

Tc 857/2

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „G. DIMA”

LUCRĂRI DE  
MUZICOLOGIE

VOL. 5

INV. 2000

CONSERVATORUL  
„G. DIMA”  
BIBLIOTECA

VIZAT

87997/1970

CLUJ, 1969

Inv. 1986

**COLECTIVUL DE REDACȚIE:**

Lucia Hângănuț, Traian Mirza, Rodica Oana-Pop

## PREFAȚA

Continuîndu-și munca de cercetare muzicologică, profesorii Conservatorului „G. Dima” din Cluj dau la iveală volumul al V-lea de Lucrări de Muzicologie. Alcătuirea acestui volum are la bază — ca și cele anterioare — intenția de a oglindi o cât mai variată gamă de preocupări, corespunzătoare diverselor domenii de activitate ale Conservatorului. Pagini din trecutul muzicii românești, aspecte ale folclorului nostru, probleme ale muzicii contemporane, sînt tratate alături de cele de pedagogie și interpretare muzicală.

Adăugate realizărilor de pînă acum, lucrările prezentei colecții se înscriu pe drumul dezvoltării și îmbogățirii muzicologiei românești.

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





## PRÉFACE

Poursuivant leur travail de recherches musicologiques, les professeurs du Conservatoire „G. Dima“ de Cluj font paraître présentement le V-e volume de Travaux de Musicologie.

La composition de ce volume reflète — comme les précédents d'ailleurs — l'intention de présenter une gamme très variée de préoccupations, correspondant aux divers domaines d'activité du Conservatoire. Des pages du passé de la musique roumaine, des aspects de notre folklore, des problèmes de la musique contemporaine sont étudiés parallèlement aux problèmes de pédagogie et d'interprétation musicales.

Ajoutées aux travaux des recueils précédents, ces études s'inscrivent dans la grande voie de développement et d'enrichissement de la musicologie roumaine.

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



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Продолжая исследовательскую работу по музыковедению, профессора Консерватории им. Дж. Дима г. Клужа, публикуют пятый том „Работы по музыковедению”. Составление настоящего тома — также как и предыдущих — намеривается отразить возможно разнообразную гамму научных работ, которые соответствуют различным областям активности консерватории. Проблемы современной музыки, страницы из прошлого румынской музыки, виды нашего фольклора трактованы наряду с педагогическими проблемами и с исполнением музыкальных произведений.

Работы настоящей коллекции, присоединяя их к реализованным до сих-пор, поступают на путь развития и обогащения румынского музыковедения.

Проф. ЛИВИУ КОМЕС  
Ректор клужской Консерватории им. Дж. Дима

1948  
1949  
1950  
1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960  
1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025

1948  
1949  
1950  
1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960  
1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025

1948  
1949  
1950  
1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960  
1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025

## VORWORT

Die Professoren der Musikhochschule „G. Dima“ — Cluj veröffentlichen den V. Band musikwissenschaftlicher Arbeiten als eine Fortsetzung ihrer Tätigkeit auf musikologischem Gebiet. Dieser Band — wie auch die vorangegangenen — verfolgt die Absicht, die vielseitigen Beschäftigungen, gemäss den verschiedenen Tätigkeitsbereichen der Musikhochschule, zu widerspiegeln. Betrachtungen über die Vergangenheit der rumänischen Musik, Aspekte unserer Folklore und Probleme der zeitgenössischen Musik werden neben Fragen, welche die Pädagogik und die musikalische Interpretation betreffen, erörtert.

An unsere bisherigen Verwirklichungen schliessen sich die Arbeiten vorliegenden Bandes an und liefern einen Beitrag zur Entwicklung und Bereicherung der rumänischen Musikwissenschaft.

Prof. LIVIU COMES  
Rektor der Musikhochschule  
„G. Dima“ — Cluj



## CUPRINS

1. RODICA OANA-POP	: Personalitatea lui G. Dima în lumina unor publicații ale epocii sale . . . . .	15
2. IOAN R. NICOLA	: O scrisoare inedită a lui Iraclie Porumbescu și mișcarea corală de amatori, în Transilvania și Banat, la sfârșitul secolului XIX . . . . .	27
3. ROMEO GHIRCOIAȘIU	: Personalitatea lui Dimitrie Cantemir și unele aspecte ale gândirii sale muzicale . . . . .	41
4. CORNEL ȚĂRANU	: Oratoriul <i>Miorița</i> de Sigismund Toduță . . . . .	51
5. TRAIAN MÎRZA	: <i>Lioara</i> — un gen muzical inedit al obiceiurilor de primăvară din Bihor . . . . .	65
6. ILEANA SZENIK	: Melodiile ritualului de înmormântare din ținutul Năsăudului . . . . .	93
7. VASILE HERMAN	: Aplicații ale lingvisticii matematice în studiul morfologiei muzicale . . . . .	<del>113</del>
8. ANDREI BENKŐ	: Contribuții la problema evoluției materialului fonetic . . . . .	123
9. DAN VOICULESCU	: Tetracordul cromatic la Bach . . . . .	141
10. EDUARD TERENYI	: Succesiuni acordice specifice muzicii moderne . . . . .	157
11. ISTVAN NAGY	: Îmbogățiri aduse tehnicii instrumentelor de coarde în creația secolului XX . . . . .	<del>175</del>
12. LUCIA HÂNGĂNUȚ	: Rolul somatognoziei în tehnica vocală . . . . .	187
13. MARTA SIGMOND	: Considerațiuni asupra interpretării liedului . . . . .	195
14. ECATERINA HERȚEG NINUCA OȘANU-POP	: Condiții psihologice și metode de formare a deprinderilor de citire la prima vedere . . . . .	205

## SOMMAIRE

1. RODICA OANA-POP	: La personnalité de George Dima à la lumière de certaines publication de son époque . . .	15
2. IOAN R. NICOLA	: Une lettre inédite d'Iraclie Porumbesco et le mouvement artistique d'amateurs à la fin du XIX-ème siècle en Transylvanie . . . . .	27
3. ROMEO GHIRCOIAȘIU	: La personnalité de Dimitrie Cantemir et certains aspects de sa pensée musicale . . . .	41
4. CORNEL ȚĂRANU	: L'oratorio „Miorița“ de Sigismund Toduță .	51
5. TRAIAN MÎRZA	: „Lioara“ un genre musical accompagnant une coutume pratiquée au printemps dans le Bihor	65
6. ILEANA SZENIK	: Les mélodies du rituel d'enterrement de la région de Năsăud . . . . .	93
7. VASILE HERMAN	: Applications de la linguistique mathématiques à l'étude de la morphologie musicale . .	113
8. ANDREI BENKÖ	: Contribution à l'étude de l'évolution des matériaux phoniques . . . . .	123
9. DAN VOICULESCO	: Le Tétracorde chromatique chez J. S. Bach .	141
10. EDUARD TERENYI	: Successions d'accords spécifiques à la musique moderne . . . . .	157
11. ISTVAN NAGY	: Améliorations apportées à la technique des instruments à cordes au XX-ème siècle . .	175
12. LUCIA HÂNGĂNUȚ	: Le rôle de la somatognosie dans l'éducation de la voix chantée . . . . .	187
13. MARTA SIGMOND	: Considerations sur l'interprétation du lied .	195
14. ECATERINA HERȚEG NINUCA OȘANU-POP	: Conditions psychologiques et méthodes pour la formation des habitudes de la lecture à vue	205

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

1. РОДИКА ОАНА-ПОП	: Личность Джордже Дима в свете некоторых публикаций его эпохи . . . . .	15
2. ИОАН Р. НИКОЛА	: Незиданное письмо Ираклия Порумбеску и хоральное движение любителей в Трансильвании и в Банате в конце XIX-го века. . . . .	27
3. РОМЕО ГИРКОЯШИУ	: Личность Димитрия Кантемира и некоторые виды его музыкального мышления. . . . .	41
4. КОРНЕЛЬ ПЭРАНУ	: Оратория „Миорица” С. Тодуцэ . . . . .	51
5. ТРАЯН МЫРЗА	: „Лиоара” — неопубликованный музыкальный жанр весенних обычаев Бихора . . . . .	65
6. ИЛЕАНА СЕНИК	: Мелодии похоронного ритуала нэсэудского края . . . . .	93
7. ВАСИЛЕ GERMAN	: Применение математической лингвистики к изучению музыкальной морфологии . . . . .	113
8. АНДРЕЙ БЕНКЁ	: Вклад в проблему фонического материала. . . . .	123
9. ДАН ВОЙКУЛЕСКУ	: Хроматический тетраорд в произведениях Баха . . . . .	141
10. ЭДУАРД ТЕРЕНИ	: Специфический аккордный порядок в современной музыке. . . . .	157
11. ИШТВАН НАДЬ	: Обогащения, внесенные в технику струнных инструментов XX-го века. . . . .	175
12. ЛУЧИЯ ХЭНГЭНУЦ	: Роль соматогнозии в воспитании певческого голоса . . . . .	187
13. МАРТА ШИГМОНД	: Рассмотрения и виды исполнения лида . . . . .	195
14. ЕКАТЕРИНА ГЕРЦЕГ, НИНУКА ОШАНУ-ПОП	: Психологические условия и методы формирования навыка чтения с листа . . . . .	205

## INHALT

1. RODICA OANA-POP	: Die Persönlichkeit George Dimas im Lichte einiger Veröffentlichungen seiner Zeit . . .	15
2. IOAN R. NICOLA	: Ein unveröffentlichter Brief des Pfarrers Iraclie Porumbescu und die Laien-Singbewegung in Siebenbürgen . . . . .	27
3. ROMEO GHIRCOIAȘIU	: Die Persönlichkeit Dimitrie Cantemirs — einige Aspekte seines Musikdenkens . . . .	41
4. CORNEL ȚĂRANU	: Das Oratorium „Miorița“ von Sigismund Toduța . . . . .	51
5. TRAIAN MÎRZA	: „Lioara“ — eine unbekannte Musikgattung in den Frühlingsbräuchen von Bihor . . . . .	65
6. ILEANA SZENIK	: Die Melodien des Begräbnisrituals im Gebiet Năsăud . . . . .	93
7. VASILE HERMAN	: Die Anwendung der mathematischen Linguistik im Studium der musikalischen Morphologie	113
8. ANDREI BENKÖ	: Beiträge zum Problem der Entwicklung des Klangmaterials . . . . .	123
9. DAN VOICULESCU	: Der chromatische Tetrachord in Bachs Musik	141
10. EDUARD TERENYI	: Spezifische Akkordfolgen in der modernen Musik . . . . .	157
11. ISTVAN NAGY	: Neue Spieltechniken der Streichinstrumente	175
12. LUCIA HĂNGĂNUȚ	: Die Rolle der Somatognosie in der Bildung der Singstimme . . . . .	187
13. MARTA SIGMOND	: Betrachtungen über Liedinterpretation . .	195
14. ECATERINA HERȚEG NINUCA OȘANU-POP	: Psychologische Bedingungen und Methoden für das Studium des Vom-Blatt-Spielens . .	205

## PERSONALITATEA LUI G. DIMA ÎN LUMINA UNOR PUBLICAȚII ALE EPOCII SALE

RODICA OANA-POP

Între muzicienii transilvăneni însuflețiți de marile aspirații ale poporului român, de impresionantele evenimente care au generat în cea de a doua jumătate a secolului trecut și primele decenii ale veacului nostru scrierea atitor pagini glorioase ale istoriei patriei, G. D i m a (1847—1925) deține un loc de frunte.

Personalitate muzicală multilaterală (compozitor, dirijor, cântăreț, profesor) el a fost un entuziast animator al întregii vieți artistice din Transilvania acelei epoci.

Prin *creația* sa, ce include piese vocale, corale și vocal-simfonice, a izbutit să transmită, alături de alți compozitori transilvăneni înaintași cum au fost Iacob Mureșianu, Nicolae Popovici, Ioan Vidu, un puternic mesaj patriotic, deschizând totodată calea făuririi unui limbaj muzical național. Cîntecul pentru voce și pian *Mugur-mugurel* — valorificare a melodiei populare cu același nume — liedurile pe versuri de Eminescu, corurile *Bălcescu murind* — armonizare a melodiei lui E. Mezzetti — *Cîntec ostășesc*, *Ce te legeni codrule*, *La mijloc de codru des*, *Primăvara*, baladele *Grozea*, *Ștefan Vodă și codrul* și *Hora* pentru cor mixt și orchestră, pe versuri de Vasile Alecsandri, sau cantata *Mama lui Ștefan cel Mare* pe versuri de D. Bolintineanu sînt doar cîteva exemple ce atestă nu numai talentul componistic al lui G. D i m a dar și competența și dragostea cu care el a imortalizat cîrmepe din trecutul de luptă al poporului nostru.

Activitatea neobosită de *dirijor* pe care a desfășurat-o în fruntea *Reuniunii române de gimnastică și cîntări* din Brașov sau a *Reuniunii române de muzică* din Sibiu a determinat sporirea receptivității față de muzică a unui public din ce în ce mai larg nu numai din orașele dar și din satele patriei.

Fiind dotat cu o frumoasă voce de bas, s-a afirmat și în calitate de *cîntăreț*, atît în țară cît și în străinătate, interpretînd în concerte, recitale și chiar în spectacole de operă (la Klagenfurt, Leipzig, Zürich, Viena), pe lîngă lieduri proprii, piese vocale din repertoriul universal.

Ca *profesor* de muzică la *Școlile centrale române* din Brașov și la *Seminarul Andreian* din Sibiu, sau ca cel dintîi director al *Conservatorului de muzică și artă dramatică* din Cluj a insuflat discipolilor săi principiul răspunderii față de muncă, al atașamentului și respectului neînrîmîrit față de arta sunetelor. Conservatorul clujean — care astăzi îi poartă numele și care în acest an își sărbătorește cea de a 50-a aniversare —

a fost în concepția lui Dima, o școală în sensul cuprinzător al cuvîntului, un „adevărat focar al artei muzicale“, așa cum rezultă din discursul rostit cu ocazia inaugurării acestui așezămînt artistic.

Despre *multilaterală activitate* desfășurată de muzicianul G. Dima, ca și despre *omul G. Dima* — de o înaltă conduită morală și cetățenească — ne vorbesc numeroase articole publicate în ziarele și revistele vremii. Spicuirea celor mai semnificative dintre ele constituie, credem, un nou binemeritat omagiu adus aceluia care de-a lungul unei vieți întregi a militat pentru propășirea artei muzicale românești.

Aproape fiecare compoziție a lui G. Dima, prezentată în cadrul concertelor Reuniunilor de muzică din Brașov și Sibiu este semnalată — uneori succint, alteori în chip detaliat — în presa română sau germană din cele două orașe. Fără a ridica pretenții de erudiție muzicologică, articolele respective au meritul de a fi realizat primii pași în domeniul criticii muzicale transilvănene, constituind și pentru cercetătorii zilelor noastre un bogat material documentar. Ideea necesității promovării și cultivării muzicii românești în general și al lui Dima în special este adesea exprimată, oglindind și pe această cale, lupta românilor din Transilvania pentru afirmarea conștiinței naționale.

Revelatoare în acest sens ne pare, de pildă, notița publicată în *Telegraful român*, Sibiu, nr. 138 din 1882:

„...Cele două *Cîntece vechi românești (Sărmană frunză și Rămii sănătoasă* — prelucrări pentru cor mixt de G. Dima — n.n.) nu sînt tocmai capete de operă... dar sînt *românești*. Aplauzele în urma fiecăruia din cîntecele acestea sînt dorințe exprimate pe care noi credem că Reuniunea le va înțelege...”

Chiar ziarul *Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt*, comentînd — sub semnătura profesorului sibian de muzică Victor von Heldenberg — concertul din 30 aprilie 1884 în care s-a cîntat, în primă audiție, balada *Mama lui Ștefan cel Mare*, constata:

„...Este fără îndoială că avem de a face cu un specialist, stăpîn pe temeinice cunoștințe, la care se adaugă un frumos talent bogat în inspirațiuni... După această revelație artistică, publicul românesc din Sibiu, și în special cel din România este dator să-și exprime admirațiunea sa față de primul său compozitor național și în propriul său interes să-l îmbărbăteze la lucru...”<sup>1</sup>.

Referindu-se la prima colecție de *Melodii și cîntece* a lui G. Dima, tipărită de editura C. F. Kahnt, la Leipzig, în 1889, Hans von Basedow, dovedind că a intuit semnificația acestei creații, scrie, între altele, în *Neue Zeitschrift für Musik*, nr. 13 din 27 martie 1889:

„...George Dima este un talent. El are un simț fin pentru caracterul cîntecelor pe care vrea să le compună, modelîndu-le corespunzător cu individualitatea sa, care-i românească... El a învățat mult și știe să aplice bine ceea ce a învățat, creînd din sine însuși, însă aproape întotdeauna în cadrul caracteristic al românescului... El și-a asimilat melodiile populare românești și în parte pe cele sud slave și croate, adăpîndu-se din

<sup>1</sup> Traducerea pasajului, cf. celei apărute și în: *G. Dima — viața și opera* de Ana Voileanu-Nicoară, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, pag. 57.

materialul proaspăt, original și poetic al cîntecelor din popor, rămînînd însă în toate împrejurările — Dima... Autentice compoziții românești, pline de veritabil sentiment. Într-un cuvînt: cîntecele sînt bine fundamentate, armonioase, vocile perfect tratate și chiar dacă ele n-au prea mari pretenții, au în schimb eficiență. Vor face multora bucurie, își vor cuceri un loc ferm, răzbătînd prin concerte. Dima își va trasa drumul său propriu...<sup>2</sup>

Turneul întreprins de corul *Reuniunii de muzică* din Sibiu sub conducerea lui Dima la București, în mai 1895, a găsit un larg ecou în coloanele ziarelor și revistelor capitalei care subliniază în special efectul produs asupra publicului de piesele românești incluse în program. Cîteva pasaje, extrase din ziarul *Timpul*, nr. 116/1895 sînt edificatoare:

„Am fost fermecați ascultînd melodiile noastre naționale. Acest simțămînt nu s-ar fi manifestat cu atîta putere în sufletul nostru dacă producțiunile pe care le-am auzit (prelucrările lui Dima pentru cor mixt ale cîntecelor populare *Cucule cu pană sură*, *Leagăn verde*, *Fîntina cu trei izvoare*, *Mîndrulița de demult*, n.n.) n-ar fi fost totodată frumoase și din punctul de vedere al artei... Concertul *Reuniunii* române din Sibiu a fost revelațiune pentru publicul nostru. Mai întîi pentru prima dată s-a auzit un cor românesc de bărbați și femei... Era o adevărată sărbătoare a sufletului să auzi ansamblul perfect cu care se executau toate numerele programului, din care unele erau bucăți destul de complicate... Dar toate acestea au dispărut în fața efectului imens produs de corurile populare... Nu ne mai săturam de a asculta aceste melodii simple, originale, în toată suavitățile, în tot parfumul lor poporal... În rezumat, concertul ne-a lăsat o impresie neștearsă; fie ca el să fie scînteia care va aprinde focul sacru la cei care se arătau pînă acum indiferenți față de muzica noastră națională...“

Aprecieri asupra creației compozitorului G. Dima sînt cuprinse și într-un articol apărut în nr. din 18 iunie 1897 al ziarului sibian *Hermanstädter Zeitung*, din care reproducem, tradus, un fragment:

„... Compozițiile românești ale lui Dima au fost întotdeauna apreciate în Sibiu; ele ne sînt mereu aproape și ne atrag mai ales prin frumusețea melodiilor și armoniilor. Prelucrările sale de cîntece populare denotă meșteșug componistic și un gust artistic ales. D-l Dima este, indiscutabil, un compozitor sensibil și competent... Balada *Mama lui Ștefan cel Mare* e o compoziție sincer simțită, care insuflă auditorilor eroism...“

Un deosebit interes față de compozițiile lui Dima manifestă și ziarul brașovean *Konstädter Zeitung*, după cum rezultă și din articolul publicat în 30 iunie 1900, din care rădăm, în traducere, următorul aliniat:

„Apreciem în Dima pe muzicianul talentat și de înaltă cultură, dotat cu adevăratul dar al creației. Am avut plăcerea de a auzi ieri nu mai puțin decît șase compoziții de ale d-sale (corurile mixte: *La mijloc de codru des*, *Păstorul*, *Dor de călătorie*, *Somnoroase păsărele*, *Cîntecul păstorului* pentru solo de alto și orchestră și *Hora* pentru cor mixt și orchestră, n. n.) care dezvăluie o veritabilă rutină componistică. Cel mai mult

<sup>2</sup> Traducerea pasajului, cf. celei apărute și în: *George Dima — contribuții la cunoașterea vieții și operii sale*, de A. P. Bănuț, supliment rev. *Muzica*, nr. 9—10—11—12/1955, pag. 17.

a plăcut *Hora* pentru cor mixt și orchestră, care, chiar făcînd abstracție de caracterul ei național, poate fi socotită pe drept cuvînt o capodoperă...“.

În nr. 29 din octombrie 1906 al revistei bucureștene *Viața Literară*, recenzentul B. Lăutaru face o sugestivă descriere a conținutului emoțional al baladei *Mama lui Ștefan cel mare* pentru bas, mezosoprană, cor mixt și orchestră:

„...Și au răsunat buciumele de luptă și s-a auzit vuietul vălmășagului final ce era să aducă izbînda eroului nostru, și farmecul împrăștiat pe suflete a fost atît de mare că cu toții, într-un suflet am cerut să ni se repete această frumoasă compoziție ce durează peste douăzeci de minute...“

În paginile revistei franceze *Le monde* (Paris, nr. din iulie 1911) citim fraze elogioase și concludente despre compozitorul G. Dima. Iată, în traducere, cîteva dintre ele:

„George Dima, născut într-o țară fără tradiții muzicale, unde condițiile dezvoltării acestei arte erau cît se poate de precare, a izbutit să-și atingă țelul pe care și l-a propus, însuflețit de un arzător patriotism: crearea unei muzici românești. Începînd de la armonizarea unor melodii populare, el a ajuns apoi, treptat, la crearea unor compoziții personale, cu adevărat magistrale. Aceste compoziții se disting prin perfecțiunea formei și frumusețea armoniilor, lăsînd totodată să se-ntrevadă anumite particularități proprii marilor compozitori, de la Palestrina pînă la Reinecke. Și cu toate acestea, cu tot internaționalismul pe alocuri voit al artei sale, Dima rămîne mereu foarte original...“

Și în ziarul brașovean *Kronstädter Zeitung* (nr. din 30 mai 1914) găsim cîteva considerațiuni generale asupra creației lui Dima, pe care le socotim demne de a fi reproduse:

„...Românii văd cu îndreptățire în G. Dima pe unul dintre muzicienii lor cei mai însemnați... El a creat pentru neamul său o vastă literatură muzicală, parte creație originală, parte prelucrări ale celor mai prețioase melodii populare, culese cu hărnicie și modelate cu ajutorul gustului său distins și al cunoștințelor sale adîncite, în forme corale și de canto solo...“<sup>3</sup>.

Jubileul „40 de ani de activitate muzicală“ organizat la Cluj în 1922 a prilejuit publicarea în presa din întreaga țară, a numeroase comentarii elogioase atît asupra creației lui G. Dima cît și asupra celorlalte lucruri, nu mai puțin meritorii, ale muzicii sale<sup>4</sup>.

Îi cităm doar pe C. C. Racovitză, care în *Curierul Artelor* (București, nr. 5—6/1922, arată în cuvinte emoționante, locul și rolul lui G. Dima în cultura noastră muzicală:

„...Opera muzicală a d-lui Gheorghe Dima e izvorul nesecat, plin de însușiri creatoare al unui norod înzestrat, ca din durerile, din lacrimile, din suferințele lui, să-și purifice toate aceste frămîntări sufletești, în cîntecul o dată trist, altă dată duios, altă dată vitejesc, care pornește

<sup>3</sup> Traducerea pasajului, cf. celei apărute și în op. cit. de Ana Voileanu Nicoară, pag. 114.

<sup>4</sup> vezi: *Gheorghe Dima — jubileul activității sale de 40 de ani*, de S. Stanca. Tipografia S. Bornemisa, Cluj, 1922.

de la inimă și ajunge la inimă. Și această expresiune a cîntecului, specifică sufletului românesc, a înțeles-o minunat Gheorghe Dima și de aceea el este mare, iar opera lui muzicală, trainică, deapururi cît va trăi poporul românesc“.

*Arta dirijorală* a lui George Dima, deasemenea a fost comentată în multe din publicațiile epocii.

*Telegraful român* din 5 aprilie 1886 salută cu entuziasm reprezentarea operei *O noapte în Granada* de K. Kreutzer de către ansamblul *Reuniunii* din Sibiu și subliniază aportul adus la reușita spectacolului de dirijorul G. Dima:

„... Arareori vor fi avut sibienii și în special românii din Sibiu prilejul să petreacă o astfel de seară cum le-a oferit-o joi Reuniunea de cîntări prin reprezentațiunea operei lui Kreutzer *O noapte în Granada*... Succesul repurtat a fost splendid. Și aici vine a se aprecia ostenelele spiritului de întreprindere, măiestria de a pune la cale un lucru atît de grandios, pe care le-a dovedit totdeauna stimatul și cunoscutul nostru dirigent d-l George Dima... Nu cu vorbe goale, cu fraze răsunătoare vom face noi românii isprăvuri în lume, ci cu fapte vii. D-l G. Dima este omul faptelor, care are o voință de fier, și de astă dată ca în nenumărate rînduri a dovedit-o...“

Executarea în 1893 a oratorului *Creațiunea* de Haydn — unul din momentele culminante ale activității dirijorale a lui G. Dima la Sibiu — s-a bucurat, deasemenea, de largi ecouri în presa vremii.

*Telegraful român*, nr. 20/1893 scrie:

„... La ce grad de perfecțiune se poate duce un lucru sub o conducere conștie de sine și cu diligența izvorită din nobilul îndemn spre ce e nobil și frumos, aceasta ne-a dovedit *Reuniunea română de cîntări* de aici... ca să auzim grandiosul oratoriu de nemuritorul Haydn, *Creațiunea*, care de treizeci și unu de ani nu a mai fost cîntat aici nici de reuniunile germane, iar de reuniuni române de cîntări nu a mai fost cîntat nicăieri și niciodată. Executarea acestui op. grandios a dat noi dovezi despre puterea de viață a acestei Reuniuni și despre enormul progres ce ea a făcut sub conducerea dirigentului ei George Dima...“

Despre același concert ne informează și ziarul sibian *Tageblatt* (în nr. din 4 martie 1893) care, după ce face constatări elogioase cu privire la progresele artistico-interpretative dobîndite de membrii *Reuniunii române de cîntări*, conchide că ele „sînt a se mulțumi activității energice și facultăților artistice îndreptate spre tot ce e mai nobil, ale dirigentului, directorului de muzică G. Dima...“

Succese importante a obținut dirijorul G. Dima și în fruntea *Reuniunii* din Brașov.

Primului concert din 1 februarie 1900 îi sînt consacrate coloane întregi în ziarele locale române și germane.

Astfel *Gazeta Transilvaniei*, consemnează în nr. din 2 februarie 1900: „Reuniunea noastră de cîntări care în timpul din urmă abia mai dădea semne de viață, ajunsă acum sub conducerea măiastră a d-lui George Dima, a reînviat cu noi puteri. Aceasta ne-a dovedit-o concertul strălucit de ieri care a prezentat noi și salutare reforme pentru progresul și vaza Reuniunii...“

În termeni asemănători se exprimă și *Kronstädter Zeitung*, în nr. din 29 martie 1900:

„...E în orice caz un merit al noului maestru de cor, d-l Dima, suflul înviorător de viață care însuflețește corul. Putem numi o adevărată performanță realizarea în șase săptămâni de repetiții a operei *O noapte în Granada* de K. Kreutzer, cu o asociație care, după câte știm, încă nu și-a pus la încercare resursele în acest domeniu. Exprimăm Reuniunii române felicitările noastre atât în ceea ce privește reușita spectacolului de operă, cât mai ales pentru dirigentul ei care a dovedit cu acest prilej că face totul pentru ridicarea nivelului artistic al Reuniunii...”

Același ziar, în nr. din 22 septembrie 1906, comentează astfel concertul susținut în ziua precedentă:

„... *Cîntecul sorții* de Brahms a pus la grea încercare forțele bravei noastre reuniuni, care a avut de învins mari dificultăți tehnice în executarea acestei piese pline de tragism. Măiestria d-lui Dima a determinat însă învingerea cu succes a tuturor acestor greutăți, încît piesa s-a executat cu o perfecțiune artistică ce a încîntat pînă și pe cel mai exigent muzician. Creațiile românești ale d-lui Dima *Mama lui Ștefan cel Mare* și *Hora* au electrizat lumea din sală. Sînt piese vechi și bine cunoscute celor mai mulți dintre noi. Vechi și totuși veșnic noi! Cu cît le auzi mai des cu atît îți plac mai mult. Dar dacă la pupitrul de dirigent îl ai chiar pe compozitorul lor, veșnic tînăr și plin de temperament! Și cînd, pe lîngă toate acestea poți avea fericirea să-l auzi pe „Ștefan” cîntat de simpaticul director al Conservatorului din București (D. Popovici-Bayreuth, n.n.), iar pe „mama” de d-na Maria G. Dima, atunci seara primește un caracter de eveniment muzical... Onoare bravilor noștri cîntăreți și cîntărete, onoare harnicei noastre Reuniuni de muzică și onoare, în deosebi, iubitului nostru maestru, d-l Gheorghe Dima...”<sup>5</sup>

Edificatoare în privința calităților dirijorale ale lui G. Dima, a capacității lui de a-și transmite intențiile interpretative în masa coriștilor și instrumentiștilor, ne apare caracterizarea cuprinsă în nr. 35 din octombrie 1906, a ziarului orădean *Familia*:

„... Numai cine l-a văzut pe Dima la pupitrul de dirigent, numai acela își poate da seama pe deplin de farmecul ce-l exercită vergeaua sa, în adevăr vrăjită, asupra corului și orchestrei pe care o conduce. Privirile coriștilor sînt ațintite asupra lui, voința lui este voința tuturor, orice semn, orice căutătură a lui are efect nemijlocit, așa încît un suflet e parcă în toți, o singură simțire, o singură idee: simțirea și înțelegerea dirigentului.

Dima stăpînește deplin materialul condus de dînsul, un singur ton, o singură voce nu-i scapă neobservate, toate trebuie să se contopească într-o singură armonie ce te face să tresalți de bucurie sau te înfioară pînă în adîncul sufletului...”

Concertul prezentat în octombrie 1906, în sala Ateneului Român și care a cuprins în program pe lîngă coruri a cappella de Dima, Kiriac, Iacob Mureșianu, G. Musicescu și D. Popovici-Bay-

<sup>5</sup> Traducerea fragmentelor citate din cele două numere ale ziarului german, ne aparține.

reuth lucrările vocal-simfonice *Vrăjitoarea de Grammann*, *Cîntecul sorții* de Brahms, *Hora*, *Mama lui Ștefan cel Mare* și *Salvum* de Dima. a stîrnit entuziasmul intelectualității bucurestene. Sub titlul *Cîntăreții brașoveni*, Nicolae Iorga publică următoarele în *Neamul Românesc* din 29 octombrie 1906:

...„Iarși un cor de „dincolo“, unul din corurile mîndre, învățate și mari. Sosesc, cu primire la gară, tinerii cu simțire românească și disciplină, fetele voinice și cu credință în viață și în fruntea lor, cu bagheta magică a conducătorului în mînă, DIMA, bătrînul și totuși așa de tînărul DIMA, un allegro vivace care e numai mișcare și inimă (trebuie să-l vadă cineva conducînd, cînd zeul muzicii îi mișcă mîinile, gîtul, fața, ce se fac mlădioase ca ale unui adolescent ce intră șuierînd în viață)... Corul așa de senin și de unit, așa de bucuros de a plăcea și a folosi, a vrut să arate tot ce poate, a vrut să scoată la lumină toate însușirile sale și ale creatorului său... Toate-s bune — va zice cineva. Dar un lucru interesează mai ales: care cor e mai bun, cel sibian sau acesta, corul din Brașov? La aceasta răspundem: mai bun decît amîndouă, care sînt totuși așa de bune, e acel suflet românesc pe care în înfățișarea lui de frumuseță îl aclamăm de cîte ori el se apropie de noi...”

O nouă izbîndă artistică pentru dirijorul G. Dima și *Reuniunea română de cîntări* din Brașov a constituit-o prezentarea, la începutul lui aprilie 1913, a oratoriului *Paulus* de Mendelsohn Bartholdy. Din ampla cronică publicată în *Gazeta Transilvaniei* din 5 aprilie 1913, reproducem cîteva pasaje:

„...O sală arhiplină, cum nu s-a mai pomenit de mult la Brașov, un cor însuflețit, disciplinat și admirabil instruit, în frunte cu un dirigent providențial, încăruntit în munca de un semi-secol pe terenul culturii cîntecului național și al artei muzicale, dar vecinic tînăr la inimă și viguros la munca ideală căreia și-a închinat viața — și patru dintre cei mai distinși soliști români (G. Folescu, Maria G. Dima, H. Nemeș și V. Popovici, n.n.) — au prăznuit într-un gînd și dor, marele eveniment muzical care săptămîni de zile a ținut în agitație continuă publicul român din Brașov: reprezentăția oratoriului *Paulus*. Cu o deosebită satisfacție trebuie să constatăm că românii din Brașov și împrejurimi au dat marți seara o splendidă dovadă că știu să aprecieze o muncă de mare cultură muzicală, care a fost pregătită și executată cu însuflețire, pentru a arăta din nou lumii că neamul românesc dispune de comori nestemate, care, exploatate de oameni pricepuți, îl așază alătura de alte popoare cu mult mai înaintate în civilizație și cu o cultură superioară mai veche... Numărul prezenților a fost aproximativ de o mie de persoane cum n-am mai văzut la nici un concert românesc...”

În nr. 9—10/1922 al revistei clujene *Cosinzeana*, în contextul unei aprecieri generale a muzicianului G. Dima, se evidențiază meritul lui în sensul dezvoltării dragostei pentru muzică a românilor din toate colțurile țării:

„...Ca dirigent, d-l George Dima nu s-a restrîns însă numai la popularizarea muzicii create de dînsul, ci a căutat să încetățenească și operele clasice ale celor mai de seamă compozitori streini mai noi, contribuind astfel mai mult decît orice la nobilitarea gustului pentru muzică

și la dragostea pentru ea. Concertele dirijate de dînsul au avut cel mai mare răsunset în largul acestei țări, dincoace și dincolo de Carpați...“

Despre *cîntărețul* G. Dima ne-au rămas cîteva cronici din care aflăm că maniera sa de a cînta lăsa să se-ntrevadă calități vocale excepționale, o temeinică școală de canto, o sensibilitate artistică rar întîlnită. Recenzia publicată în nr. din 27 martie 1881 al ziarului *Arader Zeitung* — pe care o reproducem, integral, în traducere — vine să confirme cele de mai sus:

„Concertul care a avut loc în sala Seminarului român din Arad, a avut o reușită extraordinară. Trebuie să amintim, încă înainte de a scrie recenzia noastră, că d-l G. Dima nu avusese de gînd să concerteze în Arad. El s-a hotărît s-o facă numai după ce a cedat în sfîrșit insistențelor prietenilor și cunoscuților de aici, care, aflînd că e în localitate, au dorit foarte mult să-l audă pe cîntăreț.

Domnul Dima, care și-a făcut studiile în Germania, este o personalitate cunoscută în cercurile muzicale. Prin talent și hărnicie a izbutit, după cum ni se spune, să cucerească „Premiul Mozart“ al Conservatorului din Lipsca.

Publicul arădean a fost absolut surprins de manifestarea artistică a domnului Dima. D-sa dispune de o voce de bas sonoră și catifelată, executînd cîntecele din program, în chip magistral. Întîi ne-a cîntat, cu mare strălucire, frumoasa arie din *Paulus* al lui Mendelssohn. În balada lui Loewe, *Archibald Douglas*, a excelat prin via sa concepție dramatică.

Domnul Dima a mai cîntat apoi trei piese: *Dor* de Skeletti, *Plînsul fetei* de Schubert și *Cei doi grenadierii* de Schumann. După fiecare număr, cîntărețul a fost frenetic aplaudat. După ultima piesă însă, frenezia publicului nu mai contenea, încît d-l Dima a fost silit să repete *Cei doi grenadierii*.

La sfîrșitul concertului s-a manifestat dorința generală, ca d-l Dima să reapară cît mai curînd într-un nou concert, în fața publicului nostru din Arad, care, cu toată ploaia torențială, a umplut sala pînă la ultimul loc“.

Profilul spiritual al *profesorului* G. Dima reiese, precis conturat, din însăși cuvîntarea sa rostită în ziua de 28 martie 1920, cu ocazia inaugurării oficiale a *Conservatorului de muzică și Artă dramatică* din Cluj, în calitate de director<sup>6</sup>:

„... În Cluj, au răsărit pe cerul artei românești — ca în povești — trei mîndre stele: *Teatrul Național*, *Opera Națională* și *Conservatorul de muzică și Artă dramatică*.

Înfăptuirea lor — o grea problemă — a putut fi dezlegată însă numai printr-o muncă serioasă și istovitoare, izvorîată dintr-o nemărginită dragoste pentru cauză.

Să nu ne mirăm deci, dacă școala noastră numai mai tîrziu și-a putut începe activitatea sa. Abia în 10 octombrie 1919 s-a făcut din partea Consiliului Dirigent numirea profesorilor. Greutățile comunicațiunii, lipsa de locuințe, lucrările de restaurare și adaptare a localului școlii și înscrierea întîrziată a elevilor, au adus cu sine împrejurarea că, cursurile abia

<sup>6</sup> Textul acestui discurs este publicat și în op. cit. de A. P. Bănuț, pag. 60—61.

în luna lui decembrie s-au putut începe... Conservatorul nostru, care este cea dintâi școală românească de muzică în părțile ardelenene, va umplea un mare gol în viața culturală a poporului nostru. Cîte talente nu s-au pierdut pînă acuma, la noi, din cauză că n-au avut ocaziune să se dezvoltă? De aci înainte nu va mai fi așa. Aceasta ne-o dovedește faptul, că în anul întîi, între împrejurări nefavorabile, un număr destul de considerabil de tineri de ambe sexe, dornici de a se dedica artelor, au alergat să se înscrie la școala noastră și anume: 100 la muzică și 19 la declamațiune, cu totul deci 119.

Cine a răsfoit anuarele diferitelor școli de soiul acesta, s-a putut convinge că la începutul activității, numărul elevilor lor a fost cu mult mai mic, decît la noi. Împrejurarea aceasta mă îndreptățește să prezic școlii noastre un viitor frumos. Pentru ca să putem ajunge însă ținta noastră cît mai curînd, este neapărat de lipsă să săvîrșim munca în condițiuni cît mai favorabile, iar forurile superioare competente să caute ca Conservatorul din Cluj să devie *un adevărat focar al artei muzicale, care să atragă școlari din toate ținuturile românești, precum atrage izvorul luminii floarea soarelui.*

Țin de prisos să insist aci asupra însemnătății și necesității școlii noastre. Nu mă îndoiesc că toți intelectualii împărtășesc părerea, că cultura neamului nostru pretinde în mod imperios o dezvoltare cît mai înaltă, pe toate terenurile, prin urmare și pe terenul muzicii și artei dramatice.

Chemarea Conservatorului este: să pregătească compozitori, cîntăreți de concerte și operă, artiști dramatici, virtuozii, dirijori, profesori de muzică și instrumentiști de orchestră.

Asupra însemnătății acestor din urmă, ar fi bine să spun cîteva cuvinte:

În orașele din Transilvania și Banat, se vor înființa teatre și reuniuni de muzică. Avem deci mare lipsă de instrumentiști. Pînă acuma am fost avizați numai la străini. Trista experiență ce am făcut, să ne fie de învăț. De aceea trebuie să ne creștem, chiar cu jertfe, instrumentiști români.

Am accentuat însemnătatea unui local potrivit pentru bunul mers al învățămîntului. Dar localul, fie el cît de pompos, este numai trupul. Sufletul școlii sînt profesorii și elevii. Colegialitatea între profesori, legătura intimă între profesori și elevi și devotamentul lor pentru dumnezeiasca artă, formează cheagul, care cimentează sufletul școlii.

Membrii corpului profesoral, cei din regat și cei de la noi, au părăsit cu multă abnegație situațiunea ce și-au creat-o în vechea lor pozițiune și cu însuflețire și dragoste au urmat glasului ce i-a chemat. Cu dragostea cu care au venit își împlinesc dorința îndrumînd pe elevi spre muncă și progres.

Sămînța s-a aruncat!

Să dorim toți din inimă, ca aceasta, ferită de vifore să încolțească, să înflorească și să aducă roade îmbelșugate“.

Nr. 97/1922 al *Gazetei Transilvaniei* ne aduce deasemeni mărturii despre abnegația cu care G. Dima s-a dăruit muncii didactice:

„... Numai cine a cunoscut greutatea materiale ale profesorului de seminar sau liceu, atît de rău plătit și încărcat cu zeci de ore la săptămîină, numai cine a văzut în ultimele două decenii ale secolului trecut

lipsa de cultură din școlile și chiar societatea intelectuală românească din Ardeal și cine a cunoscut piedicile multiple pe care îndolența multora, dar cu deosebire dușmanii seculari le puneau în calea dezvoltării noastre social-culturale, poate să aprecieze în toată puterea activitatea lui Ghiță Dima, care cu o răbdare de fier și cu o credință neclintită în calitățile artistice și viitorul poporului nostru, lucra ca o albină zi și noapte, în școală și afară de școală, pentru ca să învețe pe alții . . .“

În același sens scrie și ziarul clujean *Infrățirea* (nr. 50/1922):

„... Cu o neobosită stăruință maestrul Dima a sămănat în toate părțile românismului dragostea de artă, de artă națională sănătoasă. De la catedra sa de la *Seminarul ortodox* din Sibiu sau de la cea de la Liceul din Brașov, la Conservatorul de muzică din Cluj, maestrul a format atâtea generații de vrednici urmași. Urmînd același îndemn, Reuniunile de cîntări din Sibiu și Brașov, sub conducerea sa au cutreerat țara în lung și lat propovăduind dragostea de artă și neam și stîrnind admirație și îndemn“ . . .

Și acum citeva aprecieri despre omul G. Dima.

În revista orădeană *Cele trei Crișuri* (nr. 8—9/1922) citim:

„... În lunga lui activitate publică, în afară de talentul ce i-a fost hărăzit, G. Dima a fost o pildă vie de hărnicie și muncă neîntreruptă . . .“

Din adresa omagială întocmită de comitetul organizatoric al Jubileului „40 de ani de activitate muzicală“, citită și înmînată lui G. Dima de D. Popovici-Bayreuth, în 23 aprilie 1927, desprindem:

„... Din jertfa neodihnei tale . . . căutînd vecinic desăvîrșirea, nustrindu-te neîncetat din seninătatea sufletului tău idealist, ai avut mulțumirea gloriei cîștigate cu greu. Gloria vine la tine, Maestre, astăzi cînd un neam întreg aduce prinosul său de recunoștință marelui artist, bunului Român, idealistului om, care ne va fi pildă de urmat în veci . . .“

Literatul Aurel P. Bănuț, colaborator pe tărîm cultural cu G. Dima, ni-l descrie astfel<sup>7</sup>:

„... Pe G. Dima eu l-am văzut întîia oară în viața mea, în anul 1900, în Abrud, unde Societatea Teatrală Ardeleană își ținușe adunarea generală, iar maestrul cu corul său din Brașov a dat două concerte . . . Ca pe-o placă fotografică s-a întipărit în mintea tînărului de 19 ani, care eram atunci, imaginea limpede și frumoasă a artistului de 53 de ani — un bărbat voinic, sănătos, rumen la față, în plină vigoare și putere de muncă . . . Abia peste opt ani, în Brașov, mi-a fost dat să-l cunosc de-a-proape pe artistul, soțul, bunul și duiosul tată de familie și pe omul rar, plin de un generos umanism.

. . . Rareori s-a născut un om cu calități trupești și sufletești atît de fericit îmbinate: mijlociu de stat, dar bine legat și perfect proporționat, cu un cap frumos, expresiv, oglindind calmul unei energii virile. Îmbrăcat totdeauna cu o discretă eleganță, manierat și fin, scurt la vorbă, dar blînd, modest, domol, total lipsit de nervi, bun, gata oricînd de-un ajutor, amabil cu toată lumea, el a fost persoana și cheagul în jurul s-au grupat, în toate orașele unde a trăit și activat, întreaga lumea noastră cărtură-

<sup>7</sup> vezi Stanca S., op. cit., pag. 11.

<sup>8</sup> în op. cit. pag. 51.

reasă, dar mai ales în cele două orașe principale ardelenene — Sibiu și Brașovul — unde el fusese resortul și promotorul vieții artistice-culturale. Îi interesa viu tot ce e nobil și frumos și de folos poporului său, pe care-l iubea cu patimă... Da, a fost un om!...“

Der, la reliefaarea personalității lui G. Dima, contribuie înseși concepțiile sale, avansate și clarvăzătoare, exprimate în unele din publicațiile vremii.

În încheiere, vom cita un fragment din interviul acordat revistei literare *Luceafărul* (nr. 6/1913), anume răspunsul lui G. Dima la întrebarea: „Ce credeți despre influența muzicii populare asupra dezvoltării muzicii artistice superioare?“:

„Noi românii avem o comoară de motive populare care sînt cultivabile. După cum rușii au reușit să creeze cu ajutorul motivelor din melodiile lor populare o muzică superioară cu care au cucerit lumea, introducînd în muzica universală nota nouă a sufletului lor, așa om reuși și noi. Se așteaptă numai geniul creator, care sintetizînd melodiile noastre în compoziții artistice, va introduce și muzica românească în arta universală... Eu cred că acei compozitori care vreau să creeze o muzică superioară românească, trebuie să trăiască în contact cu poporul, trebuie să-l cunoască și fiecare fibră din sufletul lor să fie îmbibată de spiritul genuin al poporului, căci numai așa vor reuși să fie expresia artistică a neamului lor“.

La personnalité de George Dima à la lumière de certaines publications de de son époque.

Rodica Oana-Pop

### Résumé

L'auteur extrait des publications parues dans la seconde moitié du XIX-e siècle et les premières décennies du XX-e siècle (*Neue Zeitschrift, für Musik, Familia, Gazeta Transilvaniei, Kronstädter Zeitung*, etc.) quelques-unes des appréciations les plus significatives sur l'activité déployée par George Dima.

Personnalité musicale complexe (compositeur, chef de choeur, chanteur, professeur), George Dima a été un animateur enthousiaste de la vie artistique de la Transylvanie de cette époque-là: il s'est identifié avec les aspirations progressistes de tout le peuple roumain et a contribué au progrès de l'art musical roumain.

Личность Джордже Дима в свете некоторых публикаций его эпохи

Родика Оана-Поп

### Резюме

Автор подбирает из появившихся публикаций второй половины XIX-ого и из первых десятилетий XX-го столетия (*Neue Zeitschrift für Musik, Familia, Gazeta Transilvaniei, Kronstädter Zeitung*.) и другие некоторые из самых значительных пассажей о развернутой деятельности Джордже Дима (1847—1925).

Многосторонняя музыкальная личность (композитор, дирижёр, певец, профессор), Джордже Дима был воодушевлённым вдохновителем художественной жизни Трансильвании той эпохи, отождествляя прогрессистские стремления всего румынского народа, способствовал развитию румынского музыкального искусства.

## Die Persönlichkeit George Dimas im Lichte einiger Veröffentlichungen seiner Zeit

Rodica Oana-Pop

### Zusammenfassung

Die Verfasserin verfolgt die in der zweiten Hälfte des XIX. und in den ersten Jahrzehnten des XX. Jahrhunderts erschienenen Veröffentlichungen über die von George Dima (1847—1925) entfaltete Tätigkeit (*Neue Zeitschrift für Musik, Familia, Gazeta Transilvaniei, Kronstädter Zeitung* u.a.).

Eine vielseitige Persönlichkeit auf musikalischem Gebiet (Komponist, Dirigent, Sänger, Professor), war George Dima ein begeisterter Anreger der künstlerischen Tätigkeit in Siebenbürgen seiner Epoche und gliederte sich in die fortschrittlichen Bestrebungen des gesamten rumänischen Volkes ein. Durch seine Tätigkeit brachte er einen Beitrag zum Gedeihen der rumänischen Musikkultur.

## O SCRISOARE INEDITĂ A LUI IRACLIE PORUMBESCU ȘI MIȘCAREA CORALĂ DE AMATORI DIN BANAT ȘI TRANSILVANIA, LA SFÎRȘITUL SECOLULUI XIX.

IOAN R. NICOLA

În jurul anului 1900, cel mai cîntat, mai popular și mai iubit compozitor român era Ciprian Porumbescu. Ceea ce nu este de mirare pentru că el, fiind legat strîns de popor și suferind chiar martiriu în lupta de eliberare de sub stăpînirea habsburgică a ținuturilor românești înstrăinate, a fost ecoul năzuințelor, aspirațiilor și idealurilor celor mai înalte ale românilor de pretutîndeni, pe care le-a redat mai bine decît oricare alt compozitor din generația sa. De aceea, compozițiile sale au fost foarte accesibile, s-au răspîndit pe toate meleagurile românești și au devenit cu adevărat populare, iar unele dintre ele (ca binecunoscutele: *Pe-al nostru steag, Tricolorul, Gînta latină, Cîntec de 1 mai*) au ajuns adevărate cîntece revoluționare, însuflețind masele în momente cruciale ale istoriei neamului românesc.

Această popularitate a lui C. Porumbescu, consemnată în presa vremii, a fost confirmată și de venerabili supraviețuitori ai generației de atunci, pe care am avut norocul să îi cunosc personal<sup>1</sup>. Ea reiese și din o scrisoare a părintelui Iraclie, tatăl lui C. Porumbescu, scrisoare inedită, pe care o prezentăm în cele ce urmează:

*Iubite și Stimate Domnule,*

Î-Ți spun „iubite!": una, căci sum preut bătrîn și alta, căci îmi spui că l-ai iubit și D.Ta prea acela, ce mi-a rupt inima cu repăusarea sa atît de timpurie. Apoi și fiica mea Mărioara, care a petrecut cu repăusatul ei frate Ciprian la Brașov, dice că î-și aduce aminte de D.Ta.

Cu bucurie voiui satisface pe deplin cererei D.tale și Ți-oiu trimete toate compozițiunile religioase ale bietului meu fiu. Însă de present se află cele mai multe la Bocșa Română, la învețătoriul de acolo, care le-a cerut mai înainte de a primi eu epistola D.Tale. Cum le voiui reprimi Ți-le-oiu trimete și aceea, cu atîta mai multă și mai mare plăcere, căci am cetit cu mîngăiere intimă în gazeturi, că D.Voastră, cîntăreții din Dobra ați executat în concert Psalmul 149 a lui Ciprian.

O, cîntați, cîntați, Domnilor ce Ve va conveni din lucrările lui și el Ve va mulțemi din sferile în care se află spiretul lui!

<sup>1</sup> Muzicienii: Timotei Popovici, Iosif Velceanu, Ion Bohociu, Tiberiu Brediceanu, Iosif Paschill, Augustin Bena, Emil Monția, Gavril Galinescu, Darius Pop; poetul Ion U. Soricu; învățătorul Ioan Vicoveanu. De la aceștia, în urmă cu trei-patru decenii, solicitasem date în vederea elaborării unei monografii asupra lui C. Porumbescu.

„De tine se bucură“ n-am anonsat-o separat, pentru că acest axion se ține de liturgia s. Vasile și se află la Bocșa Română.

Acuma-Ți trimet:

- 1). Din „Liturgia s. Grigore“ și iată chiar am mai găsit un exemplaru
- 2). „De tine se bucură“ — 4 voci
- 3). Cheruvicul în Sâmbăta mare = la un loc 3 bucăți
- 4). „ „ „ „ Joes mare
- 5). Antifoane din Sâmbăta patimilor = trei bucăți  
(prohodul lui Christos)
- 6). Priceasna Paștilor.

Care aceste și toate bucățile și bucățelele Te rog, decopiadă-le cum mai curând, ca să le trimet și altor, ce le cere și de cari, numai până acum sînt încă 6.

Remițindu-mi-le aceste, Ți-oiu trimite și cele-lalte, căci cred că în curând le capăt și sum gata a-Ți trimite și coruri lumești.

Cu stimă,

*Ir. Porumbescu, paroch*  
în Frătăuți / Bucovina.

Autenticitatea scrisorii este evidentă; grafia părintelui Iraclie fiind prea bine cunoscută, din diferite publicații în care au fost inserate facsimile ale scrisorilor și creațiilor sale literare<sup>2</sup>. Aspectul scrierii prezente este mai puțin caligrafic decît al celei anterioare, firește nu numai din cauza vîrstei mai înaintate a părintelui Iraclie, ci și a unei stări nervoase — inerente, de altfel, unui om care a avut de îndurat în viață atîtea suferințe. 3)

Scrisoarea nu este datată, dar este menționată localitatea unde părintele Iraclie a scris-o: „în Frătăuți — Bucovina“. Datorită acestei mențiuni, se poate deduce acest timp... Pentru părintele Iraclie, moartea lui Ciprian a însemnat lovitura cea mai mare din viața sa. Dar, tare ca stejarul, el nu s-a lăsat doborît ci, fericirea familială fiindu-i distrusă, părintele Iraclie și-a consacrat restul vieții unor acțiuni pline de idealism: difuzării și tipării compozițiilor lui Ciprian, luptei cu pana împotriva asupritorilor nației românești, precum și ridicării cultural-economice a maselor populare sătești.

Animat de asemenea idealuri, părintele Iraclie a înființat în comuna Frătăuți o mică industrie casnică populară. Și, astfel, iată-l — în anul 1889 — părăsind Stupca, localitate în care (după primii zece ani de căsnicie, petrecuți la Șipotele Sucevei, unde — în anul 1854 — s-a născut Ciprian, ca al doilea copil din cei nouă) a trăit mai mult ca douăzeci de ani (între 1865—1889) și de care îl lega atîtea amintiri frumoase, dar și mormintele atîtor ființe dragi (al soției sale, Emilia, m. în 1872, al lui Ciprian — m. în 1883, ca și al cîtorva dintre ceilalți copii — din care

<sup>2</sup> Se știe că părintele Iraclie a fost un reprezentant de seamă al generației de la 1848, prieten cu Vasile Alecsandri, scriitor activ și colaborator la publicațiile românești de pretutindeni.

<sup>3</sup> Viorel Cosma — „Ciprian Porumbescu“, monografie, București, 1957; ilustrațiile nr. 3 și nr. 48.

Iubite și Stimat Domnule!

F. Fi spun „iubite” una, căci sum pri-  
ut bătrân și altă, căci îmi spui,  
că t-ai iubit și D. Fa pri acela, ca-  
mi-a rupt inima cu repănsarea sa  
atât de timpurie. Apoi și fiica  
mea Mărioara, care a puteruit a  
repănsatul ei frate Ciprian la 18  
900, și c-ai aduce aminte  
de D. Fa. —

Cu bucurie voi să satisfac pe Do-  
plin cererei D. Fa și Fi-ai să  
metă toate compozițiunile religi-  
oase ale bietului meu fiu. Însă  
de prezent se află cele mai mul-  
te la Broșca română, la imoștate  
viul de acolo, care le-a cerut mai  
nainte de a primi cu epistola  
D. Fa. — Cum le voi reprezenta

Fiute și timpete și aceea, cu atâtea  
mei multă și mai mare plăcere, că  
am cetit cu mângâiere intimă în In-  
telun; că D-Voastră, cântăreți din  
Dobea ați executat în concert pro-  
mul 149 a lui Ciprian.

O, cântați, cântați, Domnilor ce  
De va cântați din lucrările lui și ce  
De va multumii și sperați în care se  
afleă spiritul lui!

"De fine se bucură" n-am anona-  
t-o separat, pentru că acest axion  
se fine de Liturgia s. Vasile și nap  
la la Proca română.

Acuma - Fi timpet

1. Din Liturgia s. Grigorie și iată  
chiar am mai găsit un exemplar
2. "De fine se bucură" 4 voci
3. Choralul în Sămbata mare } la în  
4. " " " " } loc 3. b  
" " " " } cati.
5. Artificii din Sămbata patimilor  
proprietate la Gistoi  
Ami la cati

C. Briceanu, Cartile

Care aceste și toate bucatile și buca  
lele se rog, decopriază-le cum  
mai curând, ca să le trimet și  
alton, ca le cor și de casit nu  
mai până acum sunt încă C.

Remitiindu-mi la aceste, și să  
trimeți și cele-lalte, căci cred că  
curând le capăt și sunt gata  
și trimete și curând la curând.

Cu stimă!

Dr. Constantin  
Baracu

in  
Fratoși  
Bucovina

J. 97.997/1970



nu mai trăiau decât Marioara și Ștefan) și strămutându-se în Frătăuți, comună fruntașe — situată la circa 10 km nord de Rădăuți, va trăi până la sfârșitul vieții sale (m. la 13. II. 1896) și unde va fi și înmormântat<sup>4</sup>.

Deci, scrisoarea datează — în orice caz — numai după anul 1889.

Numele destinatarului scrisorii nu este nici el menționat. Dar, precum se va vedea în cele ce urmează, acesta nu a fost altul decât preotul-învățător Iosif Moraru, din comuna Dobra (lângă Ilia, ținutul Hunedoarei), fondatorul și dirijorul corului din respectiva localitate; de altfel, din familia acestuia provine și scrisoarea în cauză.

La simpla citire a scrisorii remarcăm aspectul său literar: elemente de vechi limbaj românesc și un stil elevat, cu patetice efuziuni lirice care desvăluie sufletul mare și inima caldă a autorului: preotul-scriitor Iraclie Porumbescu.

Deși nu cuprinde date, sau informații „extraordinare“, scrisoarea are totuși o valoare deosebită pentru că pune o serie de întrebări în legătură cu creația lui C. Porumbescu, cu răspîndirea compozițiilor sale și cu începuturile vieții corale românești în Banat și Transilvania.

Făcînd investigații pe urmele indicațiilor din scrisoare, am reușit a strînge o serie de date, care pot constitui contribuții utile la clarificarea problemelor ridicate de scrisoare.

Părintele Iraclie se referă în scrisoarea sa la corurile din:

- Bocșa Română (lângă Reșița) din Banat
- Dobra (lângă Ilia) din Transilvania (ținutul Hunedoarei)

Să le urmărim îndeaproape:

#### Corul din Bocșa Română

Faima primului cor orășenesc din Banat — corul din Lugoj — (înființat între 1850—1854) ca și a primului cor sătesc, cel din Chizătău (înființat în 1857), la care s-a adăugat acțiunea de culturalizare a ASTREI (fondată în 1861), au determinat înființarea treptată în această provincie a numeroase coruri românești, urmate apoi și de fanfare.

Născute dintr-un imbold patriotic, aceste ansambluri muzicale au constituit valoroase mijloace de luptă întru a însufleți pe români la înfăptuirea unității naționale.

Chiar repertoriul lor era axat pe aceste năzuințe, la loc de frunte fiind cîntecele patriotice, iar președinții și dirijorii — preoți, învățători, pe alocuri chiar plugari, erau adevărați luptători ce și-au închinat viața acestor țeluri nobile, pentru care de multe ori au avut de suferit din partea stăpînirii străine.

---

<sup>4</sup> Drept dovadă despre felul cum părintele Iraclie a fost apreciat și iubit de către enoriașii săi din Frătăuți, citez următorul fapt: În anul 1954, cu ocazia centenarului nașterii lui Ciprian, oficialitățile au intenționat a transporta la Stupca (denumită de-atunci „Ciprian Porumbescu“) osemintele părintelui Iraclie. Sătenii — însă — nu au îngăduit, ținînd neapărat ca mormîntul părintelui Iraclie să rămînă pe mai departe în Frătăuți, întrucît ei doresc ca... la „Judecata de apoi“ să meargă în frunte cu preotul lor drag — Iraclie, care a rămas în tradiția satului drept un apostol — cu o aureoldă de sfânt.

Unul dintre cele mai vechi și mai renumite coruri din Banat era cel din Bocșa Română, cor menționat în scrisoarea părintelui Iraclie<sup>5</sup>.

Atrăși pe drumul luminos trasat de ASTRA și stimulați de activitatea asociațiilor corale înființate anterior, locuitorii din Bocșa Română ar fi dorit și ei să aibe un cor, mai ales că în Bocșa Montană — localitate vecină — se înfiinșase deja unul, cu câțiva ani mai înainte. Dar, le-a lipsit omul care avea să îi unească și să dea viață corului mult dorit. Acesta a apărut abia în anul 1884: era învățătorul Dimitrie Pruneș.

Matricola școlară din sat îl menționează între cadrele didactice ale școlii confesionale române (școală întreținută de românii grupați în jurul bisericii), începând cu anul 1884.

Foștii săi elevi și-l amintesc ca fiind un om foarte cult care poseda o bogată bibliotecă literară și muzicală (multe piese fiind manuscrise, decopiate personal, foarte caligrafic) și era mare iubitor de muzică. Despre originea și studiile sale nu am putut afla nimic.

Venit în Bocșa Română, el dă curs dorinței generale, și astfel, în anul 1884 înființează un cor bărbătesc, format din plugari, meseriași, mineri și intelectuali. Seara, după trudnica muncă a zilei, de câteva ori pe săptămână, acești oameni entuziași se strîngeau la repetiții, unde... iar munceau pînă la ora tîrzie din noapte, ca să deprindă notele muzicale și să învețe cîntece corale.

Corul, avînd ca obiectiv nu numai manifestarea la diferite ocazii laice (serbări, concursuri, petreceri), ci și religioase (în cadrul bisericii, la nunți, la înmormîntări) și-a însușit în scurtă vreme un repertoriu bogat; în fruntea pieselor laice stau cele de compozitori români (C. Porumbescu, D. G. Kiriac și I. Vidu), dar nu lipseau nici piese din repertoriul universal (ca de exemplu: *Corul soldaților* din opera *Faust* de Ch. Gounod<sup>6</sup>).

Un repertoriu religios pentru cor bărbătesc era însă mult mai greu de alcătuit, întrucît pe atunci muzica corală religioasă la noi nu era prea dezvoltată. Tocmai de aceea, dirijorul corului a solicitat părintelui Iraclie compoziții de C. Porumbescu, pe care — probabil — le-a cunoscut încă de pe vremea cînd era elev la școala pedagogică.

De fapt, C. Porumbescu era foarte cunoscut în Banat; o spune el însuși, relatînd despre serbarea jubileului de 25 de ani a corului de la Chizătău (8/20 sept. 1882), cînd a avut loc și un concurs de coruri, în juriul căruia a participat ca membru (alături de Coriolan Brediceanu, Nicolae Popovici, N. Petra-Petrescu etc.). C. Porumbescu este entuziasmat de cele văzute și auzite; toate corurile s-au prezentat atît de bine, încît juriul a acordat tuturor premiul întîii! El își exprimă admirația pentru cîntăreții bănățeni atît în scrisorile adresate tatălui și sorei sale, cît și într-o elogioasă dare de seamă publi-

<sup>5</sup> Date culese personal, la fața locului, în luna septembrie 1964 de la moș Dumitru Pirvu-Fufu (95 ani!) vechi membru al corului, de la moș I. Oancea plugar-scriitor din Vasiosa, completate de dnii, Gh. Uncu și prof. Gh. Vucu, ambii pensionari din Bocșa Română.

<sup>6</sup> v. Iosif Velceanu — „Corurile și fanfarele din Banat”, Craiova, 1929, pag. 75.

cată în presa braşoveană<sup>7</sup>. Iată cuvintele sale: „Am observat că pe la Chizătău, adică prin Lugoj, Timișoara, Caransebeș etc., oamenii mă cunosc mai bine decât la noi — în Bucovina. Și cu respect se purtau față de mine... Mă purtau în brațe, iar la Lugoj făceau — în onoarea mea — soirée și mese splendide“<sup>8</sup>. Aceste semne de prețuire erau desigur izvorite din aprecierea sa drept compozitor; în Banat erau cîntate nu numai piese mici de-ale sale, ci și din cele mai ample (ca *Cisla*, iar mai tîrziu și *Crai nou*). După venirea sa la Chizătău, farmecul său personal a contribuit la augmentarea simpatiei de care se bucura. Iar după prea-timpuria sa moarte, care avea loc la mai puțin de un an după vizita la Chizătău, dintr-un sentiment de cinstire a amintirii sale, interesul pentru compozițiile sale a devenit și mai general. Ceea ce explică frecvența solicitare a acestora.

Din scrisoarea părintelui Iraclie aflăm că... „de present se află cele mai multe la Bocșa Română, la învețătoriu de acolo (D. Pruneș — n.n.) care le-a cerut mai înainte“... Nu știm care compoziții, decât că — printre acestea — era și Liturgia sf. Vasile (cf. scrisorii).

Învățătorul-dirijor D. Pruneș, fără îndoială că — după ce le-a decopiat — le-a restituit părintelui Iraclie, care — precum reiese din scrisoare — le aștepta cu nerăbdare, ca să le trimită și altor solicitanți... „ce le cere și de cari numai pînă acum sînt încă 6“<sup>9</sup>. Și, D. Pruneș le-a decopiat într-adevăr; printre notele muzicale rămase de la el s-au mai găsit și un *Christos a înviat* și *Cintec sicilian* (pe poezia lui V. Alecsandri *La Palermo'n Monreale*) de C. Porumbescu.

De urma altor compoziții ale acestuia nu am putut da, deoarece, din nefericire D. Pruneș ne avînd urmași, după moartea sa, Eva — a doua sa soție, o femeie simplă — ar fi scos biblioteca afară din casă într-o dependință unde... „s-a nimicit, luînd cine a voit, ce a voit“.

Corul bărbătesc din Bocșa Română își continuă existența și după moartea lui D. Pruneș, dirijat fiind de diferiți învățători. Acest cor, alcătuit doar din o mînă de oameni, însă disciplinați, și entuziaști, avea să stimuleze înființarea în aceeași localitate — mai tîrziu — a unui cor mixt,

<sup>7</sup> v. Articolul „Sarbarea de la Chizătău“, semnat cu pseudonimul „Longinus“, în ziarul *Gazeta Transilvaniei* nr. 107 din 15/27 sept. 1882 și nr. 108 din 17/29 sept. 1882.

<sup>8</sup> v. Scrisorile lui C. Porumbescu către tatăl și sora sa, publicate în monografia lui M. Gr. Poslușnicu: *Ciprian Porumbescu*, București, 1926, pag. 45, 46, 48—49.

<sup>9</sup> Pe noi, cei de astăzi, ne surprinde larghețea cu care părintele Iraclie, a „dat din mână“ — la simpla cerere a unor necunoscuți — manuscrisele autografe ale lui C. Porumbescu — unicate, desigur! În urmă cu trei pătulare de veac, se pare — însă — că cinstea omenească nu era o floare atît de rară cum este în vremea noastră. Desigur părintele Iraclie se bizuia și pe înaltul sentiment național-patriotic ce anima pe intelectualii din vremea sa, care erau conștienți de valoarea și rolul creației lui C. Porumbescu în cultura românească; deci... nici gînd că s-ar putea ca cineva să nu le restituie. (Merită amintit și faptul extraordinar, tot din acea vreme. Pe cînd C. Porumbescu era bolnav la Nervi în Italia, părintele Iraclie i-a expediat vioara Amati... prin poștă. Astăzi, cred, că nu ar avea acest curaj nimenia pe lume!).

dirijat de preotul P. V u c u<sup>10</sup>. Așadar, în urmă cu decenii o localitate rurală cu... două coruri! Pe bună dreptate se spune — deci — că... „Banatu-i fruncea!“

Participarea câtorva coruri din Banat, (dirijate de I. V i d u) între care și corul din Bocșa Română, în anul 1906 la Expoziția jubiliară de la București, și succesul obținut acolo de bănățeni, a însemnat un stimulent puternic pentru viața corală din Banat. După această dată, apar tot mai multe coruri și fanfare în satele bănățene.

Marea Unire din anul 1918 a creat condiții și mai favorabile. Dar, momentul crucial din dezvoltarea acestora a fost la data de 21 septembrie 1924 când delegați din întreg Banatul, întrunindu-se în mod simbolic la Chizătău și alegând președinte pe I o n V i d u, au hotărât constituirea *Asociației corurilor și fanfarelor din Banat*, cu scopul de a întări unitatea națională românească, iar prin muncă de îndrumare și prin emulări (întreceri) anuale să ridice nivelul artistic al ansamblurilor muzicale. De acum, întreg Banatul devine o vastă pepinieră bine organizată de coruri și fanfare, astfel încât în preajma celui de-al doilea război mondial, în Banat erau aproape 180 coruri și 50 fanfare sătești. Ceea ce înseamnă circa 9000—10.000 de artiști amatori, adică... o legiune întreagă de activiști culturali, răsăriți din popor și puși în slujba poporului. Deci, un factor cultural de cea mai mare importanță!

În cadrul acestui mediu favorabil, cele două coruri din Bocșa Română activează permanent, îmbogățindu-și repertoriul cu piese alese (românești și universale) și bine pregătite, participând — uneori chiar împreună — la diferite manifestări, și obținând (mai ales sub priceputa conducere a dirijorilor N i c o l a e M u r e ș a n u și G h e o r g h e V u c u) succese deosebite, precum și premii și diplome<sup>11</sup>.

După anul 1944, integrându-se în ampla mișcare artistică de amatori, aceste coruri continuă frumoasa tradiție bănățeană, cunoscând un avânt și mai remarcabil.

### Corul din Dobra

În Transilvania, mișcarea corală s-a dezvoltat ceva mai încet decât în Banat. Totuși, dînd urmare îndemnului ASTREI, ca și din dorința de a arăta sașilor și maghiarilor (care aveau deja societăți muzicale) că și românii sînt capabili de asemenea acțiuni, și — desigur — în scopul vădit de afirmare națională (cu ocazia diferitelor serbări și petreceri), această mișcare a luat avînt și în Transilvania, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Referindu-ne la valea Mureșului inferior, zonă unde este situată comuna Dobra, cel mai vechi cor de pe aceste meleaguri era cel din Orăș-

<sup>10</sup> v. Fotografia acestui cor în: I. Velceanu — „Albumul corurilor și fanfarelor române din Banat“, Timișoara 1936, pag. 44; și ibidem — „Corurile și fanfarele din Banat“ — Craiova 1929, pag. 58.

<sup>11</sup> ... v. Iosif Velceanu — Corurile și fanfarele din Banat, Craiova, 1929, pag. 53, 58, 60, 66, 75, 77, 91, 92.

tie. Înființat în anul 1868, acest cor a desfășurat timp de o sută de ani o activitate neobosită și cu rezultate remarcabile<sup>12</sup>.

Orăștia, precum se știe, a fost de altfel un vechi și important centru, din care a radiat cultura românească pînă departe, în Transilvania. Corul de la Orăștie a făcut parte integrantă — în ultimul secol din această mișcare culturală; astfel că, prin turneele sale, nu numai că a contribuit la afirmarea culturii românești, dar a și stimulat dezvoltarea activității corale din acest colț de țară.

Printre primele coruri înființate în ținutul Hunedoarei a fost corul din Dobra. Despre existența sa — la sfîrșitul secolului al XIX-lea — știm nu numai din scrisoarea părintelui Iraclie, ci și din presa vremii, care a consemnat activitatea meritorie a acestui cor. Ceea ce nu se cunoaște, este — însă — momentul înființării acestui cor și activitatea din primii ani ai existenței sale. Urmînd firul investigațiilor sugerate de scrisoarea părintelui Iraclie, am putut elucidă — în bună măsură — această problemă<sup>13</sup>. Dobra, comună mare — situată pe drumul ce leagă Lugojul și Făgetul bănățean de Ilia și Deva transilvană, nu a putut rămîne izolată de ideile izvorite din mișcările culturale ce se încrucișau acolo, venind din ambele direcții ci, a devenit chiar ecoul lor. Astfel încît în anul 1887 s-a aprins și în Dobra flacăra vieții corale, flacăra care — durînd peste decenii — încă și astăzi este vie. Meritul inițiativei și al înființării corului revine tînărului preot-învățător Iosif Moraru. Biografia sa este semnificativă și explică realizarea sa.

S-a născut la 26 mai 1867 în Feldioara (Brașov). A urmat liceul A. Șaguna din Brașov (între anii 1876—1884), unde a avut profesor de muzică pe G. Dima (între 1876—1881), apoi pe C. Porumbescu (între 1881—1882). Avînd talent deosebit la muzică (cînta din voce, vioară și flaut), a fost ales de către C. Porumbescu să facă parte din ansamblul coral al operei sale *Crai nou* (premiera: 27 februarie 1882). În această calitate a cunoscut și pe Marioara — sora compozitorului (care era la Brașov de cîțva timp, ca să îngrijească pe Ciprian — bolnav de piept) fapt confirmat de părintele Iraclie în scrisoarea prezentă.

După terminarea liceului, Iosif Moraru a urmat teologia din Sibiu (între 1884—1887), unde a avut profesor de muzică din nou pe G. Dima (mutat în 1881 la Sibiu). Aci a activat atît în corul Mitropoliei cît și în cadrul *Reuniunii române de cîntări*, fiind printre cele mai valoroase și apreciate elemente.

După absolvirea teologiei (în 1887), este numit preot-învățător în Dobra. Pătruns de harul muzicii și de entuziasm tineresc avînd și exemplul foștilor săi profesori, abia sosit în Dobra, înființează un cor bărbătesc. Plugari, meseriași și intelectuali arată înțelegere și dragoste pentru această acțiune, și — de două-trei ori pe săptămîină — seara, după munca grea a zilei, vin cu toții la repetiții — care durează uneori pînă la ora 12,

<sup>12</sup> v. Ion Iliescu — „Corul de la Orăștie“, editura Comitetului de cultură și artă al. jud. Hunedoara, 1968.

<sup>13</sup> Documentarea asupra corului din Dobra am efectuat-o în septembrie 1964, deplasîndu-ne în localitatea respectivă. Datele le-am obținut de la dl. Sorin Morariu, pensionar și de la profesorul de muzică Petru Chiseev, care — lucrînd la monografia Dobrei — posedă un material documentar bogat, pe care ni l-a pus la dispoziție cu amabilitate. Tot D.-sa ne-a mijlocit cunoașterea scrisorii părintelui Iraclie.

sau chiar 1 noaptea. Munca este grea: alfabetizare muzicală, exerciții de intonație corală, repertoriu; dar, pătrunși de gândul că prin cântare ei săvârșesc o faptă patriotică, nu peste multă vreme corul s-a prezentat în fața publicului.

Ocazii de a se manifesta... erau destule: duminica — în biserică, dând „răspunsurile“ la sf. liturgie; la Crăciun, ceată de colindători; diferite serbări, petreceri, nunți, chiar și înmormântări, iar anual un mare concert, urmat de petrecere cu dans (în sala mare a Grănicerilor).

Toate acestea cereau un repertoriu bogat și variat. Or, Iosif Moraru, ca toți dirijorii, avea un repertoriu propriu, decopiat de la profesorii săi încă pe vremea când era pe băncile școlii. (Și astăzi familia păstrează mai multe albume-manuscrite de-ale sale, cu fel de fel de piese corale — românești și străine). Spre a-și completa repertoriul religios, care — conform cerințelor vremii — era în mare cinste, I. Moraru a solicitat părintelui Iraclie compoziții religioase de-ale lui C. Porumbescu... Când, anume, i-a scris?... După cum reiese din scrisoare, numai după mutarea părintelui Iraclie la Frătăuți, când corul din Dobra atinsese deja un înal nivel, așa încît a putut cînta în concert *Psalmul* 149 de C. Porumbescu, interpretare consemnată elogios în „gazeturi“ — după cum afirmă părintele Iraclie în scrisoarea sa.

Drept răspuns, părintele Iraclie trimite la Dobra cîteva compoziții (menționate la sfîrșitul scrisorii) și promite că — după restituirea acestora — vor urma altele, și... „sum gata a-Ți trimite și coruri lumestești“.

Ce s-a întîmplat mai departe?... Încă nu am putut afla.

Dar, corul din Dobra a mers și el — timp de decenii — pe o linie ascendentă. În anul 1924 s-a reorganizat, transformîndu-se în *cor mixt*... În anul 1937 și-a serbat semi-centenarul (Iosif Moraru era atunci prototop pensionar și avea 70 ani). Neuitată a rămas în amintirea sătenilor emoționanta „serenadă“ ce i-a dat *Reuniunea de cîntări* (dirijată de urmașul său, Ion Stoica), drept omagiu celui care a înființat-o în urmă cu 50 ani, și care — depunînd o muncă plină de abnegație — a fost nu numai păstorul sufletesc pe tărîm religios, ci și făclier al culturalizării maselor populare din Dobra și împrejurimile sale.

Astăzi?... Corul din Dobra se situează tot printre corurile fruntașe din ținutul Hunedoarei. Sperăm că va ajunge să își sărbătorească cei o sută de ani de viață.

Scrisoarea părintelui Iraclie prezintă, deci, un interes evident.

— Din ea rezultă faptul că nu numai compozițiile cu caracter laic ale lui C. Porumbescu erau apreciate și cîntate de către românii de pretutindeni, ci și cele religioase. Drept care, la analiza operei sale, acestea nu numai că nu se pot omite sau situa pe un plan secundar, ci dimpotrivă trebuie să li se acorde un loc important, deoarece ele au o semnificație deosebită în creația compozitorului, și au avut o circulație intensă<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Din nefericire, circulînd sub formă de manuscris (uneori chiar manuscris-autograf), unele dintre acestea s-au pierdut, așa încît astăzi nu ne sînt cunoscute decît prin titlul lor — consemnat în programele sau recenziile diferitelor concerte. Ceea ce ar explica într-o oarecare măsură și faptul că majoritatea compozițiilor menționate în scrisoarea părintelui Iraclie sînt incluse în „lista de lucrări“ din monografia lui M. Gr. Poslușnicu — apărută în anul 1921, dar... lipsesc în cea a lui V. Cosma — din 1957.

— Repertoriul corurilor din Bocșa Română și din Dobra, de altfel ca și al multor altor coruri, confirmă marea popularitate de care se bucurau compozițiile lui C. Porumbescu, chiar și cele religioase, la care se referă părintele Iraclie în scrisoarea sa, arătând cât de solicitate sînt acestea.

— Ambele coruri la care se referă scrisoarea, au bine-meritat atenția și încrederea ce le-a acordat părintele Iraclie: ele s-au dovedit a fi de o valoare deosebită, bogatul lor palmares fiind consemnat în presa vremii; au avut și o viață îndelungată, pe parcursul aproape a unui secol, străbătînd una dintre cele mai frămîntate perioade ale istoriei românești și supraviețuind pînă în zilele noastre.

— Din scrisoare se deduce totodată și deosebita dragoste pentru cîntarea corală, care a prins a se dezvolta la noi în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (cu toate eforturile necesitate de înființarea și alfabetizarea unui ansamblu coral, cu dificultăți în alcătuirea unui repertoriu, ca și munca intensă și de durată cerută pentru obținerea unor realizări de înalt nivel). De asemenea, se deslușește atenția ce se dădea pe atunci societăților corale, respectiv rolului acestora în viața socială, în vederea dezvoltării conștiinței naționale, a stringerii rîndurilor și înfrățirii tuturor păturilor sociale românești, pentru îndeplinirea visului multi-secular: unirea tuturor românilor.

### Une lettre inédite d'Iraclie Porumbescu et le mouvement artistique d'amateurs à la fin du XIX-ème siècle en Transylvanie

Ioan R. Nicola

#### Résumé

Ciprian Porumbescu (1854—1883) est un des premiers compositeurs roumains, dont les compositions continuent d'être appréciées et exécutées par tous les Roumains. Après sa mort prématurée, de nombreux chefs de chœur ont sollicité à son père, le prêtre Iraclie Porumbescu, diverses compositions de son fils Ciprian. La lettre dont on parle dans cet article, écrite par le père du compositeur et adressée à un de ces sollicitants, est très significative. Ayant fait des recherches qui ont eu comme point de départ les faits relatés dans cette lettre, l'auteur a pu se rendre compte de l'essor de l'activité chorale en Transylvanie et dans le Banat, au dernier quart du XIXe siècle; il a pu remonter ainsi jusqu'à la création des sociétés chorales des localités Bocșa Română (Banat) et Dobra (Hunedoara), mentionnées dans cette lettre, et qui durent encore de nos jours et comptent parmi les meilleures chorales des régions respectives.

### Неизданное письмо Ираклия Порумбеску и хоральное движение любителей в Трансильвании и в Банате в конце XIX-го века

Иоан Р. Никола

#### Резюме

Чиприан Порумбеску (1854—1883) одни из предшественников румынских композиторов, работы которого оценены и сегодня поются повсюду румынами. После его преждевременной смерти многие хоровые дирижеры попросили у его отца — священника Ираклия

Порумбеску — разные работы Чиприана. Упомянутое письмо отца композитора, адресованное одному из этих композиторов, возмутительно. Производя исследования по следам письма, автор выясняет широкий размах хорального движения в Трансильвании и Банате в последнюю четверть XIX-го столетия, восстанавливая таким образом создание хоров в селе Бокша Ромына (Банат) и в селе Добра (Хунедоара), ансамбли, которые были упомянуты в письме и которые продолжают действовать до наших дней, числятся среди передовых хоров данных областей.

## Ein unveröffentlichter Brief des Pfarrers Iračlie Porumbescu und die Laien-Singbewegung in Siebenbürgen

Ioan R. Nicola

### Zusammenfassung

Ciprian Porumbescu (1845—1883) ist einer der fortschrittlichen rumänischen Komponisten dessen musikalische Werke auch heute von den Rumänen allorts geschätzt und gesungen werden. Nach seinem frühen Tod wandten sich viele Chor-dirigenten an seinen Vater — den Pfarrer Iračlie Porumbescu — und erbaten von ihm verschiedene Werke Ciprians. Vorliegender Brief des Vaters des Komponisten an einen dieser Dirigenten ist für uns sehr aufschlussreich. Die Untersuchungen, die der Verfasser auf Grund der im Brief angegebenen Daten unternahm, erklären den Aufschwung den die Laien-Singbewegung in Siebenbürgen und im Banat im letzten Viertel des XIX. Jahrhunderts nahm und ermöglichen uns, die Gründung der Chöre in den Gemeinden Bocşa Română (Banat) und Dobra (Hunedoara) nachzuweisen. Diese beiden Chöre werden im Brief des Pfarrers Iračlie Porumbescu genannt. Sie bestehen auch heute noch und zählen zu den führenden Chören dieser Bezirke.



## PERSONALITATEA LUI DIMITRIE CANTEMIR ȘI UNELE ASPECTE ALE GÎNDIRII SALE MUZICALE

ROMEO GHIRCOIAȘIU

Spirit luminat, gînditor cu o amplă rază a orizontului, Dimitrie Cantemir reprezintă o epocă deosebit de importantă în istoria culturii universale. Ideologia luminilor era în plină constituire prin raționalismul francez, sensualismul gîndirii engleze și filozofia clasică germană. Descartes, Locke, Diderot, Leibnitz, sînt doar cîteva din momentele majore ale evoluției spirituale din acea epocă. Artele, la rîndul lor, urcau înălțimi clasice. Muzica trăia din plin epoca barocului în occident și cea a unui rafinat clasicism în orientul islamic. Cultura românească era dominată de literatura istorică a cronicarilor, făuritori de limbă literară, ca și de arhitectura stilului brîncovenesc, măreț prin sintezele lui, iar societatea evolua de la așezămintele ei feudale la o structură ce se vroia modernă.

Viața muzicală românească oglindea tabloul complex al acestei lumi în neliniștită ascensiune. Arta bizantină-psaltică, muzica de curte feudală, ce cuprindea lăutari de țară ca și mehterhanele, arta populară a dansurilor și cîntecelor imortalizate în cîteva tabulaturi (Caioni, Vietoris, Speer), creația lirică a romanțelor în devenire rezumau muzica românească a epocii, suspendată între occident și orient, căutînd noi forme de manifestare și pregătindu-se a le putea stăpîni.

În galeria de portrete a acestor vremuri îl vom remarca la un loc de cinste pe Dimitrie Cantemir, domnitorul Moldovei, filozof, istoric, scriitor și muzician. A trăit între 1673—1724, și-a început studiile la curtea domnească dela Iași cu dascălul grec Ieremia Cacavelas, fost student al universităților din Leipzig și Viena și le continuă apoi la Istanbul unde trăiește cu întreruperi între 1688 și 1711. Aici, în capitala imperiului, a putut aprofunda marile culturi ale vremii. Una, era cultura turco-arabă situată pe atunci la nivelul unui adevărat apogeu, iar cealaltă era învățătura ce domina Academia patriarhiei grecești, de o veche tradiție bizantină dar de o modernă orientare prin legăturile sale cu universitatea din Padova. El, se formează în lumina acestor culturi și se maturizează în experiența politică a țării sale. Boierimea mijlocie de care era mai cu seamă atașat, diplomații occidentali, ambasadorii Franței și Olandei cu care leagă prietenie, demnitarii turci de care se apropie, diversele pături ale capitalei musulmane, constituie lumea în care se ridică D. Cantemir, cucerind o mare înălțime a gîndirii și culturii. (1, p. 38 și urm.).

În scrierile sale filosofice, în cele istorice ca și în gîndirea sa muzicală, marele cărturar adoptă concepții înaintate ale vremii sale. Astfel, în plină ascensiune a raționalismului, pe drumul deschis de Descartes, de care a

fost probabil influențat (3, I, p. 78) Cantemir afirmă că lumina rațiunii este lumina noastră naturală, iar logica: „cheia porților celor mai bine ferecate ale filozofiei“ (*clavem Philosophiae munitissimarum apellabo portarum*), (2, p. 75): În același timp, ca adevărat contemporan al lui John Locke, Cantemir arată și el că: „toată știința și toată cunoștința din înaintea mergătoare simțire purcede“ (2, p. 76). În fine, Dimitrie Cantemir adoptă o metodă modernă a istoriei, îmbinând izvoarele narative — singurele folosite până atunci — cu alte categorii de izvoare (arheologice, folclorice etc.) și preferind izvoarele directe celor indirecte (2, p. 73).

Sensibilitatea și cultura artistică a domnitorului denotă aceeași bună înțelegere a picturii, literaturii sau muzicii pe care le-a practicat creator. Domnitorul amintetse în mai multe rânduri conversațiile despre pictură pe care le susținea cu învățații turci (1, p. 42). De la el ne-au rămas mai multe desene, printre care și două portrete ale savanților olandezi, Van Helmont, tatăl și fiul. Aceeași vie curiozitate și talent artistic mărturisește el în munca literară; „Adesea mă încercam cu osîrdie să pictez icoanele diferite ale diferitelor întâmplări... readuceam în memorie secolele scurse... portretele zeilor, eroilor, principilor sau împăraților renumiți... imaginile artelor, științelor, invențiunilor mecanice...“ (1, p. 40)<sup>1</sup>.

Cultura muzicală a domnitorului era în mod analog integrată în propria sa epocă, fie că era vorba de arta orientului mahomedan, fie — în unele cazuri — de cea a occidentului baroc.

În evoluția personalității și a scrisului său, se poate remarca treptat ascensiunea dela ideile misticismului ortodox, insuflăte de dascălul său ieșean, proprii perioadei I-a (1698—1700), la poziții ce vor îmbina acele idei cu datele cunoașterii moderne, — perioada a II-a, de tranziție (1700—1711), care în cele din urmă vor birui situându-l pe gânditorul și omul de știință pe adevăratul drum al progresului — perioada a III-a (1711—1724). (1, p. 47).

Principalele sale scrieri muzicale sînt următoarele: 1 *Cartea științei despre muzică* (în original: *Kitāb-i ilm-i mūsiki ala vechi hurūfāt*). Scrisă în a doua perioadă creatoare (coa 1703—1704) această carte e singura lucrare în limba turcă a domnitorului (6, p. 28 și 1, p. 64—65)<sup>2</sup>. Această carte cuprinde, după descrierea lui Burada, cîteva cîntece turcești, scrise în notația lui Cantemir printre care unul compus de el însuși, apoi o expunere a teoriei muzicii turcești și, în fine, descrierea sistemului semeio-

<sup>1</sup> De altfel, Dimitrie Cantemir a înzestrat palatele sale din Istanbul cu ape-ducte, grădini „à la française“. El vorbește în cîteva rânduri despre manuscrisele și desenele achiziționate, obiectele de artă (printre care un baso-relief grec antic) raritățile colecțiilor sale: domnitorul era un mare colecționar. (4, p. 233, 366, 90).

<sup>2</sup> Acest titlu e dat de muzicologia turcă modernă (6, p. 28) ca și cel de: „Edvar muziki“ (7, p. 38). În fine T. T. Burada vorbește despre: „Tarifu ilmi musiki ala veghi maksus“. Probabil e o singură carte de teoretică a domnitorului, păstrată în mai multe copii manuscrise, purtînd titluri asemănătoare: *Kitab* = carte, *Edvar* = cerc (teoria orientală apelează adesea la cerc pentru a imagina continuitatea ritmurilor sau modurilor, ca în cercul cvintelor din occident), *Tarif* = explicație, (5, p. 16).

grafic inventat de domnitor și descrierea câtorva instrumente muzicale orientale, însoțită de imaginile desenate ale acestora în culori.

2. O altă lucrare muzicală a lui Dimitrie Cantemir cuprinde compozițiile sale instrumentale în număr de 360 și e intitulată: *Colecție* în original: *Mecimua*, după Burada, *Cartea cîntecelor*. Aceste piese reprezintă un bogat repertoriu al muzicii clasice turce, în care Cantemir ocupă un loc deosebit. El este apreciat ca atare pînă în zilele noastre și cultivat în muzica vie a concertelor, a cercurilor de amatori sau a imprimărilor pe disc. (6, p. 38).

3. O carte pierdută a lui Dimitrie Cantemir — scrisă în limba română — este *Introducerea în muzica turcească*. Ea își propunea probabil, să explice compatrioților săi sistemul muzical al artei turcești. (5, p. 38).

În afară de aceste trei lucrări muzicale — teoretice sau componistice — Dimitrie Cantemir a abordat problema muzicii și în alte lucrări ale sale. Astfel sînt: *Istoria imperiului otoman* (1716), apoi *Descrierea Moldovei* (1716) și, în fine, *Sistema religiei mahomedane* (1722).

Desigur principala sa lucrare de teorie muzicală rămîne *Kitab-i ilm-i mûzikî*, amintită mai sus. Înainte de a-i cunoaște amănunțit cuprinsul și exegeza pe care i-o rezervă muzicologia turcă, un text care ne este extrem de prețios va fi o adnotare din „Istoria imperiului otoman“ scrisă de Cantemir în 1716. (4, p. 217, nota 17).

Din această notă aflăm cîteva nume ilustre ale muzicii turco-persane pînă în epoca sultanului Mahomed, cînd arta muzicală ajunge la o mare înflorire, în genul vocal ca și în cel instrumental. În continuare aflăm despre *activitatea pedagogică* a lui Cantemir și, totodată numele a 6 elevi ai săi din Istanbul. De aceasta e legată *activitatea științifică* muzicală, căci — după cum ne informează în notă — la cererea unor elevi ai săi, el a scris o carte de teorie a muzicii probabil cea despre care am vorbit mai sus. În fine Cantemir amintește în notă despre *sistemul de notație* pe care l-a inventat pentru muzica turcă.

În aceeași adnotație, Dimitrie Cantemir, laudă muzica turcă, ridicată la un mare nivel al perfecțiunii și totodată documentează teoretic aspectele acestei perfecțiuni și chiar, a unei superiorități față de muzica occidentală. În schimb el recunoaște și lipsa cunoștințelor teoretice a muzicanților turci, care învață muzica și o propagă pe cale orală.

Iată fragmentul respectiv din textul lui Cantemir, asupra căruia ne vom opri în deosebi: . . . „Și pe temelii adevărului pot să afirm că muzica turcească (încît) pentru ritme și proporțiunea cuvintelor este cu mult mai perfectă decît multe din cele europene; cu toate acestea trebuie să mărturisesc, că ea este foarte greu de înțeles; încît în vasta cetate a Constantinopolei, unde își are reședința curtea cea mai mare din lume, între atîți amatori și pricepători de muzică, abia vei găsi vreo trei, patru care să cunoască perfect fundamentul acestei arte. Dar cauza că muzicienii perfecți sînt aici atît de rari provine din dificultatea de a putea cuprinde toate acele părțile de sunete, ce Arabii le numesc Terkiib despre care Hodja Musicar, pe urma lui Ptolomeu, zice că sînt infinite și fără număr după axioma „Emmakii Terkiibate Nihajet iok“ adică „infinită este compozițiunea părților“. (4, p. 218, notă).

Rezultă din acest fragment că autorul abordează două importante probleme ale teoriei muzicale: 1. *Duratele* și 2. *Intervalele*. Ambele erau o preocupare de frunte a Europei din acea vreme ca și a Orientului, generînd o întregă literatură muzicologică. Ele corespundeau deasemenea în lumea orientului cu fenomene funciare a căror exploare teoretică își are originea în vechile scrieri ale autorilor greci, preluate de evul mediu turco-arab, îmbogățite prin analiza teoretică și practica muzicală populară orientală.

Totodată considerațiile lui Cantemir se înscriu în sfera concepțiilor care afirmă primatul rațiunii și al funcțiunilor sale de a rezolva teoretic fenomenele artei sonore, ca o metodă muzicologică proprie epocii luminiilor.

*Duratele*. Legătura dintre text și melodie, dintre cuvînt și sunet după cum spun germanii (Wort-Ton) era o temă importantă încă în epoca Renașterii. Umanismul relua vechi preocupări ale artei antice și iniția un amplu curent ca și un mare gen: opera — legat de relația text-muzică. După veacuri de înflorire, polifonia a atins momente extreme ce au sacrificat unul din elementele esențiale ale muzicii: textul. Întregul secol al XVII-lea este o luptă pentru reabilitarea textului. Barocul va accentua acest fenomen mergînd pînă la afirmarea necesității ca Retorica și Poetica să guverneze arta sunetelor. Secolul începuse cu *Nuove musiche* ale lui Caccini (1602) autentice încercări de stil recitativ, pentru ca Monteverdi în ale sale *Madrigali guerrieri et amorosi* (1639) să exprime în artă aceleași poziții (10). Alături de italieni și teoria germană prin H. Schütz, de pildă, afirmă valoarea expresivă a recitativului, care să urmărească melodic graiul vorbit supunîndu-se legilor retoricii (11, p. 118, 120).

Desigur că toate acestea puneau probleme de ritm și metru, care ele însele erau supuse unor concepții renovatoare. Față de teoria mensurală divizionară de aritmetică perfecțiune, recitativul aducea noțiunea unei evidente libertăți și totodată noi legi ale structurii ritmice...

Dimitrie Cantemir integrîndu-se în problematica secolului va aduce unele argumente esențiale ale dezbaterilor pentru a documenta valorile expresive ale muzicii turcești. Desigur ca teoretician, el se întemeia în primul rînd pe marea tradiție a muzicii orientale, în care relația text-muzică a fost în mod permanent un principiu cardinal.

Pentru a înțelege adevăratul sens muzicologic al citatului respectiv va trebui să recurgem la textul original latin al autorului. Iată-l: „Turcicam Musicam metro vocumque proportionem omni Europaea esse perfectiorem...“ (8, p. 174). Putem spune de la început că acest text original latin este mai clar, iar traducerea din sec. XIX a lui I. Hodoșiu nu întru totul adecvată sensului muzicologic original. Cantemir vorbește despre *metru* și nu despre *ritm*. Or, se știe că în vocabularul teoriei muzicale tradiționale prin *metru* se înțelege aspectul structural al duratelor versului poetic, iar prin *ritm* cel al melodiei. Consultînd traduceri franceză, engleză și germană ale Istoriei Imperiului Otoman, realizate în sec. XVIII, constatăm că toate mențin ideea de metru, și anume fr.: *mesure*, angl.: *metre*, (9, a, p. 177, b, p. 151). Cea mai interesantă ni se pare traducerea germană care în loc de metru spune *Silbenmass* — măsură a silabelor — noțiune care ni se pare adecvată ideii originare a lui Cantemir (9, c, p. 225). Cît

privește cealaltă expresie: „proporția cuvintelor“ (vocumque proportione) ea e menținută identic cu cea din traducerea română în cele trei traduceri de epocă. Ne supunem ca atare acestei interpretări, deși sîntem tentați să avansăm o ipoteză: anume că, această expresie „vocumque proportione“ să o înțelegem ca proporția sunetelor, corespunzătoare cu proporția metrului și nu ca proporția cuvintelor, așa ca în toate traducerile. Ne întemeiem ideea pe însuși vocabularul lui Cantemir care prin cuvîntul *vox* înțelege și *sunet* într-o frază următoare a aceluiași text.

Oricum, ideea lui Cantemir, e aceea că față de atîtea căutări ale muzicii europene de a descoperi legitățile relației text-muzică, fără a sacrifica vre-unul din termeni, dar impunîndu-i cu drepturi egale, muzica turcă prezintă fenomenul unui echilibru al unei expresivități superioare prin justa proporție a măsurii silabelor (trad. germană) și prin proporția cuvintelor — după noi, prin proporția ritmică a sunetelor — ce corespund acestei măsuri. Într-o epocă în care textul își cerea drepturile în arta sunetelor, promovînd recitativul, și apelînd chiar la retorică, ideea lui Cantemir vine să aducă pîlda unei muzici vii, în care acest fenomen este realizat pe deplin. Autorii din sec. XVIII care se ocupă de muzica turcă mențin considerațiile lui Cantemir (5, p. 10) în schimb în Europa relația text-muzică se transformă în preocupări superioare ale conținutului și formeii proprii epocii clasice și romantice.

*Intervalele.* În aceeași adnotație din Istoria Imperiului Otoman, cărturarul român vorbește și despre intervale, respectiv despre dificultatea de a le putea înțelege și cuprinde pe toate acele părțile de tonuri etc. Recurgem din nou la originalul latin al textului: „... difficultate percipiendi omnes vocum (partes) Arabibus... Terkiib dictas, quas infinitas esse post Ptolomeum Hodza Musicar contendit hoc axiomate... At quia partibus componendis finis non est“ (8, p. 174). Aceasta este fraza în care Cantemir înțelege prin *vox* nu cuvînt cum e tradus cu cîteva rînduri mai sus, ci *sunet*. Același sens îl dau și traducerile din sec. XVIII: fr., *parties des sons*, angl.: *parts of the sounds*, germ.: *Theile der Töne*. (9, a, b, c, loc. cit.).

Din nou Cantemir abordează o problemă care deși specifică teoriei și practicei muzicale orientale nu era străină nici științei europene.

Este vorba de valorile acustice ale intervalelor. Începuturile problemei se situează odată mai mult în antichitatea greacă — Ptolomeu va fi citat chiar de Cantemir — iar tradiția va fi continuată atît în Orient cît și în Europa medievală. După impulsul dat de Renaștere dezvoltarea științelor va impune noi temeuri ale teoriei și practicei muzicale. Printre alți autori, Kircherius în a sa „*Musurgia universalis*“ (1650) analizează diversele valori aritmetice ale intervalelor în diferite culturi muzicale. Pe de altă parte acustica se va întemeia pe cuceririle fizice pentru a se constitui ca știință. În 1699 ea va fi admisă ca atare la Academia franceză.

Dar muzica vie nu putea admite la infîinit speculațiile aritmetice asupra valorii intervalelor. Werckmeister la 1691 fondează sistemul temperat care egalizează intervalele gamei cromatice, iar J. S. Bach confirmă valoarea sistemului prin genialul *Clavecîn bine temperat* (1722). Între aceste două momente se situează textul de mai sus al lui Cantemir (1716) ca și cartea sa de teorie a muzicii turoești (1703—1704).

Domnitorul moldovean constată caracterul microintervalic propriu culturilor muzicale orientale.

È adevărat că în această problemă Cantemir nu mai afirmă superioritatea muzicii turcești față de cea occidentală ci doar complexitatea și dificultatea ei de a fi cunoscută teoretic și studiată ca atare.

Că el însuși a cunoscut-o, a studiat-o și a transmis-o elevilor săi ne-o dovedește Cantemir în același text arătând că a instruit elevii săi prin intermediul unui sistem de notație pe care l-a inventat el însuși.

În timp ce în fenomenele expuse mai sus Cantemir rămâne fidel teoriilor orientale afirmând chiar superioritatea muzicii acesteia, în semeiografia sa dovedește nu numai aceeași bună cunoaștere teoretică a artei occidentale ci și însușirea unora dintre elementele ei tipice. Semeiografia sa fără să fie o adevărată tabulatură preia tehnica semantică a unora din sistemele tabulare mai ales spaniole și franceze destinate lăutei. È adevărat că în această înrudire sensul influențelor este și invers, muzica orientală arabă impunându-se în occident în epoca de înflorire a acestei culturi.

Încît apusul a putut cunoaște una din cele cîteva semeiografii orientale medievale, anterioare lui Cantemir. Că domnitorul nu le-a cunoscut o dovedește în afirmația sa cuprinsă în textul aceleiași adnotări din istoria Imperiului Otoman: „I-am instruit eu în unele părți ale muzicii mai ales teoretice și într-un metod nou inventat de mine pentru a exprima cîntecele și doinele prin note, invențiune necunoscută mai înainte Turcilor . . . Precum am înțeles, amatorii de muzică se servesc pînă în ziua de azi de regulile puse de mine în această cărticică. (4, loc. cit.).

Sistemele de notație turcești anterioare lui Cantemir<sup>3</sup> au fost lipsite de o reală răspîndire în cultura muzicală a poporului. Aceeași soartă a avut și cea a cărturarului moldovean, poate tot datorită dificultății de care vorbeam de a cuprinde toate acele părțicele de sunete proprii muzicii turcești. Sistemul său a servit pentru a nota cele 360 de cîmposiții proprii și s-a rezumat la cercul elevilor și la lumea muzicală din Istanbul. Că era un sistem perfect afirmă cercetătorul român T. T. Burada care arată că transcrierile după notația lui Cantemir corespund cu cele din notația modernă a armeanului Hamparsun în care sînt prezente melodii de ale domnitorului Burada explică sistemul lui Cantemir după cartea Kitab ilmi muziki, în care acesta este descris. (5, 17).

Înrudirea dintre semeiografia lui Cantemir și unele sisteme occidentale amintite mai sus implică mai multe aspecte.

Astfel pentru a indica înălțimea sunetelor Cantemir adoptă literele alfabetului arab, procedeu foarte curent în semeiografia occidentală, legate evident de cel latin.

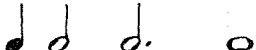
Dar spre deosebire de aceasta din urmă, ordinea literelor alfabetului latin, arab sau măcar grec prezent în singura semeiografie arabă din Renaștere (13). Ordinea literelor lui Cantemir dela re<sup>1</sup> la mi<sup>3</sup> este redată de


---

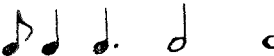
<sup>3</sup> Amintim printre acestea cele ale unor muzicieni ca Safiedin, Abdul Kadir, Kurbüddin Sirazi, Ahmedoglu Suhrullah (7).

inițialele modurilor ce încep pe treptele succesive ale gamei cromatice și infra cromatice, cuprinse între aceste note extreme (14).

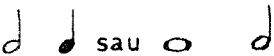
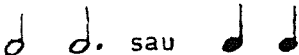

La rîndul lor valorile notelor sînt indicate prin cifre arabe între 1—8. Mai mult decît atît, după ce în problema metrului Cantemir laudă structura artei occidentale, în propria sa semeiografie valorile sînt concepute în sistemul ritmic înrudit parțial cu cel mensural al occidentului. Într-ade-

var cifrele 1, 2, 3, 4, însemnează pentru sistemul să 

sau  iar cînd se adaugă 8 succesiunea este

 Contradicția de mai sus poate fi explicată prin recunoașterea de către Cantemir a utilității posibile a sistemului mensural, logic și consecvent și ușor de însușit.

Găsim în semeiografia lui Cantemir relația longa-brevis

 prezentă încă în arta antică precum și în cea medievală, dar găsim și relația care permite bogăția ritmică despre care vorbea el însuși  sau . Desigur Cantemir nu merge mai departe în considerațiile sale.

De abia arta modernă va relua problemele metrice și ritmice ale artei sonore și din nou arta orientului va fi luată ca model. O artă care nu cunoaște aritmetica metrului divizionar, în schimb oferă o mare bogăție a ritmului. Constantin Brăiloiu adoptînd cuvîntul turc „aksak“ va crea o teorie care explică în mod consecvent structurile metrice proporționale despre care vorbea Cantemir. Doar că Brăiloiu lărgește sfera investigațiilor și studiază toate muzicile, care n-au fost în sfera de influență a gîndirii mensurale, implicit pe cea românească.

Probabil că sistemul lui Cantemir oricît de bine alcătuit nu s-a putut menține căci îi lipsea știința și metoda anexă pentru însușirea muzicii astfel notate prin solmizație. Orice sistem semeiografic presupune posibilitatea însușirii sale teoretice și practice printr-o pedagogie adecvată cu elementele sale de ritm și intervale. Cu atît mai mult în muzica turcească atît de complexă ca intonație, încît însăși Cantemir recunoaște că „dacă vrei să înveți practica acestei arte după cum trebuie, e nevoie să ascuți pe muzicanți buni, să fii capabil ca și ei, altfel cînd numai aceste note e cu neputință să găsești perfecțiunea acestei arte (5, p. 20). Rezulta de aici că după cum spuneam, în ciuda sistemului semeiografic, transmiterea și studiul muzicii se făcea și pe cale orală, particularitate ce o aveau și sistemele de notație anterioare lui Cantemir, pe care el probabil nu le-a cunoscut după cum rezultă din textul citat.

Sistemul lui Cantemir a avut ca atare o răspîndire restrînsă în timp și spațiu, o mai amintesc oratorii din secolul al XVIII-lea, iar în sec. XIX este dată ca dispărută din practica muzicii turcești. (5, p. 4—5).

În anul în care termină „Istoria Imperiului Otoman“, Cantemir scrie „Descriptio Moldaviae“ — 1716. Lucrarea cuprinde, de această dată, informații asupra unor aspecte ale muzicii populare românești. Ele definesc odată mai mult orizontul larg al savantului român. Căci concomitent cu preocupările de artă cultă orientală sau occidentală, el se dăruiește cu același mare interes studiului culturii populare, artei poporului, datinilor, obiceiurilor, credințelor, jocurilor și cîntecelor, în care un important rol joacă.

Cartea constituie un început al etnografiei noastre ca și al folclorului muzical românesc sau, cu un termen contemporan, un început al etnomuzicologiei românești. După tabulaturile secolului XVII amintite în trecut (care cuprind un număr de melodii românești) considerațiile lui Cantemir asupra artei populare vin să completeze imaginea acesteia cu documente istorice de viață materială și spirituală ce constituie adevăratul cadru al mărturiilor muzicale. Importanța deosebită a acestei probleme necesită însă un studiu deosebit ce depășește posibilitățile și economia celui de față. Am amintit-o doar ca un ultim aspect al personalității lui Cantemir și al gândirii sale muzicale.

#### BIBLIOGRAFIE

1. P. P. Panaitescu: *Dimitrie Cantemir, Viața și opera*, București, 1958.
2. *Istoria gândirii sociale și filozofice din România*, Op. col. red. Acad. C. I. Guilian, București, 1964.
3. Dimitrie Cantemir: *Istoria ieroglifică*, vol. I—II, București, 1965.
4. Dimitrie Cantemir: *Istoria imperiului otoman*, București, MDCCLXXXVI.
5. T. T. Burada: *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir*, Extras din Analele Academiei române, Seria II — Tom XXXII, Memoriile secțiunii literare, București, 1911.
6. Gültekin Oransay: *Die traditionelle türkische Kunstmusik*, Ankara, 1964.
7. Halil Bedii Yönetken: *Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce* în revista „Muzica“, București, 1962/10, anul XII.
8. Demetrius Cantemir: *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* ms. lat. nr. 75, Biblioteca Academiei R.S.R., București.
9. Demetrius Cantemir: a) *Histoire de l'empire Othoman. où se voyent les causes de son agrandissement et de sa décadence*, Paris, 1743; b) *The history of the growth and decay of the Othman Empire*, London, 1756; c) *Geschichte des osmanischen Reiches nach seinem Anwachsen und Abnehmen*, Hamburg, 1745.
10. Blume Friedrich: *Barock* în MGG, vol. I. 1278—1338, Eberhard Preussner: *Aufklärung*, ibid. p. 810—822.
11. Langhans Wilhelm: *Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 Jahrhunderts*, Leipzig, 1882—1887, vol. I—II.
12. Apel Willi: *Die Notation der polyphonen Musik 900—1600*, Leipzig, 1962.
13. Hussmann Heinrich: *Arabische musik*, în MGG, vol. I, p.
14. Gültekin Oransay, notă personală comunicată autorului.
15. Brăiloiu Constantin: *Ritmul Aksak*, în vol. *Opere I*, București, 1967.

## La personnalité de Dimitrie Cantemir et certains aspects de sa pensée musicale.

Romeo Ghircoiaşiu

### Résumé

L'auteur analyse la personnalité complexe de Dimitrie Cantemir, prince régnant de Moldavie, philosophe, historien, écrivain et musicien (1673—1724), à la lumière de ses idées philosophiques et artistiques. Parmi les éléments de sa pensée musicale sont à remarquer tout spécialement:

1. les durées; 2. les intervalles.

Une adnotation à L'Histoire de l'Empire Ottoman, écrite par Cantemir en 1716, apporte une précieuse contribution dans la discussion de ces problèmes.

## Личность Димитрия Кантемира и некоторые виды его музыкального мышления

Ромео Гиркояшиу

### Резюме

Автор анализирует многостороннюю личность Дмитрия Кантемира, господствующего в Молдавии, философа, историка, писателя и музыканта (1673—1724) в свете его философских и художественных идей. Среди элементов его музыкального мышления большой интерес приписывается: 1. длительности 2. интервалам.

Краткое изложение Истории Оттоманской Империи, написанное Кантемиром (1716), вносит ценный вклад в обсуждение этой проблемы.

## Die Persönlichkeit Dimitrie Cantemirs – einige Aspekte seines Musikdenkens

Romeo Ghircoiaşiu

### Zusammenfassung

Anhand der philosophischen und künstlerischen Auffassungen Dimitrie Cantemirs (1673—1724) analysiert der Verfasser die vielseitige Persönlichkeit des moldauischen Herrschers, Philosophen, Historikers, Schriftstellers und Musikers. Auf musikalischem Gebiet sind von besonderem Interesse seine Ansichten über Dauern und Intervalle.

Eine Anmerkung aus *Istoria Imperiului Otoman* (Die Geschichte des türkischen Reiches), welche Cantemir im Jahre 1716 verfasste, bringt einen wertvollen Beitrag zur Diskussion dieser Problematik.



# ORATORIUL „MIORIȚA” DE SIGISMUND TODUȚĂ

CORNEL ȚĂRANU

## MOTTO

*Je viens de deux pays qui ont un passé musical savant très pauvre... En revanche, le folklore et la tradition musicale sont beaucoup plus riches qu'en Occident.*

XENAKIS

Analizând liniile directoare ale unei culturi, observăm cu ușurință sincretismul unor fenomene caracteristice. Printre acestea putem situa — și nu în ultimul rînd — efortul de a obține corespondentul muzical al celor mai trainice opere literare din cultura respectivă.

Acest fenomen, cu totul firesc, ne face să ne gîndim la principiul unor vase comunicante. De aceea, e firesc să ne gîndim la elaborarea unor capodopere ca *Faust* sau *Hamlet* (deși credem, ele nu și-au găsit încă un demn corolar muzical), iar la noi, unde literatura populară e atît de bogată, la o *Mioriță* sau la un *Meșterul Manole*. După cum, tot atît de semnificativ, valorile stelare ale poeziei noastre culte au stat și stau în centrul preocupărilor compozitorilor noștri.

Toate aceste „interacțiuni” au fost vast și competent sprijinite de gestul estetic și filozofic al unui Densușianu sau Alexandri, acești admirabili pionieri ai *Mioriței*, continuat de pana entuziastă a unui Iorga, de comentatorul filozofic al lui Blaga, Vianu sau Călinescu.

Arătam într-un studiu anterior cît de semnificativ au detectat antenele sensibilității enesciene „mari teme” ale sensibilității noastre românești. Elocvente sînt însemnările pentru un neînceput *Meșter Manole*, pentru care a căutat ani de zile un libret corespunzător, deși — straniu fenomen — n-a găsit sau n-a cunoscut piesa lui Lucian Blaga.

Tot Enescu se gîndea la o *Mioriță*, la fel de obsedantă pentru el. O proiectare a ei am regăsit-o în finalul *Simfoniei a V-a* și aceasta doar schițată, în care tenorul solist și corul feminin vor tîlmăci poemul eminescian *Mai am un singur dor*.

Reluarea acestor proiecte enesciene, care ar fi însemnat — desigur — noi capodopere, revine unor mai noi generații de compozitori.

Printre aceștia se detașează Sigismund Toduță — nu numai prin pasionata insistență în atacarea celor mai mari teme ale literaturii

române — ci și prin ținuta sa estetică și artistică, care-l situează printre cei mai chemați să onoreze prin pana sa asemenea dificile răspunderi.

Deja într-o fază mai juvenilă (1946), pe care — din păcate nu i-o cunoaștem și asupra căreia autorul păstrează una din obișnuitele sale tăceri (discreție? repudiere? negare momentană?) apare opera *Meșterul Manole*, pe libretul extras din piesa lui *Lucian Blaga*.

Partitura răsfoită în grabă acum vreo cincisprezece ani, nu ne-a dezvăluit decât amploarea simfonică a unor construcții vaste (cu un rol deloc neînsemnat al ansamblurilor), pregnanța vocală a rolului Manole, încredințat unei voci de bariton, orchestrația amplă și vînjoasă.

O privire mai amănunțită asupra libretului (măcar!) ne-ar fi permis ceva mai multe comentarii și — desigur — ne-ar fi dat sugestii prețioase.

Dealtmînteri, toată această primă perioadă din creația compozitorului clujean e învăluită într-un relativ întuneric. A trebuit să ne reamintim o foarte veche execuție a variațiunilor simfonice *Trecui valea*, revăzute mai tîrziu într-un extras de pian, a trebuit să ne imaginăm sonoritățile pînă acum inedite ale *Concertului pentru pian*, cu o parte secundă de un elevat și recules sentiment și să reconstituim — din frînturi — piese de debut ca *Egloga* pentru orchestră, intens elogiată de un muzician ca *Mircea Popa*.

Analiza creației lui *Sigismund Toduță* impune, așadar, și un dublu efort de „arheolog”, de reconstituire și întrezărire a unor lucrări aproape necunoscute (deși două dintre ele încoronate cu premiul „Enescu”, iar un ciclu de lieduri eminesciene cu premiul „Kremer”), totuși absolut necesare pentru înțelegerea profilului și evoluției compozitorului.

Cu toate aceste inconsistente deducții, ne permitem hazardarea afirmației că toate aceste faze au fost o pregătire conștientă a abordării *Mioriței*, lucrare de maturitate, încununînd șirul de lucrări — de astă dată bine cunoscute, ale sonatelor, simfoniilor sau corurilor.

Ne putem imagina gestația lentă a oratoriului, discuțiile cu *Lucian Blaga*, care îi va inspira un caiet — și acesta necunoscut — de lieduri sau poemul *Cîinele din Pompei* și infiriparea „scenariului” alcătuit de compozitor după îndelungi tatonări pe baza versiunii *Vasile Alecsandri*.

Reperele stilistice și estetice ale compozitorului erau în acei ani (1958) clare, cristalizate.

Pornind de la un lirism învăluit într-un ușor parfum impresionist (vizibil în unele lucrări), compozitorul se reîntoarce de la Roma cu o solidă carcasă de polifonist și o aprofundată cunoaștere a muzicii vechi.

Realizarea, pe românește, a marilor forme polifonice e remarcabilă deja în *Passacaglia*, echilibrată reușită modală și de scriitură pianistică. Cele trei caiete de coruri pe texte populare sînt modele ale genului atît prin selectarea materialului (pe genuri: cîntece de leagăn, de dor, colinde, etc.), cît și prin strălucirea scriiturii. Se cristalizează în scriitura corală a compozitorului, predilecția pentru limpiditatea unui modalism nealambicat, deși nu o dată pigmentat de îndrăzneți sonore și de virtuozitatea concentrată a scriiturii.

Această „baie de modalism” (evidentă și în muzica sa simfonică) se va desăvîrși într-o adevărată sinteză în *Miorița*.

După ce am schițat, pe scurt și prea în fugă *premisele* oratoriului, să examinăm, pentru o clipă, „scenariul“ și dramaturgia sa.

„Balada-oratoriu“, cum o numește autorul, e concepută pentru trei soliști (tenor, sopran, alto), cor de fete, bărbătesc și mixt, și orchestră, căreia i se adaugă un amplu solo de orgă.

Cele 13 părți ale lucrării realizează o mare varietate de procedee, a ansamblurilor, a mișcării. Avînd ca precursori pe un Paul Constantinescu, cu a sa *Mioriță* gîndită ca un amplu poem coral a cappella și pe Anatol Vieru, autorul unui oratoriu solid construit, avînd ample pagini orchestrale, (o *Passacaglia* remarcabilă), Sigismund Toduță va alege soluția unei permanente cantabilități și a unui permanent prim-plan al vocii, cu excepția unei viguroase fugi orchestrale, către sfîrșitul lucrării.

Dealtfel, orice analiză comparativă ar fi prematură înaintea audierii oratoriului<sup>1</sup>.

De dimensiuni variabile, determinate în bună măsură de atmosferă și text, părțile oratoriului apelează, în ordine, la următoarele titluri și formule de ansamblu:

Nr. 1 „Pe-un picior de plai“	— cor bărbătesc
Nr. 2 „Dar cea Mioriță“	— cor de fete
Nr. 3 „Mioriță laie“	— tenor solo
Nr. 4 „Drăgușule bace“	— sopran solo
Nr. 5 „Oiță birsană“	— tenor solo
Nr. 6 „Asta să le spui“	— cor + tenor solo
Nr. 7 „Iar tu de omor“	— cor bărbătesc
Nr. 8 „Interludiu“ (Trenia)	— orgă solo
Nr. 9 „Să le spui curat“	— tenor solo
Nr. 10 „Dans“ (Fuga)	— orchestră
Nr. 11 „Iar dacă-i zări“	— cor
Nr. 12 „Cine-a cunoscut“	— alto solo
Nr. 13 „Tu, Mioara mea“	— tenor solo + cor

Varietatea procedeelelor și a mișcării se desprinde cu claritate și din antinomia interioară a părților. Iată, spre exemplu, prima parte *Doinind, molto rubato* este o *Eterofonie*. Caracterul pastoral, mioritic, al textului (Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai / Iată vin în cale / Se cobor în vale / Trei turme de miei / Cu trei ciobănei /. Unu-i Moldovean / Unu-i Ungurean / Și unu-i Vrîncean /. Iar cel Ungurean / Și cu cel Vrîncean /, Mării se vorbiră /, Și se sfătuiră / Ca să mi-l omoare / Pe cel Moldovean / Că-i mai ortoman, / Și-are oi mai multe / Mîndre și cornute / Și cai învâțați / Și cini mai bărbați!) e subliniat de ample rulate melismatice, pe repere de pedală — ison și în permanent dialog cor-orchestră. Dialogul e liber „neimitativ“, iar libertatea ritmică (ce face un amplu apel la așa numitele „ritmuri iraționale“ de cvintolete sau septolete), e remarcabilă.

<sup>1</sup> Rîndurile de față preced prima audiere.

Musical score for voice and piano. The top system shows a vocal line with lyrics "Pe-un pi-cior de ptai," and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "pe-un pi-ciorde ptai". The third system shows a vocal line with a circled "x" and a piano line with a circled "y". The bottom system shows a bass line with lyrics "Ca să mi-o-moare Pe cel Molda..." and dynamic markings like "f", "molto rit...", "precipit.", and "Muovendo assai". There are also circled "y1" and "y2" markings.

Deja în partea centrală a acestui ternar, în repriza recurentă (A + B + B) se simte clocotul surd al încheștării viitoare.

Am zăbovit puțin asupra acestei părți, una din cele mai caracteristice ale oratoriului.

În afara bogatelor procedee heterofonice, precum și a ritmicii bogate, „irrationale“, se cuvine a fi relevată și bogăția soluțiilor modale. Notele ținute și isoanele sînt permanent supuse unei melismări, intens cromatizate, cu trepte variabile și „căderi“ cadențale neașteptate. De altfel, întreaga muzică a oratoriului abundă în cadențe pline de frumusețe — lucru rar — de neprevăzut...

( p.VI )

Tenor Solo

Cor

Orch.

*pui, la cap să-mi pui*

*pui, la cap să-mi pui*

*pui, să pui*

(eolic) La

Meno mosso

rit. - - -

( p.VI sfîrșit )

*pp*

*mi*

*Sol#*

(Doric, origine pentatonică)

( p. II. )

S1/2

A1/2

*Dar ce Mi - o - ri - tă*

(Cădență frigidă)

*sfzsf* *pp* Lunga p.VII, sfîrșit

T1  
T2  
B1  
B2

*spui* *lor*

(Suprapunere bitonală) (p.III, sfîrșit)

Orc  
T  
B

Do#  
re

(Aspecte polimodale, cadență frigidă) (p. I.) *ff*

Trei - tur - me de miei

T1  
T2  
B1  
B2

Orc

The image shows a musical score for voice and piano. The top system consists of a vocal line (T1) and a piano accompaniment (B1). The vocal line has lyrics: "cu trei cio - bă nei, cu trei cio - bă - nei". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom system shows a piano solo with a triplet of eighth notes. Dynamics include "f" and "(p. i)".

Partea a doua, o *Eglogă* diafană, încredințată corului de fete, realizează, în tiparele unei forme variaționale și pe fondul ostinat — susurat al orchestrei, un portret al *Mioriței*, cu o culminație imitativ-vorbită pe textul „Iarba nu-i mai place / Gura nu-i mai tace“. De remarcant, în orchestră, creșterea pachetelor de sunete (de la cele trei inițiale) pînă la adevărate *clusters*, sinteză verticală a modului. Procedul de „acumulare verticală“ e frecvent reluat și alteori.

Scurtul recitativ al tenorului solo *Rustico*, *poco gridando*, aduce o neașteptată legănare a unei ritmici de „giusto“ cu alternări de 5/8, 2/8, 6/8, etc., subliniat de scurte apogiaturi și sunete în „glissando“. Orchestra comentează apoi în câteva fraze întrebarea: „Ori ești bolnăvicioară / Dragă mioară?“

Mișcarea următoare (nr. 4) merită, iarăși, să zăbovim mai îndelung asupra ei!

Deja, în prima parte, se simțea cum compozitorul caută să se elibereze de tirania barei de măsură. Dar, dacă în *Eterofonie* necesitățile unui amplu ansamblu impuneau compromisul unei relative bare de măsuri, aici însă, ea va fi pulverizată, mai ales în primele pagini, încredințate flautului solo.

În această *Aulodie*, regăsim exprimarea plaiului mioritic de rezonanță ancestrală, în prologul flautului, frate bun cu *Aulos*-ul din *Oedipul* enescian! Fără intenții arhaizante, se subliniază însă categoric în *Eterofonie*, în această *Aulodie* și mai târziu în meditația funebră a orgii soliste (*Trenia*) apartenența la niște straturi milenare, protoistorice, de civilizație păstoroască, de „peisaj, stare de spirit“, cum spunea **L u c i a n B l a g a**.

Această tentă arhaică e realizată de un compozitor care cunoaște și aplică (cu măsură) procedee de scriitură contemporană, selectate cu grija de a servi întotdeauna muzicii și nu etalării exterioare. Această sinteză, acest „clasicism viu“, de un echilibru mediteranean, caracterizează întreaga muzică a *oratoriului*. Remarcabil ni se pare felul în care soprana solistă dezvoltă, pe niște cvarte-piloni, un discurs din ce în ce mai melismat, care ajunge, la un moment dat, să se apropie de complexitatea flautului solist. Mișcarea se încheie cu un epilog orchestral, pe armonii-pedale, în subsolul cărora vocile grave reiau, amplificat, crîmpeie tematice deja auzite.

3

O passacglie neo-barocă, avînd amploarea unui coral bachian, va constitui osatura părții a cincea „*Oiță birsană*“.

Tenorul solist (care ne reamintește celebra passacglie vocală din *Serenada* de Britten) se suprapune discursului dens, cu caracter de coral implacabil, al orchestrei.

Abia în această parte compozitorul va folosi frînturi dintr-o variantă a *Mioriței*. Tot restul *oratoriului* este ceea ce Bartók numea „folclor imaginar“. Bogăția și autenticitatea acestui „folclor imaginar“ e atât de mare, încît este imposibil de precizat care anume sînt puținele crîmpeie citate. În această retopire intimă, inseparabilă, deslușim o cunoaștere în *adîncime* a fenomenului folcloric românesc.

Un plus de îndrăzneală, la această cunoaștere, îl constituie mularea plină de naturalețe a intonației folclorice pe tiparele unor forme polifonice renescentiste sau baroce.

După blocurile sonore „încărcate“ ale *Passacgliei*, o monodie simplă, „albă“, a corului și orchestrei. În momentul central, tenorul solist dezvoltă, amplu, textul: „Fluieraș de fag“ / Mult zice cu drag“ /, modalismul „alb“ fiind rareori perturbat și întru totul restituit de reluarea variată a monodiei de început. Cadențe „goale“ (cvinte) subliniază simplitatea acestui moment (vezi ex. 2).

Un caracter iarăși neo-baroc vom regăsi în *Ricercar*-ul corului bărbătesc „Iar tu de omor“ pagină lentă, densă, în care corul bărbătesc realizează performanța unei permanente mișcări suprapuse în oglindă, procedeu folosit și în alte părți (I, II).

*pp mezza voce* → *poco mf* (p.VII, început)

T<sub>1</sub> Dar tu de o - mor Să nu

T<sub>2</sub> Dar tu de o - mor Să nu le

B<sub>1</sub> Dar tu de o mor Să nu le

B<sub>2</sub> Dar tu de o mor Să nu le

Iată acum și *Trenia* doinită a orgii solo, care reia în diferite ipostaze (inversări, etc), un amplu cîntec lung comentat de o mișcare, întreruptă în optimi:

*Mesto molto rubato*

*mf un poco cantabile*

Organ Solo

Arioso-ul următor „Să le spui curat“, al tenorului solist abundă în intonații modale complexe, de loctic cu un „stimmung“ bihorean, ce va culmina, în registrul acut, pe textul „Și stele falcii“, îngemănându-se apoi, brusc, cu *Dansul* următor.

Acesta (nr. 10), *con fuoco*) va fi singurul moment orchestral de sine stătător al *oratoriului*. Începînd din registrul grav, această amplă Fugă-Rondo va crește în complexitate, ajungînd la o culminație puternică spre sfîrșit, unde pe mișcarea neîntreruptă de șaisprezecimi a temei de fugă, auzim, suprapuse, pachetele de acorduri ale orgii și în registrul acut, corralul răzbătător al trompetelor.

E, aici, punctul nodal al dramaturgiei *oratoriului*, după care urmează, în părțile următoare, „catharsis-ul“ mioritic atît de plastic intuit de un Lucian Blaga.

Intitulată de autor „isoane“, partea a II-a va expune, într-o mișcare potolită, și în registre medii, potolite, un moment coral încredințat corului feminin, un fel de „flaux-bourdon“ în mixturi de cvinte și pe o pedală de *si* reluat de corul bărbătesc în inversarea „ad literam“, pentru ca în strofa a II-a cele două grupe simfonice să se suprapună cu cea mai mare naturalețe.

(p.XI)

CO  
COR

f lar da - că ai ză - ri

CO  
COR

Da - că ai în - tîl - ni

La

A

PP

S<sub>2</sub>  
A<sub>1</sub>  
2

Iar da - - că ai ză - ri

Mi

A<sub>1</sub> Dac' ai în - tîl - ni

(inversare) p

T<sub>2</sub>  
B<sub>1</sub>  
2

Iar da - - că ai ză - ri

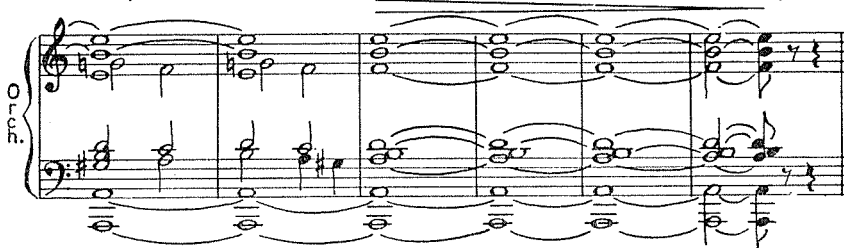
poco

Dac' ai în - tîl - ni

Si

E, și aici, o pildă de măiestrie deosebită, de intuire a unor latențe și consonanțe între folclorul nostru și practici muzicale universale. Pedala de si, notă ținută în discant, devine o pedală gravă de bas în strofa a treia, unde „faux-bourdon“-ul e mult amplificat orchestral.

Un moment plin de lirism (nu primul) îl va aduce singura intervenție a altistei solo, cu o primă frază monodică de o simplitate de colind: „Cine-a cunoscut / Cine mi-a văzut / Mîndru ciobănel / Tras ca prin inel“ /, unde scriitura, de la monodia plină de farmec, devine, în tiparele unui rondo, simplu, din ce în ce mai densă, pentru a se topi pe un mult prelungit acord final pe *la*.



Finalul reprezintă concluzia muzicală și filozofică a întregii lucrări. Recitativele tenorului, amplele arcuiri corale, restituie atmosfera începutului heterofonic și fac „rapeluri“ de crîmpeie motivice. Amploarea acestui final este însă o amploare care se refuză apoteozei zgomotoase.

Dimpotrivă. Compozitorul a subliniat aici *reculegerea*, seninătatea și discreția deznodămîntului dramei mioritice.

E aici, o intuire profundă a textului popular, o contopire, o retrăire a lui, prin prisma unei sensibilități pline de frumusețea cîntecului popular, de la *bi* și *tricordia* arhaică, sau aulosul ancestral, la retopirea în forme neo-baroce, pînă la suprapunerea unor procedee contemporane, așadar, o sinteză, un fapt de cultură de primă însemnătate pentru muzica noastră.

După această sumară descriere „anatomică“, e necesar să aruncăm o privire asupra unor componente ale limbajului muzical.

Cu care să începem?

Firește, cu structura melodică, avînd, evident, un rol conducător în *oratoriu*.

Nici aceasta nu face excepție față de caracterul *sintetic* al concepției muzicale. Se pornește de la elemente melodice primare, acele *bi* și *tricordii* de esență străveche, se continuă cu tetracorduri „albe“, pînă la bogăția cromatică (apropiată „totalului cromatic“) a primei părți.

Natura melodicii mai îmbracă și aspectele unei largi îmbrățișări a ariei folclorului nostru. Întîlnim, deci, intonațiile — preponderente — de doină, cu echivalentul instrumental „aulodic“ al cîntecului din fluier, urmează apoi cele de bocet, cîntec de leagăn sau cîntec „giusto“ cu ritmică asimetrică; intonația de colind e prezentă, spre sfîrșit, cu sublinieri monodice; *Fuga* aduce, într-o ritmică de astă dată foarte simetrică, intonația de dans.

Heterofonia, monodia, isoanele și pedalele de tot felul împînzesc firesc partitura. Alături de ele și tot atît de firesc — apar elementele de polifonie liberă sau imitativă, procedee de „ostinato“, etc. Desigur, se poate imagina și o *Mioriță* complet eliberată de elementele de scriitură neo-barocă, semnalate la momentul cuvenit. Ar fi, poate, expresia unui „neosism“ sau a unei noi atitudini estetice, virtual posibilă.

Autorul, însă, subliniind, sau mai bine zis integrînd — fără ostentație — elementele de scriitură amintite, a izbutit, în cadrele unui stil unitar, o integrare a *Mioriței* ca fenomen *particular*, dar *aparținînd* culturii europene, neizolată de ea.

Fenomen vizibil, de pildă, în scriitura corală ce respiră din plin tradiția madrigalului renascentist, a stilului concertant. Culoarea corală e mereu adecvată expresiei (ca în orice operă de artă izbutită), densitatea ei variabilă, îndrăznelile sonore, nu puține, sînt „aduse“ pe nesimțite, cu o știință fără greș. Întreaga lucrare respiră și stă sub semnul unei nobile *vocalități*, însușirea, cred, cea mai de seamă a compozitorului. Stilul acestei *vocalități* are însușirea rară, prin „baia“ de modalism la care face apel, să consolideze stilul coral românesc într-o lucrare de o respirație și o problematică deosebită.

Iată de ce, îndrăznim a o spune, s-a realizat prin această *Miorița*, un apreciabil *salt* în creația noastră.

Dacă în creația instrumentală lucrările enesciene ca *Sonata a III-a* sau *Simfonia de cameră* sînt exponente de seamă ale unei gândiri muzicale românești, în muzica corală și — implicit — vocal-simfonică ele nu-și aveau corespondentul.

Avem însă, acum, *Miorița* de S. T o d u ț ă.

Meritul ei nu este doar acela de a fi turnat în tiparele clasice sensibilitatea unui popor.

Aceste tipare, însă, conțin niște germeni, deloc neglijabili, pe care se poate continua ceva. Văd, crescînd, din *clusters*-urile și heterofoniile *Mioriței* un nou Luigi Nono, român.

Astfel, *Miorița* nu închide, ci consolidînd, deschide culturii noastre posibilitatea unui „nou val“ în muzica corală românească.

Dar egala-vom vreodată frumusețea ei?

#### BIBLIOGRAFIE

1. Blaga, Lucian: *Trilogia culturii* (cu o prefață de D. Ghișe), Editura pentru literatură, București, 1969.
2. Blaga, Lucian: *Antologie de poezie populară*, E.P.L., București, 1966.
3. Ciorănescu, Al.: *Literatură comparată*, Ed. Casa Școalelor, Craiova, 1946.
4. Xénakis Iannis: *Vers une métamusique*, articol publicat în revista *La Nef*, nr. 29, Paris, 1967.
5. Rusu, Liviu: *Estetica poeziei lirice*, Ed. Casa Școalelor, Craiova, 1944.
6. Rusu, Liviu: *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1935.
7. Toduță, Sigismund: *Formele muzicale ale barocului*, Ed. Muzicală, București, 1969.
8. Țăranu, Cornel: *Enescu — în conștiința prezentului*, Editura pentru literatură, București, 1969.
9. Mărgineanu, Nicolae: *Cultură și civilizație românească*, E.P.L., București, 1969.

#### L'oratorio „Miorița” de Sigismund Toduță

Cornel Țăranu

#### Résumé

L'auteur commence par la constatation que, tout comme dans les grandes cultures européennes, le phénomène de corrélation entre le chef-d'oeuvre littéraire et le chef-d'oeuvre musical se vérifie souvent dans la culture roumaine. Parmi les

compositeurs qui ont été constamment attirés par les grands thèmes de la littérature populaire roumaine, comme par exemple les ballades *Mioritza* (l'Agnelle) ou *Meşterul Manole* (le Maître Manole), se trouve Sigismund Toduță.

La matière sonore, très complexe, de l'oratorio *Mioritza* est écrite dans un style modal, qui va du bicorde primitif, jusqu'aux modes à degrés variables, intensément chromatisés. La polyphonie en est tout aussi riche: depuis la monodie — hétérophonie jusqu'à la polyphonie libre, imitative et aux formes amples comme la passacaille et la fugue. D'une construction formelle sévère, l'oratorio a une harmonie extrêmement intéressante qui, des cadences modales les plus simples, évolue jusqu'aux „tâches sonores“ et aux „clusters“. L'élément ancien, archaïque, est présent par l'emploi à l'orgue soliste de certains isons, „aulos“ ou „trenia“. Ayant un caractère vocalique pleins de noblesse et de lyrisme, la *Mioritza* de Sigismund Toduță restera une oeuvre essentielle de la musique roumaine.

## Оратория „Миорица“ С. Тодуцэ

Корнель Цэрану

### Резюме

Автор исходит из соображения, что подобно большим европейским культурам, явные соотношения между литературным и музыкальным шедевром присутствует часто и в румынской культуре. Среди композиторов, которые с настойчивостью напали на крупные темы нашей народной литературы, как баллады „Миорица“ или „Мастер Маноле“, числится и Сигизмунд Тодуцэ.

Комплексный музыкальный материал „Миорица“ обращается к модальному стилю, начиная с примитивного бикорда до ладов с переменными сильно хроматическими ступенями. Полифония тоже богатая от монодии-гетерофонии до свободной имитационной полифонии, до полных форм, как пассакалья и fuga. От формальной строгой конструкции оратория имеет крайне интересную гармонию, которая от самых несложных модальных каденций развивается до „сонорных пятен“ и „кластера“. Старинный архаический элемент проявляется в употреблении некоторых сопровождений исонов „аулос“ или „трения“ органа. Имея полную вокальность благородства и лиризма „Миорица“ С. Тодуцэ остается существенной работой румынской музыки.

## Das Oratorium „Miorița“ von Sigismund Toduță

Cornel Țăranu

### Zusammenfassung

Ähnlich den bedeutenden Kulturen Europas, taucht das Phänomen einer Verbindung zwischen dem literarischen und dem musikalischen Kunstwerk des öfteren auch in der rumänischen Kultur auf. Unter den Komponisten, welche immer wieder die bedeutenden Themen unserer volkstümlichen Literatur aufgreifen, wie zum Beispiel die Ballade *Miorița* oder *Meşterul Manole*, ist auch Sigismund Toduță zu nennen.

Das umfassende musikalische Material des Oratoriums *Miorița* verwendet einen Modalstil der vom primitiven Bichord bis zu Tonarten mit wechselnden, intensiv chromatisierten Stufen reicht. Die Mehrstimmigkeit ist ebenso reich vertreten und entfaltet sich von der Monodie-Heterophonie bis zur freien imitativen Polyphonie und zu den umfassenden Formen der Passacaglia und der Fuge. Von strengem formalem Aufbau, hat das Oratorium auch eine überaus interessante harmonische Struktur, welche sich von den einfachsten modalen Kadenzen bis zu „Klangflecken“ und „Clusters“ entwickelt. Das uralte, archaische Element ist vertreten in der Anwendung einiger von der Orgel allein ausgeführten Liegetönen, „aulos“ oder „trenia“. Durch seine vornehme und lyrische Vokalität bleibt das Oratorium *Miorița* von Sigismund Toduță eines der bedeutenden Werke der rumänischen Musik.



## „LIOARA” — UN GEN MUZICAL INEDIT AL OBICEIURILOR DE PRIMĂVARA DIN BIHOR

TRAIAN MIRZA

Genul muzical folcloric pe care îl prezentăm este integrat unui obicei din Bihor, practicat cu ocazia Paștilor și Rusaliilor. Și pentru că este previzibilă înclinația unora de a privi încă obiceiurile noastre populare legate de sărbătorile de peste an într-un context precumpănitor religios considerăm că unele preliminarii, cu toată aparenta lor inutilitate pentru obiect, ne sînt totuși necesare.

1. Vom porni astfel de la faptul că, în afara unor puține excepții, obiceiurile și manifestările folclorice prilejuite de sărbătorile de peste an au, la noi, o tradiție împlîntată încă în perioada precreștină, în străvechile sărbători populare legate de schimbarea ciclică a naturii și a muncii omului (sărbătoarea solstițiului de iarnă, a învierii naturii, a vegetației, a recoltei), în mitologia antică și în numeroasele datini locale. Peste aceste sărbători și datini s-au suprapus, mai mult voit decît întîmplător, sărbătorile mai noi, creștine. Dar, cu lipsa de caracter practic — pe meleagurile noastre — a noii religii și cu un cler nu destul de pregătit întru cele dogmatice, creștinarea poporului român și a celor vecine din sud-vest, sud și răsărit pare să se fi făcut cam superficial. Față de rigiditatea catolicismului din apusul Europei care a constituit un permanent obstacol în calea creației populare (de unde și sărăcia obiceiurilor populare de aici), religia din răsărit a favorizat continuarea vechilor obiceiuri și manifestări folclorice sau și o îmbinare a acestora cu elementele mai noi<sup>1</sup>. Este motivul pentru care folcloriștii noștri pot să constate „*ștearsa față creștinească ce o au toate sărbătorile noastre*, chiar și acele al căror nume ni l-a dat biserica” (sublinierea noastră, — Tr. M.), căci „ca datină și literatură orală, poporul a împrumutat de la biserică foarte puțin, mentalitatea creștină a fost coplesită de tradiții, legende și credințe autohtone sau împrumutate de părinții noștri”<sup>2</sup>.

Se poate oricum concluda că, în conștiința colectivităților noastre folclorice, datele calendaristice ale celor mai multe sărbători bisericesti se proiectează, nu atît cu semnificația lor religioasă cît, mai ales, ca ocazii de convenire socială, ca ocazii ale unor petreceri ce iau deseori forma unui spectacol popular, a cărui scenă de desfășurare este satul întreg și chiar

<sup>1</sup> Sabin V. Drăgoi, *Despre unele ciudățenii (șozenii) în textele colindelor noastre*; în *Tribuna*, seria nouă, An XII nr. 2 (572) din 11 ian. 1968.

<sup>2</sup> Valeriu Ciobanu, *Tudor Pamfile*; în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*; An V nr. 1—2 din 1956, pag. 114.

hotarul său. Așa sînt la noi: obiceiul colindatului, al uratului cu plugușorul și alte obiceiuri ale sărbătorilor de iarnă, sărbătorirea de către întregul sat a celui dintîi plugar ieșit primăvara la arat, sîngeorzul, călușarii etc.

2. Cît privește obiceiurile primăverii și verii este de constatat în primul rînd strînsa lor legătură — și, mai mult ca oricare altele — cu nevoile concrete ale vieții și muncii; căci văzute prin prisma îndeletnicirii principale a omului — aceea de agricultor sau de păstor — ele sînt grupate în jurul momentelor mai importante ale muncii: aratul și semănatul, fertilizarea semănăturilor prin ploi, coacerea și apoi recoltarea lor, în cazul muncilor agricole. Este de semnalat apoi și faptul că în ansamblul sărbătorilor de peste an cele ce alcătuiesc ciclul paschal (Florii, Paști, Ispas, Rusalii) se disting prin variabilitatea, de la an la an, a datei lor calendaristice. Socotim de asemeni util a aminti și severa interdicție a bisericii — oficializată în trecut — de a se face, în ziua întîia de Paști, petrecere cu dans. Aspectele pot fi socotite, credem, ca unele din motivele pentru care obiceiurile legate de Paști mai ales sînt abia cîteva și au — în fiecare caz — un caracter mai mult local.

Cîteva mențiuni arată însă că chiar în condițiile severei interdicții, amintite mai sus, colectivitățile folclorice sătești au găsit — probabil peste tot — suficiente compensații, prin antrenarea lor în activități distractive din cele mai diferite, între care unele de natură artistică.

În acest context popular, laic și compensator se înscrie de fapt obiceiul din Bihor căruia îi este integrat cîntecul de care ne ocupăm acum.

\* \* \*

Literatura de specialitate de pînă acum oferă puține mențiuni privitoare la obiceiurile din Bihor legate de sărbătorile ciclului paschal. O astfel de mențiune este, de pildă, aceea pe care Béla Bartók o insera în 1917 în rîndurile unei reviste din Timișoara<sup>3</sup> și pe care Tiberiu Alexandru o reproduce mai tîrziu în lucrarea sa *Béla Bartók despre folclorul românesc*; aflăm de aici că fetele și nevestele tinere din satele din jurul Beiușului obișnuiesc să se adune în duminica Paștilor, după prînz, în fața bisericii și să cînte din drîmbă, împreună și de-odată, o melodie anumită ce diferă însă de la un sat la altul<sup>4</sup>. Mențiunea este reluată apoi de către însuși Bartók cu ocazia pregătirii pentru publicare a marelui sale colecții *Rumanian Folk Music*<sup>5</sup>. Recentul curs de *Folclor muzical* elaborat de Emilia Comișel consemnează de asemeni faptul adăugînd însă că „nu se cunoaște încă sensul acestui obicei, astăzi dispărut”<sup>6</sup>. Cercetările noastre de folclor în Bihor (ultima fiind efectuată în ziua întîia și a doua de Paști, 1969) conduc la concluzii similare, căci

<sup>3</sup> Béla Bartók, *Primitiv népi hangszerék Magyarországon* (Instrumente muzicale populare primitive în Ungaria); în *Zenei Szemle*, Timișoara, 1917, nr. 9 și 10.

<sup>4</sup> Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*. Edit. Muzicală, București, 1958, pag. 109.

<sup>5</sup> Béla Bartók, *Rumanian Folk Music I* (Instrumental melodies). Edited by Benjamin Suchoff, Martinus Nijhoff, the Hague, 1967 pag. 26; vezi melodiile nr. 632 și nr. 633; vezi și notele privitoare la ele, pag. 693.

<sup>6</sup> Emilia Comișel, *Folclor muzical*; Edit. did. și pedag. București, 1967 pag. 206.

în satele din care provin amintitele melodii, astăzi nimeni nu mai cântă din drîmbă.

În legătură cu cele de mai sus considerăm necesar să semnalăm că genul muzical de care ne ocupăm în acest studiu a fost identificat de noi într-o zonă din care Bartók a cules, cu mai bine de cinci zeci de ani în urmă, peste 800 melodii populare, dar din a căror rînd el lipsește; Faptul nu trebuie să ne surprindă din moment ce aceluiași culegător i-au scăpat și alte categorii de creații, existente atunci ca și astăzi în zona respectivă (cîntece de copii, cîntec de leagăn, paparudă, cîntec de cătănie etc.). Considerăm apoi să precizăm că între melodiile din drîmbă ale colecției bartokiene și cîntecul vocal *al lioarei* nu există, în afară de prilej, nici o altă legătură. Există în schimb în aceeași colecție cîteva cîntece vocale ale căror texte poetice sînt variante apropiate ale celor înregistrate de noi ca aparținînd *lioarei*. Despre acest lucru vom relata însă mai pe larg la locul potrivit.

Într-o legătură mai strînsă cu obiectul studiului nostru este însă mențiunea pe care o aflăm într-una din broșurile publicate ale folcloristului bihorean Vasile Sala din care aflăm că în satele din jurul Beiușului și Vașcăului „... este un obicei, putem spune general, că la sărbătorile Paștilor, Dumineca Tomei, Rusalii etc. fetele cu feciorii se adună în cimitirul bisericii... unde... fac jocuri deosebite precum: de-a ulița, gardul, moara, mioara, luminoara, încilcita, de-a cînepa, de-a puricele, de-a căputu, de-a bila, de-a urîndușe.”<sup>7</sup>

Două din denumirile de mai sus — *mioara* și *luminoara* — par să reprezinte unul și același joc ce a fost întilnit de noi, în aceeași zonă, și sub alte denumiri: *lioară*, *lilioară*, *milioară*, pe alocuri și sub aceea de *jocul felegii*, într-o formă ce implică, fără excepție, producții artistice proprii. În cîteva localități aceste producții artistice constau doar în texte versificate, rostite doar și strîns legate în conținutul lor de modul de desfășurare a jocului; în cele mai multe locuri însă aceleași texte sînt și cîntate și cunoscute sub denumirea mai comună de *cîntecul lioarei*.

Identificat pentru prima dată de noi în iulie 1966 în localitatea Lunca (între orașul Dr. P. Groza și Vașcău)<sup>8</sup> și publicat apoi în culegerea noastră *101 cîntece și melodii de joc de pe Crișuri* (1968), *cîntecul lioarei* a devenit curînd obiectul unui interes mai larg, în urma căruia el s-a bucurat de o imediată și multiplă valorificare<sup>9</sup>. Pînă acum însă un studiu special destinat lui lipsește.

Într-o perioadă relativ scurtă (octombrie 1968 — aprilie 1969) am lărgit și adîncit investigațiile noastre în legătură cu acest fapt de folclor. Ele

<sup>7</sup> Vasile Sala, *Datinile poporului român la nuntă, în plășile Beiușului și Vașcăului*. Tipografia și Librăria „Doina” Beiuș, 1937, pag. 7.

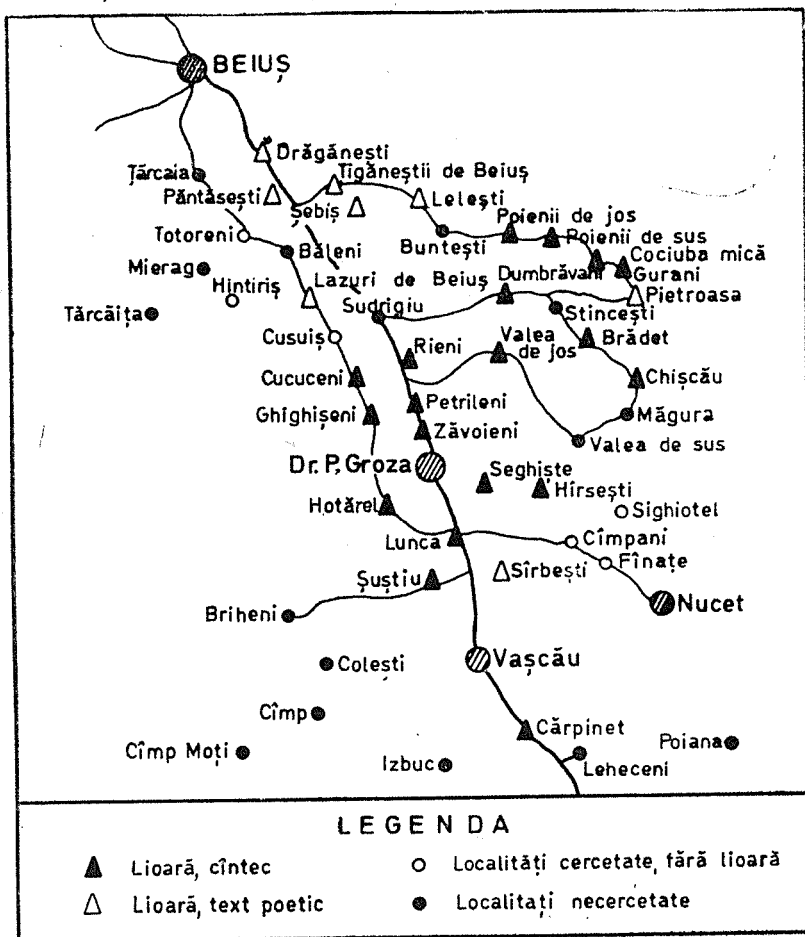
<sup>8</sup> Îmboldul de a-l înregistra și studia ne-a venit din partea colegului de școală Traian Bara, originar din Lunca. Îi exprimăm pe această cale sincerele noastre mulțumiri.

<sup>9</sup> Integrat obiceiului respectiv el constituie deja un punct original din programul unor formații artistice ale căminelor culturale (ca a celui din Seghiște), prezentat în ultimul timp cu ocazia mai multor concursuri. Un ansamblu folcloric din Oradea, orașul de reședință al județului Bihor, întreprinde turneele sale peste hotare sub numele propriu *Lioara*. Sîntem informați și asupra faptului că una din piețele aceluiași oraș urmează să fie împodobită în curînd cu o lucrare sculpturală inspirată din *dansul felegii*.

ne-au permis să delimităm, în mare, aria sa de răspîndire, să distingem cîteva forme și proceduri ale jocului și — strîns legate de acestea — motivele tematice cele mai caracteristice, să sesizăm — pe baza procedurilor și motivelor tematice — funcția acestui obicei, să fixăm — pe baza analizelor de ordin tematic, funcțional și structural — locul *lioarei* în contextul întregului nostru folclor și, implicit, locul cîntecului său specific în sistematica genurilor și repertoriilor folclorului nostru muzical.

\* \* \*

În forma întîlnită de noi *lioara* (*milioara*, *mioara*, *lilioara*, *luminioara*) este un joc cu acțiune practicat cu predilecție de fete și neveste tinere (cărora li se alătură, pe alocuri și în anumite momente, și flăcăi) ca un obicei de ziua întîia și a doua de Paști, în unele sate și la Rusalii, și care implică, fără excepție, producții artistice proprii: texte poetice rostite doar ori și cîntate. Jocul a fost identificat pînă acum în această formă în 30 localități ale zonei Beiuș—Vașcău.



Peste tot unde a fost identificată, *lioara* este integrată unui ciclu de alte jocuri, de regulă distractive, și în a căror context ea se distinge, pe lângă producțiile sale artistice, și printr-un vădit caracter ceremonial, iar în unele proceduri locale și printr-un moment ritual (vezi mai departe). Prilejul și caracterul, solicită, bineînțeles, portul sărbătoresc cu podoabele auxiliare specifice zonei între care nelipsita „feleagă” (ștergarul din pânză de casă decorat cu „alesături” și „cipcă”) devine, în unele proceduri locale, un ustensil caracteristic; de la ea vine de altfel și denumirea *jocul felegii* despre care am pomenit.

Prin componentele sale mai importante, *lioara* dovedește strânse legături și înrudiri cu multe alte manifestări folclorice: cu jocurile copiilor, în primul rând, al căror continuator firesc în scara vîrstelor pare să fie; cu alte jocuri din clipele de răgaz ale tineretului de pretutindeni și cu cele ale adulților, cu obiceiurile din șezători, cu colinda, cu vergelul ș.a. Din comparația cu toate acestea rezultă în același timp și aspectele sale particulare dezvăluite, pe lângă prilej, de funcțiile sale mai evidente ori mai ascunse, de conținutul și forma producțiilor sale artistice, determinate — la rîndul lor — de vîrsta și sexul celor ce o practică.

Faptul de a fi practicat în zile de sărbători pentru care biserica interzicea în trecut dansul obișnuit al horei satului relevă caracterul compensator al obiceiului, o funcție distractivă a sa. Relatările numeroșilor informatori arată că *lioara* „e o distracție, un obicei de Paști” (Luca Saveta, 42 ani, Poienii de sus) și aceasta, „ca să treacă ziua mai iute” (Sabău Mina, 40 ani, Valea de jos) ș.a.m.d. Procedurile jocului, oricît de diferite, și motivele tematice cele mai caracteristice — respectiv cele care în conținutul lor sînt strîns legate de însăși desfășurarea jocului — dezvăluie însă și o funcție mai ascunsă a sa, aceea de *manifestare a sentimentului de solidaritate și prietenie feminină*, pecetluit în prealabil prin „însurătire”. Din relatările aceluiași informator aflăm că „fetele care intră în jocul *lioarei* sînt surate între ele” (Sabău Mina, din Valea de jos), ori că „în *lioară* se prind de mîni suratele” (Luca Saveta, din Poienii de sus). Jocul însuși pare să se justifice altminteri prin creerea unei astfel de situații în care fiecare participantă „o cheamă pe surata ei lângă ea” (Popa Antița, 45 ani, Valea de jos)<sup>10</sup>.

Din cîteva proceduri, mai restrînse astăzi ca răspîndire, rezultă însă și alte semnificații ale obiceiului. Tipi Minodora (15 ani) din Cărpînet arată, de pildă, că *lioara* începe mai întîi peste mormintele din cimitir („jocul pămorminții”), continuă apoi în jurul bisericii și pe ulițele satului. La rîndul său, Petriș Aurina (68 ani) din Seghiște relatează că în ziua a doua de Paști, care „este un fel de ziua morților”, toți sătenii se adună în cimitir unde „beu și mîncă în cinstea morților”; cu această oca-

<sup>10</sup> „Surate se prind fetele de pe la 12 ani, acasă, la școală, pe cîmp la vaci. Beu din pumn una de la alta, după care una zice:

Surată,

Să nu mă suduiești de mamă, de tată, nici de fraț nici de surori!

Ceialaltă răspunde:

Nu te-oi sudui

Numa' surată să-ț fiu!

Apoi începe și asta ca ceie de dinainte și răspunde iastalaltă”. (Inf. Sabău, Mina, 40 ani, Valea de jos).

zie „se dau și pomeni“. După aceasta feciorii aleg fiecare câte o față — cu care urmează a se distra toată ziua — și „joacă împreună *lioara*“. Jocul este aici „un fel de legământ pentru căsătorie“, amintind cu aceasta de obiceiul vergelului, necunoscut astăzi în zona Beiuș—Vașcău, dar practicat în alte sate bihorene cu ocazia Anului Nou<sup>11</sup>.

Cu funcțiile și semnificațiile arătate și cu alte aspecte ce urmează a fi încă analizate, *lioara* prezintă câteva elemente de o incontestabilă vechime, dar și câteva care sugerează suprapuneri ulterioare sau chiar o geneză mai recentă a sa. Pentru această din urmă ipoteză ar pleda, de pildă, însăși denumirea cea mai comună a obiceiului — aceea de *lioară* — ce poate fi pusă în legătură cu prenumele de origine cultă *Lioara*. În antroponimia noastră acest prenume provine prin derivare din *Lia* (formă alintătoare a altor prenume feminine sau și prenume independent) sau, dacă nu-l considerăm ca un derivat, atunci el provine din *Tulnic și Lioara* de G. Coșbuc. În mod similar, *mioara* — o altă denumire a jocului — poate fi pusă, și ea, în legătură cu *Mioara*, derivat al lui *Mia*<sup>12</sup>. Semnalăm însă că atari denumiri ale jocului nu sînt exclusive și — după cum vom constata îndată — nici cele mai concludente; ele se impun totuși atenției prin faptul că în aria de răspîndire a *lioarei* prenumele feminine de origine cultă (Aurina, Laura, Mina, Savina ș.a.) au o frecvență destul de însemnată. Acestui aspect se adaugă apoi și unul din motivele tematice ale *lioarei* în care suratei solicitate i se face o portretizare ce conține frecvent și câteva elemente de cochetărie feminină de certă sursă ori modă urbană:

Dacă mie-mi place  
Surata dîncoace,  
Că-i cu rochie creață  
Ca la jupîneasă;  
Că-i cu geană rară  
Ca la domnișoară

(Inf. Luca Saveta, 42 ani, Poienii de sus, 24 X 1968).

Față de cele de mai sus, o serie de alte elemente și aspecte permit cu totul alte legături și alte considerații privitoare la geneza acestui obicei. În acest sens, în mod cu totul deosebit se impune atenției noastre o formulă introductivă ce precede toate textele poetice ale *lioarei* și care — prin repetare în cadrul strofei muzicale — derivă frecvent în refren. În diferitele variante ale textului poetic constituentele acestei formule sînt:

*Lioară, lioară*  
*Flori de mîlioară*

sau: *Lioară, lioară*  
*Frunză de mioară*

<sup>11</sup> v. Traian Mirza — Gh. Petrescu, *Cîntecul vergelului*; în *Revista de etnografie și folclor*. Tom. 14 an. 1969, nr. 2.

<sup>12</sup> v. Al. Cristureanu, *Prenume de proveniență cultă în antroponimia contemporană românească*; în *Studii și materiale de onomastică*. Edit. Acad. R.S.R., 1969, pag. 31—36.

sau:

*Lilioară-oară*  
*Flori de mnerioară*  
*etc.*

sau: *Milioară-oară*  
*Ce flori de vioară*

Sînt deci, în aceste formule, constituențe care aduc imagini din domeniul florei și denumirile populare ale unor plante și flori de primăvară, numite altfel și *liliori*, *liliuță*, *miliori*, *mneriori*, *miorele*, *viorele*, ori chiar și *floarea paștilor*<sup>13</sup>. În oricare variantă, formula se dezvăluie în plus și ca o figură de stil plină de poezie și muzicalitate, ce concentrează un apelativ — cel mai comun — *lioară* — adresat desigur suratei și o comparație a ei cu atîtea și atîtea flori de cîmp. În acest apelativ și în aceste comparații trebuie căutată deci denumirea atît de variată a jocului: *liaoară*, *lilioară*, *luminioară*, *mioară*, *milioară*.

De altfel apelative care evocă, prin sensul lor, imagini preluate din domeniul florei, iar uneori și din cel al faunei (mioara) și comparații de acest fel sînt întîlnite și în alte genuri tradiționale ale folclorului nostru, pentru care este suficient să amintim colindele de fată cu caracteristicile lor lor refrene: *Liliană fată dalbă*; *Lilioară, trandafir*; *Luminioară, ochi-s negri* ș.a.

Considerăm, de asemeni, că nu este lipsit de oarecare semnificații faptul că și motivul tematic al cochetăriei feminine (la care ne-am referit mai înainte) este regăsit în colinda de mare vechime din Hunedoara<sup>14</sup>. Dar nu este totuși exclus ca acest motiv să fie o preluare, un aდაus ulterior atît în tematica *lioarei* cît și în cea a colindei.

În ceea ce privește însă legăturile de ordin genetic, mai semnificative par să fie cele dintre *lioară* și jocurile copiilor cărora, precum s-a mai spus, cea dintîi le este un firesc continuator pe scara ontogeniei. Căci aceeași determinantă de vîrstă care particularizează, într-o anumită măsură, aceste două categorii folclorice este repetată și pe scara filogeniei. Pentru a fi mai expliciti vom arăta astfel că prin toate caracteristicile sale — de conținut, structurale, sincretism — folclorul copiilor amintește de arta din perioada de copilărie a omenirii. *Lioara*, cu sincretismul său și cu funcția sa particulară — de a fi expresia sentimentului de solidaritate și prietenie feminină — amintește, și ea, de acele condiții de viață ale trecutului îndepărtat în care conștiința propriului „eu“ era înăbușită de conștiința de grup, amintește — cu alte cuvinte — de acel moment cînd, din conglomeratul unic de genuri ce caracteriza arta începuturilor, se desprinsese formele unui lirism, nu însă unul individual, ci unul pural,

<sup>13</sup> v. A. I. Borza, *Dicționar etnobotanic*. Edit. Acad. R.S.R. 1968.

<sup>14</sup>vezi, de exemplu: Sabin V. Drăgoi, *303 Colinde*, colinda nr. 113 din Cerbia, Hunedoara, cu versurile:

Cest tînăr voinicu

Nu mă săgeta-re

Căci eu te-oi lua-re

În drag coarne-a mele

Și te-oi aruncare-re

La fete de greci

Și tu să-ți alegi

Fata cea frumoasă

Cu coșita groasă

Trasă pe mătasă

Ca la jupineasă.

<sup>15</sup> cf. Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*. Edit. Tineretului, București, 1968, pp. 11—38.

colectiv<sup>15</sup>. Dar și faptul că un conținut din sfera liricei — fie ea și colectivă — este turnat, nu în versurile cele mai caracteristice liricei noastre populare (respectiv hepta- și octosilabice), ci în versuri penta- și hexasilabice, considerate de către folcloriștii noștri ca cele mai vechi (căci sînt caracteristice pentru poezia de ritual) poate fi el însuși deosebit de semnificativ.

În privința istorică pe care o putem imagina astăzi în legătură cu geneza diferitelor categorii de manifestări folclorice *lioara* marchează deci un moment al începuturilor, suficient prin el însuși pentru a explica strînsele sale înrudiri cu alte categorii folclorice și, totodată, marea sa vechime.

Așa cum apare astăzi, obiceiul *lioarei* prezintă firești diversificări ce se explică, desigur, prin acțiunea unor factori, și ei diverși — (contribuția creatoare a unor colectivități sătești la îmbogățirea propriului tezaur folcloric, strînsele legături cu alte jocuri și cu alte obiceiuri, valoarea inegală pe care o are, probabil încă mai de mult, în viața diferitelor colectivități ș.a.) — și care se repercutează, precum am văzut, asupra denumirii înseși, dar și asupra modului de desfășurare și a procedurilor jocului, asupra conținutului și formei de realizare a producțiilor sale artistice. Din această diversitate căutăm să desprindem, în continuare, doar cîteva aspecte, acelea anume pe care le considerăm mai importante și mai proprii unui interes strict folcloristic.

\* \* \*

1. Într-o serie de localități din vecinătatea Beiușului (Sebiș, Țigănești, Păcălești, Pântășești, Băleni, Lazuri de Beiuș, Lelești ș.a.) *lioara* apare ca un joc cu acțiune ce antrenează două partide de jucătoare, între care se învinge un dialog versificat și strîns legat, în conținutul său, de modul de desfășurare a jocului. Formația în care sînt dispuse inițial jucătoarele este aceea a două cercuri concentrice sau aceea de grămadă ori perechi înșiruite, cu una sau două jucătoare în față, accentul punîndu-se în toate cazurile, pe inegalitatea numerică a celor două partide.

Procedural și tematic jocul începe cu un motiv al *întrebării* pe care jucătoarele partidei mici o adresează celorlalte, motiv precedat întotdeauna de formula introductivă la care ne-am referit mai înainte:

*Lioară, lioară*  
*Flori de milioane.*  
Ce rîndu-i de rînd  
De-i mai mult la voi  
Mai puțin la noi?

după care urmează răspunsul jucătoarelor din partida mare și care ia de obicei forma unei *invitații*:

— Dacă ție-ț' pare  
Că-i mai mult la noi  
Mai puțin la voi  
Vină și-ț' aleje  
Care ție-ț' place!

Dialogul continuă cu motivul *alegerii partenerii*, cel care conține în mod obișnuit portretizarea suratei solicitate:

— Dacă mie-m' place  
 Surata dîncoace,  
 Că-i cu rochie creată  
 Bătută-n mezdreață. [mezdreață = plisată]

(Inf. Purza Eva, 70 ani, Lazuri de Beiuș; 13 IV 1969).

Prin alegerea cîte unei parteneri, „fiecare pe surata ei“ sau „fiecare pe cine-i place“, raportul numeric dintre cele două partide se inversează, dintr-odată (în formația cercurilor concentrice) sau treptat (în celelalte formații), ceea ce motivează în fapt reluarea jocului cu același text poetic.

Față de această desfășurare, jocul altor localități solicită în plus obligația celor ce aleg partenera de a trece mai întii pe sub mîinile prinse ale celorlalte sau printre ele, cunoscînd bineînțeles riscul, pe care îl dezvăluie însuși dialogul:

— Da-ni-ț' cale pîn cetate?  
 — Da, destulă, și v-om bate  
 Tă' cu pumnii păstă spate.

(Inf. Taichiș Ana, 57 ani, Lelești; 23 X 1968).

Cum arătăm și mai înainte, în cele mai multe localități din cele menționate, textele poetice ale *lioarei* se rostesc doar. În cîteva sate însă, unde aceleași texte se rezumă la motivul întrebării, al invitației și al alegerii, ele sînt și intonate după modelul cîntecelor de copii:

Li - oa - ră, li - oa - ră  
 Ce flori de mi - oa - ră  
 Ce rîn - du-i de rînd  
 De-i mai mult la voi  
 Mai pu - țin la noi?

(Inf. Lucuța Silvie, 33 ani, Sebiș; 13 IV 1969).

sau:

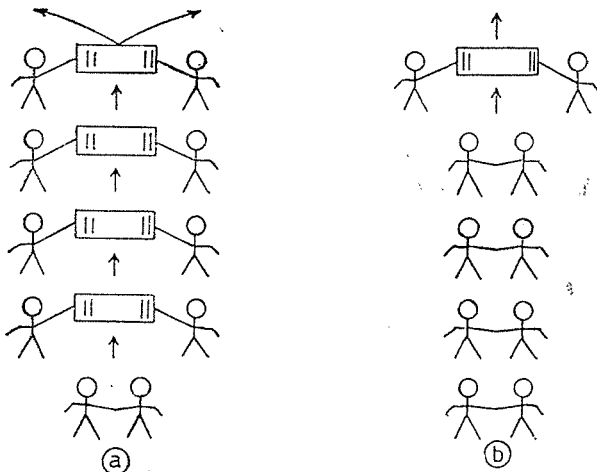
Li - oa - ră, li - oa - ră  
 Flori de iă - mi - oa - ră  
 Ce rîn - du-i de rînd  
 De-i mai mult la voi  
 Mai pu - țin la noi?  
 etc.

(Inf. Purza Eva, 70 ani, Lazuri de Beiuș; 13 IV 1969).

2. În cele mai multe localități ale ariei delimitate mai înainte, respectiv în cele din împrejurimile orașului Dr. P. Groza (Lunca, Hotărel, Ghighișeni, Cucuceni, Șuștiu, Cărpinet, Seghiște, Hîrsești, Zăvoieni, Petrileni, Rieni, Valea de jos, Chișcău, Brădet, Dumbrăvani, Pietroasa, Gurani, Cociuba mică, Poienii de sus) *lioara* apare ca un joc cu cîntec specific, deosebit deci de cîntecele copiilor, precum și de celelalte genuri muzicale locale.

Ca mod de desfășurare, jocul cu cîntec specific prezintă două forme de bază. Una este cea a partidelor inegale, descrisă anterior, cu dialogul și motivele tematice (al întrebării, invitației, alegerii) ce converg spre acțiunea de aducere a suratei în tabăra proprie.

Cealaltă constă dintr-o formație omogenă, alcătuită din perechi de surate așezate în rînd și prinse între ele de mîna, de o nuia, batistă sau — mai des — de feleguță. În timpul cîntării formația se deplasează pe direcția rîndului, în mișcare lentă, ceremonială, cu opriri în anumite locuri și momente, pentru trecerea perechilor din urmă pe sub mîinile ridicate „ca un pod“ ale celor din față. Procedurile cele mai frecvente de trecere „pe sub pod“ le ilustrăm prin figura de mai jos:



*Explicația figurii:* a reprezintă procedura în care, în mod cursiv și succesiv, ultima pereche trece pe sub podul ridicat de toate celelalte, se așează apoi în față și ridică și ea pod; b reprezintă procedura în care pe sub podul ridicat de o pereche sau două trece întregul rînd.

Sînt sate în care jocul *lioarei* cu cîntec specific se limitează astăzi la una sau alta din formele arătate mai sus. În cele mai multe însă aceste forme se constituiesc, fie ca părți distincte și într-o anumită succesiune a aceluiași joc, fie chiar ca jocuri diferite ale unui ciclu. În cazul din urmă forma jocului cu partide inegale este numit pe alocuri și *incîlcita* sau *scîlcita* din cauză că, alergînd dintr-o partidă în alta, jucătoarele se strecoară unele printre altele. Este de remarcat însă că această denumire apare numai în satele în care textele poetice ale jocului sînt și cîntate

(nu deci și acolo unde aceleași texte sînt doar rostite) și că, deși numit astfel, jocul este marcat întotdeauna de aceeași formulă introductivă cu valoare apelativă — *Lioară, lioară* — și de aceleași motive tematice ce converg spre aducerea suratei în partida proprie.

Față de forma partidelor inegale, la care participă numai fete și neveste tinere, jocul cu procedura de trecere „pe sub pod“ antrenează pe alocuri și flăcăi. El începe obișnuit prin înconjurarea bisericii, iar în unele localități chiar peste mormintele din cimitir („jocul pă morminți“), după care el se desfășoară pe ulițele satului, peste cîmp spre localitățile învecinate, antrenînd în acest fel întreaga generație de tineret sătesc. Cu această desfășurarea largă în spațiu și timp jocul reclamă în plus și alte texte poetice de cît cele menționate, unele tot atît de proprii, altele provenind în schimb din alte categorii de cîntece ce prezintă vădite afinități cu funcția mai ascunsă a obiceiului.

Între temele de acest fel, cu o frecvență însemnată în materialul cules de noi este cea a fetei îndrăgostite care nu este luată în căsătorie de cel iubit, din cauza sărăciei, temă ce începe cu un motiv al șezătoarei:

Podbale, podbale  
Colo sus pe valé  
Este-o casă mare  
Cu ușe pă soare  
Scrisă-i șezătoare  
De noauă feciori  
Și de fete mari;  
Șed în șir și joc  
Și fetele torc.  
Numa ficia me  
Firu-și firuie  
Sta și lăcrima.  
Maică-sa o-ntreba:  
— Dară ficia me  
Ce lăcrimi tu-așe?  
— Dară maica me  
Cum n-oi lăcrima  
Că io am avut  
Un bădiuț în sat  
D'alta l-o luat.  
— Dară ficia me  
N-ave bai de-ace  
Că io că te-oi da  
După de-mpărat.  
— Dară maica me  
L-ala de-mpărat  
Trabă car gătat  
Și la-mpărăteasă  
Haine de mătasă.

(Inf. Sabău Mina 40 ani și Popa Antița 45 ani, Valea de jos; 24 X 1968).

Dintre puținele variante publicate ale acestei teme, trei apar împreună cu melodiile lor, reprezentând însă genuri diferite de *lioară* și diferite și între ele (cîntec epic sau colindă)<sup>16</sup>.

Printr-o asociație de idei, în contextul tematic al *lioarei* pătrunde și cunoscuta temă a colindei *Mă luai, luai*, identificată ca atare doar în Sălaj, Năsăud-Bistrița și Cîmpia Transilvaniei<sup>17</sup>. În cîntecul *lioarei* din Bihor, aceeași temă ia nuanța dorului de casa părintească a celor măritate:

Mărie, Silvie  
Vină la socrie,  
La socria ta.  
Luni dimineața  
Luai furchița  
Și secerea-n brîncă [brîncă = mină]  
Tare mă purtai  
Degetu-l tăiai.  
Cursă sînge, cursă  
Doru mă d-ajunsă  
De maică, de tată  
De frați de surori,  
Grădina cu flori.

(Inf. Sabău Mina, 40 ani, Valea de jos; 24 X 1968).

Prin comparație și personificare tinerele femei dau glas în cîntecul *lioarei* și ades încercatului sentiment de însingurare:

Pasăre murguță  
Ce te jelcuiiești  
Zîua pă garduri  
Noaptea pă vaduri?  
— Ieu mă jelcuiesc  
Că ieu am avut  
În pădure sus  
Un cuibuț ascuns,  
Înt-on ciung uscat [ciung = lemn]  
Cu pui d-azburat;

<sup>16</sup> Pentru variantele poetice fără melodii vezi: a) Al. Amzulescu, *Balade populare românești*, III, E.L. 1964 pp. 258—259; b) Ion Mușlea, *George Pitiș etnograf și folclorist*, E.L. 1968 pp. 88—99; c) Mircea Bradu, *Mîndre-s horile la noi*. Culegere de folclor din regiunea Crișana. Casa regională a creației populare, Oradea, 1961 pp. 60—67.

Pentru variantele poetice cu melodii proprii vezi: a) Béla Bartók, *Melodien der Rumänische Colinde (Weihnachtslieder)*. Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke; Herausgegeben von D. Dille. Editio Musica, Budapest, 1968; melodia nr. 31, text 31 d și melodia nr. 26 d, text 31 e; b) Traian Mirza, *101 cîntece și melodii de joc de pe Crișuri*. Casa creației populare a jud. Bihor. Oradea, 1968 p. 22.

<sup>17</sup> vezi: a) G. Breazu, *Cîntecul popular*; în *Muzica românească de azi*. București, 1939 pag. 156; b) Béla Bartók, op. cit., melodia nr. 26 c, text nr. 13; c) I. Nicola — Ileana Szenik — Tr. Mirza, *Curs de folclor muzical*, partea I. Edit. did. și pedagog. București, 1963 pag. 228 nr. 63.

Vîntu ce-o bătut  
Ciungu mi l-o rupt;  
Apa ce-o urlat  
Puii i-o mînat  
Sîngură-am rămas

[urlat = curs]

(Inf. Bodea Magdalena, 44 ani, Ghighișeni; 5 II 1969)

Dintre variantele apropiate ale acestei teme, una este consemnată de Miron Pompiliu numai ca text poetic<sup>18</sup>, iar alte două — una din Bihor, alta din Hunedoara — sînt consemnate de Bartók împreună cu melodiile proprii<sup>19</sup>. Aceeași temă a însingurării apare și în versiunile epice mai largi din ținuturile extracarpătice ale țării și pe care Al. Amzulescu le înglobează în categoria baladelor „familiale“ (subcategoria „îndrăgostiții“)<sup>20</sup>.

O temă proprie de însemnată frecvență în cîntecul *lioarei* o constituie satira adresată soților nătîngi:

Nevastă făleață,  
Pară pădureață  
Unde ți-i bărbatu?  
— Sus la Huiedin  
După buți de vin.  
Caru s-o-mburdat  
Bușile s-o spart  
Vinu s-o vărsat;  
Boii i-o vîndut,  
Banii i-o bătut.

(Inf. Sere Veronica, 38 ani, Cucuceni; 7 II 1969).

Apar, în fine, în cîntecul *lioarei* și motive tematice caracteristice pentru cîntecele de clacă și de șezătoare, ca:

Busuioc cu flori  
Liorați feciori  
Pînă mîne-n zori;  
Că de mîne-n zori  
Fi veți mergători.  
Busuioc cu pene  
Liorați fetele  
Pînă mîne-n stele;  
Că de mîne-n stele  
Fi veți mîrgățele.

pene = flori

(Inf. Petriș Aurina, 68 ani, Seghiște; 26 X 1968); precum și cîteva versuri răslețe caracteristice pentru cîntecul vergelului:

<sup>18</sup> Miron Pompiliu, *Literatură și limbă populară*. E.L. 1967, pag. 270.

<sup>19</sup> Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, II (vocal melodies) nr. 410 b și nr. 356; textul separat în vol. III (texts) nr. 848 b, respectiv nr. 848 a.

<sup>20</sup> Al. Amzulescu, op. cit. vol. III pp. 155—163.

Vergele, vergele  
Struțuri de inele.

(Inf. Sere Savina, 59 ani, Zăvoieni; 7 II 1969).

După cum specificam mai înainte, toate aceste texte poetice apar doar în forma jocului ce constă în deplasarea continuă a perechilor de surate sau a perechilor de tineri (fete și flăcăi). Față de motivele tematice strîns legate de forma jocului cu două partide inegale, celelalte apar ca teme, motive, elemente tematice și motivice complementare, solicitate adică de o desfășurare mai îndelungată a jocului și pătrunse în cîntecul său din cîntecele altor obiceiuri (colindat, clacă, șezătoare, vergel) și din alte genuri neocasionale (epic mai ales), unele în viață, altele dispărute sau reidentificate încă în zona de răspîndire a *lioarei*. Faptul că aceste texte provin din alte categorii de cîntece, că ele nu sînt strîns legate de modul de desfășurare a jocului și de procedurile sale explică libera lor înlănțuire în timpul execuției, precum și libertatea de a fi aduse integral sau și numai parțial. Aspectul relevă, oricum, nu numai o strînsă înrudire a categoriilor folclorice în chestiune (lucru despre care am mai amintit), ci și vitalitatea deosebită a *lioarei*, faptul că în cîntecul său și-au găsit un loc de refugiu numeroase elemente tematice ale unor categorii intrate încă mai de mult în desuetudine. Transferul acestora în cîntecul *lioarei* a fost facilitat, desigur, nu numai de apropiatul lor grad de filiație funcțională și tematică, ci și de identitatea structurală a elementelor lor poetice și muzicale.

\* \* \*

### ELEMENTELE STRUCTURALE

Prin aspectele sale structurale mai importante cîntecul *lioarei* se încadrează organic într-un tip mai general ce unește, pe de-asupra diferențierilor de ordin genuistic, mai multe categorii de creații din zona Munților Apuseni (cîntecul vergelului, cîntecul clăcii de tors, cîteva cîntece epice ale ciclului familial) ca și altele (colinde, melodii de dans) de mai departe. Cu apartenența lor la acest tip mai general, individualitățile locale ale *lioarei* se constituiesc totodată în cîteva subtipuri, mai mult sau mai puțin independente ori mai apropiate unora din subtipurile celorlalte categorii.

Elementele structurale care unesc în chipul cel mai evident cîntecele de *lioară* între ele și pe acestea cu celelalte categorii sînt versul și ritmul, căroră li se adaugă însă și cîteva aspecte de ordin melodic și arhitectonic.

Versul aparține, în toate cazurile, tripodiei pirice și dovedește a avea un rol important în structurarea celulelor ritmico-melodice și a rîndurilor înseși. Acestea din urmă sînt aduse, din punct de vedere arhitectonic, în strofe muzicale, cea mai comună fiind strofa din patru rînduri melodice. Cerințe de ordin tematic-literar fac însă ca această strofă să fie amplificată uneori la cinci rînduri melodice — prin repetarea rîndului melodic 4 pe un vers nou — după cum alteleori, aceeași strofă din patru rînduri

este diminuată — prin renunțarea la ultimul rînd, cînd el este identic melodic cu al treilea.

Cu identitatea structurală a fiecărui vers și a fiecărui rînd melodic, formula poetică introductivă și cu valoare apelativă (*Lioară lioară, Flori de mîlioară*) derivă frecvent într-un refren literar ce poate ocupa — în diferitele interpretări — oricare din jumătatea strofei din patru rînduri sau chiar strofa întregă (prin repetarea lui).

Rîtmul, structurat de vers și de picioarele metrice ale acestuia, este alcătuit numai din celule bisilabice, cîte trei pentru întinderea unui rînd și — în afara unor puține excepții — în aceeași formă și alcătuire pentru toate rîndurile unei strofe. După alcătuirea celulară și valoarea globală a fiecărui rînd, cîntecele *lioareî* se constituie în cîteva grupe de scheme ritmice pe care le ilustrăm prin tabelul de mai jos:

Grupa	Nr. de var.	Rînd melodic 1	Rînd melodic 2	Rînd melodic 3	Rînd melodic 4
a	1				7
b	2				
	3				
	3				
	4				
	1				
c	4				
	2				
d	1				
e	2				7

După cum se poate vedea în acest tabel, celulele ritmice pîrice și înlocuitoarele lor cu aceeași valoare globală (triolete) preponderază ca frecvență atît în structura fiecărei variante cît și în ansamblul lor. Pe lîngă această preponderență ele se impun și prin locul lor constant în toate variantele grupelor *a* și *b*, parțial și în *d*. Celulele ritmice cu o valoare globală mai mare decît a pîricului (respectiv: iamb, troheu, spondeu și derivatele lor), ce ocupă numai locul ultim în rîndurile melodice ale variantelor din grupele *a* și *b* și alte locuri în celelalte, provin prin *multi-*

*plicarea* duratei unuia sau altuia din timpii unui piric ori spondeu sau, alteori, prin *contopirea* unor timpî dintr-o serie de 8 optimi. Prin acest aspect ritmul cîntecelor de *lioară* marchează un punct în care principiul de multiplicare — propriu sistemului parlando, respectiv silabic — se întîlnește cu principiul contopirii — alît de propriu sistemului ritmic al copiilor și celui de dans.

Legat strîns de o execuție colectivă și de deplasarea ceremonioasă a perechilor de jucătoare, cîntecul *lioarei* are — în general — un ritm măsurat, în mișcare potrivită, pe alocuri ușor rubatizat (atunci cînd multiplicarea duratei unora din timpî este nedefinită).

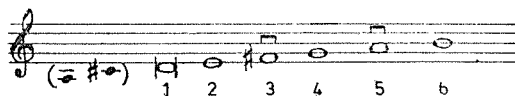
Pe lîngă vers și ritm, cîteva aspecte de ordin melodic — ca de pildă: ambitus de sextă-septimă, mers melodic în general descendent și cu boltiri repetate, importanța treptelor 1 și 5 în acest mers — unesc de asemeni între ele cîntecele *lioarei* și pe acestea cu celelalte categorii ale tipului mai general despre care am vorbit.

În schimb, structura tonal-modală a melodiilor și aspectul lor silabic ori mixt intervin pentru o grupare a lor în cîteva subtipuri distincte, constituite mai independent ori în legătură cu una sau alta din celelalte categorii ale tipului mai general. În funcție de caracterul lor mai independent ori, dimpotrivă, tributar altor categorii și în funcție de frecvența ce o au în aria respectivă, cele 21 cîntece ale *lioarei* înregistrate de noi pînă acum pot fi clasificate în următoarea ordine a subtipurilor:

*Subtipul 1*, cu 15 variante ce provin din localitățile: Seghiște, Hîrsești, Zăvoieni, Rien, Valea de jos, Chișcău, Brădet, Dumbrăvani, Pietroasa, Gurani, Cociuba mică, Poienii de sus, Hotărel, Ghighișeni, Cucuceni, apare ca unul constituit independent de alte categorii și prezintă următoarele particularități structurale:

— o melodie de aspect mixt, în care părți strict silabice ori ușor ornamentate alternează cu veritabile melisme ce apar pe durata multiplicată a unor timpî;

— scară hexacordală majoră, uneori amplificată inferior cu o cvartă de sprijin și eventuale sunete de trecere, în care treptele 1, 3 și 5 se impun ca principale în mersul melodic:



— strofa cea mai obișnuită din 4 rînduri melodice — mai rar din 3 sau 5 rînduri — aparținînd tipului ternar și proporționată prin una sau două cezuri principale în 2 : 2 sau 1 : 1 : 2, respectiv: A B / B C sau A / B B C; A B / C C sau A / B / C C. (vezi exemplele muzicale ale subtipului 1).

*Subtipul 2*, cu 5 variante provenite din Lunca, Ghighișeni, Hotărel, Zăvoieni și Petrileni, apare de asemeni ca un subtip independent dar vădit înrudit cu cîntecul vergelului din zona Aleșd<sup>21</sup>; particularitățile lui structurale sînt:

<sup>21</sup> v. Traian Mirza — Gh. Petrescu, op. cit., pag. 146.

- o melodie de aspect mixt;
- o scară dorică cu sau fără cromatizarea superioară, cu un semiton sau cu un sfert de ton, a treptei a patra:



— strofă din patru rînduri melodice, de tip ternar, proporționată de două cezuri principale în 1 : 1 : 2, respectiv : A / B / CC. (vezi exemplele subtipurii 2).

*Subtipul 3*, cu o variantă din Suștiu, apare ca unul strîns înrudit melodic și ritmic cu unele colinde și cîntece propriu-zise din zone mai îndepărtate; structural, acest subtip se caracterizează prin:

- o melodie de aspect silabic, ușor ornamentată;
- o structură tonal-modală în care o scară cu substrat tetratonic (*La-re-mi-so-la*) se interferează cu o scară cu substrat pentatonic (*re-mi-so-la-si*) și în care pieiul ce umple intervalul *mi-sol* apare ca o treaptă fluctuantă:

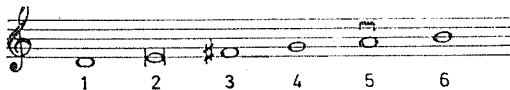


— un ritm derivat din giusto-silabic bicron (prin augmentarea duratei timpului ritmic lung);

— o strofă din patru rînduri melodice, de tip binar, cu cezură principală după rîndul melodic 2, respectiv A A / B Avm. (vezi exemplul subtipurii 3).

*Subtipul 4*, reprezentat și el de o singură variantă ce provine din localitatea Cărpinet, apare ca unul strîns înrudit melodic și ritmic cu melodiile de dans ale Banatului și altor ținuturi transilvănene. Structural, el se caracterizează prin:

- o melodie de aspect silabic;
- o scară hexacordală majoră cu cadență finală dorică:



— o strofă din patru rînduri melodice, de tip binar; sub ultimele două rînduri melodice stă de regulă un refren literar, respectiv A B (vezi exemplul subtipurii 4).

— un ritm de dans în care 6 — respectiv 5 — silabe acoperă o schemă ritmică cu valoare globală de 8 optimi (reprezentată în tabelul anterior de prima variantă a grupeii a).

\* \* \*

Sintetizînd datele anterioare constatăm deci că prin prilejul, cadrul și caracterul manifestării sale jocul și cîntecul *lioarei* aparține unui repertoriu ceremonial legat de sărbătorile ciclului pascal; pe lângă o funcție distractivă și compensatorie totodată, prin care jocul se integrează unui repertoriu mai larg al generației de tineret (fete și flăcăi), jocul și cîntecul mai ales are și o funcție particulară, mai ascunsă, prin care el aparține numai repertoriului specific tineretului feminin; adăugînd la această particularitate funcțională și o particularitate tematică (temele strîns legate de desfășurarea jocului) precum și evidentele particularități structurale (ale subtipurilor 1 și 2) ajungem prin a concluda că *lioara* — respectiv cîntecul său — întrunește toate componentele definitorii ale unui gen folcloric muzical.

*Cîntecul lioarei este deci un gen, ce-i drept mai mărunț, dar unul pe deplin încheșat și sensibil diferențiat, prin ceea ce prezintă mai caracteristic, de toate celelalte categorii folclorice locale cunoscute pînă acum.* Datorită însă unor firești întrepătrunderi, datorită originii comune a unora dintre categoriile folclorice și datorită faptului că în decursul vremii *lioara* a absorbit unele elemente ale unor genuri în destrămare, ea se prezintă astăzi — asemenea altor categorii — într-un aspect mai eterogen, pretabil totuși pentru a dezvălui elementele sale cele mai caracteristice.

În accepțiunea localnicilor — explicabilă prin însuși aspectul sesizat mai sus — oricare din melodiile celor patru subtipuri este considerată ca fiind a *lioarei*. Deosebit de această accepțiune se impune însă situația că în cîteva alte localități ale ariei delimitate există și alte melodii, în general diferite de cele considerate ca ale *lioarei*, dar care vehiculează una sau alta din temele complementare ale acesteia. Rămîne astfel ca un studiu ulterior să lămurască dacă și între acestea și cîntecul *lioarei* există oarecari raporturi și în ce constau ele. Pentru un viitor studiu se impune, de asemenea, o comparație multilaterală a mai multor categorii de cîntece, dintr-o zonă mai largă a Munților Apuseni, care folosesc versuri penta-ori hexasilabice și a căror tematică și melodică dovedesc strînse legături; sînt cîntece care lipsesc — în cea mai mare parte a lor — din publicații și sînt, în general, puțin cunoscute. Nu este exclus ca o cercetare mai atentă a acestora să releve lucruri despre care astăzi știm prea puțin ori, poate, nici nu le bănuim. Este de altfel însuși cazul cîntecului *lioarei*, gen de o deosebită valoare documentară și artistică dar neobservat, vreme îndelungată, de folcloriști.

Prezentul studiu este însoțit de 21 cîntece ale *lioarei*. Cu publicarea lor, satisfacția noastră va fi deplină, dacă ele vor intra în atenția și preocupările celor pricepuți în a le valorifica și muzical, dacă astfel restituite, ele vor aduce un plus la prestigiul, încă mai de mult cîștigat, al culturii noastre populare.

## CINTECUL LIOAREI<sup>22</sup>

### SUBTIPUL 1

Mg. 1459/57

Dumbrăvani, Bihor  
Inf. Lică Saveta, 54 ani  
Cules în 23 X 1968

1 a

Pa-ră pă-du - rea - ță Ne-vas-tă fă - lea - ță  
In-ghe țî-i bār - ba - tu? S-o dus la Hoi - di - nu

Col. Mîrza

Zăvoieni, Bihor  
Inf. Sere Savina, 59 ani  
Cules în 7 II 1969

1 b

Li- oa-ră, li - oa - ră, Flori de mi - li - oa - ră  
Ce rîn- du-i de rîn- du, Li- oa-ră, li - oa - ră

Mg. 1459/56

Cociuba mică, Bihor  
Inf. Baș Aurina, 42 ani  
Cules în 23 X 1968

1 c

Li- oa-ră, li - oa - ră, Li- oa-ră, li - oa - ră  
Ce flori de mi - oa - ră, Ce flori de mi - oa - ră.

<sup>22</sup> Cîntecele sînt culese și transcrise de autorul prezentului studiu. Numărul documentului sonor trimite la benzile de magnetofon ale fonotecii Conservatorului „G. Dima” din Cluj; în lipsa acestui număr se trimite la colecția personală.

Col. Mîrza

Ghigișeni, Bihor  
Inf. Bodea Magdalena, 44  
ani și grup de femei;  
Cules în 5 II 1969

1 d Musical notation for the first piece, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of ♩ = 160. The melody is written on a single staff. The lyrics are: Por-ba-le, por-ba-le, Co-lo sus pă va-le  
Li-oa-ră, li-oa-ră, Flori de mi-li-oa-ră

Col. Mîrza

Cucuceni, com. Ghigișeni  
Bihor  
Inf. Sere Veronica, 38 ani  
Cules în 7 II 1969

1 e Musical notation for the second piece, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of ♩ = 184. The melody is written on a single staff. The lyrics are: Bu-su-ioc cu flori, Mai șe-deți fe-ciori  
Li-oa-ră, li-oa-ră, Flori de mi-li-oa-ră

Mg. 1459/58

Brădet, Bihor  
Inf. Guler Marta, 56 ani  
Clues în 22 X 1968

1 f Musical notation for the third piece, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of *Parlando, poco rubato*. The melody is written on a single staff. The lyrics are: Li-oa-ră, li-oa-ră, Li-oa-ră, li-oa-ră  
Ce flori de mi-oa-ră, Ce flori de mi-oa-ră

Mg. 1459/61

Hotărel, Bihor  
Inf. Gheban Maria, 61 ani  
Cules în 25 X 1968

1 g

*♩ = 192*

*Pă va-le, pă va-le, Es-te-o ca-să ma-re*

*Li-oa-ră, li-oa-ră, Flori de mă-ri-oa-ră.*

Mg. 1459/49

Seghiște, Bihor  
Inf. Petriș Aurina, 68 ani  
Cules în 26 X 1968

1 h

*♩ = 60*

*Li-oa-ră, li-oa-ră, Flori de mi-li-oa-ră*

*Dă-ni noa-uă doa-uă, Li-oa-ră, li-oa-ră*

Mg. 1459/52

Rieni, Bihor  
Inf. Laza Andronica,  
36 ani  
Cules în 24 X 1968

1 i

*♩ = 112*

*Li-oa-ră, li-oa-ră, Flori de mi-li-oa-ră,*

*Dă-ne noa-uă doa-uă, Dă-ne noa-uă doa-uă*

Mg. 1459/53

Valea de jos, Bihor  
Inf. Sabău Mina 40 ani și  
Popa Antița 45 ani.  
Cules în 24 X 1968

1 j   
Li-oa-ră, li-oa-ră, Frun-ză de mi-oa-ră

  
Dă-ne noa-ă doa-uă, Dă-ne noa-uă doa-uă.

Mg. 1459/51

Gurani, Bihor  
Inf. Jude Cornelia 41 ani,  
Cireap Anuța 50 ani și  
Tica Voara 41 ani;  
Cules în 22 X 1968

1 l   
Li-oa-ră, li-oa-ră, Ce flori de mi-oa-ră

  
În ghe-ți-i bār-ba-tu? Sus la Si-gi-giu

Mg. 1459/50

Poienii de sus, Bihor  
Inf. Luca Saveta 42 ani și  
Ciuciu Saveta 45 ani  
Cules în 24 X 1968

1 m   
Li-oa-ră, li-oa-ră, Ce flori de mi-oa-ră

  
Ce rîn-du-i de rîn-du, De-i mai mult la voi,

  
Mai pu-țin la noi?

Mg. 1459/60

Pietroasa, Bihor  
Inf. Pîlea Elisabeta 45 a.  
Cules în 22 X 1968

1 n

Li - oa - ră, li - oa - ră, Ce flori de mi -  
oa - ră. Un - de ți - i băr - ba - - tu? Sus la Hu - e -  
di - nu Du - pă buti de vi - nu

Mg. 1459/54

Chișcău, Bihor  
Inf. Bunduruș Floare, 48 a.  
Cules în 25 X 1968

1 o

Li - oa - ră, li - oa - ră, Ce flori de mi - oa - ră  
In - ghe ți - i băr - ba - tu? Sus la Se - ghe - di nu.

Mg. 1459/55

Hîrsești, Bihor  
Inf. Dușe Ecaterina, 46 a.  
Cules în 25 X 1968

1 p

Li - oa - ră li - oa - ră  
Ce flori de mi - oa - ră  
Li - oa - ră, li - oa - ră

Mg. 1099/8

Lunca, Bihor  
 Inf. Bara Catița, 37 ani și  
 Horgea Saveta, 43 ani  
 Cules în 10 VII 1966

2 a

Andante (♩ = 66) poco rubato

Li - oa - ră, li - oa - ră, De flori li - li - oa - ră

Li - oa - ră, li - oa - ră, Li - oa - ră, li - oa - ră

Col. Mirza

Hotărel, Bihor  
 Inf. Jurcău Catița, 28 a.  
 Cules în 5 II 1969

2 b

♩ = cca 160

Pa - ră pă - du - rea - țã (e) Li - oa - ră, li -

oa - ră, Li - oa - ră, li - oa - ră

Col. Mirza

Ghghișeni, Bihor  
 Inf. Bodea Magdalena 44  
 ani și grup de femei  
 Cules în 5 II 1969

2 c

♩ = 82-86

Pă - ră pă - du - rea - țã, Ne vas - țã fă - lea - țã,

Li - oa - ră li - oa - ră, Flori de mi - li - oa - ră

Col. Mîrza

Zăvoieni, Bihor  
Inf. Sere Savina, 59 ani  
Cules în 7 II 1969

2 d

Andante (♩ = 64)

Pă-să - re mă - ias - tră, Pa - să - re mă - ias - tră, \_\_\_\_\_

Li - oa - ră, li - oa - ră, Flori de mi - li - oa - ră

Col. Mîrza

Petriteni, Bihor  
Inf. Jurca Etelca, 23 ani și  
Herescu Carolina, 37 ani  
Cules în 7 II 1969

2 e

♩ = 72

Li - oa - ră, li - oa - ră, Flori de mi - li - oa - ră, \_\_\_\_\_

Li - oa - ră, li - oa - ră, Flori de mi - li - oa - ră

SUBTIPUL 3

Col. Mîrza

Suștiu, Bihor  
Inf. Radac Maria, 44 ani  
Cules în 6 II 1969

Giusto (♩ = 120)

Li - oa - ră, li - oa - ră, Li - oa - ră, li - oa - ră

Ce rîn - du - i la no - i, De - i mai mult la voi?

Mg. 1459/48

Cărpinet, Bihor  
Inf. Tipi Minodora, 15 ani  
Cules în 26 X 1969

$\text{♩} = 120$

La noi mai pu - țî - ne Și la voi mai mul - te

Do - rul mǎ - ri - oa - re - lor, Su - ri - oa - re - lor.

\* \* \*

„Lioara” un genre musical accompagnant une coutume pratiquée au printemps dans le Bihor.

Traian Mârza

### Résumé

L'auteur présente, comme fruit de ses recherches folkloriques dans la contrée de Bihor, une coutume qui comprend également un chant propre — la „lioara”, que les jeunes filles et les jeunes femmes pratiquent à l'occasion des fêtes de Pâques, et, par endroits, de la Pentecôte aussi. A côté de leur fonction distractive, la coutume et son chant ont aussi le rôle, plus caché, de manifestation du sentiment de solidarité et d'amitié féminines, préalablement consacré par la coutume de „în-furățire”.

Bien que très apparenté — sous certains aspect — à d'autres vieux genres qui forment un repertoire spécifiques à la jeune génération (*colinda*, Noël, *cintec de șezătoare*, chant de veillée, *cintecul vergelului*, chant de la baguette, etc., (voir les sous-types 3 et 4) le chant de la *lioara* doit être considéré à cause des ses importantes particularités fonctionnelles, thématiques et structurelles (d'ordre mélodique surtout), comme un genre distinct du folklore musical roumain — un genre différenciant donc de tous les autres genres connus jusqu'à présent (voir les sous-types 1 et 2).

„Ліоара” — неопубликованный музыкальный жанр весенних обычаев Бихора

Траян Мырза

### Резюме

Результатом своих фольклорных исследований в Бихоре автор знакомит с обычаем который включает в себе и особенную песню „Ліоара”, которую девушки и молодёжь исполняют во время пасхальных праздников, а в некоторых местностях также

в троицын день. Помимо своей развлекательной функции обычай и песня раскрывают и более скрытую функцию, которая проявляет чувство солидарности и женскую дружбу, которые предварительно были закреплены „женитьбой“.

Несмотря на близкое родство — в некоторых отношениях — с другими старыми жанрами, которые входят в состав одного специфического репертуара нового поколения (коляда, песни посиделок, песня „гадального кольца“ и другие; смотри подвиды 3 и 4), значительные функциональные, тематические и структурные особенности (главным образом мелодического порядка) (рекомендуют, чтобы песня *лиоара* была рассмотрена как особый жанр румынского музыкального фольклора, отличный от других, знакомых до сих пор, жанров (смотри подвиды I и 2).

## „Lioara“ — eine unbekannte Musikgattung in den Frühlingsbräuchen von Bihor

Traian Mirza

### Zusammenfassung

Als Ergebnis seiner Folkloreforschungen im Gebiet Bihor, führt der Verfasser einen Brauch vor, welcher auch ein Lied — die „Lioara“ — einschliesst. Dieses Lied wird von den Mädchen und jungen Frauen anlässlich des Osterfestes und an manchen Orten auch zu Pfingsten gesungen. Neben seiner unterhaltenden Funktion lässt der Brauch und sein Lied auch noch eine verborgene Funktion erkennen: die Äusserung des Solidaritäts- und Freundschaftsgefühls unter Frauen, welches durch den „Schwesternbund“ besiegelt wird.

Trotzdem dieses Lied in mancher Hinsicht eng verwandt ist mit anderen alten Gattungen, die ein der jungen Generation spezifisches Repertorium bilden (Colinda — Umgangssingen in der Weihnachtszeit, Cîntec de șezătoare — in der Spinnstube, bei geselliger Zusammenkunft gesungene Lieder, Cîntecul vergelului — in der Weihnachts- und Neujahrsnacht gesungene Lieder u.a., siehe die untergeordneten Typen 3 u. 4) — empfehlen die bedeutenden Funktions-, Themen- und Struktureigenheiten (vor allem aber die melodischen), das Lied „Lioara“ als eine gesonderte Gattung der rumänischen Musikfolklore zu betrachten, eine Gattung die sich von allen bis jetzt bekannten unterscheidet (siehe die untergeordneten Typen 1 u. 2).





## MELODIILE RITUALULUI DE ÎNMORMINTARE DIN ȚINUTUL NASAUDULUI CONSTATĂRI GENERALE

ILEANA SZENIK

În forma în care se prezintă astăzi, ceremonialul înmormintării cunoaște, pe lângă numeroase aspecte comune întregii țări, și câteva diferențieri regionale vădite în numărul și ordinea momentelor mai importante ale acestui ceremonial, iar pe plan folcloric, prin numărul și felul creațiilor artistice ce marchează aceste momente.

Este știut însă că cercetările de teren și studiile referitoare la repertoriul înmormintării nu au ajuns să cuprindă încă toate zonele folclorice ale țării și, implicit, toate formele de producții folclorice.

Din datele de care dispunem pînă acum se știe doar că bocetul, gen liric de caracter individual, executat în momente din cele mai diverse, cu ocazia morții are o răspîndire generală, pe cînd cîntecele funebre rituale, de execuție colectivă și legate de anumite momente ale ceremonialului (cîntecul zorilor, cîntecul bradului, de petrecut, cocoșdașul) au o răspîndire mai limitată; pînă în prezent astfel de cîntece sînt atestate doar pentru sud-vestul Transilvaniei, nordul Olteniei și Banat.

Cît privește repertoriul funebru din ținutul Năsăudului, imaginea oferită pînă acum de folcloristica noastră se rezumă la cele relatate în studiul introductiv al recentei antologii de folclor muzical din această parte a țării. Aflăm, astfel, că repertoriul de înmormintare este reprezentat aici de „... un singur tip melodic, de bocet, care circulă în tot ținutul... sub denumirea «morțește». El este executat în diferite momente ceremoniale mai importante: acasă, la priveghi, pe drum, la groapă, de un grup de 3—6 femei, dintre care una conduce, iar celelalte se iau după ea“ (6. p. 11).

Culegerile ulterioare (efectuate în anul 1962 de către Tr. Mîrza, Ileana Szenik, împreună cu colective de studenți, iar în 1967—68 de către N. Bot) atestă însă, pe lângă bocetul la care se referă amintita antologie, și existența unui tip de bocet recitativ, precum și a unui cîntec ceremonial ce marchează împodobirea „buhașului“<sup>1</sup> (respectiv a bradului) adus la cel mort, din pădure<sup>2</sup>.

Întregind deci cele cunoscute pînă acum cu noi date și analize, studiul de față își propune să dea o imagine mai completă asupra repertoriului muzical de înmormintare din acest ținut.

<sup>1</sup> În terminologia locală „buhaș“ înseamnă pădure tînără de brad ori de molid.

<sup>2</sup> O descriere amănunțită a obiceiului și o analiză a tematicii literare din cîntecul buhașului este inclusă în studiul, aflat sub tipar, semnat de N. Bot.

Intr-o sistematizare, ce urmează să constituie cadrul expunerii noastre, repertoriul de înmormântare din Năsăud poate fi grupat pe baza criteriului funcțional, tematic și structural-muzical, în următoarele categorii:

- I. După funcția ce o îndeplinesc se disting în acest repertoriu:
  - bocete
  - cîntecul buhașului
- II. După tematica literară:
  - texte propriu-zise de bocet
  - texte de buhaș
  - texte de verș
- III. După elementele structurale-muzicale:
  - bocet recitativ
  - melodie ceremonială de buhaș
  - forme intermediare (cu trăsături comune atât bocetului recitativ, cît și cîntecului buhașului)
  - melodii instrumentale
  - melodii de verș

Înainte de a ne referi mai pe larg la aceste categorii considerăm util a arăta că, pentru oricare din ele — indiferent de funcția și forma lor de realizare — localnicii folosesc denumirea „morțește”, iar actul execuției lor, prin reflexivul „se cîntă morțește”<sup>3</sup>.

\* \* \*

Obiceiul de a boci mortul, respectiv a „se cînta” la sau după mort, este un act obligatoriu în satele năsăudene.

După cum reiese din informațiile culese, acest rol revine atât femeilor rude apropiate, cît și vecinilor sau prietenilor familiei, care se duc la casa mortului. Imediat după deces, rudele apropiate încep a „se cînta morțește”. A doua zi dimineața, la amiazi, și „cătore sară, încă cu ziuă”, se trag clopotele; în aceste momente, la casa mortului se aprind luminile și rudeniile, vecinele, „iară se cîntă”. Pînă la miezul nopții se face priveghi, la care iau parte femei și bărbați. La priveghi, „dacă-i moarte întristată, mai cîntă și noaptea”. A treia zi, ziua înmormîntării, în timp ce se adună lumea, pînă la sosirea preotului, femeile, cum sosesc încep să „se cînte”. În cadrul ceremonialului, bocetul are loc în mai multe momente: „cînd pleacă mortul din curte”, „pe drum spre cimitir”, „cînd intră în cimitir”, „cînd îl bagă în groapă”<sup>4</sup>.

Bocetul se execută fie individual, fie în grup; în primul caz femeile reiau pe rînd continuarea versurilor, în cel de al doilea caz una conduce, iar celelalte se iau după ea sau bocesc heterofonic, începînd în momente diferite și pe texte diferite<sup>5</sup>.

Se observă și o oarecare tendință de specializare pentru acest gen, în sensul că sînt bine cunoscute femeile care bocesc mai frumos și creează versuri anume pentru aceste ocazii. Ele sînt invitate din partea aparțină-

<sup>3</sup> Inf. Lazăr Ioana, 41 ani, Sîngeorz Băi.

<sup>4</sup> Inf. Ciunțerei Lodovica, 66 ani, Feldru.

<sup>5</sup> Document sonor Bd. nr. 772, în magnoteca Cons. de Muzică „G. Dima”, Cluj, comuna Bichigiu, culeg. Tr. Mîrza și un grup de studenți, 1962.

torilor defunctului să îndeplinească obligația bocitului, pentru care sînt răsplătite cu colaci sau cu basmale.

„Singură nu poate“<sup>6</sup>, adică nu are sonoritatea satisfăcătoare. Această observație (care ar putea explica execuția în grup a bocetului) și amintita tendință de specializare pledează pentru supoziția că în actul bocirii accentul se pune, aici, mai mult pe latura fastuoasă decît pe exprimarea durerii personale.

După felul de execuție deci, bocetul și-a pierdut în mare măsură caracterul individual.

*Obiceiul împodobirii și punerii unui buhaș* la tînăr mort se mai păstrează în cîteva localități năsăudene. Limita de vîrstă a mortului la care se pune buhaș variază de la 14—15 ani, pînă la vîrsta de 30—35 ani (2). Bradul este adus din pădure de doi feciori, rude apropiate, a doua zi după moarte. În ziua următoare este împodobit de către fete, rude, prietene și vecine.

Cîntecul este executat cu regularitate de către grupul de fete în momentul împodobirii buhașului, dar și înainte de aducerea lui din pădure, seara în priveghi sau în drum spre cîmîtir, alternînd uneori cu bocetele, și la groapă, în timpul așezării lui lîngă cruce (2).

\* \* \*

*Textele literare ale bocetelor* sînt, fără excepție, versificate (versuri tetrapodice acatalectice, sau catalectice, uneori cu completări de silabe). Ele conțin foarte multe motive fixe, între care se intercalează, de la caz la caz, motivele cu caracter individual-improvizatoric.

Motivele fixe au uneori un caracter general și redau în imagini simbolice sau comparative sentimentul durerii:

Noi mîndruță, am vinit  
Cu păruțu despletit,  
Cu lacrimi pînă-n pămînt

Bd. 340/IV. A nr. 9

P-aiesta dărăb de sat  
Ce negură s-o lăsat  
Nicării nu-i așa mare,  
Ca aici la casa ta

Bd. 340/IV. A. nr. 9.

Cele mai caracteristice motive fixe apar în forma unor versuri inițiale adaptate la momentul ceremonial în care este cîntat bocetul. De exemplu:

— La sosirea în casă

Bună ziua, trup tomnit,  
Eu aicea am vinit,  
Numa-ô țiră să te cînt

<sup>6</sup> Inf. Morar Maria, 48 ani, din Mocod; Ciunterei Lodovica, 66 ani, Iloaia Mina, 66 ani, din Feldru.

Să te cînt și să mă cînt,  
Că nu mai pot de urît.

Bd. 340/IV. A. nr. 17

— cînd pleacă cu mortul din curte

— Unde meri puiule-amu?  
— Unde nu cîntă cucu  
Nici ară cu plugu.

Bd. 340/IV. B. nr. 10

Frunză verde de mohor  
Eu nu poci pleca de dor,  
De mila părinților.

Bd. 340/V. A. nr. 5/b

— la poarta cimitirului

La poartă la țintirim,  
Hai, măicuță, să-ți închin  
C-on pahar mîndru de vin.

Bd. 340/IV. B. nr. 11

La ușă la țintirim,  
O crescut mîndru mălin.

Bd. 340/IV. A. nr. 20.

— cînd îl pune în groapă

Morminte, groapă săpată,  
O, vide-te-aș ruinată  
Mîndra me de-aici scăpată

Bd. 340/V. A. nr. 5/d

Improvizația se mărginește în aceste cazuri la felul de înlănțuire al diferitelor motive. Nota subiectivă a bocetelor a fost caracterizată de către informatoarele cu următoarele cuvinte: „cum te doare inima“, „după cum îi durerea căsii“.

Motivele cu caracter individual se referă, fie la relația familiară dintre persoana care bocește și defunct, fie la situația familiei rămasă în urmă. Referirea la relația familiară se concretizează

- fie în versuri inițiale specifice:
- după mamă:

Și ți-ar, măicuță, păcat  
Că micuță m-ai lăsat,  
Ca p-o păsărică-n gard.

Bd. 340/I. A. nr. 10

— după soț:

Săracu bărbatu mneu,  
Că l-am pus în copirșău,  
Într-un copirșău de brad,  
Focu de l-ar hi mîncat.

Feldru, Ciunterei Lodovica 66 ani

— fie în forma pomenirii mortului în cadrul unor motive fixe:

Eu, măicuță, am vinit,  
Numa-o țîră să te cînt.

Bd. 340/IV. A. nr. 18

La poartă, la țintirim.  
Hai, tătucă, să-ți închin.

Bd. 340/VII. B. nr. 12

Individualizarea devine și mai concretă în versurile ce se referă la situația familiei năpăstuite sau la trăsăturile de caracter ale mortului:

Da cum, focu, să nu hie,  
Cinci băiețai să rămîie.  
Cinci băiețai și-o soție,  
Cît trăiesc, cu dor să hie.

Bd. 340/IV. A. nr. 9.

Mamă, bună ca a me  
Nime n-o putut ave  
Harnică și lucrătoare  
Și de băieți iubitoare.  
C-a fost găzdoaie aleasă,  
Și p-afară, și pîn casă.

Bd. 340/VII. B. nr. 11.

*În cîntecul buhașului* se desprind două motive foarte caracteristice. Motivul ce conține imaginea buhașului apare în versurile inițiale, fără a avea acel caracter descriptiv, amplu, pe care îl găsim în cîntecul bradului din sud-vestul țării (descrierea ceremonialului aducerii bradului).

Aiesta buhaș de brad  
Mai bine s-ar fi uscat  
Și n-ar hi vinit în sat.

Bd. 340/V. A. nr. 5/a.

Motivele ce aduc paralelismele imaginilor moarte-nuntă, domină în aceste cîntece și se deosebesc în mod substanțial de cîntecul bradului (2).

Cine-n lume-o mai văzut  
Nuntă fără ceteraş

Că mireasa mea-i în ceri,  
Nu trăbui să-i duc averi.

6, nr. 15

În unele texte se observă o notă lirică dominantă. „Imagini cu stabilitate mai mică și frecvență mai redusă sînt împrumutate din bocete și se explică prin tendința interpretelor de a adapta schema tradițională a cîntecului la diverse cazuri particulare“ (2).

Ca un aspect al întrepătrunderii motivelor literare de buhaș-bocet este apariția frecventă a imaginii buhașului în bocetele după fiu.

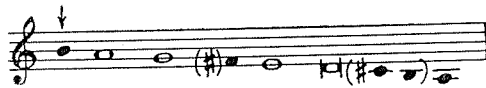
Crangă verde de buhaș  
Dragu mării, ficioarăș,  
Haida tu lîngă sălaș,  
Mă sărută în obraz.

În cîteva cazuri textele de bocet sau de buhaș sînt înlocuite cu texte de vers, sau apar versuri împrumutate din textele de vers.

Din exemplele de mai sus putem trage concluzia că tematica literară a bocetului și a cîntecului buhașului (concretizată în motive specifice) este în strînsă concordanță cu funcția rituală pe care o îndeplinesc.

\* \* \*

*Melodiile ritual-funebre* din ținutul Năsăudului, exceptînd doar melodiile de vers, prezintă un aspect unitar în privința scării, prin apartenența lor la același sistem tetratonic:



Finala se așează în toate categoriile de melodii analizate pe sunetul *re*. Pienul *fa* (mai rar *fa-diez*) apare doar ca sunet de trecere; uneori ca sunet purtător de silabă, dar numai în mers descendent; în mers ascendent apare doar în cadrul melismelor din cîntecul buhașului.

Cu materialul sonor al tetratoniei posibilitățile de variație sînt limitate; formulele melodice ale diferitelor categorii de cîntece funebre sînt și ele asemănătoare.

Este cazul să semnalăm că unele melodii ale cîntecului cununii, din partea locului, aparțin, de asemenea, aceluiași sistem tetratonic, (5 nr. 22, 23) după cum unele melodii de doină ale acestei zone au și ele o origine tetratonică (6; nr. 23, 25, 27). Se poate afirma astfel că ținutul Năsăudului este unul dintre centrele importante în care sistemul tetratonic stă la baza melodiei celor mai reprezentative genuri, fenomen care pînă în prezent a fost atestat doar în melodia din Oltenia subcarpatică (3).

A. *Melodiile bocetelor recitative* sînt unitare în privința elementelor structurale. La baza distincției pe care o facem față de alte melodii de

bocet și față de melodiile cîntecului la buhaș stau: structura ritmică, structura motivică, și structura arhitectonică.

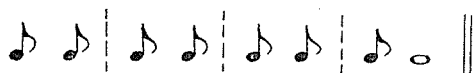
1. *Ritmul* se desfășoară pe valori scurte de optime, cu unele prelun-giri consecvente; rîndurile melodice sînt clar delimitate între ele, de pauze scurte. Mișcarea corespunde cu aproximație cu tempoul vorbirii ( $\text{♩} = 176-240$ ); apogiaturile și melismele nu apar decît foarte rar. Aceste trăsături fac ca ritmul acestor bocete să fie un reprezentant tipic pentru execuția parlando-recitativ (excluzînd prelungirile întîmplătoare ale ru-bato-ului).

Prelungirile apar, în mod consecvent, pe anumite silabe ale versului și au un rol hotărîtor în structurarea melodiei, respectiv pentru gruparea rîndurilor melodice în secțiuni, ce pot fi considerate strofe melodice elas-tice. Luînd în considerare acest rol structural al prelunzirilor, distingem:

- a) formule ritmice cu cezura așezată
- b) formule ritmice cu cezura suspendată

În formulele cu cezura ritmică așezată se prelungește sunetul cîntat pe ultima silabă:

— la vers acatalectic (sau catalectic cu silabă de completare)



— la vers catalectic



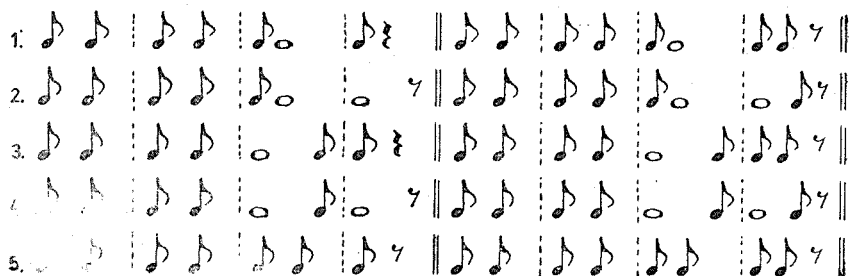
În formulele cu cezura ritmică suspendată prelunzirile au loc (în ordi-nea frecvenței):

- pe a doua silabă a celui de al treilea picior metric;
- pe a doua silabă a celui de al treilea și pe prima silabă a celui de al patrulea picior metric;
- rare sînt prelunzirile pe prima silabă a celui de al treilea sau a celui de al treilea și al patrulea picior metric;



— unele rînduri melodice nu aduc nici-o prelungire; ele apar numai în formule melodice recitative recto-tono și se așează totdeauna între două rînduri, dintre care primul cu cezura suspendată, iar al doilea cu cezura așezată.

Pe versuri catalectice




Pe versuri acatalectice



Valorile scurte din formule nu sînt totdeauna egale: prima silabă din piciorul metric este de multe ori ușor prelungită, rezultînd for-

mule ca:  sau . Astfel de mici prelungiri se disting în

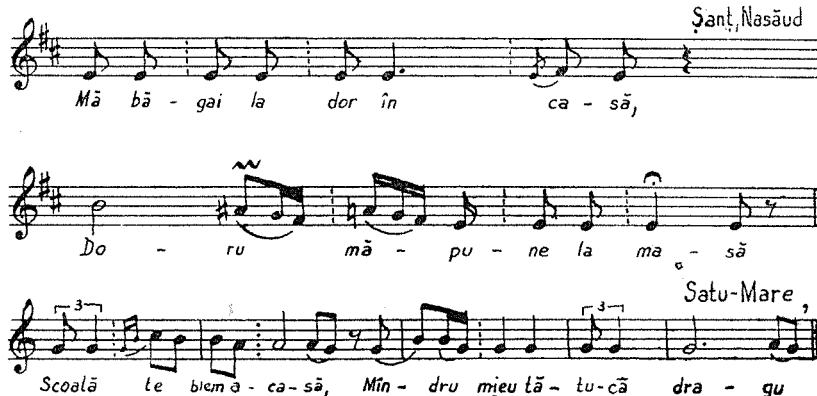
mod vădit de cele consecvente, deoarece acestea din urmă au o valoare multiplă față de valorile scurte (durata lor variază de la interpret la

interpret, de la  pînă la  sau chiar și .

Alternarea consecventă a prelungirilor îndeplinește aici un rol structural, căci în situația unor formule melodice recitativ, foarte asemănătoare între ele (căci toate sfîrșesc pe treapta I-a), singurul element care poate crea atmosferă de încordare și relaxare rămîne ritmul.

Prelungiri de acest fel (pe silaba a șaptea sau a șasea) sînt caracteristice pentru stilul recitativ atît în Năsăud, cît și în alte zone folclorice. Drept demonstrare dăm aici un fragment de doină din Năsăud și unul de bocet din Sălaj:

Șant, Năsăud



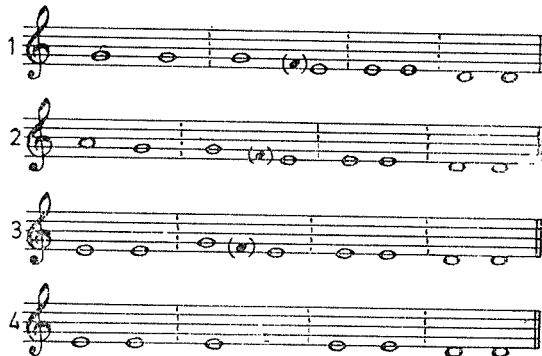
Șatu-Mare

Pe lîngă rolul structural-arhitectonic amintit mai înainte, prelungirile din bocetele recitative din Năsăud reprezintă — prin regularitatea cu care ele alternează cu prelungirile pe ultima silabă — pe de o parte o trăsătură distinctivă a lor (în cadrul tuturor melodiilor funebre din Năsăud), iar pe de altă parte și o notă specific zonală (în cadrul trăsăturilor generale ale genului).

## 2. Structura motivică.

Rîndurile melodice se caracterizează printr-un recitativ ce coboară treptat pînă la sunetul de bază. Păstrarea consecventă a mersului descendent, ca și materialul sonor redus, definește numărul redus al posibilități-

lor de variație. În baza frecvenței celulelor melodice folosite am extras următoarele scheme de formule (variantele lor diferă, fiecare, doar prin câte-un sunet). Formula 1 are cea mai mare frecvență (în exemplele cu-



noscute de noi ea poate constitui și singură, prin repetări, o piesă întreagă de dimensiunea a 17 rînduri). Primul sunet din formula 2 și al treilea sunet din formula 3, creează prin poziția lor în ambitusul liniei melodice un efect emfatic, efect care în unele interpretări este subliniat și printr-un accent dinamic și o ușoară prelungire. Formula 4 apare mai frecvent intercalată între alte două formule cu un ritm format din valori aproape egale, fără prelungiri (formula nr. 5 din tabelul ritmic).

În privința raportului dintre vers și melodie se pot observa câteva aspecte foarte caracteristice și concludente.

Structura celulară a rîndului melodic este strîns legată de structura metrică a versului. Coborîrea pe sunetul *mi* are loc — în afara cîtorva cazuri — pe a doua silabă a celui de al doilea picior metric (a se vedea tabelul de formule melodice). Coborîrea în salt pe o silabă neaccentuată, după o recitare pe același sunet are, în stilul recitativ, același rol (poate cu efect nu atît de evident) ca și saltul ascendent, căci el scoate în evidență prima silabă din picior și îi subliniază accentul metric. Adăugînd acestui fapt și fenomenul accentului emfatic din formula melodică nr. 3 putem conchide că datorită structurii celulare a melodiei, pe lângă prima silabă din vers este accentuată și prima silabă din cel de al doilea picior metric. Extinzînd analiza concordanței și asupra ritmului și luînd în considerare prelungirile unor silabe, vom observa o preferință pentru schema metrică cu divizare de 2+4+2; divizare ce nu se exteriorizează în structura metrică a versului însuși ci, datorită elementelor muzicale, în aspectul unitar al rîndului melodic.

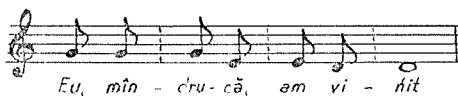


Coborîrea pe sunetul finalei are loc deobicei în ultimul picior metric.



În rîndurile care aduc prelungiri pe ultima silabă, se obișnuiește o intonare anticipată a finalei; finala nu se intonează deci anticipat, pe valoare lungă, ci pe una scurtă.

Intonarea anticipată a finalei (pe ultima silabă a celui de al treilea picior metric) se obișnuiește, fără excepție, la rîndurile ce aduc prelungirea pe ultima silabă, să se facă nu pe o valoare lungă ci, pe una scurtă. În cazurile mai frecvente, acest procedeu are loc la versuri catalectice; astfel sunetul finalei va fi repetat și aici de două ori, ca și în cazurile comune. Putem deci presupune că se urmărește tocmai repetarea finalei.



Mai rar anticiparea are loc și în versuri acatalectice, cînd finala este repetată de trei ori.



De o „dispoziție binară a mișcării melodice“ amintește M. Kahane, în legătură cu melodii funebre din Oltenia nordică și Muntenia (4, pag. 125), conform căreia o celulă melodică constă fie din două sunete repetate, fie din două sunete care descriu un mers descendent sau ascendent. Privind prin această prismă formulele bocetelor recitative din Năsăud, ele corespund aceluiași principiu de structurare celulară.

Am ținut să analizăm amănunțit formulele ritmice și melodice ce se arată a fi constante fiindcă, bocetele recitative din Năsăud se găsesc în acel stadiu al dezvoltării lor în care, deși nu se abat de la trăsăturile unui recitativ propriu-zis, au devenit oarecum rigide, cu puține posibilități de variație. Fenomenul este strîns legat de lipsa de circulație a acestei categorii a genului (asupra acestui fenomen vom reveni mai jos, la constatările generale). Ca atare, considerăm că în ele s-au concentrat și s-au stabilizat cele mai caracteristice trăsături zonale, pe de o parte, și generale pe de alta, ale recitativului.

### 3. Structura arhitectonică.

Rîndurile melodice ale bocetelor recitative sînt grupate în secțiuni de cîte două sau trei rînduri. Elementul organizator este în primul rînd formula ritmică de cadență. În timp ce cadențele melodice sînt uniforme (căci toate se așează pe treapta I-a), cezurile ritmice — după cum s-a văzut — cunosc două forme bine delimitate.

În alegerea și ordinea formulilor melodice în cadrul unei piese se observă o tendință improvizatorică, încît dimensiunea și componența motivică a secțiunii melodice variază de la o informatoare la alta sau chiar, și într-o

singură piesă. Luând astfel ca prim criteriu de clasificare formula ritmică, considerăm a fi secțiune încheiată câte-un grup de rînduri melodice care se încheie cu formula ritmică așezată (formula din exemplul nr. 2—3). După componența motivică avem următoarele categorii de secțiuni<sup>7</sup>:

a) secțiuni cu două rînduri, compuse dintr-o singură formulă melodică<sup>8</sup>.

Parlando-recitativo ♩ = cca 304

da Un-de meri-min-druc-a - mu da Un-de nu cîn-tă cu - cu da

Ni-ciă a - ră cu plu - gu, da Ni-ciă a - ră cu plu - gu. da

Ni-cie a-ră, ni-cie ca-ră Ni-cie a-ră, ni-cie ca-ră.

b) secțiuni cu două rînduri, folosind două sau trei formule diferite, liber alternative<sup>9</sup>.

Parlando recitativo ♩ = 176

Cum e moar-tea dușman mă-re, Cum e moar-tea dușman mă-re,

Ea pe ni-meni prieten n-a-re, Ea pe ni-meni prieten n-a-re.

De bă - trî-nu i ru - și - ne, De bă - trî-nu i ru - și - ne,

La om ti-neri iu-té vi-ne La om ti-neri iu-té vi-ne m

<sup>7</sup> Toate exemplele integrale pe care le dăm în continuare au fost culese la Sîngeorz-Băi, în anul 1962, de către I. Szenik și un grup de studenți. Înregistrările se află la magnoteca Cons. de Muzică „G. Dima” Cluj, sub nr. 340. Transcrierile aparțin autoarei.

<sup>8</sup> Bd. 340/A.A. nr. 9, inf. Costan Saveta, 12 ani; aceeași structură are Bd. 340/V.A. nr. 8, inf. Costan Saveta, 12 ani.

<sup>9</sup> Bd. 340/V.A. nr. 18, inf. Andreși Ioana, 33 ani; cu aceeași structură Bd. 340/V.A. nr. 5/b, inf. Lazăr Ioana, 41 ani, Bd. 340/IV. B. nr. 10, 11, inf. Mărcuș Maria; Bd. 340/IV. A. nr. 17, inf. Sohorcea Saveta; Bd. 340/IV. A. nr. 20, inf. Grup de femei.

Fi-voi moar-tē blăstă - ma-tă, m Fi-voi moartē blăstă - ma-tă  
 Pen-tru-a-ceastă cru-dă fap-tă, Pen-tru-a-ceastă cru-dă fap-tă

c) secțiuni cu trei rînduri, care iau naștere în urma intercalării între două rînduri (unul cu cezura ritmică suspendată, altul cu cezura ritmică așezată) a unui rînd fără cezură ritmică (formula nr. 5 din tabelul ritmic, ce se asociază fără excepție formulei nr. 4 din tabelul de formule melodice<sup>10</sup>).

Parlando recitativo ♩=252

Noi mîndruț am vi-nit-u Cu pă-ru-țu dēs-ple-tit, Cu lacrimi pînă-n pā-mînt.  
 Am vi-nit-am a - u - zil, Că tu mîn-dră ai mu-rit, Că tu mîndră ai mu-rit.  
 Pa-ies-ta dă-rab dē sat-u Pa-ies-ta dă-rab dē sat, Ce nē-gură s-o lă-sat. da  
 N'i-că-rii nu-i a - șa ma-re, Că a - ici la ca-sa ta, Că a - ici la ca-sa ta, oi  
 N'i-că-rii nu-i a - sa groasă, Că a - ici la ca-sa noastră, Că a - ici la ca-sa noa-stră  
 Da-cum, fo-cu sã nu șî-e, Da-cum, fo-cu, sã nu șî-e, Cinci bā-ie-țai sã ră-mî-ie.  
 Cinci bā-ie-țai ș-o so-țî-e, Cinci bā-ie-țai ș-o so-țî-e, Cîl trăiesc cu dor sã șî-e.

d) secțiuni cu două sau trei rînduri, în mod alternativ (secțiunile cu trei rînduri iau naștere în urma unei intercalări, ca la pct. c), sau mai rar, în urma unei repetări<sup>11</sup>).

<sup>10</sup> Bd. 340/IV. A. nr. 9, inf. Dănilă Ileana, 34 ani.

<sup>11</sup> Bd. 340/IV. A. nr. 3, inf. Mănăstire Ana, 37 ani.

Parlando recitativo,  $\text{♩} = \text{cca } 240$

n Ce stai mîndra-şa gă-ta-tă, Şi na- grădê su-pă-ra-tă, Oa-re un-dê ești pleca-tă n'  
 Ce stai mîndra-şa toc-mîi-tă u. Da și na-grădê dî-scîrbi-tă, Dare un-dê ești porîi-tă, da  
 În pă-mîndê pu-tră-zil u Ș-i-na- poi dè nu vi-nîit.  
 În pă-mîndê putră-zit, Ș-i-na- poi dè nu vi-nîit.  
 Dă-că-i mîre-n ce-ia lu-me, Dar cînd vor fi drumuri re-le Oa-re tu pe ca-re-i mîre

e) secțiuni dublate care aduc o diviziune ritmică din două în două rînduri și unde cele două formule melodice folosite, repetîndu-se de fiecare dată, creează o grupare melodică de patru rînduri, asemănătoare celei strofice<sup>12</sup>.

Parlando recitativo  $\text{♩} = 176 - 182$

Eu tē rog, mîi-cu-ța mē, lie Eu tē rog mîi-cu-ța mē, lie  
 Eu tē rog, dăc-ăi pu-tē, lie Eu tē rog, dăc-ăi pu-tē, lie  
 Mor-mîn-tul mi-l în-gră-dē-ștē, Mor-mîn-tul mi-l în-gră-dē-ștē,  
 Flori pă dîn-su-mi rā-să-dē-ștē, Flori pă dîn-su-mi rā-să-dē-ștē.

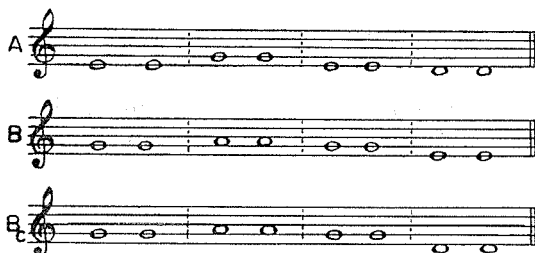
<sup>12</sup> Bd. 340/V. B. nr. 5, inf. Bolfa Ileana, 31 ani; cu aceeași structură: Bd. 540/VII. B. nr. 11—12, inf. Bolfa Ileana, 31 ani; Bd. 340/VII. B. nr. 16 inf. Sorobetea Maria, 22 ani.

B. *Melodia ceremonială a buhaşului* se cîntă „tare și răspicat“ într-o mişcare largă ( $\text{♩} = 63-72$ ), favorizînd melisme de suflu larg, trăsătură prin care melodia se încadrează organic în categoria cîntecelor ceremoniale de grup (cîntecul bradului, cîntecul miresii, cîntecul cununii) din acest ținut și din celelalte ținuturi, unde acestea mai persistă.

Materialul sonor de bază este același tetratonic ca și la bocete. Îmbogățit în cadrul melismelor fie cu sunete de trecere sau de schimb, fie cu sunete de sprijin, în forma unor apogiaturi ce preced intonarea sunetelor inițiale ale rîndurilor sau sunetelor de cadență.



Celulele melodice, în strînsă concordanță cu structura metrică a versului și cu cea celulară a ritmului, sînt formate în cele mai tipice exemple din repetări, cu o urcare sau coborîre din două în două silabe. Ele formează două rînduri melodice diferite (A și B), dintre care B are două forme cu cadențe diferite. Schema lor este:



Melismele mai ample se cîntă aproape fără excepție, pe a doua silabă a celulei, în deosebi înaintea salturilor cu sens ascendent sau descendent de terță sau cvartă, mai rar și înaintea atingerii punctului culminant al melodiei.



Pe prima silabă a celulei se cîntă doar apogiaturi, ca sunete de schimb sau sunete de sprijin la începutul rîndului sau înaintea cadenței. În acest fel folosirea și locul melismelor relevă încă o dată rolul metricii versului în structurarea melodiei.

Linii melodice care descriu un mers ușor ascendent, apoi descendent, prin folosirea melismelor ample, care parcurg aproape tot ambitusul, devin sinuoase.

Ritmul este măsurat, cu o mişcare largă ce are la bază timpul de doime (valorile nu sînt totdeauna exacte) sau formule în care alternează doimea cu pătirma. La versurile catalectice pe ultima silabă se cîntă un sunet.

lung; la versurile acatalectice ultima valoare se divizează într-un timp scurt și unul lung. În amândouă cazurile — împreună cu pauza — durata globală aproximativă este egală cu valoarea a doi timpi (două doimi sau doime și pătrime).



Strofa melodică are trei sau patru rinduri (în acest al doilea caz primul rînd repetat); în constituirea strofei rolul primordial îl au nu atît ordinea rîndurilor melodice, cît cadențele, așezate la două înălțimi diferite (*mi și re*).

Exemplele din *cîntecul buhașului* pe care le dăm mai jos le putem considera ca cele mai realizate; și aceasta pentru că ele ilustrează toate trăsăturile cîntecelor ceremoniale și pentru că dintre toate melodiile rituale de înmormîntare din Năsăud ele prezintă cele mai distinctive trăsături față de melodiile de bocet<sup>13</sup>.

Centrul de intensitate în care acest cîntec ceremonial s-a păstrat în forma sa cea mai autentică este Sîngeorz-Băi; pentru această constatare

Giusto, solemn (♩=63-66)

A - ies ta bu - haș de brad

Mai bi - né s-ar(i) și us - cat a

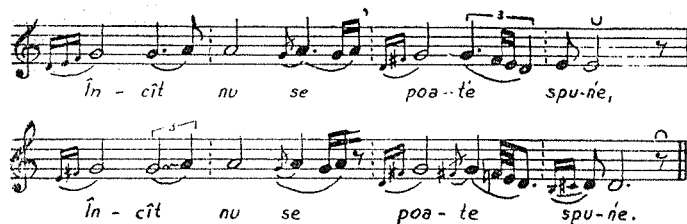
Mai bi - né s-ar(i) și us - cat u

Giusto, solemn (♩=72)

Jal - ni - că-i moar - tea în lu - me

Jal - ni - că-i moar - tea în lu - me

<sup>13</sup> Bd. 340/V. A. nr. 5/a, inf. Lazăr Ioana, 41 ani; Bd. 340/V. B, nr. 7, inf. Bolfa Ileana, 31 ani. Variantă apropiată: 6 nr. 15 din Leșu.



pledează și faptul că această localitate este singura dintre cele cercetate în această zonă, unde au fost găsite și bocete cu trăsături tipice de recitativ.

### C. Forme intermediare.

Un grup mare de melodii, și cu răspîndire generală în ținutul Năsăudului, prezintă formule melodice și alte trăsături structurale ce le apropie fie de melodiile recitative de bocet, fie de cîntecul ceremonial al buhașului.

O trăsătură distinctivă a acestora, față de celelalte două amintite, este structura ritmică. Interpretarea lor se apropie mai mult de un rubato, în care prelungirile alternează cu valorile scurte cvasi-recitative. Prelungirile mai diferențiate au loc mai ales la începutul rîndului (pe prima sau pe a doua silabă) și la sfîrșitul lui, pe ultima silabă.

Melodiile sînt strofice, cu trei și, mai frecvent cu patru rînduri melodice. Rîndurile fac cadențele pe două înălțimi diferite (*mi* și *re*), ca și la melodiile ceremoniale. Comparînd formulele sale melodice cu cele din cîntecul buhașului și cu ale bocetului, ele apar ca asemănătoare cînd cu ale unuia, cînd cu ale altuia. Prin structura lor celulară ele se apropie mai mult de bocete, fără să păstreze însă acea rigurozitate a liniei treptat ascendente<sup>14</sup>. Ele se caracterizează și prin aceea că aduc un mare număr de va-

Rubato ♩ = 120 - 126

*n* Eu a - i - cea am vi - nit,  
Eu a - i - cea am vi - nit, *n*  
Cu pă - ru - tu des - ple - tit,  
Cu la - crimi pî - na-n pă - mînt

<sup>14</sup> Bd. 340/VI B nr. 7. Inf. Ureche Maria, 45 ani, Maieru.

riante. Cadențele așezate pe înălțimi diferite, structura strofică, precum și folosirea unor melisme le apropie de *cîntecul buhașului*.

În localitățile unde nu se mai practică obiceiul buhașului această melodie este singura care — cu funcție de bocet — reprezintă ritualurile de mort, tradiționale. Ei i se asociază deseori și texte de vers.

D. *Asupra melodiilor instrumentale* avem foarte puține date. O singură melodie înregistrată, ce ne stă la dispoziție din satul Bichigiu<sup>15</sup> a fost cîntată din „trîmbiță“; ea este foarte înrudită cu melodiile de formă intermediară.

E. *Melodiile de vers* cîntate în ținutul Năsăudului au o circulație largă și în alte zone transilvănene. Din puținele informații de care dispunem rezultă că ele se cîntă atât la priveghi, cât și în dimineața zilei înmormîntării, pînă la sosirea preotului, de către un grup de femei.

## CONSTATĂRI GENERALE.

Situația repertoriului funebru în ținutul Năsăudului nu prezintă o imagine unitară. Bocetul este general răspîndit; melodia recitativă, în forma sa de bocet se cîntă pe melodia de formă intermediară (datele analizate provin din localitățile: Maieru, Poiana Ilvei, Șanț, Feldru, Mocod, Telciu, Bichigiu). *Cîntecul buhașului* care are astăzi o arie de răspîndire foarte restrînsă (Sîngeorz-Băi, Maieru, Poiana Ilvei, Leșu Ilvei, Șanț) a fost atestat și în alte localități (Nepos, Parva), dar el este acum pe cale de dispariție (cf. 2). „În Maieru, obiceiul pare a se fi păstrat într-o formă mai completă care ar putea trăca existența lui din epoci străvechi“. „De altfel, în Maieru se păstrează și cele mai complete variante ale cîntecului, fapt care, alături de aspectele obiceiului, ne face să credem că aici există forma cea mai arhaică“ (2). La aceste constatări ținem să mai adăugăm și cele ce reies din analizele muzicale ale acestui gen.

Cele mai tipice melodii de buhaș au fost culese din Sîngeorz-Băi (o distincție mai puțin clară se arată la Maieru și Poiana Ilvei). În restul localităților cîntecul buhașului are aceeași melodie pe care se cîntă și textele de bocet, melodia de formă intermediară. Distincția clară a funcției, precum și existența celor două melodii tipice bine delimitate în Sîngeorz-Băi este legată probabil de faptul că numai în această localitate a fost atestată obligativitatea obiceiului împodobirii buhașului (2). Credem astfel că, centrul de intensitate al păstrării obiceiului și al cîntecului ceremonial legat de el, se plasează în cele două localități apropiate: Maieru și Sîngeorz-Băi.

În ceea ce privește categoria melodiilor cu formă intermediară putem constata că ele au răspîndirea cea mai generală în zonă, în deosebi cu funcție de bocet. Numărul mare de variante se datorește tocmai circulației

<sup>15</sup> Magnoteca Cons. de Muzică „Gh. Dima“ Cluj. Bd. nr. 772/6 inf. Ceherean Cevrilă, 23 ani, Bichigiu, 1962, culeg. Tr. Mirza și grup de stud.

sale largi în zona respectivă; fenomenul impune compararea cu situația bocetului recitativ care a devenit formă rigidă, puțin variată, datorită lipsei acestui factor.

Dacă acceptăm presupunerea că obiceiul și cîntecul buhașului sînt forme arhaice a căror arie de răspîndire cu timpul s-a restrîns la o microzona (cf. 2), se impune de la sine și presupunerea că bocetul recitativ a fost pe vremuri forma reprezentativă a genului, iar melodia cu formă intermediară este de origine mai nouă. Apariția ei se datorește transformărilor ce s-au petrecut în practicarea obiceiului: părăsirea actelor ritual-ceremoniale (probabil și a altora, nu numai a buhașului) și, odată cu acestea, înlăturarea cîntecelor ceremoniale; transformarea treptată a obiceiului bocetului, care dintr-un rit obligatoriu, cu caracter individual-subiectiv tinde să devină un cadru fastuos, impersonal (dovadă este specializarea în gen amintită mai sus, folosirea a multor motive fixe în text, înlocuirea textelor de bocet propriu-zis cu texte de vers, ce au un caracter foarte general, precum și înlocuirea execuției individuale cu una de grup). În trăsăturile muzicale transformarea a avut loc în sensul unei simplificări a melodiei ceremoniale (înlăturarea melismelor și a ritmului măsurat-solenn) apropiindu-se oarecum de bocetul recitativ, din care a păstrat cîteva formule; acestea, în cursul circulației s-au amestecat cu formule mai cantabile.

Elementul muzical cel mai stabil a rămas sistemul tetratonic (cu formule specifice ale genului), care de altfel stă la baza asemănării celor trei forme și prin care și forma nouă se încadrează organic în melodica tradițională a zonei.

#### BIBLIOGRAFIE

1. Bartók, B.: *Romanian Folk Music*, vol. II Haga, 1967, ed. Martinus Nijhoff.
2. Bot, N.: *Buhașul — obicei și cîntec ceremonial de înmormîntare din ținutul Năsăudului*, în curs de editare.
3. Kahane, M.: *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică în Revista de Etnografie și Folclor*, vol. 9 (1964) nr. 4—5
4. Kahane, M.: *Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cîntecul popular românesc*, în *Revista de etnografie și folclor*, vol. 11 (1966) nr. 2.
5. E. Moldoveanu-Nestor: *Cununa — sărbătoare a secerișului (II)*, în *Revista de etnografie și folclor*, vol. 10 (1965), nr. 1.
6. C. Zamfir — V. Dosiós — E. Moldoveanu — Nestor: *132 cîntece și jocuri din Năsăud*, Editura Muzicală București, 1958.

#### Les mélodies du rituel d'enterrement de la région de Năsăud.

Ileana Szenik

#### Résumé

Fondé sur les récentes recherches folkloriques de terrain effectuées, pour la plupart, par l'auteur, cet article se propose de présenter une large image du répertoire funèbre de la région de Năsăud. L'auteur retient et analyse de tous les points de vue deux catégories de créations folkloriques qui n'ont pas été signalées jusqu'à présent dans cette contrée: *bocetul recitativ* (lamentation funèbre récitative) et *cîntecul*

*tecul ceremonial „al buhaşului“* (le chant de cérémonie du „buhaş“). De nos jours ces deux catégories ont une diffusion limitée, et leurs mélodies sont en voie de disparition. Il existe, en échange, une autre sorte de lamentation funèbre, connue dans toute la région, qui présente des traits communs avec les deux autres, précédemment citées, et que l'auteur nomme forme intermédiaire. Après avoir comparé ces trois catégories musicales, l'auteur conclut que la dernière est plus récente, mais qu'elle, intégrée organiquement dans la musique traditionnelle de cette région.

## Мелодии похоронного ритуала нэсэудского края

Илеана Сеник

### Резюме

На основании последних исследований, произведенных на месте — главным образом автором — работа ставит перед собой задачу дать охватывающую картину похоронного репертуара нэсэудского края. Работа разносторонне анализирует и подчёркивает две не доказанные до сих пор категории творчества в этом крае: *речитативный плач* и *церемониальная песня „ёлки“*. Сегодня эти две категории имеют ограниченное распространение и их мелодии постепенно исчезают. С другой стороны, другая категория плача, которая имеет общие черты с двумя вышеупомянутыми и, которую автор называет *промежуточной формой*, известна по всему краю. Сравнивая все категории, автор заключает, что последняя новейшего происхождения, но органически включена в традиционную мелодику края.

## Die Melodien des Begräbnisrituals im Gebiet Näsäud.

Ileana Szenik

### Zusammenfassung

Auf Grund von neueren, zum grössten Teil selbst unternommenen Untersuchungen im Gebiet Näsäud, beabsichtigt die Verfasserin ein umfassenderes Bild über das Totenlied-Repertoire dieses Gebietes vorzuführen. Es werden in vorliegender Arbeit zwei bis jetzt noch nicht attestierte Kategorien hervorgehoben und einer vielseitigen Betrachtung unterzogen. Es sind dies: das *rezitativartige Totenklagelied* und das *zeremonielle Lied „al buhaşului“*. Diese Kategorien haben heute eine begrenzte Verbreitung und ihre Melodien sind im Verschwinden begriffen. Hingegen ist eine andere Klagelied-Kategorie, welche gemeinsame Züge mit den beiden oben angeführten aufweist — und demzufolge von der Autorin *zwischenstufige Form* genannt wird — im ganzen Gebiet bekannt. Aus dem Vergleich dieser Kategorien schliesst die Verfasserin, dass letztere neueren Ursprungs ist, sich aber dennoch organisch in die überlieferte Melodik des Gebietes eingliedert.



## APLICAȚII ALE LINGVISTICII MATEMATICE ÎN STUDIUL MORFOLOGIEI MUZICALE

VASILE HERMAN

Pe parcursul întregii istorii a științelor, dar mai ales în secolul nostru, se poate observa o continuă tendință de matematizare a diferitelor ramuri de cercetare științifică. Matematica pătrunde în domeniul biologiei, psihologiei și a altor științe despre materia vie, încă din secolul trecut. Tot în secolul al XIX-lea începe să se întrevadă posibilitatea aplicării ei în studiul limbii. Astfel în 1847, savantul V. I. Buneakovschi afirmă că cercetările gramaticale nu se vor putea lipsi pe viitor de aportul matematicii, iar în 1894 marele lingvist Ferdinand de Saussure arată că în lingvistică noțiunea de cantitate, raportul dintre diferitele cantități ce rezultă din structura unei limbi, pot fi exprimate prin formule matematice. Mai târziu Baudouin de Courtenay dezvoltă această idee, iar Emile Borel și R. Jakobson consideră necesară aplicarea în lingvistică a unor ramuri speciale ale matematicii cum ar fi: teoria funcțiilor recursive, teoria automatelor, algebra, metodele probabilistice etc.

Astăzi, metodele matematice servesc nu numai la studiul propriu-zis al limbilor, al structurii lor gramaticale, al frecvenței cuvintelor etc., ci și la posibilitatea creării unor aparate de utilitate practică în stare să execute traduceri automate.

Evident, lingvistica matematică din zilele noastre are la bază un proces de sinteză analog cu acela care s-a petrecut la începuturile ciberneticii. Ea a evoluat de la stadiul unei științe descriptive, la acel al comparării fenomenelor, al studiului legităților lor. Lingvistica matematică este în același timp un stadiu superior al metodelor structurale de cercetare, care singure nu dispuneau de procedee speciale de investigație. Metodele matematice ca: teoria mulțimilor, analiza matematică, logica matematică, calculul probabilităților, algebra, statistica etc., completează și întregesc posibilitățile structuraliste de cercetare.

Situația muzicii în ansamblul celorlalte arte, este oarecum specială sub raportul investigației matematice, întrucât aici din cele mai vechi timpuri a existat tendința de cercetare prin astfel de mijloace a raporturilor dintre sunete. Este semnificativ faptul că aceste raporturi concepute fie orizontal, fie vertical, fie simultan în ambele sensuri, formează materialul brut al muzicii. Încă din antichitate, Pitagora a încercat să explice matematic impresia pe care o lasă urechii anumite raporturi ale înălțimii sunetelor produse simultan. Întreaga dezvoltare a contrapunctului din evul mediu și pînă la sfîrșitul epocii barocului muzical, a ținut cont de aceste relații. În același timp arhitectura muzicală polifonică, mai ales în

epoca de prosperitate a contrapunctului, promova metode de lucru cum ar fi imitația, ale cărei multiple ipostaze și modalități de combinare, amintesc unele soluții cu caracter matematic (augmentări, inversări, recurențe, strângerea progresivă a distanței în intrările vocilor etc.).

O dată cu apariția armoniei funcționale bazată pe acorduri și relațiile dintre ele, întreaga artă a muzicii își găsește fundamentul în teoria armonicilor. Și aici aflăm o nouă confirmare, o reîntoarcere la vechiul calcul pitagoreic, chiar dacă muzica propriu-zisă apare ca o artă spontană, o combinație de melodii și armonii alese liber de compozitor. Latent însă, raportul matematic al armonicilor își spune cuvântul mai ales atunci când un motiv, o temă, o melodie de mai largă respirație, izvorăsc ele însele din anumite relații armonice (melodica armonică). Această situație se perpetuează până în momentul atingerii acelor zone de creație care neagă sau depășesc cu ajutorul cromatismului conceptul de funcționalitate. Dar și aici, în vederea unei mai raționale organizări sonore, dodecafonia serială promovează metode de ansamblare a sunetelor, asemănătoare cu cele din epoca de maxim având a contrapunctului: cunoscutele „stări“ („modus quaternion“) ale seriei, constituie o tratare asemănătoare cu cea aplicată unor subiecte din fugă din epoca barocului. În același timp dodecafonia prin noile raporturi pe care le propune între sunete, evident diferite de cele promovate de legile armonicilor, dă naștere unor noi conexiuni între părțile componente ale formei muzicale. În acest fel ideea de „structură“ primește un sens nou și o valoare nouă, cu toate că în fond unele forme polifonice vechi constituiau în felul lor tot „structuri“, în care se îmbinau elemente melodice orizontale conform unor legi ale contrapunctului dublu și triplu (vezi cunoscuta *Invențiune în fa minor*, la trei voci de J. S. Bach).

Dar noua accepțiune a „structurii sonore“ pune în același timp și problema unor noi raporturi dintre sunetele care intră în componența diferitelor suprafețe sonore ordonate structural. Este vorba de organizarea rațională a înălțimilor, duratelor etc., implicând deci noțiunea relațiilor matematice stricte dintre „obiectele sonore“ care compun structura. După cum se poate vedea arta muzicii a fost totdeauna, de la începuturi și până astăzi, o realitate având tangențe evidente cu un anumit mod de organizate din care raporturile matematice nu lipsesc sau, în orice caz, ele constituie indirect, latent, substratul materialului artei. Pe bună dreptate un critic literar remarcă într-o lucrare teoretică privind structuralismul că muzica însăși este oarecum o structură. Valabilitatea acestei afirmații se verifică cu atât mai virtos, cu cât în analiza formelor muzicale, pe lângă determinarea morfologică, armonică etc., a părților, un loc însemnat l-a ocupat dintotdeauna analiza structurală. Ea studiază componența motivică, submotivică sau figurală a unei compoziții, raporturile existente între aceste microelemente care în totalitatea lor alcătuiesc părțile formei și au un rol hotărâtor în tipologia texturilor sonore.

În același timp, între muzică și limbajul vorbit a existat totdeauna o corespondență și o condiționare reciprocă. Nu este locul aici să analizăm mai stăruiitor acest fenomen. Ne vom mărgini doar să reamintim că timp îndelungat muzica vocală a avut pe parcursul istoriei muzicii un rol mai însemnat decât cea instrumentală și că, la începuturile ei, aceasta din

urmă a constituit o transcriere la instrumente a unei muzici vocale fie pentru solo, fie pentru ansamblu. Totodată, intonațiile vorbirii sînt neîndoiebnic sursa din care își extrage cîntecul turnurile sale melodice, respective, elementul prin care dă naștere „ethosului“ unui anumit cîntec sau totalității cîntecelor populare dintr-o anumită zonă folclorică. Structura versurilor a fost și ea una din sursele ce a dat naștere anumitor forme muzicale cum ar fi mai ales cele de lied și rondo, ale căror calități de simetrie morfologică trebuiesc căutate în parte tocmai în simetria versului și a rimelor sale, în succesiunea numerică constantă a silabelor. Din această simetrie a rezultat evident și constituirea unităților morfologice care compun forma, strofele muzicale cu aspect simetric-periodic, tot ceea ce ține de construirea frazeologică și periodică a muzicii. După cum remarcă și muzicologul francez Max D'Ollone, între textul literar, construcția sa frazeologică-fonetice, înlănțuirea frazelor și corespondențel lor muzical, melodia, este o strînsă și adesea inseparabilă legătură. Așadar, fonologia unei limbi are neîndoiebnic un rol important asupra tipologiei melodice a cîntecului, iar legile constituirii versurilor, împerecherea rimelor, ordinea de succesiune a silabelor și accentelor, influențează morfologia strofelor componente ale formelor muzicale.

În ultimele decenii, cercetările de lingvistică structurală și matematică au influențat un mare număr de studii muzicologice care încearcă să explice anumite fenomene noi din muzica vocală contemporană. Dintre acestea, cele mai interesante par a fi cele ce tind să surprindă raportul dintre foneme și corespondențel lor sonor, legătura existentă între unele terminații cadențiale ale muzicii și morfemele sufixale, rimele versificației și terminațiile versurilor. De un interes ridicat ni se pare și studiul lui R. H. Zeller care analizează modalitățile de organizare serială (apropiată de serialismul muzical) în poezia lui Mallarmé. Fenomenul invers este și el prezent, cînd literați și romancieri aplică conștient scrierilor lor unele organizări specifice muzicii. Ne referim mai cu seamă la reprezentanții „noului roman“ francez și la cei ai „romanului experimental“ care promovează ideea de structură (apropiată de conceptul actual de structură în muzica contemporană). În paginile lor apar și alte procedee cum ar fi bunăoară promovarea ideii „suprafetelor“ ce corespund unor „suprafete sonore“, surprinderea anumitor frînturi de cuvinte sau conversații în aparență nesemnificative, dar care au aderențe certe la procedeul specific muzicii de a segmenta o idee în elementele sale componente și recompunerea acestora în noi conjuncturi.

După cum putem deci constata, există în epoca noastră o tendință certă de lărgire a sferei specifice a artelor, întrepătrunderea și împrumutarea reciprocă a unor procedee. În ansamblul acestui fenomen relația muzică-literatură apare ca una din cele mai importante. Iată și cauza pentru care în cele ce urmează vom încerca să schițăm o modalitate nouă de studiere a morfologiei muzicale, în lumina relației existente între morfologia literară și cea muzicală. În același timp vom apela în mare parte la unele procedee matematice și la anumite simboluri grafice specifice acestei științe, așa cum se aplică ele în lingvistica matematică.

Procedeul pe care îl propunem nu dorește să înlăture modalitățile tradiționale de analiză morfologică a muzicii. El încearcă să sugereze

unele posibilități noi, care la un moment dat ar putea constitui un îndreptar pentru elaborarea unor metode de investigație mai ample și mai precise. Acest procedeu prezintă și calitatea de a înlătura dificultățile de clasificare ale perioadei muzicale după conținutul tematic al frazelor. Totodată precizăm că ne vom mărgini deocamdată *numai la acest lucru*. Așadar, vom studia în cele ce urmează un număr de perioade muzicale încercând să dăm o nouă soluție în studiul componentei lor frazeologice. Pentru aceasta vom utiliza *teoria mulțimilor* procedeu utilizat frecvent în lingvistica matematică. Întreaga perioadă o vom privi ca pe o anumită mulțime de sunete sau — cel mai frecvent — ca pe o mulțime de măsuri (tacte) componente. Frazele în care se grupează ele vor constitui sub-mulțimi. Pentru ușurarea muncii, la început, în aceste relații nu vom include armonia sau eventualele linii polifonice secundare, ci ne vom mărgini strict la sunetele melodiei principale. Evident, procedeu pe care îl utilizăm se aplică cu succes și armoniei, dar acest fapt atrage o amplificare a investigației, care ține de proporțiile unui studiu mai amplu decât cel pe care ni l-am propus. Tot astfel, în determinarea unor forme propriu zise, acest procedeu nou se poate deasemenea aplica, dar și acest fapt atrage implicit o extensiune pe care prezentul studiu nu ne-o permite.

Dăm mai jos un număr de analize ale unor perioade muzicale, utilizând în acest scop teoria mulțimilor, semne grafice speciale, denumiri noi, și relații noi între fraze. Scopul principal pe care ni-l fixăm, este de a aduce o simplificare a clasificării și în același timp o mai mare precizie în determinarea materialului tematic al frazelor. Pentru a realiza acest deziderat observăm următoarele reguli:

a) frazele perioadelor le considerăm mulțimi care se află într-o anumită relație între ele: de *opозиție*, *incluziune*, *intersecție* sau *disjuncție*.

b) elementele de bază ce compun mulțimile sînt măsurile (tactele) și numai în anumite cazuri sunetele pe care le includ acestea. Înmulțirea numărului de sunete poate crea fenomenul de *incluziune* care se va aplica fie anumitor măsuri, fie perioadei întregi.

c) raporturile existente între sunetele diferitelor tacte constituie un alt element aflat în atenție, deoarece produce fenomenul de *translație*, aplicabil unor raporturi între mulțimi, deci între fraze.

d) în afara cazului puțin frecvent al componentei morfologice din mulțimi cu sunete identice ca număr și înălțime, ce constituie o relație de incluziune strictă și o opoziție zero, toate celelalte cazuri le considerăm *disjuncte*, chiar dacă conțin unele sunete comune. În acest scop, în afara frazelor repetate identic, celelalte tipuri de frază din componența perioadei le vom nota cu literele A B, iar perioada în totalitatea ei, cu P desemnînd reunirea celor două mulțimi componente.

e) literele mici se aplică măsurilor (tactelor) pentru a desemna zonele de intersecție și alte raporturi care pot surveni în diferitele puncte ale frazelor.

Ținînd cont de regulile fixate mai sus, obținem următoarele tipuri de perioade, după relația ce se stabilește între sunetele mulțimilor care le compun:

1. *Perioadă cu fraze în opoziție zero* constituind două mulțimi de sunete identice, care se includ strict reciproc. Formula va fi:  $A = A$ . Din aceeași categorie fac parte frazele duble periodice, repetate fără nici un fel de modificare.



2. *Perioadă din două fraze, alcătuită două mulțimi disjuncte care se intersectează.* Este cazul perioadelor ale căror fraze au un material comun, dar diferă la cadențe. În acest fel, segmentul sau măsurile comune amelor fraze, constituie *zona de intersecție*. Ilustrăm acest exemplu cu ajutorul perioadei I a liedului mic bipartit ce constituie tema variațiilor din partea întâi a *Sonatei* pentru pian (cu variațiuni) în La major de Mozart:

$P = A B$  unde  $B \cap A$  (B intersectează pe A)

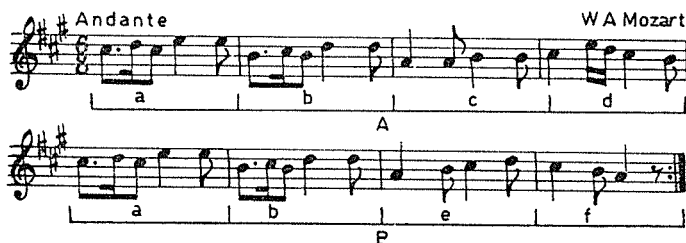
astfel:

$A = a b c d$

(măsurile componente)

$B = a b e f$

elementele a b constituie în cazul de față zona de intersecție a celor două mulțimi:



Același tip de perioadă poate avea o zonă de intersecție mai amplă iar anumite măsuri pot să se afle în relație de incluziune cu alte măsuri. Este cazul primei perioade din piesa *Tamburin* de Rameau în care ultima măsură a frazei a doua include strict sunetele (luate în sensul înălțimii!) din măsura 4-a a frazei I. Formula va fi:  $P = A B$

unde:  $B \cap A$

$A = a b c d$

$B = a b c e$

astfel măsurile a b c constituie zona de intersecție, iar  $d \subset e$  (elementul d se include strict în e).

Tamburin Ph Rameau

În exemplul citat, apare evident faptul că în ultima măsură avem cu două sunete în plus față de măsura a patra (sunetele *re* diez și *mi*), deci măsura 8 (e) include strict sunetele măsurii 4 (d).

3. Perioadă cu fraze reprezentînd două mulțimi în care cea de a doua constituie o translație a celei dintîi.

Acestea sînt evident tot disjuncte, dar raporturile ce se stabilesc între înălțimile reunite în cele două mulțimi componente, rămîn identice, chiar dacă se transpun în altă tonalitate. Este cazul atîtor exemple din folclor în care anumite rînduri melodice se transpun la cvintă.

Pentru ilustrarea exemplului, am ales un fragment dintr-o *Sarabandă* de J. Kuhnau.

Formula perioadei va fi:

$$P = A \quad A1 \quad \text{unde} \quad A = a \ b \ c \ d$$

$$A1 = a1 \ b1 \ c1 \ d1$$

Toate elementele lui A1 se obțin prin translația elementelor lui A.

Andante Sarabanda J. Kuhnau

4. În cazul existenței unor fraze secunde ce prezintă fenomenul *variației melodice* se obține tot o disjuncție, în care însă anumite elemente ale acestei fraze includ elemente ale frazei precedente. Dăm ca exemplu un fragment din *Rondo*-ul final al *Sonatei* în Si bemol major pentru pian de Mozart.

Formula perioadei va fi:

$$P = A \ B \ \text{unde} \quad A = a \ b \ c \ d$$

$$B = av \ bv \ e \ f$$

unde  $a \ b \ \cap \ av \ bv$   
(a b se includ strict în av bv)

Allegro Rondo W.A.Mozart

Așadar, în cadrul disjuncției dintre cele două mulțimi, se produce incluziunea unor elemente, fenomen obținut în muzică prin variația ornamentală care aduce sunete în plus. Dacă acestea ar lipsi, cazul ar reprezenta doar o simplă intersecție a două mulțimi disjuncte.

5. O relație foarte simplă se produce în *perioada alcătuită din două fraze cu material tematic diferit*. Mulțimile de sunete reprezentând cele două fraze, sînt în *opoziție strictă*.

Formula ce se obține este:

$$P = A B \quad \text{unde} \quad \begin{array}{l} B \not\subset A \\ A \cap B = O \end{array}$$

(B nu este inclus în A iar reunirea lui A și B produce o opoziție disjunctivă, avînd zero elemente comune).

Pentru ilustrare propunem un fragment din Rondo-ul *Alla turca* de Mozart:

Allegretto Rondo W.A.Mozart

Din exemplele muzicale examinate reiese că au fost epuizate aproape toate cazurile de relații tematice existente între frazele unei perioade muzicale. Evident, procedeul utilizat în rîndurile anterioare se poate extinde cu succes la toate tipurile de perioadă, inclusiv la cele triplicate, nepatrate sau cu diferite feluri de lărgiri sau deranjamente. Lărgirile vor putea constitui mulțimi derivate, reprezentînd plusuri față de cele ce constituie strict materialul perioadelor. Tot prin teoria mulțimilor pot fi explicate și perioadele complexe în care intră în competiție grupuri și subgrupuri de mulțimi de sunete. Formula pe care ele o prezintă dela caz la caz, va fi desigur complexă, dar va avea și avantajul de a explica cu precizie întreaga componentă a unei astfel de construcții morfologice.

Studiul de față — așa cum arătam — și-a propus exclusiv delimitarea tipurilor periodice, conform relațiilor tematice interioare, pentru a

căror explicare au fost utilizate simboluri și relații matematice. Aceste procedee se înscriu pe linia unor eforturi generale de matematizare a muzicii, fenomen specific celei de a doua jumătăți a veacului nostru. De la muzica obținută prin calculul ordinatorilor (așa cum o creiază de exemplu, un compozitor de talie mondială ca Yannis Xenakis) pînă la elaborarea structurilor sonore pe baza unor relații matematice mai mult sau mai puțin complicate, arta sonoră contemporană demonstrează tot mai evidente aderențe la raționalitate, logică, rigoarea organizării și raporturi cifrice complexe. În același timp, lingvistica (știință ce tinde și ea tot mai mult spre matematizare) începe să fie utilizată în explicarea fenomenelor de limbaj muzical, desigur în limitele aplicabilității domeniului ei strict de cercetare. Nu este deci de mirare că un compozitor cum este francezul Fr. Bernard Mâche se inspiră în lucrările sale direct din lingvistica structurală, din legile fonologiei limbii.

Pe linia eforturilor generale de a da explicații tot mai științifice fenomenelor muzicii, nădăjduim că studiul de față să marcheze o modestă prezență, un început care să impulsioneze viitoarele cercetări din acest domeniu.

#### BIBLIOGRAFIE

1. Marcus Solomon: Lingvistica matematică.  
Ed. didactică și pedagogică, București — 1963.
2. Marcus S. Nicolau Ed.: Introducerea în lingvistica matematică.  
Ed. științifică, București 1966.
3. Motte, Diether de la: Musikalische Analyse  
Bärenreiter — Kassel 1968
4. Nemoianu, Virgil: Structuralismul.  
Edit. pentru Literatură Universală — Buc., 1967.
5. D'Ollone, Max: Le Langage muzical.  
Ed. La Palatine — Paris 1952.
6. Osten, Elisabeth von der: Der musikalische Satz.  
Breitkopf- Hartel, Leipzig 1955.
7. Stockhausen, Karlheinz: Musik und Sprache  
Die Reihe Nr. 6 — Ed. Universal Wien — 1960.
8. Zeller, Rudolf Hans: Mallarmé und das serielle Denken  
Die Reihe Nr. 6 — Ed. Universal Wien — 1960
9. Xenakis, Iannis: Musique formelles.  
La Revue Musicale Nr. 253—254/1963.

#### Applications de la linguistique mathématique à l'étude de la morphologie musicale.

Vasile Herman

#### Résumé

L'auteur passe en revue, au commencement de cette étude, le processus de mathématisation des sciences, et notamment de la linguistique, et établit les rapports qui existent entre le langage parlé et le langage musical. La partie principale de

L'article est constituée par les solutions nouvelles qu'il propose pour l'étude de la période musicale et, surtout, pour l'étude de la relation thématique qui existe entre ses éléments composants. Dans ce dernier cas, les phrases musicales et ce qui les constitue sont étudiées à l'aide de la théorie des ensembles, les phrases étant considérées comme des ensembles de sons en opposition. Il en résulte finalement plusieurs typologies fixes de la période musicale, établies à l'aide des oppositions existant entre ces ensembles.

## Применение математической лингвистики к изучению музыкальной морфологии

Василе Герман

### Резюме

В рамках этой работы автор сначала делает обзор процесса математизации наук и в особенности лингвистики, устанавливая существующие отношения между разговорным и музыкальным языками. Основу работы составляют новые решения, которые автор предлагает для исследования музыкального периода и в особенности тематического соотношения между его составными элементами. В этом случае музыкальные фразы и материал их исследуются при помощи теории множества, которые рассматриваются как множество звуков, находящихся в оппозиции. Отсюда вытекает число постоянных типологий музыкального периода, установленных при посредстве оппозиций между этими множествами.

## Die Anwendung der mathematischen Linguistik im Studium der musikalischen Morphologie.

Vasile Herman

### Zusammenfassung

In Rahmen dieser Arbeit gibt der Verfasser in der Einleitung einen Überblick auf den Prozess der Mathematisierung der Wissenschaften, vor allem der Linguistik, und legt die Beziehungen, die zwischen der sprachlichen und der musikalischen Ausdrucksweise bestehen, fest. Die Grundlage dieser Arbeit bilden die neuen Lösungen, welche der Autor für die Analyse der musikalischen Periode und im besonderen der thematischen Beziehungen ihrer Bestandteile vorschlägt. Es werden mit Hilfe der Mengenlehre die musikalischen Phrasen und ihre Elemente, welche als sich im Gegensatz befindende Tonmengen betrachtet werden, ergründet. Daraus ergibt sich eine Anzahl unveränderlicher Typologien der musikalischen Periode, welche durch den zwischen diesen Mengen bestehenden Gegensatz bestimmt werden.





## CONTRIBUȚII LA PROBLEMA EVOLUȚIEI MATERIALULUI FONIC

ANDREI BENKŐ

După cum se știe, problema materialului fonic (= Tonvorrat = hang-készlet) s-a studiat mai mult în mod sporadic, legată de unele stiluri muzicale, de activitatea unor compozitori. În studiul prezent ne propunem:

1) să prezentăm *cele mai importante rezultate* obținute pînă în prezent în această direcție;

2) să analizăm, din punctul de vedere al materialului fonic, *creații culte de-a lungul întregii dezvoltări a culturii muzicale*;

3) să prezentăm rezultatele analizei noastre:

a) din punctul de vedere al *creșterii numărului elementelor* (tonurilor) care stau la baza creațiilor;

b) din punctul de vedere al *spațiului ce-l ocupă elementele* componente în *înlănțuirea de cvinte* a materialului fonic.

\*

1) Knud Jeppesen, analizînd fenomenul disonanței în stilul palestrinian, a constatat că materialul fonic al acestui stil prezintă o scară, un sistem de unsprezece grade (= 11°) (1).

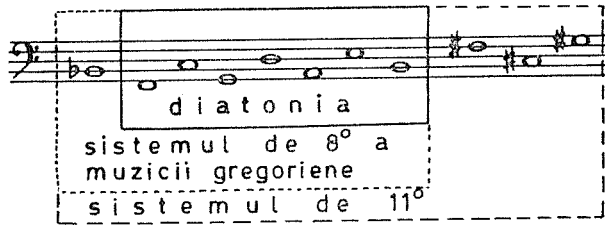
Lajos Bárdos completează cunoștințele noastre în această privință, prezentînd două variante ale sistemelor fonice de 11° în înlănțuirea cvintelor:

a) *genus naturale*, sistem de bază care include înlănțuirea de cvinte între sunetele *B-Gis (B-F-C-G-D-A-E-H-Fis-Cis-Gis)*;

b) *genus molle*, sistemul format din șirul cvintelor începînd cu cvinta inferioară a sunetului de mai sus, deci: *Es-Cis (Es-B-F-C-G-D-A-E-H-Fis-Cis)*, cu menționarea faptului că pe lîngă sistemul de 11°, în stilul palestrinian se folosesc și sistemele fonice de 6°, 7° și 8° (2).

Dezvoltarea sistemelor fonice de la muzica gregoriană pînă la stilul palestrinian este schițată de Lajos Bárdos încă în anul 1955, prin folosirea înlănțuirii prin cvinte a tonurilor aflate în materialul sonor ale acestor stiluri (3):

Ex.1

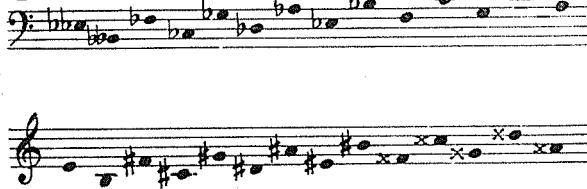


În esență, această linie de dezvoltare se amintește și de Ioan Jagamas, prin adăugarea de noi cvinte la heptatonia diatonică pînă la sistemul fonc de 11° al stilului secolului XVI (4).

Dezvoltarea materialului fonc din secolul XII și pînă în secolul XV se schițează și de Jacques Chailley de asemenea prin adăugarea cvintelor noi la sistemul fonc diatonic de 7°, pînă la cel de 11° (*B-Gis*) (5). James Jeans arată drumul parcurs de material fonc în dezvoltarea sa chiar de la monocord pînă la heptatonie, prin procedeul cvintelor noi (6), procedeu de altfel cunoscut încă de la Pitagora încoace (7).

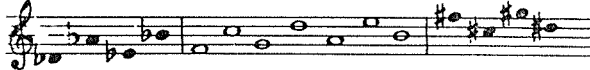
Întru-n studiu, legat de sistemele fonice naturale, Bárdos schițează cele mai principale trepte ale dezvoltării lor în muzica cultă și după Palestrina, referindu-se la rolul lui Cipriano da Rore, Gesualdo, Monteverdi în îmbogățirea înlănțuirii de cvinte și formulind totodată importanța sistemului temperat în acest proces, prezentînd sistemul fonc de 28° al ciclului *Wohltemperiertes Klavier* de J. S. Bach (8):

Ex.2



Tot Bárdos subliniază faptul că compozitorii clasicismului vienez se mulțumesc cu folosirea sistemului fonc diatonic, pe care-l completează cu cîte patru elemnte la ambii poli ajungînd astfel la un sistem fonc de 15° (9):

Ex.3



Elemente noi apar în sistemele fonice care stau la baza creațiilor lui Chopin, Liszt, Wagner, precum și în dodecafonia lui Schönberg și a altora (10).

Bela Avasi, tratînd succint problema sistemelor fonice, aminteste cã în evul mediu s-a folosit sistemul de 8°, în polifonia secolului XVI sistemul de 11° (*B-Gis*, ca mai sus la Jeppesen și la Bárdos). În muzica instrumentalã a secolului XVIII, dupã pãrerea lui Avasi, acest sistem se lãrgește într-unul de 14° (11).

\*

2) Pornind de la punctele de reper amintite de Lajos Bárdos, referitor la dezvoltarea sistemelor fonice de 12° și de mai multe grade (12), am extins cercetãrile noastre pe întregul proces de dezvoltare a literaturii culte muzicale, de la melodiile antice pînã în secolul nostru. Am analizat numai lucrãri apãrute în tipar și înafara celor din antologii cu caracter de istoria muzicii, numai creații complete. În studierea materialului aparținînd secolului XX, am lãsat la o parte acele compoziții în care se folosesc și mai mici intervale decît semitonuri, ele neintrînd în sfera lucrãrii noastre.

Am început cu materialul unor antologii de istoria muzicii (Einstein, Schering, Bartha, Davison — Apel), acesta fiind completat cu lucrãri pînã în zilele noastre. Am încercat sã includem creații din cît mai multe genuri muzicale, de la cîntecul simplu pînã la operã, oratoriu, concert, simfonie, — folosindu-ne și de coruri a cappella, cicluri de lieduri cu acompaniament de pian, sonate pentru pian, sonate pentru vioarã și pian, cvartete de coarde, uverturi, poame simfonice, etc.<sup>1</sup>.

Am studiat, din punctul de vedere al lucrãrii, în total douã mii de compoziții. Am avut în vedere ca începînd cu secolul XVI sã existe o proporționalitate între creațiile din diferite secole, pentru a facilita comparația<sup>2</sup>. Iatã materialul studiat, analizat, pe secole:

TABELUL NR. 1

Albumuri, colecții anatologii	Secole											Total piese				
	- X.	XI - XII	XII	XII - XIII	XIII	XIV	XV	XV - XVI	XVI	XVI - XVII	XVII		XVII - XVIII	XVIII	XIX	XX
Album de lieduri, 1960															37	37
Album de piese pt. pian, 1966															24	24
Bartha D.	5	-	2	2	10	7	10	-	39	1	42	-	25	-	-	143
Davison-Apel	21	-	11	13	38	19	39	-	109	-	77	3	52	-	-	382

<sup>1</sup> Lista întregã a creațiilor analizate se poate consulta în anexa nr. 1 a lucrãrii prezente, în ordinea alfabeticã a colecțiilor, respectiv a compozitorilor.

<sup>2</sup> Acest punct de vedere nu s-a putut lua în considerare pentru secolele prece-antologiile consultate fiind întocmite conform altor cerințe.

TABELUL NR. 1 (continuare)

Albumuri, colecții, antologii	Secole														Total piese	
	-X.	XI-XII	XII	XII-XIII	XIII	XIV	XV	XV-XVI	XVI	XVI-XVII	XVII	XVII-XVIII	XVIII	XIX		XX
Einstein : Beisp.	-	-	-	-	1	-	1	-	9	-	6	-	4	-	-	21
Einstein : It. Madr.	-	-	-	-	-	-	3	-	-	-	4	-	-	-	-	7
Forrai : Ezer év.	2	1	1	1	5	1	3	4	37	27	12	1	12	10	17	134
Forrai : Őt évsz.								47	10		5	1	10	34	2	109
Froberger : Ausg.											9					9
Izbrannie ...															8	8
Leipziger Klm.									1		2		11	15	7	36
Major-Szelényi													10			10
Meyer : Kammermus.											7					7
Piesi ...															22	22
Piesi ...															23	23
Piesi (Iat. Am.)															13	13
Schering : Gesch.	20	1			13	11	25		103		118		70		-	361
Completare									22		48		136	271	177	654
Total, piese :	48	2	14	16	67	38	81	51	330	28	330	5	330	330	330	2000

În înregistrarea rezultatelor obținute în urma analizelor, am folosit următorul procedeu: fiecare piesă analizată s-a trecut într-un rând, arătându-se elementele componente, tonurile, în lanțul cvintelor, iar la sfârșitul rândului s-a trecut numărul elementelor (cu concentrarea octavelor). Iată câteva exemple pentru demonstrarea procedeeului, din antologia lui Einstein (x = element prezent, o = element absent în piesa respectivă):

TABELUL NR. 2

Autorul, titlul, anul (sec.) apariției	Sunetele pieselor — în cvinte												Nr. sunet.			
	E	H	F	C	G	D	A	E	H	F	C					
Anonim : Motet, XIII.		x	x	x	x	x	x	x								8
Dufay : Messentanz, XV.			x	x	x	x	x	x	x							7
Pesenti : Frottola, 1504	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					9
Senfl : Vierst. Lied, 1534		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				10
Willaert : Vierst. W.-mot. 1539	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				11
Certon : Vierst. chanson, 1540	x	x	x	x	x	x	x	x	0	0	x	etc.				8

Acest procedeu de înregistrare, față de cel folosit de unii cercetători și arătat mai sus la exemplele nr. 1—3, ne-a asigurat avantajul de a sesiza imediat *locul* elementelor în lanțul cvintelor, de asemenea a ușurat întocmirea tabelelor referitoare la *numărul* elementelor fonice în lucrările respective.

3a) Să urmărim acum *procesul de dezvoltare numerică a sistemelor fonice*.

Analizând numărul elementelor componente ale lucrărilor, uneori dezvoltarea numerică se poate sesiza chiar într-un interval foarte redus, la același compozitor. Un astfel de exemplu ne oferă cele două volume ale *Wohltemperiertes Klavier*-ului de J. S. Bach, ele fiind compuse la un interval de 22 de ani:

Deci, într-un interval de două decenii, sistemul fonic s-a îmbogățit cu două elemente, iar polul inferior din volumul I, nu mai apare în al II-lea.

Am putea da tot în acest sens ca exemplu, dezvoltarea materialului fonice în cadrul aceluiași gen. Adăugînd la rezultatele tabelului de mai sus, cele oferite de *24 Preludii și fugi* de Șostakovici, precum cele din *Ludus tonalis* de Hindemith, ajungem la următoarele rezultate:

TABELUL NR. 3

Numărul elementelor	Numărul pieselor	
	vol. I. 1722	vol. II. 1744
12	7	—
13	5	9
14	8	5
15	4	6
16	—	3
17	—	1
Total.	24	24

TABELUL NR. 4

Numărul elementelor	Numărul pieselor		
	Bach 1722—44	Hindemith 1942	Sostakovici 1956
12	7	—	—
13	14	—	—
14	13	—	2
15	10	—	3
16	3	—	—
17	1	—	1
18	—	1	2
19	—	—	5
20	—	1	5
21	—	6	2
22	—	1	1
23	—	2	2
24	—	2	1
Total:	48	13	24

După cum se poate observa, lucrările compuse din elemente cu numere mai mici, dispar treptat și la un interval de două secole diferența dintre numărul elementelor nu este mai puțin de șapte, — *Hindemith* continuând cu sistemul fonic cel mai mare la care ajunsese *Bach*, în cadrul pieselor din acest ciclu.

Și mai pregnant se dezvoltă linia dezvoltării numerice dacă luăm în considerare sistemele fonice ale cântecelor grecești și drumul parcurs de aceste sisteme până în secolul XX. Tabelul următor ne prezintă această evoluție (vertical = sistemul fonic, orizontal = numărul pieselor care au la bază — pe secole — sistemul respectiv):

TABELUL NR. 5

	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	Total	
—X	2	6	24	15	1																					48	
XI—XII			2																								2
XII			12	2																							14
XII—XIII		3	11	2																							16
XIII	1	4	34	21	5	1	1																				67
XIV		1	4	1	13	14	4	—	1																		38
XV		1	6	10	27	23	12	2																			81
XV—XVI	2	2	4	5	12	12	13	1																			51
XVI			20	44	82	87	78	11	6	1	—	—	1														330
XVI—XVII				4	4	2	7	10	—	—	—	1															28
XVII			5	18	27	53	102	55	33	15	10	6	5	1													330
XVII—XVIII								1	1	—	1	—	—	1	—	1											5
XVIII			7	15	19	20	34	55	45	40	29	25	13	6	7	8	5	1	1								330
XIX			2	2	3	8	14	24	38	38	25	19	24	22	24	16	14	16	14	7	6	6	2	5	1		330
XX		1	4	3	7	9	13	5	15	13	17	29	27	26	32	25	30	16	11	20	12	8	5	2	—		330
Total:	5	18	139	142	198	234	281	154	139	107	83	79	70	56	63	50	49	33	26	27	18	14	7	7	1	2.000	

Ce rezultă din tabelul de mai sus?

Se poate constata că până în secolul XI, lucrările, în general, au la bază sisteme fonice de 6—8°, — cu excepția câtorva exemple în care apar sisteme de 5°, respectiv de 9°. Aceste sisteme fonice (6—8°) stau la baza creațiilor din secolele XII—XIII. Cele două apariții sporadice ale sistemelor fonice de 10° și 11° prevestesc cuceririle secolelor XIV și XV. Marea majoritate a compozițiilor din secolul XVI aparțin sistemelor de 7—11° (12°), dar în unele cazuri se ivesc și creații de 14°, ba chiar de 17°. În secolul XVII se completează golurile existente în secolul XVI, se practică pe scară largă sistemele de 12—17° și apare ca pol sporadic sistemul de 18°. Secolul XVIII aduce noi cuceriri (se ajunge până la sistemele fonice de 21°, cu existența ocazională a celor de 22—23°. Ultimele două secole ajung la numărul maxim în cadrul sistemelor fonice, în cadrul unor creații: 28° (în *Tristan și Izolda* de *Richard Wagner* se atinge sistemul fonic de 29°)<sup>3</sup>. Deci în ansamblu, pe secole, se observă o îmbogățire în

materialul fonice între 1 și 6 grade. Din acest punct de vedere, naturalmente, o importanță subliniată au acele compoziții care reprezintă polul superior.

Dacă privim materialul analizat din punctul de vedere al *stilurilor*, obținem următorul rezultat:

TABELUL NR. 6

	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	Total	
Grecia antică, Orientul antic	2	2	4	1	1																						10
Muzica bizantină gregoriană	—	4	22	14																							40
Ars antiqua	1	7	57	25	5	1	1																				97
Ars nova	—	1	4	1	13	14	4	—	1																		38
Renașterea	2	3	34	63	123	129	113	14	6	1	1	—	1														490
Barocul	—	—	10	27	42	69	131	104	62	44	28	12	6	—	1	4	1	—	1								542
Clasicismul	—	—	2	6	4	4	5	7	17	11	13	20	15	12	14	13	6	5	4	—	—	1	—	—	—	—	159
Romantismul	—	—	2	2	3	8	14	24	38	37	23	17	21	18	15	7	12	12	9	6	4	3	2	5	1		283
Muzica modernă	—	1	4	3	7	9	13	5	15	14	18	30	27	26	33	26	30	16	12	21	14	10	5	2	—		341
Total:	5	18	139	142	198	234	281	154	139	107	83	79	70	56	63	50	49	33	26	27	18	14	7	7	1		2.000

Lăsând la o parte cazurile în care un sistem fonice este reprezentat printr-un singur exemplu, în muzica antică grecească și în cele câteva exemple din epoca antică a Orientului, observăm o îmbogățire cu câte 1—5 elemente, pe stiluri (de la 5—7° și până la 7—28°). Romantismul muzical și muzica modernă, în esență, folosesc aceleași sisteme fonice, mai precis, cele două poluri sînt aproape identice.

Din studierea numerică a materialului fonice reies încă două fenomene demne de sesizat:

a) Cu apariția noilor elemente și cu încetățenirea elementelor sporadice din secolul sau stilul precedent, *nu dispar sistemele fonice mai vechi*. Acest fenomen de altfel s-a semnalat și de Lajos Bárdos, în legătură cu stilul palestrinian (13).

b) Conform ritmului de dezvoltare, — teoretic<sup>5</sup> — am aștepta ca și secolul XX să cunoască apariția unor noi elemente în sistemele fonice. În realitate însă nu numai că nu apar noi elemente față de elementele fonice ale secolului XIX, ci tocmai din contra, la unii compozitori asistăm la reducerea, restrîngerea sistemelor fonice. Ca un astfel de exemplu

<sup>3</sup> Dacă luăm în considerare sistemul fonice al cilului întreg și nu separat fiecare piesă din ciclu, atunci, după cum a arătat deja Bárdos, Bach în *Das Wohltemperierte Klavier* ajunge pînă la sistemul fonice de 28° (vezi exemplul nr. 2).

<sup>4</sup> Exemplele cele mai grăitoare referitoare la polul superior, le cuprinde anexa nr. 2 al lucrării noastre.

<sup>5</sup> Această linie de dezvoltare, în sistemele care se bazează pe semitonuri, ad infinitum, se poate presupune doar pur teoretic. După alterațiile duble, teoretic ar urma cele triple, ori acestea nu au existat în practica muzicală și nu există nici în prezent.

TABELUL NR. 7

Numărul elementelor	Numărul pieselor
13	2
14	1
15	2
16	10
17	6
18	1
Total:	22

elocvent putem cita creația lui A n t o n W e b e r n. Din cele 22 de compoziții analizate, se desprinde tabloul alăturat.

Deci, în majoritatea cazurilor W e b e r n folosește sistemele fonice de 16—17°. Acest fenomen este în legătură cu tehnica dodecafonică care în cazurile tonurilor egale enarmonic acceptă mai des pe acelea care în înlănțuirea cuvintelor se îndepărtează mai puțin de centrul *Do*, ceea ce duce la scăderea numărului elemntelor folosite în cadrul compozițiilor, în cadrul sistemelor fonice.

3b) Să parcurgem în cele ce urmează, *materia-lul fonic plasat în spațiul înlănțuirii cuvintelor*.

Tabelul următor ni-l înfățișează pe secole ((x) = element care apare sporadic, ocazional):

TABELUL NR. 8

Secolul	În lănțuirea de cuvinte																									
	← $\overset{b}{o}$				← $\overset{b}{o}$				#				→ $\times$													
	G	D	A	E	H	F	C	G	D	A	E	H	F	C	D	A	E	H	F	C	D	A	E	H		
-X													(x)	x	x	x	x	x	x	x	x					
XI																										
XII																										
XIII																										
XIV													(x)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		
XV													(x)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	0	(x)		
XVI													(x)	(x)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		
XVII																										
XVIII													(x)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	(x)	(x)	(x)
XIX	(x)	0	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	0	(x)	(x)
XX	(x)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	(x)	

După cum se poate observa, până în secolele XI—XII, în creațiile culte se folosesc tonurile de bază și *Sib* (B), deci sistemul fonic de 8°, dintre B și H. În secolul următor sistemul fonic se lărgeste cu trei elemente noi în direcția polului diezilor (*B-Gis*). În *Ars nova* în schimb apar două elemente noi la polul bemolurilor (*As-Gis*). Până în secolul XVII, cu o excepție, apar câte două elemente la unul dintre poli, sau la ambii, secolul XVII cunoscând sistemele fonice care foloseau spațiul dintre *Ces-His*, deci afară de un singur element al sistemului de bază, toate au apărut și alterat, în ambele direcții. Secolul XVIII, prin ciclul *Das Wohltemperierte Klavier* de J. S. B a c h cuprinde în esență acel spațiu al cvintelor care cu mici modificări va rămâne valabil și pentru secolele XIX și XX. Sistemele fonice ale secolului XVIII cunosc deja și elemente născute prin alterațiile duble, în ambele direcții. Spațiul secolului XVIII (*Eses — Aisis*) se lărgeste abia cu un element stabil în secolul XIX (*Asas*) și cu două ocazionale (*Geses, Hisis*), iar secolul XX renunță la ultimele două, rămânând la spațiul *Deses-Aisis*.

Rezultă deci că o dată cu *creșterea numerică a materialului fonic, elementele noi largesc spațiul înlănțuirii cvintelor*, aceste două laturi ale fenomenului studiat fiind în legătură indisolubilă. Compozitorii care folosesc sisteme tonice mai noi față de etapa predecesorilor lor, aparțin în general tipului invoator-revoluționar și mai puțin tipului sintetizator<sup>6</sup>.

\*

În *concluzie* putem deci afirma următoarele:

a) În procesul de dezvoltare a limbajului muzical, *materialul fonic se îmbogățește* împreună cu celelalte elemente ale acestui limbaj.

b) Urmărind *dezvoltarea numerică* (pe secole și pe stiluri), pe baza materialului analizat, *se desprinde folosirea sistemelor fonice între 5° și 29°* — în cadrul pieselor separate, de la muzica antică și pînă în zilele noastre.

c) Odată cu dezvoltarea numerică (pe baza legăturii directe dintre apariția numerică și spațiul ocupat în înlănțuirea cvintelor), se poate urmări concomitent și *lărgirea spațiului cvintelor*, spațiul folosit în diferite epoci parcurgînd drumul dintre *B-H* (la greci) și *Geses — Hisis* (secolul XIX).

d) În urma studierii materialului fonic putem da răspuns precis la întrebarea: din ce se poate „construi“ o piesă oarecare într-o etapă dată, — ce sistem fonic poate sta la baza ei, — (și în aceasta constă importanța problemei). De felul, de modul de folosire a materialului fonic în diferite secole, în diferite stiluri, ne informează armonia, contrapunctul, stilistica și alte discipline muzicale.

e) Secolul XX, pe lângă folosirea unor sisteme fonice cu număr ridicat (ca de exemplu la Hindemith, Stravinski, Bartók, Jolivet, Enescu, Șostakovici și alții), cunoaște și o întoarcere la sisteme fonice mai reduse (de exemplu la Webern, Orff, Casella, Stockhausen).

f) Cei care au contribuit într-o măsură mai mare la dezvoltarea materialului fonic, au fost în primul rînd compozitorii de tip inovator-revoluționar (de exemplu: Monteverdi, Gesualdo, J. S. Bach, Chopin, Berlioz, Liszt, Wagner și mulți alții din secolele XIX, XX).

#### BIBLIOGRAFIE

1. Jeppesen, Knud: *Der Palestrinastil und die Dissonanz*. Leipzig, 1925. 23. Citat de Lajos Bárdos în studiul intitulat *Natürlliche Tonsysteme*. Studia memoriae Belae Bartók sarca. Budapest, Editio secunda. 1957. 218.
2. Bárdos, Lajos: *Modális harmóniák* (Armonii modale). Budapest, Zeneműkiadó Vállalat. 1961. 21.
3. Bárdos, Lajos: *Modális harmóniák Liszt műveiben* (Armonii modale în compozițiile lui Liszt). În *Zenetudományi Tanulmányok III*. Red. Szabolcsi, Bence — Bartha, Dénes. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955. 57.

<sup>6</sup> În anexa nr. 2 prezentăm o listă a creațiilor care se bazează în epoca respectivă pe sisteme fonice de cel mai mare grad.

4. Jagamas, Ioan: *Despre sisteme tonale în „Mikrokosmos“ de B. Bartók.* Conservatorul de Muzică „G. Dima“. Lucrări de muzicologie. vol. II. Cluj, 1966. 115—116.
5. Chailley, Jaques: *40.000 ani de muzică.* București, Ed. Muzicală, 1967. 29. (nota de subsol).
6. James, Jean: *Science and Music.* Traducerea în limba maghiară (Zene és természettudomány). Budapest, Franklin-Társulat, f.a. 134—135.
7. Kókai, Rezső: *A rendszeres zeneesztétika alapelvei* (Principiile de bază ale esteticii muzicale sistematizate). Budapest, A Zeneművészeti Főiskola Segítő Egyesületének kiadása, 1938. 51.
8. Bárdos: *Natürliche Tonsysteme*, capitolul: *Zwölf- und mehrstufige Systeme.* op. cit. p. 219.
9. Ibidem.
10. Ibidem.
11. Avasi, Béla: *Hangrendszer I.* (Sistem fonic I.), în *Zenei Lexikon* (Lexicon muzical) de Szabolcsi, Bence — Tóth, Aladár. Red. Bartha, Dénes. Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1965. vol. II. p. 215.
12. Bárdos: *Natürliche Tonsysteme*, p. 219.
13. Bárdos: *Modális harmóniák*, p. 21.
14. Cuclin, Dimitrie: *Tratat de estetică muzicală.* Tiparul „Oltenia“, București, (1933), 18, 21—24, — precum Kókai, Rezső: *A rendszeres zeneesztétika alapelvei* (Principiile de bază ale esteticii muzicale sistematizate). Budapest, A Zeneművészeti Főiskola Segítő Egyesületének kiadása, 1938.51; — Molnár, Antal: *Zeneesztétika* (Estetică muzicală), Budapest, 1938.280, 289.

#### ANEXA NR. 1

**MATERIALUL ANALIZAT** (unde sînt mai multe piese, am trecut numărul celor analizate, în paranteză)

##### I. Albumuri, antologii, colecții

- \* *Album de lieduri de compozitori români contemporani.* București, Ed. Muzicală, 1960. (37).
  - \* *Album de piese pentru pian de compozitori români contemporani.* București, Ed. Muzicală, 1966. (24)
- Bartha, Dénes: *A zenetörténet antológiája* (Antologia istoriei muzicii). Budapest, Ed. Magyar Kórus, 1948. (143)
- Davison, T. Archibald — Apel, Willi: *Historical Antology of Music.* Cambridge, Massachusetts Harvard University Press, London Oxford University Press. I. 1949, II. 1950. (382)
- Einstein, Alfred: *Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte.* Leipzig—Berlin, 1917. (21)
- Einstein, Alfred: *The Italian Madrigal.* New Jersey, Princeton University Press, 1949. (7)
- Forrai, Miklós: *Ezer év kórusa* (Corurile unui mileniu). Budapest, Ed. Magyar Kórus, 1943. (134)
- Forrai, Miklós: *Öt évszázad kórusa* (Coruri din cinci secole). Budapest, Ed. Zeneműkiadó Vállalat, 1956. (109).
- \* *Izbrannie piesi cehoslovatchich compozitorov.* Moskva, Ed. Muzicală, 1966. (8)
  - \* *Leipziger Klaviermusik aus Vergangenheit und Gegenwart.* Leipzig, Ed. C. P. Peters, (1965?) (36)
- Major, Ervin — Szelényi, István: *Ūt a szonátához* (Drumul spre sonată). Ed. Zeneműkiadó Vállalat, f.a. vol. II. A. (10)
- Meyer, Ernst Hermann: *Die Kammermusik Alt-Englands.* Leipzig, Ed. Breitkopf und Härtel, 1958. (anexe). (7).
- \* *Piesi sovremennich zarubejnuich compozitorov.* Moskva, Ed. Muzicală, 1966. (22)

- \* *Piesi compozitorov XX veka dlia fortepiano* (Zarubejnaia muzica). Moskva, Ed. Muzicală, 1966. (23)
- \* *Izbrannie proizvedeniia compozitorov stran Latinscoi Ameriki*. Moskva, Ed. Muzicală, 1966. (13).

Schering, Arnold: *Geschichte der Musik in Beispielen*. Leipzig, Ed. Breitkopf und Härtel, 1931. (361)

## II. Cicluri, compoziții separate

- Bach, Johann Sebastian: *Concertele brandenburgice nr. 3 și 4* (2)  
 Bach, Johann Sebastian: *Das Wohltemperierte Klavier* (48)  
 Bach, Johann Sebastian: *Die Kunst der Fuge*  
 Bach, Johann Sebastian: *Missa in si*  
 Bach, Johann Sebastian: *Pasiunea după Matei*  
 Bartók, Béla: *Cantata profana*  
 Bartók, Béla: *Concertul pentru vioară și orchestră*  
 Bartók, Béla: *Cvartetele de coarde nr. 1 și 6* (2)  
 Bartók, Béla: *Sonata pentru vioară solo*  
 Bartók, Béla: *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian*  
 Beethoven Ludwig, v.: *An die ferne Geliebte*  
 Beethoven Ludwig v.: *Cvartete de coarde* (op. 59/3, 127, 130, 131, 132, 135). (6)  
 Beethoven, Ludwig v.: *Missa Solemnis*  
 Beethoven, Ludwig v.: *Simfoniile nr. 1—9*  
 Beethoven, Ludwig v.: *Sonate pentru pian* (op. 2/1, 2, 3; 10/1, 2, 3; 13, 26, 27/2, 53, 101, 106, 109, 110, 111). (15)  
 Beethoven, Ludwig v.: *Sonate pentru vioară și pian nr. 4 și 5* (2)  
 Beethoven, Ludwig v.: *Uverturile Leonore nr. 3, Fidelio, Egmont, Namensfeier, Weihe des Hauses*. (5)  
 Bellini, Vincenzo: *Uvertura la opera Sonnambua*  
 Berg, Alban: *Concert pentru vioară și orchestră*  
 Berg, Alban: *Sonata pentru pian* (op. 1)  
 Berger, Wilhelm: *Cvartetul de coarde nr. 6*  
 Berger, Wilhelm: *Sonata pentru vioară solo*  
 Berlioz, Hector: *Damnațiunea lui Faust*  
 Bizet, Georges: *Suita Arlesiana nr. 1*  
 Brahms, Johannes: *Balada Edwarde*  
 Brahms, Johannes: *Cvartetul de coarde nr. 3*  
 Brahms, Johannes: *Intermezzo* (op. 118/6)  
 Brahms, Johannes: *Mir lächelt*  
 Brahms, Johannes: *Rapsodie* (Mib, op. 119)  
 Brahms, Johannes: *Simfonia nr. 4*  
 Brahms, Johannes: *Sonatele nr. 1 și 2 pentru pian* (2)  
 Brahms, Johannes: *Sonatele nr. 1—3 pentru vioară și pian* (3)  
 Bridge, Frank: *Divertimenti*  
 Britten, Benjamin: *Cvartetele de coarde nr. 1 și 2* (2)  
 Britten, Benjamin: *Sonetti* (XVI, XXIV, XXXII, XXXVIII, LV) (5)  
 Britten, Benjamin: *Winter Words*  
 Bruckner, Anton: *Simfonia nr. 7*  
 Casella, Alfredo: *Contrasti I—II*. (2)  
 Ceaikovski, Piotr: *Cvartetul de coarde*, op. 11  
 Ceaikovski, Piotr: *Simfonia nr. 6*  
 Cnerubini, M. Luigi: *Uverturile Lodoiska, Der Wasserträger* (2)  
 Chopin, Fryderyk: *Concertele pentru pian nr. 1 și 2* (2)  
 Chopin, Fryderyk: *Préludes* (26)  
 Chopin, Fryderyk: *Sonatele pentru pian nr. 1—3* (3)  
 Comes, Liviu: *Trei pasteluri* (3)  
 Comes, Liviu: *Sonata pentru vioară și pian*  
 Constantinescu, Paul: *7 cîntece din Ulița noastră* (7)

- Debussy, Claude: *Cvartetul în sol*  
 Debussy, Claude: *Préludes* (vol. II. nr. 1, 2, 3, 4, 7) (5)  
 Drăgoi, Sabin: *Sonata pentru vioară și pian*  
 Dumitrescu, Ion: *Cvartet de coarde* (nr. 1)  
 Eisikovits, Max: *Sonatina pentru vioară și pian*  
 Dvorak, Antonin: *Concert pentru vioară și orchestră*  
 Enescu, George: *Cvartetul de coarde nr. 1*  
 Enescu, George: *Simfonia de cameră*  
 Enescu, George: *Sonata pentru vioară și pian nr. 2*  
 Enescu, George: *Sonata pentru pian nr. 3*  
 Enescu, George: *Șapte melodii pe versuri de Cl. Marot* (7)  
 Proberger, Joh. Jakob: *Ausgewählte Werke für Cembalo (Klavier)*. [Leipzig, Ed. C. F. Peters, nr. 11.296] (9)  
 Franck, César: *Sonata pentru vioară și pian* (La)  
 Gesualdo, Don Carlo: *Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen* [Hamburg, Ugrino Verlag, C. F. Peters, Leipzig, vol. IV. 10—20, vol. V. 1—14, vol. VI. 1—9, 11—16, 18—23] (46)  
 Glinka, Mihail: *Uvertura la opera Ivan Susanin*  
 Grieg, Eduard: *Cvartet de coarde* (op. 27)  
 Grieg, Eduard: *Piese lirice* (8)  
 Griogoriu, Theodor: *Pe Argeș în sus*  
 Hacıaturian, Aram: *Sonata pentru pian nr. 1*  
 Haydn, Joseph: *Anotimpurile*  
 Háydn, Joseph: *Cvartete de coarde* (op. 20/4, 33/3, 64/5, 74/3, 76/5, 77/1) (6)  
 Haydn, Joseph: *Sonate pentru pian* [Wien—Leipzig, Universal Edition, rev. W. Rauch, nr. 1—10, 15, 18—34] (28)  
 Händel, Georg Fr.: *Der Messiah*  
 Händel, Georg Fr.: *Israel in Egypt*  
 Händel, Georg Fr.: *Sonate pentru viară și pian* (1—6) (6)  
 Händel, Georg, Fr.: *Suita nr. 1 pentru pian*  
 Hindemith, Paul: *Concert pentru clarinet*  
 Hindemith, Paul: *Concert pentru violă*  
 Hindemith, Paul: *Concert pentru corn*  
 Hindemith, Paul: *Ludus Tonalis* (13)  
 Hindemith, Paul: *Nobilissima visione*  
 Hindemith, Paul: *Sonate pentru pian* (nr. 1—2) (2)  
 Honegger, Arthur: *Sept pièces brèves* (7)  
 Jolivet, André: *Sonata pentru pian*  
 Kodály, Zoltán: *Cvartetul nr. 1 de coarde*  
 Liszt, Ferenc: *Csárdás macabre*  
 Liszt, Ferenc: *Duetul: O, Meer im Abenstrahl*  
 Liszt, Ferenc: *Portrete istorice maghiare* (7)  
 Liszt, Ferenc: *Sonata în si pentru pian*  
 Liszt, Ferenc: *Valsul Mephisto*  
 Liszt, Ferenc: *Valsul uitat* (nr. 4)  
 Mahler, Gustav: *Lieder eines fahrenden Gesellen* (4)  
 Malipiero, G. Francesco: *Cinque Studi* (5)  
 Martinu, Bohuslav: *Concert pentru vioară*  
 Martinu, Bohuslav: *Cvartetul de coarde nr. 6*  
 Mendelssohn, Felix: *Cvartet de coarde* (op. 12)  
 Mendelssohn, Felix: *Lieder ohne Worte* (26)  
 Mendelssohn, Felix: *Uvertura: Visul unei nopți de vară*  
 Meyerbeer, Giacomo: *Uvertura Africana*  
 Milhaud, Darius: *Cvartete de coarde* (nr. 1, 2, 6) (3)  
 Monteverdi Claudio: *Madrigale* [12 fünfstimmige Madrigale, Leipzig, Ed Cf. F. Peters, nr. 9398, vol. I. 1—12, vol. II. 1—11] (23)  
 Mozart, Wolfgang A.: *Cvartete de coarde* (K 458, 464, 465, 499, 575, 589, 589, 590) (7)  
 Mozart, Wolfgang A.: *Flautul fermecat*

- Mozart, Wolfgang A.: *Requiem*  
Mozart, Wolfgang A.: *Sonate pentru pian* (K 281—284, 309—311, 330, 331—333, 475, 533, 545, 576) (15)
- Musorgski, Modest: *Gopak*  
Musorgski, Modest: *Camera copiilor* (7)  
Musorgski, Modest: *Cîntecele și dansurile morții* (4)  
Musorgski, Modest: *Tablouri dintr-o expoziție*  
Oláh, Tiberiu: *Sonatina pentru pian*  
Orff, Karl: *Carmina Burana*  
Paganini, Niccolò: *Concertul nr. 1 pentru vioară*  
Paganini, Niccolò: *Capricii* (24)  
Paganini, Niccolò: *Sonate pentru vioară solo* (6)  
Prokofiev, Serghei: *Sonate pentru pian* (op. 54/1, 2, nr. 1, 5, 8, 9) (6)  
Ravel, Maurice: *Cvartetul de coarde în Fa*  
Reger, Max: *Cvartetul de coarde* (op. 121, 133) (2)  
Rossini, Gioacchino: *Uvertura la opera Bărbierul din Sevilla*  
Scarlatti, Domenico: *Sonate pentru pian* (Moskva, Ed. Muzicală, 1961, nr. 61—70) (10)
- Schönberg, Arnold: *Cvartetul de coarde* (op. 7)  
Schubert, Franz: *Impromptues* (op. 91/1,4; 142/1,4) (4)  
Schubert, Franz: *Simfoniile nr. 4, 5, 7, 8* (4)  
Schubert, Franz: *Winterreise* (24)  
Schumann, Robert: *Faschingschwank aus Wien*  
Schumann, Robert: *Frauenliebe und Leben* (8)  
Schumann, Robert: *Sonate pentru pian* (sol, Re, Sol, Do) (4)  
Sibelius, Jan: *Concert pentru vioară*  
Smetana, Bedrich: *Patria mea* (Blanik, Sarka, Visegrad, Vltava) (4)  
Șostakovici, Dimitri: *Preludii și fugi* (24)  
Șostakovici, Dimitri: *Cvartete de coarde* (nr. 5, 8) (2)  
Șostakovici, Dimitri: *Sonata nr. 2 pentru pian*  
Skriabin, Alexandr: *Sonate pentru pian* (nr. 1, 2, 9, 10) (4)  
Stockhausen, Karlheinz: *Klavierstücke* (4)  
Strauss, Richard: *Lieder* (op. 27/1, 67/3, 69/4, 5, 77/2) (5)  
Strauss, Richard: *Also sprach Zarathustra*  
Strauss, Richard: *Sonata pentru pian* (op. 5)  
Stravinski, Igor: *Jeu de cartes*  
Stravinski, Igor: *L'Oiseau de Feu*  
Stravinski, Igor: *3 cîntece pe versuri de Shakespeare* (3)  
Stravinski, Igor: *Sonata pentru pian*  
Szymanowski, Karol: *Concerte pentru vioară* (nr. 1, 2) (2)  
Szymanowski, Karol: *Mazurci* (op. 50/1, 22) (2)  
Szymanowski, Karol: *Sonata pentru vioară și pian* (re)  
Szymanowski, Karol: *Variațiuni* (sib)  
Toduță, Sigismund: *Sonata pentru oboi și pian*  
Toduță, Sigismund: *Sonatina pentru pian*  
Tăranu, Cornel: *Sonata ostinato*  
Vancea, Zeno: *Toccata*  
Verdi, Giuseppe: *Othello*  
Vieru, Anatol: *Concert pentru violoncel*  
Viski, János: *Concert pentru violoncel*  
Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*  
Weber, Karl M.: *Uverturile Freischütz, Oberon* (2)  
Weber, Karl M.: *Sonate pentru pian* (op. 24, 39, 49, 70) (4)  
Webern, Anton: *Cvartet de coarde* (op. 28)  
Webern, Anton: *Lieder* (op. 3, 4, 12, 23, 25) (20)  
Webern, Anton: *Variațiuni pentru pian* (op. 27)  
Wolf, Hugo: *Italianisches Liederbuch* (22)

SISTEME FONICE MAI ÎNSEMNATE CU POLUL SUPERIOR ȘI SPAȚIUL OCUPAT  
ÎN ÎNLĂNȚUIREA CVINTELOR

ANEXA NR.2

Compozitorul, titlul creației	Anul creierii (apariție)	Sistemul fonic	Spațiul	Obs.
1	2	3	4	5
Anonimus: Organum	XII	8	B-H	DA 28 c
Anonimus: Motet	XIII	11	B-Cis	Sch 18
Perusio: Chanson balladée	XIV	11	E♭-Cis	Sch 24
Machaut: Ballade	XIV	10	Ab-H	Sch 26a
Ysaak: Kanzone	cca 1490	12	E♭-Gis	Sch 56
Cipriano de Rore: O sonno, o della queta	1557	13	E♭-Dis	EM 49
Marenzio: O fere stelle	1587	16	G♭-Dis	EM 80
Monteverdi: Ond'ei, di morte	1592	13	Ab-Gis	VI. 9
Gesualdo: Sparge la morte	1596	13	B-Ais	IV. 11
Gesualdo: Se chiudete nel core	1596	13	E♭-Dis	IV. 19
Monteverdi: M'e piu dolce	1605	12	B-Dis	I. 12
Gesualdo: Tu piangi, o Filli	1613	18	C♭-Ais	VI. 3
Luzzaschi: Itene mie querele	1613	15	E♭-Eis	EM 82
Capello: Dialog „Abraham”	1615	14	Ab-Dis	Sch 180
Sweelink: Fantasia cromatica	1621	13	E♭-Dis	Sch 158
Madsocchi: Planctus matris	1638	14	F-His	Sch 197
Pachelbel: Suite ex gis	XVII.	17	D♭♭-H	Da 250 L: Abb
A. Scarlatti: Solokantate	1709	19	G♭-His	Sch 160
J. S. Bach: Das Wohltemp. Klavier	1722 1744	12-17 (28)	E♭♭-A <sub>x</sub>	
J. S. Bach: Matthauspasion	1729	23	F♭-C <sub>x</sub>	
Händel: Israel in Egypt	1739	21	C♭-F <sub>x</sub>	
Händel: Messiah	1742	20	C♭-His	
D. Scarlatti: Sonate in c.	1757?	16	Ab-Gis	
Mozart: Die Zauberflöte	1791	21	G♭-F <sub>x</sub>	
Haydn: Jahreszeiten	1801	23	B♭-F <sub>x</sub>	
Weber: Sonata pentru pian op.39	1816	23	G♭♭-Eis	L: D♭♭, Abb

Compozitorul, titlul creației	Anul creerii (apariției)	Sistemul fonic	Spațiul	Obs.
1	2	3	4	5
Schubert: Simfonia nr. IV	1816	24	Ebb-Fx	
Beethoven: Sonata pt. pian op. 106	1818	26	Ebb-Dx	L:Gx
Beethoven: Missa Solemnis	1823	23	Bb-Fx	
Beethoven: Simfonia nr. IX	1824	21	Fb-His	
Schumann: Sonata pt. pian în sol	1838	24	Bb-Cx	
Chopin: Sonata pt. pian în sib	1839	28	Abb-Ax	L:Dx
Chopin: Sonata pt. pian în si	1839	28	Abb-Ax	L:Ebb
Berlioz: Damașiunea lui Faust	1846	28	Abb-Dx	
Brahms: Sonata nr. 2 pt. pian	1852	27	Ebb-Dx	
Liszt: Sonata pt. pian în si	1853	25	Fb-Dx	
Wagner: Tristan și Izolda	1859	29	Abb-Ax	
Musorgski: Tablouri dintr-o expoziție	1874	27	Abb-Gx	
Smeteana: Visegrad	1874—9	23	Ebb-Fx	L: His
Dvorak: Concert pt. vioară (la, op. 53)	1880	25	Fb-Dx	
Bruckner: Simfonia nr. VII	1883	26	Ebb-Gx	
Franck: Sonata pt. pian și vioară (La)	1886	28	Abb-Ax	L: Gx
Verdi: Othello	1887	28	Abb-Dx	
Ceaikovski: Simfonia nr. VI	1893	25	Ebb-Gx	L: Bb
Debussy: Cvartetul în sol	1893	25	Abb-Fx	
R. Strauss: Also sprach Zarathustra	1896	26	Bb-Dx	
Ravel: Cvartetul de coarde în Fa	1903	22	Fb-Fx	
Sibelius: Concert pt. vioară	1905	24	Bb-Cx	
Schönberg: Cvartetul de coarde op. 7	1905	27	Abb-Gx	
Kodály: Cvartetul de coarde nr. 1	1909	25	Bb-Gx	
Webern: Lied, op. 4, nr. 1	1909	18	Cb-Ais	
Stravinski: Pasărea de foc	1910	28	Abb-Dx	
Reger: Cvartetul de coarde op. 121	1911	25	Bb-Cx	
Scriabin: Sonata nr. 10. pt. pian	1913	26	Dbb-Cx	L:Fx
Milhaud: Cvartet de coarde nr. 2	1915	26	Ebb-Gx	

Compozitorul, titlul creației	Anul creerii (apariției)	Sistemul fonie	Spațiul	Obs.
1	2	3	4	5
Szymanowski: Concertul nr. 1 pentru vioară	1917	25	Ebb-Dx	L: Bb, Gx
Enescu: Cvartetul de coarde nr. 1	1920	25	Ebb-Cx	
Hindemith: Cvartetul de coarde nr. 2	1921	27	Ebb-Ax	L: Dx
Berg: Concert pt. vioară	1935	23	Fb-Cx	
Orff: Carmina Burana	1936	18	Gb-Fx	L: Db, Dis
Webern: Cvartetul de coarde op. 28	1938	16	Gb-Dis	
Bartók: Cvartetul de coarde nr. VI	1939	28	Abb-Dx	
Hindemith: Ludus tonalis	1942	18-25 (27)	Abb-Gx	
Jolivet: Sonata pentru pian	1945	27	Ebb-Dx	
Britten: Cvartetul de coarde	1945	23	Ebb-His	
Prokofiev: Sonata nr. 9. pt. pian	1947	25	Bb-Gx	
Drăgoi: Sonata pt. vioară și pian	1949	26	Bb-Ax	L: Dx
Șostakovici: Cvartetul de coarde nr. 5	1951	26	Abb-Gx	L: Cx
Stockhausen: Klavierstück nr. 3	1953	17	Gb-Ais	
Haciaturian: Sonata nr. 1 pentru pian	1961	22	Bb-His	
Berger: Cvartetul de coarde nr. 6	1966	25	Bb-Gx	

## ABRIVIERI IN ANEXA NR. 2:

DA = Antologia întocmită de Davison și Apel

Sch = Antologia lui Schering

EM = Colecția de madrigale întocmită de Einstein

L = lipsește

b = bemol (de exemplu: Ab -- Labemol = As)

bb = dublu bemol (de exemplu: Abb = Labemol bemol = Asas)

x = dublu diez (de exemplu: Fx = Fadublu diez = Fisis)

## Contributions à l'étude de l'évolution des matériaux phoniques.

Andrei Benkő

## Résumé

L'auteur présente les résultats obtenus jusqu'à présent dans le domaine des recherches concernant les matériaux phoniques (Knud Jeppesen, Lajos Bárdos, Jacques Chailley, James Jeans, János Jagamas).

Analysant de ce point de vue deux mille créations de la musique cultivée, appartenant à tous les genres et à toutes les époques — de l'antiquité grecque jusqu'à nos jours, il étudie, par siècles et par styles, le *développement numérique* des systèmes utilisés dans ces compositions. Celles-ci attestent que le long des siècles on a utilisé des systèmes phoniques entre 5° et 29°. L'espace des quintes employé à de diverses époques a parcouru — conformément aux résultats de l'analyse — le chemin de *B* à *H* (chez les Grecs) et de *Geses* à *Hisis* (au XIX siècle).

An XX siècle, parallèlement à l'utilisation des systèmes phoniques à nombre élevé (comme par exemple chez Hindemith, Stravinsky, Bartók, Jolivet, Enescu, Chostakovitch et d'autres), on assiste également à un retour, chez certains, à des systèmes phoniques plus réduits (par ex. chez Webern, Orff, Casella, Stockhausen).

## Вклад в проблему развития фонического материала

Анрей Бенкё

### Резюме

Автор излагает самые важные результаты, достигнутые до настоящего времени в области исследования фонического материала (Кнут Еписцен. Лайош Бардош, Жак Шайе, Жемс Женс, Йоан Ягомаш).

Анализируя с точки зрения фонического материала 2000 произведений всех жанров, начиная с греческой античной музыки до наших дней, автор отмечает *численное развитие* по векам и по стилям употреблённых систем в рамках соответствующих произведений. Разобранные произведения подтверждают, что в течение веков были употреблены фонические системы между 5° и 29°. Пространство слов, употребленных в разных эпохах проходило — судя по разобранным материалам — дорогу между *B — H* (у греков) и *Geses — Hisis* (XIX-го века).

Кроме употребления фонических систем с повышенным числом (как, например, у Хиндемита, Стравинского, Бартока, Жоливе, Энеску, Шостаковича и у других) XX-ый век отмечает и возвращение к редуцированным фоническим системам (например, у Веберн, Орф, Каселла, Штокгаузен).

## Beiträge zum Problem der Entwicklung des Klangmaterials.

Andrei Benkő

### Zusammenfassung

Der Autor weist in vorliegender Arbeit die wichtigsten Ergebnisse auf, die im Bereich der Klangforschung erzielt wurden (Knud Jeppesen, Lajos Bárdos, Jacques Chailley, James Jeans, Ioan Jagamas).

Von dem Gesichtspunkt des Klangmaterials ausgehend, untersucht der Verfasser 2000 musikalische Kunstwerke aller Gattungen, von der alten griechischen Musik bis zu den Werken unserer Zeit, und verfolgt nach Epochen und Stilen die *zahlenmässige Entwicklung* der im Rahmen dieser Werke angewandten Systeme. Die untersuchten Werke beweisen, dass im Laufe der Jahrhunderte Klangsysteme zwischen 5° und 29° verwendet wurden. Aus dem untersuchten Material geht hervor, dass der in den verschiedenen Epochen verwendete Quintenraum den Weg von *B — H* (bei den Griechen) bis *Geses — Hisis* (XIX. Jh.) zurückgelegt hat.

Im XX. Jahrhundert werden Klangsysteme mit hoher Stufenzahl verwendet (wie zum Beispiel bei Hindemith, Strawinsky, Bartók, Jolivet, Enescu, Schostakowitsch u.a.). Gleichzeitig aber ist eine Rückkehr zu Klangsystemen mit geringerer Stufenzahl zu beobachten (wie zum Beispiel bei Webern, Orff, Casella, Stockhausen).



Rădăcinile cromatismului — ca unul dintre principalii germeni ai destrămării sistemului tonal — sînt multiseculare. Exceptînd ceea ce se cunoaște despre *genul cromatic* utilizat încă în muzica Greciei antice, este de bănuît că au existat preocupări în această privință și pe parcursul Evului Mediu, căci numai astfel se poate explica prima lui definire teoretică de către Marchettus da Padova, în 1274<sup>1</sup>. Începînd din jurul anului 1300, cromatismul pătrunde din ce în ce mai intens în muzica Europei occidentale (mai întîi în motet). Totuși, sensul noțiunii continuă să fie încă ambiguu în secolul XVI, căci în afară de accepțiunea consacrată a acestui termen, se afla în circulație și nomenclatura provenită din *croma* — una dintre cele mai vechi denumiri ale optimilor (și în genere a notelor scurte); chiar și în Renașterea înaltă, grafica muzicală folosea culorile pentru diferențierea valorilor lungi de cele scurte. Este tocmai ceea ce l-a determinat pe Riemann<sup>2</sup> să creadă că *Madrigali cromati* (sau *cromatici*) de Cypriano da Rore sînt intitulat astfel datorită frecvenței folosiri a valorilor scurte. Compozitorii *Școlii venețiene* inaugurate de Willaert uzează des și conștient de cromatisme: explorarea labirintului cromatic de către Willaert în lucrarea *Quid non ebrietas* a fost un îndemn pentru discipolii săi Vicentino, Rore, Gesualdo; însă la fiecare dintre ei aspectul tratării cromatismului este diferit. Se pare că la Vicentino sau Rore precumpănitoare este gîndirea tri- sau tetracordală, pe cînd la Gesualdo fenomenul cromatic apare într-o accepțiune mult îmbogățită, prin folosirea intensă, cu dezinvoltură și oarecum liberă a cromatismului, neîngrădit în barierele unității tetracordale sau a mersului melodic treptat, ceea ce a avut serioase repercusiuni asupra bazei armonice a lucrărilor sale<sup>3</sup>. Este interesant de notat faptul că, inițial, cromatismul și-a găsit aplicarea în muzica corală, și deabea apoi, odată cu lucrările lui Biagio Marini, a fost introdus în muzica instrumentală<sup>4</sup>. Un obiect de studiu extrem de interesant îl constituie urmărirea elementului cromatic în creația altor compozitori, începînd cu Marenzio și Mazzochi, Claude le Jeune și Lasso, apoi Monteverdi (în creația căruia cromatismul își face loc în noua mo-

<sup>1</sup> În „*Lucidarium...*“, Marchettus îl denumeste „*permutatio*“.

<sup>2</sup> H. Riemann, *Handbuch d.M.G.*, I.

<sup>3</sup> A se vedea în acest sens lucrarea *Unele elemente și aspecte moderne anticipate în creația lui Gesualdo da Venosa* de Max Eisikovits, în *Lucrări de Muzicologie*, Vol. I, Cluj, 1965.

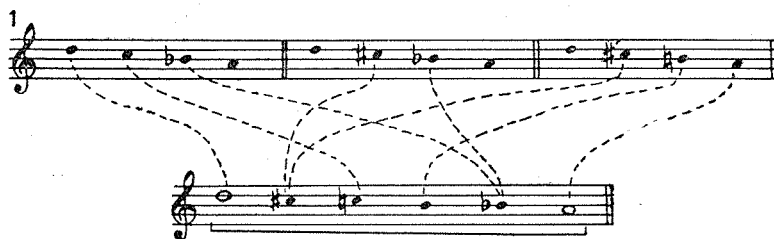
<sup>4</sup> Aceasta — probabil și datorită intonației netemperate a semitonurilor.

noție acompaniată), continuând cu madrigaliștii englezi Weelkes și Wilbye, și ajungând la reprezentanții Barocului timpuriu — Frescobaldi, Corelli, Vivaldi, Buxtehude, Pachelbel, Sweelink, Torelli, Caldara ș.a. —, mai apoi Couperiu, Scarlatti și Händel. Între timp se născuseră deja câteva formule cromatice des uzitate — printre care și tetracordul diatonic cromatizat —, concretizate chiar în lucrări specifice, fie sub forma de *basso ostinato*, fie sub aceea a derivatelor sale, adică a *Passacagliei* sau a *Ciacconei*, echivalente într-un sens cu varianta *La Follia*.

O bogată bibliografie este dedicată cercetării limbajului cromatic al epocii Renascentiste: H. Riemann (*Geschichte der Musiktheorie im XI.—XIX. Jahrhundert* — 1898), T. Kroyer (*Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts* — 1902), sau J. Chailley (*Ésprit et technique du chromatisme de la Renaissance* — 1954 — lucrare extrem de importantă pentru cercetătorul acestui subiect). Este curios însă că asupra cromatismului Barocului nu s-au depus aceleași eforturi de investigare, cu toate că aspectele pe care le oferă această epocă din punctul de vedere studiat nu sînt cu nimic mai puțin demne de interes.

O nebanuită importanță asupra evoluției limbajului cromatic l-a avut temperarea sistemului tonal, care a îndepărtat barierele tehnic-intonaționale din calea acestuia; de aici înainte, cromatismul dobîndește largi posibilități nu numai în expresivitatea melodică, ci și în domeniul tonal-modulant, constituind fermentul ce avea să ducă în numai un secol și jumătate la desființarea sistemului tonal-funcțional.

Mitul tetracordului cromatic se pierde în negura vremurilor sub denumirea de *passus duriusculus*<sup>5</sup>. Elemente de cromatizare erau prezente și în muzica modală, provenind din cele două alterații tipice ale modurilor cu caracter minor: sensibila artificială (*subsemitonium modi*) și sexta dorică — alterarea coborîtoare a treptei a VI-a<sup>6</sup>. Aceste două alterații produceau tocmai fluctuația și mobilitatea sunetelor tetracordului superior al modului. De aici și pînă la eșalonarea lor treptată nu mai era decît un pas. Odată cu consolidarea major-minorului și, deci, a sistemului tonal-funcțional, din cele trei variante ale minorului reies toate sunetele tetracordului cromatizat.



<sup>5</sup> Etimologie latină: mers greoi, dur, *apăsător*. Se referă la tetracordul cromatizat descendent.

<sup>6</sup> Denumirea acestei note diferea încă din epoca medievală (în „*musica ficta o falsa*“): *si* natural se numea *b quadrum*, iar *si bemol* — *b rotundum*.

Baza modală a tetracordului cromatizat, evidentă în Renaștere în sens melodic și armonic, a adus cu sine în muzica tonal-funcțională importante reminiscențe modale, în ambele direcții amintite, dar oferind un larg câmp de posibilități evolutive spre funcționalism. Devenit o adevărată idiomă muzicală în epoca Barocului, tetracordul cromatizat apare cu precădere în lucrările scrise în tonalități minore și, prin mutație, în *major-minorul lui Bach*, mai rar în tonalități majore. „Figură muzicală“ (la Chr. Bernhard — sec. XVII), „motiv favorit al lui Bach“ („*Liebling-Motiv Bachs*“ — la Spitta), „motivul durerii“ („*Schmerzmotiv*“<sup>7</sup> — la Schweitzer), „celulă tip“ (la Chailley) — iată câteva dintre denumirile care vehiculează în fond un unic conținut ideatic-emoțional.

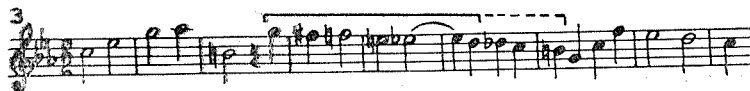
Prezența masivă a tetracordului cromatizat — ca principal și frecvent element al gândirii cromatice bachiene — în imensitatea diatonicii, precumpănitoare în genere, a prilejuit unul dintre importantele contraste ce stau la baza stilului. Nu întâmplător, însă, unele opere bachiene sînt puternic cromatice, într-un sens, deschizătoare de noi căi pentru accepțiunea melodică-armonică-polifonică pe care o propagă.

Ca element tematic introductiv, tetracordul diatonic cromatizat se întâlnește în ambele sensuri (ascendent și descendent), fie într-o exprimare directă, treptată, fie prin procedeul polifoniei latente (cu depală, sau cu polifonie latentă avînd planuri contrastante), fie într-o dispoziție melodică sinuoasă, rezultată adesea din secvențe; este de remarcă că în contextul de debut se întâlnește mai ales formula descendentă (cu două excepții, între exemplificările ce urmează):

W. Kl. I/14, *Fuga în fa diez*:



*Musikalisches Opfer*, 1, *Ricercar a 3 voci*:



*Musikalisches Opfer*, 2, *Canon per tonus* (ascendent, ca o variație a capului de temă):



<sup>7</sup> Schweitzer aduce în plus o importantă diferențiere în nomenclatura simbolistică muzicale bachiene, între *Quälender Schmerz* și *Seufzermotiv*; primul termen exprimă prin intermediul tetracordului cromatic o durere chinuitoare, în timp ce al doilea definește motivul suspinului (it. „*sospiri*“), adică o durere nobilă.

W. Kl. II/6, *Fuga în re* (contrast diatonic-cromatic, într-o simetrie inversă):



*Invențiunea la 3 voci nr. 9, în fa* (C.S. I):



*Fuga în si pentru clavecin:*



W. Kl. I/20, *Fuga în mi* (polifonie latentă cu pedală):



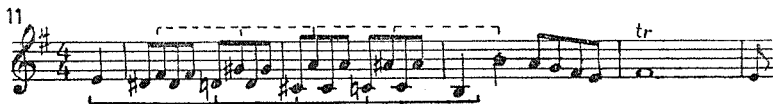
W. Kl. I/12, *Fuga în fa:*



*Toccata și Fuga în mi* pentru clavecin (polifonie latentă cu o pronunțată structură armonică):



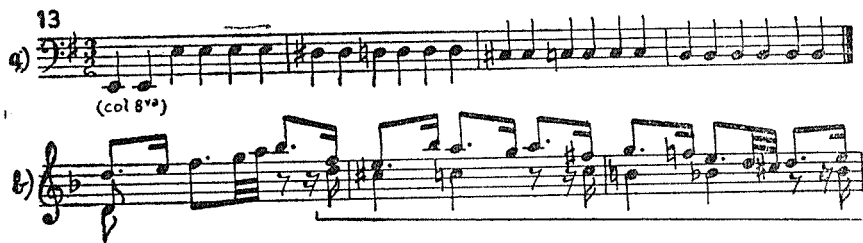
*Fuga pentru orgă în mi* (două planuri divergente, unul complet — iar altul parțial cromatizat):



W. Kl. II/20, *Preludiul în la* (însoțit de alte două planuri cromatice latente):



Demn de reținut este faptul că în sens expositiv sînt mai frecvente cazurile în care o temă conține tetracordul cromatizat descendent, iar în momentul inversării — cel mai frecvent în debutul strofei a doua în formele strofice, de pildă, în *Gigue*<sup>8</sup> —, va apare în ipostaza ascendentă. Tot în cadrul tematic pot fi incluse și temele de *Passacaglia* sau *Ciaccona*, care au adesea un substrat cromatizat și care constituiau priejul unora dintre tradiționalele preocupări constructive ale epocii; de pildă corul *Crucifixus* din *Missa în si*, unele variațiuni ale *Ciacconei* din *Partita II-a în re* pentru vioară solo (citat var. IV), sau basul ostinato din *Capricciu la despărțirea de fratele iubit* (*Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*):



<sup>8</sup> *Gigue* din *Suita engleză* nr. 5 în *mi*.



În afară de formulele — relativ rare — de început, tetracordul cromatic își face apariția cel mai adesea pe parcursul lucrărilor, uneori cu sensul de contrapunct sau contrasubiect, alteori ca idee derivată (prin cromatizare), care devine un nou material motivic pentru prelucrare, sau ca un al doilea subiect, ori, în fine, se face prezent în construcțiile cadențiale pe pedală<sup>9</sup>.

Aceeași varietate este vizată și de formulele tetracordale parțial cromatizate, rezultate din alterarea doar a unor sunete din mersul treptat-diatonic. Ele demonstrează că autorul nu a inclus în mod mecanic idioma tetracordului diatonic cromatizat, ci a pus-o în slujba expresivității, trăind-o numai după necesități. Atunci când sunetele tetracordului cromatizat nu sînt dispuse în ordine crescătoare sau descrescătoare naturală, intervine adesea procesul tipic al construcției secvențiale. Fenomenul se reliefează atît în desfășurări melodice-liniare, *Fuga în do* pentru clavecin:



sau în înălțuirile secvențiale de tip dominantic, în care caracterul pasager al notelor cromatice este mai evident, *Sonata I-a* pentru vioară solo, *Presto*:



cît și în succesiuni secvențiale în care sunetele cromatice au rol de apogiaturi:

<sup>9</sup> Poate cel mai monumental exemplu — pe care nu îl putem cita din motive de spațiu — îl oferă sfîrșitul *Fanteziei cromatice* în *re*, în care, pe lîngă dimensiunile de nonă ale *gamei cromatice coborîtoare*, este acuplat și elementul „sospiri” (prin suspensivuni), de o mare forță expresivă, unică în creația bachiană.

Partita II-a pentru clavecim, *Allemande*:

Disponerea metro-ritmică a sunetelor cunoaște în cele mai multe cazuri accentuarea *minorului melodic în coborîre și a minorului natural în urcare*.

Procedeele cromatizării se poate extinde, în sens melodic, la diferite intervale, pînă la octavă sau chiar peste octavă. Însă fenomenul lărgirilor se cere interpretat într-o strînsă conexiune cu ambianța tonală-funcțională. Se afirmă cu caracter legic faptul că întotdeauna cromatizarea se petrece în jurul sunetului dominantei: acesta este ori punct de pornire, ori punct terminus al formulei<sup>10</sup>. Acest fapt este foarte bine pus în evidență de exemplul pe care-l oferă *Invențiunea la două voci nr. 11 în sol minor*, unde inversarea contrapunctului în momentul imitației la octavă se face în *jurul terței tonale*, astfel încît extremelor tonică — dominantă din antecedent le corespund în cadrul consecventului sunetele dominantă-tonică:

Chiar și lărgirile vor avea ca centru același sunet, deplasarea făcîndu-se fie la o subdominantă de schimb, fie în continuare, păstrîndu-se aceeași funcțiune a dominantei (pentru ultimul caz a se vedea tema *Ofrandei muzicale*). În exemplul următor, sunetul adăugat (*do*) are un caracter de schimb figurativ, justificarea lui putînd fi făcută și în cadrul acordului de nonă de dominantă.

W. Kl. I/9, *Preludiul în Mi* (extindere la pentacord micșorat — șapte sunete cromatice —, fenomenul fiind posibil și cu adaus de semiton, ca subdominantă alterată suitor):

<sup>10</sup> Extrem de rar intră în discuție sunetul subdominantei, și numai în succesiune ascendentă. Tetracordul cromatizat descendent care pornește de la sunetul dominantei se încheie cu sunetul supratonicii.



Kie Kunst der Fuge, Fuga XI:

21

re:V I<sub>6</sub> IV<sub>2</sub><sup>#</sup> VII<sub>4</sub><sup>#</sup> I<sub>6</sub><sup>#</sup> ii VII Sib:IV<sub>6</sub> III<sub>7</sub> IV<sub>2</sub><sup>b</sup> VII<sub>6</sub>(II) V<sub>7</sub> I

În fine, senzația de stabilitate tonală poate fi suspendată sau chiar anihilată<sup>13</sup> în cazurile de largiri mari eventual peste octavă), căci odată cu centrul dominantic de legătură a gândirii fundamentale tetracordale, dispăre funcționalismul și, ca atare, germenul tonal; abia în momentul „rezolvării“, al încheierii procesului cromatic al melodicii și armoniei (declărate sau subînțelese), va reapărea elementul tonal.

Suita I-a pentru violoncel solo, Preludiu:

22

V<sub>6-5</sub>

Concertul Brandenburgic nr. 5 în Re, p. I-a, cadența clavicinului<sup>14</sup>:

ascendente, în bas, care aduce cu sine efectul dizolvant al tonalității printr-o continuă modulație. Considerăm totuși imposibilă interpretarea „totalului cromatic“ atins în linia vocală — în sens dodecafonic. (ex. în reducere armonică).

24

m. 4 Do I re:VII<sub>7</sub> La:V<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> - I Sol:V<sub>7</sub><sup>b</sup> I VII<sub>6</sub> Sol:VII<sub>6</sub> I III<sup>#</sup>1 IV(I<sub>6</sub>) VII<sub>6</sub>(I) V<sub>6</sub>

<sup>13</sup> Parcurgerea Preludiului de Coral „Das alte Jahr vergangen ist“ (O.W.V., nr. 10), va convinge asupra rezultatului dizolvării tonalității, datorat aglomerării structurilor cromatice.

<sup>14</sup> Posibil de interpretat și ca grupări tricordal-cromatice, structurale pe pilonii unui acord micșorat de septimă.

23

Un oarecare echilibru tonal se observă cu precădere în înălțuirile cromatizate dintre acorduri de septimă micșorată rezolvate pe un alt acord (chiar disonant), în mutații secvențiale cromatice oricât de îndepărtate. (A se vedea O.W./III, *Preludiu în sol*, cu 12 secvențe cromatice coboritoare).

În contextul scriiturii polifonice, tetracordul cromatizat poate apare însoțit de planuri diatonice, contrastante; însă, uneori, în construcția celorlalte voci participante la discursul muzical, pot interveni, de asemenea, elemente ale gândirii cromatice tetracordale<sup>15</sup>:

*Musikalisches Opfer*, nr. 5, *Sonata (Andante în Mi bemol)*:

25

Iată și un exemplu în care ambele voci intonează simultan aceeași figură muzicală, mai întâi în paralelisme (mixturi de sexte), iar apoi în mișcare divergentă:

*Fantaisie în do* pentru clavecin:

26

<sup>15</sup> În *Sonata I-a* pentru vioară solo (în *la*), *Allegro*-ul final aduce în ultimele trei măsuri o imitație la octavă a tetracordului cromatizat în polifonie latentă.

Tetracordul diatonic cromatizat poate deveni subiect de imitație, imprimându-și amprenta asupra caracterului discursului muzical. *Adagio* din *Sonata III-a* pentru orgă, *Fantezia și Fuga în do -Fuga*, subiect II —, sau *Preludiul în la* (W. Kl. II/20) — elaborat în întregime în acest spirit, cu ajutorul contrapunctului dublu — reprezintă doar câteva momente edificatoare.

Cea mai complexă problemă legată de tetracordul cromatizat este aceea a accepțiunii armonice. În acest sens, multiplele posibilități de interpretare armonică sînt coordonate cu ceilalți parametri ai discursului muzical, între armonizare și dispunerea melodico-ritmică, polifonică etc., existînd un determinism reciproc. Moștenirea modală a armoniei Renașterii, datorată înlănțuirilor plagale, de tip subdominantic, este evidentă și frecventă mai ales în cazurile de interpretare armonică doar a sunetelor principale ale tetracordului diatonic cromatizat<sup>16</sup>, anume prin considerarea sunetelor de trecere cromatice ca simple alterații ale terței acordurilor. Astfel, datorită însușirilor de sensibilă coboritoare, terțele alterate descendent vor atrage cu sine o înlănțuire plagal-modală. Aceeași caracteristică este valabilă și în cazul prezenței cromatismului în bas.

*Partita II-a* pentru vioară solo, *Ciaccona*:



*Variațiunile Goldberg*, 25 (una dintre cele mai cromatice pagini bachiene):

<sup>16</sup> A se vedea mai sus, în legătură cu accentuarea sunetelor diatonice.

Însă în cazurile de interpretare armonică a fiecărui sunet (atât descendent cât și ascendent), datorită tendințelor sensibilelor artificiale, sînt reliefate înlănțuirile de tip dominantic, deci într-o accepțiune tonal-funcțională (foarte adesea cu înlănțuiri secvențiale). Este de remarcat că interpreta-rea tonal-funcțională este mult mai frecventă decît aceea modală, deși, în fond, o conține latent.

W. Kl. II/6, Fuga în re:

29

re: I IV V I<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> III<sub>7</sub><sup>b</sup> VII<sub>7</sub><sup>b</sup> II<sub>7</sub> Y<sub>7</sub> I<sup>#</sup>-b II<sub>2</sub> V<sub>6</sub> I

Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, Menuet nr. 10 în la:

30

m.17 Do I Sol V 18 Ib - b 19 La V<sup>#</sup> 20 I b - <sup>#</sup> 21 IV (+ cadența)

Prin coroborarea celor două aspecte<sup>17</sup>, rezultă structuri armonice de o mare densitate și tensiune expresivă, în care interpretarea armonică detaliată permite direcționarea discursului muzical în oricare sens, oferind adesea surprize nebanuite. Este cazul, de pildă, al miracolului lumii armonice vizionare a *Invențiunii* la trei voci în fa, de o mare complexitate cromatică, determinată, pe de o parte, de construcția riguroasă pe baza a trei idei tematice, dintre care contrasubiectul prim nu este altceva decît tetracordul cromatizat descendent, urmat de o cadență —, iar pe de altă parte, de luxurianța disonantică a „notelor melodice“, care, de asemenea, nu sînt străine aici de filiera cromatică. Iată un fragment din această *Invențiune*:

<sup>17</sup> Uneori în cadrul aceleiași secțiuni, alteori în fragmente diferite, alăturate sau mijlocite (de pildă *variațiunile* unei *Passacaglii*), cu o altă interpretare armonică.

31

p. = pasaj  
 s.l. = schimb liber  
 a. = anticipații  
 ap. = apogeață

Aspectele modal și funcțional pot fi întâlnite în imbinare și în înlanțuirile armonice structurate pe o pedală (sfârșitul *Fanteziei cromatice în re* pentru clavecin), și în diferitele variațiuni pe bas ostinat.

În fine, o altă modalitate o reprezintă din punct de vedere tonal posibilitatea interpretării tetracordului cromatic ca factor de modulație. Este o caracteristică particulară Barocului înalt, căci în alte perioade ale stilului evoluția tonală era suspendată în timpul intervenției tetracordului cromatizat. (Fac excepție formele incomplete — în care sunetele cromatizate dobîndesc însușirea de sensibile artificiale —, și lărgirile.) Structurile secvențiale cunosc o largă aplicație în astfel de cazuri. A se vedea și între exemplele anterioare nr. 21, 24, 30.

*Musikalisches Opfer*, 1, *Ricercar*:

32

sol

do

etc.

fa

Multitudinea aspectelor sub care se înfățișează tetracordul diatonic cromatizat în creația bachiană, impune concluzia că această figură muzicală a cunoscut în epoca Barocului o perioadă de cristalizare a accepțiunii melodico-armonico-polifonice într-o varietate concepțională care i-a asigurat un loc aparte între mijloacele de expresie ale stilului, însemnînd o preluare creatoare a unui tipar intonațional multiseclar. Căci tetracor-

dul cromatizat a însemnat cel mai important mijloc de pătrundere a cromatismului în diatonia tonală, reprezentînd fermentul care avea să ducă la destrămarea sistemului tonal-funcțional. Ca atare, prezentele concluzii pot constitui doar un punct de pornire în urmărirea elementelor noi pe care aveau să le marcheze pe același filon Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms sau Wagner, mai apoi reminiscențele idiomatiche posibile de găsit chiar și în muzica secolului XX. În același sens, un extrem de interesant obiect de studiu îl va oferi cercetarea transformării și evoluției mersului treptat cromatic înspre folosirea liberală și neîngrădită în formule a cromatismului, fapt de importanță capitală pentru evoluția însăși a limbajului muzical.

#### BIBLIOGRAFIE

1. Riemann, H.: *Musiklexikon* (Sachteil).
2. Kurth, E.: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Max Hesses Verlag, Bern, 1917.
3. Spitta, Ph.: *Johann Sebastian Bach*, Breitkopf u. Härtel, Wiesbaden, 1964 (I—II).
4. Schweitzer, A.: *J. S. Bach*, VEB. Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1954.
5. Keller, H.: *Die Orgelwerke Bachs*, Ed. Peters, Leipzig, f.a.
6. Gruber, R. I.: *Istoria muzicii universale*, trad. rom. — Editura Muzicală, București, 1961 (I—II—III).
7. Chailley, J.: *Ésprit et technique du chromatisme de la Renaissance*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1954.
8. Eisikovits, M.: *Polifonia vocală a Renașterii*, Ed. Muzicală, București, 1966.
9. Eisikovits, M.: *Elemente ale limbajului muzical bachian în lumina muzicii din prima jumătate a secolului XX*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 2, Cluj, 1966.
10. Tođuță, S.: *Formele muzicale ale Barocului în lucrările lui J. S. Bach*, vol. I, Ed. Muzicală, București, 1969.
11. Junger, E.: *Aspecte cromatice în stilul armonic modal al secolelor XIV—XVI*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 2, Cluj, 1966.

#### Le Tétracorde chromatique chez J. S. Bach.

Dan Voiculesco

#### Résumé

L'auteur se propose d'analyser l'une des plus importantes formules chromatiques du Baroque musical: le tétracorde diatonique chromatisé (connu sous le nom de *passus duriusculus*) — expression idiomatique multiséculaire. Après une brève introduction historique concernant le phénomène chromatique, l'étude s'occupe d'abord des variantes du tétracorde chromatisé du point de vue du mouvement, des forme incomplètes ou des élargissements, et ensuite du point de vue des acceptions polyphonique, tonale ou harmonique.

Il conclut finalement que cette progression chromatique graduelle représente une phase que précède le traitement „libre“ du chromatisme et qu'elle contient implicitement le germe dissolvant de la tonalité.

## Хроматический тетракорд в произведениях Баха

Дан Войкулеску

### Резюме

Автор ставит себе целью разобрать одну из самых важных хроматических формул музыкального Барокка: хроматического диатонического тетракорда (известный под названием *passus duriusculus*) — многовековое идиоматическое выражение. После краткого исторического введения о хроматическом феномене работа трактует варианты хроматического тетракорда относительно направления движения, неполных форм или расширений, потом о полифоническом значении, тональном или гармоническом, приходит к заключению, что хроматический постепенный ход представляет предшествующую фазу „свободной“ разработки хроматизма и, что он содержит, скрытым образом, растворяющий зародыш тональности.

## Der chromatische Tetrachord in Bachs Musik.

Dan Voiculescu

### Zusammenfassung

Der Verfasser analysiert eine der bedeutendsten chromatischen Wendungen des musikalischen Barocks: den chromatisierten diatonischen Tetrachord (bekannt unter der Benennung *passus duriusculus*) — ein jahrhundertalter idiomatischer Ausdruck. Nach einer kurzen geschichtlichen Einleitung über das chromatische Phänomen, behandelt die Arbeit die Varianten des chromatisierten Tetrachords im Hinblick auf die Bewegungsrichtung, und erörtert schliesslich die polyphone, tonale oder harmonische Bedeutung. Der Verfasser gelangt zur Schlussfolgerung, dass der chromatische Gang eine Vorstufe der „freien“ Behandlung der Chromatik darstellt und dass diese, latent, den auflösenden Keim der Tonalität enthält.



## I. Mixturile

Orice sunet muzical, datorită simultaneității armonicelor, constituie un acord și, ca urmare, orice melodie este succesiunea acordurilor paralele<sup>1</sup>. În timpul audierii muzicii, organul auditiv nu poate analiza complexitatea armonicelor, pe care o percepe ca pe o *umbră sonoră*. Una din cele mai importante cuceriri ale muzicii moderne constă în faptul că în această *umbră sonoră* se scot în relief unele detalii, ceea ce a însemnat lărgirea extraordinară a sferei sonore a muzicii. Acest fenomen a fost denumit *mixturi*, după regiștrul cu același nume al orgii, care produce — alături de sunete principale — octave și cvinte paralele.

Structurile polifonice primitive sînt mixturi ale celor mai simple intervale. Muzica europeană se naște din aceste structuri de mixtură. Întrucît de la bun început idealul acestei muzici este contrastul melodiilor, mișcarea mixturală ajunge treptat pe plan secundar. Mixturile de cvinte, exceptînd unele cazuri<sup>2</sup>, au dispărut timp îndelungat din practica muzicală. În schimb mixturile de octave, de terțe și de sexte joacă un rol important în toate stilurile muzicale. Întrebuințarea lor devine uneori chiar o manieră, ca de exemplu mixturile de sexte, tipice muzicii lui Brahms. Este de menționat faptul că secole de-a rîndul se admite întrebuințarea cvartelor paralele, între vocile superioare, dar au fost evitate cvintele paralele. Cea mai verosimilă ipoteză pare a fi că mixturile de cvinte și de cvarte, dar și octavele paralele, dacă sînt parte componentă a structurilor acordice<sup>3</sup>, produc un efect sonor armonic străin muzicii contrapunctice<sup>4</sup>. Una din cele mai semnificative inovații sonore este acest efect pur armonic al mixturilor, contrastul sonor desăvîrșit al polifoniei contrapunctice. Trebuie subliniat faptul că meritul descoperirii mixturilor aparține muzicii impresioniste, cu caracter evident omofonic.

<sup>1</sup> Aceasta se poate demonstra prin simple experiențe. De pildă, să se cînte la pian cîteva sunete din octava mare, alese la întîmplare, și să se apese mut acordurile armonicelor corespunzătoare fiecărui sunet. Se va observa că clapele apăstate mut sună prelung în continuare. Tot acest experiment să se repete fără apăsarea mută a acordurilor armonicelor pe claviatură. Se va putea auzi *umbra sonoră* a acordurilor de septimă de dominantă a primelor opt sunete armonice.

<sup>2</sup> Cvintele lui Scarlatti și Mozart, cvintele acustice etc.

<sup>3</sup> În majoritatea cazurilor mixturile de octave sînt introduse în structurile acordice cu scop timbral, deci, fără să se modifice esențial structura lor contrapunctică.

<sup>4</sup> Cele mai omofone succesiuni acordice tradiționale demonstrează prezența evidentă a spiritului contrapunctic. De exemplu: contrastul și varietatea lineară a vocilor în cadrul înlănțuirii armonice a treptelor I—IV—V—I.

Mixturile muzicii moderne, în ceea ce privește structura lor orizontală, se împart în două tipuri principale:

- *mixturi cromatice* și
- *mixturi diatonice*.

Pentru prima categorie este caracteristică distanța fixă, pentru cea de a doua, distanța variabilă a vocilor, datorită mersului lor diatonic. Cu privire la structura verticală a mixturilor, se poate afirma prezența tuturor acordurilor posibile. Din varietatea posibilităților se disting două forme: mixturi ale acordurilor majore și mixturi ale acordurilor de septimă de dominantă, deci acele structuri care sînt parțial identice cu *umbra sonoră* a armonicilor sunetelor de bază. Se poate menționa că față de cele două structuri tipice arătate, secțiunile îndepărtate ale seriei armonicilor sînt prezente ca mixturi într-o măsură mult mai redusă. Exemplele următoare demonstrează două tipuri extreme de mixturi referitoare la structura lor verticală (ex. la Debussy: *La terrasse des audiences du clair de lune* și ex. 1b Bartók: *Sonata pentru două piane și percuție*, partea a II-a).

Ex. 1 a  
DEBUSSY

The image shows a musical score for Debussy's 'La terrasse des audiences du clair de lune'. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a piano (pp) and a 'simile' (8-measure) marking. The score is written for two pianos (a) and includes a detailed harmonic analysis below the main staves.

Ex.1t

BARTÓK

Musical score for P.I., P.II, Timp, and Xyl. P.I. part includes dynamics *p* and *pp molto espr. la melodia*. P.II part includes dynamic *mf*. Timp part includes dynamic *p* and a '5' marking. Xyl part includes dynamic *p*.

Continuation of musical score for P.I., P.II, Timp, and Xyl. P.I. part includes dynamic *pp*. P.II part includes dynamic *pp* and the instruction *espr la melodia*. Timp part includes dynamic *pp*. Xyl part includes dynamic *pp*.

Structurile de mixturi speciale se împart în două categorii mari: *mixturi latente* și *mixturi combinate cu înlănțuiri acordice tradiționale*.

Cele două tipuri de mixturi latente întrebuițate de secole sînt: *mixturi cu conducerea vocilor corectă* (din punct de vedere al armoniei tradiționale), *mixturi arpegiate*, la care se alătură, în muzica modernă, încă două tipuri larg utilizate: *mixturi de glissando* și *mixturi ostinato*.

*Cvintele acustice*, destul de frecvent întrebuițate în muzica veche, sînt, în esență, mixturi ascunse cu ajutorul conducerii vocilor aparent corecte (ex. 2a: fragment dintr-o lucrare de Palestrina).

Ex. 2a  
PALESTRINA

--- lar - gi - tus est - - -

*Mixturile acordurilor de septimă micșorată*, bine cunoscute din lucrările lui Bach, sînt efecte de mixturi în sens modern. Întrebuițarea lor este confirmată de Bach prin conducerea vocilor în spiritul armoniei tradiționale (evitarea cvintelor paralele, rezolvarea tipică a septimei, așa cum reiese din schema anexată la ex. 2b/2). Este semnificativ faptul că în cadrul acestor succesiuni de mixturi latente, apare o rezolvare inconsecventă (atipică) care confirmă și vizual paralelismele, de altfel acustic prezente. Scopul acestei rezolvări este de a nu se îndepărta mult vizual (întrebuițarea alterațiilor) de tonalitatea de bază (vezi acordurile semnalate în exemplele 2b/1 și 2b/2). Trebuie menționat faptul că *mixturile acordurilor de septimă micșorată* prezente în muzica lui Bach numai în forme de acorduri arpegiate, apar mai târziu (în muzica clasică și romantică) și în forma nonarpegiată<sup>5</sup>.

Ex. 2b/1  
BACH

...

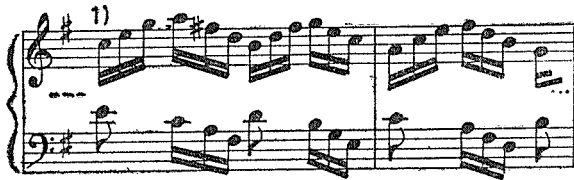
Ex. 2b/2  
BACH

...

etc.

Acordurile arpeggiate ale secvențelor atât de tipice și frecvente în muzica barocului, produc în unele cazuri efecte de mixtură, așa cum o demonstrează convingător exemplele 3a/1 (Bach: *Clavecinul bine temperat* vol. I. *Preludiu în Sol major*) și 3a/2 (Bach: *Concertul brandenburgic nr. 6*, partea a III-a). Succesiunea cvartsext-acordurilor paralele, din exemplul 3b/1 (Liszt: *Berceuse*) crează un efect de faux bourbone, iar acordurile arpeggiate din exemplele 3b/2 și 3b/3 (Liszt: *Tarantella*) sînt, în sens modern, mixturi ale terțcvart-acordurilor de dominantă. După cum ne demonstrează și aceste ultime trei exemple, înnoirile îndrăznețe ale lui Liszt în „materie“ de armonie, anticipează deja sfera sonoră a muzicii moderne. Exemplele 3c/1, 2, 3 (Hindemith: *Concertul pentru orchestră*) conțin mixturile cvart-acordurilor atât de caracteristice muzicii noi<sup>6</sup>.

Ex. 3a  
BACH



Ex. 3a  
BACH  
2)



<sup>5</sup> Vezi: *Sinfonia a II-a de Beethoven*, partea I-a (introducere), Liszt: *Sonata în Si minor* etc.

<sup>6</sup> În majoritatea cazurilor întrebuițarea cvart-acordurilor este legată de diferite structuri de mixturi.

Ex.3b 8-----*simile*

LISZT

The musical score for Ex. 3b by Liszt consists of two systems. The first system is marked with a '1' and a '7' above the treble clef, and a 'Ped.' marking below the bass clef. The second system is marked with a '2' and a '3, 8' above the treble clef. A '\*' symbol is located at the end of the second system. The music is written in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Ex.3c  
HINDEMITH

The musical score for Ex. 3c by Hindemith consists of two systems. The first system is marked with a '1)' above the treble clef. The second system is marked with a '2)' above the treble clef and a '3)' above the treble clef. The music is written in a key with two flats and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (e.g., 5, 7).

Mixturile în formă de glissando (ex. 4a și 4b: Enescu: Oedipe).

Ex. 4a  
ENESCU

(OEDIPE)  
s'é-veil le! Et

Ex. 4b  
ENESCU

*sff* *p cresc molto*  
*ff* *pp sub.* *mp cresc. molto*  
etc.

Mixturile în formă de ostinato (ex. 4c: Bartók: Două dansuri românești nr. 1 și ex. 4d Bartók: Cvartetul de coarde nr. 4).

Ex. 4c  
BARTOK  
Allegro vivace

*ppp*

Ex. 4d  
BARTÓK

The score for Ex. 4d by Bartók consists of two staves. The upper staff is for the violin, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with various articulations and dynamics, including *f*, *p*, and *mp*. The lower staff is for the piano, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a rhythmic accompaniment with chords and dynamics *f* and *p*. A '7 P' marking is present in the piano part.

Mixturile combinate cu înlănțuiri acordice tradiționale se împart în două subgrupe: *combinații succesive* și *combinații simultane*.

Clasificarea combinațiilor simultane: *mixturi combinate cu o singură voce contrastantă* (5a/1 Debussy: *La Cathédrale engloutie* și ex. 5a/2 Debussy: *Reflets dans l'eau*, exemple ce demonstrează posibilitățile extreme); *mixturi combinate cu două sau mai multe voci contrastante* (ex. 5a/3, Debussy: *Reflets dans l'eau*); *combinații libere* (ex. 5b Bartók: *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3*, partea a II-a; 5c Enescu: *Oedipe*; 5d Strawinski: *Sărbătoarea primăverii*):

Ex. 5a/1  
DEBUSSY

The score for Ex. 5a/1 by Debussy is a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is characterized by dense, vertical chordal textures. The dynamic marking is *ff*. There are articulation markings such as '8-v' and '8' at the bottom of the piano part, indicating specific fingerings or articulations. The score is divided into two systems, each with four measures.

Ex.5a  
DEBUSSY

Musical score for Ex. 5a by Debussy. The score is written for piano and includes dynamic markings *pp*, *mf*, and *f*. It features a 2-measure phrase and a 3-measure phrase, both marked with a '3' above them, indicating a triplet. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Ex.5b  
BARTOK

Musical score for Ex. 5b by Bartok. The score is written for piano and includes the dynamic marking *p* and the performance instruction *molto esp. legato*. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Ex.5c  
ENESCU

Musical score for Ex. 5c by Enescu. The score is written for piano and includes dynamic markings *ff* and *simile*. It features the word "Joi" written below the notes. The music is in a key with three sharps and a 3/4 time signature.

Ex.5d  
STRAWINSKI

Referitor la corelația dintre melodie și acompaniament de mixturi se pot deosebi trei tipuri principale:

1. Mixturile urmăresc desenul melodic (concomitență orizontală și verticală) (ex. 1a).

2. Mixturile nu urmăresc desenul melodic, dar din punct de vedere ritmic sînt identice cu melodia (nonconcomitență orizontală, identitate verticală) (ex. 5a/2).

3. Mixturile nu urmăresc nici linia melodică, nici ritmul melodiei (independență totală a planurilor sonore) (ex. 4a și 4b).

## II. Acordurile paralele transpoziționale

Succesiunea a două sau trei acorduri paralele — uneori a mai multora — ar putea fi și de proveniență transpozițională. În esență, aceste mixturi aparente alcătuiesc o secvență armonică, creată din unități de secvențe compuse dintr-un singur acord. Armonia tradițională admite numai acele secvențe armonice, în cadrul cărora unitatea de secvență este construită din două sau mai multe acorduri coerente. Firește, aceste secvențe armonice fiind structuri linear unitare (schimbarea planurilor sonore se realizează prin trecerea treptată) sînt forme evident contrapunctice, exprimări clare ale gîndirii polifonice prezente în armonia tradițională. Dar imaginația muzicală nu s-a restrîns la această singură etapă, ci a creat forme de secvențe mai evoluat. Una din aceste forme de secvență modernă, în cadrul căreia schimbarea planurilor sonore se realizează printr-o desfășurare bruscă, apare în *Sonata Re major op. 10 nr. 3, partea a II-a*, de *Beethoven*. Exemplul 6a/1 demonstrează rezolvarea tradițională a acordului de septimă micșorată, a aceluia care reapare în continuare în cadrul transpozițiilor secvențiale (ex. 6a/2).

Ex. 6a  
BEETHOVEN

1) *f*

2) *ffp* *ffp* *ffp*

*p* *pp*

Sucesiunea celor trei acorduri premengătoare *Codei* din prima parte a *Simfoniei a III-a* de Beethoven (mi bemol-sol-si bemol, re bemol-fa-la bemol, do-mi-sol), formează o *secvență transpozițională modulatorie*. Cele trei tonalități sînt reprezentate printr-un singur acord major de tonică (ex. 6b). Un exemplu asemănător se găsește și în *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3* de Bartók (ex. 6c). Secvența, compusă din patru segmente, se bazează pe un model de secvență construit armonnic dintr-un acord micșorat cu septimă mică. Acest fragment muzical se înrudește în mod evident cu fragmentul citat din *Sonata op. 10 nr. 3* de Beethoven. Exemplele 6d (Mussorgski *Tablouri dintr-o expoziție*) și 6e (Strawinski: *Pasărea de foc*) prezintă acorduri paralele transpoziționale, de care *nu se atașează secvențe melodice*. Caracteristica aceasta semnalează o etapă mai evoluată decît aceea ilustrată prin exemplele anterioare. Exemplul 6f (Schönberg: *Pierrot lunaire*) demonstrează acel caz extrem, în care acordurile paralele transpoziționale simbolizînd diferite planuri sonore se diferențiază între ele atît din punct de vedere al structurii lor (acord minor — acord mărit), cît și din cel al așezării lor în diferite registre ale pianului.

Ex. 6b  
BEETHOVEN

Musical score for Ex. 6b, Beethoven. The score is written for piano and bass staves. The piano part features a melodic line with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *p* (piano) and ending with *f* (forte). The bass part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and slurs.

Continuation of the musical score for Ex. 6b, Beethoven. The piano part continues with slurs and accents, marked with *p* and *ff* (fortissimo). The bass part continues with sustained notes and slurs.

Ex 6c,  
BARTOK

Musical score for Ex 6c, Bartok. The score is written for piano and bass staves. The piano part features a complex melodic line with many accidentals and slurs, starting with a dynamic marking of *f* (forte) and ending with *meno f* (mezzo-forte). The bass part provides a complex harmonic accompaniment with many accidentals and slurs.

Ex. 6 d  
MUSORGSKI

Musical score for Ex. 6 d, Musorgski. The score is written for piano and bass staves. The piano part features a complex melodic line with many accidentals and slurs, starting with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The bass part provides a complex harmonic accompaniment with many accidentals and slurs.

Ex.6 e  
STRAWINSKI

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves with a treble and bass clef. It features a series of parallel chords, with dynamic markings including 'sfff' and 'pp sub.'. The second system continues this pattern, also showing parallel chords and dynamic markings like 'sfff'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Ex.6f. SCHÖNBERG  
molto rit.

The image shows a single system of musical notation for piano accompaniment. It consists of two staves with a grand staff clef. The notation includes a 'molto rit.' instruction and dynamic markings like 'pp'. The music features parallel chords and a complex rhythmic structure.

Formele speciale ale acordurilor paralele transpoziționale se împart în două subgrupe: *acorduri paralele între două cadențe și în cadrul unei cadențe.*

Dacă succesiunea celor două cadențe reprezintă două planuri sonore, ultimul acord din prima cadență se leagă, în majoritatea cazurilor, prin mișcare paralelă de primul acord din cea de-a doua cadență.

Prin paralelismul acordurilor este reliefată tocmai rupțura celor două planuri (ex. 7a/1, 2, 3 Bach: *Choral, Matthäus-Passion nr. 23, 63, 72*; ex. 7b Mussorgski: *Tablouri dintr-o expoziție*; 7c Stravinski: *Pasărea de foc*).

În cele mai multe cazuri, prin acordul paralel se scoate în relief, în cadrul cadențelor, una din funcții (așa cum o demonstrează exemplele 6a/2 și 7d Puccini: *Tosca*, primele măsuri). Este de remarcă faptul că adesea prin acest procedeu funcția tonică este subliniată.

Ex 7a  
BACH

Ex.7 b  
MUSORGSKI

Ex. 7c  
STRAWINSKI

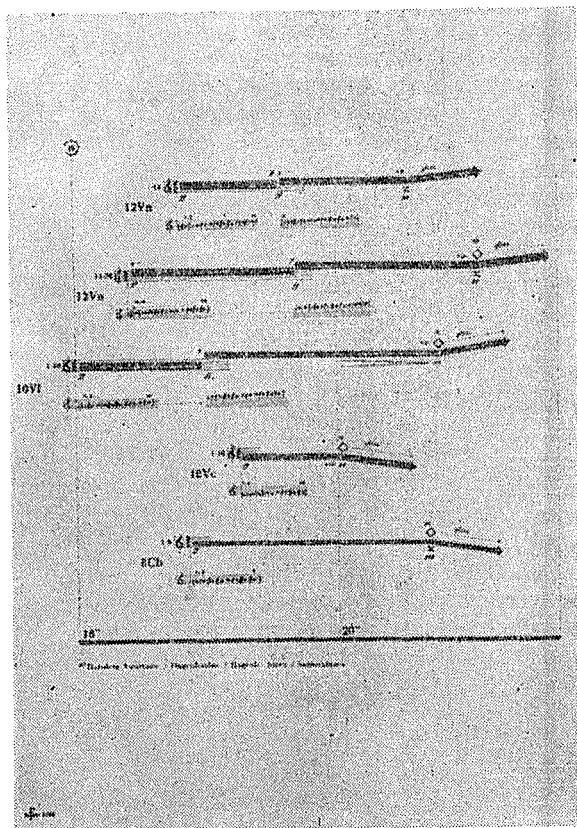
Ex. 7d  
PUCCINI

### III. Clusters-urile

În procesul de emancipare a acordului, apariția mixturilor a însemnat primul pas hotăritor. În cadrul mixturilor sesizăm pentru prima dată, mărirea microscopică a unui singur acord. Independentizarea acordului în succesiunea acordurilor paralele transpoziționale este prezentă în mod

și mai evident. Clusters-urile constituie, de fapt, construcții acordice de sine stătătoare (prin dizolvarea diferențelor de înălțime în cadrul acordului, ele alcătuind așa numite *blocuri sonore timbrale*). Prin descoperirea clusters-urilor, monumentalizarea acordului își atinge punctul culminant<sup>7</sup>.

Analizând succesiunile clusters-urilor, se pot remarca următoarele: deși esența fenomenului de clusters este izolarea structurilor verticale (evitarea elementului linear) și ca atare eliminarea ideii succesivității (înlocuind succesiunea cu înșirarea acordică) aceasta nu exclude posibilitatea întrebuințării clusters-urilor în diferite succesiuni acordice specifice muzicii moderne. *Clusters-mixturile* (ex. 1b) și *clusters-urile transpoziționale* (ex. 8a Penderecki: *Tren Ofiarom Hiroszimy* — prezintă clusters-uri transpoziționale nonsecvențiale — vezi cap. II: *Formele speciale ale acordurilor paralele transpoziționale*) sînt larg utilizate în muzica zilelor noastre. Dar în afară de cele amintite, mai sînt și alte forme, specifice fenomenului de clusters. Dintre acestea prezentăm două forme caracteristice: succesiuni de blocuri sonore timbrale (ex 8b Stockhausen: *Mixtur*, partea intitulată *Streicher*; aceste clusters-uri sînt create prin aglomerarea liniilor melodice componente cu condiția menținerii în fiecare moment, a construcției lor verticale; rezultatul este o succesiune a unuia și aceluiași bloc sonor, adică clusters-uri diferențiate între ele numai din punct de vedere timbral) și *suprapuneri de clusters-uri* (ex. 8c Penderecki: *Tren Ofiarom Hiroszimy*, o suprapunere transpozițională a unităților de clusters-uri)



<sup>7</sup> În momentul acestei culminații, clusters-urile au devenit contradictorii cu ele înșile, transformându-se în forme sonore lineare (clusters-uri melodice). Un exemplu deosebit de concludent este piesa *Volumina* de Ligeti.

Ex. 8 b  
STOCKHAUSEN

Va

Musical score for five woodwind parts: Col legno, Sul pont, Sul tast, Normal, and Spicc. The score is in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The dynamic marking is *f* (forte). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four measures, with time signatures 4, 3, 3, and 4 above the staves.

Spectral analysis diagram showing frequency spectra for five woodwind parts. The diagram consists of five horizontal plots, each representing a different instrument. The vertical axis represents frequency in kHz, ranging from 0 to 12. The horizontal axis represents time. The plots show the amplitude of various harmonics over time, with a prominent peak at approximately 4 kHz. The plots are labeled with instrument abbreviations: Col, Sul, Sul, Normal, and Spicc.

Din cele de mai sus, putem conchide următoarele:

— se numesc mixturi, orice intervale sau acorduri paralele care alcătuiesc o liniaritate unitară. Prin urmare, esența fenomenului de mixturi rezidă în coeziunea liniară. Se pot distinge două feluri de mixturi: *mixturi naturale* (mixturi ale armonicelor) și *mixturi artificiale* (registrul *mixtur* al orgii, parafonia etc., inclusiv structuri ale mixturilor moderne). Mixturile artificiale pot fi împărțite în două subgrupe: *mixturi care nu modifică* și *cele care modifică structura țesăturii muzicale*. Primei subgrupe îi aparțin mixturile întrebuițate cu scopul de a întări și a timbra vocile; în subgrupa a doua se includ mixturile utilizate ca elemente componente ale structurii acordice care, modificând parțial sau total structura polifonică, întăresc efectul omofonic;

— acordurile paralele transpoziționale (*non-mixturi*), se deosebesc esențial de mixturi prin faptul că nu alcătuiesc o unitate liniară;

— clusters-urile, deși reprezintă gradul cel mai înalt al emancipării acordului și ca atare solicită analizarea propriilor structuri verticale, având diferite forme de succesiuni specifice, sînt incluse totuși în această lucrare;

— prin întrebuițarea generală a mixturilor, a acordurilor paralele transpoziționale și a clusters-urilor, s-a produs desăvîrșirea dimensiunii verticale (în egală proporție cu dimensiunea liniară) a muzicii polifonice europene.

## BIBLIOGRAFIE

1. Negrea, M.: *Tratat de armonie*, Editura muzicală, București, 1958.
2. Weiner, L.: *Elemző összhangzattan*, Rózsavölgyi, Budapest, 1944.
3. Széleányi, I.: *A romantikus zene összhangbattana*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1965.

## Successions d'accords spécifiques à la musique moderne.

Eduard Terényi

### Résumé

L'auteur s'occupe de trois types de successions d'accords spécifiques à la musique moderne: les mixtures, les accords parallèles transpositionnels et les clusters.

On nomme mixtures tous les intervalles ou accords et clusters parallèles qui forment une linéarité unitaire. Par conséquent, l'essence du phénomène des mixtures réside dans la cohésion linéaire même.

Les accords parallèles transpositionnels diffèrent essentiellement des mixtures par le fait qu'ils ne forment pas une unité linéaire; ce sont des moyens modernes typiques des changements des plans musicaux.

Par les clusters, l'accord devient pleinement indépendant et monumental.

Par leur introduction et utilisation, on est arrivé à la réalisation de la dimension verticale en une égale proportion que la dimension linéaire dans la musique polyphonique européenne.

# Специфический аккордный порядок в современной музыке

Эдуард Терени

## Резюме

Автор разбирает специфический аккордный порядок современной музыки: миксты параллельные транспонированные аккорды и кластеры.

Микстами называются любые интервалы или аккорды и параллельные кластеры, которые составляют единую линейность. Следовательно, сущность феномена смешанного типа заключается в линейной связи.

Линейные транспонированные аккорды существенно отличаются от смешанных типов тем, что не составляют линейного единства; они являются типичными современными средствами изменений музыкальных планов.

Кластеры (звуковые блоки) являются завершением самостоятельности и монументализации аккорда.

Их введением и употреблением создано усовершенствование вертикальной величины в равной мере с линейным размером — европейской полифонической музыки.

## Spezifische Akkordfolgen in der modernen Musik.

Eduard Terényi

## Zusammenfassung

Der Verfasser behandelt drei Typen von Akkordfolgen, die für die moderne Musik charakteristisch sind: die Mixturen, die parallelen Transpositionsakkorde und die Clusters.

Mixturen werden jedwede parallelen Intervalle oder Akkorde und Clusters genannt welche einen einheitlichen linearen Ablauf ergeben. Demzufolge beruht das Phänomen der Mixturen im wesentlichen auf linearem Zusammenhang.

Die parallelen Transpositionsakkorde unterscheiden sich von den Mixturen hauptsächlich dadurch, dass sie nicht eine lineare Einheit bilden; sie sind die typischen modernen Mittel für die Änderung der musikalischen Ebenen.

Die Clusters bilden die Vervollkommnung einer Verselbständigung und Monumentalisierung des Akkords.

Durch die Einführung und Anwendung dieser Akkorde entstand in der polyphonen Musik Europas eine Vervollkommnung des Vertikalen in entsprechendem Verhältnis zur linearen Dimension.

## IMBOGĂȚIRI ADUSE TEHNICII INSTRUMENTELOR DE COARDE ÎN CREAȚIA SECOLULUI XX.

ISTVÁN NAGY

Urmărind procesul de dezvoltare a instrumentelor de coarde folosite în muzica cultă le putem clasifica pe acestea în două grupuri mari: a) instrumente de epocă și b) instrumente universale, permanente. Aceasta pentru că din familia numeroasă de altădată a instrumentelor de coarde unele au rămas ca proprii numai acelei muzici care le-a generat, pe cînd altele, în urma unor multiple transformări au devenit instrumente desăvîrșite, pretabile a fi folosite într-o multitudine de stiluri și epoci muzicale. Viola da gamba, viola d'amour, gamba-tenor, gamba-bas ș.a. sînt, de exemplu, instrumentele de epocă ale barocului muzical, pe cînd vioara I, vioara II, viola și violoncelul alcătuiesc clasicul cvartet de coarde; împreună cu contrabasul ele alcătuiesc și compartimentul de coarde care stă, pînă astăzi, la baza oricărei orchestre simfonice. Desăvîrșirea construcției acestora (fără a socoti micile modificări ca, de exemplu, corzile de metal, feinstimmere, părul artificial al arcușului ș.a.) și-a atins culmile cu mai bine de 200 de ani în urmă; de atunci și pînă în zilele noastre ele au o construcție neschimbată. Și totuși ele corespund tuturor cerințelor muzicii contemporane, permit întrebuințarea celor mai moderne mijloace de exprimare artistică și execuția celor mai moderne piese muzicale.

Folosirea adecvată a acestor instrumente — inclusiv în stilul modern — rezidă în aceea că ele dispun de un potențial de modalități tehnice incomparabil mai mare de cît acela descoperit și utilizat în secolele XVIII și XIX.

Studiul de față își propune să prezinte concret și sistematic cele mai importante modalități tehnice aduse de secolul nostru în practica artistică a acestor instrumente cu coarde.

\* \* \*

Interpretarea lucrărilor moderne impune instrumentistului o tehnică mai dezvoltată și din multe puncte de vedere mai nouă, așa cum rezultă din exemplele ce urmează.

*Pasaje în duble corzi cu intervale pînă acum nefolosite<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> În 1928 Ysaye a simțit deja nevoia studiului gamelor în aceste intervale (Vezi Ysaye: *10 Préludes*, op. 35).

1a

arco

f

1b

mp/sempre battuto e ruvido

f

1c

sostenuto /  $\text{♩}$  = 78 /

pp dolce

a tempo /  $\text{♩}$  = 92 /

1d

mf

1e

pp sul pont

1f

1g

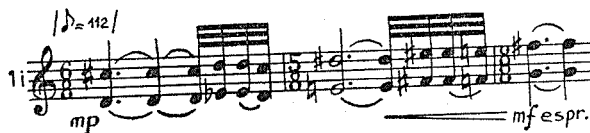
gliss.

pp

1h

$\text{♩}$  = 60

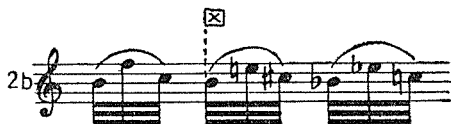
pp



(Exemplele 1 a, d, e, f, k din Bartók: *Sonata pentru vioară solo*;  
 exemplele 1 b, c, i din Bartók: *Sonata II pentru vioară și pian*;  
 exemplele 1 h, j din Bartók: *Sonata I pentru vioară și pian*;  
 exemplul 1 g din Șostakoviici: *Concertul pentru vioară*).

Folosirea intervalelor mai mici decât semitonul ca, de exemplu, sfer-  
 tul de ton:

a) ocazional



(Exemplul 2 a din Enescu: *Sonata III pentru vioară și pian*;  
 Exemplul 2 b din Ysaye: *Sonata Nr. 1 pentru vioară solo*;  
 Exemplul 2 c din Bartók: *Concertul Nr. 2 pentru vioară*).

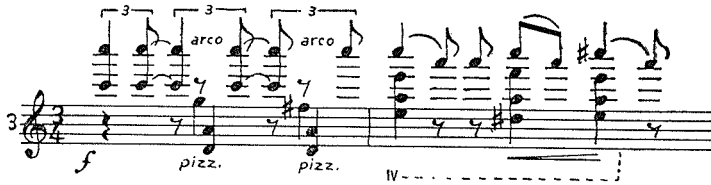
b) consecvent (sistemul sferțului de ton ce formează tematica și ar-  
 moniile)





(Exemplele 2 d, e din A. Haba: *Muzică pentru vioară solo*).

*Acorduri foarte dificile de executat:*



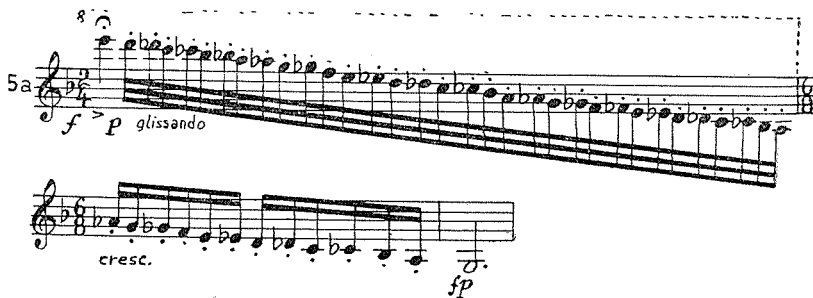
(Exemplul 3 din: Bartók: *Sonata pentru vioară solo*).

*Acorduri compuse din mai mult de patru sunete:*



(Exemplul 4 a din Ysaye: *Sonata Nr. 1*;  
exemplul 4 b din Ysaye: *Sonata Nr. 3*).

*Glissando-uri pe lungime de timp precizată și cu diferite moduri de execuție:*



arco sulla tastiera

5b

5c *gliss.*

5d *vibr.*  
*p*

5e *trillo glissando*  
*sf > p*

5f *dim.*  
*f* *pizz.* *vpp*

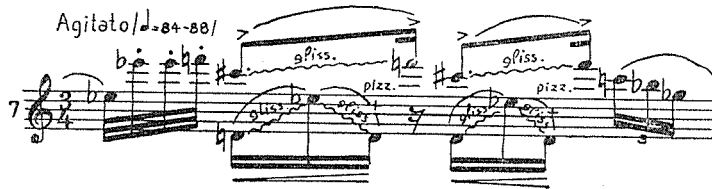
(Exemplul 5 a din R. Strauss: *Till Eulenspiegel*;  
 exemplul 5 b din Musorgski — Ravel: *Tablouri dintr-o expoziție*;  
 exemplul 5 c din Stravinski: *Petrușka*;  
 exemplul 5 d din Enescu: *Impresii din copilărie*;  
 exemplul 5 e din M. Jora: *La piață*;  
 exemplul 5 f din Bartók: *Sonata pentru vioară solo*).

*Glissando în flageolete:*

6a *gliss.*  
*p*

6b *harm.* *harm. b*

(Exemplul 6 a din Szymanowsky: *Driade și Pan*;  
 exemplul 6 b din Enescu: *Impresii din copilărie*).  
 Un exemplu de exagerare tehnică:

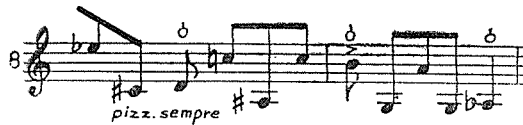


(Exemplul 7 din A. Jemnitz: *Sonata pentru vioară și pian*, op. 22)

*Glissando pe double corzi în direcții contrare*, cu extensii enorme,  
 combinat cu *pizzicato* la mîna stîngă (oare executabil?).

*Moduri noi de pizzicato:*

○ = pizzicato puternic, la care coarda lovește testiera instrumentului:



(Exemplul 8 din Bartók: *Cvartet de coarde Nr. 4*)

⊙ = pizzicato cu unghia degetului 1 a mîinii stîngi la prăguș:



(Exemplul 9 din Bartók: *Cvartet de coarde Nr. 5*)

∞ pizzicato executat astfel: degetul 1 se va pune lingă coardă în așa  
 fel încît coarda să se lovească de unghia degetului.



(Exemplul 10 din S. Veress: *Joc din Nográd*)

*Pizzicato pe double corzi depărtate:*



(Exemplul 11 din Bartók: *Sonata pentru vioară solo*).

*Pizzicato — glissando:*



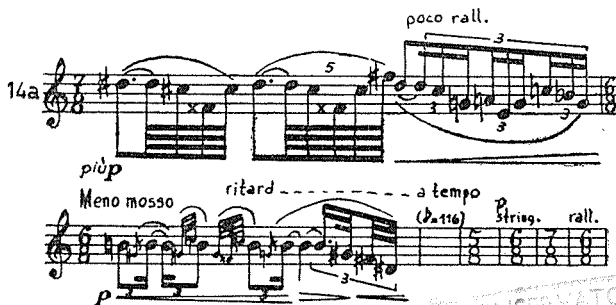
(Exemplul 12 a din Bartók: *Cvartet de coarde Nr. 4*;  
exemplul 12 b din Bartók: *Cvartet de coarde Nr. 5*).

*Scordatura nouă:*



(Exemplul 13 a din Kodály: *Sonata pentru violoncel solo*;  
exemplul 13 b din Bartók: *Contrasts*).

*Ritmuri foarte complicate, schimburi metrice dese și folosirea sunetelor acute:*



CONSERVATORIU  
MUSICAL  
BIBLIOTECA

(Exemplul 14 a din Bartók: *Sonata II pentru vioară și pian*; exemplul 14 b din Enescu: *Impresii din copilărie*).

Să amintim și *efectele bizare de sunet*, dorite de unii compozitori contemporani (mai frecvent în scriitura orchestrală), ca: folosirea corzilor între căluș și cordar cu arcuș sau pizzicato; cu arcuș pe marginea călușului; lovirea cu degetele, cu arcușul chiar și cu șurubul arcușului pe corpul instrumentului și așa mai departe.

În căutarea sonorității și efectelor noi, compozitorii au fost nevoiți să găsească *noi moduri ale notației muzicale*. Dar sînt și compozitori experimentatori, care au un „stil“ aparte, aproape nimic comun cu ceilalți contemporani; ca să beneficieze de o notație și de semne originale, folosite numai de ei, (cîteodată numai într-o singură lucrare), ei sînt nevoiți să adauge la partitură și „modul de întrebuițare“ pentru interpreți. De aceea enumerarea lor ar fi inutilă<sup>2</sup>.

Dintre semnele muzicale noi, unele sînt logice și practice, căci simplifică notația; altele sînt semne confuze, care complică citirea textului muzical. Un exemplu din prima categorie:


(Exemplul 15 din Stockhausen: *Kontra-Punkte*, Nr. 1)

Un sunet cu durata de două sau mai multe măsuri nu este notat de fiecare dată, ci apare numai semnul de legato (simplificare). Alt exemplu din categoria a doua:

<sup>2</sup> Cum s-a văzut mai sus, nici pentru notarea sfertului de ton, compozitorii nu folosesc aceleași semne.



De asemenea, „son filé“-ul (în sensul: crescendo și diminuendo pe un

singur sunet  ondulațiile permanente ale dinamicii, mai cu seamă la interpretarea clasicilor, nu corespund stilului interpretativ contemporan.

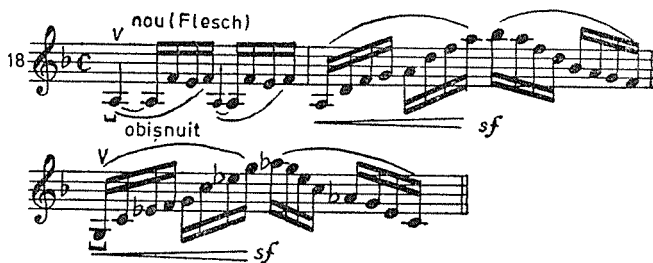
Un rol netăgăduit în dezvoltarea tehnicii instrumentale îl are și progresul științelor, care ajută rezolvarea unor probleme tehnice într-un mod mai natural<sup>3</sup>.

În general, compozitorii contemporani au tendința de a se exprima mai concis, mai scurt (și eventual mai obiectiv), tendință ce oglindește viața omului de astăzi<sup>4</sup>. Interpretul este strins legat și el de această evoluție și este natural ca și stilul său interpretativ să se schimbe.

## BIBLIOGRAFIE

- Flesch, Carol: *Die Kunst des Violinspiels*. Vol. I. 1923, Vol. II. 1928. Berlin  
Iampolski, I.: *Digitajia la vioară*. (Traducere din limba rusă de Liviu Rusu.)  
Editura Muzicală, București, 1964.  
Kókai — Fábian: *Századunk zenéje*. (Muzica secolului nostru). Zeneműkiadó,  
Budapesta, 1961.  
Manoliu, G.: *Privind astăzi concepția și arta interpretativă a lui Enescu*. —  
Muzica 1964/9.  
— „— *Violonistica enesciană*. — Muzica 1960/9.  
Molnár, A.: *Az új zene*. (Muzica nouă) — Budapesta, f.a.  
Palm, Siegfried: *Zur Notation für Streichinstrumente*, în *Notation Neuer  
Musik*. Schott's Söhne, Mainz, 1965.  
Ysaye, E.: *10 Préludes*. (Violon solo) — Schott Frères, Bruxelles—Paris, 1952.

<sup>3</sup> Pe bază științifică s-a modificat de exemplu ținuta arcușului la violoniști (germană veche, franco-belgiană, nouă rusă); chiar unele moduri de arcuș sint folosite mai rațional, ca în exemplul



(din Schumann: *Sonata pentru vioară și pian*, în re minor)

<sup>4</sup> Să comparăm durata unor lucrări simfonice moderne cu acelea ale romanticilor: *Simfonia* (op. 21) de Webern durează 9 minute, iar *Concertul* (op. 24) de același compozitor, 6 minute, pe cînd *Simfonia a VI-a* de Schubert durează cca. 54 minute, iar *Simfonia a VII-a* de Bruckner, cca. 87 minute. Nu uităm însă că și clasicii au scris simfonii scurte: *Simfonia* Nr. 30 de Haydn — 10 minute, *Simfonia* Nr. 10 de Mozart — 9 minute etc. (Oare nu se oglindește în aceasta tendința spre clasicism?).

## Améliorations apportées à la technique des instruments à cordes au XX<sup>e</sup> siècle.

István Nagy

### Résumé

Etant donnée que l'interprétation des pièces instrumentales modernes exige de l'instrumentiste une technique plus développée et, sous certains aspects, plus nouvelle, l'étude présente d'une manière concrète et systématique les modalités techniques les plus importantes apportées par notre siècle à la pratique artistique des instruments à cordes. L'auteur présente ensuite quelques signes et modalités nouvelles de la notation musicale, et conclut avec quelques considérations concernant le changement du style d'interprétation qui diffère de celui du siècle antérieur.

## Обогащения, внесенные в технику струнных инструментов XX-го века

Иштван Надь

### Резюме

Исходя из того, что исполнение современных музыкальных произведений требует от инструментиста более развитую и в некоторых отношениях новейшую технику, автор представляет конкретно и систематично все важнейшие технические модальности, внесенные нашим веком в художественную практику струнных инструментов.

Потом работа трактует о некоторых новых знаках и способах музыкальных обозначений, заканчивая некоторыми рассматриваниями, относящимися к изменению стиля исполнения, различающегося от стиля предыдущего века.

## Neue Spieltechniken der Streichinstrumente.

István Nagy

### Zusammenfassung

Von der Tatsache ausgehend, dass die Interpretation der modernen Werke vom Instrumentalisten eine fortgeschrittenere und in mancher Hinsicht neuere Spieltechnik erfordert, zeigt der Verfasser konkret und systematisch die wichtigsten technischen Errungenschaften die unser Jahrhundert im Kunstspiel der Streichinstrumente entwickelt hat, auf.

Die Arbeit behandelt auch einige neue musikalische Notationszeichen und -arten und schliesst mit Betrachtungen über die Veränderung des Interpretationsstils, der sich von dem im vergangenen Jahrhundert herrschenden wesentlich unterscheidet.



Fundamentarea tot mai științifică a cîntului a făcut posibilă — cu precădere în ultimele decenii ale secolului nostru — explicarea unor fenomene care însoțesc actul fonației. Aceste fenomene, a căror existență fusese semnalată de peste 100 de ani, au rămas însă fie tăgăduite, fie desconsiderate de specialiști. Ne referim la fenomenele — de natură senzorială — pe care le numim astăzi *sensibilități interne fonatoare*, *sensibilități* care — în ansamblul lor — alcătuiesc *schema corporală vocală*, de cunoașterea și înțelegerea căreia se ocupă acea parte a fiziologiei fonatorii cunoscută sub denumirea de *somatognozie*.

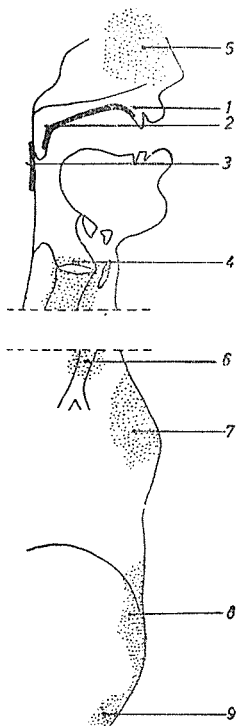
Cîntăreți celebri au menționat în publicațiile lor sau au destăinuit colegilor, colaboratorilor, ba chiar laringologilor existența unor senzații interne pe care ei le resimțeau concomitent procesului de cînt, fără a reuși însă să le localizeze ori explice în mod satisfăcător. Lui R. Husson, A. Soullairac și colaboratorilor acestora le-a revenit meritul de a elucida și fundamenta științific existența, natura, corelația și dependența sensibilităților interne de cîntul propriu-zis, precum și rolul pe care ele îl au în procesul de formare al glasului. Aportul acestor oameni de știință în *somatognozie* — căreia i-au dat o pondere de netăgăduit — a deschis foniatrilor, cîntăreților și pedagogilor vocali — așa cum vom încerca să arătăm — căi și soluții care ușurează și ghidează munca de educare a vocii cîntate.

Este pe deplin acceptat faptul că procesul de cînt este un proces complex, supus *legilor fiziologice și condus de concepte psihologice, ambele variînd la infinit* (1, p. 17). Astfel, în timpul cîntului, în organele care iau parte la fonație se produc simultan — așa cum a dovedit fiziologia fonatorie — o seamă de senzații de intensități diferite numite *sensibilități interne fonatoare*, localizate în 9 zone sau regiuni; zona palatală anterioară, zona palatală posterioară sau velară, zona faringiană posterioară, zona laringiană, zona nazo-facială, zona traheală, zona toracică, zona centurii abdominale și zona pelviană. Acestor zone Jean Lehermitte le-a dat denumirea de *schemă corporală*; mai tîrziu — în 1955 — André Soullairac, în urma considerentului că prin aceste senzorialități interne cîntărețul își poate da seama „în fiecare moment de activitatea sa fonatoare“ (2, p. 105) le-a spus *schemă corporală vocală*.

Pentru justetea acestor afirmații și pentru înțelegerea utilității și importanței pe care somatognozia — adică cunoașterea schemei corporale —

o are pentru pedagogii și profesioniștii vocii cîntate, considerăm necesară explicarea — în corelație cu cîntul — a fiecărei zone constitutive a acestei scheme.

*Zonele sau regiunile principalelor sensibilități interne fonatoare.*



1. Zona palatală anterioară;
2. Zona palatală posterioară;
3. Zona faringiană posterioară;
4. Zona faringiană;
5. Zona nazo-facială;
6. Zona traheală;
8. Zona centurii abdominale;
9. Zona pelviană.

Cele mai importante sensibilități interne fonatoare ale schemei corporale vocale sînt situate la nivelul faringo-bucal. În număr de trei, ele sînt localizate în zona palatală anterioară (1), în zona palatală posterioară sau velară (2), și în zona faringiană posterioară (3). Senzațiile care declanșează în aceste regiuni sensibilități interne fonatoare sînt de natură *interoceptivă* și rezultă din presiunea acustică pe care aerul expirat și sunetul emis o exercită pe aceste suprafețe. Intensitatea lor este direct proporțională cu înălțimea și tăria sunetului emis, iar aria de răspîndire condiționată de vocala emisă, de natura ei (mai deschisă sau mai închisă), precum și de tehnica vocală pe care o folosește cîntărețul (de mare ori mică impedanță laringiană).

Experiențele lui *Husson* și ale colaboratorilor săi au dovedit că zona cea mai sensibilă și cea mai solicitată a acestor sensibilități o constituie zona palatală anterioară, și că cu cît senzațiile interoceptive sînt mai puternice în această zonă, cu atît tonusul sfincterului glotic crește,

deci mordantul vocii devine mai pregnant, iar mușchii aparatului respirator răspund cu mai multă promptitudine și elasticitate. Datorită acestor însușiri, zona palatală anterioară a primit denumirea de *zonă activatoare a fonației*.

În baza acestor considerente este recomandabil ca atenția pedagogilor vocali și a cîntăreților să fie îndreptată spre activizarea cît mai intensă a zonei palatale anterioare prin care — în ultimă instanță — se realizează, implicit, și sporirea calitativă a sonorității vocale.

Activizarea zonei palatale anterioare este posibilă prin folosirea unei tehnici vocale de mare impedanță pe laringe, obținută în baza unei ample respirații costo-diafragmale și a unei coborîte poziții a laringelui care — ambele — permit trimiterea coloanei de aer spre zona palatală anterioară și — deci — sensibilizarea ei puternică.

Dacă însă, în decursul emisiunii vocale, sensibilitățile de la acest nivel palatal sînt slabe sau inexistente s-a constatat că vocea cîntărețului pierde din armonicele superioare, devenind mată, detimbrată și fără putere de penetrație.

Perceperea și posibilitatea ce o are cîntărețul de a-și folosi sensibilitățile interne ale zonei palatale, în scopul educării glasului, face posibilă, încă din primul an de studiu, aplicarea metodei preconizate de Jean Mauran (1928), fost bariton al Operei din Paris. Conform metodei sale (pentru însușirea căreia ne-a lăsat prețioase indicații), pedagogul vocal va trebui să urmărească la cîntăreți „menținerea unui punct de vibrație“ — așa-numit *punctul lui Mauran* — situat în zona palatală anterioară.

O altă metodă vocală bazată tot pe sensibilitățile zonei buco-faciale — dar căroră li se adaugă și cele din zona nazo-facială (5), o constituie metoda lui Edouard Rouard, fost bariton al Operei din Paris, între deceniile doi și trei ale secolului nostru. Această metodă, asemeni celei a lui Mauran, pe lângă solicitarea atenției cîntărețului către zonele 1, 2, 3 și 5 ale schemei corporale vocale, presupune și o puternică impedanță pe laringe.

Ambele metode menționate mai sus, prin posturile și echilibrul pe care-l solicită și-l determină organelor care iau parte la fonație, facilitează obținerea unei omogenități și calități sonore deosebite a glasului. De aceea ele trebuie să stea în observația și sub controlul pedagogilor vocali.

Cea de a patra zonă de sensibilitate internă este situată în laringe, rezultată fiind din *senzațiile proprioceptive* produse la acest nivel.

Atît foniatri cît și educatorii vocali sînt unanim de acord că — în procesul de cînt — sensibilitățile interne din regiunea laringiană e recomandabil și indicat să fie foarte slabe, ba mai bine inexistente, căci resimțirea lor este un indiciu — sigur — fie de folosire a unei inadecvate emisiunii vocale (de exemplu, de prea mare impedanță pe laringe), fie de dezechilibru de solicitare a organelor fonatoare. O altă cauză, ar putea s-o constituie o afecțiune laringiană.

Datorită acestor considerente, cîntărețul, împreună cu profesorul de cînt vor trebui să observe ca în timpul emisiei, la nivelul zonei laringiene (4), să nu apară aproape nici o senzație. Dacă însă fonația produce —

totuși — senzații de usturime, ori iritație în zona laringiană, se vor căuta și înlătura cauzele care o determină.

Sensibilitățile interne ale zonei nazo-faciale (5) și toracice (7) apar ca rezultat al stimulărilor vibratorii pe care cîntul le produce în aceste regiuni. Localizarea acestor *senzații palestezice* fie în zona nazo-facială, fie în cea toracică este determinată de poziția mai ridicată ori mai coborîtă a laringelui și anume: cînd laringele este într-o postură normală ori ușor ridicată, sensibilitățile interne apar în regiunea nazo-facială, iar cînd el este într-o poziție joasă acestea se resimt în regiunea toracică.

Prin intermediul sensibilităților palestezice, cîntărețul are posibilitatea să-și controleze — deductiv — poziția laringelui și deci — s-o modifice, s-o corecteze — în cazul în care este necesar, pentru obținerea unei sonorități vocale mai bune; căci, este cunoscut faptul că, poziția prea înaltă a laringelui are ca urmare diminuarea unor însușiri timbrale ale glasului, însușiri care — în acest caz — înclină spre stridentă, spre sunete *albe, neacoperite, lipsite de rotunjime, catifelare și expresie*. Înlăturarea acestor inconveniente se face printr-o fonație cu laringele în poziție joasă, ceea ce va aduce după sine stimularea zonei palatale anterioare și — deci — prin aceasta, redobîndirea însușirilor timbrale pierdute.

Sensibilitățile interne din zona traheală (7) sînt de natură *interoceptivă difuză*, rareori cu caracter conștient. Cînd totuși sînt sesizate de cîntăreți, aceasta se întîmplă numai la intensități sonore mari, nu și la cîntul în *piano* sau *liric*. Rolul lor în pedagogia sau practica vocală este neînsemnat.

Sensibilitățile interne din regiunea abdominală (8) și pelviană (9), rezultate ale *senzațiilor kinestezice* pe care cîntărețul le resimte în aceste zone în timpul procesului de cînt sînt de mare importanță și de aceea trebuie să fie mereu observate și controlate de profesori și cîntăreți. De ce? Pentru că prin intermediul acestor sensibilități este posibilă realizarea cîntului pe *susținere* — pe *appoggio* (cum spun italienii) — aceasta constituind primul pas în educarea vocii. În vederea realizării ei, profesorul trebuie să îndrepte atenția cîntărețului spre senzațiile kinestezice căci, prin resimțirea lor cît mai accentuată, se controlează și realizează susținerea coloanei de aer și un ridicat tonus diafragmal, precum și reglarea presiunii subglotice; de asemenea, influxurile kinestezice ale acestor zone activează centri fonatori ai bulbului, fapt ce aduce după sine creșterea tonusului sfincterului glotic, creștere ce determină o mai mare pregnanță a mordantului și — în ultimă instanță — realizarea unei tehnici de mare impedanță pe laringe, singura care permite abordarea marilor roluri ale repertoriului de operă.

Pentru că sensibilitățile interne ale centurii abdominale constituie fundamentul pe care se clădește întregul edificiu sonor al glasului, se subînțelege că temelia lui trebuie să fie solidă. De aceea, pedagogul va îndruma cu competență realizarea ei, prin exerciții care să antreneze progresiv musculatura aparatului respirator, pentru însușirea unei cît mai eficiente respirații costo-diafragmale, capabilă să coordoneze și să susțină „travaliul laringian și folosirea rezonatorilor“ (1, p. 22).

În timpul exercițiilor de respirație este recomandabil să i se pretindă cîntărețului aplicarea mîinilor pe regiunea diafragmei și a mușchilor ab-

dominali, căci aceasta îi permite să înțeleagă — direct — kinestezia muscularii pe care se sprijină coloana sonoră. Exercițiile respiratorii vor trebui controlate de pedagog și cîntăreț pînă cînd, acestuia din urmă, respirația i se va automatiza, căpătînd caracteristicile unui reflex. Aceasta va permite cîntărețului concentrarea atenției spre actul interpretativ, iar nu spre mecanismul de formare ori susținere a glasului.

Acum, după ce am parcurs fiecare zonă a schemei corporale vocale, insistînd numai asupra aspectelor cardinale pe care somatognozia le are în procesul de formare și profesare a vocii cîntate, vom încerca să relevăm — în continuare — și rolul pe care sensibilitățile interne fonatoare îl au în orientarea cîntărețului la mediul în care cîntă (sala).

Ne este cunoscut — din experiențele foniatrilor — că numai sensibilitățile interne fonatoare fac posibilă cîntărețului aprecierea gradului de reverberație a sălii, adică a calităților ei acustice; această apreciere, prin intermediul sensibilităților interne, are mai multe caracteristici. Astfel, o sală cu reverberație bună este sesizată de cîntăreț printr-o senzație de ușurință a emisiei vocale, printr-o creștere a acuității auditive, a tonusului acolărilor glotice și a stimulațiilor zonei palatale anterioare. Desigur că, în condițiile de mai sus, penetrația și randamentul vocal vor fi avantajate. Sala cu reverberație slabă — însă — reduce randamentul vocal, căci sensibilitățile interne pe care le declanșează cîntărețului nu-i sînt favorabile: scăderea sau chiar dispariția sensibilităților interne din zona buco-faringiană; apariția senzațiilor de arsură sau iritație în zona buco-faringiană; apariția senzațiilor de arsură sau iritație în zona faringiană; senzația de lipsă de aer suficient; o diminuare a controlului auditiv și o senzație de randament vocal insuficient.

Într-o astfel de situație, cîntărețul nu trebuie să se lase copleșit de ceea ce simte, ci trebuie să caute a declanșa — pe baza „memoriei sale musculare, auditive și vibratorii“ (1, p. 16), dobîndită prin intermediul sensibilităților interne — sinergiile care știe că-i facilitează emisia cea mai bună. Desigur însă, o astfel de posibilitate de reglare a emisiei vocale — independentă de jena ori deruta ce o determină o sală cu reverberație slabă — presupune o serioasă posibilitate de autocontrol, obținută printr-un îndelungat antrenament. Aceasta — numai — face posibilă dirijarea emisiei vocale spre crearea acordului celui mai optim al organelor care participă la fonație, în scopul obținerii unui randament vocal de maximă eficacitate.

Un alt aspect important pentru cîntăreții și pedagogii vocali, aspect determinat tot de sensibilitățile interne fonatoare, îl constituie *senzația de directivitate subiectivă de proiectare a sunetului*.

Ce înțelegem prin aceasta?

Este cunoscut faptul că, prin intermediul sensibilităților interne — în general — fiecare cîntăreț, în timp ce cîntă, are (mai mult ori mai puțin) o *senzație subiectivă de trimite a glasului*, senzație care variază între trimiterea coloanei sonore pe plan orizontal (trimiterea înaintea a vocii) și vertical (trimitere spre creștetul capului). Acest fenomen, pe deplin împărtășit de cîntăreți, a constituit temelia unei metode de educare a glasului, preconizate de celebra cîntăreață, de renume internațional, Lily

Lehmann. Aceasta, în cartea sa *Meine Gesangskunst* (1909) a sistematizat și încercat să explice și să reprezinte — sub forma unui *evantai* — pentru prima dată în istoria cîntului, natura și localizarea directivității de proiectare a sunetelor, aceasta constituind — pentru ea — criteriul de orientare și conducere a emisiei vocale.

Dar pentru că lui H u s s o n i-a revenit meritul ca și în această problemă să găsească justificarea și explicarea fiziologică a *senzațiilor de directivitate subiectivă de proiectare a sunetului*, considerăm necesare relevarea concluziilor sale.

După H u s s o n directivitatea sunetului poate fi de trei feluri, condiționată fiind de frecvența sunetului și de poziția laringelui. Astfel, sunetele grave și medii ale unui cîntăreț — emise cu laringele în poziție joasă — îi dau o *senzație de directivitate orizontală a glasului*, ceea ce permite folosirea unei tehnici vocale de mare impedență pe laringe. Directivitatea orizontală — a dovedit H u s s o n — rezultă din stimularea zonei palatale anterioare. Cînd însă stimularea ei încetează, dispăre și senzația de directivitate subiectivă orizontală.

Peste *zona de pasaj* a cîntărețului, senzația de directivitate a sunetului are tendința de a urca în sus și înainte, condiționată fiind de ridicarea treptată a laringelui și de scăderea impedenței laringiene. În acest caz cîntărețul are senzația unei tot mai *verticale* directivități a sunetului, spre vertex.

Sînt și cazuri în care directivitățile subiective sînt combinate. Ele se produc în cvinta superioară a ambitusului unui cîntăreț, „dînd naștere la *directivități intermediare* localizate în unghiul drept palato-frontal“ (2, p. 112). Aceste observații științific fundamentate, au infirmat vechea teorie potrivit căreia toate sunetele din ambitusul acut al unui cîntăreț sînt resimțite exclusiv în regiunea nazo-facială, iar cele grave în zona toracică: ele au dovedit, așa cum s-a menționat mai sus, că directivitatea subiectivă a sunetului este determinată — cu precădere — de poziția laringelui, iar nu numai de frecvența sunetului.

În urma tomografiilor făcute, H u s s o n a putut conchide că directivitatea orizontală, pentru vocile bărbătești, se menține la sunetele cu o frecvență între 125—250 c/s. La vocile femeiești, senzația de directivitate orizontală scade spre cvinta superioară a ambitusului vocal, primind o directivitate verticală, la sunetele cu frecvența între 900—1200 c/s.

În virtutea analizării coordonatelor primordiale ale somatognoziei, putem lesne sesiza că ea nu se mărginește numai la cunoașterea schemei corporale vocale, ci *necesită în plus un proces psihic ridicat, prin care să se realizeze integrarea psihofiziologică a ansamblului acestor date* (1, p. 104). Vom încerca să sintetizăm acum rolul covârșitor pe care somatognozia îl are pentru educatorii vocali și discipolii lor.

Somatognozia permite:

— modificarea și acordarea conduitelor fonatorii, în scopul unui mai eficient și mai calitativ randament vocal;

— reglări și adaptări *automate* ori *semiautomate* (prin intermediul praxiilor fonatorii deja dobîndite de cîntăreț) de posturi ale organelor care iau parte la actul fonator, pentru o mai optimă sonoritate vocală;

— reglări de *acordare* a interdependenței de funcționare a organelor antrenate în procesul de cânt, împreună cu sinergiile lor musculare, în scopul de a realiza o echilibrată solicitare a acestora;

— dirijarea conștientă a emisiei vocale spre o tehnică de mare ori mică impedanță pe laringe;

— rezolvarea problemelor legate de impostafie, prin intermediul sensibilităților interne care permit ameliorarea ei;

— somatognoziile trăite de cântăreț se transformă într-o *memorie* pe care acesta o poate folosi în scopul unei eficiente emisii vocale (independentă de gradul de reverberație a sălii).

Dar pentru a da o și mai mare pondere afirmațiilor noastre vom cita aprecierile făcute de H u s s o n cu privire la rolul și importanța sensibilităților fonatoare: „... prin aprecierea conștientă, în fiecare moment, a ansamblului sensibilităților interne fonatoare, ... cântărețul ia cunoștință de efortul lui fonator, apreciază calitatea emisiunii sale și, într-o largă măsură, o poate modifica și adapta împrejurărilor. Astfel spus, pe baza percepției *schemei corporale vocale*, el va regla funcționarea *asociației senzitivo-motrice* care cuprinde toate organele ce intervin în fonație“ (1, p. 114).

Desigur însă, aplicarea cu eficacitate a cuceririlor pe care această ramură a fiziologiei fonatorii le-a adus în problema sensibilităților interne presupune o susținută și îndelungată cunoaștere teoretică a schemei corporale vocale, cunoaștere care să faciliteze sesizarea și localizarea de către cântăreț a sensibilităților interne fonatoare și — mai târziu — folosirea lor în scopul realizării unei calitative emisii vocale.

Procesul de însușire a somatognoziei este un proces delicat, care se realizează treptat și progresiv, sub o îndrumare competentă care să îndrepte atenția cântărețului — cu precădere — către sesizarea sensibilităților celor trei zone palatale (în special cea anterioară) și a celor din zona centurii abdominale, acestea fiind primele, în ordine perceptivă (încă în primul an de studii) și — de altfel — și cele mai importante, căci ele pot să influențeze direct actul fonator.

De asemenea, trebuie să i se facă cunoscut cântărețului, încă de la începutul studiilor, faptul că posibilitatea de localizare a sensibilităților interne, precum și intensitatea perceptivă a acestora este determinată — și direct condiționată — de tehnica vocală pe care el o folosește. Astfel, în cazul unei tehnici de puternică impedanță pe laringe, gradul de localizare și puterea de percepere a sensibilităților interne sînt mai accentuate și invers.

În încheiere credem că sîntem îndreptățiți a afirma că *somatognozia* — prin orizontul larg pe care-l deschide asupra dependenței și corelației dintre vocea cântată și sensibilitățile interne pe care aceasta le declanșează în organism — oferă pedagogilor și profesioniștilor vocali o justă orientare și controlare atât a emisiei și tehnicii vocale, cât și — implicit — a cântului propriu-zis, pe care-l transformă într-un proces cerebral-intelectual, capabil de reale și calitative trăiri artistice.

## BIBLIOGRAFIE

1. Tarneaud, Jean: *Le chant, sa construction, sa destruction*, Librairie Maloine S.A., Paris, 1946.
2. Husson, Raoul: *Vocea cîntatã*, Editura muzicalã, București, 1968.
3. Mansion, Madelein: *L'étude du chant*, Ed. Richard Masse, Paris, 1956.
4. Iudin, S. P.: *Cîntãreþul și vocea*, Moscova, 1947.
5. Cristescu, Octaviam: *Cîntul*, Editura Muzicalã, București, 1963.
6. Gîrbea, Șt. și Cotul, G.: *Fonoaudiologie*, Editura Didacticã și Pedagogicã, București, 1967.

### Le rôle de la somatognosie dans l'éducation de la voix chantée.

Lucia Hãngãnuț

#### Résumé

L'auteur analyse les aspects les plus caractéristiques de la somatognosie et montre le rôle particulièrement important que joue cette branche de la physiologie phonatoire dans l'éducation, le contrôle et l'orientation de la voix chantée et — implicitement — du chant artistique proprement dit.

### Роль соматогнозии в воспитании певческого голоса

Лучия Хэнгэнуц

#### Резюме

Анализируя самые важные виды *соматогнозии*, автор показывает особо важную роль, которую имеет эта область фонаторной физиологии в воспитании, в проверке и в ориентировке певческого голоса и — предположительно — собственно артистического пения.

### Die Rolle der Somatognosie in der Bildung der Singstimme.

Lucia Hãngãnuț

#### Zusammenfassung

Durch die Analyse der wichtigsten Aspekte der *Somatognosie* wird die bedeutende Rolle aufgezeigt, welche dieser Zweig der Phonationsphysiologie in der Bildung, Überprüfung und Orientierung der Singstimme und — einbezogen — des eigentlichen kunstvollen Gesanges spielt.

## CONSIDERAȚIUNI ȘI ASPECTE ASUPRA INTERPREȚĂRII LIEDULUI

SIGMOND MARTA

Nu este o sarcină ușoară de a studia o problemă de detaliu a unei anumite ramuri de artă; această constatare este valabilă, îndeosebi, pentru arta cîntului, deoarece modalitățile de exprimare artistică depind de prevalarea, în vederea unui scop bine definit, a numeroase funcții fiziologice și psihologice. Tema care urmează a fi dezvoltată cuprinde, în esență, aproape toate problemele artistice și tehnice ale muzicii vocale. Ceea ce se urmărește prin prezenta lucrare este de a scoate la iveală și de a discuta acele mijloace de exprimare, care sînt absolut necesare pentru ca un lied să poată fi interpretat autentic și într-un stil adecvat.

Cîntecul, ca gen literar, dispune, ca atare, de valori artistice intrinsece, ca de pildă exprimarea cu plasticitate a unor sentimente general umane, melodicitate, ritm și rimă, cu un cuvînt un fond și o structură de formă specifică; și dacă și compozitorul, care scrie muzică la un asemenea cîntec, este un adevărat artist, în astfel de împrejurări ia naștere liedul, cel mai intim gen al muzicii vocale. Dacă liedul va fi interpretat de un artist cu vocație, atunci din tripla premisă: — cîntec scris de un poet de valoare, muzică compusă de un compozitor cu adînci rezonanțe sufletești, un artist interpretativ cu vocație — într-adevăr va lua ființă ceea ce se numește arta interpretării liedului.

Rădăcinile cîntecului — ca gen literar — sînt adînc înfipse în popor. Este destul de greu de a fixa epoca de la care cîntecul cult își trăia viața sa aparte și independentă față de cîntecul popular. Asupra dezvoltării cîntecului cult au avut o deosebită influență unii reprezentanți ai curentului *Sturm und Drang* (*Furtună și avînt*), ca Herder, Klinger, Lenz, Bürger și în tinerețe Goethe și Schiller. Aceștia din urmă au ridicat acest gen literar pe culmea poeziei clasice mondiale.

Partea muzicală a cîntecului s-a dezvoltat în general mai încet. După curentul berlinez care a apărut și s-a afirmat în secolul al XVIII-lea, propunîndu-și nobilul scop de a îmbogăți valorile de conținut ale liedului german, la Viena, în capitala austriacă, liedul a intrat pe calea dezvoltării numai în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, datorită activității lui Gluck. Compozițiile de lieduri ale lui Haydn sînt de manieră instrumentală, iar majoritatea liedurilor lui Mozart sînt ocazionale, ceea ce nu înseamnă că printre ele nu s-ar găsi adevărate capodopere. Liedurile lui Beethoven sînt de altă natură. Din ele răsună glasurile fierbinți ale iubirii și dorului. Într-o lume cu adînci prefaceri social-economice și culturale, a văzut lumina zilei Franz Schubert. Deja în primele

lieduri ale sale se poate observa strădania de a reda, prin pictură sonoră, o atmosferă din text, precum și faptul ca și acompaniamentul de pian să oglindească fidel starea sufletească pe care vrea să ne-o sugereze poetul. În ultima perioadă a activității sale, Schubert dispune de toate acele mijloace artistice, care definesc noul stil al liedului. Cu obiectivitate conștientă, el s-a oprit asupra unor texte, a căror esență a putut s-o reda cu o artă fină și veridică. Cu totul într-o altă lume ne introduce Robert Schumann. Compozițiile lui de lieduri sînt deseori misterioase, visătoare, altă dată pline de fericire, dar ceea ce impresionează întotdeauna pe auditori este tonul lor natural și profunda intimitate surprinzătoare. Dezvoltatul lui gust poetic îi asigură alegerea celor mai valoroase texte, la care compune — prin arta sa fără seamăn — o muzică fermecătoare și crează o unitate între text și melodie, rar întilnită la înaintașii săi. Compozitorii Modest Musorgski, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauss, Maurice Ravel, Claude Debussy — au contribuit și ei, prin particularitățile lor artistice, specificice, la dezvoltarea liedului. În legătură cu dezvoltarea liedului am amintit intenționat numai cîteva nume de compozitori, care au fost inițiatorii și, într-o mare măsură, maeștrii acestui gen. Cadrul lucrării nu ne îngăduie — dar nici nu este necesar — să enumerăm pe toți aceia care, alături de liedul german, au creat literatura lor națională de lieduri, ținînd cont de condițiile muzicale, specific naționale.

Punctul de plecare al artei de interpretare în materie de lied îl formează textul. Poezia determină structura de formă, inspiră melodia, precum și construcția armonică. Chiar de aceea, sesizarea și înțelegerea deplină a valorii artistice a textului constituie un factor hotărîtor în ducerea la îndeplinire, cu succes, a muncii compozitorului. Firește, strădaniile de creație ale poetului și ale compozitorului vor avea rezultat pozitiv numai atunci cînd solistul dispune de acele cunoștințe intelectuale care îl fac capabil să perceapă gîndurile tînuite ale poetului, precum și delicatele emoții ale sufletului lui, ascunse în dosul cuvintelor, ca astfel să pornească un proces spiritual de înalt nivel, prin al cărui rezultat, în cele din urmă, să ajungă la interpretarea artistică a liedului. O trăsătură caracteristică a liedului este — în general — durata lui scurtă și, datorită acestui fapt, cîntărețul va trebui să urmărească scopul ca fiecare clipă a interpretării să însemneze adînci momente de trăire pentru auditori. Pentru a realiza acest deziderat, cîntărețul va trebui să studieze, înainte de toate, textul, poezia. Nu e vorba numai de cunșterea și memorizarea perfectă a textului. De fapt, textul trebuie să pună în mișcare acele emoții și idei ce reies din versuri și cu încetul se împletesc cu formele de exprimare utilizate în arta liedului, de artistul interpret. La drept vorbind, el trebuie să cîntărească valoarea fiecărui cuvînt, firește fără ca să neglijeze — măcar o singură clipă — relația cuvintelor și frazelor privind poezia în întregime. Textul trebuie să capete o adevărat viață și să creeze treptat atmosfera dăruită de vraja poeziei în cauză. În acest proces se formează acele funcții fiziologice și fizice precum și acele complicate conexiuni de funcții, care vor determina, în esență, valoarea artistică a interpretării. Minunata capacitate de exprimare a ochilor, utilizarea deosebit de avantajoasă a membrelor și a întregului corp constituie fac-

tori din ale căror posibilități nelimitate solistul va trebui să aleagă pe cele mai corespunzătoare.

După prelucrarea textului, de fapt studierea părții muzicale, familiarizarea cu alcătuirea structurală, analiza inversiunilor armonice consolidează tot ce artistul a înțeles și a însușit din text, sub imperiul impresiilor și emoțiilor. Trebuie să facem ca artistul, care s-a dedicat artei cîntului, să înțeleagă că notele scrise și textul dedesubtul lor constituie un tot întreg, o compoziție precisă, a căror analiză se poate face cu competență, dar peste priceperea necesară trebuie să se impună năzuința pentru frumos, ceea ce va căpăta expresie în cursul interpretării artistice a creației muzicale. Procesul de interpretare menționat va fi, de fapt, rezultatul unei îndelungate pregătiri și el va însemna, într-o privință, măsura vocației și a aptitudinii artistului. Sarcina exigentă interpretării liedului va fi rezolvată numai de cîntărețul care, în cursul studiilor sale, e capabil să acumuleze — cu o perseverență susținută, cu un zel pasionat — toate fenomenele de viață, de care este el înconjurat și pe care — în majoritatea lor — le poate descoperi și apoi studia el însuși. Din acest uriaș tezaur de cunoștințe trebuie alese acele mijloace de exprimare care sînt necesare executării artistice a unui lied. Acest proces sufletesc, intelectual, tehnic, nu se oprește la un oarecare stadiu, el nu poate avea sfîrșit, deoarece facultatea aproape fără margini a sistemului nervos central face ca executarea artistică a unei opere muzicale să se adîncească, să se îmbogățească prin noi și noi impresii, precum și prin tot mai frecvente legături și asociații. În viața artistului constituie un mare eveniment și o emoție de nedescris momentul cînd — cu ajutorul pregătirii sale — găsește drumul spre spectatori, prin executarea, cu o tehnică impecabilă și cu o mare artă, a liedului.

După cum variantele factorilor executării sînt nelimitate, tot așa de felurite sînt formele de exprimare care, în cele din urmă, deschid cu succes posibilitatea spre interpretarea artistică a liedului, care impresionează în mod deosebit sufletul auditorilor. La studierea unui lied, la crearea condițiilor care îi dau viață, numai după mari frămîntări și adînci meditații vom fi în situația de a alege și de a fixa, într-o oarecare măsură, forma de exprimare lăuntrică și exterioară, ea fiind extrem de complicată și totuși coerentă. Astfel, numai totalitatea impulsurilor multiforme și ramificate poate pune în mișcare acele funcții ale organului fonator, prin al căror concurs, complexitatea dintre rezolvările tehnice, timbru, dinamică, mimică, produce atmosfera cerută de textul, melodia, armonia și structura liedului respectiv. Totalitatea celor mai sus arătate creează ceea ce putem numi scurt și foarte concis: *trăire*, — ea cuprinzînd starea sufletească trezită de lied și toate acele particularități a căror determinare și rezolvare oglindesc concepția, imaginația și aptitudinile cîntărețului, poetului și compozitorului.

Interpretarea artistică a trăirii personale este acea relație care leagă artistul de o creație muzicală. Bazele fiziologice ale sentimentului menționat le constituie combinația și gradația de diferită și felurită intensitate a unor înlănțuiri de reflexe condiționate și necondiționate. Trăirea personală va constitui într-adevăr numai atunci o valoare deosebită, dacă concepem poezia și muzica scrisă la ea drept cea mai dezvoltată, cea mai

veridică și cea mai înaltă rezolvare a năzuinții ca omul să-și exprime în cuvinte și în muzică sentimentele și ideile cele mai tănuite. Cunoașterea cât mai completă a imaginilor caracteristice și colorate din lumea materială și spirituală, cea a ideilor, emoțiilor, sentimentelor și diferitelor stări sufletești contribuie laolaltă la înțelegerea geniului poetic. Compozitorul și artistul interpretativ nu trebuie să fie numaidecît poeți, dar sufletul lor trebuie să vibreze la toate tainele și la toată vraja ascunse în versuri și muzică — pe care le pot descoperi prin instinctul lor artistic — și impresiilor astfel căpătate, și filtrate prin conștiință, să fie capabili a le da viață. Cel mai de seamă factor al acestui proces minunat, al puterii creatoare a spiritului omenesc este: imaginația.

Este adevărat că gîndirea analitică desparte rațiunea de imaginație în înțeles mai restrîns, dar fără comunitatea dintre ele nu se poate percepe funcția intelectului și existența creațiilor artistice viabile. Imaginația împrumută artistului însuflețire, un atotcuprinzător elan și face ca realitatea exprimată prin cuvinte să fie valoroasă și armonioasă. Numai imaginația poate crea acea forță care împletește realitatea însușită prin experiență cu fenomenele intelectului, și vieții sufletești și astfel nu se oprește numai la legile vieții materiale, ci cercetează și legile generale ale lumii spirituale. Adevăratul artist își contemplează viața în ansamblul ei, și cu ajutorul senzației foarte puternice de viață, el se introduce în sferele cele mai înalte ale lumii sufletești și spirituale; chiar de aceea, poetul și artistul sînt capabili să deștepte în auditori rezonanțe sufletești care să aducă în fața ochilor anumite fenomene de viață, în totalitatea lor. Examinînd, în lumina marilor creații, frumusețile fără de margini și adevărurile de viață ale poeziilor, sîntem dispuși să le considerăm aproape drept minuni; iar dacă cele exprimate de versuri se împletesc cu melodia și acompaniamentul adecvat, vom avea în posesie o forță a presentimentului tainelor vieții care stă deasupra muzicalității poeziei, izvorită fiind numai din ritmicitatea versurilor. Această teză ne explică felul extrem de exigent și complicat al liedului, precum și intimitatea delicată, puterea lui de a impresiona sufletul. Influența poeziei și muzicii asupra vieții sentimentale a omului constituie o problemă inepuizabilă.

Cele mai sus expuse nu sînt altceva decît o rezumare a acelor factori care pot trezi și îmbogăți în noi trăiri personale acumulate în cursul interpretărilor.

În cele ce urmează să vedem cum cu ajutorul sistemului nervos central, senzațiilor acumulate și impresiilor li se dă viață prin funcția aparatului fonator, prin individualitatea și ființa noastră, pentru a ajunge la una din cele mai exigente, dificile și delicate forme de exprimare a artei muzicale vocale, la arta liedului.

Este îndeobște cunoscut că toate funcțiile spirituale sau fizice sînt în strînsă legătură cu sistemul nostru nervos: cîte o activitate spirituală complicată poate pune în funcție aproape toate zonele scoarței cerebrale. O astfel de funcție intelectual-fiziologică de înalt nivel este vorbirea, dar și oîntul, ale căruia centre: senzori și motor se găsesc în emisfera stîngă a scoarței cerebrale. Senzațiile, noțiunile trecute prin conștiință, lasă urme (așa-numite engrame) în scoarța cerebrală și chiar pe această proprietate a creierului se bazează obținerea de cunoștințe, cultura și orice activitate

intelectuală de înalt nivel. Prin urmare, imaginile se fixează și se depozitează în sistemul nervos central și reinvie în gândurile noastre, care apar — în formă de vorbire interioară — în depozitul cerebral al lobului frontal și apoi trec în conștiință, în urma unor excitații adecvate. Impresiile, sentimentele noastre se fixează legate de cuvinte, de melodii și în clipele trăirii, ele se manifestă prin rostirea de cuvinte, cântarea de melodii și retrăirea atmosferei create de poet și compozitor. Năzuința de exprimare e pornită de un act volițional urmând următoarea cale: în legătură cu activitatea artistică, conexiunile zonelor de asociație de cel mai înalt nivel ajung în centrul senzorial în formă de excitații spirituale și fiziologice, iar de aici excitațiile, revărsându-se din multe direcții, ajung totalizate în centrul motor, de unde, ca o consecință, apare vorbirea sau forma muzicală creată pe un anumit text. În aceste excitații transformate în exprimare se găsește deja întreaga capacitate intelectuală și sufletească a artistului, precum și senzația fiziologică ce dirijează factorii de exprimare a organului fonator (timbru, dinamică, melodie, text, etc.). Desăvârșirea capacității de trăire trezită de imaginația noastră e asigurată de facultatea sistemului nervos, prin care compoziția executată, în cursul activității artistice, unește noi și noi procese nervoase și astfel funcția aparatului fonator a artistului va fi din ce în ce de o nuanță mai delicată, procesul de recreere va fi tot mai convingător și de o expresivitate tot mai exigentă.

Acest proces nervos de înalt nivel alege, în câteva clipe, excitațiile sufletești și fiziologice potrivite și prin forța lui potențială pune în mișcare toate acele funcții care conlucrează la rezolvarea problemelor de text și melodie. Acestea sînt într-adevăr clipele înălțătoare în procesul de interpretare și artistul — prin sentimentul măreț al trăirii — comunică auditorilor gândurile tănuite, descrierea frumuseților unor colțuri din natură ale marilor creatori; artistul face să depene în fața ochilor noștri momente, scene, ne face să fim părtași ai unor stări sufletești; prin vocea lui răsună chemările dragostei, ale dorinței înfocate, precum și stările de deprimare cauzate de durere. Sugestiva lui putere de imaginație captivează pe auditori și face ca tot ce spune și ce cântă să se transforme în trăire. Obținerea și realizarea tuturor acestor facultăți pune în fața artistului o serie de probleme tehnice. Se poate spune că, din punct de vedere tehnic, acel cântăreț este de înaltă pregătire, care își însușește concepția sa artistică, în întreaga sa ființă, în asemenea mod ca toate soluțiile tehnice să facă impresia că ele sînt firești și ca vocea să fie — în tot cursul interpretării liedului — executanta procesului psihic și fizic complex, pe care-l pun în mișcare, în sufletul artistului, textul poetic și muzica adecvată lui.

O problemă specială e faptul că, în muzica absolută, sistemul de accentuare e de o valabilitate generală, dar pulsația diferitelor limbi e alta și din acest motiv problema de bază a artei cîntului și mai ales a artei interpretative a liedului este egalarea și sudarea cît se poate de completă a acestor două feluri de accentuări. Fiecare limbă își are sistemul propriu de ritm, el concretizîndu-se în relațiile de accent ale silabelor. Justa aplicare a accentului tonic și al celui sintactic e o problemă a talentului pentru limbi; el variază de la om la om și e natural ca cei ce au grijă ca

vorbirea și cîntul lor să fie clare și cu înțeles, își exprimă ideile și sentimentele mai convingător și mai precis. Frumusețea sonorității, gradul stilistic de exprimare, auzul muzical corect, talentul pentru limbi, și un tezaur lexical bogat constituie, toate la un loc, problema unei culturi generale. Limbajul evoluează cu totul altfel de podiu, deoarece — pe lângă claritate — gama afectivă, dinamică și expresivitatea vocii trebuie considerate — fiecare separat — drept cerințe importante.

În timp ce arta bel-cantoului cucerește scenele teatrelor lirice din Europa, și cîntăreții italieni obțin succese mondiale, se poate înțelege ușor că liedul cu proporțiile lui restrînse, cu un conținut de idei mai simplu și în condițiile modeste oferite de podiu, se dezvoltă mai încet. O bună parte a liedurilor din perioada inițială sînt de manieră instrumentală, legătura dintre text și melodie nu este desăvîrșită, și adevărata lor valoare rezidă mai mult în conținutul muzical. Dacă studiem elementele liedului clasic, ne dăm seama că largul arc melodic al vocii arătînd un desen limpede, legato-ul fără asperități și liber de glissando, respectarea întocmai a formulelor ritmice, a tempoului susținut, a semnelor și al referirilor dinamice, constituie norme estetice și în același timp sînt cerințe indispensabile în materie de lied. Conținutul muzical și al textului trebuie comunicat auditorilor, cu foarte puține gesturi, cu o mimică rezervată, dar cu o intimitate profundă și cu o perfectă tehnică vocală. Acest stil reclamă o atitudine reținută și fină a artistului interpretator și-i impune o muncă asiduă pentru a realiza — prin mijloacele sale artistice — o sinceritate izvorîtă din profunzimea vieții lui sufletești, o simplitate liberă de orice pseudo-patos, o emisiune vocală și o unitate de formă echilibrată și perfectă.

Artistul trebuie să știe și să simtă că culmea stilului muzicii clasice o reprezintă Haydn, Mozart, Beethoven și că în operele lor se găsesc exprimate ideile, năzuințele unei epoci și spiritul de umanitate din Europa, iar universul lor melodic nu constituie numai tezaurul artistic și spiritual al unei națiuni, ci el aparține întregii omeniri.

Desigur că noul conținut de idei caută noi forme de exprimare, o nouă melodică, o nouă armonie. În asemenea împrejurări, și datorită unor anume condiții social-politice, ia naștere ceea ce numim romantism în muzică. Noul curent aduce schimbări esențiale cu privire la elementele studiului muzicii clasice; mișcarea liniei de melodie crește, de multe ori trece peste limite și nu numai că-și pierde calmul și strălucirea echilibrată, dar se îmbogățește cu un element nou, anume: colorismul. Noua generație de muzicieni nu mai este mulțumită cu formele de exprimare ale muzicii clasice; nervii mai neliniștiți ai înnoitorilor simt melodia în culori, în mișcare și elementele afective sînt condensate în melodie, ea pete de culori. Toate aceste înnoiri au dus cu încetul la transformarea melodiei. Trăsăturile caracteristice ale noului curent de stil ar fi, în linii mari, o afecțiune magică față de tot ce este misterios, enigmatic, o evadare din raționalismul clasic în lumea visurilor, tinjire după infinit, ireal, arborarea și căutarea unor scopuri vagi sau irealizabile, gradarea pînă la extaz a pasiunii, a sentimentalismului, dragostea adîncă pentru frumusețile naturii etc. Cei care au conceput acest stil nou sînt: Schubert, Schumann, Brahms, Liszt, H. Wolf, R. Strauss și tot ei sînt acei care, inspirați de

cele mai frumoase creații în materie de cîntec ale literaturii universale, compun lieduri minunate care vor rezista vremii. Romantismul deschide un nou capitol și în arta interpretativă a liedului.

Cum s-a arătat la începutul lucrării noastre, liedul este rezultatul unei inspirații artistice, dar ca să-i dai viață, executîndu-l în fața auditorilor, este neapărată nevoie de o exigență artistică serios lărgită. Acest stil cuprinde, la drept vorbind, întreaga lume afectivă a omului, care se proiectează în fața noastră în formă de pete de culori și așa de rapsodic încît recrearea și apoi clarificarea formei muzicale pretinde artistului o cultură literară amplă și o perfectă cultură muzicală. Firește, artistul interpretativ e mai degajat în atitudinea lui; în vederea exprimării imaginilor afective și a sentimentelor mereu schimbătoare, rolul gesturilor și al mimicii crește și — am putea spune — că întreaga lui ființă participă la procesul de înaltă exigență al recreării și al interpretării. În calea acestei absolute libertăți pun stavilă instinctul și gustul artistic, prin care solistul cîntărește posibilitățile unei corespunzătoare utilizări a mijloacelor sale artistice în condițiile acestei mai libere maniere de stil interpretativ.

Tratînd unele probleme ale artei interpretative a muzicii actuale și a liedului actual, ar trebui să luăm în considerare o serie de fapte istorice și transformări sociale care însă depășesc cadrul acestei lucrări. De altfel, multe din ele s-au petrecut chiar sub ochii noștri. Chiar de aceea, ne vom opri numai asupra unor probleme de stil care subliniază căutările de noi forme de exprimare din zilele noastre. Nu vom insista asupra analizei de stil extrem de complicate a structurii actuale de lied, ci vom ține seamă mai mult, de factorii inediți sau noi ai interpretării. Compozițiile actuale de lied ne pun în față, ca o cerință de bază, o pregătire muzicală excepțională. Din cauza soluțiilor, pîrînd nu o dată lipsite de logică, ale fluctuației neobișnuite a liniei melodice și a construcției armonice ce acompaniază melodia, artistul își va putea rezolva, în multe cazuri, sarcina lui muzicală interpretativă delicată, numai dacă apelează la capacitatea și pregătirea sa artistică. Ca tendință de exprimare, melodia apare în forme așa de variate, neașteptate și surprinzătoare, încît rezolvarea ei artistică cere cu insistență cunoașterea temeinică și profundă a muzicii contemporane. Am putea spune că în arta interpretării actuale a liedului prevalează mai mult elementul rațional; suscitarea senzațiilor, a sentimentelor, a impresiilor se poate exprima cu mijloace alese cu grijă, textul avînd prioritate; deoarece melodia și acompaniamentul fac, adesea, impresia a ceva străin asupra auditorilor educați în spiritul muzicii clasice și romantice, una dintre nobilele misiuni ale cîntărețului este aceea de a da conținutului interior al textului inteligibilitate și accesibilitate, în scopul familiarizării cu maniera de exprimare a muzicii moderne.

Pînă cînd analiza stilistică a problemei aproape inepuizabile a creațiilor muzicii instrumentale formează o parte complementară a istoriei muzicii, literatura privitoare la cercetările stilistico-tehnice ale muzicii vocale este extrem de sărăcăcioasă. Este adevărat că melodia constituie o parte organică a compoziției, însă linia vocală a liedului, din punctul de vedere al executării stilistico-tehnice, este influențată, în mare măsură, de text care, ridicîndu-se deasupra acompaniamentului și contopindu-se cu melodia, asigură — pe podiu — pînă la un oarecare grad, un rol

conducător. E drept că solistul obține valoroase orientări stilistice bazându-se pe tradiții, dar încadrarea unei compoziții într-o anumită atmosferă de stil ridică — din punct de vedere tehnic — o serie de probleme interesante. Astfel, fenomenele care compun textul conțin elemente muzicale în măsură diferită; nu greșim dacă afirmăm că elementele stilistice ale tehnicii muzicii vocale din diferite perioade depind, în cea mai mare măsură, de modul de formare a fonemenilor și a conexiunii lor. Putem aduce, ca exemplu, stilul belcantoului italian care, în privința celor mai sus expuse, diferă în mod esențial de rezolvările tehnice similare ale interpretării muzicii vocale mozartiene. Dacă se ia în considerare fondul de foneme a peste două mii de limbi, precum și miliardele de variante ale conexiunilor, tot mai clar ni se înfățișează munca uriașă și delicată care prelucrează și grupează elementele de stil, adică rezolvările lor tehnice din diferitele perioade ale muzicii vocale.

În concluzie, se poate afirma că scopul artistic comun al poetului, al compozitorului și al cântărețului este ca — profund impresionată de anumite realități ale vieții, de manifestări tainice ale naturii, de visurile îndrăznețe ale sufletului — să le transforme pe acestea, prin creațiile lor artistice, în valori nepieritoare. Artă interpretativă a liedului caută să se apropie de unii titani spirituali ai umanității, ca Goethe, Heine, Eminescu, Petöfi, Blaga, Ady, Beethoven, Bartók, Enescu — ca să amintim numai câteva din cele mai de seamă personalități ale literaturii universale și naționale beletristice și muzicale din domeniul artei liedului. Pentru a da glas adevărat, prin artă interpretativă a liedului, valorilor spirituale extrem de importante și cât se poate de exigent exprimate de ei, artistul trebuie să cunoască realitățile vieții, trebuie să aibă un sistem nervos foarte sensibil și receptiv la cele exprimate de poet și de compozitor. Îi mai sînt indispensabile: cunoașterea perfectă a diferitelor stiluri literare și muzicale, o imensă energie și devotament pentru munca artistică, o imaginație atotcuprinzătoare, dirijată în mod conștient și care să fie capabilă să creeze din nou și să trezească trăiri. Nu-i poate lipsi artistului nici înalta pregătire tehnică, necesară satisfacerii exigențelor spirituale și artistice, de care s-a pomenit nu o dată în cadrul lucrării de față.

#### BIBLIOGRAFIE

1. Ady, E.: *Poezii*, Ed. Magyar Helikon, Budapesta, 1968.
2. *Album de lieduri — Haydn- Mozart- Beethoven*, Ed. Peters, Leipzig f.d.
3. *Album de lieduri de compozitori autohtoni*, Ed. Muzicală, București, 1961.
4. *Alte Meister des Bel-canto*, Ed. Peters, Leipzig f.d.
5. Balassa: *A nyelvek élete*, Ed. Rózsavölgyi, Budapesta, 1938.
6. Brahms: *Lieduri*, Ed. Peters, Leipzig f.d.
7. Danilevici, L.: *Cîteva considerațiuni despre limba muzicală*, Ed. Moscova, 1951.
8. Dumitrescu, I.: *Muzica în Bucureștii de ieri și de azi*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. București, 1959.
9. Dumitru Bughici și Diamandi Gheciu: *Formele muzicale vocale*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. București, 1959.
10. Eminescu: *Poezii*. E.S.P.L.A., București, 1965.

11. Enescu: *Lieduri*. E.S.P.L.A., București, 1956.
12. Garcia, Emanuele: *Scuola da Garcia trattato completo dell'arte del canto*, Ed. Ricordi, Paris, 1847.
13. Garso, Siga: *Schule der speziellen Stimmbildung*, Ed. Friedrich Vieweg, Berlin, 1932.
14. Georgescu, Ion: *Principii muzicale. Rodul emisiei în mecanismul vocal*, Ed. Viața Românească S.A. București, 1922.
15. Gounod: *Mélodies pour chant et piano*. Ed. Choudens, Paris, 1860.
16. Hamel—Hürlimann: *Das Atlantisbuch der Musik*, Berlin, 1934.
17. Heine: *Poezii*, Ed. Tineretului, București, 1965.
18. Hoffman, A.: *Drumul operei*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. București, 1960.
19. Husson, R.: *Vocea cîntată*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. R.P.R. București, 1960.
20. Kerényi, Gy.: *Az éneklés művészete és pedagógiája*, Ed. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1959.
21. Kretzschmar: *Führer durch den Concertsaal*, Ed. Liebeskind, Leipzig, 1888.
22. Lehmann, Lili: *Meine Gesangskunst*, Ed. Berlin 1902.
23. Mendelssohn: *Lieduri*, Ed. Peters, Leipzig, f.d.
24. Merișescu, Gh.: *Istoria muzicii universale*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1964.
25. Moldoveanu, Nestor: *Solistul vocal amator*, Ed. de Stat pentru imprimare și publicații, București, 1957.
26. Molnár, Imre: *Eufonetika*, Ed. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1966.
27. *Neue Meister-Lieder*, Ed. Peters, Leipzig f.d.
28. Pavlov: *Opere alese*. Ed.
29. Roșca - Ghircev - M. Roșca - Mare: *Psihologia*, Ed. Științifică, București, 1957.
30. Schubert: *Lieduri*, Ed. Peters, Leipzig, f.d.
31. Schumann: *Lieduri*, Ed. Peters, Leipzig, f.d.
32. Stanislavsky: *Școala trăirii*, Budapest, 1951.
33. Ștephănescu, George: *Despre mecanismul vocal*, Ed. Tipo-litografică Dor. P. Cucu, București, 1895.
34. Szabolcsi—Tóth: *Zenei lexicon*, Ed. Gyözö Andor, Budapest, 1935.
35. Szabolcsi: *A melódia története*, Ed. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1957.
36. Vasiliu, Emanuel: *Fonologia limbii române*, Ed. Științifică, București, 1965.
37. Vulpescu Mihai: *Gestul liric*. Ed. Rotativa, București, 1947.
38. Wolf, H.: *Liederbuch*, Ed. Peters, Leipzig, f.d.
39. Wolzogen, H.: *Wagneriana*, Ed. Freund, Leipzig, 1888.

## Considerations sur l'interprétation du lied.

Marta Sigmond

### Résumé

Le but de l'article est de présenter les conditions requises pour l'interprétation artistique du lied. La force motrice de cette activité artistique consiste dans une riche fantaisie et intense capacité de vivre son art qui déclanchent le processus physiologique et spirituel d'un haut niveau, ce qui mène finalement à l'exécution désirée par le poète et par le compositeur. L'auteur met en évidence le rôle important du système nerveux central dans cette sorte d'activité artistique et s'applique à montrer quelles sont les conditions vocales et techniques dont doit disposer le chanteur qui désire interpréter le plus fidèlement et le plus parfaitement possible les idées et les sentiments compris dans le lied.

## Рассмотрения и виды исполнения лида

Марта Шигмонд

### Резюме

Цель работы — выяснить условия, при которых один музыкальный вид — именно лид — может быть артистически исполнен. Двигательная сила этой артистической деятельности состоит в интенсивности фантазии и переживания, которая возбуждает физиологический и духовный процесс высокого уровня, что доводит впоследствии до исполнения по желанию поэта и композитора. Автор подчёркивает ведущую роль центральной нервной системы этой художественной работы и пытается показать какими вокальными и техническими условиями должен располагать певец, который желает достоверно и совершенно исполнить мысли и чувства, содержащиеся в лиде.

## Betrachtungen über Liedinterpretation.

Marta Sigmond

### Zusammenfassung

Die Abhandlung verfolgt die Absicht die Bedingungen klarzustellen in welchen eine Gattung der vokalen Musik — das Lied — kunstvoll vorgetragen werden kann. Die Triebkraft dieser künstlerischen Tätigkeit besteht in der Intensität der Phantasie und des Nacherlebens, welche den physiologischen und geistigen Prozess anregen, um schliesslich zu einem vom Dichter und Komponisten erwünschten Vortrag zu gelangen. In der Abhandlung wird die führende Rolle, welche das zentrale Nervensystem in dieser künstlerischen Tätigkeit ausübt hervorgehoben und es wird versucht die vokalen und technischen Bedingungen aufzuzeigen über die der Sänger verfügen muss, um die Gedanken und Gefühle die das Lied ausdrückt so getreu und vollkommen als möglich wiederzugeben.

## CONDIȚII PSIHLOGICE ȘI METODE DE FORMARE A DEPRINDERILOR DE CITIRE LA PRIMA VEDERE

ECATERINA HERȚEG  
NINUCA OȘANU-POP

Citirea la prima vedere ca orice alt proces de recreație artistică instrumentală constituie și este condiționată de o activitate nervoasă complexă ale cărei elemente constitutive trebuie să fie studiate compartimentat.

Practic, o lectură muzicală corectă, fidelă partiturii, care să nu neglijeze nici amănunte de ordin estetic interpretativ, este necesară atât pianistului interpret solist, elevului pianist, studentului din conservator, cât și mai ales pianistului acompaniator.

În acest ultim caz, dacă în latura concertistică a acompaniamentului și în corepetiție este necesar și se dă timp mai îndelungat pentru un studiu detaliat de adîncire a textului muzical, acompaniamentul și corepetiția prezintă uneori situații în care se cere pianistului abilitate în citirea fluentă și posibilitatea de orientare rapidă în textul muzical necunoscut pînă atunci.

Vom lua în cercetare cel de al doilea aspect și vom căuta să determinăm factorii de ordin psihic care stau la baza acestei activități.

Citirea la prima vedere la pian este un proces complex care presupune nu numai prezența aptitudinilor muzicale și posedarea elementelor de tehnică instrumentală, ci în special ușurința formării legăturilor asociative necesare dintre diferiți centri, atenție distributivă, capabilă de efort susținut.

Din bibliografia consultată pentru a vedea ce s-a spus pînă în prezent referitor la studiul ce ni l-am propus — în mare parte lucrări de metodică instrumentală pianistică — am constatat că problema nu este neglijată, dar în același timp mai suportă unele completări.

Astfel ar trebui să se sublinieze că citirea la prima vedere este o activitate nervoasă complexă, că ea solicită o elasticitate în desfășurarea proceselor nervoase, că individul care răspunde fără nici o greutate acestei activități, ca activitate nervoasă este tip puternic-echilibrat-mobil și este bine să aibă la bază un studiu sistematic fundamentat pe exerciții de vehiculare a relațiilor intersenzoriale formate din elementul vizual, auditiv și motoric în diferitele lor aspecte.

Din tabelul dat de Youri Bilstin în lucrarea: „Methode psycho phisologique d'enseignement musical“ (1927) în recomandările sale privind instrucția muzicală în general, care cuprinde trei categorii subdivizate de relații intersenzoriale, — recomandări pe care le putem considera ca o fundamentare a punctului nostru de vedere — ne vom referi la început

la relațiile vizual-auditiv, auditiv-motoric și vizual-motoric, acele relații care sînt solicitate în procesul lecturii muzicale.

Tabelul lui Bilstin se prezintă în felul următor:

I. *Transmutarea impresiilor vizuale:*

1. în impresii auditive (imaginarea audiției la prima lectură a notelor)
2. în impresii tactilo-musculare (imaginarea mișcărilor corespunzătoare desenului melodic la lectura notelor).

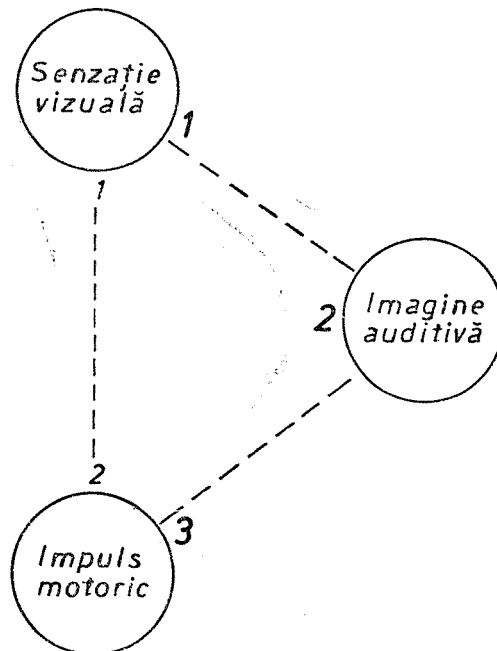
II. *Transmutarea impresiilor auditive:*

1. în impresii vizuale (imaginarea textului scris în timpul audiției — dictat muzical)
2. în impresii tactilo-musculare (imaginarea mișcării, extensiunii degetelor, mîinii, tușeul în timpul audiției).

III. *Transmutarea impresiilor tactilo-musculare:*

1. în impresii auditive (imaginarea auditivă a unui acord la adîncirea mută a tastelor)
2. în impresii vizuale (imaginînd textul scris).

Pentru citire am ales relațiile de la punctul I și II înlocuind termenul de impresie auditivă prin cel de reprezentare auditivă și atunci desfășurarea citirii muzicale se poate explica prin următoarea schemă



Întrebuințăm uneori expresia de „a auzi înainte“ în timpul lecturii textului, expresie prin care nu acordăm exclusivitate factorului auditiv, ci doar îi remarcăm prezența, deoarece în momentul citirii muzicale reprezentarea auditivă are un rol de transmitere spre elementul motoric,

paralel fiind prezentă relația directă dintre senzația vizuală și impulsul motoric. Termenul de „a auzi“ se obișnuiește să se substituie aceluia de înțelegere a textului muzical, care apare atunci când experiența instrumentală este mai bogată, mai cu seamă dacă aceasta este dublată suficient de cunoștințe teoretice muzicale.

Pentru moment am amintit 3 relații intersenzoriale, vom reveni în ultima parte a expunerii noastre asupra celorlalte, al căror studiu nu poate fi neglijat și a căror importanță o vom sublinia atunci.

Principiul de bază în instrucția citirii la prima vedere este acela de a alege textul muzical de un grad mai scăzut decât posibilitățile tehnice ale elevului. În acest fel executantul nu va avea de învins în primul rînd dificultăți tehnic-instrumentale, ci va putea urmări conținutul muzical.

La început este bine ca și acest conținut să nu fie complet nou, ci elevul să fi rezolvat anterior probleme asemănătoare, fiind cunoscut faptul că în procesul formării percepțiilor un rol deosebit este deținut de experiență anterioară, așa-numitul „material apercceptiv“.

În desfășurarea procesului instructiv în această direcție, se va ține seama de formarea următoarelor deprinderi:

1. *Automatizarea citirii*, deprinderea citirii fluente, care se obține printr-un studiu zilnic, susținut și în greutate progresivă.

La prima apariție a unui element nou pentru elev, fie el melodic, ritmic, armonic, polifonic, de structură, se va căuta explicarea lui minuțioasă pentru ca elevul să-l înțeleagă și să-l înregistreze sub această formă. Explicarea interpretării ornamentelor este necesară pentru ca o dată învățate să poată fi aplicate în cazuri similare.

2. Deprinderea de a cînta pe cît posibil *fără a privi claviatura* ceea ce formează dezvoltarea simțului tactil al degetelor și simțul deplasării în spațiu.

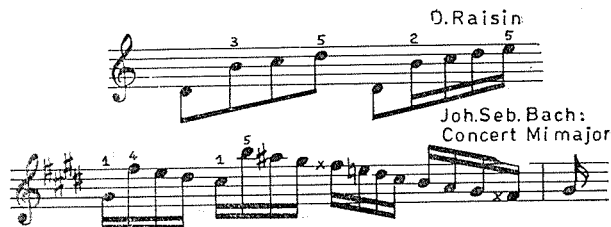
3. Deprinderea *mişcărilor cît mai economice, legătura continuă a degetelor cu claviatura* prin următoarele mijloace:

a) substituirea degetelor pentru evitarea schimbării poziției mîinii prin salt,

b) pregătirea atacului următor,

c) obișnuința de a nu retrage mîna de pe claviatură în pauze.

4. Deprinderea de a *fixa cu ușurință o digitație*. Dacă privirea cuprinde o grupare de note, se poate stabili după desen dacă trebuie sau nu să se schimbe poziția mîinii și în ce direcție, dacă trebuie ținută în poziție strînsă sau extinsă:



5. Remarcarea secvențelor, care simplifică mult citirea:

Importante sînt aici și punctele de sprijin din interiorul secvențelor și anume, pentru mîna dreaptă notele încercuite de noi, notele care le anticipează pe acestea fiind considerate apogiaturi melodice frecvente. În bas intervalul de terță care inițiază secvențele.

6. Deprinderea de a stabili o ordine în citire și de a extrage esențialul.

În exemplul care urmează, ochiul remarcă repetarea ritmată a sunetului *re* care se fixează imediat în reprezentarea auditivă. În rest este important intervalul de cvartă perfectă din bas, celelalte desene fiind tipare motorice obișnuite. Măsura a 2-a este o secvență a cărei executare nu pune nici o problemă.

Extragerea esențialului dintr-un text muzical pianistic o ilustrăm și prin alte două exemple care urmează:

Se remarcă păstrarea aceluiași tipar fixat pe digitație la nivelul figurațiilor secvențiale. În bas progresia cromatică fixată pur motoric.

Presto Ph.Em.Bach: Sonata Fa p.I

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 7/8 time. The upper staff features a series of eighth-note patterns, while the lower staff shows a chromatic descending line. The system is divided into four measures.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and chromatic progressions. The system is divided into four measures.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music concludes with similar rhythmic patterns and chromatic progressions. The system is divided into four measures.

Punctele de sprijin din exemplul de mai sus sint intervalele de cvartă și cvintă micșonată din măsurile 3, 5, 7 și 8.

7. *Citirea ritmică fluentă.* Practica a dovedit valoarea aportului pe care îl aduce într-o execuție citirea ritmică fluentă, în special a poliritmiilor verticale care practic presupune și o orientare sigură în citirea orizontală.

Această problemă poate fi ușor rezolvată prin procedeul indicat de H. Scherchen în *Tratatul de dirijat\**.

The exercise consists of two rows of rhythmic patterns. The top row is labeled '(rostitire)' and the bottom row is labeled '(pas)'. Each row contains six measures. The first measure of each row is a single eighth note. The subsequent measures show groups of eighth notes with numerical indicators below them: 3, 5, 6, and 7. The patterns illustrate the relationship between vertical and horizontal rhythmic structures.

\* Traducerea în limba română de Viorica Radu  
(exemplar dactilografiat — Biblioteca Conservatorului „G. Dima“ Cluj.

Pentru elevi aduc bune rezultate exercițiile de citire ritmică a pieselor care urmează a fi cîntate la instrument.

Este necesară o orientare rapidă asupra relațiilor ritmice. Baza ritmică trebuie continuu marcată, citirea să nu aibă loc pe baza grupărilor conținute între barele de măsură, ci corespunzător motivelor și frazelor muzicale, asigurînd astfel o desfășurare logică a acestora.

„Este o prejudecată diletantică faptul că numărutul interior ar împiedica desfășurarea muzicală. O neconținută dirijare interioară, simțul pulsației ritmice este neapărat necesară tocmai pentru o mai mare siguranță în cîntat. Un dirijor chiar și atunci cînd marchează fiecare timp al măsurilor veghează la încorporarea măsurilor în fraze muzicale“. (Erwin Johannes Bach: „Die vollendete Klaviertechnik“ 1960).

Pentru a nu zăgăzui pulsația ritmică se recomandă ca:

— piesele în tempo-uri rapide să fie cîntate „în uno“

— piesele în tempo rar să fie gîndite subdivizat, să se numere chiar și a doua valoare mai mică a timpului. Astfel se va înlătura frica de valorile mici și „negre“.

8. Deprinderea de a menține tempo-ul — lipsa acesteia constituind o greșală frecventă la elevi — cum și sesizarea unor subtilități agogice se poate educa prin cîntatul la 4 mîini.

9. În extrase de partitură sînt uneori necesare și admise reducțiile. Acestea sînt admise și în acompaniamentul a vista a textelor dificile.

Înainte de a cînta prima vista este bine ca textul să fie parcurs vizual pentru remarcarea caracteristicilor muzicale esențiale ale piesei: măsură, tempo, desen ritmic, tonalitate și cadențări.

Pentru citirea pasajelor de game majore, minore, este necesară automatizarea mișcărilor tehnice.

În citire văzul percepe grupări de semne grafice înlănțuite logic. În cazul unui pasaj de gamă, esențial este cunoașterea tonalității, punctul de început și cel extrem. O mai mare concentrare a atenției solicită pasajele care conțin și note cromatice, precum și pasajele de gamă care includ în mersul lor treptat una sau mai multe intervale de terță.

Formarea reprezentărilor armonice poate fi găsită în lucrarea „Importanța asocierii reprezentărilor în educația muzicală“ E. Herteg, N. Pârnu publicată în vol. II „Lucrări de muzicologie“ Conservatorul „G. Dima“.

În această lucrare am recomandat verbalizarea solmizată a intervalurilor armonice, apoi a acordurilor citite pe cît de rapid posibil începînd cu nota cea mai profundă.

Pentru prima etapă a studiului pianistic de asemenea am recomandat cuplarea în acorduri a succesiunilor arpeggiate.

Cunoașterea temeinică a cadențărilor în toate tonalitățile și cunoașterea regulilor armonice au în citirea a vista importanța pe care o au regulile gramaticale în vorbire. Remarcarea spontană a notelor comune în acorduri contribuie la găsirea unei digitații raționale, la execuția cu minim efort.

De asemenea în cazul figurațiilor armonice de valori mici (polifonie latentă) observarea notelor repetate și îndreptarea atenției vizuale asupra vocii în mișcare simplifică mult citirea:



Greșelile survenite frecvent în lectura la prima vedere a elevilor provin din:

1. Lipsa continuității atenției, lipsa menținerii continue a flexibilității atenției.
2. Neatenție la cheie, armură, măsură.
3. Intonarea greșită în cazul revenirii unui sunet alterat accidental în aceeași măsură.
4. Completarea incorectă a măsurilor în cazul măsurilor incomplete.
5. Lipsa cunoașterii interpretării ornamentelor.
6. Lipsa fixării de la început a unității de măsură și tempo.
7. Gruparea citirii pe măsuri (cu opriri la bara de măsură) atunci când textul este axat pe o mișcare continuă. În acest caz fiecărei măsuri i se asociază în citire și prima intonație a măsurii următoare.
8. Când nu se alege un tempo potrivit. Acesta trebuie fixat în studiul citirii la prima vedere potrivit posibilităților de citire ale pasajelor mai dificile.
9. Când într-un pasaj care prezintă o oarecare greutate, în locul concentrării maxime apare o clipă de inhibiție totală. Aceasta din cauza lipsei abilității de găsimare imediată a unei ordini în citire. E bine, dacă dificultatea este remarcată mai devreme, să se rărească mișcarea cu 2—3 timpi înaintea fragmentului respectiv.

Pentru orientare, am întreprins un experiment concretizat într-un sondaj la clasele IV de la școala elementară de muzică, cl. VIII și cl. XI ale liceului de muzică, iar la nivelul învățământului superior printr-un chestionar completat de către 15 subiecți, recrutați dintre studenții clasei de pian (la clasa de acompaniament) din conservator și cadre didactice, absolvenți ai clasei de pian.

*Punctele chestionarului* au fost următoarele:

1. Când ați început să vă preocupați de citirea la prima vedere?
  - a) dacă a fost impusă de către profesorul de pian
  - b) dacă profesorul de pian anticipa cu această ocazie indicații teoretice muzicale
2. Dacă dispuneți de auz absolut pasiv?
3. Când a apărut?
4. Dacă auziți înainte textul citit la prima vedere?
5. În caz afirmativ, de când?

6. Ce a contribuit la formarea acestui auz? (cum ați solfegiat, de ce cunoștințe de armonie dispuneți atunci?)
7. Care dintre cele 6 relații intersenzoriale le aveți mai bine stabilite? (vedeți tabelul alăturat)  
(Acest tabel a cuprins cele 6 aspecte din tabelul lui Y. Bilstin).
8. Care sînt mai slabe?
9. Din ce cauză, credeți?
10. Dacă în primii ani ai studiului pianului v-ați ocupat cu transpoziția?
11. Dacă ați cîntat în copilărie după auz?

#### Motivația întrebărilor

1. Pentru a sublinia importanța exercițiului sistematic în această direcție.
2. Dă posibilitatea ca lucrările audiate să poată fi fixate motoric la înălțimea justă.
3. Determină gradul de dezvoltare în timp
4. Dovadă că circuitul cerut — senzație vizuală, imagine auditivă, impuls motoric — este cîștigat.
- 5—6. Pentru a sublinia importanța cunoștințelor teoretice.
- 7—10. Pentru determinarea relațiilor de bază.
11. Pentru determinarea frecvenței relației auditiv-motoric.

#### Răspunsuri la chestionar

1. *Cînd ați început să vă preocupați de citirea la prima vedere?*  
*Răspunsuri:* 1) „în anul I de conservator“; 2) „la vîrsta de 14 ani“; 3) „în școala medie, cl. VII—VIII“; 4) în școala medie am citit destul de greu la prima vedere, începînd cu anul III de conservator însă, mai bine“; 5) „în școala medie, cl. V—VI“; 6) „în ultimele clase ale școlii medii“; 7) „în școala medie, ultima clasă“; 8) „în școala medie cl. VII—VIII“; 9) „aproximativ la 13 ani“; 10) „la 11 ani“; 11) „în cl. VIII“; 12) „mai insistent în anul I de conservator“; 13) „după intrarea în conservator“; 14) „am citit mereu din notele ce mi-au stat la dispoziție“; 15) „n-aș putea preciza cînd, cred că la vîrsta de 13—14 ani, în liceu, în timp ce făceam studii particulare de pian“.

a) *Dacă citirea a fost impusă de către profesorul de pian?*

Din 15 subiecți 11 răspunsuri negative, 4 afirmative.

b) *Dacă profesorul de pian anticipa cu această ocazie explicații de ordin teoretic-muzical.*

Celor 11 răspunsuri negative de la punctul 1 a) s-au dat 10 răspunsuri corespunzătoare tot negative. În total la acest punct: 11 răspunsuri negative, 4 afirmare. Al 11-lea răspuns negativ este corespunzător unui răspuns afirmativ de la punctul 1 a) (citirea a fost impusă de către profesor, fără teoretizare).

## 2. Dacă dispuneți de auz absolut pasiv?

Răspunsuri: din 15 subiecți, 5 răspunsuri afirmative, 2 auz relativ, 7 „parțial“, în curs de formare (unii numai pentru anumite tonalități), 1 auz absolut activ.

## 3. În caz afirmativ, când a apărut?

Răspunsurile au fost variate: „la sfârșitul anului I de conservator“; „la vârsta de 6 ani“; „în timpul liceului“; „în ultimii ani de facultate“; „în urma unui studiu conștient“; „în cl. XII“; „după cîtiva ani de studiu la pian“; „în ciclul mediu“; „l-am avut dintotdeauna fiind însă inconștient de prezența lui“ (auz absolut activ).

## 4. Dacă auziți înainte textul citit la prima vedere?

Răspunsurile în totalitatea lor afirmative\*.

## 5. În caz afirmativ, de când dispuneți de această facultate?

1) „din anul I de conservator“; 2) „cam de la vârsta de 16 ani“; 3) (nu a precizat) 4) „cam din anul III de conservator“; 5) „în ultimii 5 ani“ (stud. an. III); 6) „din anul III de conservator“; 7) „după primul an de conservator, după ce am cîntat corale la orgă“; 8) „după terminarea facultății“; 9) „de cînd mi-am format un auz interior, (deja din timpul învățămîntului mediu)“; 10) „din anii studiului la conservator“; 11) „din momentul în care am devenit conștient în citire“; 12) „din anul II de conservator“; 13) (nu a precizat); 14) „mai ales după ce am participat la ansamblu coral polifonic, unde am cîntat după partituri“; 15) (nu a precizat).

## 6. Ce a contribuit la formarea acestui auz? Cum ați solfegiat, de ce cunoștințe de armonie dispuneți atunci?

Răspunsuri: 1) „solfegeiam bine fără metodă; aveam deja cunoștințe de armonie“; 2) „cunoștințele de armonie“; 3) „solfegeiam fără dificultăți de intonație și ritm; cunoștințe generale de armonie, mai tîrziu cunoștințele de armonie din conservator“; 4) „cunoștințele de armonie au fost de un real ajutor în formarea acestui auz. În privința solfegiului am fost întotdeauna bun solfegist“; 5) „la primirea acestui auz a contribuit foarte mult recunoașterea răsturnărilor acordurilor de septimă la ora de solfegiu din școala medie și mai tîrziu, cunoștințele de armonie pe care le-am dobîndit în conservator“; 6) „studiul armoniei la conservator“; 7) „pînă la venirea în conservator solfegeiam pe baza intervalelor, aici m-am deprins să raportez intervalele la armonie (în tonalitate)“; 8) „solfegiul, armonia, transpoziția și dictatul“; 9) „în lipsă de instrument am solfegiat permanent și am dispus de cunoștințe de armonie obligatorii pentru nivelul școlarizării mele“; 10) „exercițiul, cunoștințele dobîndite din școala medie“; 11) „armonia și cunoștințele de forme muzicale“; 12) „armonia, dictatul, transpoziția, solfegiul“; 13) „în lucrări polifonice — în școala medie — am susținut vocal cu solfegiu o voce și simultan a doua voce am executat-o la pian. M-a preocupat întotdeauna armonia, modulațiile, alterațiile cu funcția lor, etc.“; 14) „am solfegiat spontan, fără dificultate cînd am avut ca obiect teoria și solfegiul. N-am știut atunci armonie“;

\* Subiecții sînt studenți din anii III, IV, V, ai secției de pian (anul I, II, III la clasa de acompaniament), și cadre didactice, absolvenți ai clasei de pian, implicit ai clasei de acompaniament din conservator.

15) „Înainte de admiterea în conservator nu am solfegiat niciodată ca scop în sine (sau disciplină). Armonia am început să o studiez singur în ultimul an de liceu. Cred că o contribuție simțitoare a avut-o experiența auditivă în genere“.

7. Care dintre cele 6 relații intersenzoriale le aveți mai bine stabilite?

8. Care sînt mai slabe?

Din răspunsurile date la aceste două puncte se poate constata prezența aproape exclusivă a relațiilor importante: vizual-auditiv 73%, auditiv-motoric și vizual-motoric la relații mai bine stabilite, și motoric-vizual, parțial auditiv-vizual la relații mai slabe.

10. Dacă în primii ani ai studiului pianului v-ați ocupat cu transpoziția?

12 răspunsuri negative, 2 afirmative; 1 răspuns: „în mod special nu, instinctiv și improvizatoric, da“.

11. Dacă ați cîntat în copilărie la pian după auz?

11 răspunsuri afirmative, dintre care 2 „foarte mult“, „din păcate (sau din fericire) de prea multe ori“.

### Sondajul realizat

Probele și întrebările puse elevilor au vizat găsirea prezenței și a gradului de formare a relațiilor intersenzoriale, precum și importanța pentru citire a unei pregătiri teoretice muzicale temeinice.

S-au dat următoarele probe:

1. Citire la prima vedere. 2. Urmărirea din note a unui text pianistic cu descoperirea și semnalarea greșelilor făcute intenționat de către examinator în interpretarea textului. (Această probă s-a referit la intonație și ritm). 3. Transpoziție la pian. 4. Reproducerea după auz a unui scurt fragment armonic (o cadență) — 3 voci. (La cl. IV o probă mai ușoară).

### Clasa IV

Au fost examinați 10 elevi.

S-au dat următoarele probe:

1. Probă de citire la prima vedere, cu următorul rezultat:

2 = f. bine	3 = slab
4 = bine	1 = insuficient

(în general s-au remarcat mai multe greșeli de ritm decît de intonație)

2. Descoperirea și semnalarea greșelilor:

1 = f bine	3 = slab
3 = bine	3 = insuficient

3. Probă de transpoziție:

1 = f. bine	2 = slab
4 = bine	3 = insuficient

4. Probă de *reproducere la pian* a unui fragment armonic auzit (2 voci).

1 = f. bine

4 = slab

3 = bine

2 = insuficient

La această probă unii elevi au dovedit gândire lentă, au dat răspunsuri parțiale reproducând numai o voce, vocea a 2-a căutată pe claviatură, alții după audieri repetate.

În continuare s-au pus următoarele *întrebări*:

1. *Dacă a citit la prima vedere?*

4 răspunsuri afirmative, 6 negative.

2. *Cînd a început să cînte la pian?*

Dintre 10 subiecți: 1 înainte de școlarizare „la 6 ani“; 7 „din cl. I“; 2 „din cl. II“. Dintre subiecții care au început studiul pianului în cl. 4, 4 subiecți au avut pregătire preinstrumentală.

3. *Dacă au cîntat înainte de studiul pianului după auz, sau numai după cunoașterea notelor?*

Răspuns: toți 10 subiecții au cîntat după note, dintre cari 2 au cîntat paralel și după auz.

4. *Au fost întrebați subiecții dacă atunci cînd cîntă aud înainte sau se gîndesc cum mișcă degetele?*

Din 10 subiecți: 8 cînd văd notele simt mișcările corespunzătoare ale degetelor pe claviatură, 1 aude înainte și 1 simte mișcările pe claviatură, uneori aude.

Subiectul care aude înainte, la trei din probe a avut următoarea clasificare: citire — f. bine, transpoziție — bine, reproducere după auz — bine, iar la întrebările puse a dat următoarele răspunsuri: 1) a citit, 2) a început studiul pianului în cl. I, 3) are pregătire preinstrumentală, 4) cîntă și după auz.

Constatări:

1. În general sînt mai buni elevii cu pregătire preinstrumentală la bază.

2. La citire 50% f. buni și buni, ceea ce constituie un procentaj relativ scăzut.

3. Idem 50% la transpoziție.

4. Reproducerea după auz 40% f. bine și bine

60% slab și insuficient

5. Corelațiile vizual-auditiv și auditiv-motoric sînt în curs de formare.

Clasa VIII

Au fost examinați 10 elevi.

Probele și rezultatele sînt următoarele:

1. Probă de *citire la prima vedere*:

1 = f. bine

4 = slab

2 = bine

3 = insuficient

(s-au remarcat mai multe greșeli de ritm decât de intonație)

## 2. Descoperirea și semnalarea greșelilor:

4 = f. bine	3 = slab
3 = bine	0 = insuficient

## 3. Probă de transpoziție:

4 = f. bine	2 = slab
3 = bine	1 = insuficient

## 4. Reproducere după auz:

1 = f. bine	3 = slab
4 = bine	2 = insuficient

Întrebările puse și răspunsurile date de către subiecți au fost următoarele:

### 1. De când se preocupă de citirea la prima vedere?

Din 10 subiecți 2 au dat răspuns negativ, ceilalți au răspuns după cum urmează: „din cl. VI“; „din cl. II—III“; „din cl. VI“; „de la vârsta de 6—7 ani“; „de când am început să studiez pianul“; „din cl. III“; de când „îmi cânt temele“.

### 2. Dacă s-a ocupat cu transpoziția la pian

5 răspunsuri negative, 2 afirmative. Celelalte răspunsuri: „la pian mai rar“; „mai puțin la pian“; „da, dictatul îl cântam la pian în diferite tonalități“.

### 3. Dacă a cântat la pian după auz?

10 răspunsuri afirmative, dintre care 1, „am cântat mult“ (cele 4 probe ale acestui subiect sînt clasificate cu calificativul bine). Alții au adus următoarea precizare: „din cl. III—IV“; „din cl. I“; „din cl. V“; „din cl. IV“; iar 1 subiect a cântat după auz numai „melodic“. Acesta a obținut calificativul slab la citire, la descoperirea greșelilor și la reproducerea după auz.

### 4. Dacă aude înainte textul citit?

4 răspunsuri afirmative (dintre care un subiect precizează „din cl. V“) 5 răspunsuri din care se poate constata că această facultate este în curs de formare: „în lucrări mai ușoare“; „în lucrări melodioase“; „dacă textul muzical este mai ușor“. 1 subiect vede numai corespondentul pe claviatură.

### 5. Dacă a acompaniat?

5 răspunsuri afirmative, 5 negative.

## Constatări:

1. Din 10 subiecți 4 aud înainte textul citit, 5 — în lucrări mai ușoare. Un singur subiect se limitează la corespondentul pe claviatură.

2. 3 subiecți care s-au ocupat cu transpoziția au dat răspunsuri bune la reproducerea după auz.

## Clasa XI

Au fost examinați 10 subiecți:

Probele și rezultatele sînt următoarele:

### 1. Proba de citire la prima vedere:

0 = f. bine                      3 = slab  
7 = bine                         0 = insuficient

### 2. Descoperirea și semnalarea greșelilor:

2 = f. bine                      2 = slab  
4 = bine                         2 = insuficient

### 3. Proba de transpoziție:

3 = f. bine                      0 = slab  
6 = bine                         1 = insuficient

### 4. Reproducerea după auz:

2 = f. bine                      3 = slab  
2 = bine                         3 = insuficient

Intrebări puse și răspunsurile subiecților:

#### 1. Dacă aude înainte textul muzical citit:

4 răspunsuri afirmative, alte răspunsuri: „sporadic“; „parțial“; „vocale extreme“; „în lucrări mai ușoare“; 1 subiect dispune doar de reprezentare motorică.

2. Care dintre relațiile intersenzoriale le sînt mai pronunțate, care sînt mai slabe?

Din răspunsuri s-a putut desprinde că cea mai slabă (în procentaj 60%) este relația motoric-vizual.

Dacă a transpus la pian?

5 răspunsuri afirmative, 5 negative.

#### 4. Dacă a cîntat la pian după auz?

9 răspunsuri afirmative, alte răspunsuri: „mai puțin“; „am cîntat numai muzică de cameră“; 2 răspunsuri negative.

Constatări:

1. Procentaj mare la transpoziție (90%)
2. La citire (70%)
3. Proba de corectare a greșelilor (60%)
4. Procentaj scăzut la reproducerea auditivă (40%).

TABEL SINOPTIC PRIVIND REZULTATELE CELOR 4 PROBE  
ALE SONDAJULUI

(răspunsuri bune în procente)

	Citire	Corectare	Transpoziție	Reproducere după auz
cl. IV	50%	40%	50%	40%
cl. VIII	30%	70%	70%	50%
cl. XI	70%	60%	90%	40%

## Constatări:

1. Importanța *pregătirii preinstrumentale* prin formarea anticipată a unor relații intersenzoriale.
2. Importanța studiului armoniei (alături de convingerile noastre pledează răspunsurile la chestionar (15).

La început sînt importante acele cunoștințe de armonie care constituie puntea între clasa de teorie și prima lecție de armonie.

3. Importanța întăririi relațiilor *vizual-auditiv, auditiv-motoric, și vizual-motoric*. (constatări făcute pe marginea sondajului la cl. XI) unde cei 70% cu rezultate bune la citire, la întrebarea privind relațiile intersenzoriale au dat unul din următoarele răspunsuri:

au mai bine stabilite relațiile

1) vizual-auditiv; auditiv-motoric sau

2) vizual-auditiv; vizual-motoric.

Studentii și absolvenții de conservator la punctul 7 și 8 al chestionarului (privind relațiile intersenzoriale mai bine stabilite și mai slabe) au dat următorul rezultat:

	<i>relații mai bine stabilite</i>	<i>relații mai slabe</i>
vizual-auditiv . . . . .	74%	
vizual-motoric . . . . .	20%	
auditiv-vizual . . . . .	20%	
auditiv-motoric . . . . .	54%	
motoric-vizual . . . . .		47%

Relația *vizual-auditiv*, convertirea senzației vizuale în imagine auditivă, pe baza unui studiu mai îndelungat și la experienței auditive apare pe prim plan la 74% din subiecți. (Relația vizual-auditivă a fost adîncită prin majoritatea disciplinelor muzicale, așa se explică atingerea acestui procentaj maxim). Faptul că această relație nu figurează între relațiile mai slabe dovedește că ea totuși există, însă sub un alt aspect.

Relația *auditiv-vizual* care se întărește prin dictat muzical nu figurează ca relație de bază.

Practic relația auditiv-vizual este necesară pentru controlul a ceea ce s-a cîntat.

Prezența celor trei relații: *motoric-auditiv, auditiv-vizual, motoric-vizual* se poate constata cu ușurință urmărind desfășurarea activității de citire. 1) Am cîntat un fragment, am auzit rezultatul sonor. Ceea ce am auzit corespunde oare notelor scrise? (solicitarea relațiilor motoric-auditiv, auditiv-vizual). 2) Mișcările pe care le-am făcut (tiparul desenului descris de mîna pe claviatură) corespunde textului scris? (relația motoric-vizual).

Prezența complexului de relații intersenzoriale se afirmă în cazurile în care însuși executantul își dă imediat seama de greșelile făcute în lectură

## Procedee pentru formarea relațiilor intersenzoriale

1. Subliniem importanța acelor procedee care îmbogățesc experiența auditivă în general (transpoziția, realizări armonice la pian, dicat armonic oral — așa cum am dat la proba de reproducere armonică după auz — etc.). Prin aceasta din urmă se întărește relația *auditiv-motoric*.
2. Exerciții de semnalarea greșelilor — potrivit procedeeului aplicat la sondaj — (întărește și afirmă existența relațiilor *vizual-auditiv* și *auditiv-vizual*).
3. Același rezultat scontat și prin audițiile urmărite din note.
4. Un fapt general întâlnit la pianisti este fixarea desenului melodic descris de mișcări (la arpegii, game etc.) și al tiparului acordurilor pe claviatură, cu verbalizarea solmizată respectivă. Majoritatea pianistilor sînt tipi auditivi. Aceștia fundamentează însușirea și memorarea textului muzical pianistic în mare parte pe memoria auditivă rezultată din lectura conștientă a fragmentelor, însoțită de verbalizarea solmizată mută. De aceea este explicabil faptul că subiecții au constatat că este mai slabă relația motoric-vizual (înțelegînd prin vizual aspectul scris al simbolurilor — note).
5. Relația *motoric-auditiv* se poate însuși și întări prin procedeul următor: elevul execută un scurt fragment dintr-o lucrare (un motiv, o cadență armonică) imediat îl reproduce mut pe suprafața tastelor și asociază acestei execuții reprezentarea auditivă a textului respectiv, așa cum l-a auzit în execuția sonoră precedentă.
6. Relația *vizual-motoric* se educă prin cît mai multe execuții prin salt, fragmentele care urmează a fi citite fiind indicate de către profesor pe partitură (cu o mișcare rapidă) în timpul executării ultimului timp al fragmentului precedent.
7. Formarea relației *motoric-vizual* se poate parțial ajuta prin imaginarea de către elev la studiul arpeggiilor, al acordurilor (aici ne referim și la arpeggiile și acordurile de septimă de dominantă și a celor micșorate) și aspectului lor scris.

*Sarcini didactice* privind necesitatea stabilirii din ciclul elementar a unor deprinderi în vederea citirii:

- privirea în note
- privirea mereu înainte
- lărgirea cîmpului vizual de citire, asigurarea legăturii dintre cuprinderea vizuală-orizontală și verticală a textului.
- transpoziție realizată funcțional (chiar dacă elevul caută sunetele pe claviatură).

## Concluzii:

1. Citirea la prima vedere este o activitate nervoasă complexă care se bazează nu numai pe percepția vizuală, ci în mare parte pe reprezentarea auditivă asociată cu reprezentarea motorică.

2. Presupune o educare treptată, în greutate progresivă.
3. Ea trebuie să înceapă în prima etapă a studiului pianului.
4. Se bazează pe educarea sistematică a deprinderilor enunțate.
5. Practic este necesară nu numai acompaniatorilor-corepetitori, ci face parte din educația integrală a fiecărui muzician.
6. Este importantă în rezolvarea rapidă a primei faze de studiu pianistic: descifrarea și cunoașterea lucrării.  
De aceea se impune:
7. Includerea în programul lecțiilor de pian în școala elementară și medie a lecturii unei lucrări pianistice noi în fiecare lecție, precum și scurte exerciții concretizate în procedeele sugerate, profesorul de pian alegând pentru fiecare elev în parte exercițiile corespunzătoare necesității impuse de dificultățile lor imediate diferențiate.

#### BIBLIOGRAFIE

1. Romeu J.: „L'art du pianiste“ Ed. Hetzel, Paris
2. Scherchen Hermann: „Lehrbuch des Dirigierens“ Ed. Scott, Mainz 1929
3. Raisin Denise: „Méthode de lecture à vue pianistique“ 1934
4. André Michel: „Psychanalyse de la musique“ Presses Universitaires de France, Paris 1951
5. Gat Jozsef: „Die Technik des Klavierspiels“ Ed. Corvina, Budapest 1956
6. Martienssen C. A.: „Schöpferischer Klavierunterricht“ VEB. Breitkopf Härtel, Leipzig 1957
7. Bach Erwin Joh.: „Die vollendete Klaviertechnik“ VEB. Breitkopf — Härtel, Leipzig 1960
8. Balan Theodor: „Principii de pianistică“ Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. 1966

### Conditions psychologiques et méthodes pour la formation des habitudes de la lecture à vue

L

Ecaterina Herțeg — Ninuca Oșanu-Pop

#### Résumé

L'article renferme des considérations psychologiques concernant la lecture à vue qui sont fondées sur l'observation des étudiants de la classe d'accompagnement du Conservatoire, sur les questionnaires remplis par ceux-ci et par des professeurs, anciens étudiants de la classe de piano, et également sur un sondage effectué dans l'enseignement musical, élémentaire et secondaire (IV-e, VIII-e, et XI-e années d'études).

Les auteurs soulignent le rôle très important que jouent les exercices de consolidation des relations intersensorielles, suggèrent les procédés qu'elles considèrent les plus adéquats et soulignent l'importance des connaissances théoriques musicales pour une orientation complexe dans la partition. Elles considèrent comme nécessaire d'introduire la lecture à vue dès la première étape de l'étude du piano.

## Психологические условия и методы формирования навыка чтения с листа

Екатерина Герцег  
Нинука Ошану-Поп

### Резюме

Работа содержит психологические рассуждения относительно чтения с листа, основываясь на наблюдении над студентами класса аккомпанемента в консерватории, на опросных листах, выполненных студентами и преподавателями, окончившие отделение фортепиано, а также на зондировании, произведенном у учеников (IV, VIII и XI классов) начального и среднего музыкального образования.

На основании своих наблюдений авторы отмечают важность упражнений для укрепления отношений чувств, внушают приёмы, которые они считают самыми подходящими и подчёркивают вклад, музыкальных теоретических знаний для полной ориентировки в тексте. Они предлагают включение чтения с листа даже на первом этапе изучения фортепиано.

## Psychologische Bedingungen und Methoden für das Studium des Vom-Blatt-Spielens

Ecaterina Herțeg – Ninuca Oșanu-Pop

### Zusammenfassung

Die Abhandlung umfasst psychologische Betrachtungen über das Vom-Blatt-Spiel und beruht auf Beobachtung von Studenten der Instrumental-Abteilung, auf Ergebnissen, die in Fragebögen von Studenten und Lehrkräften — Absolventen der Klavierabteilung — ausgefüllt wurden, als auch auf Untersuchungen, welche im Musikunterricht der Grund- und Mittelstufe (bei Schülern der IV., VIII. und XI. Klasse) durchgeführt wurden.

Aus ihren Feststellungen heben die Verfasserinnen die Bedeutung der Übungen für die Festigung der intersensoriellen Beziehungen hervor, schlagen die entsprechenden Verfahren vor und unterstreichen den Beitrag der theoretischen Musikkenntnisse um eine komplexe Orientierung im musikalischen Text zu erlangen. Das Einbeziehen des Vom-Blatt-Spielens ist, ihres Erachtens nach, schon von der ersten Etappe des Klavier-Studiums an unbedingt erforderlich.

Inv. 1981

J.97.997/1970

IC 857/2

COPIE  
BIBLIOTECA

Coli de tipar 14



Întreprinderea Poligrafică Cluj  
Str. Brassai 5—7  
Republica Socialistă România  
Comanda nr. 670/1969.

