra viitorului tratării disonanței însăși — prezintă capitolul rezolvărilor ornamentale, abordate de *Bach* cu un spirit de inventivitate și dezinvoltură fără precedent. În noul climat creat, disonanța propriu-zisă uneori se atrofiază, reducîndu-se la o durată de obicei scurtă, fracțională și se diluează, se dizolvă în mișcarea precipitată a vocilor. În scop de a face față necesității de mișcare legeră și a unei desfășurări cît mai flexibile a vocilor, verticalul, pare-se, cedează linearului în cazurile acestea, salvîndu-se doar aparențele comandamentelor vechi ale tratării disonanței. Funcțiunea ei tensional-expresivă, diminuată considerabil, dispăre uneori, fiind nevoiți să urmărim „rezolvarea” propriu-zisă spre a o identifica măcar vizual, ce se pierde pe neobservate în goana și șerpuirea ondulatorie a vocilor, fără a trezi senzația de încordare, de așteptare a relaxării ei, ce devine adesea iluzorie. Suspensiunile rezolvate melodic-ornamental, pierzîndu-și astfel treptat forța lor tensional-expresivă se includ pe neobservate — sub raportul funcției lor reale estetice — în sfera disonanțelor melodic-ornamentale, înlăturînd vechile bariere ce delimitau categoriile disonanțelor ale epocii polifoniei vocale, contribuind astfel implicit la lichidarea lentă a contrastului dualist între consonanță și disonanță și atestînd justetea constatării lui *Weberrn*, că diferența între ele nu este esențială ci graduală¹. Vom preciza doar atît, că acest adevăr este în funcție de epocă și stil, fiind perfect valabil — într-o retrospectivă istorică — epocii barocului. Rolul și aportul lui *Bach* în această evoluție, de importanță istorică, sînt esențiale cu toate că ele n-au fost pînă acum relevate și subliniate!

Polifonia vocală — știm, cunoștea doar trei cazuri ale rezolvării ornamentale, dintre care doar una singură (a saltului de terță inferioară consonantă) constituia de fapt o rezolvare amînată propriu-zisă. În tehnica mînuirii rezolvărilor ornamentale a suspensiunilor — în ciuda complexității și diversității lor imense — vom putea stabili totuși următoarele principii determinante:

1. Înainte de a se rezolva, disonanța se poate repeta, pentru a o sublinia și mai mult, în contrast cu stilul palestrinian care repeta — anticipînd — consonanța. În Renaștere, atît de sensibilă față de fenomenul disonanței, se manifestă deci tendința de a diminua durata disonanței, iar în baroc reversul ei, tendința de a insista asupra ei². Această inversare nu este lipsită de semnificație, oferindu-ne dovada schimbării adînci survenite în domeniul atitudinii față de problema disonanței însăși.

Iată deosebirea între maniera renescentistă și cea barocă.

¹ A. *Weberrn*: *Wege zur neuen Musik*, Wien, Universal, 1960, pag. 16.

² Repetarea în cadrul formulei de rezolvare ornamentală a disonanței în locul consonanței, survenea numai arareori în creația laică palestriniană.

În Renaștere:



iar în baroc:



Oricît de paradoxal ar părea însă, această repetare neaccentuată a disonanței din punct de vedere psihologic, — avînd în vedere adevărul că repetarea unui fenomen facilitează obișnuirea lui, — *în ultimă instanță produce atenuarea, destrămarea efectului disonant.*

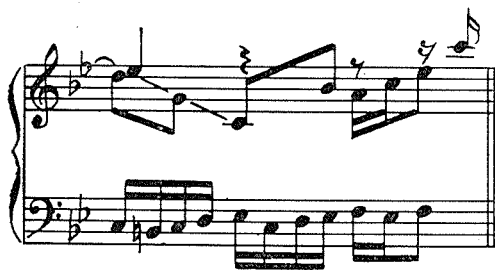
2. În timp ce stilul palestrinian admitea un singur salt ornamental în scopul amînării rezolvării — saltul de terță consonantă inferioară — Bach însușindu-și practica experimentală a epocii prepalestriniene, *aplică orice salt, fie descendent, fie ascendent, consonant sau disonant înaintea rezolvării suspensiunilor*, înlesnind atît conducerea mai flexibilă și melodică a vocilor cît și stabilirea compatibilității verticale, bazată pe echilibrul judicios al ambelor dimensiuni și a polarității armonice între cele două voci extreme.

Deci, în cazul întîrzierii sextei, spre ex. prin septimă, sînt aplicabile următoarele rezolvări ornamentale:



Din rezolvările ornamentale descendente, saltul de terță și de cvintă — avînd o aplicație și în arta palestriniană, — *sînt cele mai frecvent întîlnite*. Saltul în sens contrar la consonanță, se poate uneori efectua — prin substituție — și în sens identic:

W. Kl. II. Fuga XVI.



3. Sînt aplicabile de asemenea și *salturi alternative* în ambele sensuri, diluînd astfel și mai mult efectul tensional al disonanței.



Invențiune la 3 voci (mi)

Invențiune în do



4. Disonanța înainte de a se rezolva se poate repeta prin *revenirea la ea* tot prin același salt (a). Firește vocea a 2-a va putea efectua note melodice (b)

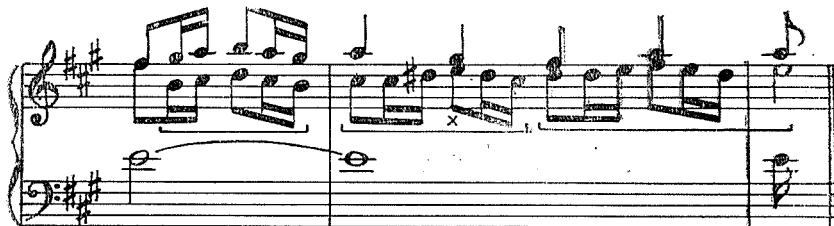


5. O îmbogățire a formulei ornamentale se obține prin *intercalarea unei succesiuni treptate*, diatonice sau cromatice, între sunetul la care se face saltul și consonanța de rezolvare:



Rezolvarea astfel ornamentată, poate fi uneori amînată prin repetarea secvențială a formulei melodice, îngreunînd sesizarea momentului rezolvării:

Invențiuni la 3 voci, (La)



6. Rezolvarea ornamentală globală se poate compune și din 2 formule diverse, corelate:

Partita (în do) Courante



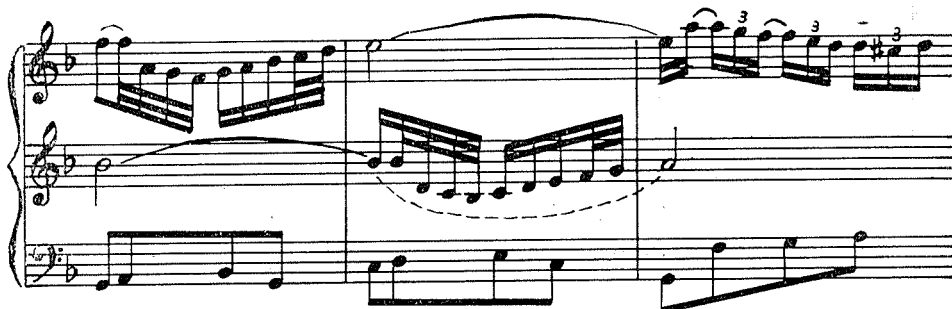
Saltul ornamental cromatic în exemplul de mai jos poate reveni tot prin salt la disonanță, pentru a efectua apoi un al doilea salt, înainte de a se rezolva prin mers treptat. Îmbogățirea formulei prin aplicarea simultană a disonanțelor ornamentale *sol* și *sol diez* ale celor două voci extreme, sporind resursele tratării disonanței de o complexitate din ce în ce mai vastă și inedită, *modelează și facilitează sensul evoluției viitoare angajată pe drumul ireversibil al dispariției lente a deosebirii principale dintre consonanță și disonanță.*

W. Kl. I, Fuga re.

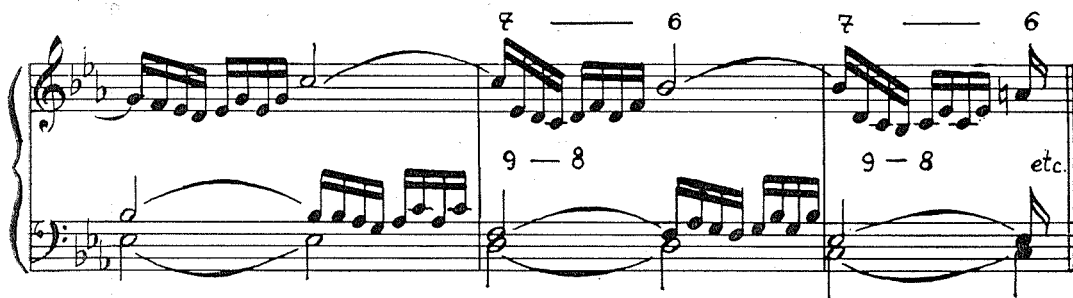


7. De asemenea, înainte de a reveni printr-o succesiune treptată, se va putea continua treptat în direcția saltului:

Sonata III. pt. orgă, Andante



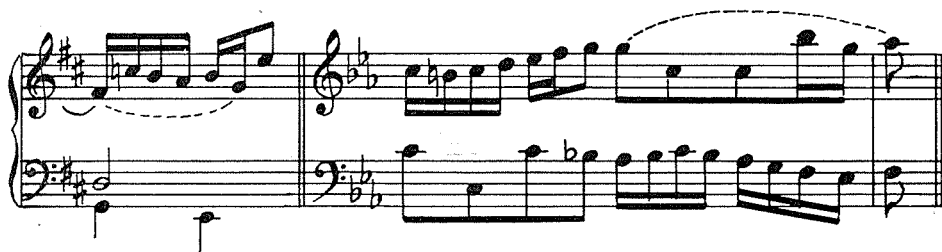
Când una din voci este concepută în spiritul „polifoniei aparente” rezolvarea ornamentală a întârzierii poate fi interpretată și în acest context. În afara exemplului de mai sus, cităm un fragment al Preludiului Fugii *Mi b* (pentru orgă) în scopul ilustrării acestui aspect interesant al tratării disonanței bachiene.



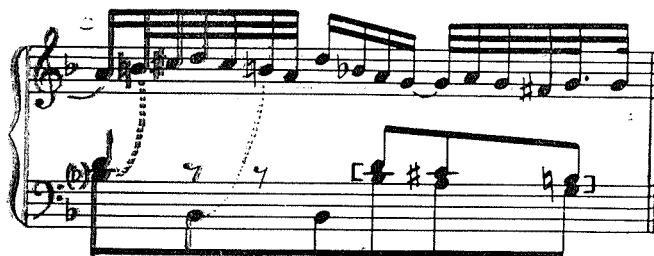
Avînd în vedere că discantul conține în realitate două planuri, formula de rezolvare ornamentală a întîrzierii (7—6) poate fi interpretată în sensul că ea aparținînd de fapt vocii latente, *reprezintă încă o a doua întîrziere de 9—8*. Mișcarea alternativă imitativă a vocilor pledează și mai mult în favoarea acestei interpretări.

8. În afara ornamentării rezolvării descendente, *Bach aplică și ornamentarea rezolvării ascendente*, de obicei la semiton:

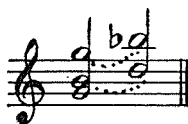
Partita Re, Allemanda



Fragmentul următor (Concertul italian, II) reprezintă un caz de un interes ce merită să fie relevat al rezolvării ornamentale corelate ascendente, datorită simultaneității terței minore cu cea majoră, survenită de 2 ori în succesiune treptat ascendentă și descendentă între disonanța (la) și saltul de cvartă superioară (re) ce precede rezolvarea ei.



Geneza renașcentistă a acestui procedeu este subliniată și prin falsa relație modală ce-i urmează¹. Ca o inițiativă curajoasă a compozitorilor englezi din jurul anului 1600, survine des mai târziu la Purcell. Preluată de Bach, a fost transmisă prin Wagner secolului al XX-lea, care — precum știm din studiul nostru precedent — l-a exploatat multilateral.



9. Formula ornamentală de rezolvare poate fi îmbogățită și amplificată cu apogiaturi sau note de pasaj și de schimb.

Acest ultim ex., în care se intercalează între disonanță și rezolvarea ei un pasaj dens, compus dintr-un șir de note de pasaj ascendente și descendente, atingând de fapt de două ori sunetul de rezolvare după o notă

Sonata V pt. orgă, Largo



de turnură inferioară, evocă maniera pianistică a lui Chopin sau Liszt. Recomandăm parcurgerea întregului Largo, ce emană atît prin scriitura lui instrumentală cît și prin atmosferă un suflu de mare noblete romantică.

10. Se ignoră de obicei problema *disonanței secundare*, *parazitare* corelată de formula ornamentală a rezolvării suspensiunilor. În cazul rezol-

¹ Numeroși succesori ai compozitorilor englezi și ai lui Bach mai târziu, șocați de noutatea rebelă a acestei inovații curajoase, ce nu putea fi încadrată nicidecum în viziunea limitată și determinată de coordonatele tonale ale epocii au încercat uneori eliminarea acestui fenomen tulburător prin corectarea edițiilor ulterioare. Străduința, alimentată de coșmarul răsturnării „ordinii tonale“, s-a dovedit pînă la urmă totuși zadarnică.

Adevărul fiind restabilit, se pune întrebarea: dacă apariția acestui acord cu un caracter incontestabil ambiguu, disolvant, trebuie oare considerată ca o anticipare timpurie a năzuinței de a lărgi și de a destrăma cătușele strîmte ale dualismului major-minor, sau ca un gest protestatar și poate nostalgic în același timp după paradisul pierdut al lumii vechi modale, policrome, din a cărei „relație falsă“ simultane luase el naștere? Oricare ar fi însă mobilul genezei acestei plămuii acordice semnificative a barocului incipient, fapt este, că ea a fermentat într-o măsură simțitoare atît conceptul tonal cît și gîndirea armonică a primei jumătăți a secolului nostru, facilitînd eliberarea lor de sub povara îngrădirilor dogmatice ale trecutului.

vării ornamentale, se poate efectua o a doua disonanță față de vocea a II-a (sau bas) articulată pe nota ornamentală, fie ca notă de schimb diatonică sau cromatică, sau apogiatură și care se rezolvă înaintea rezolvării disonanței principale, oferindu-ne astfel un paralelism de disonanțe.

Sonata V pt. orgă, Largo (cu pedala omisă)



Duet pt. pian nr. III



Disonanța secundară se poate efectua și în cazul rezolvării ascendente a disonanței principale.

Concertul italian (II).



Poate vom fi tentați să interpretăm și fragmentul următor din Goldberg Variationen (25) ca suspensiune ornamentală în sens alternativ îmbogățit pe timpul I cu o disonanță secundară (do diez) și cu revenire treptat descendentă pe timpul III la rezolvarea propriu-zisă, ca o dovadă a lărgirii din ce în ce mai mult a sferei noțiunii de „rezolvare”, care în astfel de cazuri ar putea fi considerată pe drept cuvânt omisă.

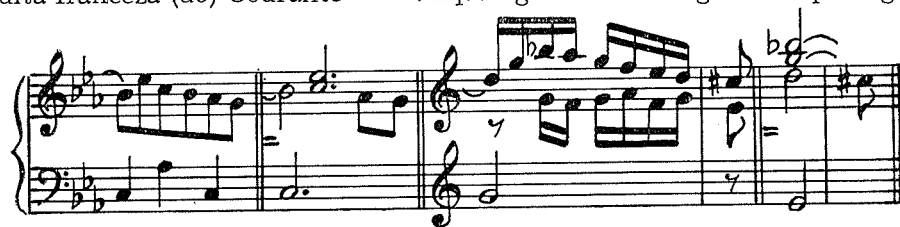


11. *Formulele ornamentale, constind din salturi multiple vor trebui să fie deslușite prin contextul lor armonic:*



Fragmentele următoare sînt descifrabile tot numai prin contextul lor armonic:

Suita franceză (do) Courante W. K₁. Fuga Do Fuga în mi pt. orgă



Deci un acord din trei sau mai multe sunete, conținînd o întîrziere oarecare, poate fi descompus melodic-figurativ în elementele sale, în forme variate, suitor sau coborîtor, urmat de rezolvarea disonanței. Între elementele acordului se pot îngloba precum am văzut și note melodice.

12. În trei sau mai multe voci se pot aplica în cadrul formulelor rezolvării ornamentale duble și salturi paralele descendente, ascendente sau în sens alternativ.



13. În afara rezolvării duble (triple) ornamentale identice, trebuie să atragem atenția asupra rezolvărilor ornamentale variate și diferite ale întârzierilor duble sau triple, efectuate cu durate, în sensuri și maniere multiple, pe care Bach le-a tratat cu o virtuozitate unică, subliniind autonomia lineară a vocilor izolate și mai mult prin suprapunerea unor formule de rezolvări diferite, asincronice.



D.

În toate cazurile de până acum, rezolvarea treptată — descendentă sau ascendentă era totuși prezentă într-o măsură mai mult sau mai puțin sesizabilă, poate ca un semn al respectului față de trecut, căruia Bach îi datora prea mult, pentru a-l ignora. Aceasta însă nu-l va împiedeca ca uneori din considerente melodice să renunțe cu desăvîrșire la postulatul multiseclar al tratării întârzierilor. Omițînd deci uneori rezolvarea treptată — devenită în cadrul unor formule ornamentale stufoase adesea problematică, din punct de vedere al apercceptivității auditive — prin adaptarea rezolvării întârzierii prin salt, cu predilecție de cvartă sau

cvintă descendentă și ascendentă, Bach consacră o nouă etapă pe drumul pălirii și dispariției treptate în consecință a diferenței din punct de vedere al tratării lor, între consonanță și disonanță¹.

Partita mi, Courante.



Invențiune la 2 voci, si



Goldberg Variationen (25)



¹ Marchează oare arta lui Bach vestigiile dispariției conceptului de disonanță? Nicidecum. Contribuie doar la destinderea rigidității, la lărgirea limitelor și tratării ei. Disonanța melodică a lui Bach este mai bogat și variat tratată decât disonanța omofonă din epoca ce-i urmează, reliefând în același timp deosebirea între disonanța polifonică și cea omofonă. De aici urmează diferența tensiunii potențiale a disonanțelor melodice bachiene, față de disonanța omofonă a clasicilor sau a romanticilor. În ciuda unor complexități superioare, datorită coincidenței elementelor vocilor izolate suprapuse cu funcțiuni verticale diferite, disonanța melodică generează totuși o forță tensional-expresivă mai redusă decât cea omofonă. Gradul de complexitate al disonanței nu este deci în raport necesar proporțional cu potențialul expresiv. Cu toate acestea însă, disonanța melodică are un aport mai evident în procesul de atenuare și dispariție de mai târziu al vechiului contrast dualist între consonanță și disonanță. Pe drept cuvânt a ajuns deci Webern la concluzia citată că deosebirea dintre ele nu este esențială ci graduală, sau René Leibowitz (Introduction a la musique de douse sons, Paris, 1949), afirmând că numai muzica contemporană — se referă la dodecafonie, prin esență lineară — dispune de premisele unei scriituri pur orizontale, eliberată de orice îngrădire verticală, apriori.

Gîndirii lineare îi revine deci meritul de a fi contribuit într-o măsură hotărîtoare la promovarea descătușării după o lungă și anevoioasă cale evolutivă a artei muzicale și a fanteziei creatoare din cleștele unor postulate verticale pre-existente, anunțînd începuturile — poate — ale unei ere noi pur lineare, neîngrădite.

Același procedeu este aplicabil și în cazul rezolvării ornamentale:
 Suita franceză în do, Gigue



E.

Rămînea încă de parcurs faza următoare, a *introducerii disonanței accentuate nepregătite și nesincopate*. Bach le abordează într-un mod de asemenea variat, îmbogățind arsenalul tratării disonanțelor cu mijloace noi în scopul atenuării determinismului vertical din ce în ce mai supus și atent considerentului linear.

Disonanța accentuată nepregătită — apogiatura — putea să fie introdusă atît prin salt cît și treptat. Rezolvarea se efectua și în acest caz atît descendent cît și ascendent.



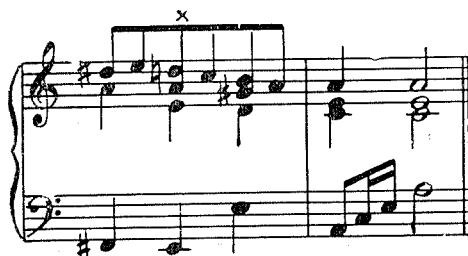
În cazul din urmă al introducerii ei prin mers treptat ea — constituind adesea cazuri limitrofe cu nota de pasaj accentuată — este pasibilă de o interpretare dublă. Diferențierea nuanțată ale acestor cazuri însă, în cadrul acestui rezumat va trebui să fie omisă.

Apogiatura poate fi precedată de note ornamentale diferite rezolvate prin intermediul apogiaturii. În cazul ce urmează rezolvarea notei de schimb se efectuează la apogiatura ascendentă, prin salt.

Suita franceză I. Sarabanda



Dacă disonanța ornamentală revine la forma alterată a consonanței sale, aceasta, asumându-și o atenție sporită, se va putea transforma în apogiatură, oferindu-ne un alt caz, ce merită a fi relevat, al rezolvirii notei de schimb prin apogiatură etc., etc.



Ea poate fi de asemenea dublă sau triplă în sens identic sau contrar. Apogiatura dublă sau triplă, se poate proiecta și bivocal:
Sonata II orgă, Allegro



Apogiatura poate fi și ea ornamentată ca și întârzierile pregătite. Forma ei particulară și frecvent utilizată constă din încadrarea unei consonanțe



etc.

între două disonanțe învecinate (sau o disonanță și consonanță), printr-un salt de terță inferioară sau superioară. Această formulă ornamentală tipică poate fi plasată însă și în interior, *neaccentuat*.



Apogiatura ornamentată poate fi inclusă ca un element în plus a formulei de rezolvare ornamentale a suspensiunilor, ca disonanțe secundare (parazitare) deci:

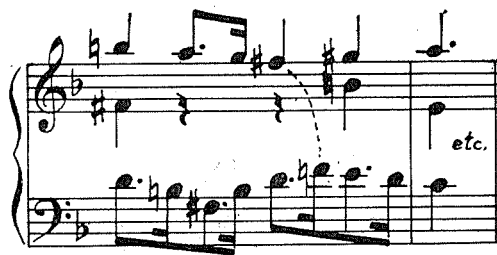
Partita la, Fantaisie



În cazul apogiaturii ornamentale cromatice¹ vocea a 2-a va putea efectua simultan o notă de pasaj nealterată, generînd un scurt epizod cu caracter bitonal, în ex. de mai jos al tonalităților la sol-minor. După trei măsuri, Bach repetă prin același procedeu simultaneitatea tonalității sol și do minor.

1) Prin acest mijloc, Bach obține uneori și disonanțe de octave micșorate (simultaneitatea terței majore și minore) prin circumscrierea unei semidistanțe.

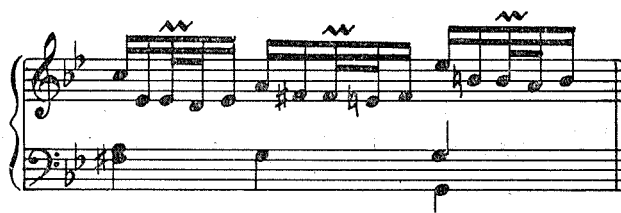
Die Kunst der Fuge (XIII)



Concertul brandenburgic 1, Partea III-a.



Ca și în cazul suspensiunilor, apogiaturile pot beneficia de o *rezolvare prin salt la consonanță*, constituind *limitele extreme ale abordării disonanței accentuate*, lipsită atât de pregătire cât și de rezolvare treptată. Partita Si b Sarabanda.



Partita Re Allemanda



De asemenea, ea poate fi și anticipată pe partea slabă a timpului fie treptat, fie prin salt.

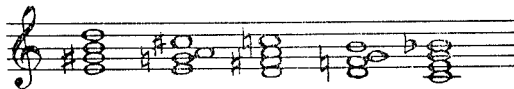


TRATAREA ACORDURILOR DE SEPTIME.

Considerată ca semidisonanță, septima de dominantă, neavînd nevoie de pregătire, se rezolvă conform principiilor cunoscute treptat descendent sau ornamentat, putîndu-se rezolva și ea excepțional prin salt de obicei de cvartă inferioară. Formele rudimentare ale acordului de septimă se întîlnesc în literatura Renașterii. Ca acôrd independent însă *apare doar la începutul sec. al XVII-lea*. În stilul bachian ea se bucură de o frecvență utilizare, rezolvîndu-se variat. *Disonanța se poate repeta de mai multe ori, înainte de a se rezolva direct, sau prin deplasare într-o altă voce, unde se va rezolva apoi.*

Asemenea septimei de dominantă se tratează și septima tr. a VII-a și nona. Formele rudimentare ale acordului de nonă și ale acordurilor de undecime și tredecime le-am surprins deja în creația revelatoare a lui Gesualdo. Septima de dominantă, efectuînd modulații cromatice, poate realiza un lanț de acorduri de septime, *transformînd sensibila veche* în septima noului acord, prin mers cromatic descendent.

Iată schema acordică a debutului Preludiului Suitei III engleze, realizată prin această manieră:



Aceeași succesiune în esență, proiectată bivocal, prezentă fiind două, respectiv trei elemente ale jalonării armonice:

Die Kunst der Fuge (Canone per augm.)



În timp ce în ex. de mai sus realizarea verticală a tetracordului cromatic descendent se operează în spiritul ferm al sistemului tonal-funcțional, prin înlănțuiri fie de D-D-D-, sau D-T, creația lui B a c h prezintă pentru aceeași problemă o a doua soluție mai arhaică, moștenită de al predecessorii săi¹ debarasată de amprenta funcționalismului și ancorată într-un spirit linear modal, prin alternarea acordurilor majore-minore pe aceeași tonică, într-o succesiune treptat inferioară, plagală deci:



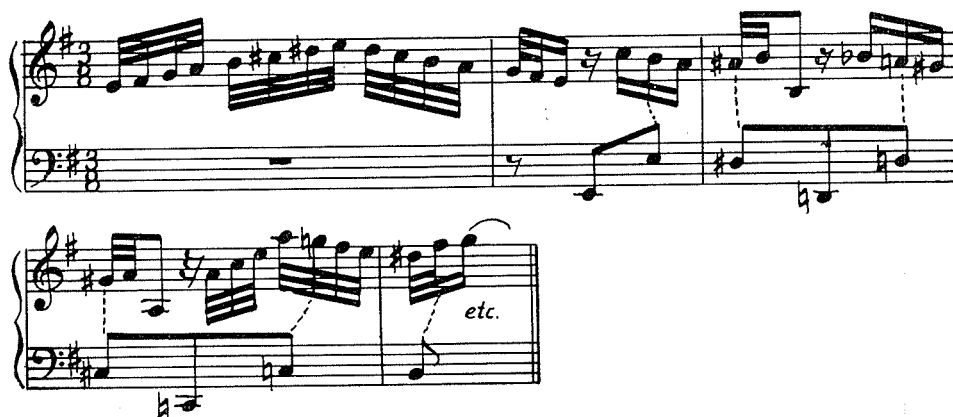
¹ Legrenzi: La Cornara.



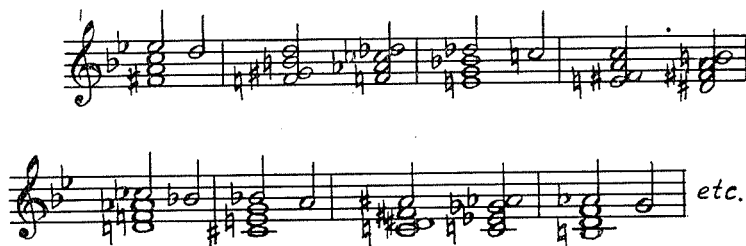
Canzone pt. orgă



În afara acestei tehnici înrudită cu a fauxbourdonului, în cazul tratării tetracordului cromatic descendent, B a c h recurge uneori la o manieră ce evocă tehnica organumului străvechi, insinuînd o succesiune de cvinte 4 Duete pt. pian (nr. 1.)



În lanțul succesiv cromatic al acordurilor de septime de dominantă sau micșorate, B a c h efectuează uneori și modulații enarmonice. Iată schema acordică din Preludiul Fugii în sol pt. orgă.



Septimele treptelor secundare se tratează conform normelor generale ale disonanței. Uneori ele se rezolvă în acorduri de septime succesive: Disonanța de septimă poate în mod excepțională să se mai rezolve și rămânând *pe loc*. (vezi ex. precedent.)

PEDALA

Pedala avînd un caracter prin excelență armonic, are antecedentele ei istorice în cadența plagală renesantistă, unde constituia întotdeauna un element component al succesiunii repetate de S-T. În literatura bachiană ea poate fi consonantă sau disonantă. Ca pedală servea treapta a V. sau I, sau simultan ambele. Ea putea fi situată fie în bas, fie în ori care altă voce. Pedala nu va trebui să rămînă numai decît nemișcată; *poate fi aplicată în ritm variat, de asemenea ornamentată melodic și poate perinda dintr-o voce în alta.*

În afara pedalei disonante deasupra căreia se suprapun acorduri descompuse disonante, Bach întrebuița și pedala consonantă, unde basul este prezent întotdeauna ca *element constitutiv al acordurilor*. Pedala simplă sau ornamentată poate să apară și în cadrul liniei monodice:

Sonata I, vioară solo.



Concluziile acestei sumare analize, completînd și întregind viziunea noastră asupra operei bachiene, degajată din studiul nostru „Elemente ale limbajului muzical în lumina muzicii din prima parte a sec. al XX-lea” ne vor permite să formulăm unele constatări care modifică simțitor imaginea ecliptică, sugerată în bună parte de modul perimat de a vedea, tradițional și comod în același timp, creația sa. Imaginea blîndă a „cantorului zmerit” a așternut o aureolă de secole, care însă trecea sub vedere o bună parte din adevăr și esența artei sale. O reconsiderare, deci, a semnificației sale istorice se impune și nu poate prea mult întîrzia. Un interesant eseu al lui Adorno¹ reapărut recent, vine să sublinieze această necesitate inexorabilă, de mult scadentă. Opinia publică muzicală s-a obișnuit prea mult cu deformările și revelarea unilaterală a semnificației operei sale. Prea mult timp s-a crezut, și se crede încă poate, că Bach rezumînd, cuprinzînd într-o magnifică sinteză realizările unei evoluții multiseculare, „marchează doar o încheiere”, o apoteoză a trecutului. Adevărul însă nu se restrînge doar la atît; el cuprinde mai mult, cu mult mai mult. Pe lîngă faptul că uriașa și multilaterală sa operă constituie într-adevăr cea mai desăvîrșită și grandioasă sinteză a dezvoltării

¹ Th. W. Adorno: Bach gegen seine Liebhaber verteidigt (Bach ocrotit față de admiratorii săi) „Prismen Kulturkritik Gesellschaft” München 1963.

tării artei muzicale până la el, creația sa cuprinde numeroase virtualități mult timp neșesizate sau ignorate, care aruncă o diră puternică asupra viitorului și consemnează stimulările sale multiple, îndepărtând vâul arhaizant de deasupra creației bachiene, care o învăluia într-o negură, care din păcate stăruie încă de peste 2 secole, vom constata că Bach n-a fost numai un receptor și transmisător al tuturor marilor cuceriri sedimentate ale trecutului, implicând și dând viață nouă numeroaselor impulsuri părăsite, sau insuficient valorificate ale generațiilor precedente, contribuie din plin la ofilirea viitorului, avînd o înrîurire de importanță istorică asupra tuturor aspectelor evoluției artei muzicale de mai târziu.

În studiul nostru, căl ne-am putut da seama că, creația bachiană în ciuda adevărului răămne ferm axată pe principiul tonal-funcțional, conține încă elel tonal, caracteristic impresionismului, iar prin abordarea deosebită a totalului cromatic dispare în spații melodice din ce în ce mai înd, — element nicidecum disparat și întâmplător, ci organic și lui Gesualdo, ca apoi Wagner prin opera sa de mare sale în rimul rînd prin Parsifal — să faciliteze traseul evolutiv al înîlbajului expresionismului și dodecafonișmului secolului revoluționat de asemenea aportul său hotărît în domeniul revoluționat de construcție melodică — în flagrantă contradicție cu tre didactice și arbitrar, străine însă practice sale creatoare, pr teoreticieni, continuatori docili ai lui Fux și care trebuiesc din interesul înșănătoșirii învățămîntului muzical teoretic. Abordarea serviciului expresiei poetice, fără reticente, așa-numite intervale „melodice“, care abundă în lucrările sale — schițează o etapă semnificativă spre fizionomia melodică de mai târziu, chiar și a primei jumătăți a secolului nostru. Ținînd încă seama de prezența elementelor disonante ale dualismului major-minor, prin suprapunerea simultană a terțelor și minore — ca o continuare a inițiativelor compozitorilor enigmatice, — va fi pe deplin evident — credem — că aportul sublim al lui Bach în problema atît de importantă a disonanțelor, va ui în mod imperios la stabilirea unor premise noi în aprecierea a locului și rolului său în dezvoltarea artei muzicale. Lărgind teori pînă la limita dezbinării vechile canoane sufocante ale traco-ornamentale introduse și continuate prin salt și suspensiile fără funcții verticale diferite, generînd astfel o mare bogăție de conante disonante policrome, aduce o contribuție, ce nu mai poate fi nu numai fuziunii lente, sub raportul funcțiunii lor a disonanțelor „entale“ cu cele „expresive“, dar și la procesul de dispariție treptată a diferenței dintre consonanțe și disonanțe, la lichidarea antagonis-

mului dualismului expresiv vertical, ce domina primul mileniu al culturii muzicale europene, utilizând expresia plastică a lui Schönberg, la „emanciparea” disonanței. În ultimă instanță grăbește zorile celui de al doilea mileniu, pe care le trăim, cu incertitudini și dibuiri inerente marilor transformări, cu căutări dramatice, cu viltori și povârnișuri temerare, care însă nici cînd nu vor amenința existența artei muzicale, pînă cînd dincolo de orice problemă de limbaj și mijloace expresive-temporare, în continuă prefacere, nu va fi despuiață de substanța și mesajul ei umanist, secretul suprem al supraviețuirii și al vrajei universale, nestrămutate a creației bachiene.

Contribution à l'étude du traitement de la dissonance dans la création de J. S. Bach

Max Eisikovits

Résumé

L'étude publiée, constituant un résumé des conclusions de l'auteur exposées dans „La polyphonie du baroque — le style bachien” (en manuscrit) esquisse les principes dirigeants dans le domaine si complexe du traitement de la dissonance, l'aspect le plus ignoré peut-être des recherches faites jusqu'à présent sur la création de Bach.

En parcourant les différents aspects des dissonances mélodiques-ornementales ainsi que celles provocatrices de tension-relaxation, l'auteur arrive à la conclusion que dans la création polyphonique de Bach se manifeste d'un côté la tendance d'atténuation graduelle, de fusion même des deux catégories à cause de nombreuses et variées résolutions ornementales qui rendent assez souvent pratiquement insaisissable, parfois même illusoire, autant le contraste de tension—relaxation, que le moment de „la résolution” proprement dite. De l'autre côté l'affaiblissement d'anciens et sévères canons du traitement de la dissonance, comme résultat de la valorisation et du développement large des impulsions des compositeurs flamands et anglais, agit dans le sens de la disparition lente de la différence principale entre consonance et dissonance. Par cela Bach fait un pas digne d'être souligné vers „l'émancipation” de la dissonance de plus tard. En ajoutant cette constatation à celles détachées de son étude „Eléments du langage musical bachien dans la lumière de la musique de la première partie du XX-e siècle” (Travaux de musicologie Cluj, 1966), l'auteur accentue la nécessité de la révision des thèses qui sont d'ores et déjà dépassées de l'ancienne musicologie, qui, ne relévant pas les multiples aspects de la création de Bach, aspects qui ont servi le processus d'un progrès continu, la situait d'habitude dans la sphère commode d'un conservatisme rétropectif, qui altérerait beaucoup la vision de tant de générations de musiciens sur l'authenticité de la création du grand compositeur.

Контрибуция к изучению разработки вопроса диссонанса в произведении И. С. Баха

Макс Эйзикович

Резюме

Опубликованная работа, составляющая резюме заключений автора, изложенных в работе „Полифония барокко — стиль Баха” (в рукописи), намечает руководящие принципы в области сложной трактовки диссонанса, может быть самого игнорированного до сих пор вида исследований по разработке творчества Баха.

Просматривая, как разные виды мелодико-орнаментальных диссонансов, так и те, которые вызывают напряжение, автор доходит до заключения, что в баховском

полифоническом творчестве проявляется с одной стороны стремление к постепенному ослаблению, даже к слиянию двух категорий, благодаря многочисленным и разнообразным орнаментальным разрешениям, которые часто практически делаются неуловимыми, а иногда даже иллюзорными как контраст напряжения — ослабления, так и момент „разрешения“ как такового. С другой стороны распад старых, строгих канонов разработки диссонанса как результат оценки, и широкого развития импульсов фламандских и английских композиторов, действуют в смысле медленного исчезновения главного различия между созвучием и диссонансом. Этим Бах делает шаг достойный подчеркнуть к „эмансипации“ позднейшего диссонанса. Связывая это констатирование с теми вышедшими из учения „Элементы баховского музыкального языка в свете музыки первой половины XX-го века“ (работы по музыковедению, Клуж, 1966), автор подчёркивает необходимость пересмотра тезисов, которые оказались пережитками старых музыкознаний, умалчивали о многих видах баховского творения, и обычно находились в удобной среде ретроспективного консерватизма, который вредил стольким поколениям относительно подлинности произведений великого композитора, задерживая дальнейшее развитие.

Beiträge zum Studium der Dissonanzbehandlung in J. S. Bachs Werken

Max Eisikovits

Zusammenfassung

Vorliegende Abhandlung, welche eine Zusammenfassung der Erkenntnisse des Verfassers darstellt die er in „Polifonia barocului — stilul bachian“ (Manuskript) darlegte, umreißt die wegweisenden Grundsätze in dem so vielfältigen Bereich der Dissonanzbehandlung, ein Aspekt der bisherigen Bachforschung, dem, wie es den Anschein hat, nicht die entsprechende Bedeutung beigemessen wurde.

Der Verfasser prüft sowohl die verschiedenen Aspekte der melodisch-ornamentalen Dissonanzen als auch die Aspekte der Spannung und Entspannung auslösenden Dissonanzen und gelangt zu der Folgerung, dass sich in den bachschen polyphonen Werken einerseits die Tendenz einer allmählichen Milderung, einer Verschmelzung sogar der beiden Kategorien äussert, den zahlreichen und vielfältigen ornamentalen Auflösungen zu verdanken, welche sowohl den Kontrast zwischen Spannung und Entspannung, als auch den Moment der eigentlichen „Auflösung“ oft praktisch nicht wahrnehmbar, manchmal sogar illusorisch machen; andererseits bewirkt das Aufgeben der alten strengen Kanons der Dissonanzbehandlung — als Ergebnis der weiten Verwertung und Entwicklung der Anregungen die von den niederländischen und englischen Komponisten ausgingen — das allmähliche Verschwinden des grundsätzlichen Unterschieds zwischen Konsonanz und Dissonanz. Hiermit trägt Bach auf entscheidende Weise zur späteren „Emanzipation“ der Dissonanz bei. Der Verfasser bezieht diese Feststellungen auf jene die aus der Abhandlung „Elemente der bachschen Musiksprache im Lichte der Musik im ersten Zeitabschnitt des XX. Jahrhunderts“ (Musikwissenschaftliche Arbeiten, Cluj, 1966) hervorgehen und betont die Notwendigkeit einer Überprüfung der sich als überholt bewiesenen Thesen der alten Musikwissenschaft, die die vielfältigen nicht hervorgehobenen Aspekte der bachschen Werke, welche dem steten Entwicklungsprozess dienten, übersah und sie gewöhnlich in den Bereich eines rückblickenden Konservatismus stellte, welcher die Auffassung zahlreicher Musikergenerationen über die Authentizität der Werke des grossen Komponisten entstellte.

1. 1990-1991
2. 1991-1992
3. 1992-1993
4. 1993-1994
5. 1994-1995
6. 1995-1996
7. 1996-1997
8. 1997-1998
9. 1998-1999
10. 1999-2000
11. 2000-2001
12. 2001-2002
13. 2002-2003
14. 2003-2004
15. 2004-2005
16. 2005-2006
17. 2006-2007
18. 2007-2008
19. 2008-2009
20. 2009-2010
21. 2010-2011
22. 2011-2012
23. 2012-2013
24. 2013-2014
25. 2014-2015
26. 2015-2016
27. 2016-2017
28. 2017-2018
29. 2018-2019
30. 2019-2020
31. 2020-2021
32. 2021-2022
33. 2022-2023
34. 2023-2024
35. 2024-2025
36. 2025-2026
37. 2026-2027
38. 2027-2028
39. 2028-2029
40. 2029-2030
41. 2030-2031
42. 2031-2032
43. 2032-2033
44. 2033-2034
45. 2034-2035
46. 2035-2036
47. 2036-2037
48. 2037-2038
49. 2038-2039
50. 2039-2040
51. 2040-2041
52. 2041-2042
53. 2042-2043
54. 2043-2044
55. 2044-2045
56. 2045-2046
57. 2046-2047
58. 2047-2048
59. 2048-2049
60. 2049-2050
61. 2050-2051
62. 2051-2052
63. 2052-2053
64. 2053-2054
65. 2054-2055
66. 2055-2056
67. 2056-2057
68. 2057-2058
69. 2058-2059
70. 2059-2060
71. 2060-2061
72. 2061-2062
73. 2062-2063
74. 2063-2064
75. 2064-2065
76. 2065-2066
77. 2066-2067
78. 2067-2068
79. 2068-2069
80. 2069-2070
81. 2070-2071
82. 2071-2072
83. 2072-2073
84. 2073-2074
85. 2074-2075
86. 2075-2076
87. 2076-2077
88. 2077-2078
89. 2078-2079
90. 2079-2080
91. 2080-2081
92. 2081-2082
93. 2082-2083
94. 2083-2084
95. 2084-2085
96. 2085-2086
97. 2086-2087
98. 2087-2088
99. 2088-2089
100. 2089-2090
101. 2090-2091
102. 2091-2092
103. 2092-2093
104. 2093-2094
105. 2094-2095
106. 2095-2096
107. 2096-2097
108. 2097-2098
109. 2098-2099
110. 2099-2100
111. 2100-2101
112. 2101-2102
113. 2102-2103
114. 2103-2104
115. 2104-2105
116. 2105-2106
117. 2106-2107
118. 2107-2108
119. 2108-2109
120. 2109-2110
121. 2110-2111
122. 2111-2112
123. 2112-2113
124. 2113-2114
125. 2114-2115
126. 2115-2116
127. 2116-2117
128. 2117-2118
129. 2118-2119
130. 2119-2120
131. 2120-2121
132. 2121-2122
133. 2122-2123
134. 2123-2124
135. 2124-2125
136. 2125-2126
137. 2126-2127
138. 2127-2128
139. 2128-2129
140. 2129-2130
141. 2130-2131
142. 2131-2132
143. 2132-2133
144. 2133-2134
145. 2134-2135
146. 2135-2136
147. 2136-2137
148. 2137-2138
149. 2138-2139
150. 2139-2140
151. 2140-2141
152. 2141-2142
153. 2142-2143
154. 2143-2144
155. 2144-2145
156. 2145-2146
157. 2146-2147
158. 2147-2148
159. 2148-2149
160. 2149-2150
161. 2150-2151
162. 2151-2152
163. 2152-2153
164. 2153-2154
165. 2154-2155
166. 2155-2156
167. 2156-2157
168. 2157-2158
169. 2158-2159
170. 2159-2160
171. 2160-2161
172. 2161-2162
173. 2162-2163
174. 2163-2164
175. 2164-2165
176. 2165-2166
177. 2166-2167
178. 2167-2168
179. 2168-2169
180. 2169-2170
181. 2170-2171
182. 2171-2172
183. 2172-2173
184. 2173-2174
185. 2174-2175
186. 2175-2176
187. 2176-2177
188. 2177-2178
189. 2178-2179
190. 2179-2180
191. 2180-2181
192. 2181-2182
193. 2182-2183
194. 2183-2184
195. 2184-2185
196. 2185-2186
197. 2186-2187
198. 2187-2188
199. 2188-2189
200. 2189-2190
201. 2190-2191
202. 2191-2192
203. 2192-2193
204. 2193-2194
205. 2194-2195
206. 2195-2196
207. 2196-2197
208. 2197-2198
209. 2198-2199
210. 2199-2200
211. 2200-2201
212. 2201-2202
213. 2202-2203
214. 2203-2204
215. 2204-2205
216. 2205-2206
217. 2206-2207
218. 2207-2208
219. 2208-2209
220. 2209-2210
221. 2210-2211
222. 2211-2212
223. 2212-2213
224. 2213-2214
225. 2214-2215
226. 2215-2216
227. 2216-2217
228. 2217-2218
229. 2218-2219
230. 2219-2220
231. 2220-2221
232. 2221-2222
233. 2222-2223
234. 2223-2224
235. 2224-2225
236. 2225-2226
237. 2226-2227
238. 2227-2228
239. 2228-2229
240. 2229-2230
241. 2230-2231
242. 2231-2232
243. 2232-2233
244. 2233-2234
245. 2234-2235
246. 2235-2236
247. 2236-2237
248. 2237-2238
249. 2238-2239
250. 2239-2240
251. 2240-2241
252. 2241-2242
253. 2242-2243
254. 2243-2244
255. 2244-2245
256. 2245-2246
257. 2246-2247
258. 2247-2248
259. 2248-2249
260. 2249-2250
261. 2250-2251
262. 2251-2252
263. 2252-2253
264. 2253-2254
265. 2254-2255
266. 2255-2256
267. 2256-2257
268. 2257-2258
269. 2258-2259
270. 2259-2260
271. 2260-2261
272. 2261-2262
273. 2262-2263
274. 2263-2264
275. 2264-2265
276. 2265-2266
277. 2266-2267
278. 2267-2268
279. 2268-2269
280. 2269-2270
281. 2270-2271
282. 2271-2272
283. 2272-2273
284. 2273-2274
285. 2274-2275
286. 2275-2276
287. 2276-2277
288. 2277-2278
289. 2278-2279
290. 2279-2280
291. 2280-2281
292. 2281-2282
293. 2282-2283
294. 2283-2284
295. 2284-2285
296. 2285-2286
297. 2286-2287
298. 2287-2288
299. 2288-2289
300. 2289-2290
301. 2290-2291
302. 2291-2292
303. 2292-2293
304. 2293-2294
305. 2294-2295
306. 2295-2296
307. 2296-2297
308. 2297-2298
309. 2298-2299
310. 2299-2300
311. 2300-2301
312. 2301-2302
313. 2302-2303
314. 2303-2304
315. 2304-2305
316. 2305-2306
317. 2306-2307
318. 2307-2308
319. 2308-2309
320. 2309-2310
321. 2310-2311
322. 2311-2312
323. 2312-2313
324. 2313-2314
325. 2314-2315
326. 2315-2316
327. 2316-2317
328. 2317-2318
329. 2318-2319
330. 2319-2320
331. 2320-2321
332. 2321-2322
333. 2322-2323
334. 2323-2324
335. 2324-2325
336. 2325-2326
337. 2326-2327
338. 2327-2328
339. 2328-2329
340. 2329-2330
341. 2330-2331
342. 2331-2332
343. 2332-2333
344. 2333-2334
345. 2334-2335
346. 2335-2336
347. 2336-2337
348. 2337-2338
349. 2338-2339
350. 2339-2340
351. 2340-2341
352. 2341-2342
353. 2342-2343
354. 2343-2344
355. 2344-2345
356. 2345-2346
357. 2346-2347
358. 2347-2348
359. 2348-2349
360. 2349-2350
361. 2350-2351
362. 2351-2352
363. 2352-2353
364. 2353-2354
365. 2354-2355
366. 2355-2356
367. 2356-2357
368. 2357-2358
369. 2358-2359
370. 2359-2360
371. 2360-2361
372. 2361-2362
373. 2362-2363
374. 2363-2364
375. 2364-2365
376. 2365-2366
377. 2366-2367
378. 2367-2368
379. 2368-2369
380. 2369-2370
381. 2370-2371
382. 2371-2372
383. 2372-2373
384. 2373-2374
385. 2374-2375
386. 2375-2376
387. 2376-2377
388. 2377-2378
389. 2378-2379
390. 2379-2380
391. 2380-2381
392. 2381-2382
393. 2382-2383
394. 2383-2384
395. 2384-2385
396. 2385-2386
397. 2386-2387
398. 2387-2388
399. 2388-2389
400. 2389-2390
401. 2390-2391
402. 2391-2392
403. 2392-2393
404. 2393-2394
405. 2394-2395
406. 2395-2396
407. 2396-2397
408. 2397-2398
409. 2398-2399
410. 2399-2400
411. 2400-2401
412. 2401-2402
413. 2402-2403
414. 2403-2404
415. 2404-2405
416. 2405-2406
417. 2406-2407
418. 2407-2408
419. 2408-2409
420. 2409-2410
421. 2410-2411
422. 2411-2412
423. 2412-2413
424. 2413-2414
425. 2414-2415
426. 2415-2416
427. 2416-2417
428. 2417-2418
429. 2418-2419
430. 2419-2420
431. 2420-2421
432. 2421-2422
433. 2422-2423
434. 2423-2424
435. 2424-2425
436. 2425-2426
437. 2426-2427
438. 2427-2428
439. 2428-2429
440. 2429-2430
441. 2430-2431
442. 2431-2432
443. 2432-2433
444. 2433-2434
445. 2434-2435
446. 2435-2436
447. 2436-2437
448. 2437-2438
449. 2438-2439
450. 2439-2440
451. 2440-2441
452. 2441-2442
453. 2442-2443
454. 2443-2444
455. 2444-2445
456. 2445-2446
457. 2446-2447
458. 2447-2448
459. 2448-2449
460. 2449-2450
461. 2450-2451
462. 2451-2452
463. 2452-2453
464. 2453-2454
465. 2454-2455
466. 2455-2456
467. 2456-2457
468. 2457-2458
469. 2458-2459
470. 2459-2460
471. 2460-2461
472. 2461-2462
473. 2462-2463
474. 2463-2464
475. 2464-2465
476. 2465-2466
477. 2466-2467
478. 2467-2468
479. 2468-2469
480. 2469-2470
481. 2470-2471
482. 2471-2472
483. 2472-2473
484. 2473-2474
485. 2474-2475
486. 2475-2476
487. 2476-2477
488. 2477-2478
489. 2478-2479
490. 2479-2480
491. 2480-2481
492. 2481-2482
493. 2482-2483
494. 2483-2484
495. 2484-2485
496. 2485-2486
497. 2486-2487
498. 2487-2488
499. 2488-2489
500. 2489-2490
501. 2490-2491
502. 2491-2492
503. 2492-2493
504. 2493-2494
505. 2494-2495
506. 2495-2496
507. 2496-2497
508. 2497-2498
509. 2498-2499
510. 2499-2500
511. 2500-2501
512. 2501-2502
513. 2502-2503
514. 2503-2504
515. 2504-2505
516. 2505-2506
517. 2506-2507
518. 2507-2508
519. 2508-2509
520. 2509-2510
521. 2510-2511
522. 2511-2512
523. 2512-2513
524. 2513-2514
525. 2514-2515
526. 2515-2516
527. 2516-2517
528. 2517-2518
529. 2518-2519
530. 2519-2520
531. 2520-2521
532. 2521-2522
533. 2522-2523
534. 2523-2524
535. 2524-2525
536. 2525-2526
537. 2526-2527
538. 2527-2528
539. 2528-2529
540. 2529-2530
541. 2530-2531
542. 2531-2532
543. 2532-2533
544. 2533-2534
545. 2534-2535
546. 2535-2536
547. 2536-2537
548. 2537-2538
549. 2538-2539
550. 2539-2540
551. 2540-2541
552. 2541-2542
553. 2542-2543
554. 2543-2544
555. 2544-2545
556. 2545-2546
557. 2546-2547
558. 2547-2548
559. 2548-2549
560. 2549-2550
561. 2550-2551
562. 2551-2552
563. 2552-2553
564. 2553-2554
565. 2554-2555
566. 2555-2556
567. 2556-2557
568. 2557-2558
569. 2558-2559
570. 2559-2560
571. 2560-2561
572. 2561-2562
573. 2562-2563
574. 2563-2564
575. 2564-2565
576. 2565-2566
577. 2566-2567
578. 2567-2568
579. 2568-2569
580. 2569-2570
581. 2570-2571
582. 2571-2572
583. 2572-2573
584. 2573-2574
585. 2574-2575
586. 2575-2576
587. 2576-2577
588. 2577-2578
589. 2578-2579
590. 2579-2580
591. 2580-2581
592. 2581-2582
593. 2582-2583
594. 2583-2584
595. 2584-2585
596. 2585-2586
597. 2586-2587
598. 2587-2588
599. 2588-2589
600. 2589-2590
601. 2590-2591
602. 2591-2592
603. 2592-2593
604. 2593-2594
605. 2594-2595
606. 2595-2596
607. 2596-2597
608. 2597-2598
609. 2598-2599
610. 2599-2600
611. 2600-2601
612. 2601-2602
613. 2602-2603
614. 2603-2604
615. 2604-2605
616. 2605-2606
617. 2606-2607
618. 2607-2608
619. 2608-2609
620. 2609-2610
621. 2610-2611
622. 2611-2612
623. 2612-2613
624. 2613-2614
625. 2614-2615
626. 2615-2616
627. 2616-2617
628. 2617-2618
629. 2618-2619
630. 2619-2620
631. 2620-2621
632. 2621-2622
633. 2622-2623
634. 2623-2624
635. 2624-2625
636. 2625-2626
637. 2626-2627
638. 2627-2628
639. 2628-2629
640. 2629-2630
641. 2630-2631
642. 2631-2632
643. 2632-2633
644. 2633-2634
645. 2634-2635
646. 2635-2636
647. 2636-2637
648. 2637-2638
649. 2638-2639
650. 2639-2640
651. 2640-2641
652. 2641-2642
653. 2642-2643
654. 2643-2644
655. 2644-2645
656. 2645-2646
657. 2646-2647
658. 2647-2648
659. 2648-2649
660. 2649-2650
661. 2650-2651
662. 2651-2652
663. 2652-2653
664. 2653-2654
665. 2654-2655
666. 2655-2656
667. 2656-2657
668. 2657-2658
669. 2658-2659
670. 2659-2660
671. 2660-2661
672. 2661-2662
673. 2662-2663
674. 2663-2664
675. 2664-2665
676. 2665-2666
677. 2666-2667
678. 2667-2668
679. 2668-2669
680. 2669-2670
681. 2670-2671
682. 2671-2672
683. 2672-2673
684. 2673-2674
685. 2674-2675
686. 2675-2676
687. 2676-2677
688. 2677-2678
689. 2678-2679
690. 2679-2680
691. 2680-2681
692. 2681-2682
693. 2682-2683
694. 2683-2684
695. 2684-2685
696. 2685-2686
697. 2686-2687
698. 2687-2688
699. 2688-2689
700. 2689-2690
701. 2690-2691
702. 2691-2692
703. 2692-2693
704. 2693-2694
705. 2694-2695
706. 2695-2696
707. 2696-2697
708. 2697-2698
709. 2698-2699
710. 2699-2700
711. 2700-2701
712. 2701-2702
713. 2702-2703
714. 2703-2704
715. 2704-2705
716. 2705-2706
717. 2706-2707
718. 2707-2708
719. 2708-2709
720. 2709-2710
721. 2710-2711
722. 2711-2712
723. 2712-2713
724. 2713-2714
725. 2714-2715
726. 2715-2716
727. 2716-2717
728. 2717-2718
729. 2718-2719
730. 2719-2720
731. 2720-2721
732. 2721-2722
733. 2722-2723
734. 2723-2724
735. 2724-2725
736. 2725-2726
737. 2726-2727
738. 2727-2728
739. 2728-2729
740. 2729-2730
741. 2730-2731
742. 2731-2732
743. 2732-2733
744. 2733-2734
745. 2734-2735
746. 2735-2736
747. 2736-2737
748. 2737-2738
749. 2738-2739
750. 2739-2740
751. 2740-2741
752. 2741-2742
753. 2742-2743
754. 2743-2744
755. 2744-2745
756. 2745-2746
757. 2746-2747
758. 2747-2748
759. 2748-2749
760. 2749-2750
761. 2750-2751
762. 2751-2752
763. 2752-2753
764. 2753-2754
765. 2754-2755
766. 2755-2756
767. 2756-2757
768. 2757-2758
769. 2758-2759
770. 2759-2760
771. 2760-2761
772. 2761-2762
773. 2762-2763
774. 2763-2764
775. 2764-2765
776. 2765-2766
777. 2766-2767
778. 2767-2768
779. 2768-2769
7

Indiscutabil că buna cunoaștere a unui stil include diferite aspecte legate de melodică, armonie și polifonie; acestora li se adaugă treptat diferite combinații posibile, care să reprezinte un anumit moment al unei lucrări. Dacă referitor la baroc s-au studiat procedeele de dezvoltare melodică, legăturile armonice tipice, tehnica polifonică etc., au rămas totuși încă neelucidate o serie de probleme de amănunt, aparent nesemnificative, dar de mare importanță pentru cei ce studiază această mare epocă. Între acestea se înglobează și *cadența*, despre care nu rareori se vorbește cu ușurință și îngăduință, ca despre un lucru subînțeles, deși ea reprezintă unul dintre cele mai importante probleme ale stilului. Cunoașterea multiplelor aspecte ale cadenței devine un factor esențial pentru cel ce studiază muzica lui Bach, mai ales dacă în etapele studiului compoziției sau contrapunctului încearcă să treacă prin faza imitației acestei epoci. Fără o cadență „în stil”, orice încercare de cunoaștere prin imitare a epocii devine hazardată.

Prin *cadență*¹ înțelegem segmentul de încheiere a formei, sau a unor secțiuni ale formei, realizat prin succesiuni melodice, armonice sau polifonice specifice stilului respectiv. În unele epoci, cadența cunoștea adevărate *tipare* în jurul cărora se brodau diferite variații. Specificitatea, particularitatea, tipicul, caracterizează cadența Renașterii ca și pe aceea a barocului, chiar dacă sînt evidente și trăsături comune de influențare a primei asupra celei de a doua. Iată un exemplu comparativ Palestrina — Bach:

Palestrina, Missa brevis (Credo)

II₆ VI₆₋₅ IV₆ I 4-3-2-3 I

¹ În studiul de față nu este vorba despre termenul *cadență* folosit pentru a defini o legătură armonică autentică sau plagală, sau de un grup de acorduri care formează o cadență perfectă, imperfectă, evitată, semicadență etc., nici în sensul de secțiune de bravură din lucrările concertante.



Studiul complexului cadențial baroc comportă o serie de investigații de ordin armonic, melodic, ritmic, polifonic, disonantic, formal, dinamic și agogic, ba chiar și psihologic; dacă realizarea unei cadențe se face pe atât de multiple planuri, defalcarea acestora pentru studiu va aduce cu sine o serie de riscuri inerente.

Însăși problema delimitării cadenței este dificilă, căci nu întotdeauna apare ca un appendice al discursului muzical deja terminat; de cele mai multe ori această punctuație finală este atât de organic legată de structura precedentă, încât cu greu poate fi despărțită. Este vorba nu numai de realizarea armonică a cadenței, ci mai ales de includerea ei în cadrul tematic de încheiere, cu care deseori se suprapune (de ex., Invențiunile la 3 voci în *re* și *fa* minor).

De asemenea, trebuie remarcat încă de la început că se deosebesc două feluri de cadențe, după locul pe care îl ocupă în structura muzicală: cadențe *interioare* (la cezuri, sfârșit de strofe, segmente ale formei) și *finale*, acestea din urmă având de obicei o întindere mai mare și un caracter de încheiere mai subliniat.

Unii comentatori (Schweitzer, Spitta) vorbesc chiar de rolul psihologic al cadențelor bachiene, arătând că este vorba fie de o încheiere apoteotică, plină de forță de avânt, marcând un punct culminant al lucrării, fie de o reținere sau o calmare a expresiei; ele nu fac altceva decât să continue fluxul expresiv al ultimului fragment.

Aspectul armonic¹ al problemei cadențelor trebuie subliniat ca factor primordial în șirul mijloacelor de realizare a lor: el reprezintă scheletul, osatura pe care se bazează orice cadență. Fără a mai aminti aici clasificarea armonică a cadențelor, este necesar a sublinia predominanța relațiilor autentice în raport cu cele plagale. Faptul acesta începea să se cristalizeze deja în cadențele Renașterii (spre deosebire de restul secțiun-

¹ J. J. Rousseau recunoștea în *Dicționarul* său că muzica (clasică — n.n.) este o continuă pendulare de cadențe, în sens armonic, dintre care una devine finală.

nilor); reminiscențe modale se pot găsi și în muzica bachiană, ultima legătură fiind uneori plagală. Exemple de cadență plagală finală se găsesc relativ puține în literatura bachiană¹; este covârșitor numărul cadențelor autentice — V—I.

Diferite posibilități de a grupa în final funcțiunile principale ale tonalității sau în combinații cu substituantele lor dau cadențe perfecte, imperfecte sau compuse²; modul de aranjare ritmico-metrică este foarte variabil; principala condiție constând în dispunerea pe timp tare (de obicei pe primul timp al ultimei măsurii) a funcțiunii tonicii. Este tipică de asemenea pornirea de pe sextacordul tonic (și nu din starea directă a tonicii!)³. Dispunerea ritmico-metrică — extrem de variată, și care are în vedere și o rărire ritmică înspre ictus — poate apare foarte lărgită, întregirea pînă la 2—3 timpi sau chiar o măsură făcîndu-se cu ajutorul includerii septimelor, a răsturnărilor, a notelor melodice și al celorlalte disonanțe. Îmbogățirea acordurilor principale și secundare dintr-o cadență barocă cu ajutorul acordurilor alterate se face cu scopul „colorării” armoniei. Iată, de pildă, alterarea acordurilor din regiunea subdominantei, trăsătură stilistică tipică, produsă pentru creșterea tendinței de legare a acesteia de dominantă:



¹ A se vedea Toccata (și Fuga) în re minor, Choralvorspiel „Wenn wir in höchsten Nöten sein”, sau o serie de fugi din „Arta fugii”. Se întâlnește mai ales în cadențele lărgite, sau în structurile cadențiale pe o pedală; de pildă Preludiile în sol diez și Mi din Clavecinul bine temperat, vol. I.

² Numeric predomină net cadențele imperfecte și compuse. În ce privește substituirea treptelor principale, sint folosite cel mai des treapta II sau II₇ în locul tr. IV, și tr. VII sau tr. VII₇ în locul tr. V.

³ Iată câteva exemple:

I V I
I₆ V I
I₆ IV V I
VI IV V I
IV II₇ V I

VII II V I
VI IV II V I
II₇ V₆₋₅ I
4-3
II₆ V₇ I
VII I V I
IV VII I
I₆
IV₆ VII₇ V I etc.

sau sfârșitul Preludiului în sol (Clav. bine temp. vol. I), înainte de instalarea pedalei; a se remarca și sexta napolitană introdusă înainte de tr. IV, alterată:

Preludiul în sol, Clav. bine temp. vol. I

II⁻¹/₆ IV⁺¹/₃ (contradominantă) V₄ 7 --- 3 --- 9 I

Bach nu ezită să aducă alterarea tr. IV nici după sextacordul tonic, în minor, înlocuind însă secunda mărită cu septima micșorată (în bas):

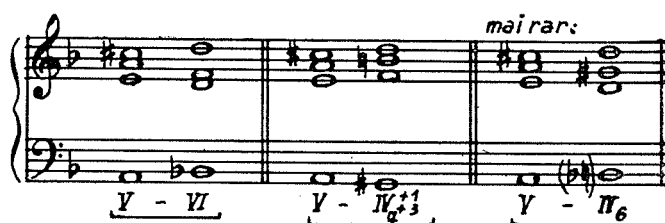
Preludiul și Fuga în do pentru orgă (caiet II)

V₂ I₆ IV⁺¹/₃ V₆/₄ — 5/3 I₃#

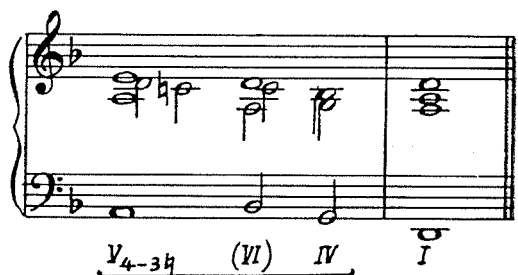
Alterarea acestei trepte poate fi făcută și după expunerea ei în stare naturală, așa cum se observă în Invențiunea la 2 voci în sol minor:

IV IV⁺¹/₂ V I

În afară de ultimele 2—3 acorduri, este foarte important felul în care se realizează intrarea în cadență. De pildă, este tipică ocolirea treptelor principale înainte de cadența propriu-zisă, cu scopul evident al evitării repetărilor, al succesiunii neîntrerupte a *noului* armonic. Deseori structurile secvențelor melodice și armonice sînt acelea care conduc în mod firesc la cadența finală. De asemenea, surprinde numărul mare al *cadențelor evitate* înaintea cadențelor finale. Este interesant de notat că aceste cadențe evitate se pot întîlni în creația bachiană în două feluri: fie că după dominantă se aduce substituția tonicii (V—VI), fie că se înlocuiește această treaptă a VI-a cu contradominanta (tr. IV alterată), creîndu-se astfel o quasi-legătură plagală (V—IV₇) — de altfel netolerată în armonia funcțională:



Înainte de cadența Fugii care însoțește Toccata în re pentru orgă, cadența evitată este alcătuită cu ajutorul dominantei minore, care, ca și cadența plagală care urmează, dă un colorit modal-medieval acestei încheieri:



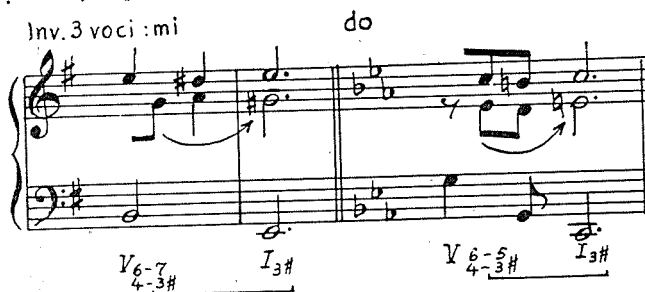
Obs.: tr. VI-a este inclusă pentru a evita paralelismul plagal V—IV.

Un alt factor stilistic care definește încheierile armonice ale barocului este cadența piccardiană (întîlnită numai în lucrările minore, căroră, prin alterația suitoarei a terței tonicii finale, li se îmbogățește coloritul armonic). Statistic vorbind, am întîlnit un procent de cca. 40% terțe piccardiene între cadențele studiate. Pînă și lucrări cu un conținut depresiv care subliniază un minor excesiv, ca Invențiunea la 3 voci în fa minor, sau Preludiile și fugile în do diez, fa, si bemol și si minor din Caetul I al Clavecinului bine temperat conțin această alterație în acordul final. Credem că argumentația poate fi doar de ordin psihologic și filozofic.

Interesul armonic pe care-l aduc constă din relația mijlocită¹ între terțele tonicii din ultimele acorduri. Cadențele piccardiene sînt frecvente chiar și la sfîrșitul preludiilor urmate de o fugă tot în tonalitate minoră; în acest caz se naște contrastul tonal intercalat pentru un moment, pus și mai mult în evidență din cauza continuității². Uneori, în lucrările la 2 sau 3 voci, caracterul major sau minor al tonicii finale nici nu este menționat, subînțelegîndu-se, deoarece încheierea se face pe octavă (sau chiar pe primă):



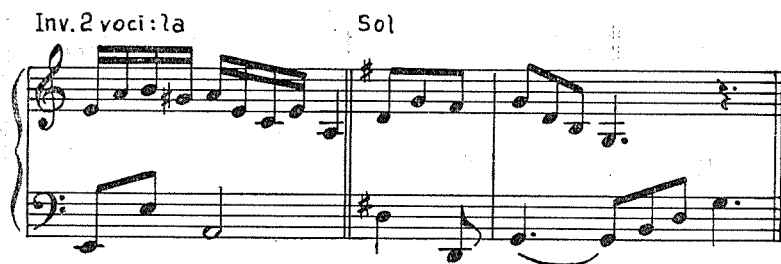
¹ Probabil că proveniența ei se găsește în falsa relație a Renașterii. În baroc găsim — în afară de variantele acestora — formula alterației la distanță de un sunet la aceeași voce, după optime sau șaisprezecime:



După cum se observă, ambele acorduri (și dominantă și tonică) devin majore, conferind acest caracter încheierii; specificul constă tocmai în această *aducere la numitor comun* a D și T în cadența minoră.

² În lucrările vocal-simfonice fenomenul nu este atât de izbitor, din cauză că deseori se schimbă tonalitatea numărului care urmează.

În scriitura instrumentală la două voci sînt tipice apendixurile cadențiale (cu caracter de lărgire), care au rolul de a delimita cracterul ultimului acord,

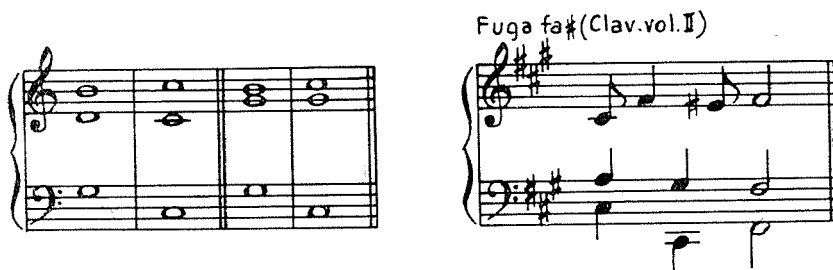


același lucru putînd fi găsit și în forma concentrată a unui acord placat, provenit deseori din polifonia latentă anterioară:



Într-un exemplar ulterior (*Alemanche* din Suita franceză nr. 1) se poate observa însă că la cadența propriu-zisă terța lipsește și se presupune că este minoră, urmînd ca de abia în cadrul lărgirii să se aducă — prin mers treptat — terța piccardiană,

Rareori am întâlnit în scriitura la 3 voci cadența Renașterii, pe două octave, sau pe cvintă goală¹, ultima numai în lucrări pentru instrumente melodice solo:



Suita IV-a pt. Violoncel, Courante



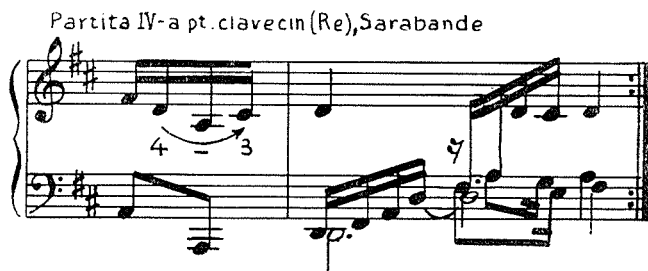
căci, prin mișcarea vocii interioare, B a c h aduce disonanțe și le rezolvă, delimitând de obicei și caracterul ultimului acord, mai ales prin prezența terței, pentru care are o vădită preferință:



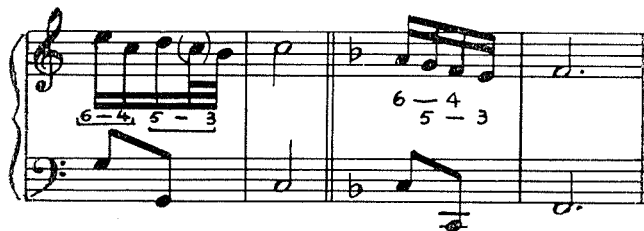
¹ Aici însă, acordul de cvintă goală are alt sens decât în Renaștere, unde se obține prin mișcare contrară. Renașterea prefera aceste cadențe datorită cuprinderii numai a consonanțelor perfecte.

Frecvența mare a încheierilor în poziția melodică a octavei nu exclude însă și celelalte două posibilități (în poziția de terță sau de cvintă); argumentarea constă în posibila prezență a septimei de dominantă în discant (a se vedea între exemplele precedente).

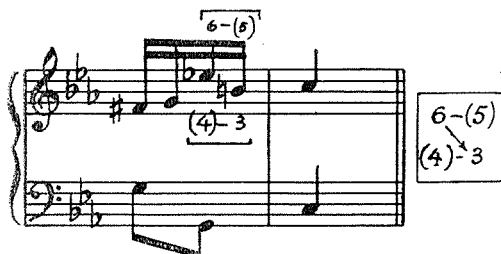
Prezența septimei și a cvartsextacordului întârziat de cadență sînt de asemenea trăsături stilistice ale cadenței bachiene. În ce privește septima, ea este aproape nelipsită în acest moment, fie că este atacată, fie că apare doar ca element pasager. Cvartsextacordul întârziat — preluat din Renaștere și îmbogățit cu rezolvări ornamentale, figurate, cît mai diverse — apare în cca. 60% din cazurile studiate. În afara rezolvărilor tipice $\frac{6}{4}-\frac{7}{3}$, Bach folosește deseori trecerea sextei în septimă ($\frac{6}{4}-\frac{7}{3}$, mai rar $\frac{6}{4}-\frac{7}{5}$), rezolvarea ei nefiind obligatorie ca și consonanță; în acest fel în momentul rezolvării disonanței de cvartă, aceasta se suprapune cu o altă disonanță (septima) care-și cere rezolvarea. În fond este vorba de continuul joc de disonanțe (ornamentale sau tensionale) care mențin treaz pînă la ultimul moment interesul auditiv. Alteori sexta este părăsită, rezolvarea făcîndu-se doar cvartei:



Același conținut armonic poate apare în polifonie latentă la o singură voce (în sens melodic), sau chiar în succesiune descrescîndă:

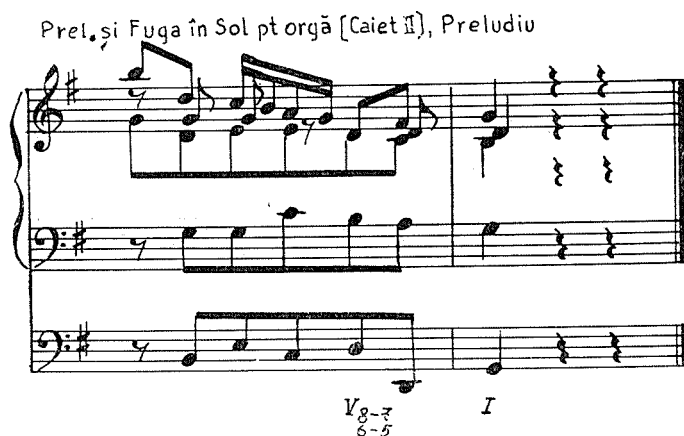


Un foarte frumos exemplu găsim în cadența *Sarabndei* din Partita Nr. 2 în do minor pentru clavecin, unde — fiind vorba de numai două voci — de la sextă se sare pe terță, eliminându-se și cvinta și cvarta:



Această rezolvare poate fi interpretată și ca un „*sixte ajoutée*“, în care sexta nu necesită o rezolvare tocmai pentru că înlocuiește cvinta.

Pentru evitarea monotoniei melodice prin păstrarea cu întârziere a cvartei, se renunță uneori la această disonanță, ea rămânând doar subînțeleasă: se obține astfel întârzierea $\frac{8-7}{6-5}$:



Cvarta față de dominantă este întotdeauna element de acord în funcțiunea precedentă, a subdominantei sau a tonicii (sexta poate fi fosta septimă, sau respectiv terță). În cazul că înainte de funcțiunea de dominantă apare subdominanta, însemnează că această întârziere (de fapt va fi vorba de o apogiatură) rezumă într-o singură funcțiune — două.

Se subînțelege că întârzierile nu se referă numai la funcțiunea dominantei; aproape la fel de des întâlnite sînt și întârzierile față de ultima

funcțiune, — aceea a tonicii. Cele mai frecvente sînt: 2—3, 7—8, 4—3—
2—3, $\frac{6-5}{4-3}$ $\frac{4-3}{2-1}$ $\frac{7-6}{4-3}$ $\frac{9-8}{7-6}$ etc.
4—3

Pe lângă întîrzieri, tot pentru legarea funcțiunilor participante, într-o cadență barocă apar de multe ori opusele acestora, și anume *anticipațiile*. Tensiunea disonantică obținută cu ajutorul anticipațiilor¹ este puternică, datorită ciocnirii pentru un scurt timp a sunetelor reprezentante a două funcțiuni diferite. Formațiunile acordice astfel obținute nu pot fi riguros încadrate într-o funcțiune precisă, ele fiind de cele mai multe ori ambigue. Iată cîteva exemple de anticipații simple, duble sau triple, din care se pot observa intervalele cele mai tipice, ciocniri între sensibilă și tonică, formațiuni acordice secundare etc.

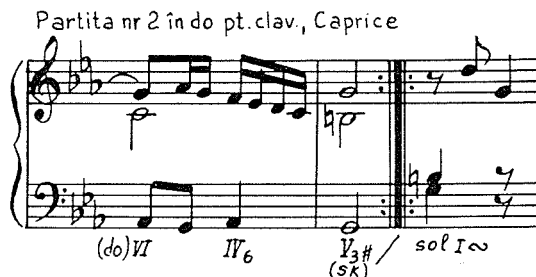
Inv. 2 voci, mi si Inv. 3 voci, Fa Suita III (Re) pt. orch., Overture

Partita IV (Re) pt. clavicin, Overture. Clav. bine temp, Fuga fa#

Dacă înlănțuirea unui grup de acorduri se oprește pe dominantă (extrem de rar pe subdominantă) este vorba de o *semicadență*. Ea intră în preocupările de față datorită faptului că reprezintă în fond tot o încheiere, chiar dacă nu are întocmai caracterul definitiv al cadenței finale; cu alte cuvinte, semicadența are multe puncte de tangență cu cadența interioară. Se folosește des la delimitarea secțiunilor sau strofelor, știind

¹ Paul Hindemith, în *Inițiere în compoziție* (trad. rom. p. 185) califică anticipația ca avînd un efect foarte slab: „ea reprezintă *astîmpărarea prematură a curiozității*, și, ca atare, se cere folosită aidoma unui condiment gustos dar *supărător* totodată...” (s.n.).

că barocul cunoștea o largă răspindire a formelor strofice. Dacă pînă la sfîrșitul strofei nu se realizează modulația la dominantă, ci doar o oprire pe acest acord, este foarte frecvent fenomenul de preluare a aceluiași acord în noua strofă (totdeauna într-o nouă poziție!), cu deosebirea că acolo primește însușirea de tonică. Cu alte cuvinte, din punct de vedere formal¹, la formele strofice, semicadența dobîndește o importanță modulantă. Iată un astfel de exemplu:



Semicadența se întîlnește deseori la sfîrșitul recitativelor în lucrările vocal-simfonice, sau în lucrările instrumentale cu mai multe părți (mai ales la încheierile părților lente), lăsînd deschis drumul armonic sau chiar tonal înspre numărul care urmează. Este foarte cunoscut, de asemenea, cazul ipoteticei părți a doua a Concertului brandenburgic în Sol major, unde o semicadență în mi (pe tr. V — si) face legătura prin *falsa relație* cu mișcarea *Allegro* care urmează, în Sol.

¹ Tot din punct de vedere formal se poate vorbi despre *simetria cadențelor strofice*, sau chiar despre *principiul mutației* acestora (ca și al ideilor expozitive):

Suita franc.nr.1, Gigue (sfîrșitul str.I)



(sfîrșitul str.II)

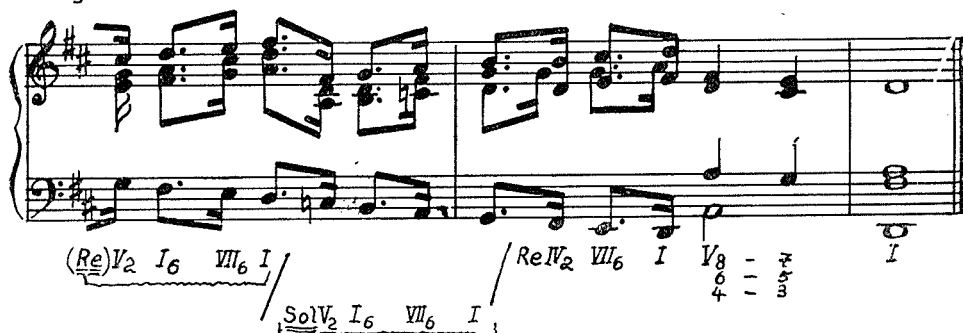


Pentru adîncirea funcţiunilor participante la o cadenţă, epoca barocului cunoaşte trei procedee: inflexiunea, pedala şi lărgirea cadenţială. Dacă sublinierea dominantei este în genere mai cunoscută, pentru funcţiunea subdominantei se găseşte ca tipică aprofundarea ei printr-o inflexiune, care poate fi de extensiuni diferite, proporţional cu dimensiunile piesei. În principal este vorba de *contrabalansarea tonală prin unghiul dominantei inferioare*.



Sau un exemplu de factură armonică, unde sublinierea drumului spre subdominantă este mai evident, fiind realizat prin *mutaţia* în sfera acesteia a fragmentului precedent:

Fuga în Re, Clav. bine temp. vol. I.



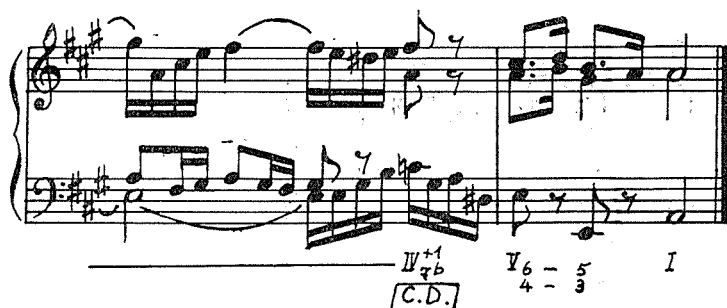
Adîncirea subdominantei se realizează din punct de vedere armonic prin aducerea la cadenţă nu numai a tr. a IV-a, ci şi a tr. II (foarte des cu septimă), fapt care reliefează această funcţiune şi uşurează trecerea la dominantă prin intermediul contradominantei; de asemenea, după cum s-a remarcat deja, prin redarea în stare naturală şi apoi în stare alterată a subdominantei. În afară de aceste procedee, subdominanta apare întotdeauna suprapusă pedalei pe tonică (a se vedea mai departe).

Dar mai frecventă este insistarea pe dominantă, sub formă de pedală (mai ales în bas), cu scopul întăririi acestei funcțiuni înainte de rezolvarea pe tonică. Deasupra pedalei se structurează succesiuni acordice disonante, material motivic evoluat secvențial, imitații, ultima expunere a temei etc.

Preludiul și Fuga în La pentru orgă (Caiet I)

Uneori, însă, pedala pe D precede propriu-zisă cadență, pregătind-o printr-o îndelungată perorație:

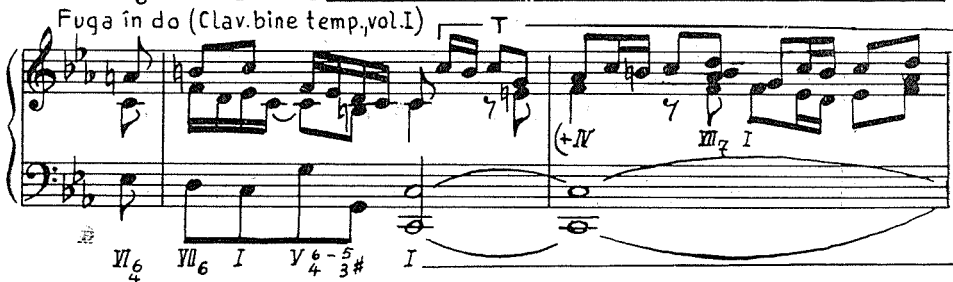
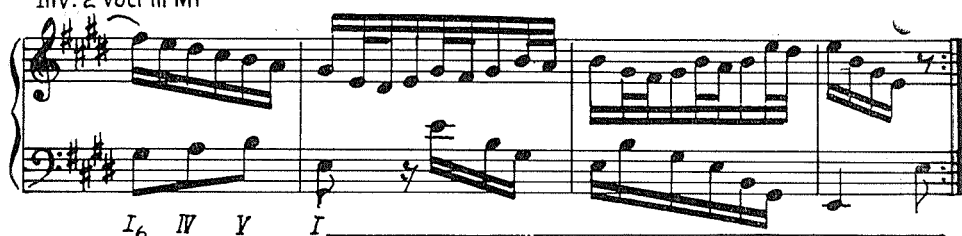
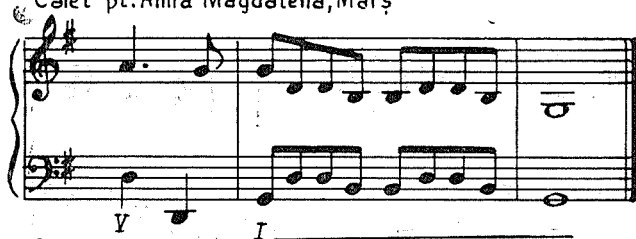
inv. 3 voci, La



În marile lucrări pentru orgă, acest procedeu cunoaște o și mai mare amploare; probabil că pedala a constituit nucleul viitoarelor cadențe de bravură, care, de asemenea, începeau cu dominanta ($\frac{6}{4}$).

Lărgirile cadențiale (exterioare sau *adăugate* forme) au dimensiuni diferite, începînd cu simpla completare a notelor acordului tonic, sau cu rezolvarea unei polifonii latente anterioare, trecînd prin perorații de mai largă respirație și ajungînd la ample pedale, deasupra cărora poate fi expusă pentru ultima dată chiar și tema. Scopul lor este de a imprima și consolida tonica. Lărgirile de acest tip urmează mai ales după cadențe imperfecte (în poziția melodică de terță sau de cvintă), nedefinitive, dar se găsesc și cazuri cînd rolul lor este numai de lărgire și creștere.

Caiet pt. Anna Magdalena, Marș





O observație necesară datorită importanței ei, este că *orice pedală pe tonică debutează cu o inflexiune spre subdominantă*¹; acest fapt este posibil datorită atacului tonicii cu septimă mică, în mod acordic sau melodic (I₇). În fond, *scopul pedalei pe tonică este foarte înrudit cu acela al unei a doua cadențe*, reliefată în special datorită suprapunerilor funcționale peste aceea de tonică. În acest moment mai apare o inflexiune spre subdominantă, după care se aduce grupul dominantic și, în fine, pe un timp tare — acordul tonicii, natural sau cu întârzieri.

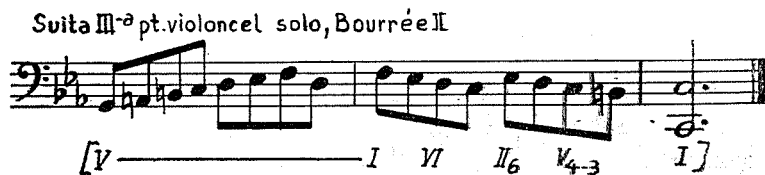
Clar. bine temp. vo I, Preludiu Mi♭

¹ Acest lucru se întâmplă și în cazul simplelor lărgiri exterioare. Iată cadența Suitei franceze nr. 1 (*Allemande*):

Capitolul pedalelor este extrem de bogat reprezentat în arta bachiană²; aducînd o mare complexitate armonică și tensiuni disonantice de forță (prin suprapunerile diferitelor funcțiuni peste aceea a pedalei), pedala este legată totodată de principiul evoluției în spirit polifonic, sinteză care o situează în sfera mijloacelor monumentale ale expresiei barocului. Marile construcții cadențiale — care presupun ample mișcări polifonice și suprapuneri funcționale disonantice — sînt aproape inimaginabile fără acuplarea acestui principiu.

Studiind melodia la cadență, trecînd peste tiparele melodice preluate din Renaștere și dezvoltate conform specificului fiecărei voci, vom urmări procesul cadențial în lucrările destinate instrumentelor melodice. Scriitura pentru instrumente melodice (vioară, violoncel, flaut) cunoaște la Bach o mare varietate, căci el nu le consideră propice numai pentru exprimarea prin melodie, ci, prin procedee polifonice latente sau efective, le destină exprimării complexe armonico-polifonice.

Iată o cadență realizată numai cu mijloace melodice, care *subînțeleg* un substrat armonic:



² Bach se arată deschizător de drumuri pentru clasicii vienezi, de pildă, atunci cînd aduce evoluții motivice de pedală, de tipul aceleia a încheierii *Ariosoului* nr. 31 din *Johannes Passion*:

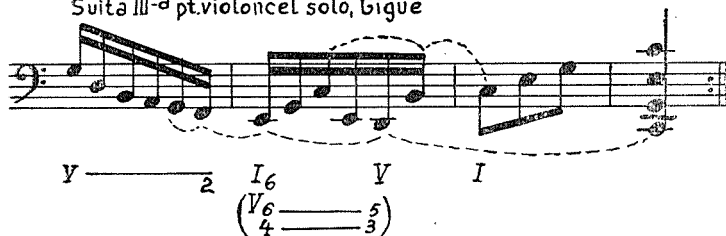


Sonata III-a pt.vioară solo, Allegro

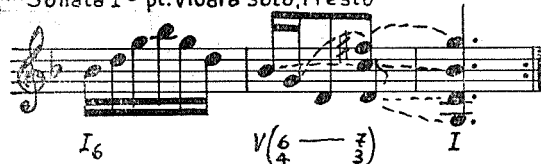


Tendința de amplificare spre sfârșit se manifestă nu numai prin aducerea acordurilor cu 3 sau 4 sunete pentru ultima funcțiune, ci este un fapt evident chiar mai înainte: apare vădită preferința de amplificare a discursului muzical, realizată cu ajutorul polifoniei latente sau reale.

Suita III-a pt.violoncel solo, Gigue

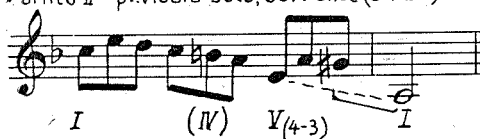


Sonata I-a pt.vioară solo, Presto



Pentru diversificarea planurilor sau a registrelor, Bach nu ezită nici rezolvarea figurată a sensibilei, prin salt coborător de septimă mare:

Partita II-a pt.vioară solo, Corrente (str. I-a)



Sonata II-a pt.vioară solo, Allegro



Alteori, dispunerea funcțiunilor finale se face pe dimensiuni mult mai mari, accepiunea acordică născându-se din completarea cu toate sunetele acordului și cu altele secundare:

Partita II-a pt.vioară solo, Gigue



Complexitatea cadențelor în lucrările de acest fel crește pînă la acuplarea tuturor elementelor unei cadențe dintr-o lucrare polifonică, inclusiv principiul pedalei, al întîrzierilor, septimei etc. Se poate vorbi astfel despre un adevărat complex cadențial:

— cadență dublă¹ cu pedală pe tonică și lărgire

Partita III-a pt. vioară solo, Preludio

— prima cadență — ped. pe tonică (inflexiune SD-La) —

I V I (ped.)

V VI (=)

— lărgiri —

IV V I

— lărgiri —

— lărgiri —

¹ Cadențe duble sau adăugate se găsesc mai ales în lucrările de mai mare respirație și au rolul de a impune tonalitatea de bază și de a o sublinia. De cele mai multe ori, de la cadența primă urmează o pedală pe tonică (evidentă sau subînțelească). A se vedea și cadența *Sarabandei* din Partita II-a în re pentru vioară solo, unde fenomenul este evidențiat și de depășirea semnului de repetiție de către cadența adăugată. Caracterul de „adăugat” le face uneori greu de deosebit față de lărgirile cadențiale; iată un exemplu-surpriză din *Magnificat* (Nr. 8, *Esurientes*), în care cele două flaute nu aduc rezolvarea ultimului acord de septimă:

2 fl.

tr.

tr.

(I - V - I)

cont.

IV V I

— cadență cu pedală pe D, polifonie latentă etc.

Sonata I^a pt.vioară solo, Fuga



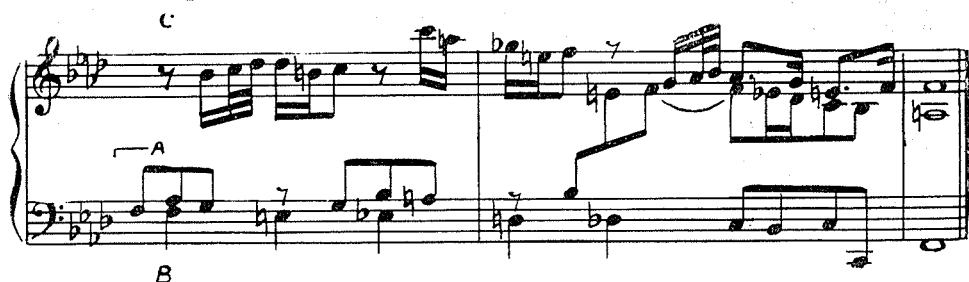
Chiar și în exemplele de pînă acum se poate observa cu ușurință că în aproape toate cazurile este prezentă o tendință de amplificare a sonorității în momentul cadenței. Această amplificare a expresiei se poate realiza nu numai cu ajutorul pedalelor sau al creșterilor armonice, ci, într-un grad și mai înalt, prin acuplarea polifoniei. Tendința atît de clară de a crea un context armonic cît mai complet în momentul cadenței face ca la una sau două voci să apară pe rînd toate elementele acordice, pe cît se poate, îmbogățite. În afară de cazurile în care preferința pentru poli-

în schimb, alteleori, între cele două cadențe are loc ultima creștere, a doua cadență fiind evident mai puternică:

Suita franceză nr.6 (Mi), Allemande



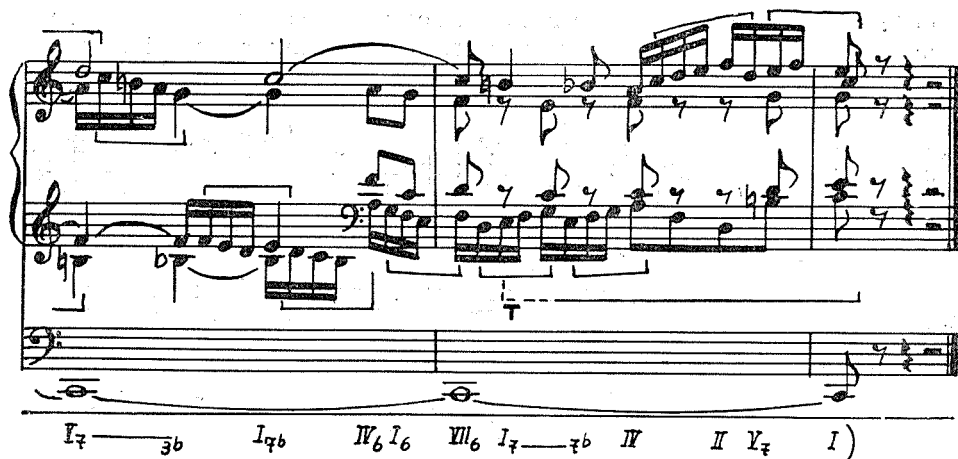
fonia latentă este evidentă se remarcă deseori în cadențe o țesătură polifonică foarte pregnantă, fie că ea reprezintă continuarea unui flux firesc al scriiturii precedente, fie că momentul cadențial dezvoltându-se, dă



naștere unei astfel de scriituri. Osmoza dintre gândirea armonică și cea polifonică se poate observa, de pildă, în cadența Invențiunii la 3 voci

Prel. și Fuga în Do pentru orgă, Caiet II

VII₆ I₆ II₇(6-5) I_(7od) (+I_{7b} IV I 7_b IV I_{7b} IV VII₂ I₆ IV V_{7b} I_{7b} IV_x



în fa, unde toate cele 3 voci sînt tematice (A B C — același ca și pe tot parcursul Invențiunii), nici un sunet nefiind adăugat (v. ex. pag. 279). În ultimul exemplu de cadență complexă, pedalei pe tonică i se suprapune o țesătură de 4 voci imitative bazate pe tema inversată sau în stare directă (imitații împerechiate) și pe tetracordul provenit din temă. Grandoarea sonorităților acestei cadențe se datorește și suprapunerilor funcționale peste pedala pe tonică, cu balansări subdominante sau dominante, încununate de o ultimă cadență.

Din această sumară incursiune în muzica bachiană rezultă o mare bogăție și varietate de cadențe, toate fiind reprezentative pentru stilul baroc. În fond, această varietate, pornind de la cîteva tipare armonice sau de conducere a vocilor, este în măsură să ne vorbească despre marea artă a variației care a înflorit și s-a dezvoltat fără precedent în epoca barocului.

BIBLIOGRAFIE

- Schweitzer, A.: *J. S. Bach*, Veb. Breitkopf u. Härtel Musikverlag, Leipzig, f.a.
 Kurth, E.: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Max Hesses Verlag, Berlin, f.a.
 Keller, H.: *Die Orgelwerke Bachs*, Ed. Peters, Leipzig, f.a.
 Spitta, Ph.: *Johann Sebastian Bach*, Breitkopf u. Härtel Verlag, Wiesbaden, 1964.
 Hindemith, P.: *Inițiere în compoziție*, trad. rom., Ed. muzicală, București, 1967.

La cadence dans la musique de J. S. Bach.

Dan Voiculesco

Résumé

En analysant le complexe cadentiel bachien, par le prisme de certaines investigations d'ordre structurel, harmonique, mélodique, rythmique, polyphonique, dissonantique ou formel, l'auteur relève une série d'aspects stylistiques essentiels. La

conclusion à laquelle on aboutit est que le baroque présente une grande variété de cadences, en partant de quelques moules, les uns hérités de la Renaissance et enrichis, représentant l'art de la variation qui s'est développé sans précédent pendant cette époque.

Каданс в музыке И. С. Баха

Дан Войкулеску

Резюме

Анализируя баховский кадансовый комплекс сквозь призму некоторых исследований структурного, гармонического, мелодичного, ритмического, полифонического, диссонирующего или формального порядка, автор выявляет целый ряд существенных стилистических аспектов.

Заключение, к которому приходит автор, следующее: барокко представляет большое разнообразие кадансов, начиная с нескольких форм, унаследованных из Возрождения и обогащённых, которые представляют собой искусство вариаций, беспримерно развитое в этой эпохе.

Die Kadenz in J. S. Bachs Musik

Dan Voiculescu

Zusammenfassung

Der Verfasser analysiert die Vielfalt der bachschen Kadenzen vom Standpunkt der Struktur, Harmonik, Melodik, Rhythmik, Polyphonik, der Dissonanz oder der Form und hebt eine Reihe von wesentlichen stilistischen Aspekten hervor. Er gelangt zu der Schlussfolgerung, dass der Barock, beginnend von einigen Wendungen — manche auch aus der Renaissance übernommen und erweitert — eine grosse Vielfalt von Kadenzen aufweist. Sie vertreten die Variationskunst die sich in dieser Epoche ohnegleichen entwickelt hat.

ANALIZA INTERPRETATIVĂ COMPARATĂ ȘI IMPORTANȚA EI ÎN FORMAREA CÎNTĂREȚILOR ȘI INSTRUMENTIȘTILOR

FERDINAND WEISS

Întrucît în conservatoarele noastre analiza interpretativă comparată n-a fost utilizată ca mijloc eficient de educație muzicală vom căuta să expunem succint:

- Ce înțelegem prin analiză interpretativă comparată.
- Cum se poate ea realiza practic.
- Care este scopul didactic vizat.

Prin analiza interpretativă comparată înțelegem aprecierea detaliată a interpretării aceleiași piese muzicale (de către doi sau mai mulți interpreți) și sublinierea concluziilor care se impun, în vederea formării concepției despre o interpretare de reală valoare artistică.

Pentru studenți, analiza interpretativă comparată constituie o metodă prin care își pot dezvolta discernămintul critic, în sensul posibilității de a sesiza o interpretare nerealizată, de una care reprezintă o reală valoare artistică.

Propunem — în acest sens — să se procedeze treptat la audierea a două interpretări contrastante ca valoare, unde studenții să poată sesiza ușor deosebiri interpretative; apoi se vor audia alte două interpretări, mai bune — care însă să nu frizeze excepționalul — pentru ca studenții să observe punctele comune. În fine, se vor audia două interpretări excepționale, aparținînd instrumentiștilor sau cîntăreților consacrați pentru a pune pe studenți în situația de a observa deosebiri determinate de subtilități de foarte fină nuanță, deosebiri care nu sînt decît ecoul personalității artistice a interpreților.

Aceste audiții comparate considerăm că pot dezvolta spiritul selectiv al studenților care — astfel — se vor putea pronunța pentru interpretarea care prezintă cele mai multe tangențe cu propria lor structură psihică și artistică. Credem că analizele interpretative comparate nu pot avea decît un aspect constructiv pentru munca de interpretare artistică a studenților și nicidecum aspectul unei imitații servile, mecanice, care să anihileze personalitatea interpretativă existentă — într-o măsură mai mare sau mai mică — în fiecare dintre ei.

Pentru efectuarea unei analize interpretative comparate considerăm ca necesare unele condiții tehnice și anume:

- atîtea magnetofone, cîți interpreți vor constitui obiectul comparației;

— benzi de magnetofon reproducînd aceeași tonalitate, pentru a obține identitate de tempo și înălțime;

— pentru participanți, partituri numerotate măsură cu măsură.

Pentru a urmări concret desfășurarea unei analize interpretative comparate vom analiza parțial liedul *Erkönig* de Franz Schubert în următoarele interpretări:

voce: Heinrich Schlusnus — pian: Sebastian Pesko

voce: Gerard Souzay — pian: Dalton Baldwin

voce: Dietrich Fischer Dieskau — pian: Jörg Demus.

Se citește textul poeziei *Erkönig* de Goethe, în original și în traducere (în cazul de față cea de Șt. O Iosif). Este necesară o recitare artistică cu reliefarea celor patru personaje: povestitorul, tatăl, copilul și regele ielelor, pentru a crea premisele unei fidele interpretări muzicale.

Se audiază liedul în întregime, în cele trei interpretări, pentru a cunoaște în linii mari piesa și interpretii. Se procedează apoi la analiza amănunțită. În cazul acestei lucrări, unitatea sau subdiviziunea de analizat, o va constitui versul exprimat de fiecare personaj în parte.

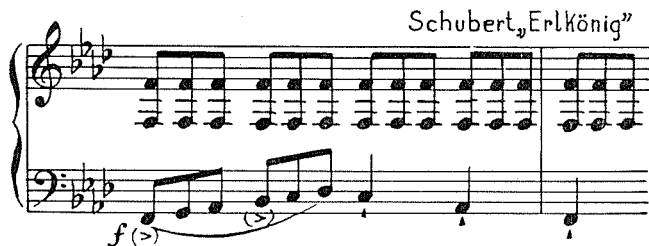
Înainte de aprecierii interpretărilor vocale se impune analizarea comparată a introducerii pianistice (măsurile 1—15).

După ce se audiază acest fragment, în cele trei interpretări, se relevă de exemplu, elemente comune ca:

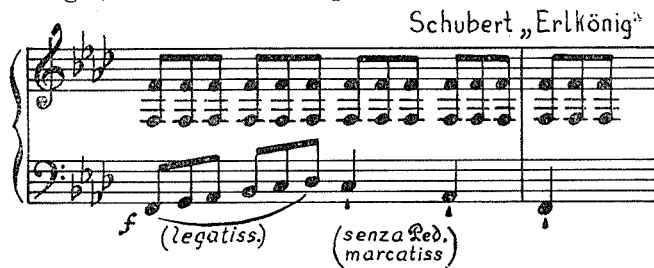
— egalitatea ritmică a celor trei valori ale trioletului;

— echilibrul între vocea superioară și inferioară, cu preponderența acordată temei din bas, fapt care asigură reliefarea optimă a celor două planuri sonore;

— în măsura a 2-a, formula *do — la♭ — fa*, este individualizată de Jörg Demus printr-un mic accent dat primei optimi a fiecărui triolet din bas.



Dalton Baldwin, execută formula *do — la♭ — fa* fără pedală, cu staccato energic, liniei basului imprimîndu-i un *legatissimo*.



Prin acest procedeu cele două planuri sonore sînt redade mai plastic și mai cu avînt. Datorită acestui fapt preferințele înclină pentru interpretarea lui D. Baldwin.

După fiecare observație făcută în expunerea teoretică, se audiază din nou fragmentul analizat pentru că cei care urmăresc comparația știu acum asupra cărui element să-și concentreze atenția. Aceste reveniri se mențin pe tot parcursul expunerii, ori de cîte ori vor fi necesare.

Continuînd analiza, se remarcă în măsura 13 un subito piano, mai integral realizat de același D. Baldwin.

Înainte de a trece la analiza interpretărilor vocale, menționăm că partea pianului se va putea urmări comparativ — în continuare — acolo unde și cînd cel care efectuează analiza comparată găsește că este necesar.

Măsurile 16—19 corespund primei apariții a povestitorului. Ce se poate observa? Cuvîntul *Wind*? la H. Schlusnus este intonat prea jos.

La G. Souza *Nacht und Wind* sau chiar *spät* frizează o ușoară notă de sentimentalism, datorită unui mic crescendo-decrescendo aplicat la fiecare cuvînt în parte.

La Dieskau același *Wind* are o culoare întunecată și e realizată printr-un *fp* care subliniază elocvent întrebarea, nedumerirea. Iată argumentele care pledează pentru interpretarea lui Dieskau.

În măsurile 20—23 s-ar putea urmări, de exemplu fie interpretarea care redă cu mai multă compasiune cuvîntul *Vater*, fie interpretul care este mai fidel față de partitură, în realizarea apogiaturilor. Egalitatea și preciziunea ritmică se poate sublinia, de exemplu, prin subdivizarea tăcută (de cel care efectuează analiza) a măsurii 277. Cea mai mare precizie se observă la Dieskau.

Măsurile 30—40 corespund cu prima apariție a tatălui. Se va putea observa care dintre cei trei interpreți a schimbat mai concludent culoarea vocii pentru a marca un nou personaj. În același fragment se va putea urmări cine execută mai exact formula ritmică  corespunzătoare textului *was birgst du so bang dein Gesicht*.

Cum se conturează vocea copilului în măsurile 46—50? De ce o dată cu cuvîntul *Schweif*, Dieskau aduce prima subliniere dramatică (element parțial epuizat de ceilalți doi interpreți)? Pentru măsurile 51—54, care aduc a doua apariție a tatălui, se va observa la care dintre interpreți se resimte o mai evidentă modificare, revenind asupra fragmentului cînd tatăl apare pentru prima oară. Modificarea conținutului expresiv este mai evidentă la Souza, fapt care nu-i va permite însă, în continuare, o potențare a intensității și a expresiei dramatice.

Trecînd apoi la măsurile 64—65, *spiel ich mit dir*, se observă la Souza o pregnanță ritmică, pe cînd la Dieskau un quasi legatissimo, aceasta pentru a sublinia conținutul prin scandarea ritmică adusă în măsurile 73—76, *Vater, mein Vater, und hörst du nicht?* Această netă deosebire nu se simte la ceilalți doi interpreți, care poate nu dispun în aceeași măsură de deosebitul simț al economiei cu care se folosesc resursele vocale și expresive, în conturarea unei piese muzicale.

Revenind comparativ asupra celor două fragmente menționate mai sus, se mai poate atrage atenția asupra măsurii a 70-a unde numai la Dieskau cuvîntul *Mutter*, pronunțat de regele ielilor, sugerează adevărată amenințare.

Analizînd, spre exemplu, măsura 125 care corespunde cu ultimul *Vater*, pronunțat de copil, vom observa efectul deosebit obținut de Dieskau prin primul accelerando pe care-l utilizează aici. Ceilalți doi interpreți, și mai cu seamă Schlusnus, au recurs adesea la acest mijloc de subliniere dramatică pentru a compensa lipsa unei bogate game de varietate timbrală a vocii, varietate de care dispune însă Dieskau.

Oare acel glissando pe care și-l permite Schlusnus în măsura 130—131, *Leids getan*, nu este discutabil în lumina unei interpretări sobre?

Se poate remarca de asemenea, căldura vibrantă cu care Dieskau exprimă cuvintele „*ächzende Kind* (măsurile 139—140). În măsura 145, *Not* cu *fp.* notat pentru pian, este redat și vocal numai de Dieskau. În recitativul final se poate releva aceeași fidelitate față de ritmul scris la Dieskau, în comparație cu o anumită libertate agogică pe care și-o permit ceilalți doi interpreți, precum și efectul mult mai convingător al celui sotto voce realizat de Dieskau, față de accentele dramatice ale celorlalți doi interpreți.

Pentru a sesiza felul în care se subliniază cele patru personaje diferite, precum și felul în care se gradează apariția repetată a fiecăruia, este bine să se audieze succesiv redarea lor, în toate cele trei interpretări.

Se va solicita din nou atenția auditorului asupra ingeniozității cu care Dieskau își dozează posibilitățile tehnice vocale și resursele expresive pentru a contura atît personaje diferite, cît și stări sufletești deosebite.

Înainte de a expune acele cîteva criterii care au constituit obiectul comparativ în urmărirea interpretării liedului parțial analizat mai sus, vom prezenta analiza interpretativă comparată a unui mic fragment dintr-o lucrare instrumentală și anume: măsurile 1—16 ale părții I-a *Allegro con brio*, din *Sonata nr. 7 în do minor op. 30 nr. 2* pentru vioară și pian de Ludwig van Beethoven în următoarele interpretări:

1. vioară: Alexander Plotsek
pian: Iosef Palenitsek
2. vioară: Wolfgang Schneiderhan
pian: Wilhelm Kempff
3. vioară: Arthur Grumiaux
pian: Clara Haskill

În cazul cuplului 1, la pianistul Palenitsek, în măsura 1, se poate observa accentul pe care îl primește *mi ♯* din grupul celor 4 șaisprezecimi, deci fraza nu este inițiată cu *sol*, executarea lui nevizînd vreo sonoritate deosebită. În măsura a 2-a, *do*, pătrime cu staccato, se menține prea mult ca durată. În măsura a 5-a se repetă inconsecvența semnalată la primele măsuri. Fraza nu se inițiază cu sunetul *fa*, așa cum ar cere linia melodică, ci cu un *mi ♯* accentuat. Crescendo-ul notat în măsura a 6-a este exagerat, pentru ca subito piano din măsura a 7-a să fie

suficient conturat. În următoarele trei măsuri sunetul *sol* nu este timbrat diferențiat.

Beethoven op.30 nr.2

Allegro con brio

În cazul cuplului 2, la pianistul Wilhelm Kempff, sunetul *sol* inițial este deosebit de sugestiv; se remarcă o desăvârșită cursivitate în realizarea grupului de patru șaisprezecimi din măsura 1. Fraza pornește cu *sol* evitând accentul pe *mi* ♭, iar în măsura a 2-a *do* cu staccato redă durata cerută. În măsura a 5-a sunetul *fa* este astfel realizat încît *mi* ♭ apare ca o firească continuare a conturului melodic, deci fără accent. Crescendo-ul din măsura a 6-a este realizat printr-o gradare progresivă, fără a implica un ritartando sau accelerando (cum se întâmplă adesea în interpretarea acestei sonate). În măsura a 7-a acel subito piano se realizează efectiv, anticipat fiind de o mică cezură. În măsurile 7—8 fiecare sunet *sol* este individualizat, remarcîndu-se și un decrescendo. Întregei fraze muzicale i se imprimă un caracter meditativ.

Beethoven op.30 nr.2

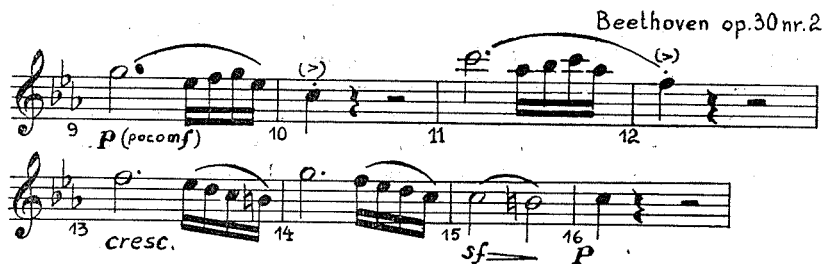
Allegro con brio



În cazul cuplului 3, la pianista Clara Haskill, se observă aceeași frazare judicioasă, același total respect față de nota scrisă. Interpretarea are însă un caracter mai pasionat, exprimat printr-un tempo mai viu. Grupul de șaisprezecimi din măsurile 1 și 3, pe timpul patru are o deosebită pregnantă, o ușoară nuanță de precipitare. Crescendo-ul din măsura a 6-a este realizat mai tumultuos, reflectînd un temperament mai viu, iar subito piano din măsura a 7-a este realizat prin intermediul unei cezuri minime.

În măsurile 9—16 vom analiza comparativ interpretarea celor trei violoniști.

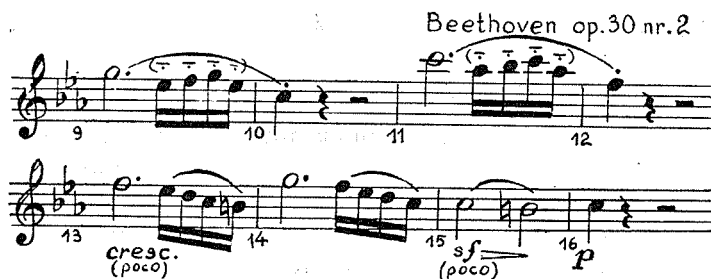
La Plotsek, în măsura a 9-a în care vioara expune motivul inițial, intensitatea sunetului este prea mare (partitura cere un piano) pentru a mai putea permite gradarea progresivă cerută în măsurile 13—15 sau reliefaarea în sforzando a celui *do* din măsura a 15-a. De asemenea, se accentuează sunetul care încheie motivul, atît *do* în măsura a 10-a, cît și *fa* în măsura a 12-a.



La Schneiderhan, întregul fragment are un caracter cantabil realizat cu un sunet cald. Motivul, fraza se încheie elevat, fără accent. Sunetul *sol* din măsura a 9-a este redat într-un piano care permite crescendo-ul din măsurile 13—15, precum și sforzando-ul din măsura a 15-a.

La Grumiaux se resimte un sunet mai vibrant, un temperament mai pasionat. De cîte ori intervine grupul de patru șaisprezecimi el este

subliniat ritmic. Sforzando-decrescendo-piano din măsurile 15—16 este mai puțin realizat decât la violonistul Schneiderhan.



Oprind analiza comparată a interpretării la acest mic fragment, nu credem că este necesar a menționa de ce optăm pentru cuplul 3 și 3 întrucât din sumarele observații de mai sus reiese probitatea artistică a interpreților din urmă.

Am ales intenționat o interpretare mai puțin realizată, Plotsek — Palenitsek, sub aspectul valențelor artistice pentru a constitui un termen de comparație mai contrastant față de următoarele două: Schneiderhan — Kempff și Grumiaux — Haskill. Dacă, în cazul primei interpretări, inadvertențele amintite ca: accente dubios plasate, încheieri de motiv melodic neconturat sau lipsa de gradare și de dozare judicioasă a intensității pledează pentru o calitate artistică discutabilă, celelalte două interpretări atestă, deopotrivă, o reală și incontestabilă valoare; deosebirea între acestea fiind de apanajul unor subtilități de concepție sau temperament.

După analiza, doar parțială, a unor aspecte interpretative ale liedului *Erkönig* de Schubert și a primelor fraze din *Sonata în do minor pentru vioară și pian* de Beethoven, vom căuta să rezumăm câteva din obiectivele care se pot urmări în procesul de comparație, menționând că acestea constituie o infimă parte din gama atât de variată a punctelor de vedere, a unghiurilor sub care se poate efectua o astfel de analiză. Enumerarea nu vizează o ierarhie oarecare, întrucât caracterul și specificul fiecărei piese va determina preponderența unora sau a altora. Citim astfel:

— fidelitatea față de partitură, cu respectarea tuturor indicațiilor, constituie unul dintre primele indicii ale probității artistice a interpretului;

— felul în care interpretul reușește să construiască piesa, folosind gradat resursele sale expresive și tehnice;

— măsura în care interpretul reușește să valorifice textul literar, în cazul liedului;

— dacă în discursul muzical se respectă frazarea cerută de compozitor;

— cum se reliefează planuri sonore diferite;

— dacă se acordă prioritate instrumentului care reprezintă tema;

— dacă în țesătura armonică a piesei se scot în evidență acele elemente ale acordului care au rol important în realizarea conturului melodic;

— unitatea de tempo și egalitatea valorilor ritmice față de unitatea de timp dată;

— integrarea ornamentelor în discursul melodic;

— cum se folosește dinamica în serviciul expresivității.

În enumerarea acestor puține elemente care ar putea constitui obiectul comparației în cazul analizei unor interpretări, am evitat uzuala formulă *interpretare în stil*, considerînd-o ca fiind cu delimitări prea vagi.

Ținem să repetăm că am sugerat doar cîteva din problemele ce se pot ridica în procesul unei analize interpretative comparate. Rămîne la latitudinea celui care efectuează analiza să le aleagă pe acele care servesc mai fidel scopului fixat, o dată cu alegerea pieselor și a interpretilor. Pentru a nu ne îndepărta prea mult de subiectul propus, considerăm că în cadrul unei analize comparate nu sînt necesare nici digresiuni în domeniul istoriei muzicii sau analize detaliate ale pieselor alese, nici analize ale formei muzicale sau a structurii armonice.

În încheiere am dori să menționăm că analizeze comparative ar putea să rezolve și un alt obiectiv didactic și anume: profesorul, cunoscînd deficiențele sau nerealizările anumitor aspecte ale interpretării unui student cîntăreț sau instrumentist, va alege respectiva piesă într-o interpretare unde tocmai aceste aspecte vor fi redade prin sublinieri de adevărată valoare artistică. Limita utilizării audițiilor la magnetofon se poate duce chiar mai departe, punînd studentul în situația de a se asculta pe sine însuși, înregistrat în două faze distanțate suficient în timp, pentru a putea observa progresul realizat în procesul perfecționării interpretării.

În ultimă instanță, analiza interpretativă comparată stimulează în rîndurile studenților audierea activă conștientă pentru a sesiza toate elementele puse în slujba expresiei muzicale artistice. Prin astfel de audiții studenții sînt îndrumați spre audierea și înțelegerea acelor interpreți care au reușit să pună în adevărată lumină operele de artă ale patrimoniului artistic universal.

L'analyse interprétatrice comparée et son importance dans la formation des chanteurs et des instrumentistes

Ferdinand Weiss

Résumé

L'auteur souligne l'importance que l'analyse interprétatrice comparée a dans le processus de formation et d'éducation musicale des chanteurs et des instrumentistes. Dans ce but il expose l'analyse interprétatrice comparée d'un lied et d'un petit fragment d'une pièce instrumentale, en montrant ensuite les implications pédagogiques de ce procédé.

Сравнительный анализ исполнения и его значение в формировании певцов и инструменталистов

Фердинанд Вейсс

Резюме

Автор подчёркивает важность, которую имеет сравнительный анализ исполнения в процессе музыкального формирования певцов и инструменталистов. С этой целью он излагает сравнительный анализ исполнения одной песни (лид) и одного отрывка инструментальной пьесы, указывая затем на педагогические особенности этого способа.

Vergleichende Interpretationsanalyse und ihre Bedeutung in der Ausbildung der Sänger und Instrumentalisten

Ferdinand Weiss

Zusammenfassung

Des Autor unterstreicht die Bedeutung der vergleichenden Interpretationsanalyse im Prozess der musikalischen Ausbildung und Erziehung der Sänger und Instrumentalisten. Zu diesem Zweck führt er die vergleichende interpretatorische Analyse eines Liedes und eines Fragments aus einem instrumentalen Stück vor und zeigt die pädagogischen Konsequenzen dieses Verfahrens auf.

O METODĂ DE ÎNȚIERE A COPIILOR ÎN POLIFONIA LA 3 VOCI

LIVIU COMES

Într-o lucrare anterioară (1) am preconizat o metodă, pe cît de simplă pe atît de practică, de introducere a copiilor în polifonia la două voci. În esență metoda are la bază două idei principale: a) utilizarea unor elemente de polifonie primitivă (antifonie, notă ținută, ostinato, imitație), care reprezintă calea cea mai naturală de trecere de la cîntecul monodic la cel la două voci; b) alcătuirea unor cîntece care să ofere posibilitatea dispunerii materialului sonor, atît pe un singur plan melodic, constituind varianta monodică, cît și pe două planuri, constituind varianta polifonică. Copiii își însușesc întîi varianta monodică, după care distribuirea aceluiași material la două voci nu mai comportă nici o dificultate, devenind pentru ei chiar un fel de joc distractiv.

Ca o aplicare practică a acestei metode am scris și o colecție de cîntece pentru copii, (2).

Continuând cercetările în această direcție, am căutat să lărgim sfera de utilizare a metodei, la inițierea copiilor în polifonia la trei voci.

În principiu se pornește și aici tot de la un cântec monodic, al cărui material muzical, după ce a fost asimilat în această formă, este distribuit, de data aceasta, la trei în loc de două voci.

Dacă procedeele polifonice utilizate aici aparțin tot polifoniei primitive, în schimb repartizarea materialului inițial monodic pe trei planuri sonore, în baza potențialului său polifonic latent, urmează calea unei tehnici contrapunctice, evaluate (3).

Ex. J. S. B a c h: *Invenția* la trei voci nr. 3

a) monodic (măsura 1-2)



b) polifonic (măsura 16-15)



Inițierea copiilor în polifonia la trei voci, avînd ca punct de plecare cîntecul monodic, cuprinde trei etape principale:

1. Repartizarea unui cîntec monodic pe trei planuri sonore care intervin în mod succesiv, fragmentînd de fapt o singură linie melodică reală.

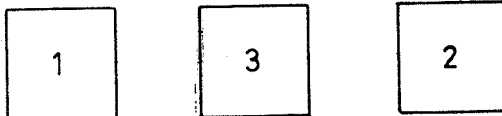
2. Repartizarea pe trei planuri sonore a unui cîntec monodic cu un potențial polifonic de două linii melodice reale, obținute prin scindarea: melodie-acompaniament.

3. Repartizarea pe trei planuri sonore a unui cîntec monodic cu un potențial polifonic de trei linii melodice reale, rezultate din prezența în cîntec a trei elemente care se pot suprapune.

1. Repartizarea unui cîntec monodic pe trei planuri sonore care intervin succesiv.

Cea mai simplă modalitate de creere a trei planuri sonore dintr-un cîntec monodic constă, ca și în cazul polifoniei la două voci, din fragmentarea liniei melodice și executarea succesivă a acestor fragmente de către voci diferite. Planurile sonore în acest caz nu sînt suprapuse ci alăturate.

Copiii sînt împărțiți în trei grupe, conform schemei alăturate: grupele 1 și 2 se află la cele două extremități, iar grupa 3-a la mijloc:



Cîntecul este însușit în varianta sa monodică de toate trei grupele.

Ex. Cîntecul: *Cuțu zice: ham, ham, ham!*

a) varianta monodică:

Potrivit



Se trece apoi la varianta polifonică, repartizându-se fiecărei grupe câte un fragment, pe care acestea le execută succesiv, reconstituind cîntecul prin alipirea acestor fragmente. Bineînțeles fragmentarea nu se va face în mod artificial, ci potrivit conținutului literar și muzical al cîntecului, înzestrat de la început cu astfel de virtualități.

b) varianta polifonică, la 3 voci:

Potrivit

Cu - țu zi - ce: ham, ham, ham!

Ni - cu - șor răș - pun - de: n'am!

Vi - ne c-un os - cior la el

Dar Io - nel, mi - ti - tel, Vi - ne c-un os - cior la el

Vi - ne c-un os - cior la el

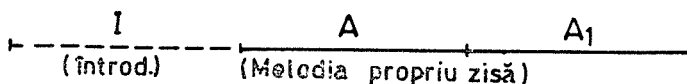
Deși prin acest procedeu nu se obține o adevărată polifonie deoarece nu avem decît o singură linie melodică reală, totuși opoziția dintre diferitele grupe și dintre acestea și totalitatea lor, permit perceperea mai multor planuri sonore și constituie pentru copii o primă treaptă în acest domeniu.

2. Repartizarea pe trei planuri sonore a unui cîntec monodic cu un potențial polifonic de două linii melodice reale.

Luînd ca bază un cîntec monodic, care pe lîngă melodia propriu-zisă mai conține și o introducere sau încheiere de frază, constînd dintr-o notă ținută, interjecție, onomatopee, sau altă grupare ritmico-melodică, putem obține o polifonie reală cu două linii suprapuse, dintre care una execută melodia cîntecului, iar a doua un acompaniament derivat din completările de frază amintite.

Ex.: Cîntecul: *La fereastra lui Petrică*

a) varianta monodică:



Vesel FINE

Cip, ci - rip Cip, ci - rip Cip, ci - rip Cip, ci - rip

La fe - reastra lui Pe - tri - că Ci - ri - pes - te - o rîn - du - ni - că.

b) varianta la două voci:

1 (I A A(1))
(melodia)

2 (I I I)
(acompaniamentul)

Vesel FINE

1 Cip ci - rip Cip ci - rip Cip ci - rip Cip ci - rip

2 Cip ci - rip Cip ci - rip Cip ci - rip Cip ci - rip

La fe - reastra lui Pe - tri - că Ci - ri - pes - te - o rîn - du - ni - că

Cip ci - rip Cip ci - rip Cip ci - rip Cip ci - rip

Pentru evitarea monotonei se poate recurge la alternarea vocilor — prin dialog între cele două fraze ale melodiei — obținându-se o versiune mai variată și mai interesantă:

I A I

I I A(1)

Vesel FINE

Cip ci-rip Cip ci-rip

Cip ci-rip Cip ci-rip

La fe-reastra lui Pe-tri-că Cip ci-rip Cip ci-rip

Cip ci-rip Cip ci-rip Ci-ri-pes-te-o rîn-du-ni-că

Pentru a obține o polifonizare la trei voci, vom proceda în modul următor: una dintre voci susține acompaniamentul în timp ce melodia este împărțită între celelalte două voci care alternează între ele.

1. I A

3. I I I

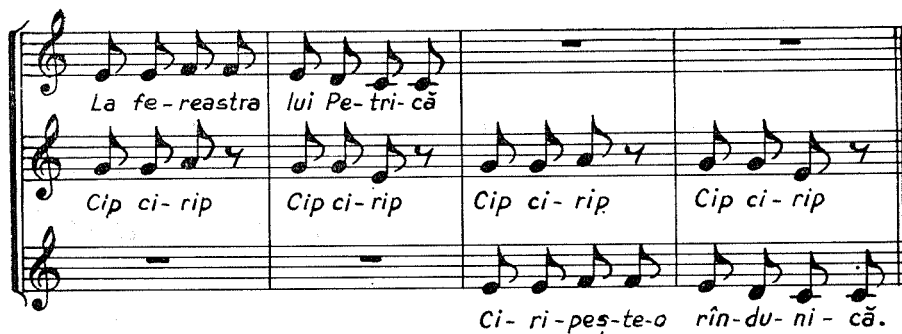
2. I A(1)

Vesel FINE

Cip ci-rip Cip ci-rip

Cip ci-rip Cip ci-rip

Cip ci-rip Cip ci-rip



Acest procedeu, față de cel expus în capitolul anterior este mai avansat, deoarece aici se repartizează pe trei planuri sonore, nu o singură linie melodică reală, ci două linii diferite, rezultate din scindarea: melodie-acompaniament.

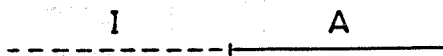
3. *Repartizarea pe trei planuri sonore a unui cântec monodic cu un potențial polifonic de trei linii melodice.*

Unele cântece monodice permit o distribuire ulterioară la trei voci reale, realizând trei planuri sonore și în același timp trei linii melodice diferite, ceea ce conferă o mai mare densitate țesăturii polifonice. Atât posibilitățile de obținere a acestor elemente din versiunea monodică, cât și valorificarea lor în cea polifonică sînt variate.

Cea mai simplă ne-o oferă un cântec monodic format, ca și în grupa precedentă, dintr-o introducere și o frază melodică. În varianta polifonică, una din voci execută sub formă de acompaniament ostinat gruparea ritmico-melodică din introducere iar celelalte două prezintă fraza melodică în canon la două voci (etapă deja înșușită cu ocazia introducerii în polifonia la două voci).

Ex: Cîntecul — canon la 2 voci *Pe plajă* din colecția *Primăvara*, căruia i s-a adăugat o introducere onomatopeică ce devine apoi acompaniament ostinat.

a) varianta la o singură voce:



Vesel

Ce mai rîs ce
Ma - rea-si mî - nă

ve - se - li - e E la noi în co - lo - ni - e
vă - lu-n spu-mă Şi cās-te-lul mi-l dă - rî - mă

E la noi în co - lo - ni - e
Şi cās-te-lul mi-l dă - rî - mă

b) varianta la 3 voci:

1 I A

3 I

2 I A

Vesel

ce mai rîs ce ve-se- li - e E la noi în

Ce mai rîs ce ve-se- li - e

co-lo- ni - e E la noi în co-lo- ni - e

E la noi în co-lo- ni - e E la noi în co-lo- ni - e

O altă cale o constituie alcătuirea unui cântec cu trei fraze diferite care se pot suprapune (A A₁ A₂ sau A B C).

Ex. Cântecul: *Hai, cu voie bună!*

Varianța monodică:

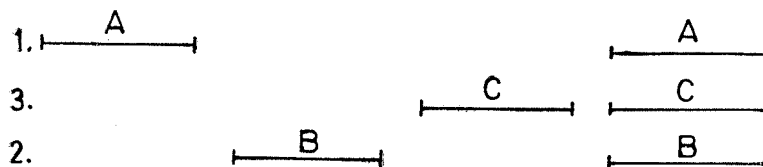
Vesel

Hai, cu vo ie bu - nă Mer-gem în pre - u - nă

Toți a - cum s - a - du - nă cîn - te - cul ră - su - nă.

Prezența a trei elemente diferite deschide mai multe posibilități de repartizare la trei voci. Redăm câteva în mod schematic:

a)



Vesel

Hai, cu vo - ie bu - nă

Mer-gem în - pre - u - nă

Hai, cu vo - ie bu - nă

Toti a - cum s - a - du - nă Cîn - te - cul ră - su - nă

Mer-gem în - pre - u - nă

sau: b)

1.	A	B	C	C
3.	B	C	A	C
2.	C	A	B	C

Vesel

1. Hai, cu vo - ie bu - nă Mer-gem îm-pre - u - nă

3. Mer-gem îm-pre - u - nă Toți a - cum s-a - du - nă

2. Toți a - cum s-a - du - nă Hai, cu vo - ie bu - nă

Toți a - cum s-a - du - nă Cîn - te - cul ră - su - nă

Hai, cu vo - ie bu - nă Cîn - te - cul ră - su - nă

Mer-gem îm - pre - u - nă Cîn - te - cul ră - su - nă

sau: c)

1.	<u>A</u>	<u>B</u>	<u>C</u>	<u>C</u>		
3.		<u>A</u>	<u>B</u>	<u>C</u>	<u>C</u>	
2.			<u>A</u>	<u>B</u>	<u>C</u>	<u>C</u>

Vesel

Hai, cu vo-ie bu - nă Mer-gem împre-u - nă Toți a-cum s-a-du - nă

Hai, cu vo-ie bu - nă Mer-gem împre-u - nă

Cîn-te-cul ră su - nă

Toți a-cum s-a du - nă Cîn-te-cul ră - su - nă

Mergem împre-u - nă Toți a - cum s-a - du - nă Cîn-te-cul ră - su - nă

Iată cum, jucîndu-se cu cele trei elemente A B C, așezîndu-le în mod diferit, înlocuindu-le pe unele cu altele, copiii ajung să abordeze canonul la trei voci pe o cale firească și conformă cu modul lor de a gîndi. Drumul parcurs pînă aici i-a învățat să audă în mod distinct cele trei voci, încît canonul să nu constituie pentru ei un rezultat mecanic al însușirii unui cîntec al cărui început este atacat pe rînd, ci o combinație de trei planuri sonore suprapuse. Ei vor putea aborda acum cu ușurință și alte combinații imitative mai complicate ale acestui cîntec.

Vesel

Hai, cu vo-ie bu - nă Mer-gem împre-u - nă Toți a-cum s-a-

Hai, cu vo-ie bu - nă Mergem împre-u - nă

Hai, cu vo-ie bu - nă Mergem împre-

Hai, cu vo-ie bu - nă Mergem împre-

Метод освоения детьми трёхголосной полифонии

Ливиу Комес

Резюме

Автор развивает принципы, изложенные в предшествующей работе, в которой предлагается практический способ введения детей в полифоническую музыку. Метод состоит в освоении полифонии в форме диалога, выдержанных нот, остинато, имитации некоторых элементов, содержащихся в мелодии песни, которую дети предварительно заучили в одnogолосной форме. Применение этого метода для трёх голосов проходит следующие этапы: а) деление мелодии песни на фрагменты в трёх звуковых планах, которые появляются последовательно; б) деление мелодии песни тоже на фрагменты в трёх звуковых планах, из которых два расположены один над другим; в) деление мелодии песни в трёх звуковых планах, все три будучи один над другим.

Eine Methode zur Einführung der Kinder in die dreistimmige Polyphonie

Liviu Comes

Zusammenfassung

Der Autor entwickelt die in einer früheren Arbeit dargelegten Prinzipien, die den Ausgangspunkt einer praktischen Methode zur Einführung der Kinder in die polyphone Musik bilden. Die Methode besteht in der polyphonen Verwertung (als Dialog, Liegestimme, ostinato, Imitation) einiger Elemente die in der Melodie eines Liedes enthalten sind, welches sich die Kinder vorher einstimmig angeeignet haben. Die Anwendung dieser Methode zur Ausbildung des dreistimmigen Gesanges umfasst drei Etappen: a) Aufteilung der Melodie eines Liedes, durch Zerlegung in drei Klangsichten, die nacheinanderfolgend einsetzen, b) Aufteilung der Melodie eines Liedes, ebenfalls durch Zerlegung in drei Klangsichten, von denen zwei übereinandergeschichtet sind, c) Aufteilung der Melodie eines Liedes in drei Klangsichten, die sämtlich übereinandergeschichtet sind.

CONTRIBUȚIA FIZIOLOGIEI FONATORII LA PROBLEMA CLASIFICĂRII VOCII CÎNTATE

LUCIA HÂNGĂNUȚ

Dezvoltarea continuă, tot mai complexă și mai multilaterală a științelor, a adus — începînd cu ultimele trei decenii ale secolului nostru — un aport de neprețuit în una din problemele primordiale ale cîntului și anume în problema clasificării și clasării vocii cîntate. Știința care a elucidat și înlăturat controversele și erorile care dăinuiau de peste un secol în problema clasificării vocilor — erori și controverse care au avut ca urmare pierderea și distrugerea de voci valoroase — este fiziologia fonatorie diferențială. Această ramură a fiziologiei, care are ca obiect de cercetare diferențele existente între vocile umane, a furnizat o seamă de date în baza cărora problema clasificării și clasării vocii cîntate are astăzi fundamente științifice de rezolvare.

Aceste fundamente — rezultate ale unor îndelungate cercetări și experiențe făcute din 1950 în Franța, iar din 1954 și în alte țări, au îndreptățit concluzia că, clasificarea și clasarea vocii cîntate este un proces complex și multilateral care trebuie efectuat în funcție de: întinderea vocală, țesătura vocală, intensitatea vocală, timbrul vocalic și extravocalic, precum și de întrebuințarea vocilor în teatrul liric. Numai ansamblul acestor factori va putea să ducă la o justă clasificare și clasare vocală.

Lumina pe care fiziologia fonatorie diferențială a adus-o — așa cum vom arăta — problemei clasificării vocilor, vechile clasificări făcute odinioară în mod unilateral, după criteriul întinderii vocale, al cavităților de rezonanță, al tipului morfologic (Thooris van Borre), al tipului sexual sau după tusea sonoră (Tarneaud) etc., și-au pierdut așteptii și viabilitatea.

Pentru că clasificarea și clasarea unei voci implică cele cinci componente enumerate anterior, vom încerca să arătăm — prin prisma pe care ne-o pune la dispoziție actualul stadiu de dezvoltare a fiziologiei fonatorii diferențiale — care sînt metodele și criteriile lor de determinare.

Înainte de a trece însă la subiectul nostru, se impune precizarea a două noțiuni și anume: noțiunea de clasificare vocală și noțiunea de clasare vocală. Pentru elucidarea lor vom folosi explicația dată de R. H u s s o n :

— Clasificarea vocii cîntate constituie tabloul sinoptic al tuturor categoriilor de voci cîntate, în funcție de caracterele lor principale: întindere, intensitate, timbru etc.

— Clasarea unei voci este fie stabilirea categoriei care-i revine în tabloul sinoptic al clasificării, fie operația care ne permite să stabilim această categorie (1 p. 77).

Clasificarea întinderii și țesăturii vocale.

Experiențele făcute de R. HUSSON și colaboratorii săi au dovedit că întinderea unei voci, adică totalitatea sunetelor pe care le poate emite o persoană, este determinată de excitabilitatea nervului recurențial, excitabilitate care nu are nici o dependență de alt caracter vocalic. Totodată, s-a constatat că — în condiții de sănătate deplină — excitabilitatea nervului recurent nu se schimbă, ci este aceeași, de la vîrsta de 4 ani, vîrstă la care s-a observat că se fixează definitiv excitabilitatea recurențialului. Această constanță de excitabilitate a nervului recurent face ca o clasificare vocală, bazată pe cronaxia recurențială, să aibă o valoare „*diagnostică și prognostică pentru persoanele examinate*“ (Cotul p. 376).

Pentru a afla întinderea vocală a unei persoane, pe baza excitabilității recurențiale este necesară măsurarea ei. Aceasta se face cu un aparat numit cronaximetru, iar valorile aflate se exprimă în cronaxii. Măsurarea cronaxiei s-a făcut pentru prima dată la Paris, în decembrie 1957, de către Dr. GARDE — laringolog consultant, împreună cu profesorul B. de QUIROS din Buenos-Aires. După ce au măsurat cronaxia unui individ, pe baza unor formule de frecvență, ei au putut afla care este: frecvența notei celei mai înalte, frecvența notei celei mai grave, precum și frecvența notei propice acoperirii sunetelor deschise, în fiecare registru vocal. Aceste formule au permis aflarea *caracteristicilor tonale* ale fiecărui registru vocal, caracteristici care nu sînt decît rezultante ale excitabilității nervului recurențial.

Datorită faptului că astăzi se pot stabili, în mod precis, limitele fiziologice ale ambitusului unei persoane — pe baza măsurării cronaxiei recurențiale — sînt excluse atît erorile de clasificare vocală, cît și pierderea glasului prin studierea în registre inadecvate vocii. Profesorii de cînt pot afla astfel întinderea tonală a unui cîntăreț; datorită acesteia ei au posibilitatea de a cunoaște, în mod exact, între ce limită inferioară și superioară vor îndruma cîntărețul respectiv și peste ce notă gravă sau acută nu-i vor permite să cînte, pentru a nu-i obosi sau periclita vocea; căci este cunoscut faptul — din literatura de specialitate — că o seamă de mari cîntăreți din trecut și-au pierdut glasul sau și l-au obosit inutil fie cîntînd în registre străine de vocea lor, fie forțînd lărgirea diapazonului în sus ori în jos.

Rezultatele științifice menționate mai sus, precum și observațiile și examinările pe care R. HUSSON și C. CHENAY le-au întreprins între anii 1953—1958, la un mare număr de cîntăreți celebri și studenți ai claselor de cînt de la Conservatorul de muzică din Paris, le-au permis

alcătuirea unui tablou al clasificării tonale, pe care l-au întocmit în baza măsurării cronaxiei recurențiale, efectuate pe sterno-cleido-mastoidian. Clasificarea tonală astfel stabilită a făcut posibilă întocmirea unui:

T A B L O U

al corespondenței dintre excitabilitatea recurențială măsurată și clasificarea vocală tonală a unei persoane

Voci masculine	Cronaxii în milisecunde	Voci feminine
	0,055	Sopran ultra-acut
	0,060	Sopra ultra-acut
Tenor supraacut	0,065	Sopra supraacut
Tenor acut	0,070	Sopra acut
Tenor central	0,075	Sopran central
Tenor grav	0,080	Sopran grav
Voce intermediară	0,085	Voce intermediară
Voce intermediară	0,090	Mezzo-sopran acut
Bariton acut	0,095	Mezzo-sopran central
Bariton central	0,100	Mezzo-sopran grav
Bariton grav	0,105	Voce intermediară
Voce intermediară	0,110	Mezzo-contralto acut
Voce intermediară	0,115	Mezzo-contralto central
Bas cantabil înalt	0,120	Mezzo-contralto grav
Bas cantabil grav	0,130	Voce intermediară
Bas central	0,140	Voce intermediară
Bas central	0,150	Contralto
Bas profund	0,160	Contralto
Bas profund	0,170	Contralto

Tabloul permite următoarele considerațiuni.

1). Ambele sexe prezintă un număr mare de tipuri vocale, cuprinse la femei între cronaxiile 0,055 (în registrul acut) și 0,170 (în registrul grav); iar la bărbați între cronaxiile 0,065 (în registrul acut) și 0,170 (în registrul grav). Aceste valori de limită vocală corespund și apar numai la vocile lucrate nu și la începători.

2). Clasificarea făcută nu ia în considerare nici timbrul, nici intensitatea vocală, ea făcându-se exclusiv pe baza cronaxiei recurențiale, cronaxie care nu are nici o dependență față de însușirile vocale amintite.

3). În ansamblul său, tabloul lui H u s s o n prezintă pentru bărbați patru tipuri de tenori, trei de bariton, șase de bași; iar pentru femei șase tipuri de sopran, trei de mezzo-sopran, trei de mezzo-contralt și trei de contralt.

4) Este important de remarcat prezența unor voci numite de H u s s o n — *intermediare* —. Ele au primit această denumire datorită faptului că pot oscila între a interpreta roluri mai înalte sau mai grave. Acest fenomen este posibil datorită faptului că există anumite roluri care, cu aproximație, au aceeași țesătură vocală. Alternarea însă între interpretarea unui rol mai înalt sau altul mai grav nu este lipsită de riscuri care — uneori — pot duce pînă la pierderea vocii.

După H u s s o n și C h e n a y există cinci tipuri de voci intermediare situate între cronaxiile:

0,080—0,095	între	tenor grav și bariton înalt
0,105—0,120	„	bariton grav și bas cantabil înalt
0,080—0,090	„	sopran grav și mezzo-sopran înalt
0,100—0,110	„	mezzo-sopran grav și mezzo-contralt înalt
0,120—0,150	„	mezzo-contralto grav și contralt

În privința vocilor intermediare masculine cu o cronaxie în jur de 0,085 și a vocilor intermediare feminine cu cronaxia în jur de 0,090 s-a constatat că persoanele care prezintă astfel de cronaxii nu pot interpreta un rol decât cu mare dificultate căci, în repertoriul liric, nu se află nici un rol care să aibă o țesătură în jurul cronaxiilor 0,085 și 0,090. Pentru cîntăreții care au astfel de cronaxii, greutatea vocală este aproape de neînving.

Semnarea existenței unor voci intermediare masculine cu cronaxia în jur de 0,085 și a unora feminine în jur de 0,090, precum și a greutăților vocale pe care le au aceste voci, în rezolvarea problemelor de tehnică vocală, este de foarte mare importanță pentru profesorii de cînt. Aceasta, datorită faptului că, cunoscînd impedimentele de ordin fiziologic pe care le au glasurile cu cronaxiile menționate, profesorii de cînt vor putea să evite încercări inutile de educare a unor astfel de voci pentru scenele de operă.

În concluzie putem afirma că problema aflării și determinării întinderii vocale a unui glas se rezolvă — așa cum am arătat — cu ajutorul cronaximetrului și a formulelor de frecvență stabilite de H u s s o n și C h e n a y. Datorită lor erorile de clasificare vocală sînt excluse.

Clasificarea vocilor după intensitate.

Pe lîngă clasificarea vocală făcută după criteriul ambitusului și țesăturii vocale, glasurile sînt susceptibile și la clasificări după criteriul intensității. Intensitatea vocală este determinată — așa cum s-a constatat în urma cercetărilor fiziologiei fonatorii — de doi factori: de presiunea subglotică pe care o poate realiza cîntărețul și de tehnica sa vocală (tehnica vocală intrînd în considerare numai în cazul în care prin ea se realizează o mai judicioasă folosire a cavităților rezonatorii).

Astăzi, pentru a clasa — după criteriul intensității — o voce, se folosește un integrator de intensitate. Cu ajutorul lui se măsoară forța glasului, iar apoi aceasta se exprimă în decibeli (dB). S-a constatat că intensitatea vocală variază între 40 dB (la pragul inferior) și 130 dB (la pragul superior). Pe toată această întindere vocile se clasifică (după H u s s o n) în felul următor:

între	120—130 dB:	voci de mare operă
„	110—120 dB:	voci de operă
„	100—110 dB:	voci de operă comică
„	90—100 dB:	voci de operetă
„	80—90 dB:	voci de concert
sub	80 dB:	voci banale sau de microfon.

Posibilitatea de a determina în mod științific — prin măsurarea decibelilor unui glas — intensitatea vocală, clasificînd-o apoi în una din categoriile de mai sus, oferă avantajul de a cunoaște absolut precis cînd un cîntăreț poate aborda repertoriul de mare operă sau cînd numai pe cel de operă, operetă etc. Acest lucru este foarte important căci — în funcție de el — profesorul de cînt și viitorul cîntăreț își vor organiza și orienta studiul.

Clasificarea vocilor după timbrul vocalic și extravocalic.

Vocea umană, pe lângă întindere și intensitate, are și o a treia însușire: timbrul. El este — pentru cîntăreți — calitatea cea mai importantă și cea mai de preț.

Din punct de vedere *fizic*, timbrul vocalic (al unui sunet cîntat) cuprinde *sunetul fundamental și armonicile incluse în sunetul de plecare al coardelor vocale, armonice care sînt apoi amplificate în și după formația cavităților rezonatorii* (Tarneaud p. 99).

Din punct de vedere *anatomic*, timbrul este determinat — în general — de construcția anatomică a întregului organism al individului, precum și — în special — de construcția anatomică a aparatului fonator, rezonator și respirator.

Din punct de vedere *fiziologic și acustic*, timbrul este alcătuit pe de o parte din *sîmburele sau mordantul vocii, în corelație cu poziția coardelor vocale*, iar pe de altă parte din *culoare, de la cea mai deschisă la cea mai închisă, în dependență de construcția și adaptările laringelui, precum și de rezonanță* (3, p. 99).

Din punct de vedere al *emisiunii vocii cîntate*, timbrul depinde de furnitura armonică a laringelui, precum și de felul în care cîntărețul își folosește pavilionul faringo-bucal (folosire care poate fi condiționată — într-o oarecare măsură — și de tehnica vocală a cîntărețului).

Pentru că timbrul constituie o însușire total independentă de ambitusul vocal, el necesită o clasificare separată; iar pentru că timbrul este o *noțiune complexă* la care se pot distinge însușiri ca: *culoare, volum, grosime și mordant*, el va necesita clasări condiționate tocmai de aceste însușiri pe care le prezintă (Husson).

Astfel, din punct de vedere al culorii timbrale pe care le prezintă, vocile se clasează de la voci deschise, la voci închise. Culoarea mai deschisă pe care o poate prezenta o voce este determinată de poziția laringelui în procesul de cînt: astfel, cînd emisiunea sunetelor se face cu laringele ridicat, sunetul care rezultă este un sunet deschis. Cînd însă laringele rămîne într-o poziție joasă, sunetul care rezultă este un sunet închis. Deducem deci că, cu cît laringele este mai sus în procesul de cînt, cu atît vocea este mai deschisă sau invers.

Pentru că culoarea unui glas poate fi modificată — într-o oarecare măsură — de tehnica vocală pe care o folosește cîntărețul, profesorul de cînt poate — deci — să intervină, prin exerciții speciale de tehnică vocală, în stabilizarea mai sus (cînd vocea o prea întunecată) sau mai jos (cînd e prea deschisă) a laringelui în procesul de cînt. Aceasta pentru a modifica, după necesități, culoarea timbrală a unui glas.

Fiziologia fonatorie diferențială ne arată că cea de a doua însușire timbrală a unui glas cunoscută sub denumirea de *amploare* sau *volum* este condiționată și direct proporțională cu volumul cavităților faringiene, cu presiunea subglotică, cu conformația anatomică a laringelui, precum și cu tehnica vocală. Acest întreg ansamblu de factori constitutivi și determinativi face posibilă o clasare a vocilor în raport cu volumul, clasare după care vocile sînt fie mici, fie mari. În cadrul vocilor mici fiziologia fonatorie vine în sprijinul profesorilor de cînt sugerîndu-le — pentru obținerea unei amplitudini vocale mărite — aplicarea unei tehnici vocale care să alungească volumul cavității faringiene, alungire care poate avea ca urmare și creșterea volumului vocal.

Dar vocile au și un caracter extravocalic (armonice sub 2500 c/s) datorită căruia ele sînt susceptibile la o clasare cunoscută sub denumirea de: *clasare a vocilor în raport cu grosimea*. Ea oscilează între doi poli: voci subțiri și voci groase. Acest caracter de fie subțire, fie gros este determinat de conformația anatomică a laringelui. Totodată, grosimea unei voci este direct proporțională cu posibilitatea de creștere în lărgime a pavilionului faringo-bucal, creștere care se realizează cu ajutorul unei tehnici vocale corespunzătoare.

Cea de a patra însușire a timbrului vocalic, cunoscută sub denumirea de *strălucire* sau *mordant*, aduce după sine o ultimă clasare vocală și anume: *clasarea în raport cu mordantul sau strălucirea glasului*. Această clasare oscilează între voce mată sau detimbrată și voce bine timbrată sau mordantă. Aceste atribute depind de felul în care se produce tonusul acolorilor coardelor vocale, tehnica vocală neavînd aproape nici o posibilitate de a modifica acest caracter vocalic. Din această cauză mordantul este unica însușire timbrală pe care tehnica vocală n-o poate modifica, în sensul obținerii unei străluciri vocale mai calitative.

Clasările vocale, rezultate așa cum am văzut din aspectele diferite pe care le prezintă timbrul vocalic (volum, culoare și grosime), sînt în corelație și dependență una de alta (cu excepția clasării după mordant) și totodată ele sînt susceptibile la modificări calitative prin intermediul unor tehnici vocale adecvate.

Dezvoltarea tot mai complexă și mai multilaterală a aparatului vocal și al celui orchestral — în raport direct cu natura compoziției muzicale și cu destinația ei de execuție — a avut ca urmare apariția unui nou criteriu de clasificare a vocilor și anume acela de *clasificare din punct de vedere al întrebuințării vocilor în teatrul liric*.

O primă clasificare — cu o tradiție de peste un secol — este următoarea: angajați primi, angajați secunzi, corifei, și coriști. Această clasificare s-a făcut după calitatea și intensitatea vocală a cîntăreților. Astăzi intensitatea vocală a unui cîntăreț al teatrului liric se estimează în raport direct cu volumul sălilor de teatru, ele fiind de următoarele categorii:

Sală de primă categorie (mare operă)	= 30.000 m ³
Sală de a doua categorie (operă comică)	= 16.000—30.000 m ³
Sală de a treia „	= 10.000—16.000 m ³
Sală de a patra „	= 70.000—16.000 m ³

Pentru a putea susține un rol în sălile din prima categorie, vocile trebuie să prezinte următoarea intensitate: la angajați primi, voci de 120 dB; la angajați secunzi, voci de 110 dB. Vocile de 110 dB pot însă susține roluri prime în sălile de a doua categorie, și așa mai departe, de la vocea mai mică, sală mai mică. Aceste raporturi — științific stabilite — între intensitatea vocală exprimată în decibeli și între volumul sălilor de spectacol exprimat în metri cubi, vin în sprijinul cîntăreților și profesorilor de cînt atunci cînd caută calea de orientare și dezvoltare a unui glas către operă, operă comică sau operetă etc.

În concluzie, după cum spune L a n d a u: „Clasificarea științifică a vocii, în speranța că ea se face pe baza căutării cronaxiei nervului recurent — așa cum o cere teoria neuro-cronaxică — se realizează ținînd seama de datele furnizate de elementele sistemului fono-rezonator (laringe, cavități buco-faringiene) de așa manieră încît — în categoria astfel determinată — acordul acestor două grupe de elemente să se poată face în condiții optime“ (4, p. 294—295).

O justă clasificare vocală, făcută de către profesorul de cînt, în colaborare strînsă cu medicul foniatriu — pe baza datelor furnizate de fiziologia fonatorie diferențială — va permite viitorului interpret vocal dezvoltarea în condiții optime a glasului cu care l-a înzestrat natura și îl va feri — totodată — de pierderea vocii printr-o eroare de clasare.

În zilele noastre știința este aceea care a venit — așa cum am arătat — în sprijinul și ajutorul atît al profesorilor de cînt, cît și al cîntăreților, oferindu-le metode, criterii și soluții științifice pentru rezolvarea unor probleme fundamentale în arta cîntului. Un astfel de aport a adus fiziologia fonatorie diferențială — în felul mai sus expus — în dezbătuta și controversata problemă a clasificării și clasării vocii cîntate.

BIBLIOGRAFIE

1. H u s s o n, R.: *La voix chantée*. Ed. Gauthier-Villar, Paris, 1960.
2. C o t u l, G.-Gîrbea, Șt.: *Fonoaudiologie*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1967.
3. T a r n e a u d, J.: *Le chant, sa construction, sa destruction*, Librairie Maloine, Paris, 1946.
4. * * *: *La voix, Cours international de phonologie et de phoniatrie*, Librairie Maloine, Paris, 1953.
5. M a n i s o n, M.: *L'étude du chant*. Ed. Richard-Masse, Paris, 1956.
6. B u z o i a n u, G.-C o t u l, G.: *Vocea și igiena vocală*, Ed. Cioflec, Cluj, 1936.

La contribution de la physiologie phonatoire au problème de la classification de la voix chantée

Lucia Hângănuț

Résumé

L'auteur s'est proposé de montrer l'apport très important que la physiologie phonatoire différentielle a apporté dans le problème si discuté et controversé de la classification de la voix chantée. Dans ce sens il montre que grâce aux dates

fournies par la physiologie phonatoire différentielle — la classification vocale constitue un procès complexe et multilatéral qui doit être effectué en fonction de l'amplitude vocale, de l'intensité vocale, du timbre vocalique et extravocalique ainsi que de l'emploi des voix au théâtre lyrique. Seul l'ensemble de tous ces facteurs peut mener à une classification vocale juste.

Значение певческой физиологии в классификации голоса

Лучия Хэнгэнц

Резюме

Автор ставит себе задачей показать особо важный вклад, который внесла певческая дифференциальная физиология в проблему, уже ни раз обсуждавшуюся и оспариваемую, о классификации певческого голоса. В этом направлении автор — на основании данных, полученных певческой дифференциальной физиологией — показывает, что вокальная классификация является комплексным и многосторонним процессом, который может быть осуществлён в зависимости от вокального диапазона, вокальной силы, от вокального и экстравокального тембра, а также и использованием голосов в лирическом театре. Только ансамбль этих факторов может привести к правильной вокальной классификации.

Der Beitrag der Phonationsphysiologie zur Klärung der Klassifikationsfrage der Gesangstimme

Lucia Hänggänuț

Zusammenfassung

Die Verfasserin beabsichtigt den bedeutenden Beitrag der unterschiedlichen Phonationsphysiologie zur Klärung des vielumstrittenen Problems der Klassifikation der Gesangstimme zu unterstreichen. In diesem Sinne — auf Grund der von der unterscheidenden Phonationsphysiologie gelieferten Daten — zeigt die Verfasserin, dass die Klassifikation der Stimme einen komplexen und vielseitigen Prozess darstellt und in Abhängigkeit von Umfang und Intensität der Stimme, von der vokalen und ausservokalen Klangfarbe und abhängig von der Verwendung der Stimmen im Operntheater, durchgeführt werden muss. Nur die Gesamtheit dieser Faktoren ermöglicht eine adäquate Klassifikation der Gesangstimme.

ELEMENTE DE SISTEMATIZARE ÎN DOBÎNDIREA DEPRINDERILOR TEHNICE INSTRUMENTALE

PETRE LEFTERESCU

Practica interpretativă și pedagogică contemporană își situează ferm, pe baze tot mai științifice, aspectele activității proprii, înălțându-și sistemul de principii metodice atît pe baza realizărilor tradițiilor pozitive anterioare, cît și sprijinindu-se pe date mai recente oferite de cercetările auxiliare sau paralele ale altor domenii de activitate. Aplicarea judicioasă a elementelor psihologiei sau fiziologiei a deschis astfel noi perspective unui sistem de învățămînt rațional și de înaltă eficiență. Este azi unanim acceptată ideea că nu poate exista o desăvîrșită realizare interpretativă în afara unei tehnici corespunzătoare, înțeleasă ca posibilitatea stăpînirii depline a sumei de mijloace adecvate exprimării scopului estetic.

Execuția instrumentală e caracterizată de o considerabilă complexitate a problemelor specifice, aspect ce se manifestă și în îndelungata perioadă de formare a instrumentistului. Abordarea logică, rațională și analitică a problemelor este de natură a simplifica procesul însușirii elementelor tehnice, a mări randamentul muncii instrumentistului pentru atingerea unui înalt nivel artistic într-un timp util.

În procesul învățării, un rol esențial îl joacă formarea și consolidarea deprinderilor tehnice necesare execuției, înțelese ca acțiuni tehnice cu scop determinat și a căror îndeplinire are un caracter automatizat. Existența acestui aspect de automatizare constituie elementul specific și hotărîtor în cadrul procesului învățării și el se concretizează în caracterul automat al mijloacelor de executare, în timp ce acțiunea principală rămîne sub controlul activ al conștiinței. Din punct de vedere fiziologic deprinderea este un tip de reflex motric educat (2). Stăpînirea deplină a tuturor deprinderilor tehnice este factorul care condiționează atingerea treptelor superioare ale măiestriei interpretative, deprinderile dînd conștiinței posibilitatea de a urmări în interpretare redarea sensului operei muzicale, prin degrevarea atenției de la amănuntele tehnice ale execuției.

În tehnica instrumentală, procesul învățării parcurge succesiv etapele analizei și sintezei. S-a afirmat în mod justificat că învățarea tehnicii, înainte de a fi un act fizic, este unul psihic. Degetele execută cu atît mai prompt și mai fidel o comandă, cu cît ea este mai precisă, rezultat al înțelegerii prealabil depline a scopului urmărit. Claritatea obiectivului artistic dictat de asimilarea sensului operei muzicale se materializează într-un ideal sonor determinat, care se exprimă cu necesitate numai prin

anumite mijloace practice ale execuției. Cu cât această reprezentare sonoră ideală este mai limpede și mai pregnantă, cu atât mai simple și mai directe vor apărea elementele tehnicii corespunzătoare. Pentru rezolvarea problemelor tehnice mai complexe este necesar un proces de analiză, de descompunere a întregului în factori tehnici simpli, acțiune posibilă în toate cazurile și aplicabilă oricărui grad de complexitate. Acest principiu, pe care se bazează metoda analitică, deschide largi posibilități de rezolvare a oricăror probleme tehnice. Experimentat încă de H. Pestalozzi, sub forma mișcărilor articulare elementare, sistemul de descompunere a întregului în elemente oferă marele avantaj al posibilității perfecționării tehnice nelimitate, din toate punctele de vedere. Pentru o maximă eficiență este necesar însă să se urmărească identitatea perfectă a elementului tehnic izolat, cu funcția sa din cadrul întregului, evitându-se ruperea de întreg și automatizarea individuală excesivă. În rezolvarea tehnică a problemelor elementare se pot distinge două aspecte principale:

- 1). Executarea corectă a mișcării în forma și condiția cerută ca parte a întregului.

- 2). Formarea deprinderii, adică realizarea caracterului automat, obținută prin repetări (într-un număr mai mic sau mai mare).

Procesului de analiză i se va succeda apoi un proces invers, de recompunere, de sinteză, în care părțile elementare își reiau locul inițial. În această etapă sintetică problema de importanță majoră e constituită de necesitatea coordonării elementelor simple în mișcări complexe. Acesta este de fapt aspectul principal al procesului de învățare care ridică dificultăți nebanuite, generate de complexitatea și subtilitatea deosebită a proporției elementelor în cadrul combinației, proporție care afectează atât intensitatea, cât și, mai ales, ordinea de acțiune succesivă sau simultană a părților în cadrul întregului. Pe acest teren se manifestă aptitudinile instrumentale, ușurând pentru unii sau făcând imposibilă pentru alții rezolvarea unor probleme tehnice. Această facultate de justă coordonare a mișcărilor complexe, în unele cazuri spontană și nativă, este o abordare rațională susceptibilă de ameliorări atât prin crearea unui sistem de automatisme tehnice adecvate, cât și prin aplicarea unei optime maniere fizico-instrumentale. E necesară sublinierea importanței ritmului, ca factor caracteristic comun oricăror probleme de coordonare, acestea desfășurându-se în anumite raporturi temporale strict determinate. Regularitatea succesiunii elementelor de mișcare ușurează în majoritatea cazurilor executarea mișcării complexe. Se cunoaște și se utilizează încă din timpuri foarte vechi importanța ritmului în cadrul procesului muncii. Omul execută mai ușor eforturi ciclice, ritmate, iar acolo unde munca are o desfășurare monotonă se introduc factori de ritmizare, ca numărătoarea sau cîntecul. Însușirea deprinderilor tehnice de coordonare complexă e considerabil favorizată de ordonarea, de sistematizarea ritmică a succesiunii factorilor componenți și gruparea lor în jurul unor repere ritmice cu funcție de accent. O justă coordonare, consolidată prin ritmizare în tempo lent, păstrează și la tempo mai rapid ușurința desfășurării proceselor neuro-musculare, sistematizarea funcțională formată în scoarța cerebrală devenind stabilă.

Procesul de integrare și coordonare ce are loc în sistemul nervos central necesită construirea unui nou drum în creier pentru excitația nervoasă, care la început iradiază și în regiunile corticale învecinate. Acest drum nou obținut și consolidat prin repetarea grupului de mișcări are nevoie de mai puține fibre nervoase decât înainte și permite, prin urmare, un răspuns mai rapid și o interferență mai redusă. Pe măsura repetării mișcărilor, prin concentrarea excitației corticale, mișcărilor devin coordonate, se înlătură încordarea musculară excesivă și se consolidează automatizarea. Coordonarea de succesiune, mai complexă decât cea concomitentă, prezintă o oarecare instabilitate a automatismului. Dacă în cadrul lanțului de senzații musculare succesive care se condiționează reciproc în flux se produce o modificare intimplătoare (o mișcare de altă natură sau de schimbare a vitezei) coordonarea se poate tulbura. Acest aspect e caracteristic pentru mișcările ciclice ca trîlul sau vibrato-ul și poate afecta execuția cursivă a unor pasaje tehnice care necesită o interacțiune mai complicată a brațelor. În aceste cazuri e necesară asigurarea de către conștiință a unui control general permanent în timpul execuției deprinderilor automatizate.

Cercetările moderne în domeniul dinamicii procesului învățării au pus în evidență condiționarea eficienței de existența reprezentărilor complexe, ca premise ale întregului proces de învățare. Se disting pe acest plan două aspecte principale:

I. Profunzimea, claritatea și bogăția concepției artistice, sintetizată într-o reprezentare imaginativă de ansamblu, este factorul hotărîtor care determină obligatoriu calitatea artistică finală a interpretării vii. Asimilarea profundă, identificarea totală cu lumea afectivă și cu climatul intim al operei muzicale conduce interpretul la o exteriorizare prin mijloace tehnico-interpretative corespunzătoare și bine determinate. Acest fapt simplifică procesul de căutare și alegere a elementelor tehnice. Pentru acest motiv unii interpreți, deși posedînd un bagaj remarcabil de deprinderi tehnice, realizează interpretări de un nivel artistic cu totul mediocru, căci interpretarea este înainte de orice un act de cultură.

II. Chiar și cele mai mărunte deprinderi tehnice se dobîndesc mai ușor atunci cînd în conștiința executantului rezultatul final concret ce se urmărește este foarte limpede. Lipsa reprezentărilor motrice asupra acțiunilor ce urmează a fi executate îngreunează procesul de instruire. În formarea acestor reprezentări își găsește un larg domeniu de aplicabilitate metoda demonstrativă utilizată de profesor, împreună cu încă prea puțin apreciatul ajutor oferit de mijloacele tehnice moderne de documentare. Analiza amănunțită a interpretărilor vii, sau înregistrate, ale marilor artiști, completată de studiul atent al kinogramelor filmate, colaborează la formarea unor reprezentări optime, juste și precis determinate, care deschid larg drumul însușirii și automatizării celor mai diferite deprinderi necesare execuției.

Se afirmă în ultimul timp, tot mai stăruiitor, necesitatea utilizării în antrenamentul instrumentistului a unui anumit sistem de exerciții fizice speciale prin care se urmărește perfecționarea stăpînirii fiecărui grup muscular necesar execuției. Principiul de bază al acestor exerciții neuromusculare constă în sporirea capacității de diferențiere a contracției și

în special a relaxării, urmărindu-se o coordonare foarte fină, prin individualizarea progresivă a grupelor musculare.

Relaxarea analitică, controlată, se obține cu o oarecare dificultate deoarece excitația corticală care comandă o anumită acțiune musculară iradiază în mod obișnuit în regiunile corticale învecinate, provocând extinderea nedorită a acțiunii musculare comandate. Pentru obținerea unui bun control sînt necesare exerciții analitice, executate foarte concentrat, sub îndrumarea unei persoane de specialitate. Orice procedee tehnice, de orice natură, trebuie să fie formate însă numai în deplină concordanță cu scopul final: realizarea unei interpretări vii, emoționante.

BIBLIOGRAFIE

1. * * * : *Conținutul și metodică antrenamentului sportiv contemporan*. Ed. U.C.F.S. București, 1967.
2. Belinovi, V. V.: *Procesul învățării în educația fizică*. Editura Tineretului, București, 1961.
3. Gât, J.: *Die Technik des Klavierspiels* Ed. Corvina-Budapesta, 1956.
4. Long, M.: *Le piano*, Ed. Salabert, Paris.

Eléments de systématisation dans l'acquisition des habitudes techniques instrumentales

Petre Lefterescu

Résumé

Le travail s'occupe de la recherche des particularités du processus d'acquisition des habitudes techniques instrumentales et poursuit ces facteurs méthodiques ou psycho-physiques capables de conditionner une efficiente maxime dans le travail de l'instrumentiste.

On y souligne aussi l'importance de la corélation entre l'analyse et la synthèse, ainsi que les meilleurs moyens de réaliser l'automatisme du mouvement complexe.

Элементы систематизации в достижении инструментальных технических навыков

Петре Лефтереску

Резюме

Работа занимается исследованием особенностей процесса усвоения инструментальных, технических навыков, преследуя факторы методического или психо-физического характера, для достижения максимальной эффективности в работе инструменталиста.

Подчеркивается важность отношения между анализом и синтезом, а также и наилучшие средства осуществления автоматизации комплексных движений.

Grundlage der Systematisierung in der Aneignung technisch-instrumentaler Fertigkeiten

Petre Lefterescu

Zusammenfassung

Die Arbeit befasst sich mit der Untersuchung der Eigenheiten des Aneignungsprozesses der technisch-instrumentalen Fertigkeiten und verfolgt die methodischen oder psycho-physischen Faktoren die eine höchstmögliche Wirksamkeit in der Arbeit des Instrumentalisten bedingen.

Es wird die Bedeutung der Wechselbeziehung zwischen Analyse und Synthese, sowie die bestmöglichen Mittel für die Erzielung der Automatisierung der komplexen Bewegungen hervorgehoben.

Dacă în trecut compozitorii și interpreții au conlucrat deseori cu tehnicienii constructori de instrumente atât pentru perfecționarea instrumentelor existente, cât și pentru făurirea de noi instrumente muzicale, cu noi caracteristici expresive, în zilele noastre, paralel cu acest proces care continuă, asistăm la un aspect inedit, unii compozitori utilizând instrumentele și prin ceea ce nu au caracteristic, pentru însușiri cu totul adiacente și nespecifice.

Este greu de presupus de pildă că zgomotul produs de lovirea arcușului de speteaza scaunului sau corpul viorii (ceea ce în fond este același lucru) sau trântirea capacului pianului nu ar putea fi produs mult mai propriu, fără arbitrarul inerent, dacă nu de actualele instrumente de percuție — ceea ce nu văd imposibil — în orice caz de noi instrumente care s-ar putea fabrica special pentru acest gen de sunete, dacă se consideră atât de necesare. Alteori se utilizează instrumentele în așa-zisele stări *preparate*, de pildă punându-se cîrlige sau obiecte, dintre cele mai diverse, pe corzi sau producîndu-le vibrațiile prin alte mijloace decît cele care au stat la baza construirii lor: de pildă, ciupirea corzilor pianului direct cu mîna sau lovirea lor cu alte obiecte. Se produc astfel sunete ce par a fi a altor instrumente, țambal, chitară sau cîntate din frunză sau neidentificabile. Ni se creează uneori senzația că asistăm la aplicarea unui principiu mai mult economic decît estetic, acela al utilizării maxime a rezervelor interne, căutînd să scoatem din ceea ce avem și produse, în cazul nostru sunete, ce ar intra în specificul altor instrumente sau care ar necesita fabricarea de noi instrumente.

Aceste inovații în utilizarea instrumentului nu merg de cele mai multe ori în utilizarea maximă a expresivității lui specifice. Este greu de presupus că un instrument cu coarde și arcuș ar putea să devină un instrument de percuție ideal și nici unul de percuție, un instrument cantabil ideal. Există o vorbă populară *ori te-mbracă cum ți-i portul, ori vorbește cum ți-i vorba* care se poate aplica și în orchestrație.

Această introducere am făcut-o pentru a preveni că *pedala programată de selecție și rezonanță*, invenție pe care o înfățișăm, nu intră în categoria modalităților de așa-zisă *preparare* a pianului, ci este foarte puțin revoluționară, nefăcînd altceva decît să utilizeze în mai mare măsură decît pînă acum, resursele specifice ale pianului și care, tocmai de aceea — deși deschide un cîmp nou, inedit creației — își poate avea o foarte frecventă aplicare chiar și în repertoriul *vechi* al clasicilor.

Se știe că actualele pianе posedă pentru ridicarea dēmpferilor — adică a surdinelor de pe corzi — o pedală situată în dreapta. Ea ridică și coboară simultan totalitatea dēmpferilor, adică nu se poate efectua ridicarea numai a unui singur dēmpfer sau a unui grup și nici face diferențieri de durată în ridicarea lor.

Fabrica americană Steinway a corectat în parte această deficiență creînd o nouă pedală — cunoscut sub numele *sustaining*, adică pedala de susținere — plasată între cele două pedale clasice și care are însușirea de a putea menține ridicat un singur dēmpfer sau un grup, dar, în acest ultim caz numai concomitent și în aceeași durată. Și această pedală are însă anumite limite și greutăți de funcționare, sunetul sau sunetele corzilor a căror dēmpferi dorim să-i menținem ridicați, trebuind în prealabil să fie emise separat de restul sunetelor pe care nu le dorim pedalizate și să apăsăm pedala înainte de a ridica clapele respective.

Această pedalizare nu poate deci nici depăși numărul sunetelor pe care degetele le pot ține pe claviatură. Din cauza acestor caracteristici, situațiile cînd repertoriul ar necesita utilizarea acestor pedale sînt destul de rare.

Am căutat să rezolvăm aceste inconveniente realizînd o pedală care să poată menține în vibrație un sunet sau un grup de sunete emise nu numai concomitent, acordic, dar și consecutiv și în plus și în durate variabile. De exemplu, să se poată reține cu această pedală numai o parte din sunetele unui acord și în durate variabile; sau să se prindă dintr-o succesiune de sunete oricît de rapidă numai unele pe care să le putem menține sub pedală, de asemeni cu posibilitatea de a varia duratele. Pedala pe care o propunem se poate aplica, printr-un dispozitiv, oricărui pian.

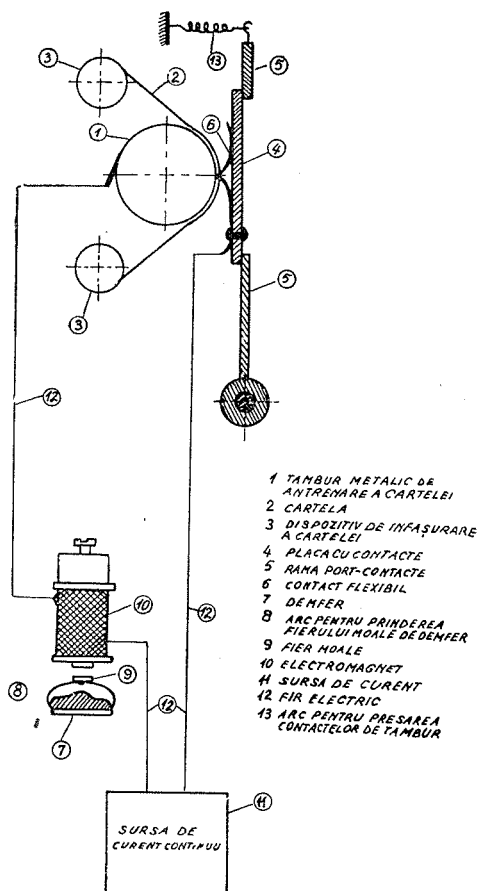
După cum vom arăta, această pedală acționează direct asupra dēmpferilor fără prealabila ținere apăsată a clapelor ca în pedala *sustaining*; din acest punct de vedere ea se aseamănă cu pedala clasică din dreapta, care și ea — de asemeni — acționează direct asupra dēmpferilor, cu deosebirea arătată că acțiunea sa nu este numai globală ci și parțială, precum și de durate variabile — adică asupra tuturor dēmpferilor.

Aparatura acestei pedale are următoarea componență:

1. o limbă de pedală;
2. un cilindru sau tabmur metalic;
3. un dispozitiv cu contacte electrice flexibile;
4. un grup de electromagneți fixați pe o bară;
5. un număr de agrafe;
6. cartela;
7. o sursă electrică.

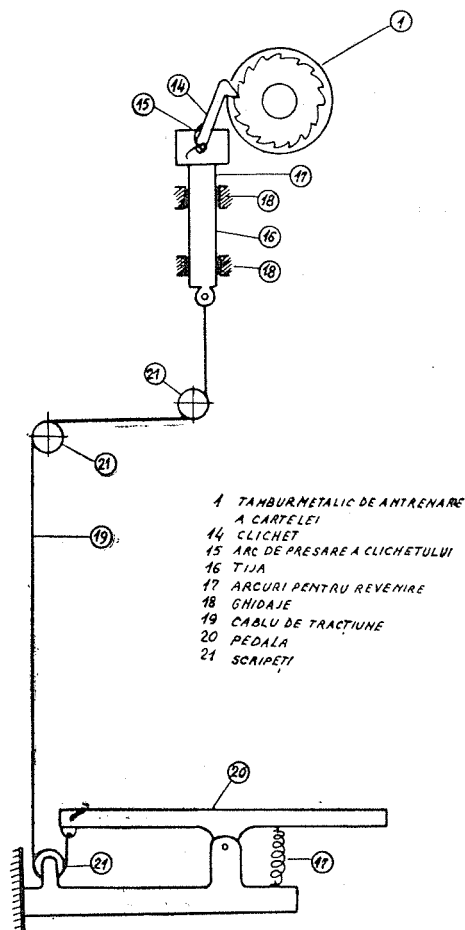
1. — *Limba de pedală*, are forma obișnuită și se poate prinde de actualul dispozitiv al pedalelor sau să se așeze în dreapta lor.

ANSAMBLU DE FUNCȚIONARE PT. RIDICAREA
DEMFERILOR



2. — Un sistem de pîrghii leagă această limbă de *tamburul metalic*, care are margini dințate și o prelungire cubică încadrată într-un arc care îi stabilește precis poziția.

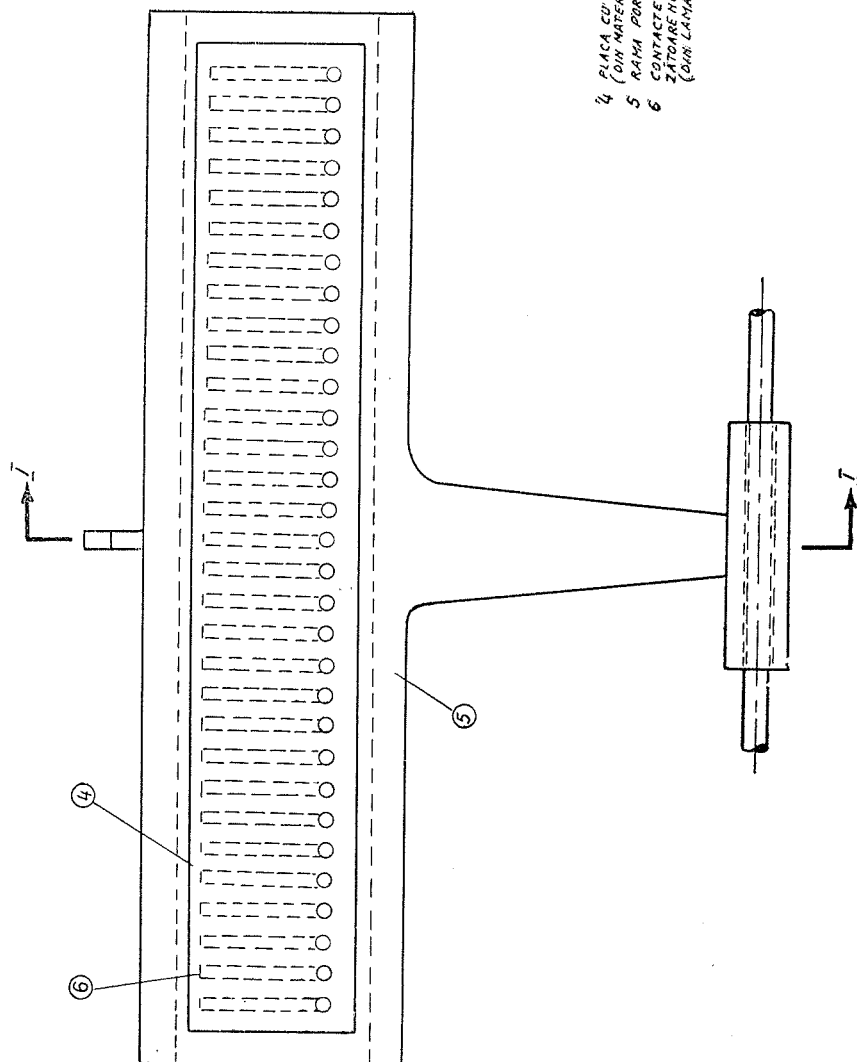
DISPOZITIVUL DE ROTIRE A
TAMBURULUI



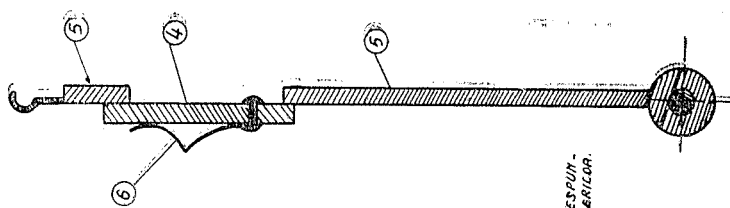
3. — Pe tambur stă apăsător de un arc un dispozitiv prevăzut cu un număr de contacte, flexibile, egal cu numărul dempferilor și în legătură cu o sursă de energie electrică (vezi figura de la pagina 321).

4. — Pe tambur, prins în marginile lui dințate și etanș pe el, prin presiunea pe care o exercită dispozitivul cu contactele flexibile, se află

DETALIU PRIVIND PLACA CU CONTACTE
ȘI RAMA PORT-CONTACTE

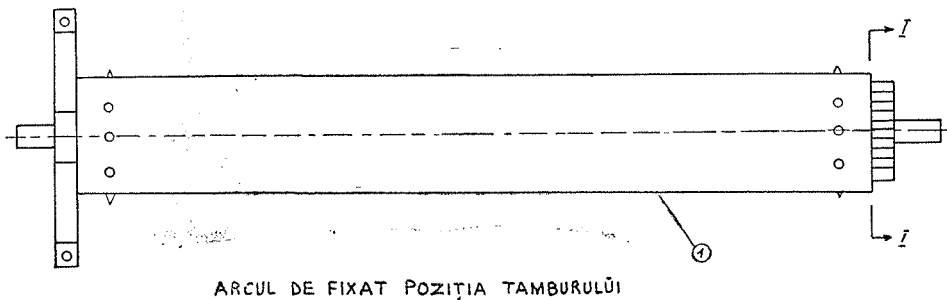


SECȚIUNEA I-I

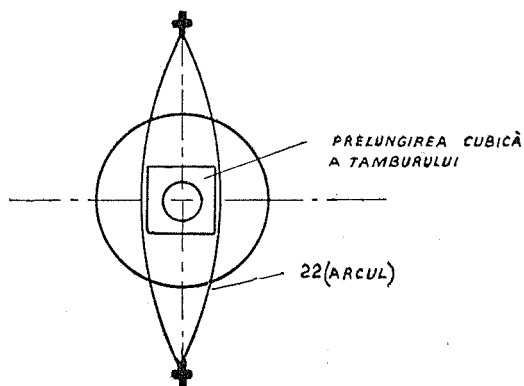


cartela. Aceasta este o fișie de hîrtie pe care sînt indicate în latul său, un număr de porțiuni perforabile egal cu numărul dempferilor. Pe fiecare din aceste porțiuni presează cîte un contact flexibil a plăcii cu contacte.

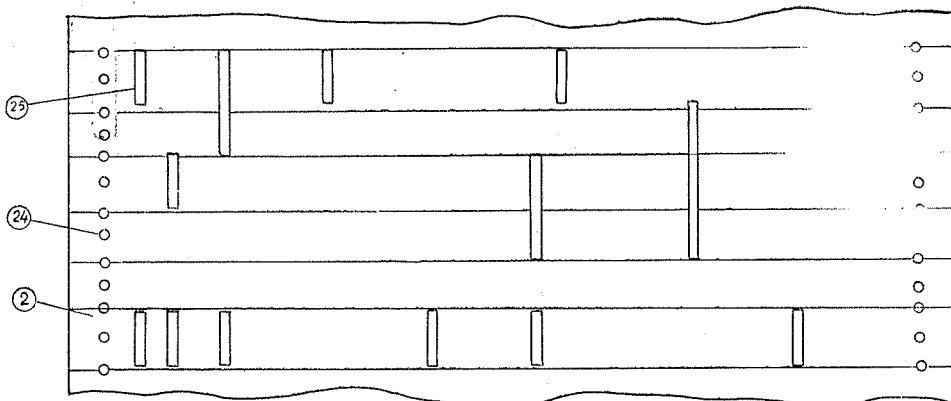
DETALIU PRIVIND TAMBURUL DE ANTRENARE A CARTELEI



ARCUL DE FIXAT POZIȚIA TAMBURULUI



DETALIU PRIVIND CARTELA

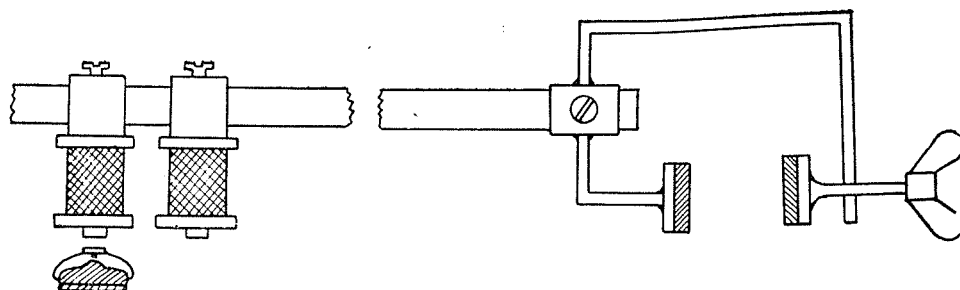


1 TAMBUR METALIC DE ANTRENARE
A CARTELEI

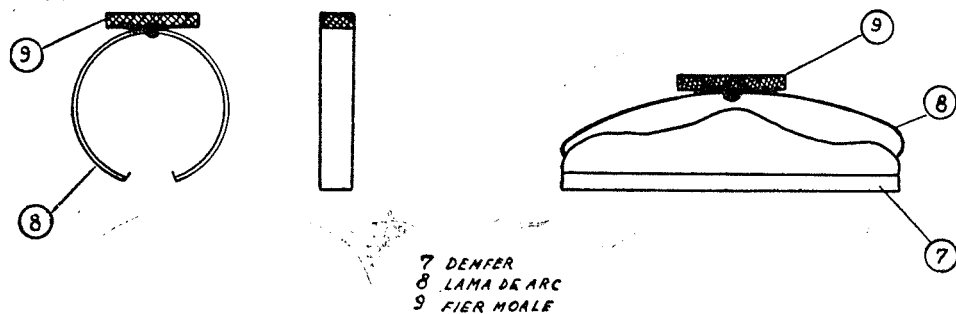
2 CARTELA DIN CARTON SUȘTIRĂ SAU
MATERIAL PLASTIC

24 GĂURI PENTRU ANTRENAREA CARTELEI
25 GĂURI PENTRU CONTACTE

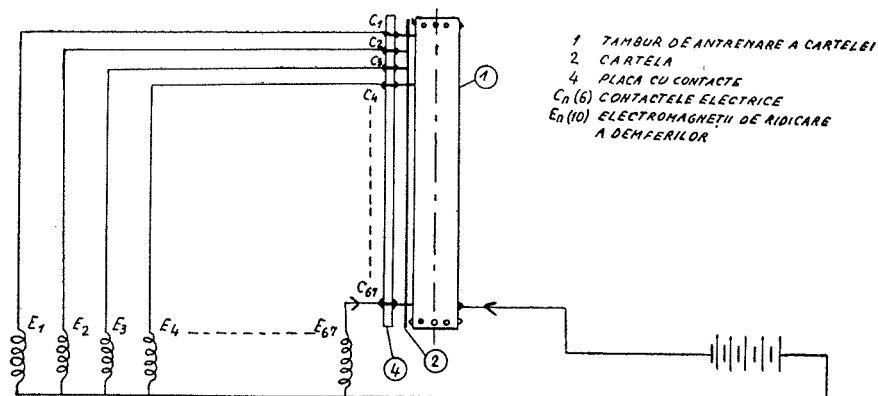
DISPOZITIVUL DE FIXARE A ELECTROMAGNEȚILOR
DEASUPRA DEMFERILOR



DETALIU PRIVIND FIXAREA ARMATURII DE
FIER MOALE PE DEMFERI



SCHEMA ELECTRICĂ DE FUNCȚIONARE
PENTRU RIDICAREA DEMFERILOR



5. — Deasupra corzilor și în dreptul dempferilor pianului, se prinde de marginile pianului o bară pe care culisează un număr de mici electromagneți egali cu numărul dempferilor. Culisarea este necesară pentru a așeza fiecare electromagnet exact de-asupra unui dempfer.

6. — Pe fiecare dempfer se prinde o agrafă ușoară de metal elastic sau de plastic prevăzut cu fier moale.

7. — Fiecare contact flexibil este legat în rețea electrică cu electromagnetul respectiv. Sursa de curent electric este în contact — de asemenea — cu tamburul metalic și despărțită de contactul flexibil prin cartelă.

Funcționarea

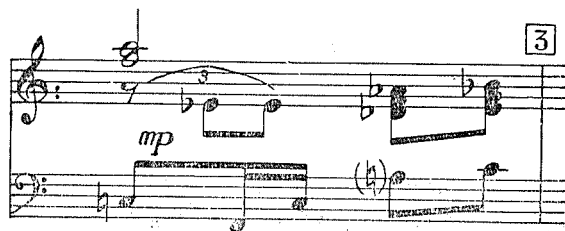
Prin apăsarea pedalei, tamburul se învîrtește sacadat cu o cursă de 90° precis reglată de arcul care cuprinde prelungirea lui cubică. Când prin rotire apar pe cartelă una sau mai multe perforări, arcurile flexibile de contact ating suprafața metalică a tamburului, producînd închiderea circuitului electric și făcînd electromagneții corespunzători acestor perforări să acționeze atrăgînd agrafele care ridică dempferii. Dacă la o nouă rotire a tamburului cartela nu mai aduce în dreptul contactelor flexibile nici o perforare, întrerupîndu-se circuitul electric, dempferii recad din nou pe corzi. Dacă perforarea este prelungită, la mai multe învîrtituri ale tamburului, perforarea avînd în acest caz forma unei ferestre alungite, dempferul sau dempferii respectivi se mențin ridicați. Deci, prin varierea lungimii acestor ferestre variem durata de ridicare a dempferilor corespunzători, în relații cu duratele ridicării altor dempferi.

Utilizarea acestei pedale nu implică necesitatea de a o ține mereu apăsată ca la actualele pedale, ci este suficientă o apăsare scurtă. Mai mult decît atît, chiar dacă nu se execută întreaga cursă de mișcare a pedalei, ci puțin peste jumătatea ei, arcul care presează marginile prelungirii cubice a tamburului întregeste singur cursa tamburului. În felul acesta pianistul poate utiliza concomitent această pedală, precum și pe celelalte.

Interpretul va trebui deci să-și fenestreze singur cartela după cerințele compoziției, lucru ce-l va face foarte ușor cu un dispozitiv special de genul perforatorului de hîrtie. Bineînțeles nu toate compozițiile vor cere această pedalizare, care de asemenea nu exclude nici folosirea celorlalte pedale cu care se poate cumula în efecte noi de sonoritate.

Cîteva exemple de aplicare

Începem cu un exemplu foarte simplu din partea I-a a *Sonatei a II-a* pentru vioară și pian de Darius Milhaud:

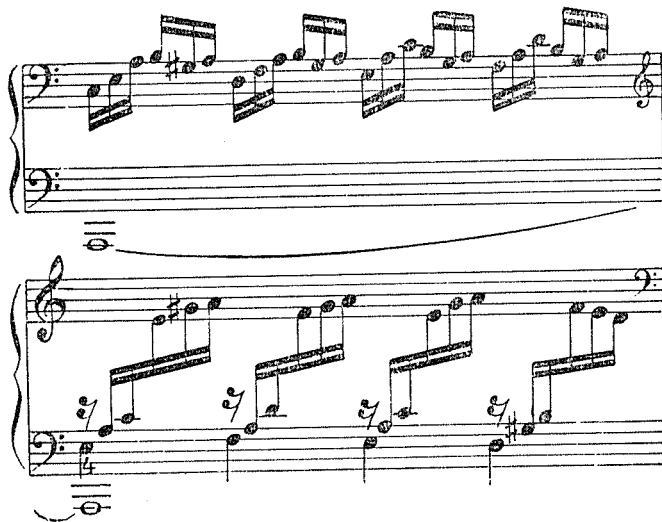


Terța de doimi de la mîna dreaptă nu poate fi ținută de degete deoarece celelalte succesiuni de note impun deplasarea brațului. Această măsură nu se poate executa decît ori sacrificînd valoarea doimilor pe care le transformăm în optimi, ori pedalizînd întregul pasaj, ceea ce în fond reprezintă prelungirea duratelor celorlalte note. Astfel, nota *do* cu care începe măsura la mîna stîngă devine din optime, doime. Nu putem utiliza nici procedeul *pedalei parțiale* deoarece el nu are eficiență decît pentru menținerea sunetelor mai grave dintr-un context. Dar dacă interpretul voiește să păstreze puritatea exactă a succesiunilor de optimi și șaisprezecimi, fără a sacrifica valoarea doimilor de la mîna dreaptă, nu va putea realiza acest lucru decît cu pedala noastră, care va avea prevăzută pe cartelă ferestrele corespunzătoare sunetelor doimilor. Apăsînd pedala și aducînd cartela cu ferestrele respective în dreptul contactelor flexibile, producem închiderea circuitului electric care provoacă ridicarea dämpferilor respectivi. Pentru a nu se menține ridicarea acestor dämpferi și în măsura următoare, apăsăm încă o dată pe pedală, la începutul acestei măsuri, ceea ce produce o nouă învîrtire a tamburului, deci aduce în dreptul contactelor flexibile o nouă porțiune a cartelei, de data aceasta nefenestrată și deci întrerupîndu-se circuitul electric, acțiunea electromagneților respectivi dispare și dämpferii recad pe corzi.

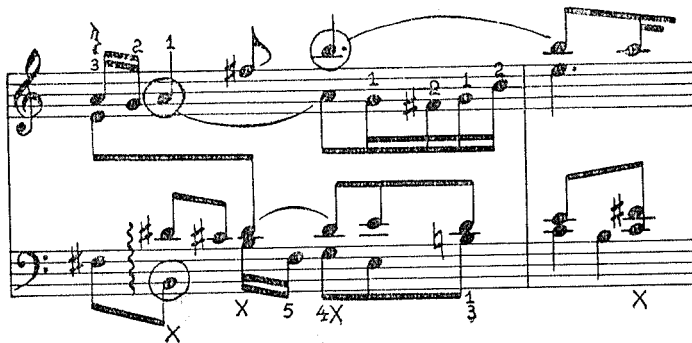
Un exemplu similar îl putem da și cu punctul de orgă din finalul piesei *Papillons* de Schumann, care durează nu mai puțin de 26 măsuri. Pe actualele clape, acest punct de orgă nu poate fi în mod obiectiv realizat în întregime. Prin pedala noastră, sunetul *re* din bas care reprezintă acest punct de orgă, poate fi ușor menținut fără a risca haosul armoniilor

sau sacrificarea pauzelor pe care le-ar produce utilizarea pedalei obișnuite.

În exemplul de mai jos, luat din *Preludiul în la minor* de Bach—Liszt, se vede clar în măsura a doua, neputința de a menține nota *la* din bas, din cauza solicitării obligatorii a mîinii stîngi la execuția șaisprezecimilor. Nota *la* din bas nu poate fi menținută cu *pedala de susținere* a pianului Steinway, deoarece este concomitentă cu șaisprezecimea *do* din primul portativ al primei măsuri, pe care ar transforma-o în valoare de notă întreagă, pe care fatal o va menține și în măsura a doua.



Am putea da foarte multe exemple din literatura pianului, unele chiar foarte complicate, ca de pildă următorul luat din *Fuga în la minor* de Bach—Liszt.



Exemplul de mai sus ilustrează și posibilitatea pedalei noastre de a ține diferențiat durata dempferilor pe care îi ridicăm.

Cartela va fi astfel pregătită pentru executarea situației de mai sus, încît apăsarea pedalei noastre la locurile indicate cu cruciulițe va realiza: la prima apăsare, ridicarea dempferilor corespunzători optimei *si* de la mîna stîngă și pătrimei *la* de la mîna dreaptă. La a doua apăsare se coboară dempferul optimei *si*, fereastra ne mai apărînd, dar se menține ridicat dempferul pătrimei *la* a cărei fereastră corespunzătoare am prelungit-o și la a doua cursă a tamburului. La a treia apăsare coboară din același motiv și dempferul pătrimei *la* și se ridică dempferul pătrimei cu punctul *si* de la mîna dreaptă a cărei fereastră am realizat-o. A patra apăsare aducînd în dreptul contactelor flexibile cartela neperforată, produce și coborîrea acestui dempfer.

Se ridică evident întrebarea de ce compozitorii au prevăzut în unele compoziții, situații inexecutabile corect la actualele pianе sau chiar inadvertențe cu caracteristicile pianului ca, de pildă, crescendo pe o singură notă sau pedalizarea unor pasagii care cuprind și note staccato sau chiar pauze. Ne-am depărta de la comunicarea noastră dacă am dezvoltat această problemă. Totuși pe scurt, să încercăm o explicație: credem că e vorba fie pur și simplu de ignonarea posibilităților obiective ale pianului, fie de realizarea compoziției exclusiv prin prisma reprezentării ei mintale.

Pedala programată poate avea utilizare și în ușurarea modalităților de execuție a unei piese muzicale.

Este cunoscută dificultatea obținerii cu claritate, exclusiv de către mîna dreaptă, a terțelor de șaisprezecimi cu care începe *Sonata op. 2 nr. 3* de Beethoven; prin utilizarea *pedalei programate* se pot menține ridicați dempferii corespunzători notelor întregi din portativul cheii *fa*, mîna stîngă devenind astfel disponibilă a executa împreună cu dreapta terțele amintite, a căror dificultate tehnică este în felul acesta complet înlăturată.



Ținărul nostru coleg Sorin Vulcu ne-a prezentat un fragment dintr-o compoziție a sa care solicită cu necesitate pedala pe care o prezentăm.

The image shows a musical score for piano, labeled "Piano" on the left. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The score includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). There are also markings for "Ped." (pedal) and "Ped." with a tilde (~). The score is divided into measures by vertical bar lines. At the bottom, there are markings for "10''" and "12''", likely indicating the duration of certain sections in seconds. The notation includes notes, rests, and other musical symbols typical of a piano score.

Nota *mi* din primul portativ, încadrată în pătrat, este programată în cartelă pe o durată calculată în secunde, indicată de bara neagră de prelungire — după o notație modernă — ca apoi nota *sol* din grupul alăturat, tremolat, să fie programată în pedală pentru a se alătura astfel primei note ținute (*mi*), apoi rămânând singură. Pedala va avea pentru această execuție patru apăsări: prima apăsare pentru a produce ridicarea demperului corespunzător notei *mi*, a doua apăsare pentru nota *sol* (fereastra din cartelă corespunzătoare notei *mi* prelungindu-se și în porțiunea următoare a cartelei în care apare fereastra corespunzătoare notei *sol*). A treia apăsare a pedalei realizează în noua porțiune a cartelei numai prelungirea ferestrei corespunzătoare notei *sol*, deci se închid vibrațiile primei note *mi*. A patra apăsare a pedalei aduce în dreptul contactelor electrice o porțiune nefenestrată, deci se opresc și vibrațiile notei *sol*.

Este de remarcat în exemplul dat de colegul nostru că se utilizează concomitent pedala programată și pedala clasică din dreapta, care filează după tehnica cunoscută a degetelor de pe acord, pînă la menținerea singură a notei *do becar*.

Utilizarea deosebită a acestei pedale este de asemeni producerea fenomenului de rezonanță, adică de antrenare a sunetelor prin procesul cunoscut în fizică sub denumirea de atracție prin simpatie a sunetelor. Pentru a putea executa aceste compoziții vom prepara cartela cu acele ferestre și în acele dimensiuni și succesiuni pe care le cere textul pentru sunetele ce vor apare prin rezonanță, concomitent sau ulterior cu apăsarea clăpelor, adică cu emiterea percutantă a sunetelor pianului. Cum

Ștefan Niculescu

TASTENSPIEL

(Fragment adaptat pentru pianul brevetat
de prof. Dragoș Tănăsescu.)

(1968)

Notatie

 = Cluster (toate sunetele cuprinse între limitele fixate)

 = Staccatissimo

 = Tenuto (rit. $\approx 1''$)

 etc. = sunete în max. de viteză posibilă

 = menține sunetele alocate normal, fără
până la completa atingere a vibrațiilor
de rezonanță a corzii de la distanță

TASTENSPIEL

(fragment adaptat pentru
brevetul lui Dr. Tanasescu)

STEFAN NICULESCU
(1968)

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of notes and rests, with a double bar line and a repeat sign (//) after the first few measures. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It contains a series of notes and rests, with a double bar line and a repeat sign (//) after the first few measures. The bottom staff is a single line with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes and rests, with a double bar line and a repeat sign (//) after the first few measures. Pedal markings (Ped.) are present below the bottom staff.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes and rests, with a double bar line and a repeat sign (//) after the first few measures. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It contains a series of notes and rests, with a double bar line and a repeat sign (//) after the first few measures. The bottom staff is a single line with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes and rests, with a double bar line and a repeat sign (//) after the first few measures. Pedal markings (Ped.) are present below the bottom staff.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes and rests, with a double bar line and a repeat sign (//) after the first few measures. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It contains a series of notes and rests, with a double bar line and a repeat sign (//) after the first few measures. The bottom staff is a single line with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes and rests, with a double bar line and a repeat sign (//) after the first few measures. Pedal markings (Ped.) are present below the bottom staff.

ridicarea dempferilor de pe corzile pe care le dorim să vibreze prin simpatie se operează exclusiv cu piciorul, prin pedală, pianistul poate cînta nestingherit sunetele indicate cu apăsarea clapelor, apăsînd numai pedala pentru antrenarea rezonanței.

Vor apăr astfel complexe armonice care sintetizează atît sunete timbrate, cît și armonice pure, cu care se interferează și se completează.

Compozitorul Ștefan Niculescu a avut deosebita amabilitate să ne prezinte un exemplu din lucrarea intitulată *Tastenspiel* pe care ne-am mărturisit — spre marea noastră satisfacție — că a gîndit-o în sensul sonorităților pe care numai pedala programată le permite, putînd-o acum scrie ca atare.

În acest exemplu, primul portativ este consacrat indicațiilor de utilizare a pedalei programate. Celelalte două portative prezintă într-o notație modernă execuția prin apăsarea clapelor. Aceste sunete percutate formează sursa de energie ce va declanșa armonicele extrase prin fenomenul de *simpatie* din corzile eliberate de dempferi prin pedala programată.

După cum se vede, pedala programată declanșează atît grupuri de sunete cuprinse într-un interval — așa numitul cluster — dificil de luat complet cu palma, dar foarte simplu pentru pedala programată, precum și note singure.

Se observă de asemeni și indicații de utilizare concomitent cu pedala programată și a pedalei clasice din dreapta.

Din păcate, lipsa deocamdată a prototipului acestei invenții ne împiedică să arătăm, pe viu, exact caracteristicile acestor noi sonorități, însă ne putem imagina, cu aproximație, acest efect sonor deoarece știm că și la actualele pianе, în anumite limite, putem provoca fenomenul de rezonanță.

Putem deci să anticipăm, cu siguranță, că utilizarea acestui fenomen complex, această întovărășire concomitentă sau consecutivă a sunetelor percutate de coicănele, cu cele rezonate — care în cazul pedalei noastre, poate cuprinde și un număr mult mai mare de sunete, deoarece nu mai este necesară apăsarea mută a degetelor pe clape, ca pînă acum — deschid muzicii pentru pian noi perspective, noi îmbogățiri a valențelor lui expresive. Dar valorificarea acestor valențe rămîne sarcina compozitorilor cărora le dăm, prin comunicarea de față, cuvîntul.

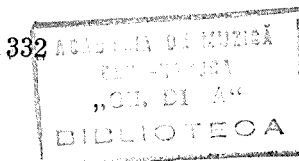
La pédale programmée de sélection et de résonance

Dragoș Tănăsescu

Résumé

La pédale programmée de sélection et de résonance est un dispositif à lever les dempfers de sur les cordes du piano en nombre, ordre et durées différentes. Cette action a lieu indépendamment de la manipulation du clavier par l'intermédiaire d'une pédale actionnée avec le pied. Le nombre, l'ordre et la durée du lever des dempfers sont réalisés par un dispositif d'électro-magnets qui actionnent selon un programme fixé à l'avance par l'interprète et inscrit sur un carton troué, qui ferme ou ouvre le circuit électrique nécessaire à l'action des électro-magnets.

Le dispositif de cette pédale est mobile et applicable à tout piano ou pianino sans exiger des transformations dans le processus de fabrication du piano.



Tc 818/7

In. 184.294/2000

Запланированная селекционная и резонансовая педаль

Драгош Тэнэсеску

Резюме

Запланированная селекционная и резонансовая педаль является механизмом, который поднимает демпферы со струн фортепиано в различном числе, порядке и длительности. Это действие совершается независимо от манипуляции клавиатуры посредством педали, приводимой в действие ногами. Число, порядок и длительность поднятия демпферов регулируется посредством электромагнитического механизма, который действует сообразно программе, предварительно установленной исполнителем и записанной на перфорированной карточке, которая замыкает или отмыкает цепь электрического тока, необходимого для приведения в действие электромагнитов.

Механизм этой педали подвижен и применим ко всякому роялю или пианино без изменений в производственном процессе инструмента.

Programmiertes Selektions- und Resonanzpedal

Dragoș Tănăsescu

Zusammenfassung

Das programmierte Selektions- und Resonanzpedal ist eine Vorrichtung welche den Zweck erfüllt, die Dämpfer in verschiedener Zahl, Anordnung und Dauer von den Saiten des Klaviers abzuheben. Dies wird mit Hilfe eines Fusspedals bewerkstelligt, welches unabhängig von der Handhabung der Klaviatur in Gang gesetzt wird. Die Zahl, Anordnung und Dauer der Abhebung der Dämpfer wird durch eine Vorrichtung, bestehend aus Elektromagneten realisiert, welche nach einem vom Interpreten vorbestimmten Programm mit Hilfe einer perforierbaren Karte den elektrischen Strom ein- und ausschaltet und auf diese Weise die Elektromagneten aktioniert.

Die Vorrichtung dieses Pedals ist beweglich und kann jedweden Klavier oder Pianino beigelegt werden ohne eine Änderung des Fabrikationsprozesses des Klaviers selbst zu erfordern.

