

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „G. DIMA“

Ic 858/3

LUCRĂRI DE
MUZICOLOGIE

INV. 2000

VOL. 6

CC. G. DIMA
BIBLIOTECA

WZAT

98569/1971

CLUJ — 1970

Inv. 1986

COLECTIVUL DE REDACTIE :

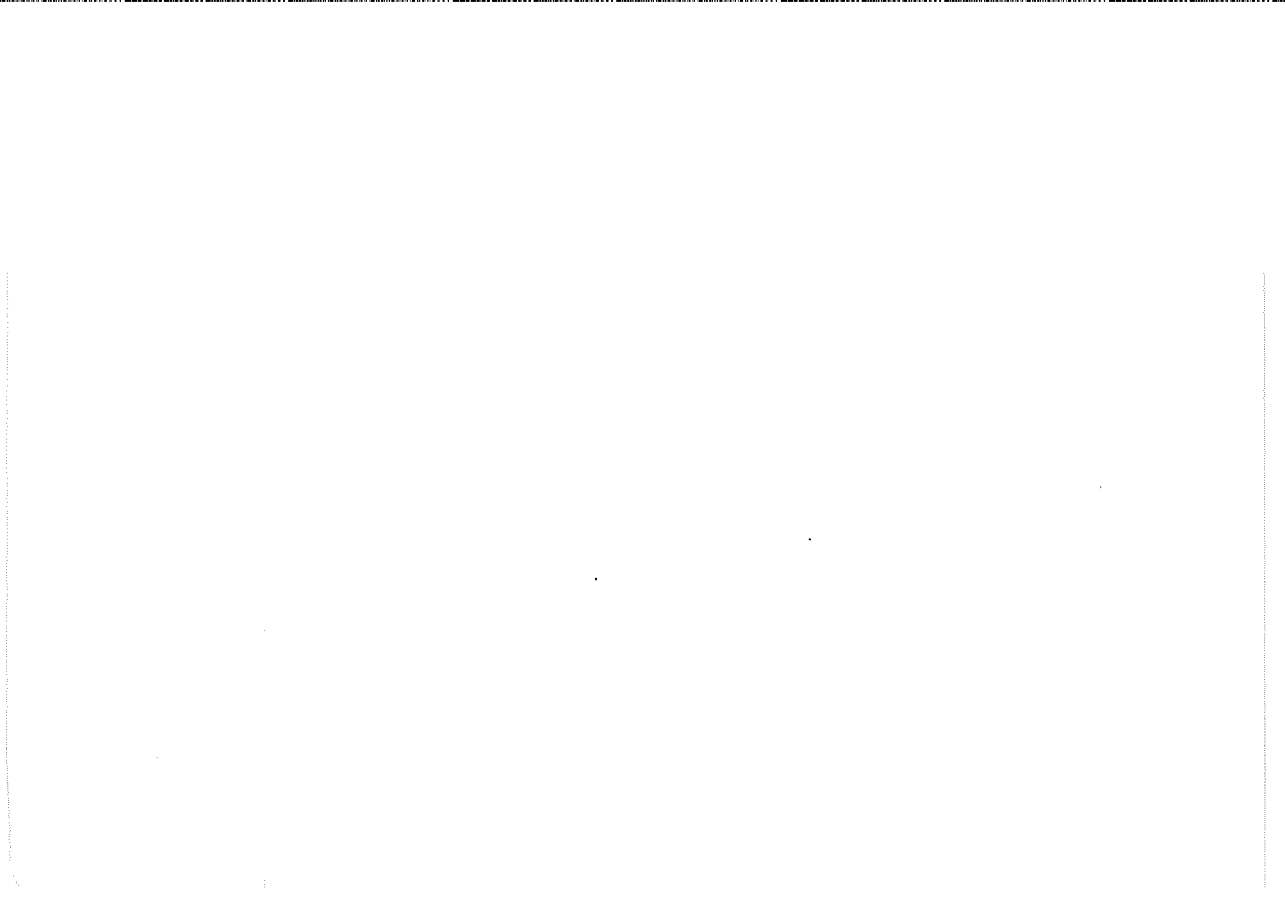
Lucia Hăngănuț, Traian Mîrza, Rodica Oana-Pop

PREFAȚA

Studiile din acest volum cuprind o parte din comunicările celei de a VI-a sesiuni științifice a profesorilor Conservatorului din Cluj, desfășurată în 30—31 mai 1970.

Ele tratează, ca și cele din volumele anterioare, probleme de teorie muzicală, analize stilistice, istoria muzicii, folclor, pedagogie muzicală sau artă interpretativă, constituind un rezultat al activității științifice, didactice și artistice a autorilor lor.

prof. ROMEO GHIRCOIAȘIU
Rectorul Conservatorului
„G. Dima“ — Cluj



INTRODUCTORY NOTE

The works of this volume comprize several announcements presented on the 6th scientific session of the teaching staff in the Conservatory of Music (Cluj), that took place between 30—37 May, 1970.

Like the previous volumes they deal with problems of musical theory, stylistic analyses, history of music, folklor, pedagogy and musical psychology as well as the art of performing, thus being a result of the authors' scientific, didactic and artistic activity.

prof. ROMEO GHIRCOIAȘIU
Rector of the Conservatory
„G. Dima“ — Cluj

AVANT — PROPOS

Les études comprises dans ce volume représentent une partie des communications présentées à la VI-e session scientifique des professeurs du Conservatoire „George Dima“ de Cluj (30—31 mai 1970).

Comme aux années précédentes, ces études portent sur des questions très variées: théorie musicale, analyse stylistique, histoire de la musique, folklore, pédagogie et psychologie musicale ou art interprétatif, autant d'aspects de l'activité scientifique, didactique de leurs auteurs.

prof. ROMEO GHIRCOIAȘIU
Recteur du Conservatoire
„G. Dima“ — Cluj

ПРЕДИСЛОВИЕ

Работы настоящего тома включают в себе часть сообщений VI-ой научной сессии профессоров Консерватории г. Клужа, состоявшейся от 30—31-ое мая 1970 года.

Эти работы, как и предыдущие томы, трактуют о проблемах музыкальной теории, о стилистических анализах, об истории музыки, фольклоре, о музыкальной и психологической педагогике или об интерпретативном искусстве, являясь результатом научной, дидактической и артистической деятельности их авторов.

Проф. РОМЕО ГИРКОЯШИУ
Ректор Клужской Консерватории
им. Дж. Дима

VORWORT

Die Arbeiten vorliegenden Bandes umfassen einen Teil der Mitteilungen, die im Rahmen der zwischen dem 30. und 31. V. 1970 stattgefundenen VI. Wissenschaftlichen Tagung der Clujer Musikhochschule dargelegt wurden.

Sie behandeln, wie auch die Arbeiten der vorangegangenen Bände, Fragen der Musiktheorie, der Stilanalyse, der Musikgeschichte, der Folklore, der Pädagogie und der Musikpsychologie oder der Interpretationskunst und stellen das Ergebnis der wissenschaftlichen, didaktischen und künstlerischen Tätigkeit der Autoren dar.

Prof. ROMEO GHIRCOIAȘIU
Rektor der Musikhochschule
„G. Dima“ — Cluj

CUPRINS

1. ERWIN JUNGER	Despre unele particularități armonice ale formelor <i>da capo</i> în lucrările lui J. S. Bach . . .	21
2. ANDREI BENKŐ	: Importanța unei formule ritmice eline în creația lui Beethoven „	29
3. RODICA OANA-POP	Suita pentru pian nr. 3, op. 18 de George Enescu — considerațiuni stilistice	48
4. CONSTANTIN RIPĂ	: Expresivitatea intervalelor în creația enesciană	61
5. YASILE HERMAN	: Probleme de formă în sonata contemporană .	77
6. EDUARD TERÉNYI	: Structuri de straturi acordice în muzica contemporană	85 ✓
7. CONSTANȚA MIHU	: <i>Toccata</i> în literatura pianistică; percuție și ritm în muzica secolului XX	97
8. ROMEO GHIRCOIAȘIU	: Elemente luministe în cultura muzicală românească din epoca <i>Școlii ardelenne</i>	105
9. TRAIAN MÎRZA	: Cîntecul de cătănie din Bihor, o specie a liricii ocazionale	115
10. ILEANA SZENIK	: Structura ritmică în cîntecul propriu-zis de stil modern și nou	133
11. LUCIA HÂNGĂNUȚ	: Tenorul Constantin Pavel, personalitate complexă a scenei lirice românești	149
12. VALENTIN TIMARU	: Schiță de sistematică a modurilor	167
13. VOICHIȚA TINIȘ	: Ghid pentru alegerea repertoriului studenților de la cursul de muzică vocală de cameră . .	181
14. CASIU BARBU	: Probleme ale tehnicii mîinii stîngi în violonistica actuală	199
15. MAX EISIKOVITS	: Contemporaneizarea învățămîntului polifonic . : Necesitatea restructurării lui pe principii și metode noi	207

CONTENTS

1. ERWIN JUNGER	: Some harmonic peculiarities of the <i>da Capo</i> forms in J. S. Bach's works	21
2. ANDREI BENKŐ	: The importance of a hellenic rhythmic formula in Beethoven's creation	29
3. RODICA OANA-POP	: The suite nr. 3 for piano, op. 18 by George Enescu — stylistic regards	48
4. CONSTANTIN RÎPĂ	: The expressiveness of intervals in George Enescu's creation	61
5. VASILE HERMAN	: Problems concerning the form in the contemporary sonata	77
6. EDUARD TERÉNYI	: Structures of accord strata in the 20-th century music	85
7. CONSTANȚA MIHU	: The <i>toccata</i> in the literature for piano; percussion and rhythm in the 20-th century music	97
8. ROMEO GHIRCOIAȘIU	: Enlightenment elements in the Romanian musical culture in the epoch of the <i>Transylvanian school</i>	103
9. TRAIAN MÎRZA	: Military song from the Bihor district, a distinctive species of the folk lyrical songs sung at special occasions	115
10. ILEANA SZENIK	: The rhythmic structure in the Romanian song, of modern and new style	133
11. LUCIA HĂNGĂNUȚ	: The tenor Constantin Pavel, a complex personality of the Romanian lyrical stage . . .	149
12. VALENTIN TIMARU	: The outline of the mode system	167
13. VOICHIȚA TINIȘ	: A guide for choice of student's repertory, who follow the lecture of vocal chamber music . .	181
14. CASIU BARBU	: Problems concerning the techniques of the left hand in the modern violin playing . . .	199
15. MAX EISIKOVITS	: The contemporising of the poliphonic learning; The necessity of its reorganization on new methods and principles	207

SOMMAIRE

1. ERWIN JUNGER	: Quelques particularités harmoniques des formes <i>da capo</i> dans les compositions de J. S. Bach	21
2. ANDREI BENKÖ	: L'importance d'une formule rythmique hellène dans la création de Beethoven	29
3. RODICA OANA-POP	: La suite pour piano Nr. 3 op. 18 de Georges Enesco — considérations stylistiques	48
4. CONSTANTIN RÎPĂ	: L'expressivité des intervalles dans la création de Georges Enesco	61
5. VASILE HERMAN	: Problèmes de la forme dans la sonate contemporaine	77
6. EDUARD TERÉNYI	: Structures de couches d'accords dans la musique du XX-ème siècle	85
7. CONSTANȚA MIHU	: La <i>toccata</i> dans la musique pour piano; percussion et rythme dans la musique du XX-ème siècle	97
8. ROMEO GHIRCŌIAȘIU	: Les idées du siècle des lumières dans la culture musicale roumaine à l'époque de <i>l'École transylvaine</i>	105
9. TRAIAN MÎRZA	: Chant de soldats de Bihor, une espèce distincte de la musique lyrique occasionnelle	115
10. ILEANA SZENIK	: La structure rythmique dans le chant proprement dit roumain de style moderne et nouveau	133
11. LUCIA HĂNGĂNUȚ	: Le ténor Constantin Pavel, personnalité complexe du théâtre lyrique roumain	149
12. VALENTIN TIMARU	: Esquisse de systématique des modes	167
13. VOICHIȚA TINIȘ	: Guide pour le choix du répertoire des étudiants du cours de musique vocale de chambre	181

14. CASIU BARBU	: Problèmes actuels de la technique de la main gauche, au violon	199
15. MAX EISIKOVITS	: Comment rendre contemporain l'enseignement polyphonique. Nécessité de lui donner des structures basées sur de nouveaux principes et sur de nouvelles méthodes	207

СО Д Е Р Ж А Н И Е

1	ЭРВИН ЮНГЕР	О некоторых гармонических свойствах вида „da sarо“ в сочинениях Иоганна Себастьяна Баха	21
2	АНДРЕЙ БЕНКЁ:	Важность одной ритмической зллизкой формы (пеон) в сочинениях Бетховена	29
3	РОДИКА ОАНА ПОП:	Сюита для фортепиано № 3. Ор. 18 Дж. Энеску — стилистические рассмотрения	48
4	КОНСТАНТИН РЫПА:	Выразительность интервалов в творчестве Дж. Энеску	61
5	ВАСИЛЕ GERMAN:	Проблемы форм в современной сонате	77
6	ЭДУАРД ТЕРЕНИ:	Структура аккордных слоев в музыке Х-го века	85
7	КОНСТАНЦА МИХУ:	Токката в пианистической литературе, перкуссия и ритм в музыке ХХ-го века	97
8	РОМЕО ГИРКОЯШИУ:	Просветительные элементы в румынской музыкальной культуре эпохи <i>Трансильванской школы</i>	105
9	ТРАЯН МЫРЗА:	„Солдатская песня“ в уезде Бихора-особый вид случайной лирики	115
10	ИЛЯНА СЕНИК:	Ритмическое строение в румынской собственной песне в современном и новом стиле	133
11	ЛУЧИЯ ХЭНГЭНУЦ:	Тенор Константин Павел—комплексная личность румынской лирической сцены	149
12	ВАЛЕНТИН ТИМАРУ:	Набросок систем ладов	167
13	ВОЙКИЦА ТИНИШ:	Указатель для выбора репертуара студентам курса вокальной и камерной музыки.	181
14	КАСИУ БАРБУ:	Задачи техники левой руки в современной скрипичной игре.	199
15	МАКС ЭЙЗИКОВИЧ:	Переорганизование полифонического образования на новых принципах и методах современности	207

INHALT

1. ERWIN JUNGER	Harmonische Eigenheiten der <i>Da-capo-Formen</i> in den Werken J. S. Bachs	21
2. ANDREI BENKÖ	: Die Bedeutung einer griechischen Rhythmusformel (des Peons) in Beethovens Werk . .	29
3. RODICA OANA-POP	George Enescu Klaviersuite nr. 3 Ip. 18-Stilistische Betrachtungen	48
4. CONSTANTIN RÎPĂ	: Die Expressivität der Intervalle in Enescus Musikschaffen	61
5. VASILE HERMAN	: Probleme der Form in der zeitgenössischen Sonate	77
6. EDUARD TERÉNYI	: Klangschichten-Strukturen in der Musik des XX. Jahrhunderts	85
7. CONSTANȚA MIHU	Die <i>Toccata</i> in der Klavierliteratur, Percussion und Rhythmusder Musik des XX. Jahrhunderts	97
8. ROMEO GHIRCOIAȘIU	: Elemente der Aufklärung in der rumänischen Musikkultur zur Zeit der <i>Siebenbürgischen Schule</i>	105
9. TRAIAN MÎRZA	: Das Soldatenlied aus Bihor, eine besondere Gattung der gelegenheitsgebundenen Volkslyrik	115
10. ILEANA SZENIK	Die rhythmische Struktur im rumänischen eigentlichen Lied modernen und neuen Stils . .	133
11. LUCIA HĂNGANUȚ	Der Tenor Constantin Pavel, eine vielseitige Persönlichkeit der rumänischen Opernbühne	149
12. VALENTIN TIMARU	: Entwurf einer Systematik der Modi	167
13. VOICHIȚA TINIȘ	: Einleitung zur Wahl des Repertoires für die Studenten der Abteilung vokaler Kammermusik	181
14. CASIU BARBU	Probleme der Spieltechnik der linken Hand in der heutigen Violonistik	199
15. MAX EISIKOVITS	Die Modernisierung des Polyphonie-Unterrichts. Die Notwendigkeit seiner Neugestaltung nach zeitgenössischen Grundsätzen und Methoden	207

DESPRE UNELE PARTICULARITĂȚI ARMONICE ALE FORMELOR „DA CAPO” IN LUCRĂRILE LUI JOHANN SEBASTIAN BACH

ERWIN JUNGER

Studierea unor probleme de armonie funcțională în prizma analizei creației bachiene, ne oferă încă din prima fază a cercetărilor unele constatări deosebit de interesante. În primul rînd, o mare parte a așa ziselor „legi de fier“ ale cărților de armonie aflătoare în uzuanță nu se pot aplica structurilor armonice bachiene. În al doilea rînd, o serie întreagă de fenomene pe cari armonia scolastică le tratează sub denumirea de „procedee atipice“, apar la Bach cu o frecvență impresionantă, ceea ce face ca denumirea de „atipic“ să-și piardă din multe puncte de vedere valabilitatea. Apoi — după cum vom vedea din cele ce urmează — însuși structura armonică a cercurilor cadențiale prezintă în creația bachiană o serie de particularități atît de caracteristice din punct de vedere stilistic, încît ne îndeamnă să opinăm pentru o delimitare stilistică a noțiunii de „armonie funcțională a barocului“, ca un fenomen ce se deosebește fundamental de tot ceea ce se petrece în armonia funcțională începînd cu perioadele stilistice de mai târziu, începînd cu a doua jumătate a secolului XVIII.

Formele tripartite bachiene — cari formează în parte subiectul cercetărilor noastre — necesită în cea mai mare parte a cazurilor o foarte clară conturare a planului tonal armonic-funcțional, necesitate izvorită în primul rînd din consecințele structurii armonice a părților mediane și a particularităților ce se ivesc în cadrul reprizei. Dealtfel legătura text-muzică din ariile bachiene, în majoritate construite pe baza unui „da capo“ clar, necesită imperios o asemenea conturare. Din analizarea aspectelor armonice ale formelor „da capo“ bachiene putem extrage de la bun început cîteva observații, constatări cari pot fi calificate drept tipice din punct de vedere stilistico-armonic. Astfel, deobicei încheierea A-ului nu modulează încă direct la dominantă; discursul armonic este încă menținut în tonalitatea de pornire, pentru ca apoi, în repriză, cercul tonal să se poată contura mai clar. Din punct de vedere al distribuirii funcționalo-armonice putem însă distinge clar că deși fenomenul modulatoric nu se produce încă aici, în cadrul cercului cadențial se subliniază însă în mod voit și reliefat tonalitatea dominantei, cu ușoare accente de inflexiune modulatorică, fără însă a se periclita — cel puțin deocamdată — unitatea tonală a acestui prim segment A.

Un alt fenomen deosebit de interesant este că această inflexiune modulatorică spre tonalitatea dominantei caracterizează în general pie-

sele concepute în tonalitate majoră; în cazul tonalității minore această inflexiune modulatorică se produce de obicei spre paralela majoră.

În ceea ce privește partea mediană B, aici se pot preciza de la bun început câteva particularități armonice cari însă sînt valabile nu numai pentru părțile mediane ale formelor „da capo“, ci și pentru cele din preludii și forme de dans. Această secțiune B. are o importanță deosebită din punct de vedere armonic în lucrările în cauză din creația lui B a c h. Este fenomenul în cadrul căruia se reliefează cel mai clar relația lui B a c h față de elementul armonic nou în acea perioadă stilistică: gîndirea armonică funcțională. Putem delimita din acest punct de vedere două constatări cu caracter general:

a) Hegemonia funcțiunii de dominantă în procesul de creare al tensiunii funcționale și omiterea — în cazul tonalității majore — a acordului de pe treapta a IV-a în stare directă¹.

b) Se tinde spre o construcție metrică evidentă, care aparent contrastează cu arhitectonica curgătoare a „polifoniei infinite“.

O a treia constatare — direct legată de problemele specifice armonice pe cari le prezintă secțiunile mediane din formele „da capo“ bachiene este următoarea:

c) În secțiunile B. asistăm la o extrem de interesantă defalcare în două a structurii armonice funcționale. Din această cauză, față de secțiunea A. acest B. crește considerabil în dimensiuni².

Să încercăm ilustrarea acestor abstracțiuni prin următoarea formulă:

A.	—	B.	—	da capo.
I — V		(x)		I — V — I.

În această formulă x poate fi egal cu treapta II sau VI, VI sau III, cîteodată II—VI—III; fenomenul cel mai interesant este însă că treapta a IV-a nu apare niciodată în cadrul acestui x.

Un exemplu extrem de interesant ne oferă aria „Lass o Welt mich aus Verachtung in bertribter“ din cantata „Liebster Immanuel Herzog der Frommen“ din *Kirchenkantaten*, vol. XIII, pag. 57.

a) Măsurile 28—29: cadență pe dominantă. (La I. — Re V.)



¹ Acest fenomen este remarcat deja de Max Zulauf în lucrarea sa „Die Harmonik J. S. Bachs“, ed. Stämpfli u. Co. Bern, 1927, pag. 36, 39, 44.

² Trebuie să accentuăm însă, că acest fenomen nu este o particularitate exclusivă a formelor „da capo“. El poate fi identificat și în preludii și forme de dans. În cadrul formelor „da capo“ însă, survin câteva fenomene armonice cu totul particulare, a căror tratare urmează pe paginile următoare.

b) *Idem*, măsurile 46—47: încheiere pe tonică.



În partea mediană asistăm la axarea structurii armonice în tonalitatea fa diez minor și si minor, cari de fapt sunt treptele III și VI ale tonalității inițiale. În acest caz:

c) *Idem*, măsurile 53—54: cadență pe treapta a III-a (fa diez I. = Re III.)



d) *Idem*, măsurile 63—64: Cadență pe treapta a VI-a (paralela minoră)



Exemplul citat atestă și abstracțiunea enunțată mai înainte, potrivit căreia în cercul cadențial din tonalitățile majore funcțiunea de subdominantă în general și treapta a IV-a în special este omisă.

Un alt exemplu genial este duetul-arie „*Ein unbegreiflich's Licht erfüllt den gazen Kreis*“ din cantata „*Mit Fried' und Freud' ich fahr'dahin*“ din *Kirchenkantaten* vol. XIII, pag. 103. Aici avem de-a face cu o cezură de dominantă în măsurile 28—29 și o cadență pe to-

nică în măsurile 48—49. Partea mediană însă cadențează numai de la „da capo“, și ceea ce este poate fenomenul cel mai interesant — subliniază voit treapta a III-a.

Deci, în acest caz:

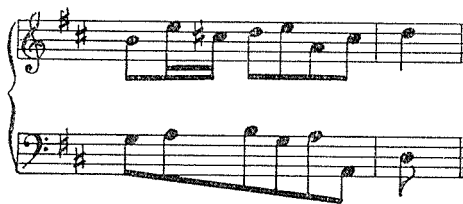
A. — B. — da capo
I. — V — I. X(III.) I. — V. — I.

Fenomenul ni se prezintă în mod analog și în cazul tonalității minore. Se schițează cercul tonică-dominantă, eventual și majorul paralel, partea mediană aduce celelalte trepte, eventual și dominantă paralelei.

Ilustrând aceste abstracțiuni cu un exemplu din aria „O, du von Gott erhöhte Kreatur“ din cantata „Christum, wir wollen loben schon“ apărut în *Kirchenkantaten vol. XIII*, pag. 9, obținem:

A. — B. — da capo
I. — III. — I. X(V—VI —). I. — III. — I.

Concretizat în exemple, fenomenul arată în felul următor:
a) Cadență pe tonica tonalității paralele.



b) Cadența finală.



c) Cadență pe dominantă. (fa diez I. = si V.)

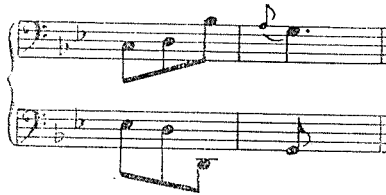


Pentru o și mai clară ilustrare a celor expuse mai înainte, reproducem încă un exemplu: cadența din aria „Gerne will ich mich bequemen“ din *Matthäus-Passion*:

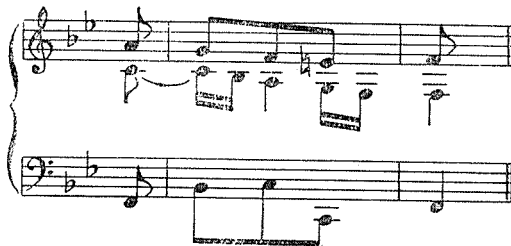
a) Cadență pe dominantă.



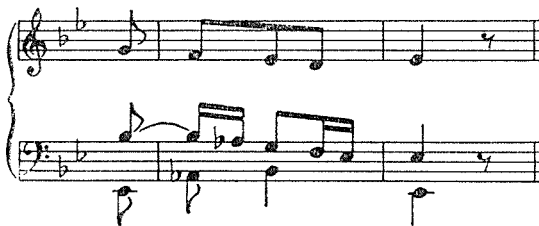
b) Cadență finală.



c) Cadență incluzînd în formă latentă treapta a VII-a.



d) Cadență incluzînd în formă latentă treapta a VI-a.



Din exemplele precedente putem extrage următoarea formulă:

A.	—	B.	—	da capo
I. —V —I.		X (VII—VI).		I. —V. —I.

Caracterul tripartit al formei atrage însă atenția și asupra unui alt fenomen: aproape toate ariile (cu foarte rari excepții) cadentează la sfârșitul părții mediane, iar de aici începînd — indiferent de modul în care treptele secundare au apărut pînă la acest punct — asistăm la o neașteptată reintroducere a tonalității tonicii inițiale, *fără însă a se schița în mod deschis și clar fenomenul propriu-zis al modulației*. Max Zulauf vorbește în acest caz despre o evidentă ruptură armonică în mersul natural al înlănțuirii funcțiunilor¹. Ba mai mult, Kurth precizează că în acest caz avem de-a face cu un salt tonal înapoi la tonică, fără procedeu modulatoric². Se pune întrebarea: de ce procedează Bach astfel, dacă datorită acestui procedeu dezechilibrul tonal devine inevitabil în accepțiunea severă-scolastică a noțiunii? Indiscutabil, ruptura armonică este evidentă, ea provoacă un efect funcțional neașteptat; după o încheiere cadencială într-o anumită tonalitate, urmează în mod brusc tonica unei alte tonalități. Este îndeobște cunoscut faptul că continuitatea funcțională era una din caracteristicile de bază ale armoniei bachiene; o deviere de la acest principiu, o abrogare a acestui adevăr nu putea fi deloc întîmplătoare, mai cu seamă dacă ne gîndim la faptul că ariile și formele „da capo“ în general sunt singurul domeniu unde acest fenomen devine tipic!

Explicația o găsim în relația dintre text și muzică, subliniat în acest fel printr-o subtilitate armonico-funcțională uimitoare: prin acest procedeu cu totul atipic Bach tinde în mod vădit spre ilustrarea armonică a *reluării începutului*, iar ruptura armonică este chiar mijlocul prin care se subliniază sfârșitul părții mediane și reluarea ariei de la „da capo“³.

Concluzia se impune de la sine: acest fenomen armonic cu totul particular și atipic, devine un element caracteristic și determinant al structurii armonice în formele „da capo“ bachiene. Valabilitatea fenomenului exclusiv pentru formele „da capo“ este atestată și de faptul că în preludiile din suitele engleze — cu structură tripartită clară — pe lîngă menținerea celor trei secțiuni se intercalează clare tranziții modulatorice, din cari se va putea apoi contura reluarea reprizei.

În acest domeniu nu putem semnala decît o singură excepție: *preludiul în la minor din suita I-a*, în care după cadența din partea mediană (do major, măsurile 109—110), se trece direct la reluare. Fiind însă singurul exemplu care contrazice fenomenul analizat mai înainte, putem vorbi în lumina concluziilor analizelor noastre despre o particularitate funcțională a armoniei barocului, genială prin subtilitatea ei, reliefată în lucrările lui Johann Sebastian Bach.

¹ Zulauf M. Die Harmonik J. S. Bachs. ed. Stämpfli u. Co. Bern, pag. 32—33.

² Kurth E. Grundlagen des Linearen Kontrapukts, Bern, 1917, pag. 47.

³ Asupra acestui fenomen deosebit de interesant ne atrage deja atenția și Pirro în celebra sa carte „L'ésthétique de Bach“, Paris, 1907.

BIBLIOGRAPHIE:

1. Bukofzer M.: *Musik in the baroque*, ERA, London, 1964.
2. Zulauf M.: *Die Harmonik J. S. Bachs*. Ed. Stämpfli u. Co. Bern, 1927.
3. Kurth E.: *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts*, Bern, 1917.
4. Eizicovici M.: *Contribuții la studiul tratării disonanței în creația lui J. S. Bach*. Ed. Lucrări de muzicologie vol. IV. Cluj, 1968.
5. Eizicovici M.: *Introducere în polifonia barocului*. Ed. Conservatorului „Gh. Dima“, Cluj, 1970.
6. Voiculescu D.: *Cadența la Bach*. Ed. Lucrări de muzicologie, vol. IV. Cluj, 1968.
7. Voiculescu D.: *Tetracordul cromatic la Bach*. Ed. Lucrări de muzicologie, vol. V. Cluj, 1969.

Some harmonic peculiarities of the **da capo** forms in Johann Sebastian Bach's works.

Erwin Yunger

Abstract

In searching some aspects of the functional harmony in the creation of J. S. Bach, the author insists upon some specific harmonic peculiarities of the „da capo“ forms, analysing examples from the creation of arias, cantatas and passions. The paper is actually one chapter of an extensive work dealing with the problems of harmony of the baroque, the problems dealt with interfere with the study of the counterpoint phenomena and the theory of forms in Bach's creation.

Quelques particularités harmoniques des formes **da capo** dans les compositions de J. S. Bach.

Erwin Yunger

Résumé

Dans le cadre d'une étude sur les aspects de l'harmonie fonctionnelle dans la création de J. S. Bach, l'auteur examine ici certaines particularités harmoniques spécifiques des formes „da capo“ de Bach et il analyse tout spécialement des exemples pris aux airs, aux cantates et aux Passions. Pour donner la pleine signification de cet article, nous mentionons en plus qu'il constitue un chapitre d'une étude dédiée à l'harmonie du baroque; les problèmes abordés ici présentent de nombreuses interférences avec les phénomènes du contrepoint et avec la théorie des formes dans la création de Bach.

О некоторых гармонических свойствах вида „*DA CAPO*“ в сочинениях Иоганна Себастьяна Баха

Эрвин Юнгер

Резюме

Исследуя некоторые виды функциональной гармонии в произведениях Иоганна Себастьяна Баха, автор концентрирует своё внимание на некоторые гармонические специфические особенности форм баховского „*da capo*“, анализируя, в особенности, примеры из сочинений арий, кантат и „страстей“.

Работа фактически составляет главу одного исследования, в которой шире посвящается задачам гармонии барокко; трактованные вопросы представляют многочисленные интерференции с изучением феноменов контрапункта и теории форм сочинений Баха.

Harmonische Eigenheiten der **Da-capo** — Formen in den Werken Johann Sebastian Bachs

Erwin Yunger

Zusammenfassung

Der Verfasser untersucht einige Aspekte der funktionalen Harmonik im Musikschaffen Johann Sebastian Bachs und richtet sein Augenmerk auf die spezifischen harmonischen Eigenheiten der bachschen „*Da-capo*“-Formen, indem er insbesondere Beispiele aus den Arien, Kantaten und Passionen analysiert. Die Arbeit ist eigentlich ein Kapitel einer umfangreicheren Abhandlung, welche der Behandlung der Merkmale barocker Harmonik gewidmet ist. Die erörterten Probleme weisen zahlreiche Interferenzen mit der Untersuchung der kontrapunktischen Phänomene und mit der Formentheorie im bachschen Musikschaffen auf.

IMPORTANȚA UNEI FORMULE RITMICE ELINE ÎN CREAȚIA LUI BEETHOVEN

ANDREI BENKŐ

Poetica elină cunoștea o serie întreagă de combinații ritmice compuse din două elemente: durată scurtă și lungă. Aceste combinații au fost folosite și în practica muzicală, ele constituind și preocuparea teoriei muzicii grecești din antichitate¹. Alături de literatură, teoria și istoria muzicii folosesc și azi unele formule ritmice cu denumiri eline, păstrate pe parcursul dezvoltării culturii muzicale (piricul, iambicul, trohaicul, spondeul, tribrahul, bahicul, antibahicul, anapestul, dactilul, amfimarul, creticul, molosul, etc.)².

Din formulele ritmice eline cunoscute, face parte și *peonul*, fiind format din trei durate scurte și una lungă:

a) — ◡ ◡ ◡
b) ◡ — ◡ ◡
c) ◡ ◡ — ◡
d) ◡ ◡ ◡ —

Din documentele cercetate în legătură cu tema noastră rezultă că pînă în prezent s-a atras atenția asupra elementelor eline în creația beethoveniană mai mult în legătură cu iambicul, trohaicul, anapestul și dactilul⁴. Lajos Bárdos amintind de apariția celor patru variante ale peonului în muzica populară maghiară, aduce și câteva exemple muzicale din creația lui Béla Bartók și Zoltán Kodály. Tot Bárdos se ocupă și de aspectele ritmice și metrice ale sonatelor pentru pian de Beethoven (dimetrii ritmici și metrici, iambicul prelungit, dimetrul mediator, rîndurile defalcate în formule ritmice). Aici aduce și câteva exemple muzicale de peon, aparținînd temei noastre⁵.

În cele ce urmează ne vom ocupa de *varianta a patra a peonului*:

1) schițînd drumul acesteia pînă la Beethoven și referindu-ne la sursele compozitorului;

2) subliniind prezența ei în creația beethoveniană;

3) arătînd folosirea variată a formulei din punctul de vedere al melodiei și al proporțiilor;

4) încercînd să conturăm sfera conținutului subliniat în unele creații și cu ajutorul acestei formule;

5) și formulînd câteva concluzii pe baza rezultatelor la care am ajuns în urma analizelor.





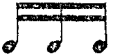

























1. Urmărind *drumul peonului pe baza creațiilor muzicale* — fără pretenția de a fi epuizat problema — putem conchide că el este deja prezent în muzica elină; pînă la Händel apare într-o serie de variante ritmice precum și în cele mai diferite genuri. Apare, fugitiv și în muzica din ars antiqua și ars nova. Încep să se înmulțească aparițiile în renaștere și baroc, încît pînă la Händel dispunem deja de un material bogat, formulei acordîndu-i-se o importanță variabilă. Poate să apară în capul melodiei sau, sporadic intercalată în decursul ei, eventual în acompaniament sau în țesătura vocilor, în stilul omofon, și cîteodată sub formă de imitație în stilul polifonic. Iată tabelul sintetic al variantelor ritmice, pe baza unor antologii muzicale⁶:

	DA 289, Sch 298		BD 31, 55, 67, 70, F 213,
	DA 234, Sch 229, 279, 298		Sch 55, 134, 155, 209, 212, 242
	Sch 59, 62		BD 98, Sch 192
	Sch 59, 62		DA 107
	BD 33, 44, 64, DA 193, 246, Sch 52, 62, 64, 125, 257, 266, 278		Sch 164
	BD 3, 33, 73 a, 79, 108, Sch 52, 266, 298		Sch 84, 164
	BD 44, 73 a, 73 b, 79, 84, 87, 96, 108, 134, F 113, Sch 238		BD 93
	Sch 20		BD 27
	BD 73 b, Sch 195		BD 37, 49
	BD 32, Sch 42, 64, 201, 278		F 213
	BD 59, 67, 70, Sch 55, 123, 201		BD 86, Sch 241
	BD 16, 18, 23, 30, 33, 37, 58, 59, 64, 70, 134, F 52, Sch II, 18, 55, 123, 125, 164		BD 37
	F 129—131		BD 37

Prezența formulei studiate de noi, în creația lui J. S. Bach s-a semnalat deja de unii cercetători. Astfel, s-a atras de exemplu atenția asupra legăturii dintre *Fuga în Re* din *Wohltemperiertes Klavier*, volumul II, și tema a doua din prima parte a *Simfoniei a V-a de Beethoven*⁷. Una din fugile lui J. S. Bach (anume cea în *Fa* din *Wohltemperiertes Klavier*, volumul II) este denumită de Ambros drept *fugă poetică*⁸.

Studiind începuturile temelor din creația lui Bach, găsim încă o serie de apariții ale peonului. Iată aceste variante ritmice⁹:



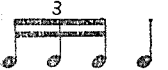





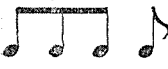

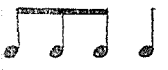





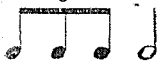



La Joseph Haydn dăm de urma a nouă variante ale formulei (fără cele oferite de catalogul întocmit de Hoboken), în aceste cazuri formula primind un rol mai important, ca în *Sonata nr. 46*¹⁰. Iată și variantele ritmice la Haydn:

		Schr 920			Sonata nr. 30
		Schr 533			op. 2/1
		Schr 124/3, 183/3, 244/ /28, 771/17, 912 a, 989/8, 1018 a.			Anotimpurile
		WK I. 15., Schr 116/4, 150/5, 178/5, 186/6, 243/3, 549, 553/1, 569, 743, 912 a, 933, 990/13, 990/15, 1025.			Sonata nr. 20, 25, 30 Creațiunea, Anotimp- purile
		WK I. 14.			Simfonia nr. 100
		Schr 110/6, 550.			Sonata nr. 25.
					F 257
					Sonata nr. 25
					Anotimpurile





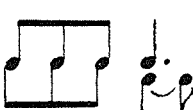



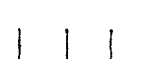
Creația mozartiană — luind în considerare chiar și numai începuturile temelor — ne oferă patrusprezece variante ale folosirii peonului, desigur unele repetând materialul predecesorilor¹¹:

08569/1979

Aparițiile peonului în creațiile barocului și clasicismului muzical au putut să fie în mod direct *una din sursele posibile* ale lui Beethoven. Ca a doua sursă posibilă poate fi socotită muzica revoluției burgheze din Franța de la sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX. Arnold Schmitz a atras atenția muzicologilor asupra analogiei directe dintre *Hymne du Panthéon* creat de Cherubini și apărut în anii 1795—96 și prima temă a *Simfoniei a V-a* de Beethoven¹². Muzica acestei perioade ne oferă în plus încă o serie de exemple din creația compozitorilor francezi, fie din creația de operă¹³, fie din alte genuri — marșuri, muzică vocal-simfonică — compuse de Gossec, Rouget de L'Isle, Catel, Méhul și Cherubini¹⁴:

	K 504		K 528 a
	K 551		K 159 b, 162 a
	K 46 b/9, 492/14, 527/25, 546		K 620
	K 384		K 159 c, 551
	K 196 f, 441, 480, 620/7, 626 a/2 c		K 590
	K 112, 492/14, 603, 626 a/2 c		KG 117
	K 492/26		KG 127
	K 492/14, 620/7		KG 127, 136
	K 504		KG 127
			KG 127, 128
			KG 554

Ca o a treia sursă posibilă se poate aminti muzica populară germană care de asemenea ne oferă câteva variante ritmice ale peonului, în special varianta a patra¹⁵:

	EB 1324
	EB 2 c, 96 h, 182 b 2
	EB 61 g
	EB 2 c, 61 g, 93 g, 93 h, 1353, 516
	EB 17 d, 42 i, 191 c, 215 a, 41 h, 41 k 2, 79 a, 93 a, 93 c, 93 d, 93 h, 341 b, 516, 520, 608, 649, 651, 698 a, 698 a, 698 b, 705 a, 705 b, 1426.
	EB 433 a, 433 b, 502
	EB 25 c, 61 b, 67 a, 111, 125 b, 127 a, 173 a, 278, 376, 743 c.
	EB 70 a, 246 a, 401, 465, 1679
	EB 267, 313, 1651

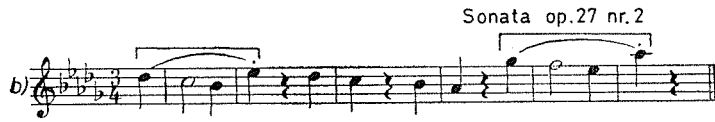
Semnalăm și o a patra sursă care figurează în unele lucrări. Este vorba de afirmația lui Karl Czerny, după care pe Beethoven l-ar fi îndemnat în formularea motivului de bază a *Simfoniei a V-a*, cântecul de păsări. Conform părerii specialiștilor, pasărea numită *Emberiza hortulana* emite motivul acesta destul de precis atât din punctul de vedere al ritmului, cât și din acela al melodiei¹⁶.

Deci, după cum se poate constata și din succinta prezentare de mai sus, cultura muzicală din Europa a preluat și acest element al culturii antice. Pe parcursul secolelor, practica și teoria muzicală cunoaște peonul și-l folosește¹⁷.

2. La Beethoven apar toate patru variante ale peonului, cea mai frecventă fiind varianta a patra:









Analizând creațiile mai importante ale compozitorului (sonatele pentru pian, cvartetele de coarde, uverturile, concertele pentru orchestră și pian, respectiv pentru vioară, opera *Fidelio*, *Fantasia pentru pian*, *cor și orchestră*, *Missa Solemnis* și toate simfoniile), orientându-se și după volumul de bază al lui Kinsky și Halm¹⁸, am întâlnit peonul în cincizeci și șase de creații prevăzute cu număr de opus și șase fără opus¹⁹. Între schițele compozitorului am mai găsit două exemple, unul pentru un *Scherzo*, altul pentru *Uvertura Bach*, planificată dar nerea-


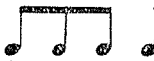
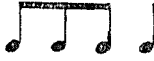
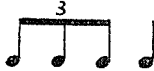
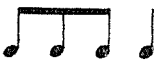
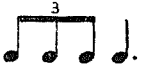


lizată, cu indicarea motivului B—A—C—H de compozitor²⁰. Incadrind aceste compoziții și schițe în ordine cronologică, reiese că peonul apare la Beethoven între anii 1790 și 1826.





Pentru a ne da seama de bogăția fanteziei ritmice, în exemplul următor, în prima coloană sintetizăm (de astă dată fără indicarea surselor) formulele ritmice ale peonului apărute la predecesorii săi și în cele apărute la Beethoven — în coloana a doua, cu indicarea opului:

a)	b)	
		→ 124
		55, 31/2
		53
		→ 22
		→ 3, 10/2, 14/2, 15, 18/4, 19, 22, 28, 31/2, 49, 73, 125, 126/2, 133, 135

a)	b)	
	→	19, 2/1, 111, 130, 135
	→	10/2
	→	21
	→	10/1
	→	2/2, 15, 21, 36, 60, 68, 92
	→	19, 55, 92
	→	59/2
	→	

	→	2/2, 2/3, 9, 18, 19, 21, 36, 49, 55, 59/2, 59/3, 60, 61, 72, 74, 80, 92, 98, 113, 115, 125, 130, 132, WoO 54, WoO 197, Anh. 17.
	→	57, 58, 71, 84
	→	57, 58, 71, 85
	→	55, 68, 92, 98, WoO 158/18
	→	2/3, 18/1, 19, 21, 55, 59/3, 74, 115, 119/5, 126/5 WoO 183
	→	19
	→	57, 58
	→	59/2


 \longrightarrow 2/1, 2/2, 10/1


Se poate constata la prima vedere că Beethoven folosește acest singur element al limbajului muzical cu o ingeniozitate rar întâlnită, dând la iveală o gamă întreagă a variantelor ritmice.


 9, 20


 \longrightarrow 72, 74, 132




 67


 67


 72


 \longrightarrow 18/1, 21, 36, 55, 60, 68, 72, 98, 138, WoO 13


 6, 33/2


 119









3. În al treilea rând dorim să arătăm folosirea variată a formulei în cadrul *melodiei*, bazându-ne, în primul rând pe *Simfonia a V-a* și pe opera *Fidelio*.

21, 31/3, 92, WoO 50,
 Skiz/Sch, Skiz/Kv.

18/1

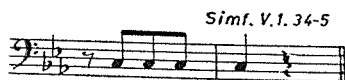
138

48

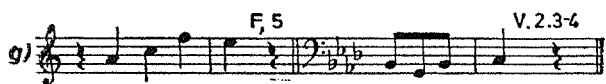
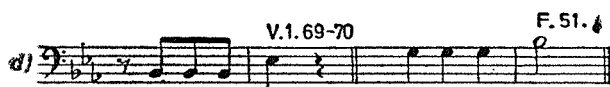
31/2



Peonul poate să apară într-o formulă melodică *statică*, fără mișcări, fără salturi într-o direcție sau alta:



Apoi apare cu urcare, cu coborâre, precum și cu salturi mai mici sau mai mari într-una din direcții sau în ambele direcții. În unele cazuri motivul este format din elementele unui acord minor sau major:

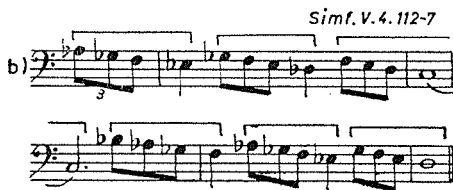


Beethoven folosește această formulă în forme de secvență, repetare și combinare a acestora cu alte posibilități (gradare, contrapunere de tempo etc.):

a) *Fidelio, 5*



b) *Simf. V. 4. 112-7*



c) *Simf. V. 4. 44-49*



d) (Allegro assai) *op. 57*



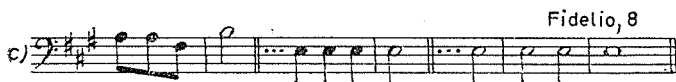
Adagio *Più allegro*



Ba mai mult, ea poate să apară în spiritul polifoniei în formă de mișcare contrapusă, în diminuție, augmentație față de prima apariție în compoziția respectivă:

a)  Fidelio, 8

b)  Fidelio, 10

c)  Fidelio, 8

Tot în acest sens, în câteva cazuri, întâlnim formula în formă de imitație cu apariția ei în diferite voci și în acompaniamentul orchestral:

 Simf. V. 4.

 Fidelio

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'M' (Melody) and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The middle staff is labeled 'R' (Rhythm) and contains a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The bottom staff is a grand staff (Piano) with treble and bass clefs, containing a complex accompaniment with chords and moving lines.

Și în fine, formula poate să apară ca element care subliniază legătura existentă între părțile unei creații de proporții mai mari, ca în cazul *Simfoniei a V-a*²¹. Formula de bază din prima parte a simfoniei, în a doua parte apare îmbogățită, înflorită, cu anticipație, folosind cadrul a două măsuri. În partea a treia o regăsim în formă augmentată (de asemenea în două măsuri), iar în patra parte cu un nou aspect, — cu triole — în tema a patra:

a) Musical notation showing a melodic phrase in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It consists of eighth and quarter notes.

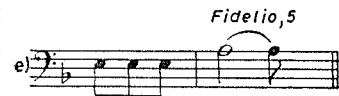
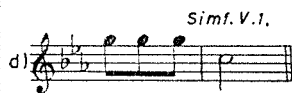
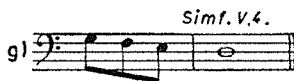
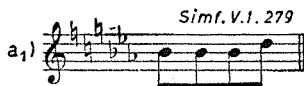
b) Musical notation showing two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. Both have a key signature of two flats. The notation includes eighth notes and rests.

c) Musical notation showing two staves, both in treble clef with a key signature of two flats. The notation includes eighth notes and rests.

d) Musical notation showing two staves, both in treble clef with a key signature of two flats. The notation includes eighth notes, rests, and a triplet of eighth notes.

Expresivitatea formulei depinde, desigur de forma în care ea se prezintă, ne mai vorbind de celelalte elemente ale limbajului muzical care o preced sau o urmează. Ea poate avea un caracter activ care, uneori ajunge pînă la sublinierea sentimentului de revoltă, un caracter surprinzător cînd se folosește ca pauză — eventual unisono-tutti, un caracter quasi-monumental în interpretarea corului cu acompaniamentul orchestrei. În general ea ne apare mai domolă, mai liniștită atunci cînd începe cu sunet accentuat, de exemplu în măsură de 6/8, 5/8, etc., sau cu triole. Între acești poli întîlnim o gamă largă de posibilități expresive, după cum vom vedea mai jos.

3b) Observăm că la baza formulei stau trei elemente scurte și unul lung. Realizarea muzicală ritmică la *Beethoven* este foarte bogată în combinații. În cele mai multe cazuri elementele scurte sînt de valoare egală, însă de proporții diferite față de elementul lung. Pornind de la poziția 1:1 ajungem pînă la cea de 1:22 unde 1 = cu elementul scurt:



Există însă și cîteva cazuri cînd durata elementelor scurte este *inegală*, reprezentînd proporții diferite, ca de exemplu: 2:1:1:4, 2:3:1:4, sau 4:3:1:8, etc. — unde 1 = cu valoarea elementului cel mai mic din formula respectivă.

4. Încercăm să *conturăm sfera conținutului* subliniat în unele creații ale lui *Beethoven*, și cu ajutorul acestei formule, pornind de la numirea ei.

La *Homer* paeantul era medicul zeilor, de al cărui nume se leagă mai tîrziu vindecarea miraculoasă. Numele începe apoi să fie folosit în legătură cu zeul *Apollon*, fără a se rupe legătura cu sfera de vindecare

a bolilor. Mai rar apare ca atributul lui Dionysos, sau Zeus, eventual Pan. Uneori poate să aibă înțelesul chiar de medic²². Tot la Homer această noțiune înseamnă și imn, un fel de cântec de jertfă²³. Alte surse ne informează că paeantul (paianul) mai înseamnă și rugăciunea sau mulțumirea pentru obținerea victoriei, adresată zeilor²⁴. În literatura antică figurează destul de des ca gen, în lirică, în piesele de teatru²⁵. Pe lângă cele amintite mai sus, în diferite surse găsim unele completări. Astfel, aflăm că noțiunea (respectiv genul) de care ne ocupăm, în anumite cazuri se folosea în sensul chiotelor, rugăciunilor colective sau de bocet, și cântec de luptă²⁶. Deci nici la grecii antici, noțiunea un avea o singură și bine conturată sferă, ne mai vorbind de faptul că în unele cazuri intra în sfera ei și un dans cu caracter lent și solemn²⁷. Nu ne va mira deci faptul că în muzica predecesorilor lui Beethoven întâlnim formula în cele mai diferite genuri.

În problema conturării sferei conținutului ne vin în ajutor *genurile* și fragmentele cu text din creația compozitorului. Să urmărim mai jos gama vastă a genurilor în care apare peonul la predecesorii (a) lui Beethoven și la Beethoven (b):

a)	b)
air	—
alleluia	—
—	bagatel
ballata	—
—	balet
cadență	—
canon	canon
cantată	—
conzonetta	—
chanson	—
choral	—
cântec	—
concert	concert
cvartet	cvartet
dans	dans
divertimento	—
duet	—
fantezie	fantezie
fugă	fugă
imn	—
lied	lied
madrigal	—
magnificat	—
marș	—
missa: Kyrie, Crucifixus Sanctus Benedictus	missa: Agnus Dei

a)	b)
motet	—
—	muzică de scenă
operă	operă
oratoriu	—
pasiune	---
preludiu	—
ricercare	—
rondo	---
---	septet
—	sextet
—	schită
simfonie	simfonie
sonată	sonată
—	sonatină
suită: Sarabandă	---
Gagliardă	
terțet	(terțet)
toccată	—
trio	trio
uvertură	uvertură
variațiune	variațiune

Un nou punct de sprijin aduc din acest punct de vedere acele momente din opera *Fidelio*, în care peonul apare *cu text*. Avem mai mult de treizeci de astfel de cazuri. În operă, peonul susține între altele sfera noțiunilor: ajutor, victorie, dreptate, vigilență, noroc, bărbăție, curaj, recunoștință. E adevărat că tot aici însoțește și noțiuni ca: groapă, lacrimi sau guvernator, ofițer etc. Apare și ca negare sau negare urmat de poruncă. Folosirea în sublinierea unui larg șir de noțiuni vine în susținerea celor afirmate mai sus în legătură cu genurile. Menționăm că literatura muzicală socotește formula ca una din exemplele cele mai grăitoare ale expresiei victoriei și libertății în *Simfonia a V-a* a compozitorului²⁸, fapt care nu se poate rupe de rolul peonului în această creație.

De asemenea, este cunoscută părerea că *Simfonia a V-a* exprimă și ideea: *per aspera ad astra*²⁹, și cu ajutorul peonului. Din cele afirmate pînă în prezent în legătură cu ideea de bază a acestei simfonii, menționăm durabilitatea observației făcute de Beethoven — după afirmația lui Schindler („Așa bate în ușă destinul“), de unde provine denumirea de *Simfonia Destinului*³⁰, precum și încercarea lui Arnold Schering de a da un program poetic simfoniei, conform căruia primele cinci măsuri (deci peonul) și variantele sale ar însemna motivul ciocnirii dintre asuprirea despotismului și masele revoluționare. În părțile ce urmează, formula ar semnifica scena populară, de rugăminte, ca în unele opere contemporane, anunțarea sosirii eroului salvator, apoi intrarea triumfală și salutarea acestuia³¹. Sfera noțiunilor exprimate, subliniate și cu această formulă ritmică este cît se poate de vari-

ată — de la unele cu un sens minor pînă la altele cu un conținut universal.

5. Din cele mai sus arătate rezultă:

a) Legătura creației beethoveniene cu cultura antică în general, și cu cea elină în special, transmisă de secole cu ajutorul diferitelor culturi, prin diferiți compozitori sau indirect, prin muzica populară.

b) Folosirea foarte variată, chiar și a unui singur element al limbajului muzical, este o dovadă în plus a ingeniozității compozitorului.

B I B L I O G R A F I E

1. Ambros, A. W.: *Geschichte der Musik*, Leipzig, 1887 vol. I. 47—76.
2. Ambros: op. cit. loc. cit. — Giuleanu, V. *Ritmul muzical*, vol. II. *Evoluția ritmului de la începuturi pînă la Bach* Ed. Muzicală, București, 1969. 32—38.
3. Ambros: op. cit. loc. cit. — Finály, H. *A latin nyelv szótára*, (Dicționarul limbii latine), Budapest, 1884. 1398.
4. Bauer, W.: *Antike Metren bei Beethoven*, *Schweizerische Musikzeitung*, Zürich 1958. 249—252. — Bartha, D. *Beethoven kilenc szimfóniája* (Cele nouă simfonii ale lui Beethoven), *Zeneműkiadó, Vállalat*, Budapest, 1956. 197 —
5. Bárdos, L.: *Harminc írás* (Treizeci de scrieri) *Zeneműkiadó*, Budapest, 1969. 10—11, 15—23, 252—260.
6. Bartha, D.: *A zenetörténet antológiája* (Antologia istoriei muzicii), Ed. Magyar Kórus, Budapest, 1948. = BD. — Davison, T. A. — Apel, W.: *Historical Antology of Music*, Cambridge, Massachusetts Harvard University Press, London, Oxford University Press. vol. I. 1949., vol. II. 1950. = DA. — Forrai, M. *Öt évszázad kórusa* (Coruri din cinci secole) *Zeneműkiadó Vállalat*, Budapest, 1956. = F. — Schering, A.: *Geschichte der Musik in Beispielen*, Ed. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1931. = Sch., cu numărul pieselor, afară de F.
7. Hamel — Hürlimann,.: *Das Atlantisbuch der Musik* Zürich, 1959. 23.
8. Ambros: op. cit. 79.
9. Schmieder, W.: *Bach — Werke Verzeichnis*, Leipzig, 1950. = Schr.
10. Bartha.: *Kilenc etc.* 139.
11. Köchel, L.: *Chronologisch—thematisches Verzeichnis sämtlicher TOWERKE W. A. Mozarts*, Ed. Breitkopf und Härtel. Wiesbaden, 1965 = K cu numărul compoziției.
12. Schmitz, A.: *Das romantische Beethovenbild*, Berlin—Bonn, 1927. 167. citat de Bartha în *Kilenc etc.* 140.
13. Szabolcsi, B.: *Beethoven* Ed. Uj Idők, Budapest, 1948. 244—245.
14. Knepler, G.: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Henschelverlag, Berlin, 1961. = KG cu numărul exemplelor.
15. Erk, L. — Böhme, Fr. M.: *Deutsche Liederhort* Ed. Breitkopf und Härtel, Leipzig vol. I—II. 1893, vol. III. 1894. = EB cu numărul cîntecului.

Formele peonului se folosesc și în muzica populară a altor popoare. În muzica populară românească de exemplu, în diferite genuri apar trei variante din cele patru. (Vezi: Nicola, I. R. — Szenik, I. — Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1963. nr. 41, 59, 60, 63, 66, 95, 105, 157.) În muzica populară maghiară de asemenea apar variantele formulei. (Vezi: Szabolcsi, B.: *Über das Fortleben antiker Metren in der ungarische Lied — und Tanzmusik*, Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag, VEB Deutscher Verlag, für Musik, Leipzig, 1961. 15—19. Bárdos, op. cit. 10—11, 20.) Găsim exemple referitoare la această formulă și în muzica populară bulgară. (Vezi: Stoïne, V.: *Chansons populaires bul-*

gares Sofia, 1939. vol. VII. nr. 18, 482, 842, 1001, 1475, 1568, 1622, etc.). Dispunem momentan de puțin exemple din muzica populară grecească. (Vezi *Európai népek dalai* (Cîntecele popoarelor din Europa); Éneklo Ifjúság, Budapest, an VIII (1949). nr. 4. nr. 25, 26, 29).

Aici menționăm că și în cîntecele bisericești ne lovim de peon. Choralul protestant la care ne referim mai jos, se bazează exclusiv pe varianta a patra Vezi: *Énekeskönyv magyar reformátusok használatára* [Carte de cîntece pentru uzul reformatorilor maghiari], Budapest, 1959. nr. 273.), precum Erk — B ö h — m e, op. cit. nr. 2014c, 2107.)

16. Kircher, A.: *Musurgha universalis*, 1650. vol. II. 37.
17. Morin, A.: *Ludwig v. Beethoven V. Synphonie*, Citat de Perényi, G. în *Beethoven kilenc szimfóniája*, Ed. Ruzsnyák és Türk, Budapest, 1912.100., respectiv Bartha: *Kilenc etc.* 139.
18. Kinsky, G. — Halm, H.: *Dans Werk Beethovens*, G. Henle Verlag, München—Duisburg, 1965.
19. Op 2/1, 2/2, 2/, 3, 6, 9, 10/1, 10/2, 14, 15, 18/1, 18/2, 18/4, 19, 20, 21, 22, 31/1, 31/2, 31/3, 33, 36, 43, 38, 49, 52, 53, 55, 57, 58, 59/2, 59/3, 60, 61, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 80, 84, 92, 93, 97, 111, 113, 115, 119/1, 119/5, 124, 125, 126/2, 126/5, 130, 132, 133, 135. WoO 13, 50, 54, 158/18, 183, 197.
20. Musica, Kassel, 1970. nr. 1 pag. 55.
21. Kárpáti, J.: *Muzsikáló zenetörténet* (Istoria muzicii cu exemple auditive). Ed. Condolat, Budapest, vol. II. 159.
22. Pecz, V.: *Okori Lexikon* (Lexiconul antichității) Budapest, 1904. vol. 319.
23. Pecz, op. cit. vol. I. 1136, vol. II. 417.
24. Batka, R.: *A régi görögök zenéje* (Muzica grecilor antici), Zenetudományi Könyvtár nr. 14 Budapest, f. a. 6.
25. *Világirodalmi Antológia* (Antologie Universală) Ed. Tankönyvkiadó, Budapest, 1953. vol. I. 190, 313, precum și *Görög költök antológiája* (Antologia poezilor greci) Budapest, 1959. 134, 355—356, 401.
26. Soltész, F. — Szinyei, E.: *Görög—magyar szótár* (Dicționar greco-maghiar) Sárospatak, 1875. 470.
27. Gruber, I. R.: *Istoria muzicii universale*, Ed. Muzicală, București, 1961. vol. I. 76.
28. Meyer, E. H.: *Musik im Zeitgeschehen*, Verlag Bruno Henschel und Sohn, Berlin, 1952. 86, precum și Szabolcsi: *Beethoven*, 244—245.
29. Meyer: op. cit. 98 precum și Bartha: *Kilenc...* 136.
30. Bekker, P.: *Beethoven*, Ed. Schuster und Loeffle, Berlin f. a. 235, precum și Alsvang, A.: *Beethoven* Ed. Muzicală, București,, 1961. 218.
31. Bartha: *Kilenc...* 136—137.

The importace of a hellenic rhythmic formula in Beethoven's creation.

Andrei Benkő

Abstract

The author is concerned with the *peon's part* in Beethoven'n creation. He outlines its way on the basis of the musical creations unto Beethoven referring to the composer's sources. He underlines the presence of the formula in the most important genres of Beethoven (the sonatas for piano, the string quartets, the overtures, the concerts, the opera, *Fidelio*, *Fantasia*, *Missa Solemnis*, and all the characteristic aspects in the use of the peon.

The author points out the connection of Beethoven's creation with the Hellenic culture, also Beethoven's originality in using variably this element.

L'importance d'une formule rythmique hellène dans la création de Beethoven.

Andrei Benkő

Résumé

L'auteur étudie la rôle du péon dans la création de Beethoven: il retrace brièvement la chemin parcouru par le péon jusqu'à Beethoven, se rapportant aux sources du compositeur. Il met en relief la présence de cette formule dans les genres les plus importants de Beethoven (les sonates pour piano, les quatuors à cordes, les ouvertures les concertos, l'opéra *Fidelio*, la *Fantaisie*, la *Missa Solemnis* et toutes les symphonies). L'article traite aussi des aspects caractéristiques de l'emploi de péon, il présente également la sphère du contenu, soulignée par cette formule aussi.

L'article met en évidence la relation de la création de Beethoven avec la culture hellène et l'utilisation ingénieuse (avec des fonctions variables) de cette formule.

Важность одной ритмической эллинской формы (пеон) в сочинениях Бетховена

Андрей Бенкё

Резюме

Автор изучает роль *пеона* в творении Бетховена. Намечает его путь на основе музыкальных произведений до Бетховена, ссылаясь на источники композитора. Он подчёркивает присутствие формулы в самых важных жанрах Бетховена (сонаты для фортепиано, струнные квартеты, увертюры, концерты, опера *Фиделио*, фантазия, „Торжественная Месса“ и все симфонии), представляет характерные виды употребления *пеона*, обрисовывает сферу подчёркнутого содержания тоже с его помощью.

Подчёркивается связь бетховенских сочинений с эллинской культурой и находчивое употребление (с изменчивой ролью) этого элемента Бетховеном.

Die Bedeutung einer griechischen Rhythmusformel (des Peons) in Beethovens Werk

Andrei Benkő

Zusammenfassung

Der Verfasser untersucht die Rolle des Peons in Beethovens Werk. Er verfolgt die Entwicklung des Peons im Musikschaffen bis zu Beethoven und erforscht die vom Komponisten angewandten Mittel. Der Verfasser unterstreicht das Vorhandensein dieser Formel in den wichtigsten Gattungen bei Beethoven (in den Klaviersonaten, Streichquartetten, Ouvertüren und Konzerten, in der Oper *Fidelio*, in der *Phantasie* und in der *Missa Solemnis*, als auch in allen Symphonien). Er stellt die charakteristischen Aspekte der Anwendung des Peons dar und umreißt den mit Hilfe des Peons hervorgehobenen Inhaltsbereich.

Der Verfasser betont die Verbindung zwischen Beethovens Werk und der griechischen Kultur und die sinnvolle Anwendung (mit veränderlicher Rolle) dieses Elements durch Beethoven.

Dintre cele 15 compoziții — cu sau fără număr de opus¹ — dedicate de George Enescu pianului, nu au fost încă analizate decît sonatele op. 24 nr. 1 și nr. 3².

Prin prezentul studiu încercăm să aducem cîteva contribuții la întregirea cunoașterii complexe personalității a muzicianului român, pornind de la constatarea că dacă unele dintre creațiile pianistice enesciene au mai ales o importanță documentară, altele — printre care și *Suita nr. 3, op. 18* — contribuie la înțelegerea evoluției creatoare a compozitorului, la limpezirea unor fațete insuficient aprofundate ale operei sale.

Publicată în 1958, în *Suplimentul* revistei *Muzica* din luna august, sub titlul „Lucrări inedite de George Enescu“, *Suita* reunește cele șapte *Pièces impromptues* scrise între anii 1913—1916 și intitulate: *Melodie, Voix de la steppe, Muzurk mélancolique, Burlesque, Appassionato, Choral* și *Carillon nocturne*, primele două fiind concepute la Paris, următoarele trei la Cracalia și ultimele două la Sinaia.

Cronologic, cea de a treia *Suită pentru pian* se înscrie la confluența primei și a celei de a doua perioade creatoare, marcînd trecerea de la așa numita etapă a „afirmării personalității“ (1897—1915), la etapa „de maturitate“ (1915—1937).³

În scopul definirii particularităților stilistice ale *Suitei op. 18* și totodată al stabilirii unor elemente de legătură cu alte creații enesciene, se impun cîteva observații desprinse în urma analizei efectuate asupra fiecărei piese componente, sub aspectul construcției formale, al concepțelor melodico-ritmic, armonic și polifonic.

¹ Fără a mai aminti compozițiile scrise în perioada studiilor vieneze, avem în vedere atît cele șapte opus-uri și anume: *Suita nr. 1 în sol minor*, op. 3, *Variațiuni pentru două piano pe o temă originală*, op. 5, *Suita nr. 2 în Re major*, op. 10, *Suita nr. 3 (Pièces impromptues)*, op. 18, *Sonata op. 24 nr. 1 în fa diez minor*, *Sonata op. 24, nr. 2* — rămasă neterminată — *Sonata op. 24, nr. 3 în Re major*, cît și piesele fără număr de opus intitulate: *Introduzione, Baladă, Preludiu și Scherzo, La fileuse, Impromptu* și *Piesă-omagiu lui Gabriel Fauré* și, de asemenea, *Fantezia pentru pian și orchestră* și transcripția pentru pian a *Rapsodiei nr. 1 în La major*.

² Bughici, D.: *Sonata op. 24 nr. 1*, în rev. *Muzica* nr. 5—6/1964 și Niculescu, Șt.: *Sonata op. 24 nr. 3*, în rev. *Muzica*, nr. 8/1956.

³ Cf. Ghircoiașiu, R.: *Considerații asupra periodizării creației enesciene*, comunicare la Simpozionul internațional „G. Enescu“, București, 1967.

Din punct de vedere al *structurii formale*, cele șapte părți ale Suitei evidențiază trăsături predominante și în ultimele lucrări ale lui George Enescu: subordonată mesajului artistic invederat, forma nu reprezintă o schemă rigidă, dar nici una arbitrară, ci așa după cum remarca muzicologul Mihai Rădulescu, lasă impresia „că ține cumpăna între stringență și libertatea improvizatorică”⁴.

În funcție de cerințele conținutului, Enescu „recrează”, cu rafinată subtilitate, forme tradiționale cum sînt: sonata fără dezvoltare (în *Melodie*), îmbinarea între elemente ale rondo-ului — cu două episoade — și cele ale teme cu variațiuni (în *Voix de la steppe*), liedul tripartit compus (în *Mazurk mélancolique* și *Burlesque*), îmbinarea între elemente ale formei tripartite și cele ale formei de sonată (în *Appassionato*) și tema cu variațiuni (în *Choral* și *Carillon nocturne*), înlocuind principiul „repetării” cu cel al neconținutei transformări și vădind o grijă deosebită pentru asigurarea unității lucrării.

Astfel, perioadele sau frazele muzicale (ca în cazul piesei a VI-a) ce intră în alcătuirea respectivelor secțiuni, nu sînt niciodată readuse în forma inițială ci mereu modificate. În schimb, în structura diferitelor secțiuni, pot fi deseori recunoscute aceleași elemente melodico-ritmice.

În cadrul secțiunii B din *Burlesque* — spre a ne limita la un singur exemplu — microsecțiunea b are la bază materialul melodico-ritmic al perioadei b din secțiunea A.

Uneori, aceste tendințe de unificare se manifestă și între două piese diferite, cum se întîmplă, de pildă, cu piesele VI și VII, în locul celei de a doua variațiuni a *Carillon-ului nocturne* apărînd secțiunea inițială a *Choralului*, transformată melodico-ritmic și armonic. De menționat faptul că intervalul repetat de cvartă perfectă descendentă cu care debutează piesa a VII-a — sugerînd sonorități de clopote — fusese pregătît în cadrul codei *Choral-ului*.

Același principiu al „anticipării” cum l-a denumit compozitorul Ștefan Niculescu⁵ se constată și în creații enesciene ulterioare, ca *Sonata a treia pentru pian*, *Cvartetul nr. 2 pentru coarde și pian*, *Simfonia de cameră*.

Merită să fie semnalat încă un element al structurii formale caracteristic majorității operelor de maturitate ale lui George Enescu și care e „prefigurată” încă de pe acum: larga desfășurare pe care o dobîndește secțiunea codei. În acest sens, exemple ne oferă coda din *Burlesque* (măs. 217—329), *Choral* (măs. 14—20) și *Carillon nocturne* (măs. 38—48).

Privită în totalitatea ei, *melodica* acestei suite, căreia îi sînt subordonate toate celelalte elemente ale limbajului muzical poate fi circumscrisă în următoarele coordonate principale:

1. o linie melodică liber desfășurată, ca urmare a diferențierii și totodată a întrepătrunderii cîtorva celule generatoare, și suprapusă îndeobște la mai multe planuri,

⁴ În: *Insemnări pe marginea unor lucrări de George Enescu*, rev. *Muzica*, nr. 4/1957.

⁵ În: *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră*, Studii muzicologice, Uniunea Compozitorilor, București, 1958, pag. 38.

2. deși ancorat în tonalitate, melodismul implică deseori interacțiunea modurilor populare de o inepuizabilă varietate, a intenselor cromatizări, precum și a unor scări de 7,9, 11 sunete avînd o construcție intervalică aparte.

Un exemplu edificator în privința felului cum Enescu realizează „unitate în diversitate“ în chiar cadrul elementelor constitutive ale liniei melodice, ne furnizează secțiunea *B* a piesei *Burlesque*.

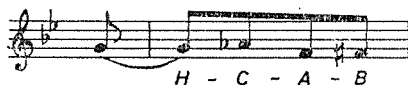
Se impun aici, două motive de cître patru sunete.

Primul apare pentru întia oară în măsura 90 (pentru a reveni pe parcursul secțiunii de încă opt ori) reprezentînd un tetracord frigid (în sens descendent). El este continuat printr-un tetracord major (în sens ascendent):



Același motiv va fi prezentat, de patru ori și în forma-i inversată.

Al doilea motiv de patru sunete, expus inițial în măsura 97, nu este, din punct de vedere melodic, decît inversarea unei transpoziții a cunoscutului motiv B—A—C—H



atît de frecvent utilizat începînd din secolul XVIII și pînă în zilele noastre⁶ și pe care Enescu îl va folosi ulterior în opera *Oedip*, *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, *suita Impresii din copilărie*, *Simfonia a IV-a*, *Simfonia de cameră*⁷.

Exploatînd principalele posibilități de permutare a sunetelor constitutive ale motivului, Enescu ni-l prezintă nu numai în forma inversată sus amintită, ci și în diferite transpuneri ale unei variante a acesteia (luînd ca punct de plecare sunetul al treilea) și chiar în transpoziția unei variante a originalului.

Analiza comparată a celor două motive ale secțiunii *B*, față de începutul secțiunii *A*, ne arată corespondența lor intervalică, ceea ce atrage constatarea că ele derivă din prima frază melodică a piesei, confirmînd, o dată în plus, capacitatea compozitorului de-a inventa melodii de expresii diferite și totodată înrudite intonațional:

⁶ Vezi: Benkő, A.: *Motivul B—A—C—H în muzica secolului XX*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Cluj, 1968.

⁷ *Intr-o lucrare anterioară* Suitei op. 18, *anume în Sonata pentru vioară și pian*, op. 6, *elementele motivului B—A—C—H nu apar succesiv ci sînt întrerupte prin pauze (ca și în cazul Sonatei pentru violoncel și pian op. 26. nr. 2) ceea ce constituie o „abatere“ de la folosirea tradițională a acestui motiv.*

H - C - A - B

Dacă din punctul de vedere al organizării materialului sonor, piesa a III-a, *Mazurk mélancolique* e concepută în La major, iar piesa a V-a, *Appassionato*, în Re major, celelalte cinci piese vădesc o lărgire a sistemului tonal tradițional.

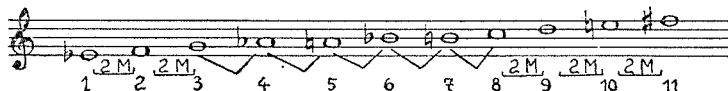
Chiar prima piesă, *Melodie*, purtând armura lui Sol major, își axează structura melodică și armonică pe scara formată din sunetele:

Sucesiunea intervalică: terță mică, secundă mică se află la baza constituirii temeii inițiale și a temeii concluzive, în timp ce construcția temeii secundare prezintă succesiunea: secundă mică, terță mică (por-nind de la sunetul *re diez*):

Scara de 9 sunete:

ce determină melodica și armonia secțiunii principale a piesei *Burlesque* e construită pe temeii gamei Re major armonic (piesa comportă doi diezi la cheie), căreia i s-au adăugat noi sunete împrumutate din modurile folclorice: *sol diez* (din Re lidic) și *mi bemol* (din Re frigid). Ea poate fi identificată nu numai în forma-i inițială ci și în inversare, în recurență și în recurența inversării.

În piesa *Carillon nocturne* (ce are armura lui Mi bemol major), luând în considerare nu numai materialul sonor al liniei melodice a celei de a doua fraze ce intră în componența temei tratată în variațiuni, ci și al acompaniamentului în mixturi acordice, obținem scara de 11 sunete:

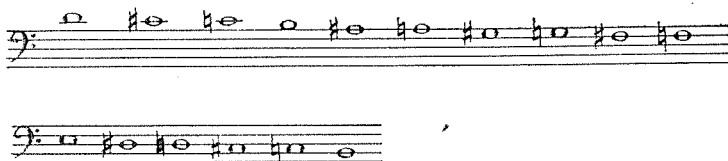


prezentînd, ca și celelalte mai sus menționate, o tendință de organizare simetrică.

Choralul e scris în modul Mi bemol mixolidic; pe parcursul piesei însă, treapta a șaptea apărînd adesea becarizată, modul devine Mi bemol major.

În *Voix de la steppe*, făcînd abstracție de modurile Si bemol eolic și de Do eolic (primului fiindu-i atribuit un rol structural-episodic, iar celui de al doilea un rol modulatoriu), în desfășurarea discursului muzical apar următoarele moduri de *mi*: eolic (cu rol structural — de bază), doric, frigic, frigic cu treapta a III-a alterată suitor, istic și loxic, Enescu realizînd aici o adevărată sinteză a fluctuațiilor caracteristicilor modale pe aceeași bază (*mi*) și valorificînd un aspect specific cîntecului popular românesc.

Tot în această piesă semnalăm liniile melodice cromatice ale vocii inferioare (măs. 60 — 64):



ce apar pregătite prin cromatizările fragmentare survenite în măsurile anterioare.

Variatele aspecte ale organizării materialului sonor al *Suitei op. 18* devansează o serie de creații enesciene, ca de pildă: *Cvartetul op. 22 nr. 1 în Mi bemol major*, *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, *Sonata a II-a pentru violoncel și pian* și opera *Oedip* și, totodată, anunță nu numai cu „20 de ani înainte de Messiaen trăsături ce vin să îmbogățească și să revoluționeze tradițiile muzicii occidentale“ — cum constatase în 1954, Antoine Goléa, referindu-se la *Sonata în caracter popular românesc*⁸ — ci, cu încă cel puțin 10 ani mai devreme (ținînd cont de intervalul de timp ce desparte *Suita op. 18* de *Sonata op. 25*).

⁸ Goléa, A.: *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris, 1954, capit. V, pag. 119

Dar, *Suita* evidențiază, pe alocuri, și unele formule și pasaje melodice cuprinse în sfera intonațională a muzicii populare românești.

În *Voix de la steppe* deși în general, melodica evocă intonații ale muzicii populare ruse, ne reține atenția motivul:



care prezintă unul din aspectele „simetriei în oglindă”: mersul melodic ascendent — descendent corespunzând succesiunii intervalice bazată pe principiul distanțial 1/2, 1, 1, 1, 1, 1/2 atât de frecvent întâlnit în folclorul românesc.⁹

Tema variațiilor din *Carillon nocturne*, o constituie o melodie populară stilizată, de stil recitativ, apropiată prin cadențări și recitativul recto—tono pe treptele 2 și 1 de bocet, ce cuprinde patru rînduri melodice: A, A cadență, B, B cadență, rîndul A desfășurându-se pe baza tricordului major *mi bemol — fa — sol*, în timp ce materialul fonetic al rîndului B include pentacorul major *mi bemol — fa — sol — la bemol — si bemol*, minorizat în cadența finală:

RÎNDUL A

RÎNDUL A cad.

RÎNDUL B

RÎNDUL B cad.

Ritmica suitei, apare structurată fie sub forma unui ritm metric de tip binar și ternar (sporadic și mixt), incluzînd cele mai diferite valori și abundînd în formule excepționale: piesele I, II, III, IV, V, VII, fie sub forma ritmului liber, avînd ca pulsație de bază pătrimea, față de care celelalte valori apar ca multiplicări ale ei: piesa a VI-a, *Choral*. Cîtă varietate, însă, între aceste „delimitări“.

⁹ Vezi: *Mîrza*, Tr.: Simetria de oglindă în folclorul românesc, în *Studii de muzicologie*, vol. III, București, 1967, pag. 103.

Cele mai diferite formule se succed, în urma diviziunii unui număr relativ restrâns de unități, relevând ingeniozitatea compozitorului în tratarea ritmului ca element intrinsec al melodiei și armoniei.

Iată, de pildă, doar câteva din variatele înfățișări sub care ni se prezintă formula ritmică de bază a dansului popular polonez, cunoscut sub numele de *mazurek*, atât la câte una din cele patru voci ale discursului muzical al piesei *Mazurk mélancolique*, cit și în concomitența vocilor și chiar în cadrul unei poliritmii complementare:



Exemplul următor îl extragem din piesa a V-a, *Appassionato*, ce se desfășoară într-un ritm metric (măsura $\frac{4}{4}$). Pe o poliritmie verticală — în cadrul căreia vocii inferioare îi sînt încredințate frecvente diviziuni excepționale: nonolet, decimolet, undecimolet, duodecimolet, cvar-todecimolet — se proiectează o stereotipie ritmică de tip iambic (diminuat și punctat):



Ritmul de structură ternară (măsuri alternative de $\frac{3}{8}$ și $\frac{1}{8}$) al piesei *Carillon nocturne* amintește de stilul parlando-rubato, prin frecvențele grupări celulare de cîte trei timpi, întrerupte în cursivitatea lor de grupări ale diviziunii excepționale (duolet, cvartolet, septolet), precum și prin frecvențele prelungiri și fermate ce apar la încheierea rîndurilor A, A cadență, B, B cadență, atît în cadrul expunerii temei cît și în variațiunile ei.

Mai amintim și faptul că în piesa *Voix de la steppe* ce evidențiază un ritm metric realizat după legile unei poliritmii complementare specifice muzicii corale populare ruse, se impune formula constantă:



— asemănătoare tipului II epitrit — căreia i se adaugă dispondeul (în cadrul a două măsuri de 4), spondeul (în cadrul unei măsuri de $\frac{3}{2}$) și pătrimea (în cadrul unei măsuri de $\frac{4}{4}$).

Sub aspect *armonic*, *Suita op. 18* prezintă un deosebit interes aducînd:

1. Înlanțuiri acordice tipic modale (treptele I—III, II—I, VI—I, VI — III, VI — V): în *Melodie*, *Voix de la steppe* și *Choral*.

Ex.: *Choral*, măs. 6:



2. Grupări acordice ce confirmă și vertical prezența scării de 7, 9 și 11 sunete: în *Melodie*, *Burlesque*, *Carillon nocturne*.

Ex.: *Melodie*, măs. 31:

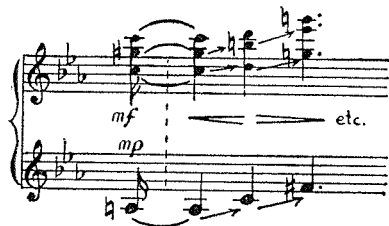
3. Succesiuni acordice de tip romantic, ca de exemplu, cele din măsurile 7—8 ale piesei *Mazurk mélancolique* unde acordul treptei a treia, în răsturnarea a doua din *la* major este urmat de acordul treptei întâia din aceeași tonalitate:

4. Mixturi de acorduri perfect majore (în *Mazurk mélancolique* și *Burlesque*), de acorduri majore și minore (în *Appassionato*), de acorduri de septimă, avînd terța mică și septima mare (în *Carillon nocturne*), de acorduri de septimă de dominantă în răsturnarea a treia (în *Burlesque*), de acorduri de nonă în răsturnarea întâia (în *Carillon nocturne*).

Ex. *Carillon nocturne*, măs. 18—19:

¹⁰ Cu excepția lui *sol becar* care poate fi „subînțeles“ fiindcă apare atît în măsura 30 cît și în măsura 32, sînt cuprinse aici toate sunetele amintitei scări de 7 sunete, pornind de la *mi bemol* și avînd succesiunea intervalică: terța mică, secundă mică.

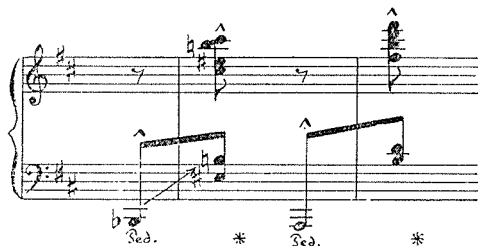
5. Pseudo— mixturi acordice (în *Carillon nocturne*).
Ex. măs. 29¹¹



6. Acorduri de octavă micșorată, ce survin mai ales la vocile superioare, peste sunetul — pedală al vocii inferioare (în *Burlesque*).
Ex. măs. 119:



7. Acorduri cu sunete complementare (în *Burlesque*).
Ex. măs. 320 — 322:¹²



Toate acestea ne arată nu numai că Enescu era încă de pe acum receptiv la ecourile muzicii impresioniste (se știe că în 1910 audiase în sala Érard din Paris, *La cathédrale engloutie*, în interpretarea autoru-

¹¹ Observăm că dacă vocile întâia și a treia aduc mixturi de octave paralele, septimele mari paralele create inițial între vocile a patra și a doua se transformă ulterior, prin mișcare directă, în septimă micșorată, în același timp, între vocile a patra și întâia creindu-se mai întâi intervalul de decimă mică și apoi, prin mișcare directă, intervale de nonă mare și nonă mică.

¹² Conform indicației de menținere a pedalei, considerăm că primul acord este: *do diez — mi diez — sol diez — si bemol — si becar*, avînd deci două septime diferite; în rezolvare *si becar* se menține la vocile, superioare, iar sunetul complementar, *si bemol*, se rezolvă coborîtor, la *la becar*.

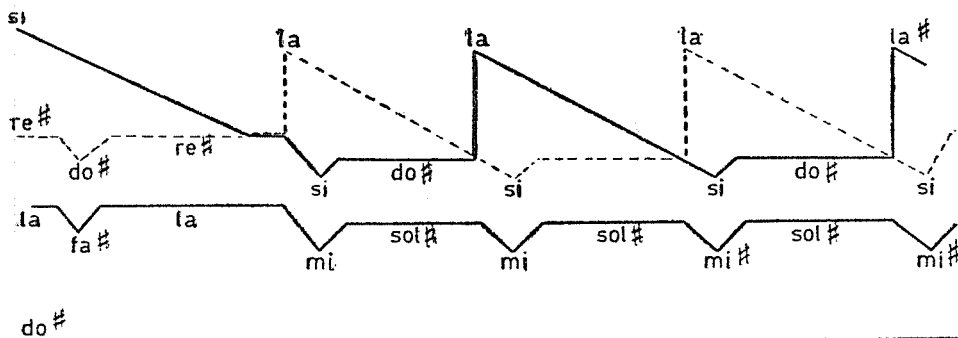
lui) ci și că, deja, gândirea sa armonică devenise complexă și originală. În sprijinul acestei afirmații, n-am putea aduce și argumentul că în *Oedip*, de pildă, alături de alte procedee armonice reîntîlnim — desigur mai măiestrit întrebuințate decît în *Suita pentru pian* — înlănțuiri acordice tipic modale, mixturi de acorduri majore, mixturi de acorduri majore și minore, pseudo— mixturi acordice, acorduri de octavă micșorată, acorduri cu sunete complementare? Trebuie să recunoaștem că licăriri ale luminilor proiectate de scriitura armonică a lui George Enescu în „opera vieții sale“, tragedia lirică *Oedip*, se întrevăd cu claritate în opus-ul pianistic nr. 18!

Primatul melodiei — caracteristică fundamentală a limbajului muzical enescian — își spune cuvîntul nu numai în înlănțuirile acordice nu o dată cutezătoare ale *Suitei op. 18*, ci și în scriitura polifonică.

Uneori latentă, alteori declarativă, ea confirmă și de astă dată mărturisirea compozitorului: „Sînt în esență un polifonist ...¹³ fără însă a nega, prin aceasta, importanța conceptului armonic, căci între armonie și contrapunct există întotdeauna la Enescu condiționări reciproce.

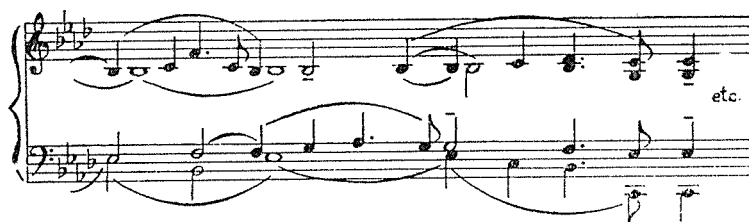
Îmbinate liber și completîndu-se una pe alta, liniile contrapunctice au o scriitură proprie și totodată organic integrată unității melodico—armonice.

Iată, de pildă, cum s-ar putea reprezenta, schematic, măsurile 23—26 din *Mazurk mélancolique* în cuprinsul cărora primele două voci se întrepătrund, a treia realizează un quasi — ostinato, iar a patra menține padala pe *do diez*:



Amintînd doar că pe parcursul lucrării intervin pasaje tratate prin imitație motivică la octavă (ex.: *Melodie*, măs. 25 și 26—27), *Mazurk mélancolique*, măs. 100), prin mișcări complementare ale planurilor sonore (ex.: *Melodie*, măs. 16), precum și prin suprapuneri de planuri, unele manifestînd o polifonie latentă, altele avînd o scriitură bine diferențiată (ex. *Burlesque*, măs. 1—4), ne oprim asupra unui moment din *Choral* (măs. 5):

¹³. Cf. Gavoty, B.: *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Paris, 1955, pag. 84.



Ca urmare a dezvoltării libere pe care o dobîndesc treptat vocile pornite de la o mișcare simultană, ele își manifestă aici independența și totodată interdependența ritmico-melodică: vocea întâia schițează ritmul și forma arcului melodic al unui motiv ce va fi imitat cu modificări de vocea a treia, preluat la o cvartă superioară de vocea întâia, în același moment la vocea a patra apărînd în formă inversată.

Particularitățile stilistice evidențiate de *Suita op. 18* — constituind diverse modalități de exprimare a conținutului de idei și sentimente sugerat de însuși titlul fiecăreia din cele șapte piese — nu au fost, desigur, epuizate în acest studiu. Ne-am propus doar, ca relevîndu-le pe cele mai semnificative să atragem atenția asupra învățămintelor ce se pot desprinde din aceste pagini pe nedrept date uitării, dar pe care însuși compozitorul le aprecia din moment ce și-a exprimat regretul de a le fi pierdut la Iași, în timpul primului război mondial, împreună cu o altă compoziție terminată tot în 1916: *Trio-ul în la minor pentru pian, vioară, și violoncel*.¹⁴

Întîmplarea fericită a făcut ca în 1957, cele două manuscrise să fie descoperite și pînă la urmă să intre în posesia directorului Muzeului „George Enescu“, Romeo Drăghici.

Rod al frămîntărilor creatoare ale lui George Enescu în scopul îmbogățirii sferei de expresie a muzicii sale din deceniul al doilea, precum și al unor înfrigate căutări spre realizarea fuziunii dintre național și universal, *Suita op. 18* marchează un pas înainte față de o serie de lucrări anterioare și anunță momente ale înaltelor împliniri artistice din deceniile următoare. Ea trebuie să-și cucerească locul meritat și în repertoriul pianistilor, care înfruntînd unele dificile probleme tehnico—expresive ar avea răsplata unor multiple satisfacții estetice.

The suite nr. 3 for piano, op. 18 by George Enescu — Stylistic regards.

Rodica Oana-Pop

Abstract

The author of the present work shows the place held by the suite nr. 3 for piano, op. 18 in the context of Enescu's musical creation. This is done by under-

¹⁴). Vezi: Drăghici, R.: *Pagini enesciene inedite*, în rev. *Muzica*, nr. 9/1967, pag.9.

lining the stylistic features of the composition (composed between 1913—1916). Several musical examples as well as some references to other compositions of G. Enescu that are preceded or announced by the suite nr. 3, contribute in making clear the whole matter.

La suite pour piano nr. 3, op. 18 de Georges Enesco. Considérations stylistiques

Rodica Oana-Pop

Résumé

L'auteur de l'article met en évidence les particularités stylistiques de la *Suite pour piano nr. 3 op. 18* de Georges Enesco — composée entre 1913—1916 — et fixe la place que cette oeuvre occupe dans l'ensemble de la création du compositeur roumain. L'auteur donne des exemples musicaux et se réfère constamment à d'autres compositions de Georges Enesco, que la *Suite pour piano No. 3 opus 18* précède ou annonce

Сюита для фортепиано, № 3, Оп. 18 Дж. Энеску — стилистические рассмотрения

Родика Оана-Поп

Резюме

Автор работы выдвигает стилистические свойства *Сюиты для фортепиано № 3. Оп. 18*. Джордже Энеску, написанной между 1913-1916 гг., и показывает место, которое занимает это произведение в контексте сочинений композитора. Ряд музыкальных примеров, как и ссылка на другие сочинения Джордже Энеску, которым предшествует *Сюита для фортепиано № 3. Оп. 18*, способствует разъяснению задачи.

George Enescus Klaviersuite Nr. 3, op. 18 – stilistische Betrachtungen

Rodica Oana-Pop

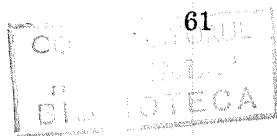
Zusammenfassung

Die Verfasserin vorliegender Arbeit hebt die stilistischen Eigenheiten der von George Enescu zwischen 1913—1916 komponierten *Klaviersuite Nr. 3 Op. 18* hervor und weist die Bedeutung die dieser Komposition in Kontext von Enescus Musikschaffen beizumessen ist, auf. Eine Reihe von Musikbeispielen und die Bezugnahme auf andere Werke Enescus, welchen die *Klaviersuite Nr. 3 Op. 18* vorangeht oder welche von ihr vorbereitet werden, bringen einen Beitrag zur Erläuterung des Problems.

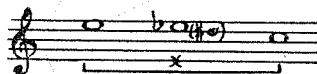
Contactul cu creația celui mai mare geniu muzical național, ca și cu preocupările muzicologiei noastre de a dezvălui toate unghiurile frumoșilor spiritualității enesciene, trezește o adevărată pasiune în cercetător, pentru adâncirea studiului, pentru cunoașterea universului plin de farmec și inedit al geniului enescian, rezultat din echilibrul suprem între rațiune și afectivitate. Fenomenul Enescu, născut și din nou integrat unei psihologii cu orizont bine determinat — al spiritualității românești extrem de bogată afectiv — conține, credem, în toate dimensiunile sale aspecte specifice distincte.

Încercînd să definim aspectul reflexiilor expresive ale intervalelor enesciene, adîncind astfel studiul care în general, în cercetările muzicologilor noștri se oprește la motiv — configurație intervalică cu structură pregnantă — am căutat un sprijin în cercetările lingvistice care pun în valoare rolul elementului primar în literatură: *cuvîntul*. Astfel, T. Vianu în *Studiile de stilistică* analizează vocabularul eminescian (1), pornind de la considerentul formulat de Guiraud, precum că vocabularul unui poet cuprinde „așa-zisele *cuvînte-temă*... care arată direcția oarecum constantă a gîndirii sau a sensibilității lui, precum și *cuvînte-cheie*, adică acelea care reprezintă pentru fiecare scriitor, o abatere de la rangul frecvenței lor în limba epocii respective“. Astfel se „atinge problema stilului, deoarece... ceea ce se numește stilul unui scriitor ar reprezenta întotdeauna o abatere (écart) de la norma interbunătării comune a limbii“. Avînd în vedere tema noastră încercăm o analogie în care rolul cuvintelor temă ar putea să fie conferit motivelor ca entități ce constituie în încheiere în sine și puncte de creștere și dezvoltare, iar a cuvintelor-cheie, intervalelor, ce definesc specific un anumit caracter, o anumită fizionomie.

Dar T. Vianu adîncește problema arătînd că „accentul semnificației poetice, poate într-un anumit text să apese mai puternic asupra unora din aceste părți de cuvînt“, care se pot schimba de la etapă la etapă. Acest lucru îl considerăm deosebit de util pentru intențiile noastre în a aprecia expresivitatea intervalelor melodice în funcție de rolul lor în cadrul materialului motivico-tematic în lucrările lui G. Enescu, și evoluția fenomenului intonațional în sensul personalizării și adîncirii expresive de-a lungul întregii sale creații.

98569/
1921

Studiile muzicologice de pînă acum au evidențiat o serie de aspecte privind mai ales motiva enesciană¹, relevînd cele mai caracteristice entități: un trison în cadrul unei terțe mari, motivul x (sau luat



în sens mai larg motivul de secundă și terță, apoi motivul de cvartă mărită și secundă, caracteristic în special dramei *Oedip*. Un studiu mai aprofundat al intonațiilor enesciene în sensul accentuării și evidențierii rolului expresiv al anumitor intervale, organicitatea lor în creație și persistența lor, se impune ca necesitate practică și teoretică, dat fiind imensa importanță a creației enesciene pentru dezvoltarea școlii muzicale românești.

Privind expresivitatea intervalelor, întrucît în tema propusă ne vom referi numai la aspectul melodic al motivelor și temelor unor lucrări din creația lui Enescu, vom face numai cîteva specificații importante pentru lucrarea de față.

Expresivitatea intervalului va fi apreciată din unghiul rolului său în raport numai cu celelalte intervale și pe cît posibil în afara altor parametri (metru, ritm, orchestrație etc.). Din acest punct de vedere vom aprecia că intervalul poate constitui:

- 1) punct de pornire fără expresie deosebită — neutru;
- 2) o mișcare cu scop de a pune alt interval în valoare — activ indirect;
- 3) un salt expresiv deosebit — activ direct;
- 4) un salt expresiv care cumulează și expresia intervalelor anterioare — activ amplificat;
- 5) o mișcare neutră dar îmbogățită ulterior-retroactiv (2).

Enescu, asemenea lui Eminescu a găsit în sine și a redat valențele aceluia profund sentiment tragic: duișia (3). Această duișie și-a ales mijloacele sale și în cazul muzicii unul din acestea îl constituie intonația. Elementele acestei duișii: dorul și legănarea vor exclude din muzica lui Enescu (ca și din muzica românească, în general) bruschețea unor intervale ca septima mare, sexta mare, sau unele chinuitoare ca nona mică ascendentă, ca și expansivitatea continuă a două-trei intervale. Lipsesc și prăbușirile melodice, expresie a unor stări sumbre.

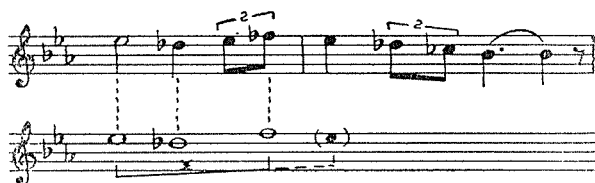
S-a vorbit mult de drumul enescian pînă la găsirea expresiei românești, la găsirea de sine. Enescu însuși recunoaște strădania sa de a găsi un *caracter* românesc. Acest caracter se va impune într-un proces lung și intervalisticii enesciene, tinzînd către concentrarea expresiei într-un număr de intervale restrîns. De aici și noțiunea deja introdusă în muzicologie, referitoare la creația enesciană: *intervale preferențiale*, care joacă un rol atît de mare în construcția materialului său motivnic și te-

¹ Găsim totuși multe referiri la interval la O. L. Cosma, Șt. Niculescu și îndeosebi, la R. Ghircoiașiu.

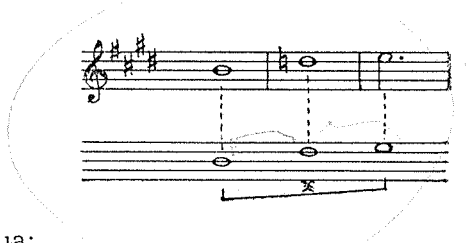
matic, cît și în dezvoltarea ulterioară a lucrării, încît unii muzicologi au văzut în aceasta un *ciclism intervalic* (4), apropiindu-l pe Enescu de tehnica serială.

Ne propunem să constatăm cît și cum contribuie aceste intervale la valoarea expresiei globale tematice; în ce măsură expresia intervalelor preferențiale nu se devalorizează prin frecvența lor utilizare, deci cît de profund este geniul enescian în a da infinite reflexe unuia și aceluiași interval; în ce momente ale temei se articulează aceste intervale; ce alte elemente intonaționale de legătură sau de dezvoltare folosește.

Ne aflăm la început de drum. *Poema română op. 1* (1895), lucrarea tinărului de 16 ani, înseamnă muzica românească încheierea unui în același timp începutul altuia, care avea să se concretizeze la același autor, pregnant și plener, după mai multe tatonări; 30 de ani mai târziu în *Sonata a III-a pentru pian și vioară op. 25* (1926)¹, fără a uita culmile anterioare, atinse în *Simfonia a III-a op. 21* și *Sonata I-a pentru pian op. 24*. Conținutul tematic al *Poemei* bazat pe citatul folcloric sau intonații în spirit folcloric, nu va contrasta concepției intonaționale de mai târziu. Ba chiar am putea spune că aici intonațiile vor fi mult mai apropiate de cele ale ultimei perioade și care se vor întîlni în toate lucrările sale mai personale. Intonațiile temei primului tablou:



a celui de al doilea:



din partea a doua:



5. Cosma, O. L.: *Oedip-ul enescian*, Ed. muzicală a U.C., București, 1967, un nou raport între lucrările sale, situînd opera *Oedip* în centrul creației sale începută în anul 1910) și deci anterioară momentului decisiv românesc din *Sonata a III-a Op. 25*.

ca și a bătutei din final:



sînt toate tributare aceluiași interval: secundă și terță. Dispunerea acestor două intervale în cadrul unui motiv (denumit și *x*), precum și modul de a pune în valoare unul sau altul din ele, este de o varietate infinită, după cum vom avea ocazia să constatăm în continuare. Acest motiv construit din secundă mare în terță (care vine din vechiul makam, traversează muzica medievală, îl întâlnim la Bach, Mozart etc.), care va deveni în epoca de maturitate a lui Eneșcu secundă mică — terță mică, în sensul unei puternice adînciri, prin secunda mică, a acelei *tristeți tracic*, acest motiv vine de-a dreptul din copilăria muzicală a oamenirii, constituind intonația cu care primitivul își exprima și exuberanța și tristețea, într-o restrînsă sferă. Simplitatea expresiei acestor două intervale, dar și permanența în ele a unei expresii milenare, este orientată aici, în *Poema română*, către o atmosferă naivă și duioasă, amintindu-ne parcă de versurile eminesciene din poezia *De-aș avea o copilă*, cu expresia lor populară deschisă sufletește în toată candoarea. Intervalele se configurează melodic într-o intenție de deschidere exterioară, programatică. Să analizăm fugitiv motivul bătutei. Repetarea secunde mari (*si bemol-do*) și amplificarea expresiei sale *prin prima* ce urmează, (*do-do*) scoțînd în valoare frumusețea celui de al doilea sunet (*do*) și fixîndu-l în centru, constituie unul din mijloacele cele mai vechi de intensificare expresivă a intonației. Avîntul secunde și primei este amplificat în saltul terței mici (*do-mi bemol*). Secunda *mi bemol-re* este pentru legătură, scoțînd în relief intervalele motivului *re-si bemol-do* (motivul *x*). Jocul intervalelor exprimă direct conținutul de joc al temei.

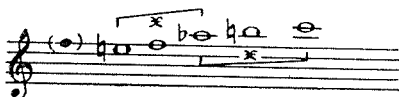
Se spune adesea că în lucrările cuprinse între op. 1 și op. 11 (*Rapsodiile*), specificul românesc pare a se estompa. Într-adevăr Eneșcu trăiește în mijlocul unei culturi pe care și-o însușește profund, uimit probabil de forța și amplitudinea acestei culturi. Sînt anii adolescenței și ai primei maturități, cînd fluxul de cunoștințe domină spiritul, cînd inconștientul dormitează, așteptînd liniștit ca această năvală străină să se decanteze, să se structureze pe vatra veche a zestrei ancestrale. „Supusă contingențelor celor mai capricioase, conștiința e dispusă să-și trădeze în orice moment peisajul. Inconștientul nu trădează“ (6).

Ne vom opri la *Sonata a II-a pentru pian și vioară op. 6*. Analiza intervalelor temei I-a, înseamnă de fapt a diseca, căci în cazul acestei melodii se potrivește desăvîrșit definiția lui Roland Manuel: „Suc-

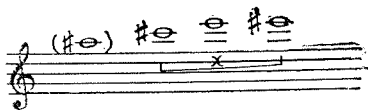
cesiunea de sunete unde se pierde noțiunea intervalelor...“ O facem cu senzația că vom descoperi aici aspecte intonaționale ce vor constitui celinele-motrice în marile sale opusuri. Întreaga linie e construită în gen beethovenian¹ (sau brahmsian), de suflu melodic larg. Secunda



mică din capul temei nu pare să aibă o semnificație mai adâncă decît aceea a unei note de schimb pentru a evidenția intervalul următor. Împreună cu saltul de sextă mare descendent (tipic brahmsian), rostirea devine confesională (7, p. 31). Dacă însă ne-am permite să inversăm saltul de sextă și să adăugăm secunda mărită ce urmează, vom



obține ceea ce tinalul *Sonatei I-a pentru pian op. 24*, ne expune de acum cu o totală preocupare de expresie în sine a fiecărui interval: (ex. 8), în care saltul de terță mică după o lungă legănare, este amplificat



(pînă la țipătul infrînt) de următoarea terță mică (secundă mărită) și încă o secundă mică. De asemeni, jocul terței, acea oscilație cu lărgire a intervalului de terță mică în terță mare (tipic franckiană), în mijlocul temei sonatei, anunță și el acea insistență pe terță, pe care o va converti însă într-o nouă expresie, întilnită în tema I-a a *Simfoniei*



de cameră și menținută în discurs, apoi în *Sonata I-a și a III-a pentru pian, Cvartetul nr. 2* etc., avînd parcă mereu aceeași sugestie, de alean. Este fără îndoială una din formele directe ale intervalului de a exprima (cu conștiință de sine) o stare. „Asemenea insistențe (pe un interval, p.n.), cît și folosirea apogiaturilor sînt caracteristici des întilnite în stilul melodic enescian“ spune Șt. Niculescu în lucrarea sa *Aspecte ale*

¹⁾ Vezi Beethoven *Sonata* op. 10 nr. 2 P. a II-a.

creației enesciene în lumina simfoniei de cameră. Enescu va căpăta de la lucrare la lucrare o adâncime din ce în ce mai mare în exploatarea intervalului, motivele și temele lui întrupându-se din câteva neștemate specific și vizibil dispuse, în vederea unei expresii. Enescu se va înscrie astfel pe linia proiectată de Liszt (în *Sonata în si minor pentru pian*), unde melodia renunță din ce în ce mai mult la o scurgere infinită (Wagner), și se structurează în câteva articulații distincte ca intonație. Personalitatea acestor articulații va însemna și stil și originalitate. Așadar, în această temă, amplă melodic, care va reveni și în celelalte mișcări ale sonatei, putem decupa multe aspecte intonaționale, dar ele se contopesc într-o expresie mai generală, în care se simt doar valuri melodice.

Tema secundă se înscrie în același șuvoi melodic. Totuși am dori să relevăm fenomenul repetării unui sunet (primei melodice) ca moment, deocamdată, de pregătire a avântului, punind în valoare intonațiile următoare (secunde). Terța mică se face simțită și ea în înche-



ierea temeii, cu intenție evazivă înainte de cadență. Intonațiile



temei din partea a II-a ni se par mult mai apropiate de ceea ce vor însemna temele *Simfoniei de cameră*. Aici fiecare mișcare melodică nouă, (fiecare interval), participă la devenirea expresivă. E parcă înginarea în procesul unei munci liniștite, a unor intonații, fără preocuparea pasională a cântării. Tema se naște din mișcarea simplă de secunde pînă la tetracord, după care urmează relația secundă-terță-secundă în care predomină rolul secunde (mari și mici), terța avînd rolul de a evidența expresia celor două secunde de la cei doi poli ai săii, deci un rol expresiv indirect. Investitura e a secundeii, astfel că prima



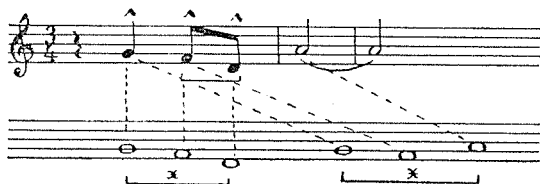
care urmează are același rol de a evidenția secunda *sol-la*. Îmbinarea secundelor mari cu secundele mici face ca atmosfera temeii să fie îngîndurată, dar totuși senină. Tema secundă a părții a II-a, accentuează

expresia secunde mici (prin cromatizare), evidențiată prin salturile melodice de sextă ascendentă și terță-cvartă descendentă. La

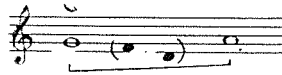


rîndul lor aceste salturi capătă o expresie mai pregnantă, prin secundă. Întreaga stare de spirit e mult tensionată. Lucrarea este concepută în genul ciclismului franckian, în care ideile revin în mai multe ipostaze, dar fondul intonațional are rolul unui eșafadaș al persistenței. Adîncirea acestui principiu va duce la ciclismul său de mai tîrziu, care „tinde să obțină întreaga construcție melodică a lucrării din cîteva elemente generatoare, dar care, ... încorporează unele intervale comune și apoi, în modificările lor de-a lungul lucrării mențin și dezvoltă raportul inițial dintre sunete” (8). Iată de ce, sub raportul caracteristicilor intervalice, *Sonata a II-a pentru vioară și pian op. 6* va însemna totuși un preludiu peste ani la momentul *Sonatei I-a pentru pian op. 24*, moment ce se va desăvîrși în *Sonata a III-a pian și vioară*.

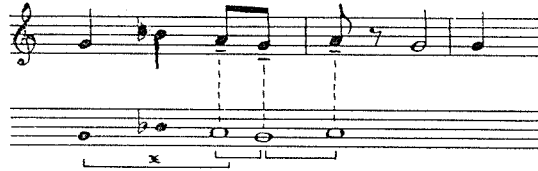
De cu totul altă nuanță personală vor fi intervalele din motivele *Preludiul la unison* din *Suita I-a pt. orchestră op. 9*. Melodie fără precedent în istoria muzicii românești (și poate universale), după părerea noastră, preludiul este atît de încarnat plaiului, ondulației spațiale deal-vale încît măduarele sale melodico-ritmice sînt de un autentic românesc inegalabil. „Părăsind evocarea plastic programatică, Enescu tinde aici (*Preludiul la unison*) spre o maximă spiritualizare a expresiei, împregnînd-o cu trăiri sufletești, a căror complexitate, mobilitate și nuanțare sînt aproape imposibil de redat cu unealta insuficientă a cuvîntului” (7, p. 71). Expunerea primului motiv, nu evidențiază numai expresia intervalelor ce îl compun, dar merge mai adînc evidențind frumusețea individuală a fiecărei sunet. Îndeosebi articulația terței mici (*fa-re*) într-o conjunctură ritmică ce o detașează, și pregătită indirect prin secunda mare *sol-fa*, este coplesitoare. Terța evidențiază indi-



rect însă un interval latent foarte puternic: secunda ascendentă. Această latență se va releva direct în motivul următor. Prin



saltul de terță al motivului x se întărește și expresia cvintei (*re-la*), expresie amplificată de contrastul prin salt. Sunetul *la* pare a fi sinteza forței expresive a intervalelor anterioare. Avem așadar, de a face cu o conjunctură extrem de plină, o sumă de interacțiuni care ar putea face ca acest motiv să trăiască cu sine, fără nici o continuare, asemenea expresiei eminesciene „Tinguosul glas de clopot“. Motivul următor relevă, ceea ce va fi de-a dreptul uimitor în lucrările începând



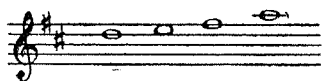
cu op. 24, capacitatea geniului enescian de a găsi unuia și aceluiași interval infinite potențe, în cadrul motivului său de bază (motivul x). Fenomenul este aici atât de sesizabil, încît ne poate servi ca exemplu. În centrul expresiei stă secunda *la-sol*. Terța mică deși în capul motivului, are un rol modest: activ indirect, deși pe valori de pătrimi. Saltul pe *si bemol* pregătește splendoarea legănării ce urmează în secunda *la-sol* (*-la*) și după oprirea respirației (prin pauză) revenirea la *sol*. Pe cîtă vreme secunda în motivul anterior parcă nu exista, asistăm aici la un reviriment total al său. Dar toate acestea au și un fond: acela al *primei*, căci undeva aceasta își face simțită prezența:



Calitatea conferită în aceste motive, de către intonații, dovedește gradul de selecție a geniului în exprimarea de sine, în exprimarea unui lirism arzător integrat naturii. În același sens se impune și *Dixtuorul* din care vom analiza tema I-a, p. I-a.

Pornind de astă dată de la atmosfera generală a temei a I-a a *Dixtuorului*, vom sesiza caracterul pentatonic eliptic, întîlnit în

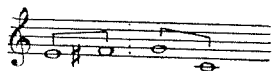




melodiile românești. După cum spune G. Bălan „melodia intonată de flaut are inflexiuni de colind“ (7, p. 96). Analizînd intervalele vom face mai întii observații asupra rolului structural al unora, mai apoi asupra expresiei. Astfel, cvinta nu e numai intervalul cu care se deschide, el va constitui și cadrul în care se desfășoară viața melodică a celorlalte intervale. Acest lucru ni-l certifică continuarea acestui prim moment al temei (măsurile 5—8 și 11—12). De acest aspect ne



vom aminti cînd vom intona tema I-a din *Simfonia de cameră op. 33*, capodopera simfonismului enescian, a cărei prim motiv va răsuna tot în cadru de cvintă, lucru important „căci uneori întreaga temă (în tralvalu p.n.) se va restrînge și se va evoca doar prin această cvintă“ (8). Îndeosebi această a doua reluare cu reîntoarcerea și insistența pe cvintă (deși pe minor) ne sugerează unele apropieri de tema I-a a *Simfoniei de cameră*. Terța mare devine de asemenea cadru de mișcare melodică. Să ne întoarcem însă la problematica noastră; în primul motiv simțim două intervale: cvinta *la-re* și secunda *mi-fa diez*; cvinta la început cu expresie indecisă, se însuflețește retrospectiv prin reflexul secunde (*mi-fa diez*) și a terței latente *re-fa diez*, ca o străluminare postumă: Așadar, secunda mare *mi-fa diez* va avea o expresie indirectă-



inversă¹. Secunda *re-mi* este aproape inezabilă ca interval. Rolul său expresiv însă va urma în continuare, primind rolul expresiv de bază (de legănare), conferit prin alternarea, mai bine zis prin cumularea celor două direcții ale sale (descendent-ascendent) și prin ritmică. Cele trei intervale (cvinta perfectă descendentă, secunda mare ascendentă *mi-fa diez* și secunda mare *re-mi*) și-au expus rolul. În continuare revine rolul secundelor descendente *fa diez-mi* și mai ales *mi-re* de a susține expresia melodică. Cel mai interesant ni se pare starea intervalului de secundă *re-mi* care în prima ipostază era un interval aproape ine-

¹ Ca o experiență, propunem intonarea celor patru sunete oprindu-ne pe *fa diez* și vom constata ecoul interior al cvintei, prin această perspectivă inversă. Cîntînd separat cvinta și separat secunda vom constata lipsa acestei interacțiuni.

xistent, ca apoi în următorul motiv să capete întreaga pondere. Dar fenomenul simțului expresiv ni se dezvăluie în necesitatea pe care o simte la reluarea segmentului melodic (vezi ex. 20), de a aduce o îmbogățire a expresiei, ceea ce se realizează prin saltul de terță (*la-do diez*), întărit prin intervalul de primă care urmează. Și tot îmbogățire expresivă constituie și panta de secunde. Expresia are deci impreg-



nată o rațiune fie voită, (dacă ne gândim la însăși expresia maestrului: „adesea tema nu este un punct de plecare, ci un rezultat“ sau „Cum compun? ... Primele momente le aștern rar, ca picăturile unei stalactite“), fie dictate de forța subconștientului.

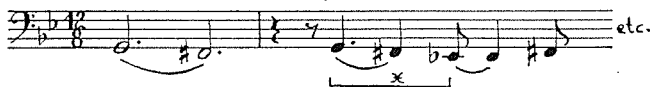
Sonata în fa diez minor pentru pian op. 24, constituie un moment deosebit în definirea expresivității intervalelor enesciene. Temele par a fi însăși conștiințe intervalice. Intonația poartă ponderea expresiei, expresie concentrată pe suprafețe mici, în idei muzicale pregnante, în care fiecare detaliu își etalează conturul. O concepție melodică cu totul nouă, sau mai bine zis punctul terminus al unei deveniri, transpare la o simplă ascultare, nu în sensul unei facilități, ci dimpotrivă prin aparenta zăgăzuire a suflului melodic, care antrenează afectul în afara oricărei concentrări, în afara oricărei participări intensive. Senzația că totul îți scapă, sau în orice caz îți scapă esențialul, dacă angajamentul nu e total, o simți nu numai la prima audiție, dar și ulterior, pînă nu ai investit suficientă concentrare și comuniune. Aproximarea de conținutul sonatei o vom izbuti numai dacă ne vom clarifica în primul rînd elementele intonaționale.

Asemeni *Sonatei în si minor* de Liszt, *Sonata I-a* se deschide cu un motto intonațional în care motivul *x* (secundă+terță) își găsește (înaintea *Sonatei a III-a* pentru pian și vicară) formularea cea mai condensată, mai interiorizată: secundă mică — secundă mărită (terță mică):



Preocuparea pentru valoarea expresivă a intonațiilor se observă și din faptul că expunerea motto-ului se face într-un unison pianistic pe trei registre și în valori largi. Secunda mică acumulînd o puternică tensiune de natură reflexivă, se revarsă în secunda mărită descendentă, dînd un caracter grav meditației. Intensitatea conținutului expresiv al

acestor intervale atinge dimensiunile problematicii dramei *Oedip*. Aproximarea de intonații ale destinului din *Oedip* este certă. Iată acest motiv:



Sintem, așadar, în faza intonațiilor celor mai încărcate de sens și totodată celor mai personale, mai specifice enesciene. Măsura lor e însuși geniul. Neliniștea pe care o instalează în continuare motto-ul aparține tot intonațiilor aduse din sfera intervalelor mari, mă-



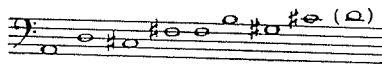
rite și micșorate. Deci, după ce în capul motto-ului s-a formulat întrebarea printr-o concentrare expresivă, răspunsul vine oarecum enigmatic tot în cadrul motto-ului. Din această pricină expresia următoarelor intervale (cvinta micșorată *sol diez-re*, secunda mărită *la-si diez*, terța mărită *sol becar-si diez*) pare un fascicol proiectat de primele intonații din capul motto-ului. Intervalele intermediare, nu sînt de stare neutră și nici active indirect, așa cum s-ar părea la o analiză sumară, căci o dată ajunși la punctuația pe *fa diez* (final), simțim reflectarea către înăuntru a fascicolului proiectat de celula *x*, intonațiile persistînd ca un zig-zag labirintic în toate articulațiile lor. Monolitul care se încheagă este un tot articulat din falange distincte pe un ax fix (*si diez*). Se simt bineînțeles și o serie de intonații latente de tip cromatic: *si diez-re becar-do diez* în vocea superioară și *sol diez-sol becar-fa diez*, care țes și mai strîns discursul intonațional. Aceste intonații cromatice vor servi la închegarea temei din partea a II-a.

Al doilea element tematic, venind cu un contrast mai ales de ordin ritmic va aduce și în intonație aspecte noi. Caracterul general



al acestor intonații este *răzbătător*. Cvarta perfectă, interval utilizat în tematica enesciană¹ (în partea a IV-a a *Cvartetului mi bemol op. 22 nr. 1* și îndeosebi în temele simfoniei de cameră), are aici rolul principal intern de amplificare a expansiunii răzvrătitoare. Deosebit

¹ R. Ghircioașiu arată proveniența acestui interval din isonul și mai ales din anacruza cîntecului popular (9).



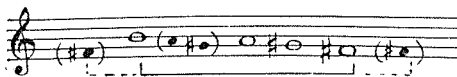
de pregnant intonațional se impune ultima formulă: *si-sol diez — do diez-re* în care se va da tot de cele două intervale (terța mică *si-sol diez* și secunda mică *do diez-re*), dar într-o conjunctură cu totul nouă, printr-o cvartă interpusă, realizând un efect invers decît în motto: o contorsiune rebelă, vizînd străpungerea implacabilului destin, în această prima fază a acțiunii eroului, în care încă nu s-a instalat înțelepciunea. Acest motiv percutează însă și forța acumulată în secunde anterioare. Totuși această ultimă secundă mică *do diez-re* pare a exprima o primă constrîngere, căci dacă ar fi fost înlocuită cu o secundă mare (*do diez-re diez*) forța ar fi fost uriașă. Amintim din nou că aceste izbucniri sint însă puțin caracteristice eroului mioritic, înzestrat cu înțelepciunea resemnării. Iată-l apărînd în motivul imediat următor, în intonația legănării; ca abandonat naturii. Rămăsese un interval



încă neexploatat, mai ales neexploatăta capacitatea lui expansivă. E vorba de acest interval de secundă mare, care devine acum mijloc intonațional pentru această legănare. Putem conchide după această sumară analiză, că intonațiile celor trei momente tematice îl reprezintă pe E n e s c u în cele trei ipostaze de bază ale sale: filozoful, eroul în luptă cu destinul și element integrat naturii plaiului. Întreaga primă parte a sonatei se va dezvolta de la aceste intonații expuse tematic. Cu o oarecare personalitate se mai impune motivul din puncte dar el va

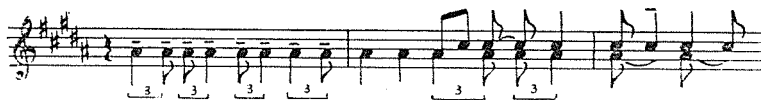


trăi ca o conjunctură melodică greu divizibilă. La baza sa stă un tetracord descendent cu anacruză de cvartă, atît de specific doinei



noastre. E n e s c u îl înobilează însă prin tensionarea unui interval și anume, a ultimei secunde mari pe care o transformă în secundă mică.

să formă de exploatare a valorii unui interval în sine (inclavată și alor parametri muzicali), a celor două dimensiuni ale sale: melodică și armonică. Fenomenul se întâlnește și în cântul popular, mai ales



ca formulă finală și de obicei cu sens descendent. Aspectul li-



ric al minorului este așadar exploatat în cea mai pură formă, cea mai deschisă. Sugestia de legănare e atât de vie, încît parcă auzim interogația eminesciană: „*Ce te legeni codrule*“. Pe fondul acestei legănări se ridică strigătul chinuitor al dorului. Motivul x de terță mică-secundă mică și oscilația următoare apare cu această expresie: melancolie-dor (7, p. 112). Motivul e impregnat de oscilația terței. Realmente



sună aici în motivul x mai mult secundă mărită (decît terță mică), ca sensibilă cvinteii acordului minor *la diez-do diez-m diez* (ca o tensiunare a lui *mi diez* prin apogiatură). Încheierea motivului prin repetarea sunetului are aci sensul de așteptare. Majoritatea motivelor enesciene se încheie cu această repetare (primă melodică), element ce devine stilistic.

Putem conchide după această fugitivă analiză că tema părții a III-a izvorită din esențe populare, constituie una din temele ce vădesc concepția modernă enesciană privind alcătuirea unei teme din foneme impregnate de rațiune și purtătoare de ethos adînc, adînc românesc. În baza unei tradiții și datorită adnotării lui Enescu „în caracter popular românesc“ i se conferă *Sonatei a III-a op. 25* „incipitul“ unei noi etape creatoare. Sîntem închinați să atribuim în aceeași măsură acest merit *Sonatei I-a pentru pian*, căci dacă în *Sonata a III-a pentru pian și vioară* aspectul popular se încrustează spectacular, în *Sonata I-a pentru pian* aspectul filozofic este aprofundat la dimensiuni mioritice.

Încheiem mai mult cu o constatare ce trebuie încă documentată, de cît cu o concluzie, spunînd că dimensiunile valorii creației enesciene cresc în raport cu personalizarea intonațională, cu încrustarea criptică a personalității în silabele rostirii temelor sale. De acest lucru ne vor convinge intonațiile *Sonatei a III-a pt. pian și vioară*, *Simfoniei de cameră* și dramei *Oedip*.

BIBLIOGRAFIE

1. Vianu, T.: *Studii de stilistică*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1968, p. 60 și următoarele.
2. Rîpă, C.: *Expresia intervalelor*, Manuscris.
3. Comernescu, P.: *Confluințele creației lui Eminescu* Revista *Tribuna* din 26. oct. 1967.
4. Rațiu, A.: *Principiul ciclic la G. Enescu*, Studii de muzicologie, vol. IV București, 1968.
5. Cosma, O, L.: *Oedip-ul enescian*, Ed. muzicală a U.C., București, 19 1967, pag. 312 și următoarele.
6. Blaga, L.: *Trilogia culturii*, Ed. pentru literatura universală, București, 1964, pag. 123.
7. Bălan, G.: *George Enescu*, Ed. Muzicală a U.C., București, 1962, pag. 31.
8. Niculescu, Șt.: *Aspecte ale creației enesciene în lumina simfoniei de cameră*, Studii de muzicologie, nr. 8/1968.
9. Ghircoiașiu, R.: *Trăsături stilistice în evoluția creatoare a lui G. Enescu*, Revista *Muzica*, nr. 5/1965.
10. Marbè, M.: *Cvartet de coarde nr. 2 op. 32 de G. Enescu*, Revista *Muzica*, nr. 8/1961.
11. Niculescu Șt.: *Aspecte ale folclorului în opera lui G. Enescu*, Revista *Studii și cercetări de istoria artei* nr. 2/1961, pag. 417.

The expressiveness of intervals in George Enescu's creation.

Constantin Ripă

Abstract

The author aims to deepen the analysis of Enescu's intonations, passing beyond the motive configuration and revealing the interval as being an element that defines the creation of Enescu from a stylistical point of view.

Appreciating apart the intervals of expressive significance — the full intervals — from the intervals with a link role within the framework of motives and themes, the author stresses thus the frequency of a specific for Enescu intonation type having an expression that changes the shades from one composition to the other according to their arrangement in the motive — theme context.

L'expressivité des intervalles dans la création de Georges Enesco.

Constantin Ripă

Résumé

L'auteur se propose d'approfondir l'analyse des intonations d'Enesco, passant outre la configuration des motifs, et mettant en lumière l'intervalle comme élément qui définit la création d'Enesco du point de vue du style. Il apprécie d'une manière différenciée des intervalles à signification expressive — intervalles pleins et les intervalles à rôle de liaison, dans le cadre des motifs et des thèmes — on souligne de la sorte la fréquence d'un type d'intonation spécifique chez Enesco.

co, mais dont l'expression revêt des nuances différentes d'une composition à l'autre, conformément à leur disposition dans le contexte des motifs et des thèmes.

Выразительность интервалов в творчестве Дж. Энеску

Константин Рыпа

Резюме

Автор ставит себе задачей углублять анализ интонации Дж. Энеску, переходя за конфигурацию мотивов, освещая интервал как элемент, который стилистически уточняет творчество Дж. Энеску. Оценив отдельно интервалы с выразительным значением — полные интервалы — от интервалов со связной ролью, в рамках тем и мотивов, таким образом автор подчёркивает частоту одного типа специфической интонации Дж. Энеску, выразительность которой принимает на себя разные нюансы от одного сочинения до другого, в зависимости от способа их размещения в мелодично — тематическом контексте.

Die Expressivität der Intervalle in Enescus Musikschaffen

Constantin Ripă

Zusammenfassung

Der Verfasser beabsichtigt durch seine Arbeit, die Analyse von Enescus Melodik zu vertiefen indem er über die Gestaltung der Motive hinaus das Intervall als stilistisch bestimmendes Element in Enescus Musikschaffen hervorhebt. In einer differenzierten Bewertung werden die Intervalle mit expressiver Bedeutung — volle Intervalle — von jenen, die eine verbindende Rolle innerhalb der Motive und Themen spielen, unterschieden. Auf diese Weise wird die Häufigkeit eines für Enescu charakteristischen Intervalltypus hervorgehoben, dessen Ausdruck jedoch — abhängig von der Anordnung der Intervalle im motivisch-thematischen Zusammenhang — jeweils verschiedene Nuancen annimmt.

Sonata ca gen și formă a avut pe scara dezvoltării muzicii o evoluție relativ îndelungată care ocupă în timp circa patru veacuri. Astfel, fazele acestei evoluții cuprind: a.) Nașterea genului și căutări de tipar formal — de la sfârșitul secolului XVI și pînă la sfârșitul celui de al XVII-lea. b.) Cristalizarea sonatei scarlattiene și evoluția ei pînă la clasic — de la primele decenii ale secolului al XVIII-lea și pînă definitivarea tiparului tripartit bitematic axat pe dezvoltare motivică — ultimele trei decenii ale aceluiași veac. c.) Maturitatea ca tipar formal și ciclul de mișcări atinsă în creația clasicilor vienezi. d.) Evoluții formale axate tot pe vechiul tipar aducînd îmbunătățiri de ordin ciclic, sub aspectul elaborării tematico-motivice și elemente de programatism în unele cazuri — întreg parcursul veacului al XIX-lea de la deceniul al treilea pînă către 1900 și chiar după această dată. O ultimă fază a evoluției sonatei o constituie pășirea ei în secolul nostru, cînd datorită cuceririi unor noi elemente de limbaj se pune cu acuitate și problema transformării tiparului ei.

Constatarea ce se impune din capul locului este aceea că forma de sonată este strîns legată în nașterea și drumul ei evolutiv de limbajul tonal funcțional al major — minorului din Europa occidentală. Se poate face cu certitudine afirmația că sonata este organic legată ca formă de modulație și de elaborarea motivică. Ori aceste două fenomene nu sînt posibile fără funcționalitatea tonală major — minoră; însăși noțiunea de motiv muzical derivă firesc din ea. Și este deasemenea semnificativ faptul că tocmai motivul, prin constituția sa intimă, are un conținut armonic și se sprijină pe noțiunea de armonie tonală. În acest fel fazele de dezvoltare ale sonatei ne apar strict condiționate de evoluția elementelor de limbaj. Pe bună dreptate compozitorul György Ligeti afirmă că „Pentru articulațiile sonatei clasicismului vienez este semnificativ faptul că ele se lasă a fi cunoscute prin intermediul proprietăților lor istoric constituite, dezvăluind în care fază a parcursului formei se află: teme, punte, tratare, retransiție spre repriză, coda, se circumscriu exact nu numai prin poziția lor din interiorul formei, ci înainte de toate se identifică prin comportamentul lor, prin indicii armonice, modulatorice, ritmice, motivice și în parte chiar și dinamice“. Aceste rînduri dezvăluie cu exactitate esența tiparului formal al sonatei și mobilul dezvoltării sale.

Secolul XX prin noile cuceriri tehnice, de expresie și limbaj, impune noțiunii de sonată soluționarea unor probleme dificile de formă. Aceasta deoarece bazele tiparului respectiv sînt schimbate și înlocuite în mare parte cu altele noi. De aceea el va suferi „ajustări” sau schimbări fie în articulațiile sale componente, fie în scriitură, fie în însăși forma nouă sau relativ nouă pe care o adoptă. Dar în acelaș timp nu trebuie omisă constatarea că prestigiul imens de care s-a bucurat sonata dealungul timpurilor influențează pînă și astăzi creația unor compozitori, genurile și formele pe care ei le abordează. Chiar atunci cînd sub raport strict formal nu mai poate fi vorba de o sonată sau de o simfonie propriu zisă, denumirea respectivă se păstrează la mulți creatori contemporani. Ne apare în acest sens semnificativ faptul că Webern unul din cei care au schimbat radical noțiunea de sintaxă sonoră, de scriitură, compune o Simfonie (op. 21) unde în articulațiile sale și chiar sub aspectul graficei semnelor de repetiție partea I o raportează schemei de sonată clasică sau chiar celei de sonată bipartită scarlattiană. Evident, el nu mai are nimic comun în limbaj și evoluția interioară a materialului, cu respectivele forme din trecut. Un alt compozitor, de astă dată net contemporan, Pierre Boulez scrie o Sonată pentru flaut și pian și, nu mai puțin de trei sonate pentru pian solo, care cunosc o evoluție foarte strînsă a elementelor structurale și a concepției generale de construcție. Așadar, unele muzici contemporane chiar cînd apelează la un limbaj total diferit de cel clasic, nu renunță — cel puțin pe plan exterior — la termenul de *sonată* încercînd fie o „restructurare” a formei, fie — cum este cazul lui Arnold Schönberg și Alban Berg — o împăcare pe cît este posibil a noului limbaj cu vechiul tipar.

Problemele de formă care se pun în cazurile cînd compozitorul contemporan dorește să abordeze sonata în creația sa, sînt deci în strictă dependență de limbajul muzical folosit și de sintaxa sonoră la care apelează. Aici se pot defalca două aspecte principale, fiecare avînd la rîndu-i o pluralitate de modalități speciale sau intermediare de lucru:

- △ a.) Într-o muzică ce nu renunță la elementele de stabilitate (totală sau relativă) tonală, forma de sonată își poate, în linii mari, păstra tiparul cunoscut, cu transformări mai mult sau mai puțin esențiale.
- △ b.) În muzica unde funcționalitatea este depășită și s-au găsit căi noi de evoluție a sintaxei și limbajului muzical, forma cunoaște în general transformări mai profunde care pot duce la totala ei desfigurare sau la punerea ei într-un nou tipar.

Din categoria a.) vor face parte muzicile: tonale, neotonale, modale, neomodale, modale lărgite cromatic sau cu o structură total cromatică liberă. În categoria b.) se încadrează: cele seriale, seriale integrale, aleatorice, concrete, electronice și stohastice.

Între cele două grupuri se mai stabilește concomitent și raportul de capitală importanță:

a. b.
tematism-atematism

întrucît el este de obicei în strînsă legătură cu limbajul de care ueză formă.

△ Tiparul de sonată va cunoaște așadar transformări, adaptări sau evoluții conforme cu categoria de discurs sonor în care se încadrează. Aspectele privind articulația și componența sa însă, indiferent de limbaj, s-ar putea rezuma la următoarele:

1.) Existența sau lipsa tematismului ca element fundamental.

2.) Prezența sau absența raportului tematic și a bitematismului de sonată, respective a contrastului tematic și de expresie dintre cele două idei.

3.) Modalitatea de încadrare a acestui material într-o anumită sferă funcțională sau semifuncțională și realizarea schimbării acestui raport în repriză. Cu alte cuvinte: schițarea la o altă scară a raportului tonal din sonata clasică.

△ 4.) Modalitatea de lucru în sectoarele de elaborare și ponderea lor în economia formei.

5.) Realizarea integrală sau parțială a tiparului cu toate strofele și părțile de rigoare sau, dimpotrivă, încercări de a elabora un tipar nou sau derivat din cel de sonată.

△ 6.) Ponderea pe care o primește raportul dintre formă și ciclu. Sonata contemporană pune adesea un accent deosebit pe noțiunea de ciclu, respective pe idea genului de sonată, lăsînd pe plan secundar realizarea formei ca atare, sau o neglijează cu totul, aderînd în consecință la principiul vechii sonate din secolul al XVII-lea.

① Și acum, pe marginea celor de mai sus, câteva exemple. Existența unui așa zis tematism cu transformări însă adesea importante ale acestei noțiuni, este atestată aproape în toate exemplele de sonată din muzica contemporană. De aici decurge firesc și ideea de contrast, de individualizare (relativă sau aluzivă) a unor blocuri („tematice“) puse în antiteză. Este de altfel una din condițiile esențiale a realizării tiparului sau a sugerării lui. Din noianul de exemple din muzica neomodală extragem unul care ni se pare de mare claritate: Sonatina pentru pian de M. Ravel unde existența a două idei distincte în expoziție și punerea lor în alte raporturi modale în repriză, crează o relație tipică de sonată, pe lângă celelalte elemente care concură la realizarea formei, prezente și ele. Aceleași fenomene sînt observabile în lucrări similare de

△ Debussy, apoi la Bartók, Hindemith, Prkofieff, sau alți reprezentanți ai curentului neoclasic contemporan. În muzica cu bază modală lărgită cromatic Sonata pentru pian de André Jolivet prezintă deasemeni aspecte asemănătoare. Din muzica dodecafonică se pot extrage alte exemple concludente, cu specificarea că, aici elementele de ordin tematic se obțin din melodizarea seriei și din realizarea unor contraste de expresie între blocuri, pe baze melodico — ritmice și nu tonale. Transpoziția în repriză a acestor momente pe alte trepte ale totalului cromatic sugerează raportul tonal de sonată. Este cazul Cvartetului nr. 3 op. 30 de Arnold Schönberg. La fel se potrec lucrurile și în Cvartetul său nr. 4 unde tratarea se efectuează cu ajutorul unor permutări ale sunetelor seriei. Tot la Schönberg în Piesa pentru pian op. 33/a găsim o formă de sonată cu articularea distinctă a părți-

lor, unde în expoziție tema a doua se evidențiază prin cantabilitate și expresivitate, promovind în germene trei microsecțiuni asemeni temelor secunde ale clasicilor. Repriza și coda de o mare conciziune aduc materialul tematic puternic transformat evidențiind mai clar numai prima secțiune din tema a doua; așadar o repriză prescurtată, aproape numai o aluzie la repriză. În Simfonia în Do de Igor Stravinski se poate semnala o construcție tematică pe baze figurale fără elemente tonale propriu zise. Unul din exemplele cele mai avansate îl constituie Simfonia op. 21 de Webern unde tematismul se diluează pînă la desființarea lui prin faptul că seria de bază melodizată în manieră punctualistă, este distribuită discontinuu la diferite instrumente realizînd o „melodie din culori timbrale” — dar și aici forma, la o analiză aprofundată, se dezvăluie în toată plenitudinea și rigoarea ei.

1 2 În unele lucrări nesoriale această rigoare clasică este depășită prin îmbogățirea și lărgirea cadrului formei. Astfel, în Cvartetul nr. 5 de Bartók, în prima parte sînt puse în contrast nu două ci (trei) teme, mărindu-se astfel dramatismul discursului muzical. Fenomenul nu este nou: încă la Beethoven în Sonata pentru pian în Do major op. 54 (Waldstein) în Simfonia a III-a (Eroica) etc. apar în tratare elemente tematice noi. Dar în exemplul bartokian citat, punerea în conflict a celor trei teme încă în expoziție, crează premisele unor ample ciocniri ulterioare ale materialului tematic respectiv.

1 2 Sectorul de tratare primește adesea în sonate timpurilor noastre o pondere deosebită. Este vorba de infiltrarea momentelor dezvoltătoare în aproape toate articulațiile formei, pînă la totala subordonare a ei, acestui fenomen caracteristic. De aici decurg și modificările, deseori esențiale, pe care le poate suferi tiparul propriu zis. Astfel în Sonata a II-a pentru pian de Pierre Boulez de la bun început se dezvăluie un discurs în care sunetele de bază ale unor formule melodice sînt supuse unui continuu travaliu, apărînd pe alocuri momente de contrast care crează iluzia bitematismului. Fenomenul ca atare nu este nou întrucît încă în sonata romantică se întîlnesc frecvent momente de elaborare în sînul expoziției sau la sfîrșitul reprizei. Continuînd această idee, compozitorii de azi o dezvoltă subordonînd adesea forma de sonată în totalitatea ei procesului de elaborare. Este un fenomen vizibil nu numai la Webern și la compozitorii curentului neoserial al anilor 1950 — 60, ci și la alți creatori de orientare mai puțin radicală. Astfel în Sonata pentru pian de André Jolivet se constată prezența unor momente de dezvoltare apărînd ici și colo, primind o pondere mai mare sau mai mică influențînd astfel articulațiile componente ale formei. În creația altor muzicieni cu viziuni sonore similare, se poate observa într-o măsură mai mare sau mai mică același fenomen. Referindu-ne la un exemplu din muzica noastră vom arăta că Sonata pentru clarinet solo de Tiberiu Olah se prezintă ca o continuă dezvoltare a unor formule de esență modală lărgită. Momentul de schimbare a modalităților inițiale de dezvoltare, prin atacarea unui travaliu punctualist sugerînd imitația fugată, marchează trecerea la faza tratării, la strofa a doua a formei.

Exemplele de acest fel se pot înmulți. Este necesar să facem însă aici o observație oarecum marginală, dar care este deosebit de semnificativă pentru întreaga muzică contemporană. Se știe că pe parcursul dezvoltării ei, sonata s-a caracterizat prin acordarea unei ponderi din ce în ce mai mari momentelor de elaborare. Timpul maturizării ei coincide cu cel al definitivării trăsăturilor esențiale ale acestui proces. Dacă examinăm acum fenomenele din muzica zilelor noastre, sîntem nevoiți să constatăm că multe forme cum ar fi cele atematice deschise, polidimensionale, variabile etc. primesc un caracter preponderent dezvoltător. În consecință muzica de azi preia din sonata clasică mai ales procedeul de travaliu pe care însă îl fundamentează pe baze noi: variaționale, seriale, punctualiste, de organizare integrală etc. Într-un anume sens, toate formele curențelor de avangardă sînt tributare sonatei și prezintă — desigur într-o manieră îndepărtată — aderențe la sectorul ei de tratare, chiar atunci cînd ele nu mai au de fapt nimic comun cu tiparul și procedeele ei tradiționale. Absolutizarea travaliului devine în consecință un fenomen curent în anumite zone ale muzicii de azi.

Acest fapt atrage după sine unele consecințe pe planul proporțiilor dintre articulațiile formei. Multe sonate sau diferite piese instrumentale din ultimele decenii sînt de fapt uriaeșe tratări, bazate pe dezvoltarea continuă cu caracter de variație a unor serii, tronsoane de serie sau a altor elemente de microstructură. Se manifestă aici — după cum arată Roman Vlad — „punerea în ecuație“ a structurii celulare cu macrostructura, respectiv cu forma privită în totalitate, fapt care are adesea consecințe hotărîtoare asupra articulațiilor ei, a modului lor de îmbinare, a ponderii lor.

Dar nu numai în această privință dezvoltarea continuă prezintă un atît de ridicat interes. Însăși concepția de ciclu, sau mai precis raportul ce se stabilește între formă și ciclu, apare ca o consecință a prezenței sau lipsei caracterului dezvoltător. Multe sonate de dată recentă sau mai îndepărtată sînt în fapt cicluri instrumentale unde forma este lăsată pe plan secundar. Așa este Sonata pentru pian de Stravinski scrisă încă în 1924 și alcătuită din trei mișcări. Termenul de sonată este folosit aici doar în sens etimologic, desemnînd de fapt o simplă piesă instrumentală, o adevărată Klingstück.

În contrast cu o astfel de lucrare unde prevalează noțiunea ciclului, se situează sonatele în care mișcările componente se unifică într-o singură parte cu o construcție formală complexă. Acest fenomen a fost prezent în trecut în Sonata pentru pian de Liszt, și în Sonata în Fa minor op. 27 de Liapunov. La început de secol, Alban Berg scrie o sonată pentru pian monopartită iar F. Busonio Sonatina brevis. De notat: în Sonata de Liszt sînt prezente tot trei teme în expoziție, fapt care a fost exploatat și de Bartók după cum am văzut în Cvartetul său nr. 5. Tot acest cvartet, ca și cel de al IV-lea de altfel, promovează în cadrul ideii de ciclu schema de pod ABCBA unde anumite teme revin pe parcursul mai multor mișcări. Un exemplu interesant îl constituie Sonatina pentru flaut și pian de Darius Milhaud

unde o nouă repriză a temei I din prima parte se instalează tocmai la sfârșitul finalului. Curentul neoclasic contemporan a dat naștere multor sonate care fuzionează cu ciclul de suită. Aici se pot îmbina un număr de mișcări în forme de esență clasică sau preclasică cum este cazul în lucrări de Alfredo Casella, Paul Hindemith sau în Sonata pentru vioară solo de Bartók. Ele prezintă o evidentă apropiere de sonata veche italiană. Alte ori în unele cicluri în care se semnaleză și prezența formei ca atare, ea poate face apel la elemente rapsodice ca în Sonata III-a pentru vioară și pian de George Enescu. Un caz particular și semnificativ îl prezintă Sonata a III-a pentru pian de Pierre Boulez. Ea se impune ca un ciclu de cinci părți cu denumiri diferite. Sint în realitate tot atâtea structuri sonore a căror succesiune variază după indicațiile date de compozitor. Este deci un fenomen de aleatorism parțial rezultat din mobilitatea structurilor, iar forma de esență serială reiese din îmbinarea acestor formante, ceea ce îi conferă un caracter variabil. În interiorul unora din ele mai există și secțiuni puse în paranteză (deci neglijabile *ad libitum*) care alternează cu părți obligate. Iată încă un fenomen ce concură la variabilitatea formei care astfel poate primi extenziuni diferite de la o interpretare la alta. După cum se exprimă compozitorul „Această formă fixă și mișcătoare totodată, stă din cauza ambiguității ei în centrul lucrării, servindu-i drept axă de simetrie și centru de gravitate“.

Cuvintele lui Boulez depășesc însă simpla prezentare a propriei sale piese. Ele ne deschid o poartă spre înțelegerea fenomenului complex al muzicii contemporane, căruia forma sonată nu i se poate sustrage. Tipar avîndu-și originile în veacuri demult apuse, sonata este chemată din nou să-și spună cuvîntul în exprimarea sentimentelor omenești. Ea dobîndește o nouă prospețime datorită complexității și a multiplelor posibilități de realizare tehnică pe care i le oferă arta sonoră a zilelor noastre.

R. Leibowitz. La musique avec deux Son

BIBLIOGRAFIE:

1. Adorno Th.: *Moments musicaux*. Suhrkamp Frankfurt 1964.
2. Boehmer K.: *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*. Tonos — Darmstadt, 1964.
3. * * * Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik Nr. 10.: *Form in der Neuen Musik*. Schott — Mainz, 1965.
4. Stockmeier W.: *Musikalische Formprinzipien Hans Gerig* — Köln, 1967.
5. Vlad R.: *Forma e struttura nella nuova musica. La Rassegna Musicale* nr. 3/1959.
6. Vlad R.: *Storia della dodecafonia*. Suvini Zerboni, Milano.
7. Vlad R.: *Stravinski*. Ed. Mus. București, 1967.

Problems concerning the form in the contemporary sonata.

Vasile Herman

Abstract

The historical evolution of the sonata is strongly connected with the aspects of language, tonality and motive organization. It is established as a form in the period of the Viennese classics, when the major-minor tonal system reached its entire maturity.

Nowadays, the sonata arises the problem of adjusting the old patterns to the new means of expression and to the new language of the 20 -th century. The fundamental problems of the contemporary sonata run as follows: the presence or absence of the theme aspect and of the tonal relation of the period principle, the working method in treating the form-cycle relation.

With the appearance of the open forms, the sonata will be under their influence, thus opening new horizons.

Problèmes de la forme dans la sonate contemporaine.

Vasile Herman

Résumé

L'évolution historique de la sonate est étroitement liée aux aspects de langage, de tonalité et d'organisation des motifs. Sa forme définitive lui est donnée par les compositeurs classiques viennois au moment où le système tonal majeur-mineur a atteint sa complète maturité.

De nos jours, la sonate pose le problème de l'ajustement des vieilles structures aux nouveaux moyens d'expression et au nouveau langage, du XX-e siècle. Les problèmes fondamentaux de la sonate contemporaine sont: la présence ou l'absence du thématisme et des rapports tonals du principe de reprise, la modalité de travail dans le traitement, la forme-cycle.

Après l'apparition des formes ouvertes, la sonate sera influencée par elles, ce qui ouvrira au genre de nouveaux horizons.

Проблемы форм в современной сонате

Василе Герман

Резюме

Историческая эволюция сонаты тесно связана с видами музыкального языка, с tonальной организацией на основе музыкальных мотивов.

Определение сонаты, как форма, имеет место у венских классиков, когда мажорно-минорная tonальная система достигла до полного созревания.

В наши дни соната старается приспособить старое издание к новым средствам выражения и к новому языку XX-го века. Главные задачи современной сонаты следующие: присутствие или отсутствие тематки и tonальные соотношения принципа репризы, способ работы в развитии — соотношение форма-цикл.

Вместе с появлением открытых форм соната подпадёт под их влияние, открывая жанру новые горизонты.

Probleme der Form in der zeitgenössischen Sonate

Vasile Herman

Zusammenfassung

Die geschichtliche Entwicklung der Sonate ist eng verbunden mit den Aspekten der Musiksprache, der Tonalität und der motivischen Gliederung. Ihre Vollendung als Form findet sie bei den Wiener Klassikern, als das Dur-Moll-System zur vollkommenen Reife gelangt war.

Heute ergibt sich die Frage einer Anpassung der alten Modelle an die neuen Ausdrucksmittel und die neue Musiksprache des XX. Jahrhunderts. Die Grundfragen der zeitgenössischen Sonate sind: Anwesenheit oder Abwesenheit des Thematismus und der tonalen Beziehungen innerhalb des Reprisenprinzips, die Arbeitsweise in der Durchführung, das Verhältnis Form-Zyklus.

Unter dem Einfluss der offenen Formen werden der Gattung neue Möglichkeiten eröffnet.

STRUCTURI DE STRATURI ACORDICE ÎN MUZICA CONTEMPORANĂ

EDUARD TERÉNYI

Practica muzicală modernă — de la Debussy pînă la compozitorii contemporani — a îmbogățit sistemul acordic pe lîngă structuri acordice create din mai multe terțe, cu acorduri construite din cvarte, cvinte și secunde. Prin adăugarea de sunete, intervale și acorduri coloristice au apărut noi variante: acorduri de octavă micșorată și acorduri de schimb simultane. Ambele structuri acordice sînt construite din straturi, prima constînd din suprapuneri acordice cu caracter *contrastant* (majore-minore) și avînd deseori fundamentala *comună*, iar a doua, din acorduri cu caracter *identic* (numai rareori cu caracter contrastant) și avînd în majoritatea cazurilor fundamentale *diferite*. Problema acordurilor de octavă micșorată am analizat-o într-un studiu anterior¹; în cadrul celui de față ne-am propus să prezentăm componența structurală a acordurilor de schimb simultane și a variantelor lor².

1a DEBUSSY

¹ Vezi: Terényi, E.: *Unele aspecte ale întrebuițării octavei micșorate*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 2, Conservatorul de muzică „G. Dima”, Cluj, 1966.

² Octave micșorate pot surveni și în astfel de acorduri. Acorduri de schimb simultane se pot construi chiar din două acorduri de octavă micșorată. Un astfel de exemplu ne furnizează Schönberg în tratatul său de armonie, citînd un acord de Webern: *do* \flat *mi bemol* — *sol diez* — *si* — *si bemol* — *do diez* — *fa diez* — *la* (în locul octavelor micșorate apărînd septime mari).

Sucesiunea acordurilor de schimb care sînt dizolvate într-un bloc sonor, își găsește ilustrarea în fragmentele citate din preludiile *Ondine* și *Feuilles mortes* de Debussy, arătînd procesul de apariție a acordurilor de schimb simultane:

(1b) DEBUSSY

iar fragmentul din opera *Wozzeck* de Alban Berg demonstrează ultima fază a evoluției în formarea structurii de straturi acordice. Acordurile: *la — mi bemol — fa diez — si și si — fa — la — do diez* își păstrează caracterul lor de acord de schimb și în momentul suprapunerii lor peste acordul de bază *sol — si — re*:

ALBAN BERG

(1c)

O altă posibilitate a realizării structurilor de straturi acordice constă în utilizarea acordurilor care apar prin suprapunerea planurilor acordice. Două fragmente citate din *Choral* de Enescu

ENESCU

(2a)

și din piesa nr. 120 din *Microcosmos* de Bartók

evidențiază structuri obținute prin conexiunea celor două succesiuni acordice de mixturi.

Sonoritatea deosebită a acordului de schimb simultan cu caracter de întârziere și de acord coloristic este ilustrată în următorul fragment din studiul *Pour les sonorités opposées* de Debussy:

Peste trison-ul incomplet: *fa diez — do diez — fa diez* (care, prin prezența armonicilor, devine trison major) se suprapun: *mi diez — sol dublu diez — si diez* (rezolvat ca acord de întârziere) și, cu substituție enarmonică: *fa — la — do* (avînd scopul de a colora acordul de bază). Între cele două straturi acordice suprapuse se realizează un echilibru sonor de atracție — respingere, oricare dintre ele putînd să fie acord de rezolvare, dar și acord de dominantă:

Acest echilibru de atracție-respingere este principala condiție a realizării structurilor de straturi acordice. Tendința spre atingerea acestui

echilibru sonor poate fi regăsită în majoritatea unor astfel de structuri utilizate de practica muzicală contemporană. De remarcat raritatea suprapunerii straturilor acordice distanțate la o cvartă sau la o cvintă perfectă³, pentru că aceste intervale care împart asimetric octava, nu asigură echilibrul sonor. Deși, foarte adesea unele straturi sînt structuri cu centrul de gravitate pe fundamentală (fapt evident în cazul strisonului major în stare directă), în simultaneitate ele devin imponderabile: nu dispăre numai apartenența lor tonală, ci ele se îndepărtează și de sistemul armonic tradițional cu gravitație. Structurile de straturi acordice sînt deci reversibile în jurul unei axe simetrice. Firește, astfel de structuri acordice nu alcătuiesc succesiuni acordice sau formule de înlanțuire conforme armoniei tradiționale: o singură sonoritate poate exprima, uneori, dimensiunea verticală a unei părți întregi⁴.

Acordurile de schimb simultane, distanțate de semiton constituie cea mai tipică și mai răspîndită formă a structurilor de straturi acordice⁵. Acordurile introductive ale operei *Turandot* de Puccini



evocă acordul de schimb simultan al lui Debussy (vezi exemplul 3 a), dar datorită modului de utilizare (acorduri paralele transpoziționale)⁶, ele subliniază și caracteristica structurală a acordurilor de schimb simultane. Cu alte cuvinte, pe cînd la Debussy utilizarea acordului de schimb simultan survine ca o presimțire, la Puccini (în 1924, deci, cu nouă ani mai tîrziu) ea apare ca un fenomen armonic definitiv format, dar întrebuițat incidental, în scopul creierii unui colorit inedit, pentru ca la Stravinski (în 1913), în *Le sacre du printemps*, dimensiunea verticală să fie determinată de folosirea conștientă a acestor structuri:

Acordul exemplului 5 a este construit din două straturi:

1. fa bemol — la bemol — do bemol
2. mi bemol — sol — si bemol — re bemol⁷ (re bemol fiind adăugat acordului major al stratului superior, ca septimă acustică cu rol coloristic).

³ Armonia tradițională utilizează deseori tocmai suprapunerea treptelor V—I.

⁴ Vezi unele părți din *Le sacre de printemps* de Stravinski.

⁵ Sonoritatea acordului de schimb simultan, distanțat la semiton, reiese din suprapunerea treptelor VII—I, practică, anticipat, în armonia tradițională.

⁶ Vezi: Terényi, E.: *Succesiuni acordice specifice muzicii moderne*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 5, Conservatorul de muzică „G. Dima”, Cluj, 1969.

⁷ Septima acustică, precum și toate armonicile care-i urmează pot fi considerate doar ca elemente „secundare”, ca sunete coloristice ale acordului major de bază (fundamentală — cvintă — terță).

5a STRAWINSKI

Musical score for example 5a, showing a 2/4 time signature and a forte (f) dynamic. The score consists of two staves with chords and some melodic lines.

Exemplul 5 b se modifică doar prin adăugarea unei septime acustice și la acordul stratului inferior. Cele două acorduri de septimă ale exemplului 5 c sînt distanțate la o cvartă mărită (acordului inferior adăugîndu-i-se o septimă mare). Exemplul 5 d demonstrează posibilitatea suprapunerii unui acord minor în stare directă peste un trison micșorat în răsturnarea a doua, distanța dintre ele fiind de un semiton.

5b STRAWINSKI

Musical score for example 5b, showing a 3/16 time signature and a forte (f) dynamic. The score consists of two staves with chords and some melodic lines.

5c STRAWINSKI

Musical score for example 5c, showing a 3/16 time signature and a forte (f) dynamic. The score consists of two staves with chords and some melodic lines.

5d STRAWINSKI

Musical score for example 5d, showing a 2/8 time signature and a sforzando (sf) dynamic. The score consists of two staves with chords and some melodic lines.

Următoarele exemple din *Le sacre du printemps* prezintă combinarea acordurilor de cvintă și de cvartă, cu acorduri construite din terțe, precum și structuri cu straturi distanțate la terță mică:

⑥ STRAWINSKI

În tratatul său de armonie Schönberg citează o structură de straturi acordice a lui Alban Berg⁸:

⑦ ALBAN BERG

Aparent, se suprapun patru straturi:

1. si — fa diez (acord major)
2. mi bemol — la re (acord de cvartă)
3. mi — sol — si (acord minor)
4. do — mi bemol — la bemol (acord major în răsturnarea întâia).

De fapt, aceste patru straturi se suprapun două câte două, formînd două structuri unitare:

1. acord de octavă micșorată construit pe si (în loc de octava micșorată re diez — re apărînd septima mare mi bemol — re).

⁸ Vezi: Schönberg, A.: *Harmonielehre*, Universal-Edition, Wien, 1922, pag. 504.

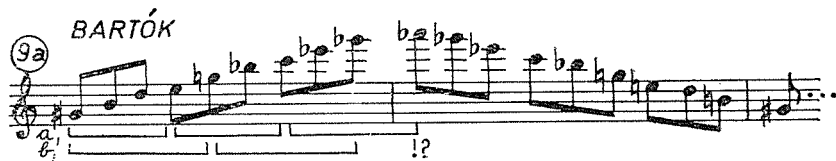
2. acord de octavă micșorată construit pe *do* (*mi* — *mi bemol*).

Septimele (stratului interior adăugându-i-se septima acustică, iar celui superior septima mare) și *sixte ajoutée* (*la bemol*) sînt note coloristice complementare⁹, ținînd cont că structura conține în total 11 sunete.

Spre exemplificarea structurilor simetrice construite din două straturi, am ales un acord din *Jocuri pentru pian și orchestră* de Anatol Vieru în care se suprapun 12 sunete, ambele straturi avînd cîte șase sunete (două dintre ele fiind însă identice, de fapt, din totalul cromatic nu sînt utilizate decît 10 sunete):



Fragmentul extras din *Concertul pentru vioară și orchestră* de Bartók, reprezintă un acord arpeggiat cu trei straturi suprapuse, construit din 10 sunete:



Acordul s-ar putea analiza fie descompunîndu-l în două straturi (vezi analiza b) dar în acest caz sunetul *la bemol* este exclus, fie descompunîndu-l în patru straturi și trecînd cu vederea existența sunetelor comune care leagă straturile.

Exemplul 9 b, citat din opera *Oedip* de Enescu, relevă posibilitatea realizării unei structuri de straturi acordice din trei straturi axate pe *fa* — *si* (relația pol — antipol pe axa principală) și pe *la bemol* (sunetul superior al axei secundare)¹⁰. Acordul turn cuprins în *Erwartung* de Schönberg și citat de compozitor în tratatul său de armonie¹¹, este analizat ca un *nonacord* construit pe *fa diez*, cu trei sunete de întârziere (*mi bemol-do-fa*); el este, de fapt, un acord construit din trei straturi:

⁹ Vezi: Kókai—Fábián: *Századunk zenéje, Zeneműkiadó*, Budapest, 1961 pag. 62.

¹⁰ Vezi: Lendvai, E.: *Bartók dramaturgiája, Zeneműkiadó*, Budapest 1964 pag. 23.

¹¹ Vezi: Schönberg, A.: op. cit., pag. 502.

1. re — la — si — re diez
2. fa diez — do — fa — la diez — do diez (acordul de bază în analiza lui Schönberg)
3. mi — sol — do — do bemol (eventual: do diez — mi — sol — do — mi bemol).

Prezența octavelor micșorate este evidentă: fa diez — fa, do diez — do, mi — mi bemol, și deasemenea și a octavelor mărite: re — re diez, la — la diez, do — do diez (ex. 9 c).

ENESCU

SCHÖNBERG

În cadrul citatului următor din *Stabat Mater* de Penderecki, se suprapun trei *clusters*-uri, construite din câte patru acorduri de cvartă de patru sunete distanțate la terțe mici (cele trei *clusters*-uri fiind însă distanțate la semiton):

PENDERECKI

(10)

Din cele menționate putem conchide că structurile de straturi acordice se pot împărți în două mari categorii:

1. *structuri omogene* alcătuite fie din straturi acordice cu centrul de gravitate pe fundamentală, fie din straturi acordice cu axă de simetrie,
2. *structuri heterogene* alcătuite din straturi acordice avînd structuri diferite.

Aceste structuri ce se desprind definitiv de armonia tradițională au adus — după cum o confirmă și respectivele exemplificări mai sus reproduse — o reală contribuție la îmbogățirea mijloacelor armonice contemporane.

B I B L I O G R A F I E :

1. Sch onberg, A.: *Harmonielehre*, Universal — Edition, Wien, 1922.
2. K ó kiai — F áibii á n : *Századunk zenéje*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961.
3. L endvai, E.: *Bartók dramaturgiája*, Zeneműkiadó, Budapest, 1964.
4. Berger, W.: *Structuri sonore și aspectele lor armonice*, rev. *Muzica* nr. 10/1969.
5. Vieru, A.: *Tăcerea, ca o sculptare a sunetului*, rev. *Muzica* nr. 3/1970.

Structures of accord strata in the 20th century music.

Eduard Terényi

Abstract

Superposing two or three accords, the modern musical practice has created a new vertical structure, the structure of accord strata. One of the most widespread forms of the structure of accord strata is the accord of simultaneous change spaced to semitone; still, except the semitone space, there might be found any other interval, except the perfect quint or fourth that divide non symmetrically the octave. The sonata made up of the basic accord elements of harmony with gravitation constructs a vertical structure, which outspaces from the above mentioned harmonic system. The structures of accord strata belong to the harmonic system with imponderability.

Structures de couches d'accords dans la musique du XX^{ème} siècle.

Eduard Terényi

Résumé

En superposant deux ou trois accords, la pratique musicale moderne a créé une structure verticale nouvelle, spécifique, à savoir la structure de couches d'accords. L'une des formes les plus répandues de cette structure de couches d'accords est l'accord d'échange simultané à la distance d'un demi-ton. Mais, à côté de la distance de demi-ton, il y peut figurer n'importe quel intervalle, à l'exception de la quinte et de la quarte justes, qui divise asymétriquement l'octave. Les couches créées à partir des éléments fondamentaux d'accords de l'harmonie à gravitation forment une structure verticale, qui (par l'équilibre attraction-répulsion) s'éloigne du système harmonique mentionné ci-dessus. Les structures de couches d'accords font partie du système harmonique à impondérabilité.

Структура аккордных слоев в музыке XX-го века

Эдуард Терени

Резюме

С помощью наложения двух или трёх аккордов современная музыкальная практика создала специфическую новую вертикальную структуру — структуру аккордных слоев. Одним из самых распространённых видов строений аккордных слоев является одновременный, переменный, на полутон расставленный аккорд. Но, кроме расстояния на полутон, может фигурировать любой другой интервал — за исключением квинты и чистой квинты —, который разделяет асимметрично октаву. Слои, образованные из основных аккордных элементов гармонии с тяготением, формируют вертикальную структуру, которая — путём равновесия притяжение-отталкивание — удаляется от вышеупомянутой гармонической системы. Структуры аккордных слоев входят в состав гармонической системы с невесомостью.

Klangschichten-Strukturen in der Musik des XX. Jahrhunderts.

Eduard Terényi

Zusammenfassung

Durch die Übereinanderschichtung von zwei beziehungsweise drei Akkorden hat die moderne Musikpraxis eine neue, spezifische Struktur geschaffen: die Klangschichten-Struktur. Eine der verbreitetsten Formen der Klangschichten-Struktur ist der gleichzeitig vom Halbton distanzierte Wechselklang. Mit Ausnahme der reinen Quinte und Quarte kann jedoch ausser der Halbtondistanz jedes andere Intervall das die Oktave asymmetrisch teilt, verwendet werden. Die aus den akkordischen Grundelementen der strebenden Harmonik (Gravitätsharmonik) entstandenen Schichten bilden vertikale Strukturen welche sich — durch den Ausgleich von Anziehung und Abstossung — vom obenerwähnten Harmoniesystem entfernen. Die Klangschichten-Strukturen gliedern sich in das System der schwebenden Harmonik (Imponderabilitätsharmonik) ein.



TOCCATA ÎN LITERATURA PIANISTICĂ; PERCUȚIE ȘI RIȚM ÎN MUZICA SECOLULUI XX.

CONSTANȚA MIHU

Vremea scursă între secolele XIV—XVIII a adus muzicii noi domenii expresive. Prin eforturile inovatoare ale compozitorilor, s-a cristalizat gândirea polifonică, s-au pus bazele concepției armonice, și și-a câștigat autonomie muzica instrumentală care s-a dovedit capabilă a exprima prin propriile-i mijloace un conținut complex, iar în cadrul acesteia, s-a conturat ideea de virtuositate solistică.

Sub acest aspect vom urmări izvoarele și conturarea formei de manifestare a genului, particularitățile stilistice și tehnice, modificările survenite în conceptul toccatei dealungul timpului. Deci liniile directe ale evoluției istorice, cu referiri asupra realizărilor mai importante ale genului, precum și rolul și implicațiile toccatei în dezvoltarea ulterioară a muzicii secolului XX.

Toccata (cuvânt italian derivat din *toccare* = a atinge) reprezenta inițial orice lucrare pentru instrumente cu claviatură. În sensul de astăzi toccata este definită ca o piesă prin excelență instrumentală caracterizată printr-o mișcare rapidă, clară, în valori scurte, în care elementul improvizatoric se face destul de simțit. Deobicei forma ei este tripartită compusă, uneori mai liberă.

În stadiul actual al cunoștințelor noastre, originea toccatei nu este pe deplin elucidată.

Descoperindu-se câteva toccate, „în manieră de trompetă“ unii pretind că această formă împrumută de la estetica instrumentelor de suflat mai multe elemente ca: sonoritățile fanfarei, acordurile arpeggiate, o ritmică marcată de accente asemănătoare cu a țambalului. Alții cred că este vorba de o formă ce se situează nu departe de preludiu primitiv, fie că trădează o oarecare fantezie în maniera de a improviza pe un instrument cu claviatură, fie că se supune unei organizări ritmice și lineare care ar apropia-o de *ricercare* în pofida virtuosității care o va marca în final.

Începînd din secolul al XVI-lea toccata rămîne legată de claviatură (orgă sau clavecin) chiar dacă *Monteverdi* își deschide al său *Orfeo* (1607) printr-o toccată care pare să solicite alămurile.

În toccatele lui *A. Gabrieli* (1593) se întîlnesc game, rulade, pasaje de virtuositate apoi *Sweelinck* aduce acorduri intercalate de fragmente fugate.

Un punct important în evoluția ulterioară a toccatei este marcat de *Merulo*. În toccatele sale pentru orgă distingem doi factori principali: un preludiu de bravură instrumentală și un *intonazione* cu con-

ținut melodic. În această fază observăm o alternanță de grupuri acordice masive, legate între ele prin melisme și figurații. Merulo este cel care introduce în melisme și figurații teme melodice bine conturate și aplică în partea mediană un *fugato (ricercare)* care duce cu un pas înainte dezvoltarea genului.

Pentru Frescobaldi toccata îmbracă diverse aspecte: fie acela al unei pagini destul de organizate supunându-se unei ritmici permanente, fie acela al unei piese improvizate grupînd o succesiune de epizoade lirice, pasionate, care fac să alterneze melodia acompaniată de contrapunct (strict, sau recitativ), ajungînd la o armonizare foarte subtilă.

În acest spirit au mai scris toccate Frohberger și Kerll.

Purcell aduce fragmente ritmice, deasemeni Pasquini, A. Scarlatti care fac din toccata un cîmp deschis virtuozității.

Pentru G. Muffat toccata pentru orgă corespunde unei maniere de sonată instrumentală cu mai multe episoade, dar într-o singură mișcare.

În Germania de Nord toccata îmbracă alura unei rapsodii libere cu trăsături de virtuozitate, recitative, pasaje fugate (Weckmann, Reincken, Bruhns).

Bach a realizat sinteza între aceste diverse tipuri de scriitură atin-gînd apogeul desfășurării toccatei ca formă. Toccatele sale pentru clavicin cu patru, cinci episoade se prezintă ca sonate libere într-o singură mișcare. Contrapunctul, acordurile arpegiate, recitativele, limbajul cromatic, joacă un rol la fel de mare ca și ritmica, însumînd deasemeni părți fugate. Pentru orgă Bach concepe două tipuri de toccate: unul destul de liber, fantezist (ex. *Toccata* în re minor) celălalt prin permanența organizării ritmice (ex. *Toccata* în fa minor) se apropie de *moto perpetuo* la care se va finaliza toccata pentru pian în secolele următoare. Astfel compun toccate compozitorii: Clementi, Schumann, Mendessohn, Boilly, Debussy, Ravel, Prokofiev, Honegger, Hindemith, Busoni, Krenek, Jelinek, Hacıaturian, (fie cu una fie cu două teme) pentru pian; sau pentru orgă: Reger, Gigout, Widor, Vierne, Dupré, Berie, Nibelle, Fleury.

Trecînd peste clasicism, în literatura pianistică ulterioară, toccata își face apariția renăscînd ca formă și conținut în tumultuoasa revărsare a epocii romantice.

Toccata op. 7, în Do major de Schumann (1832) reprezintă un moment important în dezvoltarea genului atît prin noile-i caracteristici cît și prin influențele importante pe care le-a exercitat asupra creațiilor similare ale compozitorilor de mai târziu. Schumann a preluat și dezvoltat principiile constructive ale muzicii marelui cantor, îmbogățînd puterea de expresie a toccatei ca gen instrumental de sine stătător.

Scriitura complexă uneori polifonică ridică noi probleme tehnice, subordonîndu-le însă conținutului muzical romantic. Toccata reprezintă acum o treaptă superioară față de lucrările în același gen de Czerny,

sau O n s l o w, care sînt simple pretexte ale unei tehnici strălucitoare. Plină de spirit și pasiune toccata de S c h u m a n n este de o însemnată valoare în literatura pianistică.

Urmărind în continuare evoluția toccatei în literatura pianistică prin ce are ea mai caracteristic ajungem la linia de demarcație între epoca romantică și cea modernă.

Tabloul divers al muzicii de la începutul secolului nostru încorporează orientări multiple ca impresionismul, expresionismul, folclorismul, neoclasicismul. În toate aceste curente stilistice toccata apare ca gen de sine stătător, sau descompusă în elementele ei caracteristice: tehnica percutată sau ritmicitatea pregnantă pe care compozitorii o folosesc ca element de construcție internă. Astfel în școala franceză de compoziție D e b u s s y este acela care în toccata din finalul suitei „*Pour le Piano*“ (1901) îmbogățește genul cu modalitățile expresive ale impresionismului: folosirea vechilor moduri, a gamei hexatonale, transfigurarea sistemului major-minor. Ea ne înfățișează un D e b u s s y mai puțin obișnuit: acel al amploarei, strălucirii, stilului dinamic. Strălucit continuator al liniei impresioniste, R a v e l aduce toccata tot ca final al unei suite și anume în cea din urmă compoziție a sa de lungă respirație pe tărîm pianistic „*Mormîntul lui Couperin*“ (1917). Ineditul compoziției lui R a v e l constă din adaptarea în stil nou a formelor muzicale vechi și găsirea unor expresive răsfrîngeri ale limbajului clavecinistic în arta modernă a pianului.

În continuare, intervenția elementului folcloric în muzică adaugă date noi în dezvoltarea toccatei. Astfel compozitori ca: D e F a l l a (*Dansul focului*), B a l a k i r e v (Toccată din poemul *Islamey*), H a c i a t u r i a n (*Toccată*), îmbogățesc genul cu elemente melodic-folclorice cu intercalări motivice de dans popular.

În literatura pianistică românească genul este reprezentat cu cinste, de la E n e s c u și pînă la tînăra generație de compozitori.

În creația enesciană toccata corespunde perioadei neoclasică, *Suita nr. 2 pentru pian în Re major* (1903).

Problema generală de construcție pe care și-a pus-o E n e s c u a fost aceea a îmbinării fanteziei și libertății ritmice cu echilibrul sculptural al liniei melodice. Prima piesă a acestei suite este o toccată. Construcția în care se încheagă toate componentele melodice este desăvîrșită, discursul muzical evoluează cu o perfectă logică chiar atunci cînd pe primul plan apare factorul improvizatoric. Dar totodată, construcția este determinată de o ardentă simțire a cărei flacără străbate prin clasicismul riguros al arhitecturii sonore. Stilizarea clasică pentru E n e s c u slujea mai mult ca pretext constituind aspectul exterior ornamental, coloritul arhaizant al unui conținut emoțional legat de simțirea omului contemporan.

P. C o n s t a n t i n e s c u aduce în *Toccată* (1958) un suflu nou, cel al jocului popular. Bitematic, acest „*Joc dobrogean*“ folosește ritmica pregnantă a folclorului românesc alternat cu pasaje lirice de un bogat conținut emoțional.

La dezvoltarea genului în literatura pianistică românească au adus o contribuție și tocatele compuse de: T. Ciorte, D. Bughici sau A. Rațiu care se înscriu pe traiectoria care o întâlnim la mulți compozitori contemporani și anume: preocuparea ca prin asimilarea unor elemente naționale și multinaționale să-și făurească un vocabular muzical cât mai bogat. Urmărind o sinteză tehnică și una intonațională ei au la baza limbajului, motivul folcloric generalizat în care integrează intonații caracteristice unor fenomene contemporane.

În continuare ne vom ocupa de toccata de Prokofiev op. 11 (1912) deoarece ea face legătura prin implicațiile pe care le va avea asupra creației compozitorului cu noile coordonate la care se va concretiza toccata în muzica secolului XX.

Această toccată se încadrează după însăși declarațiile compozitorului în principalele linii pe care mergea creația sa în acea perioadă: „linia toccatelor“, cum o denumește textual. Această linie motorică își are rădăcinile în profunda impresie pe care i-a lăsat-o toccata de Schumann. Ea se concretizează în următoarele lucrări: în primul rând *Toccata* op. 11, *Scherzo* op. 12. *Toccata* din *Concertul nr. 5* pentru pian precum și figurile ostinate din *Suita scită*.

Toccatele amintite reprezintă anumite etape în dezvoltarea genului instrumental. Dar implicațiile și întrepătrunderile genului în orientările ulterioare ale muzicii secolului XX impun o serie de observații.

Evoluția muzicii din prima jumătate a veacului nostru reprezintă una din cele mai frământate faze din istoria muzicii culte.

Se caută o nouă ordine, se încearcă determinarea unei structuri sonore pe temeiul unor criterii particulare de organizare a substanței și discursului muzical. Ritmul și sfera timbrală reprezenta noi și importanți factori în muzica instrumentală.

Genul de toccată prin formele-i specifice pentru tendințele muzicii secolului XX: percuția și ritmul, contribuie prin frenezia improvizatorică, dinamismul ritmic și mai ales prin acea forță motrică care îi este proprie la îmbogățirea mijloacelor de expresie a muzicii veacului nostru. Elementul motoric incisiv domină. Factorul ritmic se impune pretutindeni în preocupările compozitorilor, fiind socotit ca unul din cele mai importante mijloace de expresie muzicală. Astfel putem enumera un lung șir de lucrări muzicale din secolul XX care sînt concepute pe principiul de funcționare luat din forța motrică, principiu de o forță rară ca element substanțial de construcție muzicală.

Este destul să, amintim *Allegro barbaro* de Bartók, *Dansul pămîntului* din *Sacre du printemps* de Stravinski, *Bătălia pe gheață* din oratoriul *A. Nevski* de Prokofiev, *Dansul vițelului de aur* din opera *Moise și Aaron* de Schönberg, *Scena din cârciumă* (cu solo de pian) din opera *Wozzeck* de A. Berg care toate se bazează pe această mișcare motrică moștenită — dacă ne putem exprima astfel — din toccată.

În urma acestor fenomene observăm o metamorfoză a toccatei astfel încît putem concluda că toccata devine sinonimă cu caracterul percutant.

Dar fiind un gen prin excelență instrumental, toccata urmează și drumul pianului dizolvându-se în rolul de virtuozitate percutantă pe care-l ia acest instrument. Pianul fiind prin însăși natura sa, datorită mecanicii cu ciocănele, un instrument de percuție începe să fie folosit ca atare de compozitori.

Stravinski, de pildă tinde să pună în relief această calitate și să se folosească de ea în scopuri precise. Muzica sa pentru pian nu este gândită în mod abstract și adaptată după aceea la mijloacele instrumentului ci este dela bun început concepută în funcție de aceste mijloace.

Din acest punct de vedere *Noces* (1917), poate fi considerată ca o apoteoză a pianului privit ca instrument de percuție. Deasemenea în lucrarea intitulată *Cele cinci degete — opt melodii foarte ușoare pe cinci note* (1921) folosirea percutată a pianului se remarcă în mod deosebit. Exemplele pot continua la lucrarea *Concert pt. pian și orchestră de suflători* (1924) în care Stravinski reunește un dinamism strălucitor de ordin pur motoric, sau cu *Sonata pentru pian* (1925) în care abunda martelări ritmice, ostinato-uri cu caracter percutant.

Acest rol percutant conferit unui instrument melodic prin excelență își găsește corespondentul în muzica contemporană prin acordarea unui rol foarte important compartimentului percuției.

În unele lucrări contemporane acest rol cunoaște grade foarte variabile, cu trepte intermediare. Astfel în *Sonata pt. 2 piano și percuție* (1937) de B. Bartók pianul are un dublu rol percutant și coloristic în același timp. Deasemenea pulsația ritmică ca și distribuția temelor și a motivelor este colportată numai cu ajutorul ritmurilor executate și de pian și de instrumente de percuție.

Urmărind fenomenul în continuare observăm că însăși orchestra tratată ca instrument poate să primească un rol percutant, o culme al acestui fenomen reprezentînd-o piesa *Ionizație* de Varèse pentru orchestră de instrumente de percuție plus pian cu rol strict percutant (clusters și benzi sonore); dar în același timp piesa are și un anumit caracter coloristic cu efecte de apocaliptic terifiant (cele 3 sirene, de exemplu).

Apar apoi piese pentru voce și percuție unde singurele instrumente melodice sînt harfa și vibrafonul. Astfel în *Improvisation sur Mallarmé I, II* de Boulez pentru voce și ansamblu de percuție se observă undeva o filiație îndepărtată și filtrată din concepția percutantă a toccatei — ceva asemănător ca în *Ciocanul fără stăpîn* de același compozitor.

Mai amintim apoi o secvență percutantă din *Gruppen für drei Orchester* de K. Stockhausen.

Exemplele pot desigur continua, subiectul fiind extrem de vast, în evoluția deosebit de complexă a muzicii. Lucrarea se limitează doar la cele două aspecte ale problemei: liniile directe ale evoluției istorice a toccatei și stadiile de sintetizare organică a acumulărilor succesive ce au dus la extinderea genului prin inovațiile cutezătoare ale fiecărui compozitor în parte.

- R. A. M o o s e r: „*Visage de la musique contemporaine*“.
Edition Juillard. 1962.
- D. E w e n: „*The World of twentieth century music*“.
Prentice Hall N. J. Editor. — Englewood Cliffs. 1968.
- U. D i b e l i u s: „*Moderne Musik*“.
R. Piper Co Verlag. München. 1966.
- R. A l e x a n d r e s c u: *Claude Debussy*.
Editura Uniunii Compozitorilor din R.S.R.
- R. A l e x a n d r e s c u: *Maurice Ravel*.
Editura Uniunii Compozitorilor din R.S.R.
- G. B ă l a n: George *Enescu*.
Editura Uniunii Compozitorilor din RSR.
- K ó k a i - F á b i á n: „*Századunk zenéje*“.
Zeneműkiadó Vállalat. Budapest. 1960.
- E. L e n d v a i: *Bartók stílusa*.
Zeneműkiadó Vállalat. Budapest. 1960.
- S z a b o l c s i - T ó t h - B a r t h a: *Zenoi Lexikon*.
Zeneműkiadó Vállalat Budapest 1965.

The **toccata** in the literature for piano;
percussion and rhythm in the 20th century music.

Constanța Mihu

Abstract

The work comprises the main directions of the historical evolution of the toccata, referring also to the outstanding achievements of the genre. It also deals with the implications, interferences and influences of the toccata, within the framework of organic synthesizing stages of successive accumulation in the expansion of the genre, in the 20th century music.

La **toccata** dans la musique pour piano; percussion et rythme dans la musique du XX^{-ème} siècle.

Constanța Mihu

Résumé

L'article s'occupe des lignes principales de l'évolution historique de la toccata et se réfère aux réalisations représentatives du genre. Il traite aussi des implications, des interpénétrations ainsi que des influences de la toccata dans le cadre des études de synthèse organique des accumulations successives, d'extension du genre, dans la musique du XX^{-e} siècle.

Токката в пианистической литературе, перкуссия и ритм в музыке XX-го века

Констанца Миху

Резюме

Работа содержит направляющие линии исторической эволюции токкаты, ссылаясь на показательные осуществления этого жанра. Автор преследует также вовлечение, проникновение и влияние токкаты в рамках периода органического синтеза постепенных накоплений распространения жанра в музыке XX-го века.

Die **Toccata** in der Klavierliteratur, Percussion und Rhythmus der Musik des XX. Jahrhunderts.

Constanța Mișu

Zusammenfassung

Die Arbeit umfasst die Richtlinien der geschichtlichen Entwicklung der Toccata mit Beziehung auf repräsentative Musikstücke dieser Gattung. Die Autorin verfolgt die Einbeziehungen, Verflechtungen und Einflüsse der Toccata im Rahmen der Entwicklungsstufen der organischen Verschmelzung, der allmählichen Akkumulationen, die zur Ausbreitung dieser Gattung in der Musik des XX. Jahrhunderts geführt haben.

ELEMENTE LUMINISTE ÎN CULTURA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ DIN EPOCA ȘCOLII ARDELENE

ROMEO GHIRCOIAȘIU

Curent predominant în epoca de începuturi a gândirii moderne, luminsimul s-a reflectat de timpuriu în cultura artistică românească.

În planul gândirii muzicale europene primele momente ale curentului se situează după cum se știe în scrierile lui René Descartes¹). Marele filozof francez studiind muzica din punct de vedere estetic, o privea atât ca fenomen psihologic cât și ca fenomen fizic-acustic (8, pag. 29). În primul sens el pune bazale *teoriei afectelor*, concepție cardinală în gândirea muzicală a luminismului. Prin diversele ei elemente de formă, moduri, intervale, ritmuri, voci, sau instrumente, muzica e în măsură să exprime afectele oamenilor. Se relua astfel teorii antice grecești asupra *ethosului*.

Strîns legată de teoria afectelor este *estetica imitației*. „Arta trebuie să imite natura „spunea către mijlocul secolului XVI Giorgio Vasari, în studiul său asupra marelui pictor Giotto di Bondone. Teoria e reluată de *Camerata florentină* și aplicată de Jacopo Peri la imitarea afectelor prin intermediul intonațiilor vorbirii. În acest fel, imitarea naturii însuflețite, și neînsuflețite, a inflexiunilor vorbirii, a afectelor cunoaște o aplicare practică în arta secolelor XVII—XVIII (7, pag. 26).

Progresul concepțiilor muzicale, ca și al artei însăși de-a lungul secolului XVIII, nu exclude locul inferior ocupat de muzică în erarhia artelor. Ea era considerată ca o auxiliară a devoțiunii religioase ca și o agreabilă perecere a timpului. Kant însuși considera muzica mai mult ca o plăcere decît ca un obiect de cultură. El ca și Rousseau, preferă în orice caz arta vocală, refuzînd celei instrumentale orice prestigiu (17, pag. 400).

Epoca avea preocupări deosebite asupra artei culte, profesionale, tratînd la început cu dispreț arta populară pe care Mersenne un contemporan al lui Descartes, o numea „*musique ordinaire*“. În schimb, în decursul epocii luministe, popoarele încep să-și spună cuvîntul în muzică, oglindind temperamentul, viața și spiritualitatea lor. Herder va intitula una din culegerile sale folclorice: *Vocile popoarelor în cîntece* (Stimmen der Völker in Lieder). Sînt vocile unui măreț concert al popoarelor ce începe să se desfășoare în această vreme.

¹). Printre care amintim: *Compendium musicae* (1950) și *Traité des passions de l'âme* (1649).

Cultura muzicală românească din secolele XVII—XVIII, deși e dominată de două modalități — artă religioasă și artă populară — a putut împlini nevoia de frumos și de cunoaștere a oamenilor, căci se ridicase, încă în epoca de înflorire (secolele XV—XVIII), la nivelul unei reale bogății. Ea reprezenta un tezaur muzical, profan sau bizantin, de autentică valoare. În epoca de descompunere a culturii feudale se accentuează nu numai contrastele sociale ci și reflexele lor în artă. Profesiunea de muzicant devine infamantă, iar cultivarea muzicii rămâne nedemnă pentru oamenii de văză.

În gândirea românească Dimitrie Cantemir fusese un adevărat precursor al luminismului, prin ideile sale filozofice care-l apropiau de Descartes sau John Locke (20) Reluând un atare drum, Școala Ardeleană se va întemeia mai cu seamă pe autorii luminismului german, josefinist. Christian Wolf era gânditorul care popularizează și continuă filozofia lui Leibnitz, răspîndind prin elevii săi ideile luministe în multe culturi est-europene printre care și cea românească.

Fără să aibă preocupări legate direct de arta muzicală, cărturarii români ai epocii, adoptă fenomenul muzical cu totul întâmplător dar semnificativ pentru concepțiile vremii. În scrierile lor (originale sau traduceri) muzica este prezentă în rîndul fenomenelor *psihologice, etice, acustice etnografice, istorice sau filologice*. Considerațiunile lor reiau astfel elemente prezente încă în gândirea fondatorilor luminismului.

Samuil Micu—Klein, este unul din primii reprezentanți ai Școlii Ardelene. În a sa *Învățătură a metafizicii*, carte tradusă după Baumeister (un elev al lui Chr. Wolf: *Elementa phylosophiae* publicată la Leipzig în 1755, retipărită la Cluj în 1771 și adaptată de traducător la problemele românești, Samuil Micu formulează, printre primii în limba română, idei legate de concepțiile artistice ale luminismului.

Frumosul se realizează, după Micu, prin concordanța sentimentelor cu senzațiile: „simțirea dacă se prinde cu simțurile se cheamă frumusețe“ (1, pag. 104). În mod analog, Baumgarten, un alt elev al lui Chr. Wolf, spunea că „frumosul este perfecțiunea cunoscută prin intermediul simțurilor“ (13, pag. 79).

Perfecțiunea, este după Micu „unirea elementelor unui lucru în vederea realizării scopului său propriu“ (1, pag. 101).

Pentru noțiunea de frumos, Samuil Micu dă exemple din artele plastice: frumusețea unei case, a unei grădini—implicînd armonia totulului și a părților-sau a unei icoane — implicînd asemănarea portretului cu originalul (1, pag. 105). În schimb, perfecțiunea este exemplificată în domeniul practic: „țarina e desăvîrșită cînd întrunește elementele spre a fi roditoare“ (1, pag. 101).

Strîns legată de desăvîrșire, arată Micu, este *desfătarea* adică satisfacția: „desfătarea este simțirea desăvîrșirii“... „Pentru ce de desfătezi — continuă autorul — cînd simți că te preumbli într-o grădină frumoasă? Au nu pentru că simțești desăvîrșiri?“ (1, pag. 105). Printre axiomele perfecțiunii, cartea lui Micu enumeră următoarele:

„Cu atîta este mai mare și mai tare desfătarea, cu cît mai mari și mai multe desăvîrșiri cu simțurile primești și cu mintea privești“... Rezultă de aici că: 1) M i c u bazează satisfacția atît pe cunoașterea sensorială, cît și pe cea intelectuală și 2) gradul de desfătare depinde de cantitatea și calitatea senzațiilor.

O altă axiomă formulată de M i c u în această problemă îmbină în noțiunea de perfecțiune ideea înțelegerii și aprecierii perfecțiunii, menită a accentua și amplifica: „Cu atît crește desfătarea cu cît neștine mai cu deadinsul mare lucru, judecă despre săvîrșiri. Zugravul de icoana cea bine și frumos zugrăvită, cîntărețul de cîntarea cea bine cîntată, mai mult se desfătează decît cel ce nu știe meșteșugul și desfătarea acestor lucrări“ (1, pag. 170).

Remarcăm în mod deosebit în traducerea lui M i c u, înlocuirea cu un exemplu din muzică a celui de artă poetică din textul lecției.

Menționăm de asemenea că prin expresia de meșteșug, M i c u traduce o noțiune legată de forma artei: *lautitia* eleganță, lux, pompă.

Cărturarul român are prilejul să revină asupra noțiunii de meșteșug în partea destinată Eticei din cartea sa. În capitolul „Cum se poate și se cade a săvîrși și a îndrepta înțelesul“ (De Modo intellectus perficiendi et emendendi) printre mijloacele menite a dezvolta gîndirea autorului menționează în final *arta*, numită de M i c u măiestrie sau meșteșug:

„Măiestria sau meșteșugul este obișnuința, sau a avut a face cu puterea minții sau a trupului acele lucruri care fără de nevoiea noastră nu le face. Adică meșteșug este a grăi frumos, a juca, a zice cu cetera, a zugrăvi și altele“¹. Față de textul latin, M i c u adaugă, pentru a exemplifica măiestria, pictura, artă pentru care el are preferință (1, pag. 210).

Autorul german pune în schimb arta în urma celorlalte mijloace de dezvoltare a gîndirii (istetiimea, înțelegerea, știința, înțelepciunea etc). E ceea ce ilustrează concepția estetică a școlii lui Ch r. Wolf. Într-adevăr după Baumgarten cunoașterea are două modalități:

1. Intelectuală, superioară, prin intermediul rațiunii și
 2. Sensorială, inferioară, prin simțuri, cunoașterea estetică (13. pag. 78).
- Concepțiile estetice ale vremii insistă asupra aspectelor de formă ale artei. De aci derivă preocupările legate de perfecțiune, desfătare, eleganță etc., ca și locul modest, ocupat de artă în general și de muzică în special în concepțiile luministe.

Între cele două categorii există o analogie și un țel comun: cunoașterea realității. Este ceea ce l-a determinat pe Baumgarten să imagineze pentru cunoașterea estetică un *analogon rationis*, întemeiat pe simțuri.

Luministul francez B a t t e u x, va numi acest analogon rationis *gust* element menit a asigura cunoașterea estetică, așa după cum rațiunea are menirea de a îndeplini cunoașterea intelectuală.

¹). Tanto magis augetur voluptas, quanto quis accuratius de perfectionibus ferre, quantoque vividius easdem perspicere potest. Pictor imagine, eleganter exquisiteque expressa, poeta carmine luculento et sani coloris vehementius delectabatur quam is qui harum lautitiarum ignarus est“.

1). Ars est habitus per mentis et corporis vires efficiendi ea, quae solius naturae beneficio sine studio nostra effici nequent: Ars disputandi, perorandi, saltandi, fidibus canendi.

În textul lui Micu cele două categorii sînt strîns legate căci măiestria se dobîndește printr-o muncă de perfecționare intelectuală și fizică („cu mintea și cu trupul“).

Un alt capitol al psihologiei lui Micu cuprinde problema senzațiilor. Arătînd că senzațiile noastre nu pot fi determinate sau transformate prin voință, el spune: „nu este în puterea noastră că ce fel de simțiri vom, acel fel să simțim“. . . Că nimenea nu este, carele să poată face ca din durerile cele foarte iuți. . . ale podagrei să simtă desfătarea dulce, care o simte din glasul cel cu întocmire al alăutelor“ (1, pag. 152).

În același paragraf, autorul integrează fenomenul fizic-acustic în explicarea senzațiilor auditive. El arată că orice senzație este un produs al acțiunii senzoriale și intelectuale totodată. În continuare, autorul exemplifică fenomenul acustic al sunetului care acționează asupra organului auditiv pentru ca în urmă să se nască senzația auditivă ca fenomen psihologic (1, pag. 151).

În capitolul următor asupra imaginației (*De puterea de a închipui*), autorul arată că imaginația se întemeiază pe senzații anterioare. Cu cît acestea sînt mai recente, cu atît forța de imaginație este mai mare: „că muzica pe care ai auzit-o ieri, aceea mai tare ți-o închipuiești. . . decît cea care de mult o ai auzit“ (1, pag. 151).

În partea rezervată *Eticei*, Micu, se ocupă pe larg de *afecte*, pe care le numește *patimi* (capit. X). El împarte patimile în plăcute și neplăcute (1, pag. 176): „Cele plăcute sînt pre care le urmează desfătarea“. Printre afectele plăcute, *bucuria* este „treapta cea mai de frunte a desfătării“. Un alt afect este *veselia*. Remarcăm aci un element al relației artă-realitate, ca oglindire în artă a afectelor: „din veselie și din bucurie — scrie Micu — vine încă și jocul, sărirea și plesnirea palmelor“ (1, pag. 178).

Samuil Micu cunoștea probabil și glasurile bisericesti sau cel puțin rînduiala lor pe care a desprins-o în activitatea sa clericală. În paragrafele referitoare la *rațiune* din *Psihologia* sa Micu scrie: „și iarăși cîntă beserica duminică sara la glas unu, că omul este jivină cuvîntătoare“ (adică ființa rațională) (1, pag. 166).

Estetica imitației o aplică Micu în arta plastică: „Pentru ce zici că icoana aceea e frumoasă? Au nu pentru că bine și întocma arată pre acela pre care le închipuiește?“. Preferința dată de Micu picturii poate fi explicată prin cunoașterea mai temeinică a acestei arte, atîta vreme cît un alt reprezentant ale familiei, Efreim Micu, a activat ca pictor la Viena și Budapesta.

Potrivit esteticii luminilor, Samuil Micu atribuie teatrului o valoare și un rol încă mai important decît cel al muzicii sau picturii. În gîndirea luministă teatrul joacă un rol de frunte în transformarea moravurilor: „Teatrul e ca o școală de fapte bune“. Ideea fusese amplu dezbătută de Diderot și ea va reveni adesea la cărturarii români din secolul XIX (1, pag. 196).

În timp ce în scrierile lui Samuil Micu considerațiile muzicale sînt prezente mai cu seamă în problemele de psihologie, un contemporan al său, Gheorghe Șincai, le încadrează în cele de acustică.

În *Învățătura firească spre surprarea superstiției norodului*, tradusă după Helmuth și adaptată realităților locale, Gheorghe Șincai

își propune, asemenea multor scriitori luminiști, să lupte pentru cunoașterea științifică de către popor a fenomenelor naturii și vieții.

În capitolul *Despre sunet* al cărții sale, după ce explică elasticitatea aerului, Șincai arată că „sunetul nu e alta fără numai o tremuricioasă mișcare a aerului“; și în continuare: „trupurile care au mare elasticitate mai repede și mai îndelung sună. Aceasta e pricina că așa de mult ține sunetul clopotelor celor de fontă al glăjilor și al *strunelor celor încordate*“ (S.N.).

În aplicarea acestor principii asupra superstițiilor, Șincai precizează: „așa dară nebulie este a ținea că pentru sunetul cel falnic al clopotelor, care se aude câteodată, va muri cineva; pentru că știut lucru este că trupurile cele moi precum sînt zăpada și apa tulbură sunetul, din care lesne se poate pricepe pentru ce își schimbă și clopotele sunetul lor mai de multe ori“ (2, pag. 125—126).

După ce vorbește despre viteza sunetului (mai mare de 920.000 ori decît a luminii), Șincai explică *ecoul*: „eho este o răsunare care se aruncă înapoi prin alte trupuri și noi, de două, de trei și de mai multe ori o simțim și pricepem“ (1, pag. 127).

Ideile luminate în considerațiile de artă ale celor doi cărturari exprimă formația și activitatea lor creatoare în condițiile epocii pe care o ilustrează. Studiile de filozofie ale lui Samuil Micu la Viena, între 1766—1772, traduceri sale din Esop, Marmontel etc., sînt doar cîteva surse ale gândirii sale luminate. Marmontel, scriitor luminit de largă circulație, autor al unei *Arte poetice* va rămîne multă vreme în preocupările cărturarilor români pînă la Eliade Rădulescu și generația patruzecioptiștilor.

Gheorghe Șincai, el însuși, are la bază studii de filozofie, și pedagogie la Viena. La Blaj, el predă retorica și arta poetică și scrie chiar versuri inspirate din realitățile populare, ca și un poem, închinat la 1804, lui Napoleon.

Se știe că retorica și arta poetică erau strîns legate de muzică încă din epoca Renașterii. Metrii antici erau deprinși de școlarii epocii prin intermediul unor coruri polifonice, așa ca acelea editate la Brașov, în 1548, de Honnterus.

În epoca *Școlii Ardelene*, noțiuni de artă poetică va cuprinde *Gramatica românească* scrisă de Dimitrie Eustatievici la Brașov, în 1957. În capitolul *De prosodie* autorul descrie diferitele categorii de metri, stihuri și ritmuri, dînd exemple de versuri românești după respectivele tipare. Fără să cuprindă implicații muzicale directe, cartea lui Eustatievici este prețioasă pentru începutul ce-l reprezintă, pentru un inițial temei în studiul ritmului muzicii românești ca și pentru contribuția sa la dezvoltarea unui vocabular al științei filologice și muzicale.

Din cuvintele adoptate de cărturarul brașovean vom remarca expresia de *ritm* menținută pînă azi în filologie și muzicologie deopotrivă. În schimb, noțiunea de *vreme* avea în acea epocă o accepțiune *filologică* (Eustatievici) ca timp gramatical, *filozofică* (Samuil Micu) în corelația timp-spațiu, în fine *muzicologică*, în sens de timp muzical

(Teodor Burada în a sa *Gramatica românească în fundamentul ghitarei, din 1829*). Muzicianul ieșean scria astfel în cartea sa: „nota întreagă are patru vremi“ (în sensul de timpi muzicali, ai măsurii de 4/4).

Retorica a fost și ea în epoca luminilor o știință determinantă în teoria muzicii din epoca barocă. În corelația text-melodie, primul termen a cucerit înțietatea și a impus muzicii propriile sale legi. Monteverdi afirma chiar că: L'orazione sià padrona della musica e non serva“. S-a dezvoltat o întreagă retorică a melodiei cu formule preluate din arta vorbirii, exprimînd procedeele acesteia: exordium narratio, propositio, peroratio, confirmatio etc.

Un ecou îndepărtat al acestui fenomen îl întîlnim în scrierile lui Anton Pann, continuator în felul său al cărturarilor latiniști. În *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești* (1845), el arată că o bună interpretare a cîntărilor se bazează pe o bună cunoaștere a gramaticii și retoricii. Arta unui cîntăreț se poate judeca „de oricare cunoaște gramatica, adică din glăsuirea propozițiilor cu păzirea tonurilor ultime, penultime și antepenultime; cum de cel ce cunoaște retorica, i se pot judeca sușurile, pogoșurile răpauzele și cele de sint după regula cuvîntului“ (6, pag. 42).

Este evident că muzica psaltică fiind o muzică legată de text, științele legate de cuvînt se impun ca cel mai prețios auxiliar.

În anii în care Descartes scrie cărțile sale, în țara noastră românul Ioan Caioni, către 1652 și germanul Daniel Seer notau melodii de dansuri și cîntece românești, muzică *ordinară*, după cum o numea Mersenne.

În secolul următor, aceeași muzică era prezentată, în spectacolele teatrale ale elevilor de la Blaj. Ea consta din „cîteva cîntece populare românești cîntate de actori“ (quatuor aut quinque cantionibus Valahicis), după cum scria A. Rednic, în anul 1756.

Un alt spectacol teatral cu muzică, probabil populară, s-a jucat la Brașov în anii 70 ai aceluiași secol cu prilejul unei nunți săsești ai cărei eroi sînt păstori români. Textul piesei e comunicat de Sulzer în cartea sa *Geschichte der transalpinischen Daciens* (1781).

În fine, în aceeași carte Sulzer ne vorbește pe larg despre muzica populară românească (dansuri, cîntece, datini, lăutari etc.).

Ceea ce vom reține din considerațiile sale asupra muzicii românești va fi problema trăsăturilor specifice naționale ale acesteia. În acea epocă folcloristica încă nu apăruse. Lumea europeană cunoștea doar trăsăturile unor muzici naționale mai evolute: italiană, franceză sau germană și acestea cu multă aproximație. Prin scrierile unor luminiști ca Rousseau (9) Condorcet, Herder preocupările merg în spre studiul limbilor, folclorului sau al limbajului muzical. Sulzer are meritul de a fi analizat trăsăturile muzicii românești în comparație cu cea turcească, grecească auzită în Principate. După Sulzer, se numără printre trăsăturile muzicii românești, diatonismul, în structura melodică și modulații, monodia, isonul la cvintă, cvartă. El merge și mai departe și încearcă a descifra origini străvechi, ilire ale muzicii ro-

mânești, tot așa după cum atribuie călușarilor o origine romană. În ciuda explicațiilor neștiințifice ale procesului etnogenezei, argumentele și preocupările privind trăsăturile muzicii românești sînt menținute și reluate de alți cărturari ai epocii ca Samuil Micu sau Eftimie Murgu, la 1830.

O altă mărturie asupra muzicii românești o constituie *Dicționarul român-latin* al lui Samuil Micu (1801). În paginile acestui dicționar sînt încadrate cîteva cuvinte exprimînd genuri muzicale, instrumente, datini. Dintre acestea amintim:

— alăuta	— floer
— bucin (bucinatoriu)	— fluer
— călușeri	— horă
— cînta	— horesc
— chiot	— gurdună
— chiuitură	— notă (zicală)
— cimpoaie	— surlă
— coardă	— trîmbiță
— cobză	— turcă, țurcă
— colind	— joc
— diplă	— vioară
— dobă	
— drîmbă	

Într-o altă lucrare a sa, *Scurtă cunoștință a istoriei Românilor* scrisă către 1800, Samuil Micu amintește de asemenea cîteva datini muzicale ale poporului. Astfel, el vorbește despre *strigăturile* din timpul jocurilor populare, despre *colinda* și despre *jocurile de iarnă* (*Ludus Juvenales*), la 24—25 decembrie (12, pag. 249).

Un alt reprezentant al *Școlii Ardelene* este doctorul Vasile Popp. Acesta, în teza sa de doctorat *Disertație asupra înmormîntării la Români* (1817) cuprinde cîteva date asupra muzicii populare românești: *bocele* și *dansurile funebre* (10, pag. 43).

Progresul ideilor luminate a determinat schimbări în viața muzicală, în atitudinea oamenilor față de muzică. Apar *diletantul*, care nu mai consideră nedemnă cultivarea muzicii ca distracție proprie. La curtea din București a lui Alexandru Ipsilante, familia domnitorului făcea muzică de cameră.

Domnitorul, el însuși un iubitor al muzicii literelor și picturii, organizase la curtea sa o orchestră simfonică și întreținuse corespondență cu Metastasio, ilustrul scriitor luminist.

După de abia o generație, diletantul va cuceri boierimea și chiar burghezia, căci muzica devine un obiect al bunei educații. E cea ce rezultă din scrisoarea negustorului Băluță din București (1818) dornic de a asigura fiicei sale o cultură muzicală și cunoașterea clavierului.

Apar manuale destinate instrucției muzicale, unele manuscrise, altele apărute mai tîrziu în tipar, ca acea *Gramatică muzicală* a lui Burada (1829). Diletantismul va cunoaște perspective sociale prin sălile de mu-

zică și concertele în saioanele protipendadei sau societățile corale, ce vor deveni un fenomen propriu întregului secol al XIX-lea.

Prin scrierile lor, cărturarii *Școlii Ardelene* au meritul de a fi cultivat și răspândit în popor o cunoaștere înaintată a artei muzicale, fenomen important al culturii. Continuatorii lor, reprezentând o epocă de vertiginoasă ascensiune socială și spirituală, vor relua ideile luministe, integrându-le în curente epocii și adaptându-le fenomenelor culturii românești. Scrierile unor Eliade Rădulescu, Cezar Boliac, Nicolae Filimon ș.a. vor adopta adesea gândirea luminilor cu reflexe nemijlocite asupra artei muzicale.

B I B L I O G R A F I E :

1. Samuil, Micu: *Scrieri filozofice*, București, 1966.
2. Șincai, Gh.: *Invățătura firească spre surparea superstiției norodului*, București, 1964.
3. Brașoveanu D. E.: *Gramatica Românească*, București, 1969.
4. Samuil, M.: *Dictionarium Latino-valachicum*, Budapest, 1944.
5. Bulzer, J. Fr.: *Geschichte der transalpinischen Daciens*, Wien, vol. II, 1781.
6. Poslušincu, M. Gr.: *Istoria muzicii la Români*, București, 1928.
7. Markus, Șt.: *Musikästhetik*, I. Theil, Berlin, f. a.
8. Knepler, G.: *Musikgeschichte des XIX Jh*, Berlin.
9. Seranky, W.: *Affekten lehre*, in *Musik in Geschichte und Gegenwart* vol I.
10. Mușlea, I.: *Viața și opera doctorului Vasile Popp*, Cluj, 1928.
11. Păclișanu, Z.: *Documente privitoare la Istoria Școalelor Române din Blaj*, București, 1930.
12. Mușlea, I.: *Samuil Micu Klein și folclorul românilor*, București în *Revista de Folclor*, I. 1—2, 1956.
13. * * * *Bazele esteticii marxist-leniniste*, op. col. București, 1961.
14. Rousseau, J. J.: *Dictionaire de Musique*, Paris, 1823.
15. Popovici, D.: *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945.
16. Popovici, D.: *Ideologie literară a lui I. H. Rădulescu*, București, 1935.
17. Einstein, A.: *La Musique romantique*, Paris, 1959.
18. *Istoria gândirii sociale și filosofice în România*, ap. col. București, 1964.
19. Rousseau, J. J.: *Écrits sur la musique*, Paris, 1823.
20. Ghircoiașiu, R.: *Personalitatea lui Dimitrie Cantemir și unele aspecte ale gândirii sale muzicale*, „*Lucrări de muzicologie*“ vol. V. Cluj, 1969.

Enlightenment elements in the Romanian musical culture in the epoch of the **Transylvanian school**.

Romeo Ghircoiașiu

Abstract

The writers belonging to the Transylvanian School (1750—1820) adopt, in some of their conceptions, the ideas of the Enlightenment.

Their psychological, ethical, historical, philosophical or ethnographic writings (original or in translations) include problems like: the fair, art, perfections, folk genres and the specific features of Romanian folk music.

The Romanian musical life promoted during that period the western as well as the folk music. The dilettantism appeared first at the feudal courts, then with the nobility and bourgeoisie. Works of musical instructions were written during the same period.

Elements of the Enlightenment were to be handed over in the Romanian musical culture of the 19th century.

Les idées du siècle des lumières dans la culture musicale roumaine à l'École transylvaine.

Romeo Ghircioașiu

Résumé

Les écrivains faisant partie de l'École transylvaine (1750—1820) adoptent dans certaines de leurs conceptions, les idées du siècle des lumières.

Leurs écrits de psychologie, d'éthique, d'histoire, de philosophie ou d'ethnographie (originaux ou traductions) traitent entre autres: du beau, de l'art, de la perfection, des affects, des genres folkloriques ainsi que des traits spécifiques de la musique populaire roumaine.

La vie musicale roumaine favorise, pendant cette période, la musique occidentale et la musique populaire. On voit apparaître „le dilettante“ aux cours féodales et ensuite dans les rangs des boyards et de la bourgeoisie. On rédige des manuels destinés à l'instruction musicale.

Des idées du siècle des lumières passeront ensuite dans la culture musicale roumaine du XIX-e siècle.

Просветительные элементы в румынской музыкальной культуре эпохи Трансильванской школы

Ромео Гиркояшю

Резюме

Писатели, сгруппированные в Трансильванской школе (1750—1820), воспринимают одни из мировоззрений просветительных идей. Их психологические, этические, исторические, философские или этнографические произведения (оригинальные или переводы) содержат проблемы как: красото, искусство, эффекты, фольклорные жанры и специфические черты румынской народной музыки.

Румынская музыкальная жизнь в это время выдвигает западную и народную музыку. Появляется дилетант в феодальных дворцах, а затем в рядах боярства и буржуазии. Пишутся учебники, предназначенные музыкальному обучению. Просветительные элементы проникнут в румынскую музыкальную культуру XIX-го века.

Elemente der Aufklärung in der rumänischen Musikkultur zur Zeit der Siebenbürgischen Schule.

Romeo Ghircoiaşiu

Zusammenfassung

Die in der *Şcoala Ardeleană* (1750—1820) vereinigten Schriftsteller eigneten sich in manchen ihrer Auffassungen aufklärerische Idee an.

Ihre psychologischen, ethischen, geschichtlichen, philosophischen oder ethnographischen Schriften (Originalschriften oder Übersetzungen) umfassen Probleme wie: das Schöne, die Kunst, die Vollkommenheit, die Affekte, die folkloristischen Gattungen, die Musikwissenschaft und die charakteristischen Züge der rumänischen Volksmusik.

Das rumänische Musikleben fördert in dieser Zeit die abendländische Musik und die Volksmusik. An den Fürstenhöfen und später unter den Bojaren und Bürgen tucht der Musigliebhaber auf. Es werden Lehrbücher für den Musikunterricht geschrieben.

Aufklärungselemente werden in die rumänische Musikkultur des XIX. Jahrhunderts übertragen.

CÎNTECUL DE CĂTĂNIE DIN BIHOR, O SPECIE DISTINCTĂ A LIRICII OCAZIONALE

TRAIAN MÎRZA

Între aspectele care impun folclorul muzical al Bihorului atenției specialiștilor, pe lângă puternica sa personalitate ca grai muzical regional, marea vechime și indiscutabila sa autenticitate stă, desigur, și masiva lui reprezentare în publicațiile folclorice de pînă acum. Precum atestă însă cercetările de teren din ultimii ani, cele peste 1.000 melodii bihorene cuprinse în colecții sînt departe de a cuprinde bogăția folclorică a întregului ținut și întreaga sa varietate genuistică. Lipsesc încă din aceste colecții creațiile copiilor, cîntecul de leagăn, paparuda și alte genuri mai mărunte, identificate aici ca și în alte părți ale țării sau, cum e cazul unora (ca Lioara) numai aici. În cele ce urmează vom prezenta *cîntecul de cătănie* care, într-o microzonă a județului Bihor, se constituie ca o categorie distinctă a folclorului muzical ridicînd, cu aceasta,, o importantă problemă de ordin taxonomic.

Se cuvine însă să precizăm din bun început că pentru literatura noastră de specialitate noțiunea cîntecului de cătănie nu este o noutate, căci pe parcursul a mai bine de un veac, începînd cu culegerea din 1838 a lui N. Pauleti, în publicațiile din 1855 și 1866 ale lui V. Alecsandri, în culegerile lui Ioan Urban Jarnik și Andrei Bîrseanu (1885), Eminescu și ale altora, dar mai consistent în culegerile și publicațiile din prima jumătate a secolului al XX-lea, alături de numeroasele creații folclorice ce înoadă teme din cele mai diferite găsim și o bogată creație cătănească, în cea mai mare parte a sa cîntată, parte numai scrisă (1). Împreună cu dansurile ostășești* cîntecurile și versurile cătănești vin astfel să întregescă imaginea unei bogate creații populare ce vine dintr-o epocă în care interesul pentru folclor se infiripă, crește și ajunge în pragul marilor generalizări. Dar dacă existența cîntecului de cătănie este atestată constant pe tot acest parcurs aceasta a fost impusă mai mult de componentul său tematic puternic individualizat și suficient, dintr-un unghi de vedere strict literar, pentru a fi considerat ca o specie distinctă a liricei populare (cf. 2). Mai puțin s-a impus acest cîntec prin componentul său structural-muzical ori și prin funcția particulară pe care el o avea în anumite locuri ale țării. Să explicităm însă, în cele ce urmează, aserțiunea noastră de mai sus.

*) Privitor la acestea vezi: Ghircoiășiu, R. *Contribuții la istoria muzicii românești*. Edit. Muz. București, 1963 (Cap. VI).

În accepțiunea folcloristicii literare, cuprinzătorul gen liric include câteva specii generate și diversificate de însăși viața omului și de cursul ei istoric. Un anumit conținut de viață, ce devine însuși conținutul poetic al unor creații, dă astfel numele și definiția unei anumite specii (cf. 2 pag. 141). Cîntecul de cătănie este și el legat de un anumit conținut de viață, de o anumită etapă din dezvoltarea istorică a vieții sociale. Geneza și cristalizarea sa este legată de creerea armatelor naționale și instituirea serviciului militar obligatoriu ce avea să înlăture vechiul sistem al armatelor de mercenari și ridicarea gloatelor doar la mare primejdie. Ori, în condițiile trecutelor regimuri exploatoare și oprimate acest serviciu însemna, pentru oamenii din popor, scoaterea lor din rosturile vieții, lipsirea familiilor de cele mai vrednice brațe de muncă, amînarea căsătoriilor proiectate ori și punerea acestora sub semnul incertitudinii, persecuții și batjocuri, desconsiderarea ca om și atîtea alte umiliri morale. Mai de mult, cînd serviciul militar era de lungă durată, pînă la 7 ani, și cînd numărul celor chemați în armată era mai limitat (adică proporțional cu numărul locuitorilor unui sat) recrutarea numai a cîtorva și, cum se întimpla cel mai des, a celor mai săraci cădea ca o năpastă asupra celor sortiți. Nu erau astfel rare cazurile cînd flăcăii căutau să se eschiveze încorporării în armată, trecînd munții dintr-o parte în altă ori preferînd, ca soluție, și trecerea în haiducie; și nu erau rare nici cazurile cînd cei fugiți erau urmăriți de putere, cînd oamenii erau duși în armată prin vicleșug, prinși cu arcanul, precum arată Creangă în ale sale *Amintiri*. Sub aspectul suferințelor morale mai dramatică era situația feciorilor români din Transilvania care erau instruiți în limbă streină, de comandanți streini care nu le arătau nici o înțelegere, erau trimiși pe front prin țări streine, tocmai prin Italia, Bosnia, Galiția, pentru scopurile hrăpăreței familii a Habsburgilor. Cum ne-o spune G. h. B a r i ț, prin Transilvania secolului trecut cei care plecau la armată erau însoțiți de femeile satului cu bocete, ca la înmormîntare; oamenii ajunseseră de fapt să deosebească „moartea bună“ de „moartea în cătănie“ sau de „moartea în streini“. Pentru oamenii din popor serviciul în armata trecutului însemna deci nenumărate suferințe și poveri pe suflet ce s-au cerut încifrate într-o bogată și complexă creație lirică. În cea mai mare parte a bărbaților plecați, dar în bună măsură și a femeilor și fetelor rămase acasă.

Din motive ce se vor descoperi ușor pe parcursul studiului de față considerăm că este superfluu a ilustra acum întregul conținut al acestor creații; în schimb, un enunț al celor mai frecvente și mai caracteristice teme și motive tematice poate fi, oricum, util. Se impun în acest sens: despărțirea de casă, de familie și de muncă, uneori și numărarea zilelor care au mai rămas pînă la încorporare (motiv similar celui întâlnit și în cîntecele de nuntă și de înmormîntare); descrierea vieții grele din armată și a peripețiilor din cursul războaielor (temă asemănătoare celei a țaranilor proletarizați și emigrați); muștrarea mamei că a născut fecior (similar muștrării mamei de către fata înstreinată); muștrarea și blestemul adresat celor răspunzători pentru nenumăratele vieți sacrificate în războaie; fierbîntea dorință de pace a celor plecați ca și a celor rămași acasă; revolta față de îndatoririle nedrepte; dorința — deseori

obsesivă — de a evada din armată ș.a. Sînt deci teme, unele înodate altora mai vechi (ca cele proprii nunții, înmormintării), altele relativ mai recente și care evidențiază, mai mult ca orice, *atitudinea dominant negativă a maselor populare față de armata și războaiele orînduirilor trecute**. Sînt desigur și teme ce dezvăluie și alte atitudini, că armata era uneori dorită, din fudulie de către unii (pentru că purtau uniformă, sabie, pușcă, aveau un cal), dar și pentru că din mai multe rele puteau alege pe cel mai mic. Dincolo de toate acestea se impune a fi relevată o dramatică contradicție ce marca atitudinea poporului față de armată și războaie; pentru că poporul și-a iubit din totdeauna țara și a luptat cu eroism pentru ea în vremuri de cumpănă; el nu putea iubi în acelaș timp statul feudal și burghezo-moșieresc și instituțiile lui. Astfel că oricît de perseverent și eroid s-a manifestat patriotismul poporului, în viața sa din trecut această înaltă valoare morală a fost umbrită, limitată, din cauze istorice obiective. O atare atitudine negativă și contradictorie nu se putea schimba, de fapt, de cît o dată cu transformarea din temelii a regimului social-politic din țară (3 pag. 103—116).

Cîntecul de cătănie („de cătane“, „de militărie“, „de miliție“, cum i se mai spune în diferite locuri ale țării) este inclus — precum am mai arătat — în numeroase colecții de folclor, fie el literar ori muzical, ce reprezintă mai toate ținuturile țării. Precum atestă însă colecțiile, în privința reprezentării contribuția cea mai masivă — aproape 90 % — o aduc ținuturile intracarpătice, fapt ce ar explica, pe lîngă condițiile specifice menționate, de ce transilvăneanul „cătănie“ s-a impus în denumirea cea mai uzuală, am putea spune consacrată, a acestei specii folclorice.

Cîteva alte aspecte pe care le dezvăluie colecțiile fac apoi oportune și alte observații în a căror context materialul prezentat de noi se particularizează în chip evident.

a) Este de observat, în primul rînd, că ceea ce folcloristica noastră consideră în general creație cătănească și cîntec cătănesc cuprinde de fapt două categorii de creații legate de prilejuri diferite și cu mod de existență diferit. De o parte sînt cele care aduc în prim plan războiul cu toate consecințele sale, deci un fenomen mai sporadic, apărînd la intervale de timp mai mari și niciodată la fel. Creațiile motivate de *război general* sau de *anume războaie*** au particularitatea de a trece

*) Un exemplu în acest sens îl constituie versurile scrise ale soldatului Tomuț în care el mărturisește răspicat că a făcut războiul de nevoie și că l-a urît. Je-laniile lui se țin lanț. E „scîrbit și supărat“ sau „amărit și mort de foame“, doarme „pe răzoale“, pușca și sabia îi „mîncă viața“... Acasă, norodul s-a îm-prăștiat, spinii au umplut pămîntul, fetele au rămas fără drăguți, orfanii umblă din poartă în poartă, mierile varsă lacrimi (1 pag. 21).

**) În 1893 Bibicescu publica astfel un „manuscript“ țărănesc despre „o bătăiă din 1866“ (respectiv bătălia de la Sadova). Se cunoaște apoi un cîntec anume al războiului austro-prusac, altul al campaniei din Bosnia, altul al războiului „din Frînce“. Anumite creații cătănești, arată Brăiloiu au trăit vremelnice numai în anume unități ale armatei, numai pe anume fronturi sau, numai în anume ținuturi“ (1 pag. 44—59).

o vreme în fondul pasiv al folclorului, pentru a reinvia apoi o dată cu faptele din care s-a născut*. De altă parte sînt creațiile motivate de recrutarea în armată, un eveniment constant, repetat cam la aceleași date de peste an și în același fel, eveniment care, în sînul colectivităților noastre sătești cu viață tradițională, a început să fie încărcat, încă mai demult, cu semnificația marilor momente ale vieții, semnificația „trecerii“ de la o stare la alta și de la o fază la alta, întocmai ca nașterea, căsătoria și moartea. Acolo mai ales unde condițiile de viață permitau paralelismul de semnificații evenimentul era marcat de cîteva proceduri spectaculare, de un veritabil *ceremonial al plecării la recrutare* sau *la armată* și căruia îi erau integrate și însemnate producții artistice, unele proprii, altele provenind din rîndul celor neocasionale. În rîndul producțiilor artistice proprii sînt de amintit cîteva dansuri feciorești ca *arcanul* de prin nordul Moldovei și *bărbuncul* (de la germ. Werbung) din partea de nord-est a Transilvaniei, executate în trecut cu prilejul recrutării (iar astăzi fără diferență de prilej), precum și cîntecul vocal din unele locuri ale Transilvaniei numit: „al feciorilor cînd merg la sintare“ (sîntare = recrutare) sau mai pe scurt „al răgutelor“, „hora cătanelor“, lîngă care stă și comunul „cîntec de cătănie“.

b) Din considerarea laolaltă a celor două categorii de creații cătănești amintite mai înainte rezultă, oarecum, și locul ambiguu pe care specialiștii îl acordă cîntecului de cătănie în sistematica folclorului nostru; căci în toate colecțiile, fie ele de folclor literar ori muzical, el este inclus în marea categorie a liricei neocasionale.

c) Este de observat apoi faptul că, din punct de vedere muzical, cîntecul de cătănie cuprins în colecții** apelează la melodiile altor genuri lirice mai vechi: ale doinei și cîntecului propriu-zis, ale melodiilor vocale de dans, pe alocuri și la melodiile bocetului, ori și ale altor categorii specifice unora dintre zone (ca melodiile zise „de strigat“ din Năsăud). Referirile scrise în acest sens converg spre aceeași constatare***. Ca un corolar al acestei situații stă faptul că în multe zone folclorice — ca în cea mai mare parte a Transilvaniei — tematica cătănească este

*)Tot de la Brăiloiu aflăm cum o culegere efectuată în august 1940 în jud. Muscel a găsit în plină floare cîntecele, pînă atunci uitate, ale războiului din 1916—1918 (idem pag. 41).

**) Au fost cercetate de noi colecțiile următoare: 1. Kiriak, D. G.: *Cîntece populare românești*; Edit. Muz. București, 1960; 2. Breazul, G.: *Patrium Carmen*; Edit. Scrisul Românesc, Craiova, f. a. 3. Ciobanu, Gh. — Nicolescu, V.: *200 cîntece și doine*; E.S.P.L.A. 1955; 4. Cocișiu, I.: *Cîntece populare românești*; Edit. Muz. București 1963; 5. Cocișiu, I.: *Folclor muzical din jud. Tîrnava-mare; Sighișoara*, 1944; 6. Bredeceanu, T.: *170 melodii populare din Maramureș*; E.S.P.L.A. 1957; 7. Zamfir, C. și colectiv; *132 cîntece și jocuri din Năsăud*; Edit. Muz. București, 1958; 8. Comișel, E.: *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*; Edit. Muz. București, 1958; 9. Ursu, N.: *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului (Banat)*; Edit. Muz. București, 1958; 10. Carp, P.—Amzulescu, A.I.: *Cîntece și jocuri din Muscel*; Edit. Muz. București, 1964; 11. Nicolescu, V.—Prichici, C.: *Cîntece și jocuri populare din Moldova*; Edit. Muz. București, 1958; 12. Bartók, B.: *Volksmusik der Rumänen von Maramureș; Drei Masken, Verlag, München*, 1923; 13. Bartók, B.: *Rumanian Folk Music*; vol. II; Martinus Nijhoff, the Hague, 1967.

***) Precum arată Brăiloiu, versurile cătănești din zona Sucevei se cîntă pe o melodie lirică de jale, varianta locală a „doinii propriu-zise“ (1 pag. 68).

vehiculată de o mare diversitate de melodii sau, cum dovedesc realitățile altor ținuturi, ea recurge la o multitudine de stiluri ale liricei muzicale*. *Din punct de vedere muzical, cîntecul de cătănie din cea mai mare parte a țării nu are deci o melodică proprie, iar în zone mai restrînse nu are un caracter unitar.*

Excepțiile în această privință sînt puține și privesc cu deosebire cîteva zone din Ardeal. Pentru sudul Ardealului, de pildă, Ilariu și Cocișiu semnala, cel dintîi, existența unor cîntece „de cătane“ care, prin tematica și melodiile lor „par a crea un gen aparte“(!), adăugînd însă că „deși au teme caracteristice, flăcăii cîntă pe aceste melodii și alte texte“ (5 pag. 415). Dar, fie pentru că numărul acestor cîntece este redus (abia 7 în cele două colecții ale sale), fie pentru că pe melodiile lor se cîntă și alte texte, poate și din prudență, asupra căreia avertizează însăși formularea că ele „par“, doar, a crea un gen aparte, ele sînt incluse de autor categoriei cîntecelor propriu-zise. Mențiunea se impune totuși și cîștigă consistență în urma cercetărilor de teren mai recente** care atestă pentru această parte a țării un număr cu mult mai mare de cîntece cătănești și care, pe lîngă o tematică proprie, au și un caracter unitar din punct de vedere muzical.

În rîndul celor cca. 850 melodii bihorene pe care le cuprinde recenta colecție a lui Bartók, *Rumanian Folk Music*, stau și 24 cîntece cu tematică de cătănie*** ce provin din 13 localități ale zonei Beiuș—Vașcău. Dar, ca și cîntecele de acest fel din cea mai mare parte a țării, ele nu au o melodie proprie, nu sînt unitare din punct de vedere muzical, ci se constituiesc ca variante melodice apropiate unora dintre cîntecele propriu-zise locale sau altora de circulație mai largă, parte din ele și unor cîntece vocale de dans.

Cercetările pe care le-am efectuat în ultimii ani în Bihor ne-au permis să identificăm aici și cîntece de cătănie care, pe lîngă un component tematic propriu, au și trăsături muzicale unitare care le deosebesc în chip evident de toate celelalte cîntece bihorene. Ele provin deocamdată din 10 localități din împrejurimile orașului Oradea, dar este de așteptat să fie identificate și în alte localități din această zonă, încă puțin cercetată sub raportul folclorului său muzical.

*) Pentru alte ținuturi (?) Breazul menționează că „de cele mai multe ori cîntecele de miliție au caracterul de tristețe al doinelor; alteori recruții, în grup, pleacă... în cîntece de miliție și de lume, petrecuți de cei rămași în sat... cîntecele lor fiind atunci de caracter mai viu, mai voinicesc și înviorător.“ (3 pag. 247).

**) Variante apropiate ale acestui cîntec de cătănie se găsesc în recenta colecție *Cîte doruri sînt pe lume, editată în 1969 de Casa creației populare a jud. Brașov, sub îngrijirea profesorilor Ganea, V. și Weber, M., precum și în colecția, încă nepublicată, de cîntece populare din zona Agnita, înregistrate de noi în 1966 și care se află în Arhiva de folclor a Conservatorului de muzică „G. Dima“ din Cluj, pe benzile de magnetofon nr. 884 și 885.*

***): Bartók, B.: *Rumanian Folk Music*, vol. II: Haga, 1967; cîntecele nr. 9, 38a), 47 c, 53 b, 56 f, 58 h, 58 i, 67 g, 91 a, 108 h, 109 a, 124 b, 125 b, 149, 202 d, 229 d, 291, 391 a 414 b, 416 b, 425 a, 493 b.

Din relatările subiecţilor chestionaţi de noi (bătrîni şi bărbaţi mai în vîrstă care au făcut armata sub stăpînire hasburgică, în timpul regimului burghezo-moşieresc al României dintre cele două războaie mondiale, în timpul vremelniceii ocupaţii hortiste a unei părţi din Ardeal şi în anii de după Eliberare, pînă prin 1948) rezultă clar că, în localităţile din care provin, aceste cîntece erau integrate unui ceremonial al plecării feciorilor la recrutare, ceremonial diversificat firesc de unele proceduri locale, dar care dezvăluie, peste tot, aceleleaşi semnificaţii, şi afirmă acelaş caracter spectacular. Eliminînd detaliile descrierii sale, reţinem acum din acest ceremonial doar momentele şi procedurile mai semnificative:

— Gătirea, de către drăguţe, a „penei de clop“, podoaba distinctivă a celor ce trebuiau să plece;

— Întrunirile, după muncile de peste zi, ale feciorilor avizaţi, îmbrăcaţi sărbătoreşte şi cu pana la clop, plimbările lor pe mijlocul uliţelor, vizitarea rudeniilor, a prietenilor şi mai cu seamă a drăguţelor lor, moment marcat de cîntarea împreună a cîntecului numit „al feciorilor cînd merg la sîntare“;

— Plecarea din centrul de comună, într-un cadru festiv şi spectacular, asemănător nunţii: în căruţe pavoazate cu drapele, trase de cai, şi ei împodobiţi, însoţiţi de muzicanţi, încolonaţi, cu autorităţile comunale în frunte, într-o goană de întrecere, pînă în Oradea, centrul de recrutare pentru aceste localităţi; momentul era punctat des de execuţia de către muzicanţi, a diferitelor melodii, dar mai des de amintitul cîntec „al feciorilor cînd merg la sîntare“.

— Înapoierea, cînd feciorii ştiau de acum, fiecare, la ce armă au fost recrutaţi şi cînd, înainte de a intra în sat, coborau din căruţe, formau rînduri prin prinderea pe după cap, cîntau acelaşi cîntec, alterîndu-l frecvent cu un dans fecioresc, pînă în mijlocul satului.

Ţinînd seama de prilejul şi cadrul în care se executa acest cîntec (ceea ce nu exclude, fireşte, executarea lui şi în alte momente) ne-am putea aştepta ca în comparaţie cu marea număr al celorlalte cîntece cu tematică de cătănie şi război din restul ţării, tematica lui să fie mai limitată; între altele şi pentru că oricît de puternice şi complexe ar fi mişcărilor sufleteşti provocate de acest eveniment, în centrul frămîntărilor celui recrutat şi mai ales în confruntarea manifestărilor sale cu opinia satului sînt doar cîteva. Puţinele cîntece de cătănie din zona Oradei dezvăluie totuşi o tematică ce parcurge o arie largă de frămîntări şi preocupări, de la simpla descriere a pregătirilor de plecare — grevate însă de inerente poveri pe suflet — pînă la izbucnirea de revoltă faţă de îndatoririle nedrepte.

Despre pregătirile de plecare vorbesc temele cu caracter descriptiv:

Cînd cotună m-o luat
Mîndra, pană mi-o gătat
Cu primă şi cu mărjele
Şi-i placă măicuţii mele;

Cînd pă uliț-am plecat
Mîndru, ie s-o legănat.

(Coroian Florian, 57 ani, Nojorid, 3 I 1970)

sau:

Vine-o carte și-o poruncă
Dîn trii frați' unu să ducă;
Ș-atunci, dacă-i treab-așe
Gată, maică, chimeșe;
Și o gată cu crețele
Neamțului și-i fie jele
De tîneretele mele.

(Berche Ioan, 56 ani, Girișul Crișului 2 IV 1966).

O grea povoară pe suflet purtau cei care lăsau în urmă o familie
cu situație materială precară, cum spun versurile:

De unde cătana pleacă
Rămîne casa săracă;
Rămîn boii înjugat'
Și părinți supăraț';
Rămîn boii în restele
Și părinț' în mare jele.

(Igna Ana, 42 ani, Toboliu, 4 II 1969).

Grea de suportat era și despărțirea de iubită:

Eu mă duc, mîndră, mă duc
În urma me crească nuc;
Crească nuc încregurat
Rămii, mîndră, cu bănat.

(Mîndraș Vasile, 61 ani, Miersig, 3 II 1966).

Despre privațiunile la care se așteptau flăcăii în armata trecutului
mărturisesc versurile:

Cînd cotună m-o luat
Doamne, mîndru m-o jurat
Și pă pită, și pă sare
Și n-am nici o sărbătoare;
Numa una la Crăciun
Ș-aceia, mergînd pă drum;
Numa una la Droștele (Droștele = Paști)
Ș-aceie, plîngînd cu jele

(Igna Petru, 46 ani, Sînicolaul român, 4 II 1969).

Față de implacabila poruncă a stăpînirii, cei chemați la armată nu aveau de cît să-și exteriorizeze amara consolare:

Dacă m-o luat, oi mere
Că n-am prunci, nici am muiere
Numa două surorele;
Dacă m-o luat, m-oi duce
că, N-am muiere, nici am prunci
De cît două surori dulci.

(idem),

sau să adreseze, celor care le pricinuiau atîtea amărăciuni, cuvinte de admonestare ce erau însoțite deseori și de blestem:

Neamțule, cruce te bată
Cum duci pruncii de la tată
Și feciorii de la fată!

(Barbiș Petru, 67 ani, Cheresig, 3 IV 1969)

sau:

Mînînce-te focu, mneamțu
De tînăr m-ai pus în lanțu!

(Mîrza Ioan, 39 ani, Sintandrei, 18 I 1970).

După cum reiese din cele arătate pînă aci cîntecul de cătănie aparține, tematic și funcțional, unui strat mai recent al folclorului nostru. Din punct de vedere structural însă, cîntecul de cătănie al zonei Oradea prezintă însemnate aspecte tradiționale.

Versul său cu structură tetrapodică pirică dovedește a avea și aici, ca în genurile mai vechi, un rol important în structurarea unităților morfologice de ordin ritmic și melodic.

Rîtmul, cumulativ și silabic, în formă măsurată sau cvasi-măsurată și într-o mișcare ce variază între Moderato și Larghetto, este structurat în serii de cîte 8 (7) timpi ritmici pentru cîte un rînd melodic și în formule tetrasilabice (frecvent ionic minor, dispondeu și peonul 4 mare) corespunzătoare emistihurilor. În cîteva cîntece înregistrate după o interpretare individuală, ritmul adoptă forma unui parlando-rubato.

Melodia, de aspect silabic și mixt (silabic și melismatic) folosește materialul sonor al unui hexacord major sau al unui mixolidic, amplificat uneori cu cvarta inferioară de sprijin (și cu eventuale sunete de trecere) și încheind, fără excepție, pe treapta a I-a.

Față de aceste aspecte comune, alte cîteva, ca mersul melodic, forma arhitectonică și treptele pe care se așează cezurile interioare, intervin pentru a diferenția între ele aceste cîntece în două grupe ce corespund aproximativ microzonelor din care provin.

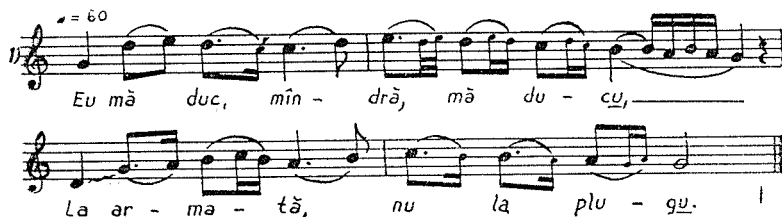
O primă grupă prezintă astfel: o strofă de două rînduri melodice, amplificată uneori prin repetarea ultimului rînd; cezură interioară pe

treapta a I-a; un profil boltit și descendent segmentat de abia 2—3 formule melodice distincte, precum arată următoarele exemple*.

Mg. 1990/15

Exemplul 1

Toboliu, Bihor
Inf. Oșvat Petru, 46 ani
Cules 21 IX 1966

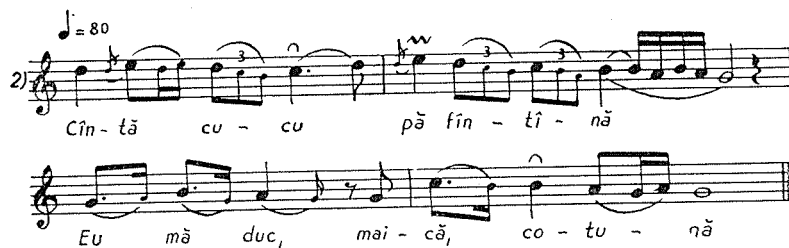


♩ = 60
Eu mă duc, mîn - dră, mă du - cu,
La ar - mă - tă, nu la plu - gu.

Col. Mirza

Exemplul 2

Toboliu, Bihor
Inf. Igna Ana, 42 ani
Cules 4 II 1969

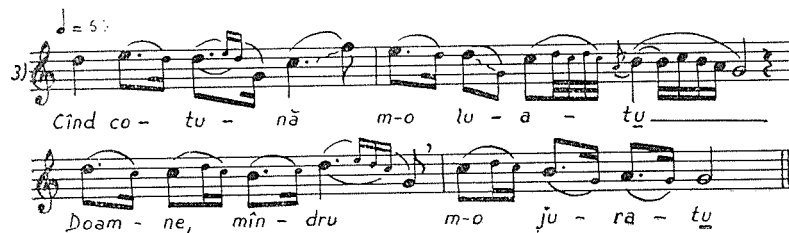


♩ = 80
Cîn - tă cu - cu pă fîn - tî - nă
Eu mă duc, mai - că, co - tu - nă

Col. Mirza

Exemplul 3

Cheresig, Bihor
Inf. Barbiș Petru, 67 ani
Cules 2 IV 1966



♩ = 50
Cînd co - tu - nă m-o lu - a - tu
Doam - ne, mîn - dru m-o j_u - ra - tu

*) Sursa documentului sonor trimite la benzile de magnetofon din Arhiva de folclor a Conservatorului „G. Dima” din Cluj și la colecția personală. Toate exemplele sînt culese și transcrise de autorul acestui studiu.

Mg. 1367/20

Exemplul 4

Cheresig, Bihor
Inf. Bui Ioan, 43 ani
Cules 2 IV 1966

Moderato, poco rubato

și Când co-tu - nă m-o lu a tu
Doam - ne, mîn - dru m-o ju - ra - tu

Col. Mirza

Exemplul 5

Girișul Crișului, Bihor
Irf. Abrudan Florian, 37 ani
Cules 3 IV 1966

Eu mă duc, mîn - dră, mă duc, mă
La ar - ma - tă, nu la plug, mă

Mg. 1990/4

Exemplul 6

Sîntandrei, Bihor
Inf. Căvăjdan D-tru, 71 ani
Cules 18 I 1970

Cîn - tă cu - cu-n vîrv dă nu - cu
Vi - ne vre - me și mă du - cu
Vi - ne vre - me și mă du - cu

Mg. 1990/5

Exemplul 7

Sîntandrei, Bihor
Inf. Mirza Ioan, 39 ani
Cules 18 I 1970

Mî - nîn - ce - te fo - cu mneam - tu
De tî - năr m-ai pus în lan - tu
De tî - năr m-ai pus în lan. ~ tu.

A doua grupă prezintă: o strofă obișnuită din trei rînduri melodice, amplificată și aceasta uneori prin repetarea rîndului trei; cezuri interioare pe treptele 5 și 1 (un singur cîntec — exemplul 13 — exceptează în această privință, aducînd cezurile interioare pe 5 și 3); un profil mai sinuos și mai frămîntat în care pași melodici treptați alternează cu salturi de terță, cvartă, cvintă, ce apar în locuri din cele mai neașteptate.

Mg. 1010/47

Exemplul 8

Miersig, Bihor
Inf. grup de bărbați
Cules 3 II 1966

Eu mă duc, mîn - dră, mă duc, mă
Eu mă duc, mîn - dră, mă duc, mă
La ar - ni - tă, nu la plug, mă

Mg. 1990/54

Exemplul 9

Cordău, Bihor
Inf. Moș Traian, 24 ani
Cules 21 II 1970

♩ = 100

Cînd co - tu - nă m - o lu - at, _____
Cînd co - tu - nă m - o lu at, _____
Doam - ne, mîn - dru m - o ju - rat, mă

Mg. 1990/55

Exemplul 10

Cordău, Bihor
Inf. Hanga Maria, 68 ani
Cules 21 II 1970

Andante (♩ = 68)

10) Eu mă duc, mîn - dră, mă du - cu
Eu mă duc, mîn - dră, mă du - cu
Pă ur - ma me creș - te nu - cu

Mg. 1990/56

Exemplul 11

Haieu, Bihor
Inf. Ardelean Gh. 75 ani
Cules 18 II 1970

♩ = 68

11) lo mă du - , mîi - că, mă duc _____

lo mă duc, mai - că, mă duc
 În ur - mă m-a creas - că nuc

Col. Mîrza

Exemplul 12

Sînicolaul român, Bihor
 Inf. Igna Petru, 45 ani
 Cules 4 II 1969

Moderat,
 poco rubato

12) ei Cînd că - ta - nă m-o lu - at, măi
 Cînd că - ta - nă m-o lu - at, măi
 Doam - ne, mîn - dru, m-o ju - rat, măi

Mg. 1990/8

Exemplul 13

Nojorid, Bihor
 Inf. Coroian Florian, 57 ani
 Cules 3 I 1970

$\text{♩} = 96$ (poco rubato)

13) Cînd co - tu - nă m-o lu - a - tu
 Cînd co - tu - nă m-o lu - a - tu
 Mîn - dra, pa - nă mi-o gă - tă - tu

Parlando rubato

Vi - ne-o car - te şi-o po - run - că
a - poi, Vi - ne-o car - te şi-o po - run - că
ai Dîn trii fraţi u - nu să du - că,
Hai Dîn trii fraţi u - nu să du - că
cã Şi-a-tunci, da - că-i trea-ba-şe, mă
cã Şi-a-tunci, da - că-i trea-ba-a-şe, mă ..
ai Coa-să, mai-că, chi-me-şe
oi, Coa-să, mai-că, chi-me-şe, măi

Cu trăsăturile structurale arătate, cîntecul de cătanie al zonei Oradea se deosebeşte substanţial de toate celelalte cîntece lirice bihorene pentru care sînt caracteristice structuri sonore pentatonice (hemitonice şi anhemitonice), structuri cu substrat pentatonic, structuri modale lidice şi acustice şi care prezintă o bipolaritate în relaţiile 1—2 (cadenţa bihoreană) sau I—VI (pendularea major-minor). El se deosebeşte şi de unitarul cîntec ritual de nuntă ca şi de unele colinde de pe un teritoriu mai larg al Transilvaniei pentru care hexacodul major este tot atît de caracteristic, dar care nu ating cu materialul lor sonor spaţiul mixolidicului, prezintă obişnuit în forma lor arhitectonică un refren şi o cadenţare în relaţia

2—1. (Nu uităm, desigur, că sînt în Bihor și cîntece rituale de nuniță cu cadențarea 2—1, ca și cîntecul de cătănie din zona Oradea deci, dar acestea apar cu mult mai departe, tocmai în zona învecinată Zărândului și Hunedoarei).

Față de locul ambiguu pe care cîntecul de cătănie al întregii țări l-a ocupat pînă acum în sistematica folclorului românesc, cel al zonei Oradea, analizat mai sus, se impune pentru un loc mai precis. Potrivit sistematizărilor curente, el poate fi integrat mai multor categorii, interferate însă în cîteva privințe. Ca mod de realizare artistică (poetico-muzicală) el aparține marelui categorii de creații lirice în al căror cadru el se particularizează însă tematic, structural-muzical, ca mod și prilej de execuție, precum și prin sexul celor ce-l practică cu predilecție. Ca prilej și mod de execuție el aparține astfel categoriilor folclorice *oca-zionale de execuție colectivă*; prin conținut (tematic deci) el se integrează *ciclului ce polarizează evenimentele mai importante ale vieții omului*, iar prin cei ce-l practică predilect el se integrează unui *repertoriu specific bărbătesc*. Caracterul unitar de ordin tematic și structural-muzical prin care acest cîntec se deosebește de toate celelalte categorii de cîntece face ca el să fie privit ca o *specie* distinctă atît a lirice poetice cît și a celei muzicale.

Generat, cum am mai arătat, de condițiile social-politice ale veacurilor XVIII—XIX, astăzi depășite, cîntecul de cătănie surprins de noi mai trăiește doar în memoria localnicilor. Dar încă mai de mult, și probabil în concomitență cu forma sa clasică, o evadare din cadrul strict al prilejului și funcției sale în cîmpul mai larg al lirice s-a putut face în chipul cel mai firesc. Ca un prim moment al acestei evadări poate fi considerată execuția individuală și neocazională; dintr-o formă măsurată a ritmului s-a ajuns astfel la un parlando-rubato, de care aminteam, și căruia i s-au adăugat și alte aspecte care îl apropie de cîntecul propriu-zis (vezi exemplul 14). Cînd pe melodiile astfel transformate se aplică și alte texte poetice, mai întii cele înrudite tematic, integrarea în cîntecul propriu-zis poate fi considerată ca încheiată. În acest fel cîntecul de cătănie alimentează pe celălalt cu propriile-i elemente melodice. Este de altfel explicația că în zona folclorică a Oradei cîteva cîntece propriu-zise ce aparțin unui repertoriu bărbătesc se constituiesc ca variante melodice apropiate ale clasicului cîntec de cătănie local. Iată, mai jos, două astfel de exemple:

Exemplul 15

Col. Mîrza

Tobaliu, Bihor
Inf. Munteanu Ioan, 75 ani
Cules 21 IX 1966

Andante (♩ = 69) poco rubato

le iesi na - nă, pîn - a - fa o ră

le ieși na - nă, pîn - a - fă - ră
Si-mi a - ra - tă drum dă ța - ră

Exemplul 16

Col. Mirza

Cheresig, Bihor
Inf. Lazar Traian, 52 ani
Cules 25 VII 1963

Parlando rubato (♩ = 180)

Ne - vas - tă dal - bă dă bre - bu
Că mu - sai să te d-în tre - bu
Ce ți-i por - tu d-a - șe ne - gru?

Variante de acest fel se găsesc chiar și mai departe (vezi, de pildă, Bartók, R.F.M. vol. II nr. 52 d și 52 e).

Cu cele arătate mai sus cîntecul de cătănie al zonei Oradea își afirmă o importanță polivalentă. El se constituie, în primul rînd, ca un document prețios pentru cunoașterea vieții din trecut a poporului nostru. Alături de alte genuri și specii, cele mai multe cunoscute și în alte părți, altele mai puțin sau de loc cunoscute acolo (vergel, lioară, cîntec de stăvar, cîntec la claca de călcat fuioare), cîntecul de cătănie analizat relevă apoi efervescenta creatoare, talentul și capacitatea bihorenilor de a elabora, pe temeiul legilor tipizării, categorii folclorice clar conturate și diferențiate între ele (tematic, funcțional și structural-muzical) și într-un chip încă neatestat pentru alte zone. El vine, în fine, să întregească imaginea pe care o avem asupra genurilor și speciilor folclorului bihorean și, cu el, a întregii țări.

B I B L I O G R A F I E

1. B r ă i l o i u, C o n s t.: *Poeziile soldatului Tomuș* (din războiul 1914—1916). Societatea Compozitorilor Români. Publicațiile Arhivei de Folklore XIII, București, 1944.
2. * * *: *Istoria literaturii române* I. Folclorul. Edit. Acad. R.P.R. București, 1964.
3. G u l i a n, C. I.: *Sensul vieții în folclorul românesc* E.S.P.L.A., București, 1957.
4. B r e a z u l, G.: *Patrium Carmen* (Cîntecul popular) Editura Scrisului Românesc, Craiova, f. a.
5. C o c i ș i u, I l a r i o n: *Folclor muzical din județul Tirnava-mare*, Sighișoara, 1944.

Military song from the Bihor district, a distinctive species of the folk lyrical songs sung at special occasions.

Traian Mirza

Abstract

Compared to the military song from all over our country songs that usually have the different tunes belonging to the unoccasional lyrics, the songs collected by the author in a small area of the Bihor district have several particular features.

They make part of a special ceremony before lads are enrolled and are performed by a group and possess a unitary tune, that distinguishes them from all the other lyrical songs, already known, belonging to that area.

Our conclusion, is that these aspects should be regarded as belonging from the functional theme and musical point of view, to a distinctive species of the occasional folk lyrics.

Chant de soldats de Bihor, une espèce distincte de la musique lyrique occasionnelle

Traian Mirza

Résumé

Les chants de soldats de la plupart des régions de Roumanie font normalement appel aux diverses mélodies de la musique lyrique sans caractère occasionnel (et sont inclus par les folkloristes dans le cadre plus large de cette musique lyrique); par contre, les chants recueillis par l'auteur dans une microzone du district de Bihor ont, sous certains aspects, plusieurs particularités. Ces chants font partie d'un cérémonial du départ des jeunes gens pour le centre de recrutement; ils sont chantés en groupe et ont des mélodies propres spécifiques qui les différencient de tous les autres chants lyriques locaux, connus jusqu'à présent. Tous ces aspects mènent à la conclusion qu'on doit considérer ces chants comme appartenant, du point de vue fonctionnel, thématique et musical, à une espèce distincte de la musique lyrique populaire occasionnelle.

„Солдатская песня” в уезде Бихора — особый вид случайной лирики

Траян Мырза

Резюме

В сравнении с солдатскими песнями, распространёнными по большей части страны, которые обычно содержат различные мелодии неслучайной лирики и которые включаются, собирателями в более широкие рамки, существуют песни, которые были собраны автором в маленькой зоне уезда Бихора, отличающиеся в некоторых отношениях. Они включены в церемонно отъезда рекрутов, исполняются группой со собственной единой мелодией, которая отличает их от всех других местных лирических песней, известных до сих пор. Указанные виды песни приводят к заключению, что эти окказиональные песни принадлежат функционально тематически и музыкально к одному особому виду народной лирики.

Das Soldatenlied aus Bihor, eine besondere Gattung der Gelegenheitsgebundenen Volkslyrik

Traian Mirza

Zusammenfassung

Im Vergleich zu dem Soldatenliedern aus dem grössten Teil des Landes, welche für gewöhnlich die verschiedenen Melodien der nicht an bestimmte Gelegenheiten gebundenen Lyrik verwenden (und von den Sammlern in den weiteren Bereich dieser Gattung eingeschlossen werden), unterscheiden sich die vom Verfasser innerhalb des begrenzten Bazirkes von Bihor gesammelten Soldatenlieder durch einige besondere Eigentümlichkeiten. Sie sind dem Abschiedszeremoniell der zur Armee einrückenden Burschen eingeordnet, werden im Gemeinschaftsgesang ausgeführt und haben eine eigene, einheitliche Melodik, welche sie von allen bisher gekannten lyrischen Liedern dieses Bezirkes unterscheidet. Die erwähnten Aspekte führen zur Folgerung, dass diese Lieder vom funktionalen, thematischen und musikalischen Standpunkt aus als eine besondere Gattung der gelegenheitsgebundenen Volkslyrik betrachtet werden müssen.

STRUCTURA RITMICĂ ÎN CÎNTECUL PROPRIU-ZIS DE STIL MODERN ȘI NOU.

ILEANA SZENIK

Trăsăturile structurale ale stilului modern și nou în cîntecul propriu-zis românesc sînt rezultatul unei transformări treptate. Transformarea se petrece atît în baza legităților muzicale interne în cadrul stilului vechi, cît și datorită elementelor noi asimilate în urma acțiunii unor factori externi (5). Cristalizarea noilor elemente de stil constă deci în îmbinarea armonioasă, în cadrul noilor forme, a elementelor noi asimilate cu cele vechi, încă valabile.

Una din căile transformării, și putem afirma că cea mai evidentă, constă în renunțarea la melisme și transformarea treptată a ritmului liber într-un ritm măsurat, pentru ca într-o fază următoare să se formeze după aceste modele, precum și după modele ritmice existente în alte genuri, un sistem ritmic bine conturat. Nu mai puțin importantă are și lărgirea liniei melodice care, paralel cu apariția refrenelor de diferite dimensiuni sau cu alte căi de amplificare ale rîndurilor și strofei melodice, participă activ la conturarea formulelor ritmice caracteristice.

Într-un studiu anterior (10) ne-am ocupat cu modalitățile amplificării strofei melodice, urmînd ca aici să completăm cele constatate atunci și cu latura ritmică a fenomenului. Vom dezbate următoarele aspecte:

1. Cristalizarea și stereotipizarea unor formule ritmice ale rubato-ului în faza de trecere.

2. Cele mai caracteristice formule ritmice în rîndurile cîntate pe versuri obișnuite; principii de modificare ale lor.

3. Modificările ritmului, ca urmare a atașării refrenelor de sprijin.

4. Structura ritmică a refrenelor cîntate pe dimensiunea unui rînd melodic.

1. Cristalizarea și stereotipizarea unor formule ritmice ale rubato-ului în faza de trecere.

Multe melodii de stil vechi și-au păstrat — în linia melodică și în structura arhitectonică — toate trăsăturile muzicale ale tipului căruiia îi aparțin, dar au suferit o modernizare prin înlăturarea ornamentelor și prin stereotipizarea unor formule ritmice. Acestea din urmă au devenit formule caracteristice mai ales în faza premodernă și modernă; ele și-au păstrat însă valabilitatea și în faza cea mai nouă a dezvoltării.

Schema ritmică de bază a melodiilor cu ritm liber — valori de optimi, corespunzînd măsurii unui vers tetrapodic (8 sau 7 silabe) — suferă anumite modificări în execuția parlando-rubato, prin prelungirea

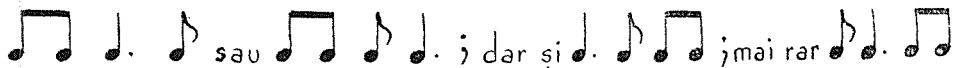
variabilă, improvizatorică, a duratei unor sunete din schemă (1). Prelungirile afectează mai ales sunetul cîntat pe ultima silabă din vers, dar și oricare alt sunet. Ceea ce caracterizează faza de transformare a stilului de interpretare este tocmai înlăturarea treptată a libertății improvizatorice; prelungirile se stabilesc din ce în ce mai mult pe anumite silabe și cu o durată din ce în ce mai bine definită, conturînd astfel formule constante și măsurate.

Din prelungirea proporțional-crescîndă a ultimelor două sunete corespunzătoare celui de al patrulea picior metric din vers, se va contura o formulă ritmică foarte caracteristică:



Pe lîngă aceasta se mai observă, în faza premodernă, o stabilizare a duratei unor sunete prelungite; în cadrul formulei cîntate pe emistih vor apărea trei sunete scurte și unul lung (raportul dintre scurt-lung fiind de 1:3). Prelungirea cade pe oricare din cele patru sunete:

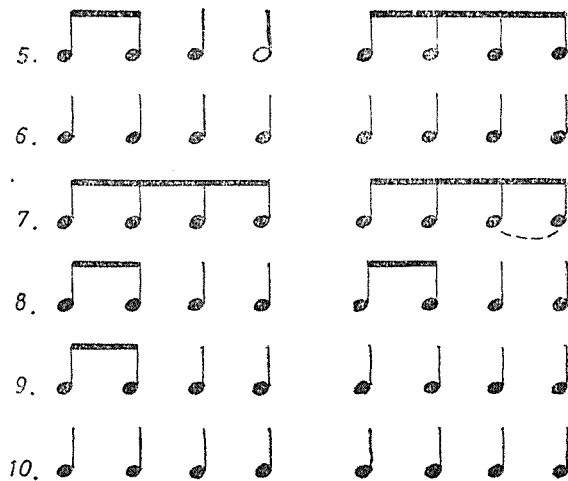
Frecvent:



Se observă însă o preferință pentru prelungirea silabei a treia din primul emistih, după cum reiese și din exemplul de mai jos:

Și iar ver-de trei gra-na-te |
 Ce mi-ai spus tu mi-e-o da-tă |
 Că tu nu mai faci ar-mă-tă. || F nr.84

Schema ritmică elementară poate să se modifice uneori și prin augmentarea direct proporțională a unor grupe de sunete ce corespund unui picior metric (în loc de două optimi — două pătrimi) sau două picioare metrice (patru pătrimi în loc de patru optimi). Acestea, ca și prelungirile unor sunete, iau forme stereotipizate și se combină cu alte formule ale ritmului măsurat, ca în exemplul de mai jos:



În ordinea pe care am stabilit-o în acest tabel, am încercat, în limita posibilităților, să urmărim paralel criteriul importanței și al frecvenței. În acest sens am considerat că sînt mai importante formulele care se repetă, aceleași, în cadrul unei strofe, formulele rîndurilor inițiale și ale celor de încheiere a strofelor, după care urmează formulele rîndurilor mediane. Succesiunea de patru, respectiv opt pătrimi, ar fi posibilă teoretic, dar în această formă nu am întîlnit-o decît sporadic; formele lor reale sînt modificate și se va vorbi de ele mai jos. Trebuie să mai menționăm că nu am introdus în tabel variantele catalectice ale tuturor formulelor, deoarece în transcrieri ele sînt menționate sporadic; existența lor este presupusă din moment ce textul conține și versuri catalectice; de altfel ele sînt completate frecvent cu silaba de completare *măi* sau *of*.

Formula nr. 1 este singura care — în melodiile analizate pînă acum — constituie, prin repetare, ritmul unei strofe întregi.

Formula nr. 2 — împreună cu nr. 1 — este frecventă atît ca formulă a rîndului inițial, cît și ca a rîndului de încheiere a strofei.

Formula nr. 3 — augmentare parțială a celei de sub nr. 2 — apare mai mult ca formulă a rîndului de încheiere.

Dintre cele două variante ale formulei nr. 4 (variantele augmentată a celei de sub 7) se pare că forma inițială este cea catalectică, din care derivă forma acatalectică, prin divizarea valorii de doime, într-una scurtă și una lungă (optime — pătirme cu punct). Conduce spre această presupunere faptul că, în afară de formula nr. 4/b, acest fel de celulă cadencială nu apare decît în rîndurile cîntate pe versuri amplificate cu silabe supranumerare, unde, în mod analog, ia naștere tot prin divizarea doimii (vom reveni asupra acestui caz mai încolo). Raportul de 1:3 l-am mai întîlnit în formulele ce poartă urme de rubatizări și îl vom mai întîlni, în continuare și în unele forme de modificări cu caracter compensatoriu. Am greși însă, dacă le-am îngloba pe toate trei în aceeași categorie; în primul rînd din cauza procedurii diferit care le-a generat

(divizare, alungire, modificare compensatorie), în al doilea rînd pentru că, celula provenită din divizare are un loc stabil atît în rîndul melodic, cît și în strofă (ocupă ultimul picior metric din vers, în formula finală și la cezura principală), pe cînd celulele provenite din alungire sau modificare compensatorie, pot să apară în oricare picior metric.

Formula nr. 5 este prezentă numai în rîndurile melodice amplificate interior, pe întinderea a două versuri, unde ea reprezintă ritmul primului vers, completîndu-se pe cel de al doilea vers cu o altă formulă cu caracter conclusiv, cel mai des cu inversarea sa (formula nr. 2).

Formulele nr. 6 și 7 apar numai în rînduri mediane, mai ales în strofele proporționate în trei secțiuni (1+1+1 sau 1+2+1 sau 2+2+1 rînduri). Dacă cea de a doua secțiune a strofei este amplificată la dublu, adică pe o linie melodică se cîntă două versuri (10), formula ritmică nr. 7 se repetă de obicei sau, mai rar, se asociază cu altă formulă.

Formula nr. 8 apare mai rar în melodiile cu un ritm bine cristalizat; este de obicei formula rîndului inițial a unor melodii cu interpretare poco-rubato.

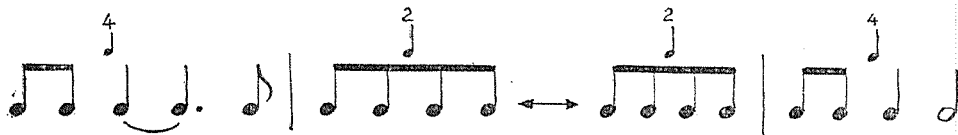
Formulele nr. 9 și 10 nu au fost găsite în forma lor de bază, decît modificate, după cum se va vedea mai jos.

Formulele mai sus enumerate le putem considera drept scheme de bază, deoarece în timpul cîntării ele suferă frecvent diferite modificări, fie arbitrare, fie reprezentative unui stil de interpretare zonal, în care caz ele vor deveni constante. Alteori și modificările arbitrare devin constante pentru a se supune unui raționament impus de simțul simetriei.

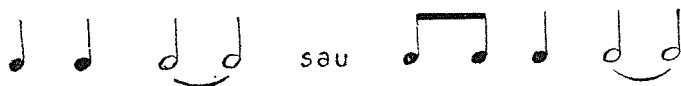
Alungirea arbitrară a unor sunete este rezultatul unei rubatizări sau, ceea ce este mai verosimil, este o rămășiță a interpretării libere, în formele încă necristalizate din punct de vedere ritmic. Ea afectează de obicei unul dintre sunetele formulei bipodice (deci cîntate pe emistih): mai frecvent ultimul sunet din vers sau din emistih, sau cel de al treilea sunet din primul emistih (adică prima silabă din cel de al doilea picior metric), mai rar alte sunete.

Valoarea sunetelor alungite este uneori nedefinită (notată cu co-roană), alteori ea completează durata globală a formulei la o măsură de $\frac{3}{4}$ (ca în formulele exemplului nr. 3).

Sînt foarte reprezentative formulele în care alungirea la o valoare definită a silabei a treia, completează durata globală a formulei rîndului melodic la o durată prezentă într-un alt rînd al strofei, cu care echilibrează simetria strofei întregi:

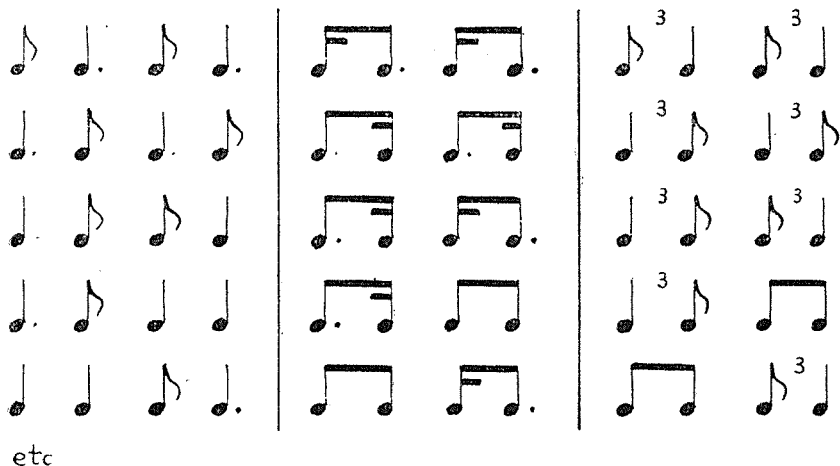


În mod frecvent găsim la sfîrșit de rînd, mai ales la cezura principală și la cea finală, doimi alungite la o valoare dublă:



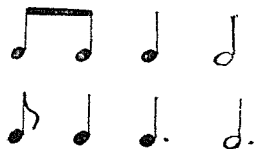
Ele sînt subliniate de multe ori și de o pauză cu o durată nedefinită.

Modificările ce intervin în interiorul unei celule ritmice de două optimi sau de două pătrimi (corespunzînd unui picior metric din vers) nu afectează durata globală a rîndului melodic. Cele două sunete modificate (scurt-lung sau lung-scurt), în raport de 1:3, 3:1, sau pentru optimi 1:2, 2:1, își *compensează* reciproc valoarea, păstrînd aceeași durată globală a celulei. Posibilitățile de combinație, între ele, sau cu celule compuse din valori egale, sînt atît de multiple, încît ne mulțumim cu cîteva exemple:



În folosirea unor astfel de formule se observă o oarecare caracteristică zonală sau regională; așa, de exemplu, combinațiile raporturilor de 1:3, 3:1 pe valori de pătrimi sînt frecvente în Ardeal și în Moldova, iar pe valori de optimi, în Moldova.

În mod aparte trebuie să ne ocupăm de compensarea valorilor în raport de 1:2, 2:1. După cum reiese din tabelul de mai sus, acest raport poate să apară și în cadrul unei ritmicități binare, în formă de triolet. În regiunile subcarpatice ale Munteniei ele iau însă o formă ternară și rămîn stabile pe întreg parcursul melodiei (3, p. 38). Chiar și saficul are aici o variantă ternară:



Ceea ce ne determină să alăturăm astfel de formule celor binare ale stilului modern și nou (deși aparent ele ar face parte din sistemul giusto silabicului) este faptul că, variantele acelorași melodii pot să apară chiar și în aceleași zone cu ritm binar și că, ele pot fi deduse cu ușurință din formulele modificate, prin compensare, în triolet; ele reprezintă deci numai una din caracteristicile zonale ale aceleiași sistem ritmic.

Din cele de mai sus se poate afirma că specificul ritmului din rîndurile melodice cîntate pe versuri obișnuite constă în următoarele:

— Este un ritm măsurat, silabic, conceput pe măsura versului tetrapodic, cu variantele catalectice respective, sau cu frecvențe completări cu *măi*, *mă*, sau *of*.

— Folosește valori indivizibile de optimi, pătrimi, doimi; nu face parte din valorile de bază pătrimea cu punct și optimea cu punct, și nici valorile formulelor ternare, care sînt valori derivate (deși se comportă la fel ca și valorile de bază, adică sînt indivizibile). Procedul de divizare apare la sfîrșit de rînd, cînd un vers acatalectic se aplică pe o formulă catalectică (în acest caz pătrimea se divizează în două optimi, sau doimea în optime și pătrime cu punct, ca în formula nr. 4 din tabelul schemelor ritmice); divizări mai apar în cazul amplificării versului, despre care vom vorbi mai jos.

— Modificările care afectează ritmul unei perechi de silabe sînt modificări interioare și au caracter compensatoriu.

— Unitatea de bază este formula corespunzătoare unui emistih. Unitățile de bază pot fi încadrate în măsuri de $\frac{4}{8}$ sau $\frac{4}{4}$; formulele ce dau măsuri de $\frac{3}{4}$, deși au oarecare stabilitate, aparțin formelor unei



etc.



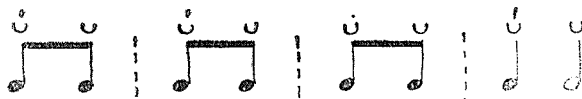
faze de trecere; formulele ternare au caracter zonal, se conturează în măsuri de $\frac{6}{8}$, cu toate combinațiile posibile, sau $\frac{12}{8}$. Alungirile constante, cu tendință de simetrizare largesc măsura de $\frac{4}{4}$ la $\frac{6}{4}$. Accentuăm că, valorile fiind indivizibile, măsurile stabilite nu se supun regulilor de accentuare ale ritmului apusean.

3. Modificările ritmului ca urmare a atașării unor refrene de sprijin.

Este un fenomen foarte frecvent și caracteristic pentru faza de trecere a cîntecului propriu-zis de la stilul vechi la cel modern, fenomen ce se păstrează, ca element de stil, și în faza de cristalizare.

C. Brăiloiu analizează câteva cazuri de amplificare, fără a intra în amănunte: „Alunecarea adaoselor metrice către o emancipare a lor este atît de subtilă, încît ar necesita o investigație specială. Ne mulțumim să-i indicăm limitele“ (2, p. 108). După ce într-un studiu anterior (10) am prezentat aspectele melodice ale acestui fenomen, îl vom urmări în continuare din punct de vedere ritmic. Vom prezenta cele semnalate de către C. Brăiloiu, aducînd și câteva aspecte noi.

Pornind de la completările de silabe duble ale versului, C. Brăiloiu constată că: „...se va naște un decasilab aparent; afară de cazul cînd, detașîndu-se, nu se schimbă într-un embrion de refren, cîntat, de preferință, ... pe un cuvînt bisilabic independent, mai ales pe *Leano* (sau, și pe o eventuală completare anterioară: *măi, Leano*). Eliberîndu-se de vers, acest pirc hipermetric nu antrenează neapărat o amplificare a inciziei melodice la care se găsește cuplat. Într-o familie numeroasă de cîntece lirice recente, el (pircul n.n.) introduce o nouă „măsură“, dar cei doi timpi care o compun se obțin prin diviziunea celor două valori lungi ale dezintenței, caracteristice unui întreg stil. Presupunînd schema ritmică



vom avea



... Descompunerea arbitrară a primei silabe din acest refren de sprijin ar crea desigur un al șaselea picior, dar nu ar modifica neapărat ritmul“ (2, p. 69—71).

Iată deci posibilitatea de divizare a valorilor din schemele ritmice de bază, în cazul amplificării versului, pe care am amintit-o mai sus.

Amplificarea, ce intervine după un vers complet sau completat, divizează ultimele două valori din formulă (2); ultima silabă neaccentuată (respectiv efectiva silabă de completare) cade, și ea, pe pătreama acum divizată, eliberînd astfel ultimul timp al formulei ritmice pentru a-i da loc refrenului de sprijin în cadrul aceleiași metrice muzicale.

Un aspect care nu figurează între exemplele aduse de C. Brăiloiu este apariția silabelor supranumerare după un vers catalectic necompletat. În comparație cu ritmul melodiei reiese că, aceste adaosuri sînt unități independente, formînd un picior metric complet sau chiar două picioare metrice, în plus, și cu caracter de refren. Dacă s-ar analiza versul separat, ar reieși că prima silabă a acestor refrene de sprijin cade pe timpul neaccentuat al ultimului picior din vers, ca silabă de completare. Iată, în exemplele de mai jos, diferența dintre rezultatul analizei metrice-muzicale și a celei rupte de ritmul muzical:

a)

ú u | ú u | ú u | ú ^ | ú u | ú ^
 Aș da bo - ii | și va - ca of, of, of
 ú u | ú u | ú u | ú u | ú u | ú u greșit!

b)

ú u | ú u | ú u | ú ^ | ú u | ú u
 Eu ți-am iu - bit o - chii tăi, măi, măi
 ú u | ú u | ú u | ú u | ú ^ | ú u greșit!

La fel se întîmplă și în formulele a căror ultimă valoare a fost inițial prelungită:

ú u | ú u | ú u | ú ^ | ú u | ú u
 Ți - ne - mă da - ru - le lin, măi, măi

În cazurile de mai sus durata globală a formulei ritmice rămâne neschimbată, amplificarea se petrece doar pe linia versificației. Dacă unele amplificări nu afectează durata globală a valorilor din rîndul melodic, altele însă aduc alungiri și în linia melodică, implicit și în formula ritmică, purtînd în ele „germenul unui refren propriu-zis“ (2, p. 108).

Foarte rar, o astfel de amplificare a duratei rîndului are loc după cezura ritmică, creînd un adaos ritmic exterior (în exemplul de mai jos silaba măi este un fel de anacruză pentru noua unitate metrică):

ú u | ú u | ú u | ú u | ú u | ú u | ú u ^
 Pe zi - uă de do - uă iu - nie, măi dra - ga - mea

Mai frecvent, versul se cîntă pe formula de bază, constînd din valori de optimi, la care se adaugă o formulă cu caracter conclusiv:

Fă - mă, doam - ne, ce m - ăi fa - ce, Li - no Lea - no

Privind acest exemplu, și cele analoage, în ansamblul formulei rîndului melodic, amplificarea ritmică are loc prin *repetarea* primei formule sau prin *intercalarea* unei formule elementare, adecvate structurii versului, respectiv celui de al doilea emistih. În economia strofei, în formele al căror ritm este bine cristalizat, deci nu are urme de rubatizare, amplificările de acest fel participă la realizarea echilibrului metric muzical al strofei întregi, la fel ca și rîndurile duble ale unor cîntece de stil modern și nou:

a)

b) *Li-no, Lea-no* *Li-no Lea-no*

Factura motivică-melodică a amplificărilor este totdeauna o „amplificare interioară“ (10), fapt pentru care putem considera amplificări ritmice interioare, nu numai pe cele ce provin din divizare, ci și pe cele provenite din repetare sau intercalare, deoarece nu dezechilibrează nici structura ritmică interioară a rîndului, nici a strofei, ci se integrează în tendința generală de simetrizare.

4. Structura ritmică a refrenelor cîntate pe dimensiunea unui rînd melodic.

Structura motivică a melodiilor din stilul modern și nou ne-a arătat că, o categorie de cîntece nu au adevărate refrene muzicale (10) ci numai anumite rînduri — de obicei ultimul — cîntate pe text de refren. În această categorie intră bineînțeles, în primul rînd „pseudorefrenele“, pe care melodia „le mînuiește ca pe simple versuri... sau dispar de la o variantă la alta“ (2, p. 104), dar și unele refrene propriu-

zise. Punctul în care acestea din urmă se întâlnesc cu pseudorefrenele este funcția lor în economia strofei, respectiv revenirea lor în același loc de fiecare dată a execuției; în schimb dimensiunea, structura internă și structura ritmică, diferă esențial de cea a versului (2, p. 100); ele nu pot fi înlocuite de versuri obișnuite, ca și pseudorefrenele; fiind însă susceptibile de variații metrice și ritmice, refrene propriu-zise de dimensiuni diferite și cu ritm diferit se pot înlocui unele cu altele, de la o variantă la alta. Cu toate acestea, nu se deosebesc printr-un profil melodic special față de variantele lor premergătoare în evoluție, adică față de melodiile care nu au refrene sau au numai pseudorefrene; pe parcursul evoluției strofa melodică urmează o direcție de amplificare prin care le rezervă anumite motive sau rînduri melodice, care se transformă după structura metrică a lor (10).

Nu se abat de la structura versurilor, respectiv de la cea a pseudorefranelor, câteva refrene ce aduc o singură silabă în plus, la sfîrșitul refrenului. Ritmul se modifică și aici ca în cazul refranelor de sprijin:

Ma - mă, mă - mă, scum - pă, ma - mă

I - o - ne - le, I - o - ne - le, mă

Interjecțiile de la începutul rîndului, cîntate pe un sunet lung, nu afectează nici ele structura internă a refrenului:

Of! Ș-a-o - leo, pu - iu - le, mor, mă!

În cele mai numeroase refrene propriu-zise abaterile de la regulile metricii versului obișnuit sînt esențiale și bine sesizabile, din care rezultă și relevarea altor principii ritmice:

- Numărul picioarelor metrice este foarte variabil (de la 3—8).
- Sînt frecvente picioarele catalectice interioare.

— Picioarul metric poate să conțină trei silabe scurte în loc de două.

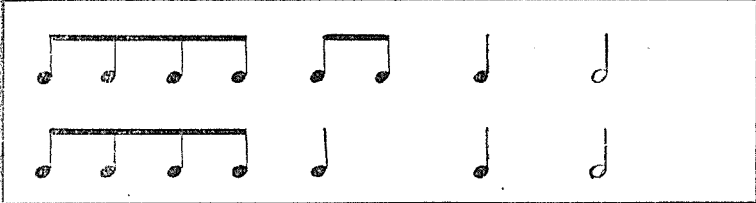




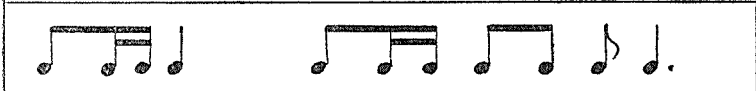
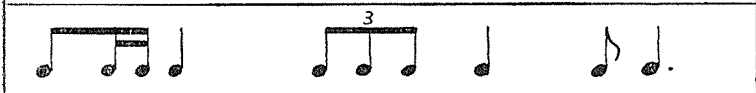
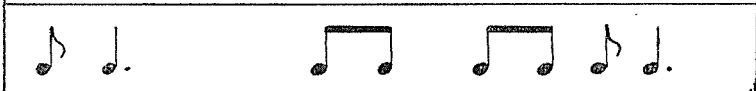
În aceste ultime două trăsături vedem același principiu de versificație și ritmică, ca în cîntecele de copii; dealtfel și refrenele strofice din Banat sînt astfel structurate.

— Oricare timp este divizibil, după cum și oricare dintre valorile de bază ale formulei este divizibilă. La picioarele metrice cu trei silabe una dintre optimi se divizează în două șaisprezecimi sau apare un triolet pe durata a două optimi. Doimea și aici se divide de obicei în optime-pătrime cu punct, ca și la refrenele de sprijin.

— Unele formule par să fie împrumutate din ritmica de dans (ne gândim aici la formulele sincopate în primul rînd).

Dăm mai jos două tabele întocmite din cîteva formule ritmice de refren propriu-zis, în care se poate urmări diviziunea și contopirea valorilor, concomitent cu schimbarea numărului de silabe. Deasupra celor două coloane am arătat formulele ritmice de bază, din care pot fi deduse formulele refrenelor, pe baza identității duratei globale:

Nr. sil.	11	11	11	13	13	14	9

	Nr. sil.
	9
	8
	8
	9
	11
	10
	8

In concluzie, specificul ritmului cîntecelor propriu-zise de stil modern și nou se conturează în felul următor:

— Este o diferență esențială între principiile care structurează rîndurile cîntate pe versuri obișnuite și între cele cîntate pe refrene; diferența provine din însăși structura metrică a textului.

— Principiile riguroase ale rîndurilor obișnuite încep să se dizolve o dată cu apariția refrenelor de sprijin, intervenind divizarea, intercalarea și repetarea, ce afectează mai întii formulele de cadență.

— Ritmul refrenelor propriu-zise este constituit după principii cunoscute din alte genuri (melodii de joc, cîntece de copii); în cadrul genului, ele sînt cunoscute deja refrenelor din Banat. Variabilitatea metricii refrenelor nu dezechilibrează unitatea ritmică și metrică-muzicală a strofei, deoarece în formele bine cristalizate durata globală a fiecărui refren corespunde uneia din formulele constituite pe măsura versului obișnuit și care, în majoritatea cazurilor este prezentă în strofă.

BIBLIOGRAFIE:

1. Bartók, B.: *A hunyadi román nép zenedialektusa (Dialectul muzical al românilor din Hunedoara)*, în *Ethnographia*, tom. XXV (1914), nr. 2. Budapesta.
2. Brăiloiu, C.: *Versul popular românesc cîntat*, în *Opere*, vol. I., Ed. Muz., București, 1967.
3. Carp, P. - Amzulescu, Al.: *Cîntece și jocuri din Muscel*, Ed. Muzicală, București, 1964.
4. Carp, P.: *Cîteva cîntece de ieri și de azi din comuna Bătrîni*, în *Revista de folclor*, anul II. (1957), nr. 1—2, București.
5. Ciobanu, G.: *Despre factorii care înlesnesc evoluția cîntecului popular*, în *Revista de folclor*, anul I. (1956), nr. 1—2, București.
6. Ciobanu, G. — Nicolescu, V.: *200 cîntece și doine*, E.S.P.L.A., București, 1954.
7. Cocișiu, I.: *Cîntece populare românești*, Ed. Muzicală, București, 1966.
8. Nicola, I. — Mîrza, Tr. — Szenik, I.: *Curs de folclor muzical*, P. I., Ed. Did. Ped., București, 1963.
9. Nicolescu, V. — Prichici, C.: *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, Ed. Muzicală, București, 1963.
10. Szenik, I.: *Amplificarea strofeii melodice în unele tipuri ale cîntecului propriu-zis*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. I., Conservatorul de Muzică „G. Dima” Cluj, 1967.

The rhythmic structure in the Romanian song of modern and new style.

Ileana Szenik

Abstract

Following a study concerned with the evolution of the tune aspect of the Romanian song, the authoress deals here with the changes of rhythm. In the new modern stage of development the rhythm is still slow. It is still preserved the archaic principle of putting the formulas in accordance with the measure of the line. The refrain does not yield to the same laws of versification so that their rhythm yields to other principles, found in other genres. The values of the rhythmic formulas in the refrain can be decided. The rhythm of the refrains integrates itself with the stanza due to their entire duration which is the same as the one of a usual line.

La structure rythmique dans le chant proprement dit roumain de style moderne et nouveau

Ileana Szenik

Résumé

Après une étude, faite antérieurement, sur l'aspect mélodique de l'évolution dans le chant proprement dit roumain, l'auteur s'occupe maintenant des transformations du rythme. Dans sa phase moderne et nouvelle, le rythme est mesuré.

Dans les lignes chantées sur des vers courants, on garde le principe archaïque de la réalisation des formules sur la mesure du vers en utilisant des valeurs indivisibles. Le refrain ne se soumet pas aux mêmes lois de versification, par conséquent son rythme à lui se soumet à d'autres principes, présents dans d'autres genres également (chants d'enfants, mélodies de danse). Les valeurs des formules rythmiques dans le refrain sont divisibles. Le rythme des refrains s'encadre dans la strophe par leur durée globale, qui est identique à l'une des lignes habituelles.

Ритмическое строение в румынской собственно песне в современном и новом стиле

Иляна Сеник

Резюме

После изучения, которое трактует мелодичную сторону развития в румынской собственно песне, автор занимается с преобразованиями ритма. Ритм в фазе современного и нового развития измерен. В строках, которые поются по обыкновенным стихам, сохраняется архаический принцип создания формул по размеру стиха, употребляя неделимые длительности. Припев не подпадает тем же законам стихосложения, следовательно, его ритм подчиняется другим принципам, которые присутствуют и в других жанрах (детские песни, танцевальные мелодии). Длительность ритмических формул в припевах делима. Ритм припевов помещается в строфу через их общую длительность, которая равняется одному обыкновенному ряду.

Die rhythmische Struktur im rumänischen „Eigentlichen“ Lied modernen und neuen Stils.

Ileana Szenik

Zusammenfassung

In einer vorangehenden Arbeit befasste sich die Autorin mit den Aspekten der melodischen Entwicklung im rumänischen „eigentlichen“ Lied. In vorliegender Abhandlung behandelt sie die Verwandlungen des Rhythmus innerhalb dieser Liedgattung. In der modernen und neuen Entwicklungsphase ist der Rhythmus gemessen. In den auf gewöhnliche Verse gesungenen Zeilen wird das archaische Prinzip der Formelstruktur, dem Versmass entsprechend, beibehalten, indem unteilbare Werte verwendet werden. Der Refrain fügt sich nicht den gleichen Versifikationsregeln, demzufolge ist auch sein Rhythmus anderen Grundsätzen untergeordnet, die auch in anderen Gattungen (Kinderlieder, Tanzmelodien) anzutreffen sind. Im Refrain sind die Werte der Rhythmusformeln teilbar. Der Refrainrhythmus ordnet sich durch seine Gesamtdauer, die mit einer der gewöhnlichen Zeilen identisch ist, in die Strophe ein.

TENORUL CONSTANTIN PAVEL, PERSONALITATE COMPLEXĂ A SCENEI LIRICE ROMÂNEȘTI

LUCIA HĂNGĂNUȚ

Constantin Pavel a fost una din personalitățile cele mai complexe pe care le-a avut scena lirică românească, în prima jumătate a secolului XX.



Constantin Pavel (1884—1945)

Doctor în științe juridice și de stat, animator al vieții muzicale din orașele Transilvaniei, primtenor la operele din Troppau și Budapesta, membru fondator al *Operei Române* din Cluj, precum și director gene-

ral, director de scenă și concesionar al acestei instituții clujene, apoi director de scenă la *Opera* din București, C. P a v e l a servit — timp de peste trei decenii — la altarul muzicii cu pricepere, devotament și neobosită putere de muncă.

Pe fiecare din scenele lirice pe care și-a desfășurat activitatea, el s-a impus ca fiind o marcantă personalitate artistică, prin multiplele și variatele sale valențe: un glas de tenor cu un nobil timbru vocal; o putere de trăire și interpretare artistico-muzicală subtilă și rafinată; un eminent director de scenă, datorită simțului său dramatic și ochiului său artistic; căci P a v e l a fost înzestrat și cu talent pentru pictură, talent care i-a dezvoltat simțul culorii, al proporțiilor, atribute care s-au răsfrînt favorabil în armonia decorului, în pitorescul costumelor și — în ultimă instanță — în unitatea stilistică a operelor pe care le-a pus în scenă. De asemenea, o pregătire intelectuală superioară și o multilaterală cultură în domeniul tuturor artelor au aureolat montările, precum și evoluțiile sale solistice.

Pentru activitatea pe care a desfășurat-o la *Opera* din Cluj și București, precum și pentru aportul adus dezvoltării scenei lirice românești, P a v e l a fost răsplătit cu înalte decorații culturale; ținem să menționăm și faptul că numele său figurează la pagina 737 a enciclopediei *Who's Who in Central and East-Europe 1933/1934*, Ed. R.P.D., S t e p h e n T a y l o r, 1935, Zürich.

Prin faptul că P a v e l a desfășurat o muncă de creație artistică în mai multe domenii — așa după cum am spus anterior — cîmpul său de activitate a fost foarte vast, motiv pentru care, în lucrarea noastră, am optat pentru prezentarea unei succinte biografii, după care atenția ne-am canalizat-o exclusiv spre reliefaarea modului în care C o n s t a n t i n P a v e l și-a vădit personalitatea de interpret și cîntăreț de operă.

C o n s t a n t i n P a v e l s-a născut la 21 mai 1884, pe meleagurile pline de farmec și pitoresc ale Văii Bîrgăului, în comuna Bistrița-Bîrgăului, județul Bistrița-Năsăud.

Părinții săi, intelectuali (tatăl: Dr. Ș t e f a n - V a s i l e P a v e l, notar comunal; mama: I l e a n a P a p - P a v e l, casnică), au dorit ca fiul lor să facă studii superioare. În acest scop, după ce acesta termină școala primară în comuna alăturată cu a lor, Prundul Bîrgăului, și liceul la Cluj, îl înscriu la Facultatea de drept a Universității clujene. După 4 ani, în 1906, P a v e l își ia licența în științele juridice și de stat, stabilindu-se apoi — ca avocat stagiar — la Bistrița.

Dar profesiunea aleasă de părinți, advocatura, nu convenea viitorului cîntăreț care, încă din adolescență, manifestase atît sensibilitate pentru muzică, cît și pentru artele frumoase. Astfel, el cînta la pian, mai tîrziu și din voce, acompaniindu-se singur. Totodată, picta în ulei ori acvarelă, făcea modelaj și pirogravură; de asemenea, avea o mare dexteritate în a coase și broda cu fir de mătase și mărgele, înclinații pentru care n-a precupețit nici timp, nici efort, lucrînd, citind și documentîndu-se — ca autodidact — în toate ramurile artei.

Aceste multiple vocații l-au determinat ca, pe lângă advocatură să depună și o intensă activitate de interpret vocal, regizor, actor de tea-

tru și animator a vieții artistice, activitate pe care a desfășurat-o în cadrul societății *Reuniunea Română de Muzică și Cîntări* a orașului Bistrița.

Presă vremii a consemnat frecvent concertele și turneele acestei societăți și — implicit — talentul și meritele lui Pavel care, în aparițiile sale de interpret vocal, promova atât creația românească a lui Ciprian Porumbescu, Iacob Mureșianu, George Dima, cât și creația de lied a lui Schubert, Schumann, Wolf și Löwe; de asemenea, am găsit consemnată reprezentarea piesei *Nepotul răsfățat* de Kotzebue, în 5 mai 1908, la Bistrița, piesă în care rolul principal a fost interpretat de C. Pavel. Presupunem, deși datele pe care le deținem pînă în prezent nu sînt încă pe deplin concludente, că la această piesă Pavel a făcut prima sa montare scenică.¹

Advocatura însă, și activitatea în cadrul unor cercuri artistice de amatori nu l-au mulțumit pe Pavel; visul său era să devină cîntăreț de operă. În acest scop părăsește Bistrița și vine la Cluj unde — timp de un an — învață canto cu profesorul Farkas Ödön, frecventează spectacolele de operă din localitate și studiază la Biblioteca Universității volume de artă și muzică.²

Dar nici climatul muzical și artistic al Clujului de atunci nu era la nivelul aspirațiilor sale; el vroia să meargă mai departe, să pătrundă mai adînc în lumea artelor. De aceea, pașii l-au dus spre cetatea muzicii, spre Viena, unde între anii 1911—1913, își continuă studiile de canto cu profesorul Robinson — fost mare bariton bayreuthian — și, în numai doi ani, învață un repertoriu de 12 roluri de primtenor, reușind — cu acest bagaj muzical — să obțină primul său angajament la *Stadttheater* din Troppau, care era unul din teatrele lirice, cele mai apreciate ale Imperiului Austro-Ungariei (astăzi se numește Opava și se află în Cehoslovacia).

Primul rol, rolul de debut, l-a constituit *Radames*, rol în care — ca și în altele următoare — Pavel s-a bucurat de aprecierea favorabilă a publicului și presei. Astfel consemnează ziarul local *Troppauer Zeitung* (27 IX. 1913) debutul tînărului cîntăreț român, în opera *Aida* de Verdi: (...) „Vocea de tenor a dlui C. Pavel este un adevărat dar al zeilor. Glasul său se desfășoară în acut cu o uimitoare ușurință. Maniera sa de frazare muzicală, precum și jocul de scenă denotă multă inteligență“ (tr. n.).

Despre apariția sa în *Flautul fermecat*, ziarul local *Die Neue Zeit* scrie în 14 III. 1914: (...) „Dl. C. Pavel s-a prezentat ca un cîntăreț mozartian de prim rang. Rareori ne-a fost dat să auzim acest rol (*Tamino*, n.n.) cîntat cu atîta distincție muzicală, cu atîta virtuozitate vocală și într-un stil atît de autentic“ (tr. n.).

¹ Din rîndul periodicelor în care am găsit cele menționate amintim: *Revista Bistriței* nr. 1/1907 și nr. 51—52/1908; ziarul sibian *Telegraful român* nr. 42 și 102/1907 ziarul clujean *Răvașul* nr. 7—8/1908, ziarul din Șimleu: *Gazeta de Duminică* nr. 22/1908.

² Informații primite de la cumnata cîntărețului: Cornelia Dr. Pavel.



Afiș al operii *Flautul fermecat* la Stadttheater-Troppau. Rolul lui Tamino cîntat de C. Pavel.

Succesul repurtat pe scena *Stadttheater*-ului din Troppau i-a adus lui Pavel invitații din partea operelor din Nürnberg și Moravska-Ostrava, invitații pe care le-a onorat cu succes.

În ciuda ascensiunii rapide și a viitorului strălucit care i s-a prezis, dorul de țară și nostalgia satului în care s-a născut l-au determinat pe interpret ca — după doi ani — să-și caute angajament mai aproape de meleagurile natale. Acestea au fost motivele pentru care Pavel se angajează, după o audição de probă, la *Opera Regală* din Budapesta, debutînd în rolul lui *Fenton*, din opera *Nevestele vesele din Windsor*. Critica și persoanele de specialitate au primit cu elogi pe noul tenor al *Operei Regale* care, între anii 1914—1916, avea să cînte pe scena lirică a Budapestei.

În 1916, după izbucnirea primului război mondial, Pavel se transferă la *Opera Maghiară* din Cluj unde — timp de trei ani (1916—1919) — a cîntat ca primtenor în peste de 100 de spectacole, în rolurile titulare de tenor ale operelor: *Romeo și Julieta*, *Ebreea*, *Butterfly*, *Boema*, *Povestirile lui Hoffmann*, *Bal Mascat*, *Lakmé*, *Rigoletto*, *Răpirea din*

Serai, Carmen, Faust, Traviata, Pagliacci, Trubadurul, Cavaleria Rusticana, Casa cu trei fete și Bánk-Bán. Concomitent activității solistice, cîntărețul român a ocupat și funcția de director de scenă.

Pentru a-i aprecia calitatea realizărilor vocale și regizorale de la această instituție muzicală, spicuim din articolul *Constantin Pavel* (iscălit: Comp.), articol publicat în ziarul din Cluj, *Patria* (12 XII. 1920): (...) „În timpul războiului (Pavel, n.n.) a venit la Teatrul Maghiar din Cluj unde (...) a adus înflorirea acestei Opere, ca protagonist și regizor.“

În aceeași ordine de idei menționăm ziarul bucureștean *Rampa* din 7 V. 1922, care — sub semnătura lui Henry Blazian — publică articolul: *Figuri artistice — Constantin Pavel*, în care se spune printre altele: (...) „În timpul războiului d. Pavel veni la Opera Maghiară din



Constantin Pavel și soprana suedeză Walborg Swaerdström în rolurile titulare ale operei *Romeo și Julieta*. Costumul tenorului brodat de mîna sa.

Cluj care mulțumită activității d-sale, a cunoscut vremuri de ade-vărată înflorire. (...) Prin rutina d-sale, prin dezvoltatu-i simț estetic, prin serioasa d-sale educație și cultură muzicală și scenică, a știut să realizeze spectacole ireproșabile“.

Evenimentele anilor 1918 și 1919, adică sfirșitul primului război mondial și unirea Transilvaniei cu România, au adus un nou suflu de viață pe aceste meleaguri. Aceste evenimente de mare semnificație națională P a v e l le-a trăit la Cluj, luînd parte la una din cele mai im-portante înfăptuiri culturale: înființarea primei opere românești.

Două nume sînt strîns legate de înființarea *Operei Române* din Cluj, căci doi au fost aceia care au condus cu consecvență lupta pentru în-lăturarea piedicilor și greutăților legate de recrutarea personalului ar-tistic și tehnic, de obținerea aprobărilor și fondurilor necesare realizării acestui deziderat. Aceste două nume sînt: Tiberiu Brediceanu și Constantin Pavel.

T. Brediceanu — pe atunci director al artelor la *Resortul Cul-telor și Instrucțiunii Publice* din *Consiliul Dirigent al Ardealului* — este însărcinat să întocmească un plan de organizare a *Operei Române* din Cluj. Pentru întocmirea lui, Brediceanu solicită concursul lui P a v e l, deoarece acesta activase deja șapte ani pe scenele de operă, timp în care acumulasese experiență în ceea ce privește secretele unor astfel de instituții. Totodată, Pavel „înzestrat cu o sensibilitate tipic romantică, fin, nervos, dar disciplinat în gîndire era, de fapt, omul în măsură să întocmească un «elaborat» detaliat asupra modului de orga-nizare și funcționare a viitoarei instituții de artă națională“ (George Sbircea, *Dimitrie Popovici—Bayreuth*, Ed. Muzicală, București, 1965, p. 224).

Astfel, la 13 iulie 1919, P a v e l înaintează lui Brediceanu planul de înființare a *Operei Române*, însoțit de o seamă de considerațiuni dintre care spicuiș următoarele: (...) „Ideea înființării unei Opere Naționale Românești e deja latentă de zeci de ani. (...) Necesitatea înființării unei astfel de instituțiuni culturale a devenit la noi așa de acută, încît nu se mai poate amîna. (...) Într-un centru cultural înzestrat cu zeci de instituții din cele mai însemnate (...) merit deja de acum să devină Athena neamului românesc, (...) înființarea *Operei Române Naționale* din Cluj, ca factor educativ — în special în ce privește masa enormă a tinerimii studioase, viitoarea noastră pătură cultă — e o necesitate ab-solută, deci ar fi un păcat de neiertat pentru care am fi în veci răspun-zători în fața neamului, dacă (...) nu am purcede din răspuțeri la în-ființarea ei.“

În baza planului de organizare întocmit de Pavel, căruia Brediceanu îi anexează un referat favorabil, la 13 septembrie 1919, la Sibiu, *Consiliul Dirigent al Ardealului* hotărăște — prin Decizia Prezidențială nr. 3910/1919 — înființarea *Teatrului Național* și a *Operei Române* din Cluj și, totodată, îl numește pe Pavel director al *Operei* și pe Zaharia Bîrsan director al *Teatrului*.

Marele eveniment cultural pe care Constantin Pavel împre-ună cu Tiberiu Brediceanu, mai apoi și cu Dimitrie P o

po vici - Bayreut l-au pregătit cu perseverență și tenacitate luni de zile, a avut loc la 25 mai 1920, zi în care reflectoarele rampei au îmbrățișat cu lumină prima reprezentare a *Operei Române* din Cluj. Pentru această mare sărbătoare muzicală, care a constituit răsăritul primei opere naționale în România, conducerea instituției a ales opera *Aida*.

Din distribuția acestui spectacol festiv au făcut parte: Constantin Pavel în rolul lui *Radames*; Elena Roman în rolul *Aidei*, Ly a Pop în rolul lui *Amneris* și Grigore Teodorescu în rolul lui *Amonasro*. Conducerea muzicală a aparținut dirijorului Alfred Nowak, iar direcția de scenă lui C. Pavel.

La *Opera Română* din Cluj, care — prin prisma anilor îl poate socoti pe drept cuvânt un părinte al său — Pavel a activat, cu intermitențe, între anii 1919—1926; 1928—1931; 1933—1934, îndeplinind funcțiile de solist, director de instituție, director de scenă și concesionar. Între anii 1926—1928, 1931—1933, 1934—1945 (anul morții sale premature), el a fost angajat ca director de scenă la *Opera* din București.

După această rezumativă biografie, vom încerca să evocăm acum personalitatea tenorului și interpretului de operă C. Pavel.

C. Pavel a evoluat ca primtenor de operă timp de circa 17 ani, abordând un vast repertoriu de aproximativ 30 de roluri, de la Mozart pînă la opera contemporană românească, repertoriu care a însumat atît roluri de tenor lejer (*Răpirea din Serai*, *Rigoletto*), tenor liric (*Traviata*, *Lakmé*), tenor spinto (*Carmen*, *Samson și Dalila*, *Trubadurul*, *Cavaleria Rusticană*), tenor dramatic (*Pagliacci*, *Aida*), cît și roluri de tenor wagnerian (*Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Valkiria*). Din creația românească de operă Pavel a promovat rolul *Luceafărului* din opera cu același nume de Nicolae Bretan și rolul lui *Mihai* din *Seara Mare* de T. Brediceanu.

Întrebîndu-ne cum a fost posibilă o atare diversitate de roluri, vom răspunde că ea a fost fundamentată pe de o parte pe calitățile-i vocale naturale, iar pe de altă parte pe serioasele-i studii de canto, studii prin care Pavel a dobîndit o tehnică și o imparație bine puse la punct, acestea permițîndu-i abordarea și rezolvarea unui repertoriu variat ca structură și țesătură vocală.

În sprijinul afirmațiilor noastre am apelat la consemnări ale presei, aprecieri ale colegilor și colaboratorilor, precum și la amintirile pe care tenorul clujean le-a lăsat în rîndul spectatorilor de operă, pentru că — spre regretul unanim — de la Pavel n-a rămas nici o imprimare vocală pe disc sau bandă de magnetofon.

În ceea ce privește însușirile sale vocale, încă de la primele apariții, Pavel a dovedit un timbru nobil de tenor, catifelare, maleabilitate și suplețe în glas și, totodată, o gamă largă de colorit vocal, colorit pe care-l folosea — asemeni unui pictor — în alcătuirea portretului sonor al personajului pe care-l interpreta.

De la cele mai suave *pianissimo* - uri, pînă la *fortissimo*-ul dramatic, glasul său vibra cu aceeași înfiorare, în fraze muzicale de o in-

teligentă și subtilă construcție dinamică și expresivă, fundamentate pe o profundă înțelegere a rolurilor.

Pentru acest cîntăreț vocea constituia un mijloc de expresie, iar nu un scop în sine, în sensul că el niciodată nu sacrifică — de dragul efectelor sonore ieftine — sensul și conținutul emoțional al frazei muzicale. Pavel n-a fost dintre acei cîntăreți care vîneau și exploatau acutele pentru a stoarce aplauze spectatorilor. Ei își subordona întru-totul vocea psihologiei interioare a personajului, sacrificîndu-i, fără teamă, sonoritatea, timbrul ori intensitatea — atunci cînd era cazul — în convingerea că scopul unui cîntăreț nu este acela de a emite sunete frumoase, corect impostate, puternice, ci de a reflecta — prin intermediul glasului său — trăirea sufletească a eroului întruchipat. Desigur, o atare atitudine nu putea să fie decît expresia unui înalt ideal artistic.



C. Pavel în rolul lui Lohengrin.

În această ordine de idei, reproducem — parțial — mărturisiri pe care Pavel le-a făcut criticului muzical și prietenului său, Leonard Paukerow, în intenția publicării — împreună — a unui *Manual al*

bunului cîntăreț, manual care, din cauza morții premature a tenorului, a rămas neterminat. L. P a u k e r o w a pus la dispoziție materialul existent muzicologului I o n G h e r g h e l care l-a inserat, parțial, în cartea sa *Viața muzicală în Ardealul de după unire* (Tipografia națională, Cluj, 1939, p. 69), din care cităm următoarele: (...) „Cu alte note și altă culoare cîntam în *Lohengrin*, iar cu alte note și cu altă culoare în *Tannhäuser*. (...) Ca tenor dramatic am jertfit totdeauna frumusețea sonorității, situației dramatice (spre deosebire de alți tenori care, n.n.) de teamă să nu-și strice glasul, nu fac nici o sforțare din punct de vedere dramatic, ci emit numai note și iar note.“

Pentru cîntărețul clujean, partitura muzicală a reprezentat un text sacru pe care l-a respectat întotdeauna. Astfel, de pildă, el nu s-a abătut de la nuanțele indicate de compozitor — cîntînd un *fortissimo*, acolo unde se preconiza *pianissimo*. Aceasta, pentru că, spre deosebire de alți cîntăreți, el a înțeles că, numai o totală adeziune la nuanțele cerute de compozitor, permite fidelitate față de intențiile muzical—psihologice ale autorului. De aceea, P a v e l condamnă pe soliștii care, de dragul unei acute strălucitoare denaturează sfîrșitul unei arii. Față de acești cîntăreți eretici, el își explică poziția cu două exemple de arii în care, 99% din cîntăreți termină în *fortissimo*, deși nuanțele cerute sînt contrare: finalul ariei *Celeste Aida*, final în care — pentru reductabilul *si bemol* — V e r d i, cere nuanța de *pianissimo*; *Cavatina lui Faust* în care *do*-ul de la sfîrșitul ariei are ca nuanță: *pp*.

Iată cum înțelege P a v e l sensul emoțional al celor două acute și, deci justetea respectării nuanței de *pianissimo*: *si bemolul* din *Celeste Aida* „nu-i altceva decît un oftat de dragoste care trebuie să dispară în înălțimi, ca ceva eteric, fără substanță, fermecător. (...) Nota *do* (din *Cavatina lui Faust*, n.n.) trebuie intonată ușor, ca pierdută, ca și parfumul florilor ce se ridică în jurul lui Faust“ (I. Gherghel, *Viața muzicală din Ardealul de după unire*, p. 69).

Pentru a evita astfel de incongruențe muzicale P a v e l spune (tot în cartea anterior citată): „dacă generația tinărară s-ar ocupa cît de cît și de partea muzicală, și și-ar da puțină silință să se adîncească în ea, ar primi atunci imediat în mîna acel fir vrăjit al Ariadnei, care a călăuzit pe orice cîntăreț să iasă biruitor din orice labirint, l-ar ajuta să treacă și prin cele mai complicate situații scenice fără a da greș“. (p. 69).

Pentru a ilustra felul în care s-a oglindit în presa vremii activitatea de cîntăreț a lui C o n s t a n t i n P a v e l, reproducem — parțial — cîteva articole pe care le considerăm concludente.

Ziarul din București, *Rampa*, la 7 V 1922, publică sub iscălitura lui H e n r y B l a z i a n articolul *Figuri artistice: Constantin Pavel*, în care se spune printre altele: (...) „Grație admirabilului d-sale organ vocal, ajutat de o tehnică superioară și de un extraordinar temperament muzical (...) a stîrnit admirația unanimă prin frumusețea vocii sale: timbru cald, insinuant, emisiune neforțată, frezarea, nuanțarea și dicția impecabile; o egală intensitate în registre și o nobilă expresivitate în interpretarea frazelor muzicale.“

Din ziarul clujean, *Patria*, din 12 X. 1924, sub titlul: *Deschiderea stațiunii Operei Române* (articol nesemnat), aflăm următoarele: (...)

„Constantin Pavel, fruntașul scenei noastre muzicale, ne-a redat aseară un Don José așa cum rar ne-a fost dat să auzim. Cu vocea sa caldă de o superioară școală muzicală, am simțit întreaga gamă de sentimente și zbulcium a nefericitului îndrăgostit de Carmen“.



C. Pavel și mezzosoprana Lya Pop în rolurile titulare ale operei Carmen.

În portretul muzical: *Constantin Pavel*, a lui Delacăscoare, publicat în ziarul local, *Patria*, din 13 I, 1924, putem citi: „Artistul despre care mă încumet să scriu este o forță. (...) Mă înalț mai sus cu mintea și-mi ridic gândul pînă la conceptul lui Spinoza despre forță și astfel mi-l reprezint pe acest neprețuit artist, cu această înțelegere îl văd pe această comoară de artă ce este Constantin Pavel, (...) fericită îmbinare a rațiunii cu însușirile omului de artă, o liră ce vibrează la cea mai ușoară adiere (...) din care iradiază cu atîta înțelegere tot acel complex scenic ce ne farmecă în Samson și Dalila, Aida, Butterfly și care mai apoi a culminat în Tannhäuser, Carmen și mai ales în Regina din Saba“.

De asemenea, tît presa vremii a elogiât frecvent deosebitele calități vocale ale tenorului clujean, cu aprecieri ca: distins artist; tenor select; tehnică din cele mai depline; stilizare adîncă și justă în cînt; îmbinare perfectă a cîntului cu emoția sinceră.

Dar, pe lîngă însușirile vocale, ceea ce copleșea la Pavel era extraordinaru-i simț interpretativ, simț care i-a permis evoluții scenice de o calitate cu totul excepțională, talentul său fiind estimat cu cele mai nobile superlative.

Așa după cum am arătat mai sus, Pavel și-a manifestat talentul dramatic pentru scenă mult înainte de a deveni cîntăreț de operă, jucînd în diferite piese de teatru, încă în anii pe care i-a petrecut la Bistrița, ca avocat stagiar.

Acest talent cu care l-a înzestrat natura, el l-a cultivat prin studii și lectură, filtrînd totul prin prisma sensibilității și inteligenței sale deosebite.

Mai tîrziu, ca și cîntăreț, Pavel a dovedit că apropierea și asimilarea unui rol sint — pentru el — rezultatul cunoașterii serioase a epocii, obiceiurilor, relațiilor sociale, a ambianței, atmosferei și conflictului operei respective; și, totodată, rezultatul înțelegerii psihologiei personajului, a proceselor și devenirilor sale sufletești atît privesc izolat, cît și în corelație cu celelalte personaje.

Cu aceste premize rezolvate, tenorul clujean trecea apoi la conturarea interpretativă a personajului, conturare pe care o realiza prin intermediul a două planuri armonios încheiate: cel al atitudinii și comportării scenice și cel al expresiei vocale.

Pe planul atitudinii și comportării scenice Pavel a fost capabil să redea o galerie foarte diversă de eroi, fiind la fel de convingător de fiecare dată. Astfel, cu egală facilități de expresie el putea să intruchipeze fie pe liricul *Alfredo*, pateticul *Samson*, eroicul *Radames*, tragicul *Tannhäuser*, purul *Lohengrin*, pasionatul *Don José*, fie pe naivul *Jongleur de Notre-Dame*. Ba mai mult, în chiar desfășurarea aceluiași rol, printr-o diversitate de mimică — ajutată adesea și de schimbarea machiajului — printr-o varietate de gestică, mișcare și atitudine scenică, Pavel reușea să sugereze atît cele mai subtile, cît și cele mai zbuciumate și dramatice trăiri sufletești. Memorabile în acest sens au rămas interpretările sale din *Carmen*, *Tannhäuser* și *Samson și Dalila*.

Iată numai cîteva din cronicile care ne vorbesc despre interpretările amintite.

Despre interpretarea pe care Pavel a dat-o lui *Don José*, revista *Societatea de mîine*, Cluj — București, nr. 27/1924, în articolul *Primele reprezentații ale Operei* (iscălit: A.B.) spune: (...) „Rareori am auzit Aria florii din actul II cîntată cu atîta elan scenic și vocal; (...) nu ne amintim ca d. Pavel să ne fi dat altă dată o atît de culminantă expresie a pasiunii care-l împinge pe Don José la crimă“.

Ziarul clujean, *Patria*, din 12 X. 1924, inserează în paginile sale *Deschiderea Operei Române* (articol nesemnat) în care se spune: (...) „Fire de artist desăvîrșit Dl. Constantin Pavel s-a ridicat aseară, mai ales în actul al III-lea, la un puternic dramatism care a impresionat adînc întreaga sală“.

În ziarul local, *Infrățirea*, din 19 X. 1924, Mihail Munteanu spune în cronică *Opera Română: Carmen*: (...) „Dl. Constantin Pavel a redat un Don José uman și perfect justificat ca atitudini dramatice și emisiuni vocale, într-o factură impecabilă. Compoziția d-sale este o întrupare strict bizetiană. Demonstrația d-sale lirică și dramatică ce a impresionat aseară, unanim, atenția publicului, se ridică pînă la vrednicia unui simbol. Tinerii apostoli ai cîntului care s-au grupat

pe scena *Operei* clujene, pot fi fericiți de a se dezvolta în directivele excelentului înțelegător de artă, care este d. Constantin Pavel“.

Spectacolul la care se referă rîndurile de mai sus a constituit premiera clujeană a operei *Carmen*. Cu această ocazie i s-a oferit lui Pavel o coroană de lauri — executată în argint — pe ale cărei panglici scria: „Acest dar să pomenească vremilor ce vin opera ta românească. Admirația recunoscătoare a societății clujene în al patrulea an de la înființarea Operei Române, cu ocazia premierei operei *Carmen*.“

Despre interpretarea pe care Pavel a dat-o lui Don José, mezzosoprana Lya Pop, membră fondatoare a *Operei Române* din Cluj, parteneră a sa — în nenumărate spectacole cu opera *Carmen* — ne-a relatat, personal, cu câteva săptămîni înaintea morții sale: „Ca joc de scenă, pe Pavel nu l-a egalat nimeni. (...) În duetul din ultimul act al operei *Carmen*, prin jocul său de scenă mă domina în așa măsură, încît simțeam că mă cuprinde fiorul morții și, paralizată de privirea sa, dispăreau pentru mine scena, orchestra, publicul, spectacolul transformîndu-se într-o realitate vie, copleșitoare, de care nu puteam scăpa.“

Iată ce spune Pavel despre același moment din operă: (...) „Mi s-a întîmplat în *Carmen* că în actul ultim am leșinat într-adevăr cînd, ca Don José, m-am prăbușit lîngă corpul neînsuflețit al Carmencitei. Și garderobierii știau că în acele roluri care reclamau mari eforturi dramatice, nu le era permis să se atingă de mine, să-mi schimbe costumul, pînă ce nervii mei nu se linișteau“ (Ion Gherghel, *Viața Muzicală din Ardealul de după unire*, p. 69).

Cronicile muzicale s-au ocupat în egală măsură și de interpretarea pe care tenorul clujean a dat-o lui *Tannhäuser* cu atît mai mult, cu cît Pavel a fost primul cîntăreț care la noi în țară a cîntat acest pretențios rol wagnerian.

Din articolul *Tannhäuser de Richard Wagner la Opera Națională din Cluj* (semnat: C.), ziarului clujean *Înfrățirea*, din 19 III, 1921, spicuim: (...) „D. C. Pavel (...) a avut de susținut dificilul rol al lui *Tannhäuser*, în care pe lîngă voce, se cere și o concepție lirico-dramatică. Într-adevăr, în actul al II-lea a atins momente de pur dramatism, pe care rareori le putem găsi la cîntăreți. D-sa posedă resurse dramatice și mijloace scenice prin care se identifică rolului ce are de susținut. Jocul inteligent, caracterizat mai ales prin gesturi neforțate, a făcut ca personajul lui *Tannhäuser* interpretat de D-sa să fie într-adevăr impresionant“.

În *Premierele Operei Naționale*, articol al cronicarului muzical al ziarului local, *Patria*, din 20 III. 1921, putem citi: (...) „C. Pavel și-a luat răspunderea celui mai greu rol din stagiunea Operei. Dacă dl. Pavel n-ar avea atîta rîvnă pentru Operă, desigur că ar fi refuzat (primirea rolului, n.n.). (...) Mai ales, în ultimul act, la introducerea poetului din Roma dl. Pavel a fost arhidramatic.“

Premierea românească a lui *Tannhäuser* a fost, deopotrivă, subiectul mai multor cronici bucureștene. Dintre acestea cităm pe cea inserată în coloanele ziarului *Curierul Artelor*, din 30 IV. 1921, sub condeiul lui



C. Pavel în rolul lui Tannhäuser — actul ultim — al operei cu același nume.

Henry Blazian: *Opera Națională din Cluj. Tannhäuser*. Iată cum apreciază acest critic evoluția tenorului clujean: (...) „Rolul titular a fost interpretat cu o deosebită finețe de dl. Pavel, (cîntărețul, n.n.) punînd o stilizare adîncă și justă în cînt și în joc“.

În ziarul din Cluj, *Înfrățirea*, din 13 IV. 1921, Dr. I. Cl. Iuga sub titlul *Reluarea lui Tannhäuser* spune: (...) „C. Pavel a cîntat făcînd să vibreze frumosul timbru al vocii sale. (...) Publicul l-a răsplătit și cu un frumos cadou — un pedestal cu un vas cu flori — și cu un coș cu flori pentru primul Tannhäuser român“.

Și interpretarea pe care a dat-o Pavel personajului principal al operei *Samson și Dalila* a rămas întipărită atît în memoria spectatorilor, cît și în filele îngălbenite ale unor ziare mai vechi de 40 de ani. Astfel, în ziarul bucureștean, *Rampa*, din 7 I. 1926, în cronică lui L. Parker, avînd ca titlu *De la Opera Română din Cluj*, se poate citi: (...) „Foarte impresionantă și plină de nerv dramatic interpretarea lui Samson de C. Pavel“.

Patria, ziar clujean, în 27 XI. 1928, publică cronică muzicală *De la Opera Română din Cluj* (semnată: Ana Voileanu-Nicoară),

din care reproducem: (...) „Interpretarea d-sale (în rolul lui Samson, n.n.) a fost de o structură așa de grandioasă încât persistă în amintire și îngreunează succesul succesorilor. D. Vrăbiescu a avut de luptat cu această puternică amintire și n-a reușit s-o slăbească întru nimic“.



C. Pavel în rolul titular al operei Samson și Dalila.

Din repertoriul național, Pavel a interpretat — în premieră pe țară — rolul *Luceafărului* din opera cu același nume de Nicolae Bretan (1921) și rolul lui *Mihai* din opera *Seara mare* de T. Brediceanu (1925).

Premiera „*Luceafărul*“ de N. Bretan este cronică muzicală în care Dr. I. C. Iuga, în gazeta locală, *Înfrățirea*, din 5 II. 1921, spune: (...) „Dl. Pavel, în dificilul rol al Luceafărului a putut, grație minunatelor sale calități și cunoștinței îndelungate a scenei, să se achite de el cu îndemnare.“

Cu acest prilej, autorul operei a dăruit tenorului o fotografie cu următoarea dedicație: „Tu ești Opera Română în soare și ploaie, în praf și strălucire. Noi ceilalți, compozitori și cântăreți, numai prin tine existăm; fără Opera română sîntem păsări fără glas și fără cuib. Din noaptea tale fără odihnă apare seara, strălucitoare înaintea rampei Aida, Traviata, Madame Butterfly și tu însuși, Luceafărul Luceafărului.“

Pentru a încerca să ne facem o părere despre felul cum înțelegea Pavel munca de interpret, vom reproduce câteva din foarte puținele consemnări pe care acesta le-a lăsat lui Leonard Paukerow și pe care le-am găsit tot în cartea lui Ion Gherghel: *Viața muzicală a Ardealului de după unire*: (...) „Mă identificam cu desăvîrșire cu personajul intrupat. Trăiam rolul, din momentul ce-i îmbrăcam costu-

mul și-mi puneam grima acestui rol. Simțeam absolut figura și sufletul eroului întrupat și-n costumul acestui erou nu mă mai mișcam ca-n viața de toate zilele. (...) În viața mea n-am cântat numai note, ci am trăit în același timp și viața eroului. (...) N-a existat un rol să-l fi jucat cu aceeași grimă de la început pînă la sfîrșit. (...) Și nu numai altă grimă, dar îmi dădeam silința să dau și altă culoare notelor. (...) Cel puțin așa am înțeles eu datoria unui cîntăreț: să disece un rol, să-l adîncească, să-i cunoască pînă în cele mai mici amănunte întreaga urzeală psihologică a personajului ce are de interpretat. (...) Mai puțin m-a interesat frumusețea frazelor melodice, decît situația dramatică reclamată de starea sufletească prin care avea să treacă eroul. (...) Efectul asupra publicului numai atunci e asigurat cînd artistul redă, cu toată sinceritatea, starea sufletească a personajului întrupat. (...) M-am pus în slujba artei, cu seriozitate, cu un devotament pînă în adîncul sufletului. M-am dat totdeauna întreg și sincer“ (p. 69).

Activitatea de tenor a lui P a v e l a fost relativ scurtă, de numai 17 ani, în ciuda posibilităților vocal-interpretative deosebite, cu care debutase. Aceasta se explică prin faptul că, simultan activității de cîntăreț, el a depus și o intensă muncă de regizor fiind — în majoritatea cazurilor — atît solist, cît și director de scenă al spectacolului respectiv. Desigur că energia vocală pe care o consuma în munca de montare, joc de scenă, coordonare a ansamblului de cor și soliști, precum și în dirijarea personalului tehnic, îl obosea în așa măsură încît — adeseori — la ridicarea cortinei glasul său era complet epuizat. Colegii, colaboratorii, precum și presa vremii i-au semnalat acest fapt, sfătuiindu-l să renunțe la direcția de scenă, dacă nu vrea să-și piardă vocea. Pasiunea ce-o avea însă pentru montarea unei opere era atît de puternică, încît n-a putut-o abandona și astfel — treptat — surmenajul l-a silit să cînte tot mai rar și, în cele din urmă, să nu mai cînte de loc.

Ultimul rol pe care l-a cîntat P a v e l, după o întrerupere de mai bine de 3 ani, a fost rolul lui *Schubert* din opereta *Casa cu trei fete*.

Am spus anterior că, în primele apariții scenice, P a v e l — pe vremea cînd era avocat stagiar la Bistrița — promova în concertele sale liedul german. De atunci și pînă la sfîrșitul vieții, atașamentul său pentru lied a fost constant, el tălmăcind pentru sine, prieteni ori familie, lumea subtilă și rafinată a acestui gen vocal. Cînta și se acompania singur și, așa cum ne-au mărturisit cei care l-au ascultat, P a v e l a fost un interpret de lied cu totul excepțional, prin faptul că reușea să realizeze — datorită deosebitei sale sensibilități — acea rară și splendidă fuziune a textului poetic cu muzica, fuziune ce stă ascunsă tainic în paginile liedului romantic german.

Cum puține sînt mărturisirile muzicale rămase de la fostul cîntăreț, ne sînt prețioase fiecare din părerile și opiniile care ne-au parvenit prin intermediul celor care i-au fost apropiați. De aceea, de un apreciabil interes, considerăm relatările pe care L. P a u k e r o w le-a publicat în cartea sa: *Iluzii și momente vesele din cariera artiștilor* (Ed. Institutului Român de documentare, București, 1947), sub titlul: *Cîntărețul de operă și cîntărețul de concert — Ce am reținut din convor-*

birile cu regretatul muzician Constantin Pavel. Reproducem parțial câteva din problemele adiacente liedului.

„Din punct de vedere al artei pure Lied-ul este mult superior Operei, fiindcă totul depinde numai de cântăreț. De aceea, sînt mulți che-mați, dar puțini aleși.

Nu e destul (pentru un cântăreț, n.n.) să aibă glas, muzicalitate, teh-nică desăvîrșită, (el, n.n.) trebuie să aibă înainte de toate talentul de a cînta, la care se mai adaugă un bagaj întreg de inteligență, de gust, de discernămint și cultură muzicală.

Căci pentru a sesiza atmosfera unui Lied nu ajunge să respecti nu-mai notele Lied-ului, nu ajunge să redai numai muzica compozitorului, trebuie să pui de la tine, trebuie să știi a modela, să imprimi cîntecului o individualitate, parfumul specific al versului și filozofia poeziei. (. .)

Liedul nu este un cîntec cu text, ci un text îmbrăcat în haina cîn-tecului. Și numai acel cântăreț care a aprofundat și textul și haina melodică a textului, va ști să tălmăcească toate frumusețile Lied-ului“ (p. 17).

Am relevat interesul ce-l avea P a v e l pentru lied și câteva din părerile sale asupra acestui gen vocal-miniatural, în scopul de a fun-damenta ceea ce presupunem că a stat la baza interpretării personajului central al operei *Casa cu trei fete*. Credem, și presupunem a nu greși, dacă conchidem că, în întruchiparea vocal-scenică a lui *Schubert*, P a v e l a uzat pe de o parte de toată priceperea sa de interpret ajuns la o deplină maturitate de concepție actricească, iar pe de altă parte de înțelegerea profundă ce o avea pentru lied, înțelegere și cunoaștere pe care le-a transpus atît în jocul de scenă, cît și în artisticitatea și mu-zicalitatea de frazare și nuanțare a partiturii vocale.

De altfel, în sprijinul afirmațiilor noastre vin și cele câteva cronici pe care le-am găsit în ziarele vremii.

Periodicul clujean, *Națiunea*, din 3 IV. 1930, publică articolul *Casa cu trei fete* (nesemnlat) în care se relatează: (. .) „Dl. Pavel a dovedit că păstrează resturi prețioase din calitățile unei voci calde și melodioase. Iar sub același titlu, în ziarul local, *Patria*, din 4 IV. 1930, se spun următoarele: (. .) „Clou-ul spectacolului a fost apariția dlui Pavel în rolul lui Schubert. Publicul a aplaudat cu entuziasm căldura și finețea interpretării d-sale. Vocea d-sale nu mai e decît o amintire a ceea ce a fost odată, o amintire însă destul de evocatoare.“

Cronicarul muzical al revistei *Societatea de mîine*, Cluj—București, în numărul 8—9 din 1930, dedică premierei clujene un amplu articol cu titlul *Casa cu trei fete* din care reproducem: (. .) „D. C. Pavel a inter-pretat cu simțul d-sale artistic cunoscut, rolul lui Schubert.“

În *Rampa Bucureștiului*, din 12 IV. 1930, L. P a u k e r o w, în cro-nica sa *Casa cu trei fete de Franz Schubert la Opera Română din Cluj* consacrată premierei spune: (. .) „Directorul Operei, d. C. Pavel a in-terpretat rolul compozitorului Franz Schubert. A fost surprinzător de bine — și ca înfățișare și ca voce — căci mulți credeau că i-a pierit glasul tenorului de odinioară. (. .) D. Pavel a tălmăcit „Lied-urile“ lui Schubert cu o căldură, cu o duioșie și subtilitate, care a convins încă o

dată publicul că d. Pavel a fost de bună seamă un maestru interpret al Lied-urilor.“

Rolul lui *Franz Schubert* din opereta *Casa cu trei fete* a fost pentru Constantin Pavel, cîntul său de lebedă, cînt cu care — în 1930 — și-a încheiat cariera de cîntăreț de operă.

Dar dacă vocea sa a răsunat pentru ultima dată pe scena *Operei Române* din Cluj, în anul 1930, ecoul ei — răsfrînt în timp — s-a făcut auzit prin glasul elevilor săi și prin glasul elevilor elevilor săi, vorbind parcă, generațiilor care au urmat, despre acela care a fost „un adevărat apostol al muzicii românești“ (Prof. Dr. Victor Papilian, *Constantin Pavel (portret)*, ziarul *Înfrățirea*, Cluj, 8 VI 1922).

The tenor Constantin Pavel, a complex personality of the Romanian lyrical stage.

Lucia Hăngănuț

Abstract.

The tenor Constantin Pavel was one of the most complex personalities of the Romanian lyrical stage, in the first half of the 20-th century.

Doctor in laws and state science, animator of the musical life in the Transylvanian towns, first tenor at the operas in, Budapest and, Opava fonder of the Romanian Opera in Cluj, manager in chief and stage director as well as the concessionaire of this institution, later as a stage director at the Opera in Bucha-Constantin Pavel attended the lyrical stage for more than three decades.

For his artistic activity as well as for his contribution to the development of the Romanian lyrical stage, C. Pavel was conferred the highest cultural award of those times. His name is to be found in the *Who's Who in Central and East-Europe Encyclopedia* (1933/34, Ed. R.P.D. Zürich, 1935 page 737).

Le ténor Constantin Pavel, personnalité complexe du théâtre lyrique roumain.

Lucia Hăngănuț

Résumé

Le ténor Constantin Pavel a été l'une des personnalités les plus complexes du théâtre lyrique roumain, de la première moitié du XX-ème siècle.

Docteur en sciences juridiques et d'Etat, animateur de la vie musicale des villes de Transylvanie, premier ténor des Opéras d'Opava et de Bucarest, membre fondateur de l'*Opéra Roumain* de Cluj, ainsi que directeur général, directeur de scène et concessionnaire de cette institution artistique, plus tard directeur de scène à l'Opéra de Bucarest, Constantin Pavel a été au service du théâtre lyrique pendant plus de trois décennies.

En reconnaissance des mérites de son activité artistique et de sa contribution au développement du théâtre lyrique roumain, on a décerné à Constantin

Pavel les plus importantes décorations culturelles de son époque. On doit ajouter également que son nom figure dans l'encyclopédie *Who's Who in Central and East-Europe*, 1933/1934 Ed. R.P.D. Zürich, 1935, p. 737.

Тенор Константин Павел — комплексная личность румынской лирической сцены

Лучия Хэнгэнуц

Резюме

Тенор Константин Павел был одним из самых комплексных личностей румынской лирической сцены первой половины XX-го века.

Доктор юридических и государственных наук, вдохновитель музыкальной жизни городов Трансильвании, тенор Олавской и Будапештской оперы, член-основатель Румынской Клужской оперы, был главным директором, директором сцены, концессионером этого же института, позже директором Бухарестской оперы — Константин Павел обслуживал лирическую сцену на протяжении 30-и лет.

За артистическую деятельность и за внос, приписанный развитию румынской сцены, Константину Павлу была присвоена культуральная декорация того времени. *BENEMERENTI* I-ого класса Надо отметить, что его имя фигурирует в энциклопедии: *Who's Who in Central and East-Europe* 1933/34, Ed. R.P.D. Zürich 1935 сmp 737.

Der Tenor Constantin Pavel, eine vielseitige Persönlichkeit der Rumänischen Opernbühne

Ut

Lucia Hängănuț

Zusammenfassung

Der Tenor Constantin Pavel war eine der vielseitigsten Persönlichkeiten der rumänischen Opernbühne in der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts.

Doktor der Rechts- und Staatswissenschaften, Anreger des Musiklebens in den Städten Siebenbürgens, erster Tenor an den Opern von Opava und Budapest, gründendes Mitglied der *Rumänischen Oper* in Cluj, als auch Generaldirektor, Regisseur und Konzessionär dieser Anstalt, später Regisseur der *Bukarester Oper*, hat Constantin Pavel der Opernbühne über drei Jahrzehnte gedient.

Für seine künstlerische Tätigkeit und für seinen Beitrag an der Entwicklung der rumänischen Opernbühne wurde C. Pavel die höchste kulturelle Auszeichnung jener Zeit: *Benemerenti I. K.l.* verliehen. Erwähnenswert ist auch, dass sein Name in der *Enzyklopädie Who's Who in Central and East Europe*, 1933/1934, R.P.D. Verlag Zürich 1935, Seite 737, vermerkt ist.

SCHIȚA DE SISTEMATICĂ A MODURILOR

VALENTIN TIMARU

Dorim să precizăm coordonatele care ne sînt sprijinul prezentului studiu, subliniind faptul că ne limităm observațiile doar asupra modurilor octaviante.

Bazîndu-ne pe cele 12 sunete real existente (grație sistemului temperat) și pe spațializarea lor în tradiționalul cerc închis al cvintelor, avem posibilitatea delimitării zonelor modale după numărul de sunete constitutive și după extensia spațiului de cvinte.

Astfel:

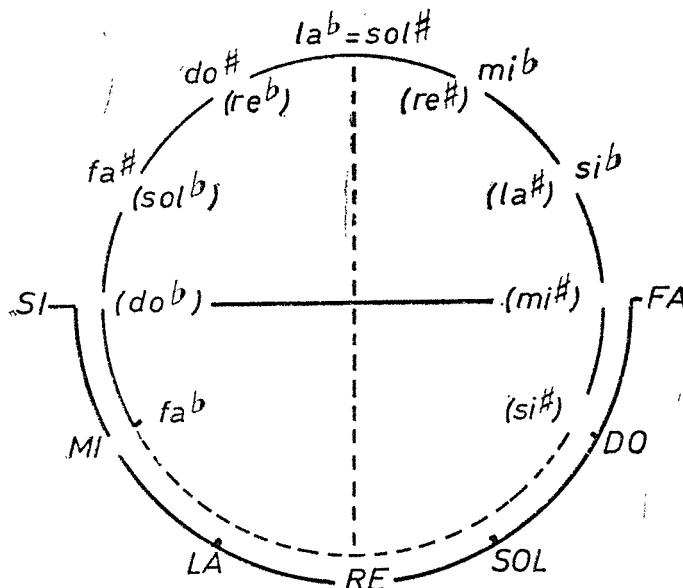
— modurile diatonice sînt moduri de 7 sunete, avînd un spațiu de extensie de 6 cvinte:

Fa — Do — Sol — Re — La — Mi — Si

— modurile cromatice sînt moduri de 6 pînă la 12 sunete, avînd un spațiu de extensie de 7 pînă la 12 cvinte:

La b - Mi b Si b - Fa - Sol - Re - La - Mi - Si - Fa diez - Do diez - Sol diez

CROMATICA (6 → 12 sunete ; 7 → 12 cvinte)



DIATONIA (7 sunete — 6 cvinte)

I. DIATONIA

Considerăm cunoscut faptul că la baza scărilor muzicale de 8 sunete stă tetracordul, modul fiind astfel format din joncțiunea a două tetracorduri. În simetria modală a diatoniei se conturează patru tipuri distincte de tetracorduri:

The image shows four musical staves, each representing a different tetracord mode. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are placed on the lines of the staff, and fingerings are indicated by numbers 1 and 2 below the notes.

- DORIC:** Notes are on G2, A2, B2, C3. Fingerings: 2, 1, 2.
- IONIC:** Notes are on F2, G2, A2, B2. Fingerings: 2, 2, 1.
- FRIGIC:** Notes are on E2, F2, G2, A2. Fingerings: 1, 2, 2.
- LIDIC:** Notes are on D2, E2, F2, G2. Fingerings: 2, 2, 2.

(convenim ca semitonul să fie substituit în prescurtare prin valoarea numerică 1; în felul acesta corespondentul valoric al tonului va fi 2, octava fiind astfel 12).

Primele trei tetracorduri sînt hemitonice, pe cînd tetracordul lidic este anhemitonic. Tetracordurile hemitonice conțin în limita unei cvarte perfecte intervale variabile, mari sau mici, care definesc potențialul și personalitatea distinctă a fiecăruia.

Tetracordul doric (secundă mare, terță mică) este un tetracord perfect echilibrat, care se oglindește pe sine, avînd în egală măsură tendință expansivă cît și depresivă:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It illustrates the DORIC tetracord (G2, A2, B2, C3) with a slur over the notes and a bracket underneath. Below the staff, the numbers 2, 1, 2 are written, indicating the intervals between the notes: a large second (2), a small third (1), and a large second (2).

Tetracordul ionic (secundă mare, terță mare) are un sens expansiv, pe cînd cel frigic (secundă mică, terță mică) depresiv, ele oglinindu-se reciproc.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'frigic' and shows the notes E2, F2, G2, A2 with a slur and a bracket underneath. The bottom staff is labeled 'ionic' and shows the notes F2, G2, A2, B2 with a slur and a bracket underneath. Below the staves, the numbers 2, 2, 1 are written, indicating the intervals between the notes: a small second (2), a large second (2), and a small third (1).

Putem deci sublinia calitatea de axă a tetracordului doric față de care ionicul și frigicul sînt simetric perfect inversate. (20 pag. 90—91):

The image shows a musical staff with a treble clef and a Dorian tetrachord (D-E-F-G) with a flat sign on the F. Below the staff are the interval numbers 2, 2, 1, 2, 2. To the right is a table of intervals:

	1	2	2	FRIGIC
	2	1	2	DORIC
2	2	1		IONIC

Tetracordul anhemitonc lidic (o primă hipertrofiere în sfera diatonicului) conține în limita unei cvarte mărite numai intervale mari. Din joncțiunea acestor tetracorduri rezultă cele 7 moduri diatonice pe care le separăm în două categorii esențiale:

Moduri de stare majoră

și Moduri de stare minoră

- | | |
|-----------------------------|------------------------------|
| — modul mixolidic | — modul eolic |
| — modul ionic <i>Lyonic</i> | — modul frigic <i>Lyonic</i> |
| — modul lidic | — modul locric |
| — modul doric | |

Prin caracterul său ambiguu de major-minor, modul doric, își păstrează locul de axă (analog tetracordului care-l generează) pentru mixolidic care oglindește eolicul, ionic care oglindește frigicul și lidic care oglindește locricul: (20 pag. 84—88; 15 pag. 9; 5, pag. 24 și urm.; 17, pag. 201—206; 18 pag. 104).

- | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----------------|
| 2 | 2 | 2 | + | 1 | + | 2 | 2 | 1 | modul lidic |
| 2 | 2 | 1 | + | 2 | + | 2 | 2 | 1 | modul ionic |
| 2 | 2 | 1 | + | 2 | + | 2 | 1 | 2 | modul mixolidic |
| 2 | 1 | 2 | + | 2 | + | 2 | 1 | 2 | modul doric |
| 2 | 1 | 2 | + | 2 | + | 1 | 2 | 2 | modul eolic |
| 1 | 2 | 2 | + | 2 | + | 1 | 2 | 2 | modul frigic |
| 1 | 2 | 2 | + | 1 | + | 2 | 2 | 2 | modul locric |

Din dorința de a stabili intervalul caracteristic fiecărui mod diatonic, denumim toate intervalele constitutive ale modului doric, *intervale dorice*. Plecînd înspre zona majoră, *terța mare* va defini *mixolidicul*, *cvarta mărită lidic* (intervalele respective purtînd numele modului pe care-l definesc). În spre zona minoră *sexta mică* va defini *eolicul*, *secunda mică frigic*, *cvarta micșorată locric*. De remarcat că sunetele fa-si (acel „diabolus in musica“ din accepțiunea medievalilor) sînt acelea care în raport cu fundamentalele respective formează intervalele caracteristice; acest lucru este și mai accentuat în cazul doricului (unde am convenit ca toate intervalele să fie denumite dorice) cînd cele

mai caracteristice intervale modale (terța mică și sexta mare) sînt formate, în raport cu fundamentală, tot de sunetele fa-si.

CVARTA MĂRITĂ LIDICĂ

SEPTIMA MARE IONICĂ

TERȚA MARE MIXOLIDICĂ

SEXTA MARE DORICĂ

TERȚA MICĂ DORICĂ

SEXTA MICĂ EOLICĂ

SECUNDA MICĂ FRIGICĂ

CVINTA MICȘORATĂ LOCRICĂ

II. CROMATICA

Modurile pe care le considerăm ca aparținătoare cromaticei sînt acelea care își aleg sunetele din spațiul de extensie de la 7 pînă la 12

cvinte. Elementul caracteristic care apare în cazul modurilor cromatice este numărul variabil al sunetelor utilizate, în limita octavei, proporțional cu spațiul de extensie al cvintelor mai sus amintite.

În cromatica octaviană am selecționat cinci grupe modale esențiale:

- A. — Sistemul modal acustic
- B. — Sistemul modal armonic
- C. — Modurile succesiunii ton-semiton
- D. — Sistemul hexatonal

E. — Modurile cu trepte fluctuante. (Totalul cromatic reprezentînd, după cum vom vedea, o sintetizare a modurilor cu trepte fluctuante avînd în ultima instanță puncte comune cu toate aceste grupe modale).

A. Sistemul modal acustic are o extensie simetrică de 8 cvinte și 7 sunete consecutive în limita octavei:

$\overset{2}{si^b}$ $\overset{1}{fa}$ $\overset{1}{DO}$ - $\overset{1}{SOL}$ - $\overset{1}{RE}$ - $\overset{1}{LA}$ - $\overset{1}{MI}$ $\overset{2}{si}$ $\overset{2}{fa^\#}$

lidic acustic

} neolidic

lidic doric

} lidic cu septimă dorică
(Acustic I; Grundskala)

loric ionic

} loric cu septimă ionică (minor melodic)

neodoric

ionic frigic

} neodoric

loric cu secundă frigică

frigic doric

loric cu secundă dorică (istic; spiegel skala)

loric lidic

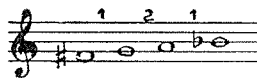
neoloric

acustic lidic

În denumirea acestui tip de moduri este în uzanță eșalonarea atributului de acustic în raport cu sunetul *do* (acustic I pe *do*, acustic II pe *re* etc.). Am evitat această terminologie deoarece nu consumă cu raportul dintre ele în contextul celor 7 moduri acustice, păstrînd denumirea de *acustic* doar ca termen generalizator al întregului sistem modal. Am introdus, în paranteze, informativ, denumirile tradiționale. Terminologia pentru care am optat decurge în mod logic din definirea diferențelor specifice modale pe care le-am expus în prezentul studiu (pag. 170). *Neodoric* cunoscut sub denumirea de major melodic (în analogie cu minorul melodic clasic) își păstrează raportul intervalic simetric inversat față de doric (terță mare și sextă mică); în esență are același caracter ambiguu de major — minor fapt pentru care găsim pe deplin justificată utilizarea prefixului *neo*. În aceeași ordine de idei modurile extreme ale sistemului modal acustic, modurile *neolidic* și *neolocric* își găsesc deasemenea justificata terminologia respectivă. Modul neolidic păstrîndu-și diferența specifică a lidicului (cvarta mărită) are în plus cvinta mărită alături de celelalte intervale mari; este cel mai major mod de 7 sunete fiind foarte apropiat de gama hexatonală grație succesiunii celor 4 tonuri. Modul neolocric își păstrează diferența specifică a locricului (cvintă micșorată) avînd în plus cvarta micșorată (cvarta acustică) alături de toate celelalte intervale mici: este cel mai minor mod de 7 sunete fiind foarte apropiat de gama semiton — ton (folosind un pentacord integral al acsteia). Celelalte moduri cu pronunțate caracteristici mixte au fost denumite după modul cel mai pregnant prezent prin diferența specifică modală. Acusticul pe *do* păstrează cvarta lidică avînd deasemenea o septimă mică (dorică). Acusticul pe *mi* păstrează cvinta locrică avînd de asemenea o secundă mare (dorică). Modurile acustice pe *sol* și pe *la* păstrează terță mică și sextă mare fapt pentru care găsim justificată denumirea lor cu apartenență la doric.

Termenii de *Grundskala* și *Spiegelskala* (*Istrischeskala*) aparțin lui Herman Pfrogner (19).

Sînt moduri cu pronunțat caracter de ambiguitate. Elementele ionice și frigice se subordonează elementelor lidice și locrice care alături de cele dorice sînt preponderente. Apare ca element nou tetracordul acustic:



B. Sistemul armonic rezultă din extensia asimetrică de 9 cvinte avînd tot 7 sunete constitutive:

		I
si ^b fa / sol	RE	la mi / / do [#]
mi ^b / / do sol	RE	la / si fa [#]
II		

STAREA I

STAREA II

(minor armonic)

Sistemul armonic poate fi sintetizat în sensul unei extensii simetrice de 10 cvinte, cu 7 sunete constitutive, care conțin cele două stări mai sus menționate:

mi^b si^b fa do Sol RE la mi si fa[#] do[#]
 1 3 1 1 3 1



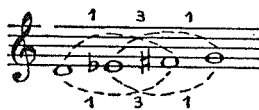
Sistemul armonic ar putea fi denumit și sistemul secundeii mărite; în cadrul tetracordurilor, elementul esențial este terța mare cu sensibilă inferioară sau sensibilă superioară.



care constituie cele patru tipuri de tetracorduri extreme:



În economia sistemului armonic mai apare tetracordul axial al sistemului, respectiv tetracordul armonic: precum și tetracordul acustic (1—2—1) preluat din sistemul anterior discutat.



În sistemul armonic se pierde echilibrul de relație din care rezultau cele cinci tonuri și două semitonuri 1.), consecință firească a neutilizării nici unuia din tetracordurile diatonice, păstrându-se în schimb o unitate și o simetrie tetracordară proprie sistemelor anterioare. Cre-

1.) În lucrarea noastră *Principii de axiologie muzicală*, aflată în manuscris, din care am extras, de fapt, prezentul studiu, am analizat pe larg problema relației dintre sunete.

dem că abia prin sistemul modal armonic putem delimita diatonie de cromatică și în acest sens suntem de acord cu cei care au pus în discuție noțiunea de *moduri parțial cromatice*, investind de acum acest termen cu atributul de zonă intermediară între diatonie și cromatică.

Dacă în cazul sistemului acustic s-a căzut de acord că el este totuși un sistem modal cu „caracteristici mixte“ (7; 18), în cazul sistemului armonic se consideră, grație secunde mărite definitorii, că ne găsim în plină cromatică. Reținem atenția asupra faptului că sîntem tot la începutul cromaticii:

7 sunete constitutive

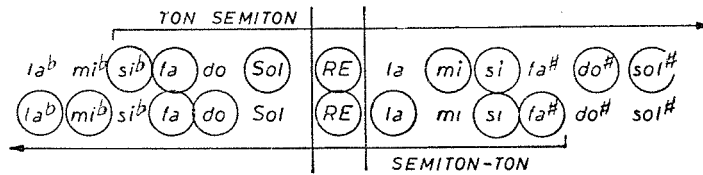
<u>armonic</u> (10 cvinte extensie)	
$\overset{1}{mi^b}$ $\overset{3}{si^b}$ $\overset{1}{sol}$ $\overset{1}{RE}$ $\overset{3}{LA}$ $\overset{1}{fa^\#}$ $\overset{1}{do^\#}$	
$\overset{2}{si^b}$ $\overset{1}{do}$ $\overset{1}{SOL}$ $\overset{1}{RE}$ $\overset{1}{LA}$ $\overset{2}{mi}$ $\overset{2}{fa^\#}$	
<u>acustic</u> (8 cvinte extensie)	
$\overset{1}{fa}$ $\overset{1}{do}$ $\overset{1}{SOL}$ $\overset{1}{RE}$ $\overset{1}{LA}$ $\overset{1}{mi}$ $\overset{1}{si}$	
<u>diatonic</u> (6 cvinte extensie)	

În sprijinul acestei observații vine și teoria clasică în care minorul armonic, tratat în spiritul celei mai desăvîrșite diatonii, are cu regularitate treapta a 7-a ridicată, ceea ce nu înseamnă o cromatizare propriu-zisă ci doar împingerea diatoniei pînă la ultimul său spațiu posibil, acela al parțial cromaticului. De altfel, numai în zona modală, parțial cromatică găsim rațiunea celor trei stări ale minorului clasic, pe care practica muzicală le-a intuit în totdeauna ca moduri de factură diatonică lărgită, exploatîndu-le latențele ca atare.

C. Modurile succesiunii de ton — semiton (16, pag. 52; 2, pag. 307) cunoscute și sub denumirea de moduri messiaenice sau modurile Korsakov — Messiaen, sînt moduri cu transpoziție limitată și datorită monocromiei lor ne simplificăm analiza referindu-ne doar la acele constituite pe sunetul central re:

TON-SEMITON

SEMITON-TON



Aceste moduri cu extensie asimetrică de 10 cvinte și care nu au în mod obligatoriu 7 sunete, datorită succesiunii ritmice a intervalurilor de T—S (sau invers), pot avea un număr variabil de sunete, neîmplinind sau depășind octava. Cele două stări modale menționate în exemplul anterior ar putea sintetiza totalul cromatic (așa după cum vom observa și la gama hexatonală), de unde și suportul real al calității lor de moduri cu transpoziție limitată.

(D.) Gama hexatonală (16, pag. 52) este formată din 6 sunete, în limita de extensie a 10 cvinte și are două stări de existență (de asemenea, mod cu transpoziție limitată):

STAREA I

STAREA II

sau

STAREA I

STAREA II

Este un mod anhemitonic format pe baza tetracordului lidic, rezultând din îngemănarea a două asemenea tetracorduri (ceea desființează de fapt tetracordul lidic ca entitate).

(E.) Modurile cu trepte fluctuante sînt cele în care creșterea progresivă a numărului de cvinte generează și creșterea direct proporțională a sunetelor constitutive, dînd naștere așa numitului fenomen de trepte fluctuante (respectiv o treaptă cu două stări). Din aceeași dorință de simplificare, exemplificăm doar modurile constituite pe sunetul central re și încercăm să schițăm etapele de devenire ale acestor moduri, al căror punct terminus este totuși totalul cromatic:

(a) 7 cvinte - 8 sunete ; 1 tr. fluctuantă
 (a) 8 cvinte - 9 sunete ; 2 tr. fluctuante
 generalizat
 (b) 8 cvinte - 9 sunete ; 2 tr. fluctuante
 (c) 9 cvinte - 10 sunete ; 3 tr. fluctuante
 (b) 10 cvinte - 11 sunete ; 4 tr. fluctuante
 generalizat
 (c) 11 (12) cvinte - 12 sunete ; 5 tr. fluctuante
 generalizat
TOTALUL CROMATIC

(c)
 (b) (a)
 la^b mi^b si^b fa do SOL RE LA mi si[!] fa[#] do[#] Sol[#]
 (a) (b)
 (c)

Din cele expuse în prezentul studiu reținem atenția asupra următoarelor aspecte, proprii tuturor sistemelor modale discutate:

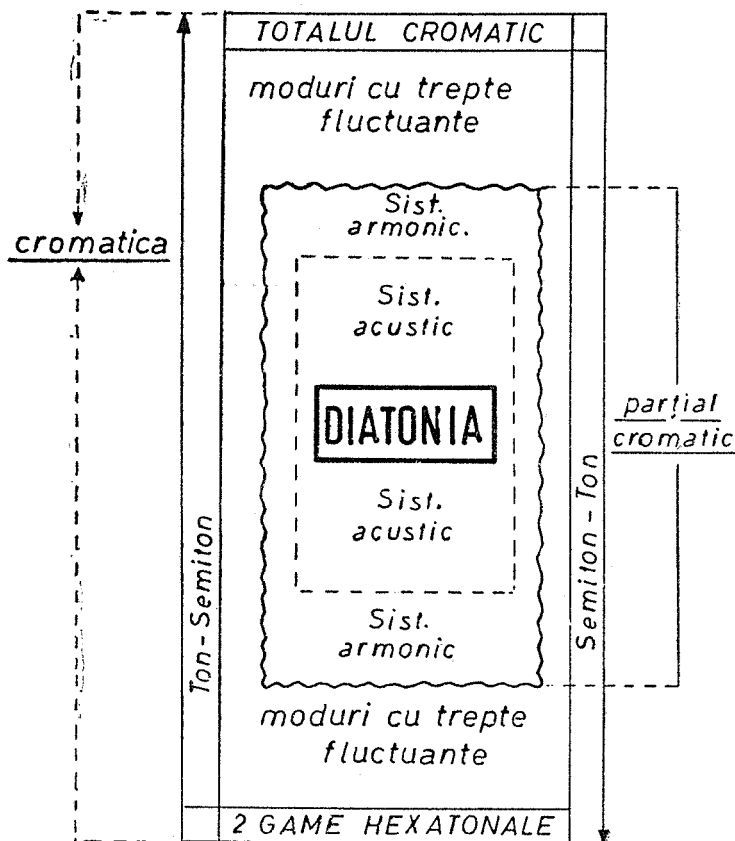
1.) În cazul în care ordinea sunetelor naturale ar porni de la re (punctul median de echilibru în lanțul natural al cuvintelor), în scara sunetelor naturale ar exista exprimat potențial întreg paralelismul și polaritatea sistemului diatonic.¹⁾:

RE MIFA SOL LA SI DO RE
 (A double-headed arrow spans from RE to RE, and a curved arrow points from RE to SI.)

1.) Aspecte dezvoltate deasemenea în lucrarea noastră, citată anterior.

2.) Un sistem modal octavian este cu necesitate format din același material sonor, avînd atîtea posibilități de individualizare cîte sunete se utilizează în sistemul respectiv (diatonica are 7 sunete cu 7 moduri relative, distinct conturate). O dată cu dezintegrarea entităților tetracordale și intrarea în cromatica propriu zisă, se pierde treptat noțiunea de moduri relative, ajungîndu-se pînă la punctul în care modul se confundă cu materialul întregului sistem modal. Este punctul unde cei doi poli ai cromaticei se ating, deoarece sistemul hexatonal (ale cărui două stări real existente se substituie calitativ una, alteia), pe de o parte și totalul cromatic (care se confundă cu materialul sonor utilizat) pe de altă parte, folosesc aceleași 12 sunete reale existente: primul sistem în progresie de tonuri (de acum numai cu potențial major) și celălalt de progresie de semitonuri (deci numai cu potențial minor).

3.) În tabelul de mai jos, delimităm cele trei zone modale (diatonica, parțial — cromatica și cromatica) fixînd sistemele modale discutate în spațiile zonale de care aparțin:



B I B L I O G R A F I E :

1. Bardos, L.: *Natürliche Tonsysteme* — Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, Budapest, 1956.
2. Berger, W.: *Moduri și proporții*, Studii de muzicologie, Vol. I. Ed. Muzicală, București, 1965.
3. Breazul, G.: *Studiu introductiv* la volumul Kiriac Opere alese, E.S.P.L.A., București, 1955.
4. Ciobanu, Gh.: *Studiu introductiv* la Anton Pann, Cîntece de lume, E.S.P.L.A., București, 1955.
5. Cuclin, D.: *Tratat de estetică muzicală*, Ed. Tiparul Oltenia, București, 1933.
6. Cuclin, D.: *Monografii*, Ed. Tiparul Bucovina, București, 1934.
7. Cuclin, D.: *Despre armonia modală*, Muzica, nr. 4/1957.
8. Danhauser, A.: *Theorie de la Musique* — Ed. Henry Lemoine, Paris, 1929.
9. Dumitrescu, I.: *Contribuții la problema armonizării cîntecului popular românesc*, Muzica, nr. 2/1954.
10. Eisikovics, M.: *Polifonia vocală a Renașterii*, Ed. Muzicală, București, 1966.
11. Firca, Gh.: *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Ed. Muzicală, București, 1966.
12. Gastoue, A.: *Arta gregoriană*, Ed. Muzicală, București, 1967.
13. Ghircoiășiu, R.: *Contribuții la istoria muzicii românești*, Ed. Muzicală, București, 1963.
14. Giuleanu, V. Iusceanu, V.: *Tratat de teoria muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1962.
15. Haba, A.: *Probleme actuale ale creației cu unele referiri la muzica românească*, Muzica, nr. 1/1967.
16. Messiaen, O.: *Technique de mon langage musical*, Ed. Leduc, Paris, 1955.
17. Mirza, Tr.: *Simetria de oglindă în folclorul românesc*, Lucrări de muzicologie, nr. 2/1966.
18. Mirza, Tr.: *Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc*, Studii de muzicologie, Vol. II, Ed. Muzicală, București, 1966.
19. Pfrogner, H.: *Hat Diatonik Zukunft?*, Musica, R.F.G., nr. 4/1963.
20. Serieyx, A.: *Cours de grammaire musicale*, Ed. Heugel, Paris, 1925.
21. Szenik, I.: *Gama acustică în muzica populară românească*, — manuscris.

The outline of the mode system.

Valentin Timaru

Abstract.

The author's aim is to group the octavian modes in modal systems following the principle of progressive extension of the space in quints, and of the communion of the sonor material used. The modes are arranged within the framework of each system according to an axiality following from the relation between natural sounds, already materialized in the exquisite equilibrium of the doric mode, equilibrium that could be extended to all the modal octavian systems.

The author proposes to group the modal systems in three distinctive modal zones: *the diatony* (the diatonic modal system), *the partially — chromatic* (the acoustic modal system and the harmonic modal system), and *the chromatic* (the tone-semitone modes, the hexatonal system and the variable step modes system).

Esquisse de systématique des modes.

Valentin Timaru

Résumé

L'auteur s'est proposé de grouper les modes octavians dans des systèmes modaux selon la principe de l'extension progressive de l'espace de quinte et de la communion du material sonore utilisé. Les modes sont ordonnés, dans le cadre du chaque système, d'après une axiologie qui résulte de la relation existante entre les sons naturels, — concrétisée dans l'équilibre parfait du mode dorien, équilibre qui a pu être étendu à tous les systèmes modaux octavians en discussion. A la fin de l'article, l'auteur propose de grouper les systèmes modaux en trois zones modales distinctes: la DIATONIE (le système modal diatonique), la CHRIMATIQUE PARTIELLE (le système modal acoustique et le système modal harmonique) et la CHRIMATIQUE (le système des modes ton demi-ton, le système hexatonal et le système des modes à degrés fluctuants).

Набросок систем ладов

Валентин Тимару

Резюме

Автор ставит себе целью сгруппировать октавные лады в ладовых системах по принципу прогрессивного расширения пространства квинты и употреблённого сонорного общного материала. Лады построены в рамках каждой системы соответствующей одной аксиологии, которая исходит из отношения между естественными звуками, конкретизирована в совершенном равновесии дорического лада, равновесие, которое могло быть расширено во всех октавных ладовых системах. В заключение предлагается группировка ладовых систем в три ладовые отчётливые зоны: ДИАТОНИКА (диатоническая ладовая система), ЧАСТИЧНАЯ-ХРОМАТИКА (акустическая и гармоническая ладовая система) и ХРОМАТИКА (ладовая система тон-полутон, гексатональная и ладовая система с колеблющимися ступенями).

Entwurf einer Systematik der Mod:

Valentin Timaru

Zusammenfassung

In seiner Abhandlung beabsichtigt der Verfasser die oktavierenden Modi nach dem Prinzip der fortschreitenden Ausdehnung des Quintraumes und der Übereinstimmung des verwendeten Tonmaterials in Modalsysteme zu gruppieren. Die Modi werden im Rahmen der jeweiligen Systeme geordnet, entsprechend einer Axiologie, die sich aus dem Verhältnis der Naturtöne zueinander ergibt und sich in der vollkommenen Ausgeglichenheit des dorischen Modus vergegenständlicht, — eine Ausgeglichenheit, die sich über alle erwähnten oktavierenden Modalsysteme erstreckt. Abschliessend wird die Gruppierung der Modalsysteme in drei unterschiedliche Modalbereiche vorgeschlagen: die DIATONIK (das diatonische Modalsystem), die TEIL-CHROMATIK (das akustische und das harmonische Modalsystem) und die CHROMATIK (das System der Ton-Halbton-Modi, das hexatonale System und das System der Modi mit veränderlichen Stufen).

GHID PENTRU ALEGEREA REPERTORIULUI STUDENȚILOR DE LA CURSUL DE MUZICĂ VOCALĂ DE CAMERĂ

VOICHIȚA TINIȘ

Ghidul pentru alegerea repertoriului studenților de la Cursul de muzică vocală de cameră își propune să ofere profesorilor, corepetitorilor și studenților de la acest curs posibilitatea unei orientări rapide și sistematice în vastul domeniu al creației de *Lied* și *Oratoriu*.

Premizele de la care am pornit în întocmirea acestei lucrări sînt:

1. Necesitatea de a iniția un studiu analitic mai adînc al repertoriului studenților, pornind de la anumite considerente științifice.

2. Cerința ca opusurile alese să corespundă particularităților individuale ale studenților, pentru a contribui la stimularea interesului lor pentru studiu, la progresul lor muzical și vocal, la lărgirea orizontului lor interpretativ, la perfecționarea măiestriei lor artistice.

3. Convingerea că o judicioasă alegere a repertoriului este condiționată de consultarea și aprofundarea unei bogate literaturi vocale.

Ghidul cuprinde peste 350 lieduri și arii de oratoriu din creația a 40 de compozitori, prezentate sintetic după anumiți indici a căror explicație o vom da mai jos.

Criteriile de selectare a liedurilor și ariilor de oratoriu au fost cel al dificultății și criteriul cronologic. Conform primului criteriu *Ghidul* cuprinde numai lieduri care prezintă o dificultate corespunzătoare nivelului avansat de pregătire tehnică și muzicală la care se găsesc studenții în momentul frecventării cursului de muzică vocală de cameră, în anii IV și V; adică lieduri care prin problemele pe care le conțin presupun din partea celui care le abordează o maturitate de gîndire, o putere de pătrundere în fenomenul de creație. Totodată *Ghidul* mai cuprinde și lieduri de o dificultate foarte mare fie de intonație, fie de ritm, fie de țesătură, cum ar fi de exemplu unele lieduri de A. W e b e r n, A. B e r g, O. M e s s i a e n sau unele lieduri ale compozitorilor aparținînd școlii clujene. Considerăm că se impune ca aceste lieduri să figureze în *Ghid* pentru că în institutul superior, studenții trebuie să primească toate cunoștințele necesare unei informări complete în privința stilurilor muzicii vocale de cameră. Deci, asemenea lieduri, dacă nu pot fi învățate de către toți studenții, trebuie să fie măcar citite, audiate și analizate împreună cu profesorul, pentru ca astfel studenții să dobîndească o orientare multilaterală, o bază cu ajutorul căreia să poată face față exigențelor care se impun interpreților contemporani.

Conform celui de al doilea criteriu de selecție a liedurilor, *Ghidul* respectă o strictă ordine cronologică a compozitorilor, conținînd lucrări

98569/1921

181
BIBLIOTECA

reprezentative din literatura vocală de cameră sau vocal-simfonică, de la recitativele și ariile din pasiunile și oratoriile lui Bach, oratoriile de Händel, Haydn, continuând cu liedurile și ariile de concert de Mozart și Beethoven, cu lieduri aparținând romantismului german (Schubert, Schumann, Wolf, Brahms) școlii naționale ruse (Mussorgski, Ceaikovski) compozitorilor francezi din secolul XIX, impresionismului francez (Debussy, Ravel) grupului celor șase (Honneger, Fr. Poulenc, D. Milhaud) celei de a doua școli vieneze (Schönberg, Berg, Webern), precum și cu lieduri ale compozitorilor moderni și contemporani (O. Respighi, S. Prokofiev, O. Messiaen), ale școlii românești de lied (Enescu, Jora) și terminând cu creația compozitorilor clujeni.

Indici după care am analizat fiecare lied se referă la următoarele: (Vezi exemplele extrase din *Ghid* la pag. 186—196).

1. Numele compozitorului și plasarea lui în epocă;

2. Titlul liedului în original și autorul versurilor (sau titlul recitativului și ariei, în cazul oratoriilor). Această indicație sugerează faptul că liedul reprezintă fuziunea poeziei cu muzica, el unește două orizonturi: cel muzical și cel poetic. Deci liedul presupune consultarea literaturii poetice, analiza textului, precum și cunoștințe de limbi străine.

3. Ambitusul liedului și categoriile de voce care pot interpreta liedul respectiv, reprezentate de inițialele: *S* pentru sopran, *M* pentru mezzosopran, *A* pentru alt, *T* pentru tenor, *Br* pentru bariton, *B* pentru bas.

Inițiala vocii pentru care s-a dat ambitusul este cu alfine, restul vocilor care pot interpreta liedul, cu condiția ca acesta să fie transpus (pentru ca ambitusul să se desfășoare între alte limite), sînt reprezentate prin inițiale obișnuite.

Indicarea vocilor care pot să includă în repertoriul lor liedul respectiv ridică unele dificultăți.

— Dacă la ariile de oratoriu vocea este strict determinată de compozitor (aria *Blute nur* din *Matthäus Passion* de Bach, pentru sopran; aria *Es ist vollbracht* din *Johannes Passion* de Bach, pentru alt; aria *Frohe Hirten, eilt* din *Weihnachts-Oratorium* de Bach, pentru tenor, aria *Der muntre Hirt versammelt nun* din oratoriul *Die Jahreszeiten* de J. Haydn, pentru bas).

— Dacă în liedul modern și contemporan majoritatea compozitorilor indică precis vocea pentru care e gândită muzica (ciclul *Trois chansons* de *Don Quichotte de M. Ravel*, pentru bariton; ciclul de lieduri *Poèmes pour Mi* de O. Messiaen pentru *grand Soprano dramatique*; ciclul de lieduri *Cu fruntea răzimată-n cer* de Liviu Comes, pentru bariton).

— Dacă ariile de concert sînt destinate și ele unei voci precise (*Mentre ti lascio* de Mozart, pentru bas; *Ah! Perfido* de Beethoven, pentru sopran).

— Dacă unele cicluri de lieduri sînt scrise numai pentru voci femeiești (cum ar fi *Frauenliebe und Leben* de Schumann) sau numai

pentru voci bărbătești (*Dichterliebe* de Schumann, *Winterreise* de Schubert).

— De asemenea, dacă pentru unele lieduri există ediții pentru voce înaltă, medie sau joasă, cuprinzând deci toate categoriile de voci (cum ar fi lieduri de Schubert, Schumann, H. Wolf, R. Strauss), există și foarte multe lieduri la care este greu de stabilit ce anume voci pot să le cînte, pentru că uneori practica interpretativă demonstrează că mari interpreți au în repertoriul lor lieduri care în mod obișnuit se cîntă de către alte voci, cum ar fi ciclul *An die Ferne Geliebte* de Beethoven, interpretat de voci femeiești, cu toate că, conținutul de idei pledează pentru o voce bărbătească. În asemenea cazuri Ghidul ține cont de practica muzicală interpretativă, iar în cazurile în care, încă, această practică nu și-a spus cuvîntul, în Ghid figurează o singură inițială, rămîinînd la latitudinea profesorilor de lied repartizarea liedului respectiv altei categorii de voce, considerînd că, în principiu, orice lied poate fi interpretat de orice voce; interpretul ideal trebuie să poată exprima cu ajutorul măiestriei lui artistice toată gama trăirilor afective umane.

Din unele cicluri de lieduri am extras doar liedurile mai semnificative sau mai puțin cunoscute. Totuși, pentru orientare, pe lîngă ambitusul liedurilor alese, am indicat și ambitusul ciclului întreg.

4. La fiecare lied sînt trecute indicațiile de tempo și expresie date de compozitor, pentru ca din aceste indicații să se desprindă caracterul liedului respectiv:

— caracter de veselie (Im übermütigen Frühlingston pentru liedul *Herr Lenz* de R. Strauss);

— caracter de visare (Reveusement lent în *Je tremble en voyant ton visage* de Debussy);

— caracter de suferință (Lento doloroso în *Colibelnaia* din ciclul *Pesni i pliaski smerti* de Mussorgski);

— caracter de exuberanță (Allegro con fuoco în liedul *Toujours* din ciclul *Poème d'un jour* de G. Faure);

— caracter de grație, suplețe (Très allant et très souple în liedul *je n'ai envie que de t'aimer* de Francis Poulenc.

5. La fiecare lied este trecut gradul de dificultate a părții vocale privind ritmul, intervalele, țesătura și gradul de dificultate a acompaniamentului pianistic, prin calificativele: nedificil, puțin dificil, destul de dificil, dificil, foarte dificil. La acest capitol sînt necesare unele precizări.

Nu am indicat gradul de dificultate a ritmului la liedurile compozitorilor clasici și romantici, deoarece acesta nu ridică probleme speciale. Nu am indicat gradul de dificultate a acompaniamentului, la ariile de oratoriu de Bacht, Haendel, Haydn, întrucît este vorba de un acompaniament orchestral și nu pianistic, care poate și e necesar să fie redus, simplificat. În schimb e trecută o coloană aparte care nu figurează la alți compozitori, și anume *respirația* dat fiind prezența foarte frecventă a melismelor, a frazelor lungi, a notelor ținute în aceste arii, care pun problema dozării aerului acumulat în plămîni.

La indicarea gradului de dificultate a părții vocale am ținut cont de raportul dintre aceasta și acompaniament. Căci, există, de exemplu lieduri a căror parte vocală luată izolat nu prezintă nici o problemă, dar raportînd-o la acompaniament se observă o poliritmie, o suprapunere de împărțiri binare cu împărțiri ternare, (liedurile *Des Mädchens Klage* de Sch ubert, *Noël des enfants qui n'ont plus de maisons* de Deb ussy, *Libestreu* de Brahm s). Pot exista și cazuri în care ritmul și intervalele părții vocale sînt foarte dificile, dar, dacă acompaniamentul pianistic dublează partea vocală, dificultatea poate fi mult atenuată (majoritatea liedurilor de M e s s i a e n).

Criteriile după care am stabilit calificativul de *dificil* sînt următoarele:

1. ÎN PRIVINȚA RITMULUI

— împărțirile neregulate, poliritmia cu pianul (*Le Cygne* de M. Ravel; *Eingang* din ciclul de lieduri op. 4 de Webern).

— sincopete

— înlăntuirea unor valori diferite, pentru care singura unitate de timp valabilă poate fi șaisprezecimea (liedurile de M e s s i a e n).

2. ÎN PRIVINȚA INTERVALELOR

— mersul cromatic care poate da naștere la distonări din cauza neconcordanței dintre semitonurile temperate ale pianului și cele netemperate ale vocii (scena și aria de concert *Ah! perfido* de Bee th o v e n, aria *Ich folge dir gleichfalls* din *Johannes Passion* de B a c h, liedul *Nicht Gelegenheit macht Diebe* de H. W o l f);

— salturile mari, de septimă, nonă

— intervalele mărite și micșorate

— linia melodică independentă de acompaniament și nesprijinită de acesta; ciocniri de secunde mici între voce și pian (liedul *Schliesse mir die Augen beide* compus în 1925 de A. B e r g).

3. ÎN PRIVINȚA ȚESĂTURII

— insistarea pe notele de pasaj (aria *Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen* din *Matthäus Passion* de B a c h);

— text mult în registru acut

— existența unui ambitus care obligă la cîntarea într-un registru incomod pentru categoria de voce respectivă.

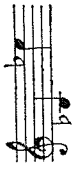





Calificativele nedificil, puțin dificil, destul de dificil, dificil, foarte dificil nu pot avea un caracter absolut, ele nu pot cuprinde toată complexitatea aspectelor care se întîlnesc în muzica vocală de cameră. De aceea, acolo unde a fost cazul, calificativele sînt însoțite de unele mențiuni ca: poliritmie cu pianul, salturi, melisme, mers cromatic.

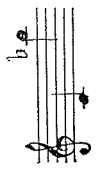
Ghidul are în anexă un indice fonografic în care recomandăm studenților imprimări cu mari interpreți, ale opusurilor citate în *Ghid*, existente la fonetica *Conservatorului de muzică „G. Dima”*. Acest indice fonografic cuprinde numele compozitorului, titlul compoziției, in-

terpreții recomandați și numărul benzii de magnetofon. Ordinea compozitorilor și a compozițiilor din indicele fonografic coincide cu cea din *Ghid*.


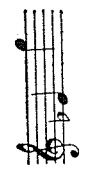



Considerăm în încheiere că prin această lucrare am deschis o problemă ce pretinde a fi continuată și îmbogățită. Ne-am și propus de altfel ca, ghidați de considerente științifice să lărgim cercetarea noastră, conștienți de necesitatea tot mai acută a împletirii muncii de cercetare cu cea didactică.

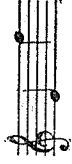





JOHANN SEBASTIAN BACH (1685--1750)



	Titlul ariei	Ambitus	Ritm	Intervale	Țesătură	Respirație
1.	Johannes Passion Von den Stricken meiner Sünden A		pd	d	pd	dd
2.	Ich folge dir gleichfalls S		pd	dd (mers cromatic)	dd	pd
3.	Ach, mein Sinn, wo willst du T		dd	d	fd	d
4.	Betrachte, meine Seele B		nd	d (salturi)	d	pd
5.	Erwäge, wie sein blutgefärbter T		dd	d	fd	fd (melisme, note finite)
6.	Es ist vollbracht, o Trost A		dd	pd	pd	fd (melisme)

7.	Zerfließe, mein Herze	S		pd	dd	fd	pd
----	-----------------------	---	--	----	----	----	----




LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770—1828)



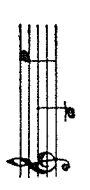



	Titlul liedului și autorul versurilor	Ambitus	Indicații de tempo și expresie	Intervale	Țesătură	Accompaniament
1.	Adelaide (Matthison) T Br B		Larghetto	pd	d	pd
2.	Ciclul : An die Ferne Geliebte (Jeitteles) S T M Br B		Poco lento e con espressione	pd	dd	d
3.	Wonne der Wehmüt (Goethe) S T M Br B		Andante espressivo	pd	dd	nd
4.	Sehnsucht (Goethe) S T M Br B		Allegretto	nd	nd	dd
5.	Mit einem gemalten Band S T M Br B		Leichtlich und mit Grazie vorgetragen	pd	d	pd



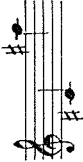



3.	Ihr jungen Leute		Frisch und herzlich = 104	nd	nd	dd
4.	Wir haben beide lange Zeit geschwiegen		Sehr gehalten = 40	pd	dd	nd
5.	Man sagt mir, deine Mutter wollt' es nicht		Gemessen = 100	pd	dd	pd
6.	Mein Liebster hat zu Tische mich geladen		Mässig bewegt = 108	dd	d	pd
7.	O wär' dein Haus durchsichtig wie ein Glas		Langsam = 54	pd	nd	nd
8.	Schweig' einmal still		Mässig bewegt, nicht eilen = 98	dd	pd	pd

	Titlul liedului și autorul versurilor	Ambitus	Indicații de tempo și expresie	Intervale	Țesătură	Acompañament
9.	Verschling' der Abgrund meines Liebsten Hütte		Leidenschaftlich bewegt ♩ = 112	d	fd	d
10.	Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen		Sehr schnell und munter ♩ = 160	pd	d	dd

CLAUDE DEBUSSY (1862—1918)

	Titlul liedului și autorul versurilor	Ambitus	Indicații de tempo	Ritm	Intervale	Țesătură	Acompañament
1.	Clair de lune (Paul Verlaine)		Andantino	nd	dd	dd	nd
2.	Beau soir (Paul Bourget)		Andante	nd	dd	pd	nd
3.	Mandoline Paul Verlaine)		Allegretto	nd	dd	pd	pd

4.	Romance (Paul Bourget)	M	S T Br B		Moderato	nd	pd	dd	nd
5.	Les cloches (Paul Bourget)	M	S T Br B		Andantino	dd	pd	dd	pd
6.	La mer est plus belle (Paul Verlaine)	T	M S Br B		Animé	pd	dd	dd	dd
7.	En sourdine (Paul Verlaine)	M	S T Br B		Lent	dd (poutrinie cu pianu)	dd	pd	pd
8.	Fantoches (Paul Verlaine)	M	S T Br Br		Allegretto	dd	dd	dd	dd
9.	La chevelure (Pierre Louys)	T	S M Br B		Assez lent	dd	dd	pd	pd

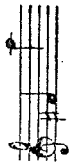






2. Antienne du silence		Très modéré	fd	fd	fd	fd
3. Arc-en-ciel d'innocence		Moderé	fd	fd	d	fd
4. Résurrection		Vif	fd	fd	fd	d
II. Cielul Poèmes pour Mi (9 lieduri) versurile O. Messiaen						
1. Paysage		Très modéré	pd	dd	pd	pd
2. La maison		Presque vif	pd	pd	pd	pd

Titlul liedului și autorul versurilor	Ambitus	Indicații de tempo	Ritm	Inter- vale	Țesătură	Acompa- niament
3. L'épouse		Presque lent	d	pd	dd	nd
4. Les deux guerriers		Vif	dd	d	dd	d
5. Le collier		Modéré, un peu vif	dd	dd	pd	pd
6. Prière exaucée		Bien modéré	fd	d	fd	fd

NOTA : In majoritatea liedurilor de M e s s i a e n acompaniamentul dublează partea vocală, atenuind dificultatea ritmică și intervalistică.

G É O R G E E N E S C U (1881 — 1955)

Titlul liedului și autorul versurilor	Ambitus	Indicații de tempo și expresie	Ritm	Inter- vale	Țesătură	Acompa- niament
I. <i>Trei melodii op. 4</i> Le désert op. 4 nr. 1 (Jules Lemaitre)		Très modéré	nd	pd	pd	pd

2.	Le galop op. 4 nr. 2 (Sully - Prudhomme)	M S Br T B		Vif	nd	dd	d	dd
3.	Soupir op. 4 nr. 3 (Sully - Prudhomme)	S M T Br B		Lent	dd (polirit- mie)	pd	dd	nd
II.	<i>Sept chansons op. 15</i> (Clément Marot)	M S Br T B		Modérément	pd (polirit- mie)	nd	nd	nd
1.	Estrene à Anne	M S Br T B		Assez lent, tristement	d	pd	pd	pd
2.	Languir me fais	M S Br T B		Vivement	dd	nd	nd	nd
3.	Aux damoysselles paresseuses d'escrîe à leurs amys	M S Br T B		Doucement mouvementé	dd (polirit- mie)	dd	nd	dd
4.	Estrene de la rose	M L Br T T						

B I B L I O G R A F I E

1. Cortot, A.: *Principes rationnels de la technique pianistique*, Editions Maurice Senart, Paris, 1928, pag. 97—102.
2. * * * Larousse, *La Musique*. Librairie Larousse, Paris, 1965.

A guide for the choicet of student's repertory, who follow the lecture of vocal chamber music.

Voichița Tiniș

Abstract

Trying to offer the didactic staff and the students of the vocal chamber music departament the possibility of a rapid and systematic orientation in the vocal field of the lied and oratorio creation, the authoress is drawing up a Guide containing a synthetic presentation of more than 350 outstanding works belonging to vocal chamber music and vocal symphony music. It begins with Bach's oratorios and passions unto the contemporary composers'lieds.

In order to give some examples several pages have been extracted from the Guide, accompanied by an introductory work.

Guide pour le choix du répertoire des étudiants du cours de musique vocale de chambre.

Voichița Tiniș

Résumé

Dans le but d'offrir aux professeurs et aux étudiants du cours de musique vocale de chambre la possibilité de s'orienter rapidement et systématiquement dans le vaste domaine de la création de lied et d'oratorio, l'auteur est en train d'élaborer un GUIDE qui présente schématiquement plus de 350 oeuvres représentatives de la musique vocale de chambre et de la musique vocale symphonique, à partir des oratoires et des Passions de Bach jusqu'aux lieder des compositeurs contemporains.

On donne, à titre d'exemple, quelques pages du GUIDE, accompagnées d'une étude introductive.

Указатель для выбора репертуара студентам курса вокальной и камерной музыки

Войкица Тиниш

Резюме

Поставив себе задачей предложить профессорам и студентам курса камерной вокальной музыки возможность для быстрой и систематической ориентировки в обширной области

лида и оратории, автор составляет указатель, содержащий синтетическое предложение более 350 показательных работ из вокальной, камерной музыки, вокало-симфонической музыки от оратории и „страсти“ Баха до лидов современных композиторов.

Для наглядного объяснения сделаны выдержки из указателя и сопровождаемы вступительным словом.

Anleitung zur Wahl des Repertoires für die Studenten der Abteilung vokaler Kammermusik

Voichita Tiniş

Zusammenfassung

In der Absicht den Professoren und Studenten von der Abteilung für vokale Kammermusik die Möglichkeit einer raschen und systematischen Orientierung im umfangreichen Gebiet der Lied- und Oratorienkomposition zu geben, stellt die Verfasserin eine ANLEITUNG zusammen, welche eine syntetische Darstellung von über 350 repräsentativen Werken der vokalen Kammermusik und der vokalsymphonischen Musik, beginnend von den bachschen Oratorien und Passionen bis zu den Liedern der zeitgenössischen Komponisten, umfasst.

Zur Veranschaulichung wurden der ANLEITUNG einige Seiten entnommen und eine einleitende Studie beigelegt.

PROBLEME ALE TEHNICII MIIINI STINGI IN VIOLONISTICA ACTUALĂ

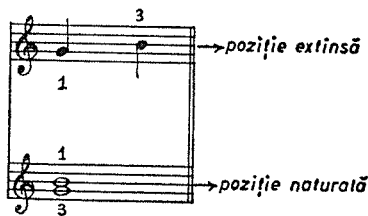
CASIU BARBU

Cîntatul pozițional este strîns legat de muzica tonală. El este caracteristic în cea mai mare măsură repertoriului clasic și romantic. În muzica contemporană însă, din cauza instabilității tonalităților prin utilizarea frecventă a salturilor, a cromatizărilor permanente, se face apel din ce în ce mai des la tehnica apozițională. Procedeele utilizate sînt extensiile și poziția strînsă precum și salturile.

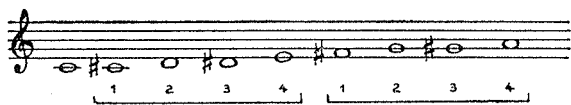
Extensiile și poziția strînsă sînt termeni relativi, referindu-se la abateri de la poziția considerată pînă în prezent *naturală*, adică cea cuprinsă în ambitusul de o cvartă perfectă, între degetele 1 și 4.



Constituția anatomică a mîinii stîngi care dispune degetele 2 și 3 apropiat, deci la interval de un semiton, ar recomanda și terța mare dintre degetele 1 și 3 executată pe două corzi, ca pe un interval care favorizează o poziție naturală. Pe o singură coardă intervalul de terța mare cuprins între degetele 1 și 3 reprezintă o poziție extinsă.

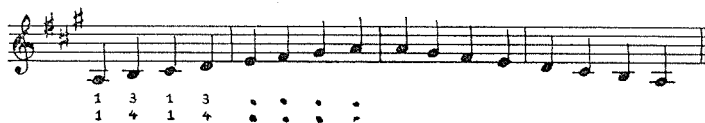


Poziția fixă cuprinsă în intervalul de o cvartă perfectă este în același timp și o poziție naturală. Trebuie specificat însă că, în cadrul unei poziții, nu ne menținem și în cadrul *naturalului*. De pildă, în poziția întâia dispunerea degetelor pe coarda *mi* sfidează atît tendința de apropiere a degetelor 2 și 3, cît și intervalul de cvartă perfectă dintre degetele 1 și 4.



În secolul nostru, mai precis în anul 1930, în articolul *Digităția strînsă — metodă nouă în tehnica viorii*, metodologul sovietic P l a k s i n M. G. aprofundează procedeul la care se referă, ajungînd însă și la unele exagerări. Principalele digitații excesiv de strînse după P l a k s i n sînt următoarele:

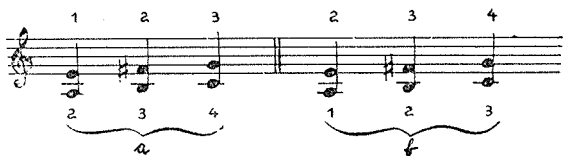
— pentru gamene diatonice.



— pentru succesiuni de cvarte.



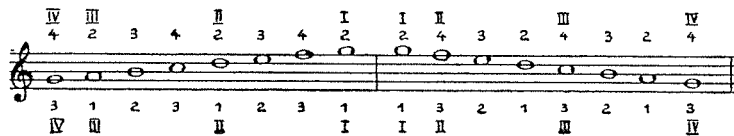
— pentru succesiuni de cvinte.



— pentru succesiuni de sexte.



Iată și două studii în care autorii sînt preocupați în mod special de tehnica apozițională: primul aparține lui Bloch J, iar al doilea lui



The image shows a musical score for a piece titled "Mostras". It consists of four staves of music. The first staff is in treble clef, 4/4 time, and contains several measures with triplets and a "crescendo" marking. The second and third staves are in bass clef and show complex fingerings (I-IV) and dynamics. The fourth staff continues the piece with a "cresc." marking and ends with a fermata.

În studiul lui Bloch mîna se deplasează treptat spre poziția întâia sau a doua, prin extensia inferioară a degetelor 2 sau 1 cu care se începe studiul, la intervalul de secundă. Gama în coborîre coincide cu urcarea mîinii spre poziția inițială a studiului, prin extensia superioară a degetelor 3 sau 4. Același procedeu este aplicat și în studiul lui M o s t r a s.

Însă în timp ce în exercițiul lui Bloch nu întîmpinăm dificultăți în intonație, totul petrecîndu-se într-o tonalitate bine determinată, în studiul lui M o s t r a s greutatea constă tocmai în intonație. Gama din tonuri întregi care este alcătuită pe scheletul unui acord mărit nu reprezintă o tonalitate stabilă. (ex. nr. 13).

This image shows a specific section of the musical score. It starts with a chord in treble clef, marked "sau" (or) with a "2" above it and a "1" below it. Below the chord are the notes "1" and "0". The following two staves show a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a "cresc." marking. The piece ends with a fermata over a whole note.

Execuția precisă a studiului, va necesita în prealabil imprimarea în cazul nostru a arpeggiului și gamei respective, prin repetările de rigoare. Construcția, prin utilizarea secvențelor, ne indică în prima măsură sunetul *la* pe care autorul îl și accentuează. În măsura a doua aceeași importanță i se acordă lui *do*, iar în măsura a treia lui *mi*. În continuare, gama descendentă formată din tonuri întregi se bazează tot pe acest schelet armonic. Timpul întâi din fiecare măsură reprezintă cite una din

Ultimul exemplu pe care îl prezentăm, cuprinde și cele mai grele probleme apărute în literatura violonistică actuală și anume salturi foarte mari, fără nici un suport tonal. În fragmentul din lucrarea *Varianti* de Luigi Nono pentru vioară solo, instrumente de coarde și instrumente de suflat de lemn, schimburile clasice de poziție prin extensii sau digitație strânsă nu ne pot fi de nici un ajutor. Chiar și în cazul schimbului prin salturi, caracteristic exem-

plului citat, va trebui să punem accentul în primul rînd pe analiza intervalelor, deci pe studiul fără instrument și numai în al doilea rînd pe exercitarea mișcărilor necesare execuției tehnice.

Pentru a distinge mai bine intervalele, în etapa de studiu teoretică va fi absolut necesar să facem abstracție de diferența de registre, transpunînd sunetele supraacute în registrul mediu.

O dată cu trecerea la studiul tehnic, vom asocia anticiparea auditivă cu senzația mișcării necesare saltului; aceste două elemente sînt singurele procedee pentru realizarea intonației juste în acest caz.

În general putem observa că, în exemplele citate, tempoul nu pune probleme. El este moderat, sau în cazul fragmentului din *Impressions d'enfance*, chiar andantino. Deci, virtuozitatea pe care o pretind aceste lucrări interpretului, nu este legată de viteza execuției. Succesiunile rapide de sunete în game diatonice sau cromatice, terțe, sexte în glisando sau octavele cifrate atît de des utilizate în repertoriul de bravură, lipsesc cu desăvîrșire. Crește în schimb rolul expresiv al fiecărui sunet,

care devine astfel o individualitate distinctă. Măestria executantului va fi pusă la încercare de dinamica extrem de variată, asociată cu o paletă coloristică bazată pe schimbări subite de registre sau diverse efecte sonore. În locul unui tempo al valorilor, putem vorbi de acum de un tempo al expresiei, al culorilor, de un mare consum de senzații, sentimente și idei într-un interval de timp deosebit de restrâns. În aceste condiții mîna stîngă cu întreg bagajul său tehnic nu mai corespunde cerințelor acestei muzici, colaborarea cu resursele expresive ale arcușului fiind o necesitate obiectivă.

Problems concerning the techniques of the left hand in the modern violin playing.

Casiu Barbu

Abstract

The author's aim is to demonstrate by means of some examples, the technical evolution of the left hand from the positional playing connected with the tonal music, into the non — positional one, required by modern music, thus stressing some methods of acquiring a right intonation both in tonal, and in modal and non-tonal music.

Problèmes actuels de la technique de la main gauche, au violon.

Casiu Barbu

Résumé

L'étude se propose de démontrer, par l'analyse de certains exemples, l'évolution technique de la main gauche, depuis le jeu positionnel lié à la musique tonale jusqu'au jeu apositionnel, demandé par la musique contemporaine; on y souligne aussi certaines méthodes de réalisation de l'intonation juste aussi bien dans la musique tonale que dans la musique modale et atonale.

Задачи техники левой руки в современной скрипичной игре

Касиу Барбу

Резюме

Целью настоящей работы является демонстрация с помощью анализа некоторых примеров развития техники левой руки от позициональной игры, связанной с тональной музыкой, до апозициональной игры, в которой нуждается современная музыка, подчёркивая

некоторые методы осуществления правильной интонации как в тональной, так и в модальной и атональной музыке.

Probleme der Spieltechnik der linken Hand in der heutigen Violonistik

Casiu Barbu

Zusammenfassung

Die Arbeit verfolgt den Zweck, anhand von Analysen einiger Beispiele die Entwicklung der Spieltechnik der linken Hand vorzuführen, angefangen vom positionalen Spiel in der tonalen Musik bis zum apositionalen Spiel, welches von der zeitgenössischen Musik gefordert wird. Es werden einige Methoden, die der Erzielung einer richtigen Intonation sowohl in der tonalen als auch in der modalen und atonalen Musik dienen, hervorgehoben.

CONTEMPORANEIZAREA ÎNVĂȚĂMINTULUI POLIFONIC NECESITATEA RESTRUCTURĂRII LUI PE PRINCIPII ȘI METODE NOI

MAX EISIKOVITS

Reconsiderarea învățămîntului polifonic, cu implicațiile ei multiple, constituie incontestabil și azi unul din capitolele cele mai scadente și totodată controversate ale pedagogiei și muzicologiei noi. Suscitînd discuții pasionate, spiritele cele mai lucide ale epocii noastre — de la K u r t h pînă la H i n d e m i t h și B o u l e z — s-au sesizat de grava rămînere în urmă și contradicțiile derutante ale acestei importante ramuri a învățămîntului muzical teoretic, care, fiind tributară în continuare unei concepții pedagogice anacronice, desuete, stăvilește eforturile îndreptate spre o reinnoire radicală, sub toate raporturile ei, atît de stringentă și necesară. Dublat de inerție și rutină, ostil reevaluărilor în lumina rezultatelor muzicologiei și gîndirii pedagogice contemporane, învățămîntul polifonic de azi, se desfășoară în bună parte încă într-un cadru învechit, deasupra căruia plutește încă ceața densă, impenetrabilă, a prejudecăților înrădăcinate de secole, și scutul „tradiției“ rău înțeleasă și invocată abuziv.

Regretatul muzicolog danez K n u d J e p p e s e n, analizînd în prefața lucrării sale *Stilul palestrinian și disonanța* (publicată în l. germană, Leipzig, 1925) sursele confuziilor și contradicțiilor ce abundă în tratarea problemei disonanței în viziunea numeroșilor teoreticieni, după ce avertizează judicios asupra necesității utilizării cu prudență a contribuției teoreticienilor vechi la istoria tehnicii disonanței — piatră de încercare a fiecărui stil și tratat de contrapunct — identifică și cauza deficiențelor în următoarele împrejurări, ce sumează totodată și critica majorității cursurilor uzuale de contrapunct nu numai din trecut, ci și a celor ce continuă să apară și în zilele noastre, ca o ignorare a constatărilor sale extrem de prețioase și demne de a fi luate în considerare: 1. Tendința teoreticienilor de a teoretiza pe cont propriu, 2. Comoditatea, care face pe teoreticieni să abordeze în expunerea lor, în mod necritic, reguli din cărți mai vechi, 3. Simțul stilistic șovăelnic al teoreticienilor pentru stabilirea unei epoci trecute, ca de exemplu la F u x, 4. Considerațiile pedagogice, care de cele mai multe ori se manifestă printr-o tendință de simplificare¹. Analizînd deci cauzele crizei învățămîntului polifonic, vom ajunge la concluzia că ele vizează de fapt în ansamblul lor necesitatea imperativă a reconsiderării celor trei aspecte fundamentale ale sale: *obiectivele, problematica* — fondul, eșalonarea

¹ K n u d J e p p e s e n, Op cit. pag. 10, trad. în l. rom. I. Husti.

și probitatea științifică a materialului propriu-zis — precum și *metodologia disciplinei*, servind asigurarea unei eficacități optime în procesul de însușire a tehnicii polifonice.

I. Sub raportul *obiectivelor majore* ale învățămîntului polifonic aplicat studenților aparținînd diferitelor secțiuni (muzicologie, compoziție, pedagogie, interpretare) va trebui să stabilim că unele dintre ele vor fi *generale, comune tuturor secțiunilor*, iar altele *proprii* doar anumitelor secțiuni.

Obiectivele generale, comune vor viza: a) *lărgirea orizontului cultural-muzical* prin cunoașterea și analiza aprofundată și multilaterală a creației polifonice aparținînd diferitelor epoci, în primul rînd, b) *dezvoltarea inventivității melodice*, c) *a auzului, a percepției și receptivității* polifonice — premise indispensabile gustării, înțelegerii și aprecierii juste a valorii și frumuseții autentice a capodoperelor literaturii muzicale d) *promovarea gândirii polifonice* pe două și pe mai multe planuri simultane, condiție prealabilă maturizării inteligenței și a unei sensibilități muzicale diferențiate. *Însușirea scrisului, a tehnicii contrapunctice*, a meșteșugului și experienței artistice propriu-zise, însă primează, firește, în cazul studenților compozitori, conturînd sarcinile specifice ale acestei secții.

În consecință, considerăm, că această diferențiere în domeniul obiectivelor pe care le urmărim în cursul desfășurării procesului de învățămînt este necesară și vitală și *va asigura un randament optim prin înlăturarea unor eforturi zadarnice și demoralizante în același timp* în cadrul secțiunilor de pedagogie și instrumente spre exemplu, interesate mai mult în aspectele *de cunoaștere, de pătrundere și informație* în genere a fenomenologiei polifonice, decît în obținerea unei dexterități — practice, scrise, iluzorie firește în cele mai multe cazuri.

II. În ceea ce privește problematica disciplinei, se constată în practica pedagogiei contemporane, confruntarea a 2 concepții și puncte de vedere diametral opuse, ireconciliabile. Pe de o parte persistă tendința de a aborda o tehnică contrapunctică „abstractă“, „atemporală“, neaxată în mod concret asupra creației date dintr-o epocă și stil, iar pe de altă parte se conturează *din ce în ce mai hotărît concepția ancorării învățămîntului contrapunctic vizînd creația și tehnica concretă a marilor epoci de culminație și sinteză ale trecutului și prezentului muzicii europene*.

În ceea ce ne privește noi ne-am expus punctul de vedere atît în cadrul cursului *Polifoniei vocale a Renașterii* (Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1966) cît și în *Introducere în Polifonia barocului*, I, (Conservatorul de Muzică „G. Dima“ Cluj, 1970). Vom repeta de astă dată doar atît, că nu concepem tehnică desprinsă de stil, inexistentă ca atare în realitatea artistică și anti științifică în consecință, ci *numai în cadrul și matca ei stilistică*, ce au generat-o. Lucrările fundamentale și determinante orientării în viitor în domeniul studiului polifonic, realizate în secolul nostru, monografiile lui E. K u r t h și K. J e p p e s e n, pledează prin sine în favoarea acestei teze, ca punct de plecare spre o nouă eșalonare și îndrumare a învățămîntului polifonic. De asemenea sesiunea din septembrie 1962, ținută la Roma, a Consiliului Internațional muzical (C.I.M.), a luat ferm poziție în favoarea

abordării învățămîntului teoretic muzical pe criteriul stilului. Marile centre de prestigiu ale muzicologiei moderne (universitățile engleze, spre exemplu), își organizează de asemenea cursurile de muzicologie în spiritul acestor considerații majore. Totuși disputa încă n-a luat sfîrșit, fără ca șubrezenia școlii vechi să fie susținută măcar cu vreun sistem oarecare de argumentație cîtuși de puțin acceptabil, și în consecință eforturile trebuiesc și mai departe continuate față de balastul inerției și al comodității.

Marile capitole indispensabile atingerii scopurilor enunțate sînt polifonia vocală a Renașterii, stilul palestrinian în special, polifonia instrumentală a barocului (Stilul lui B a c h), privite din perspectiva zilei de azi, și în sfîrșit tehnica polifonică a primei părți a secolului nostru, îndeosebi școala corală a cappella est-europeană și inițierea în studiul contrapunctului dodecafonic.

În consecință, periodizarea învățămîntului polifonic, debarasat în sfîrșit de rezidurile conceptului învechit, traînd deci tehnica polifonică vie a creației marilor epoci, într-o neîntreruptă dezvoltare dialectică, se impune de la sine: Polifonia vocală renaștă (anul I.), polifonia barocă (an. II) și aspectele primordiale ale tehnicii polifonice contemporane (an. III)². Însă această periodizare evolutivă a materialului abordat, nu se va putea interpreta nicidecum în sensul reducerii ei la o „istorie a polifoniei“, obiectivul ei esențial rămînînd — repetăm — *însușirea în măsura optimă a spiritului și a tehnicii contrapunctice* propriu-zise, a dezvoltării elementelor limbajului muzical, sesizarea și asimilarea prin urmare a aspectelor evolutive continue ale acestui proces dialectic milenar. În scopul ilustrării inconvenientelor evidente și grave, adesea absurde chiar ale conceputului contrapunctului „atemporal“, este suficient și edificator în același timp să aruncăm o privire fugară măcar asupra majorității covârșitoare a manualelor de contrapunct ale secolului trecut — parafrazări anoste și lipsite de aport personal ale lucrării lui F u x³ pe care însuși B a c h le ignora în activitatea sa pedagogică, după mărturisirile fiilor săi, către F o r k e l.

Traînd un stil pseudo-palestrinian, pigmentat de unele elemente nemărturisit baroce, F u x constrînge învățămîntul contrapunctic în cămașa de forță a unui scolasticism medieval, pe care nici chiar un P a l e s t r i n a, spirit selectiv și sever disciplinat prin excelență n-a respectat-o întocmai. Așezarea lucrării lui F u x la temelie edificiului învățămîntului contrapunctic de mai tîrziu și a lucrărilor ce s-au scris într-o perioadă de peste 2 secole, cu un simț surprinzător de redus al respon-

2). Firește, într-un plan de învățămînt rezonabil, eșalonat pe principiul tratării celor cinci mari epoci (Renașterea, baroc, clasicism, vienez, romantism, sec. XX-lea) pe parcursul a cinci ani necesari de învățămînt și al coordonării și concentrării tuturor disciplinelor teoretice asupra uneia și aceleiași epoci, cele 3 capitole ale polifoniei se vor preda în anii corespunzători abordării epocilor respective.

3). I. F u x: *Gradus ad parnassum*, Wien, 1725, apărute deci după cunoașterea unei bune părți a creației bachiene continuînd dogmatic tradițiile împietrite ale disciplinei contrapunctului, perpetuează un stil hibrid, iar sub aspect metodologic, bine cunoscutul „sistem al speciilor“. Lucrarea era considerată ca depășită chiar în timpul său (Riemann: *Geschichte der Musiktheorie*, pag. 395) ceea ce însă, remarcă Kurth — nu afectează faptul că predarea contrapunctului să se axeze și azi mai mult pe F u x, decît pe B a c h (Op. cit. ediție nouă, Bern, 1956 pag. 105).

sabilității și probității științifice echivalează de fapt cu stagnarea îndelungată și descreditarea valorii acestui învățământ. *O restructurare grabnică, sub raportul fondului, al eșalonării materialului, pe baza creației marilor epoci, stiluri polifonice, constituie deci sarcina primordială a reformei învățământului polifonic, care fără acest prim pas decisiv, rămâne plafonat, în realitate și mai departe la viziunea îngustă a începutului secolului al XVII-lea. Absolutizarea în timp și neraportarea deci a unui arsenal arbitrar de reguli la epocă și stil, adâncind și mai mult prin lipsa lui de articulare de practica vie a creației, ruptura teoriei de realitate, sporește haosul în conștiința studentului, condamnându-l la o jalnică și demoralizatoare împotmolire în desigurile unui scolasticism lipsit de orice perspectivă, ce nu are nimic comun nu numai cu arta și realitățile actuale, dar nici cu cea a lui Bach, măcar. Aceasta constituind un anacronism fără precedent, ar priva învățământul polifonic de minimele șanse de a se situa în ierarhia disciplinelor universitare de valoare și nivel contemporan!* Toate eforturile — demne de o cauză mai bună, — de a întârzia, sau de a împiedica realizarea acestui obiectiv primordial — eșalonarea pe epoci și stil — a învățământului teoretic muzical, afectează inevitabil prin zădărnicierea aspirațiilor sale la cuceririle gândirii științifice contemporane interesele dezvoltării și perfecționării pregătirii profesionale ale generațiilor tinere, care pentru a deveni muzicieni cu cultură muzicală completă, capabili să urmărească procesul multilateral al dezvoltării elementelor limbajului muzical pe parcursul veacurilor, vor trebui negreșit înarmați cu noțiuni și cunoștințe suficiente din domeniul acestor 3 mari etape ale dezvoltării artei polifonice.

Abolirea conceputului retrograd al contrapunctului „atemporal“, este deci un imperativ al necesității contemporaneizării învățământului muzical superior.

Recunoașterea acestei necesități stringente, l-a îndemnat pe Jeppesen, să scie cursul său de contrapunct axat pe stilul palestrinian, marcînd în pedagogia muzicală, de valoare într-adevăr științifică, o salutară și semnificativă cotitură. Păcat că lucrarea se limitează numai la tratarea elementelor de stil ale creației liturgice-firește cu pondere hotărîtoare în opera lui Palestrina — ignorînd creația sa laică, care prezintă particularități stilistice sub toate raporturile semnificative din punctul de vedere al progresului continuu. Omițînd totodată — conform unei tradiții îndelungate—trăsăturile caracteristice ale structurii verticale armonice ale epocii—element fără de care viziunea în ansamblu asupra unui stil va rămînea întotdeauna eclipsată — lucrarea rămîne astfel totuși incompletă în pofida marilor ei merite.

Dacă stilul palestrinian, grație în primul rînd lucrărilor citate ale lui Jeppesen, precum și completărilor parțiale ulterior aduse⁴, azi ne este în sfîrșit cunoscut în trăsăturile sale generale, clarificarea stilului, respectiv a tehnicii polifonice a barocului, culminînd și întruchipată în primul rînd în creația lui J. S. Bach, cu toate contribuțiile prețioase aduse de numeroși cercetători, ocupați poate mai mult de aspectele morfologice și estetice ale grandioasei opere bachiene, decît de aspectele

4). Vezi Povl Hamburger: *Studien zur Vokalpolyphonie* (1956), Bardos Laszlo: *Modális harmoniak* (Budapest 1961) etc.

tehnicii polifonice propriu-zise, lasă însă mult de dorit. Bussler, Riemann, Kurth, Zulauf, W. Tell, H. Vincenz, N. David și alții au firește, merite importante în scrutarea tainelor meșteșugului neîntrecutului maestru al scriiturii polifonice ce a fost J. S. Bach, totuși un curs „complet“ al polifoniei bachiene — implicit deci al barocului — ne lipsește încă.

Modesta contribuție a școlii clujene încrestează doar un început, o intenție bine venită de a continua investigațiile în această direcție, cu atâtea necunoscute încă.

Nu vom greși — credem — afirmând că aceste două mari capitole: stilul palestrinian și stilul bachian, formează osatura, pilonii de bază ai învățămîntului polifonic.

Fără ele eforturile în scopul atingerii obiectivelor enunțate se vor dovedi efemere și irealizabile. În ceea ce privește ultimul capitol al învățămîntului polifonic — cel contemporan — stăm, ori cît de paradoxal s-ar părea, totuși mai bine. Datorită lucrărilor lui Roman Vlad, Krennek, H. Eimert, R. Leibowitz, Jelinek, Ruffer etc., tehnica contrapunctului dodecafonic este azi mai veridic cunoscută, decît cea bachiană.

Este un motiv în plus pentru depunerea unor eforturi susținute, ca decalajul acesta cît și carențele prezente încă în tratarea polifoniei baroce — să dispară cît mai curînd, în interesul unui învățămînt echilibrat, incluzînd toate zonele sale indispensabile.

III. Nici sub raportul metodologiei, de predare propriu-zise, atît de importantă din punct de vedere al eficacității și realizării în condiții optime a obiectivelor procesului de învățămînt, situația nu se prezintă mai satisfăcătoare. Sistemul speciilor — o moștenire a scolasticismului medieval, continuă — în pofida tuturor criticilor aspre ce i s-au adus în ultima jumătate de secol — să domine și azi, datorită mai mult inerției, refractară eforturilor solicitate de necesitatea tot mai stringentă a căutării unor mijloace metodologice noi, adecvate scopurilor urmărite.

Autorul rîndurilor de față în cursul de Polifonia vocală a Renașterii a atras de asemenea atenția asupra gravelor inconveniente ale acestui sistem perimat. Fără a recapitula constatările făcute, vom reaminti doar, că acest sistem riscînd în conștiința începătorului neavizat, identificarea însăși a tehnicii și a problematicii disciplinei cu sistemul speciilor ca scop în sine, facilitează deplasarea centrului de atenție de la creație și inventivitate melodică — esența și preocuparea majoră a studiului polifonic — la simple și inevitabil precare combinații de sunete, încorsetînd astfel fantezia melodică, silită să se refugieze într-un domeniu situat înafara sferei noțiunii artei și a frumosului muzical. Înăbușînd orice spontaneitate creatoare, toată atenția este îndreptată asupra compatibilității verticale, în dauna gîndirii și realizării lineare. Înlocuînd în realitate primatul factorului linear — melodic cu cel vertical — armonic, sistemul speciilor conținînd o contradicție de neînlăturat între principiile enunțate și rezultatul generat, ridică o barieră de neîntrecut în calea atingerii obiectivelor urmărite. Firește, aceste inconveniente au fost sesizate cu mult înainte. Insuși J. S. Bach — precum reiese din mărturisirile în scris ale urmașilor săi — a apreciat just, în activitatea

sa didactică, valoarea mai mult decît discutabilă a acestei metode rigide și rudimentare⁵. În primele decenii ale secolului nostru în primul rînd datorită criticii ample și multilaterale a lui E. Kurth se concretizează șubrezirea semnalată. Iată doar cîteva spicuiți pe cît de ironice pe atît îndreptățite însă, din concluziile lui Kurth, față de această metodă, care în ciuda unui faliment evident, continuă să supraviețuiască. „Cramponarea înverșunată a studiului contrapunctului de azi de sistemul lui Fux, care fără să fi rezultat de fapt din esența teoriei însăși ci doar dintr-un schematism stîngaci, nu este decît rodul unui spirit pedagogic, care neputînd genera vreo eficacitate ci doar din nou spiritul schematismului, este incapabilă să distingă între un punct de vedere didactic just și altul lipsit de rațiune și care în tipicaria celor cinci specii — o autentică desfătare pentru toți pedanții — știe să adopte întotdeauna mijlocul (pedagogic), pentru a stăvili în mod prevăzător elanul timpuriu al elevilor în abordarea unei desfășurări mai libere. Întreaga metodă, atît în temeliile cît și în detaliile ei este atît de absurdă încît unui elev inteligent, care vrînd în mod onest să studieze o tehnică contrapunctică, îi poate fi de folos cel mult prin aceea că îl obligă de-a dreptul să pătrundă prin propria-i inuțiție nemijlocită și independentă în esența artei polifonice“⁶. Și totuși aceasta metodă, persistă, reclamînd o adevărată risipă de energii pentru a fi definitiv și integral înlăturată din calea însănătoșirii și contemporaneizării învățămîntului polifonic. Arititatea și aciditatea sistemului amenință cu secătuirea interesului și a bucuriei abia trezite a celui ce așteaptă emoționat defrișarea primelor taine ale artei polifonice. Ratează orice elan și revărsare naturală a instinctului melodic și torturează fantezia creatoare ce se zbate în cătușele unui didacticism sec, zădărnîcînd aspirațiile generoase ale începătorului, ce se irosec fără sens și satisfacție într-o platitudine lamentabilă și conforșiuni, acrobatice neartistice și antimuzicale!

Ceea ce preconizăm pentru viitor, nu este nicidecum o nouă dogmă, sau un nou sistem speculativ, ci o atitudine nouă și constructivă, debarasată de prejudecăți și inerție, izvorită numai din realitățile artei vii, față de problemele disciplinei, și care înscriindu-și ca principiu de bază echivalența noțiunilor de a contrapuncta și de a crea, să înlesnească realizarea obiectivelor propuse în măsura maximă. Trebuie găsită soluția în care învățămîntul și arta nu se neagă și nu se exclud reciproc, ci se împletesc armonios, iar învățămîntul se pune cu modestie în slujba artei și a creației, unicul temei și singura călăuză firească și legitimă a întregului proces de învățămînt. Studiului polifonic trebuie să i se împregneze de la bun început un suflu antrenant de inventivitate, de creație, care chiar în limitele modeste ale începutului să permită tentative din ce în ce mai încurajatoare de afirmare ale tînărului muzician, menite

5). Fiul lui Bach, Ph Emanuel seria lui I, N. Forkel „Ging mein Vater gleich an das Nützliche seinen Scholaren, mit Hinweglassung aller der tookenen Arten von Kontrapunkten, wie sie in Fuxen und anderen stehen“, citat de W. Weismann în studiul său „Ist Komponieren lehrbach“ (Deutsches Jahrbuch der Musik Wissenschaft“ Leipzig, 1966, pag. 97).

6). Op. cit. ed. nouă, pag. 132—133.

să instaureze un climat stimulator și propice eflorescenței individualității creatoare în locul unui automatism mecanic, depersonalizant.

De fapt, preocupările în vederea restructurării învățămîntului polifonic pe principii și metode noi nu sînt de ultima oră. Înaintea apariției lucrării citate a lui Kurth, la sfîrșitul secolului trecut, Ludwig Bussler, în lucrarea sa meritorie „*Kontrapunkt und Fuge im freien Tonsatz*“ (Berlin, 1871, reeditată de Hugo Leichtentritt în 1912), încercînd să dea un profil mai original lucrării sale, axată în primul rînd pe stilul lui Bach, ignoră sistemul speciilor pe motiv că în stilul liber ele sînt lipsite de importanță și ar însemna doar o risipă de timp, fără sens. De asemenea trebuie relevată lucrarea lui Felix Draeseke (*Der gebundene Stil, Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge*, 1902) care, în străduința sa de a diminua rigorile exacerbate ale sistemului renunțînd la primele 2 specii, preconizează începerea studiului cu asocierea unui cantus firmus din note întregi cu un contrapunct compus din pătrimi egale. Aceasta, firește, prezintă doar o atenuare a deficiențelor sistemului, o „accentuarea ceva mai reliefată a momentului melodic“ (Kurth), dar nicidecum depășirea lui.

Încercările de a înlătura atotputernica multiseculară a acestui sistem se întetesc, firește, după apariția lucrării lui Kurth fără ca să pună capăt însă numărului considerabil de cursuri, confecționate prin reinmănușarea locurilor comune, ce abundă în paginile lucrărilor vechi, prăfuite. Dintre tentativele demne de subliniat de a evada din acest cerc vicios, vom releva doar cîteva pentru a ilustra acuitatea problemei „*Kontrapunkt der strenge Satz*“ de M. Sprirger — F. Hartmann (Wien, 1963). Autorii, identificîndu-se cu vederile lui Kurth și abordînd în consecință ca punct de plecare linia melodică, reușesc — prin abolirea speciilor — să ne ofere o lucrare de respirație nouă, în ciuda impurităților ei stilistice. „*Strict counterpoint in Palestrina Style*“ de Alan Busch (London, 1948), situîndu-se de fapt pe pozițiile reformiste ale lui Draeseke, reprezintă o nouă încercare de a destrăma rigiditatea mecanicistă a sistemului speciilor, combinînd specia a II-a cu I-a, iar a III-a cu primele două etc., oferindu-ne deci o concepție eclectică, sub raport metodologic. Rezumîndu-se doar la tratarea contrapunctului la 2 voci, concepție cu totul inadmisibilă în tratarea stilului palestrinian, lucrarea rămîne doar un început, neconturat însă nici în cadrul dat.

Un interes mult sporit va trebui acordat lucrării lui Herbert Viecenz: *Die Kunst des Kontrapunktierens* (Halle, 1951), care aduce o contribuție semnificativă sub aspectul reprofilării învățămîntului polifonic. Abandonînd cu desăvîrșire tiparele învechite, autorul expune procedeele de creație și formele polifonice bachiene cu ajutorul prelucrării unui singur coral. Evitînd însă tratarea elementelor de stil — condiție prealabilă și indispensabilă atît cunoașterii și asimilării stilului, cît și oricărui început de elaborări practice — lucrarea lui Viecenz, cu tot aportul ei original și valoros, nu întrunește condițiile unui curs de utilitate practică, în serviciul învățămîntului.

Un suflu nou, reconfortant, străbate de asemenea lucrarea lui Werner Tell: *Neues Lehrbuch des Kontrapunkts* (Leipzig, Berlin 1955).

Autorul schițând succint unele elemente de stil, procedează de creație, și forme contrapunctice ale polifoniei baroce și subliniind just atât necesitatea pornirii de la linia melodică, cât și a asocierii nu a 2 sunete, ci a 2 linii melodice diferite, marchează un aport substanțial în conturarea și desăvârșirea unei concepții metodologice noi. Pe linia acestor căutări noi se situează, în fine, și lucrarea pătrunsă de spiritul necesității reînnoirii învățămîntului polifonic: *Polifonia* de Grigoriev și Müller (Moscova, 1961).

Am schițat în cele de mai sus — desigur fără pretenția de a epuiza problema — unele preocupări ce vizează reînnoirea învățămîntului polifonic sub raportul metodei, subliniind aspectele ce ni se par pozitive în afirmarea căutării căilor noi de urmat. Concluzia ce se degajă din aceste lucrări, rezultat al efortului depus în scopul ieșirii din gravul impas al pedagogiei contrapunctului, generat de prelungirea prea îndelungată a agoniei sistemului speciilor, este evidentă și exclude orice nedumeriri: procesul de învățămînt va trebui axat în viitor pe realitățile vii ale creației polifonice și nicidecum pe ficțiunile speculative ale unor teoreticieni, care preferînd aerul îmbîcsit de laborator, revărsării torențiale a creației marilor epoci polifonice ale trecutului și prezentului artei muzicale, stăvilesc calea asanării învățămîntului teoretic muzical.

Autorul rîndurilor de față, în dorința de a valorifica și a continua eforturile depuse în acest domeniu, a întreprins elaborarea unui ciclu triptic, prezentînd în etapele ei cele mai semnificative, traseul evolutiv al tehnicii polifonice europene din ultimul jumătate de mileniu: *Polifonia vocală a Renașterii (stilul palestrinian)* (Editura muzicală București, 1966); *Polifonia barocului (stilul lui Bach)* 2 vol⁷), urmînd să fie pusă la punct, în viitor, ultima parte a ciclului: *Tehnica polifonică a primei jumătăți a secolului al XX-lea*.

Tripticul, ținînd seama de inițiativele și impulsurile prețioase ale gîndirii și realizării pedagogice din ultimele decenii, se axează consecvent sub raport conceptual și metodologic — schițat în paginile ce urmează, firește, doar în linii generale, ignorînd multiplele elemente de amănunte, indispensabile însă desfășurării procesului de învățămînt — pe eșalonarea pe 2 mari capitole: *elementele de stil și procedeele creației polifonice*, deosebindu-se astfel fundamental de profilul cursurilor tradiționale. Va trebui însă să repetăm că această concepție constituind o sinteză a rezultatelor gîndirii pedagogice a secolului nostru, nu oferă nicidecum în amănuntele ei un sistem finit, dogmatic, care să se substituie celui vechi. Intenționăm precum am mai precizat în prima parte a lucrării noastre — doar să trasăm procesului de învățămînt o albie nouă, firească, izvorită din realitățile vii ale artei polifonice și care nu numai că nu exclude, dar condiționează reușita ei de inițiativă, spiritului creator, și de efortul de adaptare continuu la condițiile date ale unui îndrumător exigent și bine orientat în domeniile respective, care rămîne factorul determinant în reușita procesului de învățămînt.

7). Vol I. apărut în editura Conservatorului „G. Dima” Cluj, 1970

Avînd deci puncte de vedere comune, îndrumarea învățămîntului va prezenta pe întreg traseul lui o concepție unitară și organică nu numai sub aspectul abordării materialului, dar și sub acela al metodei, înlesnind astfel parcurgerea și asimilarea — în liniile sale esențiale — a evoluției tehnicii artei polifonice europene, în lumina unor principii și criterii comune.

Partea I-a conținînd elementele de stil, se referă la sistemul (materialul) sonor, linia melodică cu diversele ei aspecte și implicații, ritm, coordonatele polifoniei, tratarea disonanței, precum și la particularitățile structurii armonice a epocii date. În ceea ce privește acest ultim element de stil, armonia, cursurile vechi de contrapunct, datorită concepției dăunătoare cu privire la pretinsa „autonomie“ a celor 2 dimensiuni ale muzicii în mai multe voci: omofonia și polifonia îl ignorau de obicei cu desăvîrșire. Recunoscînd însă strînsa și indisolubila unitate organică, simbioza, întrepătrunderea celor 2 dimensiuni, noi refuzăm conceptul polifoniei „pure“ pe care o vom trata întotdeauna în funcție de contextul ei armonic. Procedînd altfel, rezultatul va fi inevitabil un produs hibrid, lipsit de autenticitatea stilului. De altfel, și alți autori (W. H o h n, K. J e p p e s e n, etc) au sesizat importanța structurii armonice în construcția polifonică fără ca să tragă concluziile necesare, însă, ce se impun în urma acestei intuiții juste. W. H o h n⁸, citînd pe I. O u l i b i s c h e f f (Mozarts Leben, 1847) prezintă un scurt fragment din *Stabat Mater* de Palestrina, armonizat în ex. 1 tonal-funcțional, denaturîndu-i astfel grav caracterul modal și îl confruntă apoi cu originalul (ex. 2) emanînd o atmosferă „ceastă“, adecvată cu alte cuvinte, stilului.

The image shows a musical score with two systems, labeled 1) and 2). Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment line (piano). The lyrics are 'Sta-bat ma-ter do-lo-ro-sa Sta-bat ma-ter do-lo-ro-sa. etc.' The score illustrates the difference between a tonal-functional arrangement (1) and the original modal setting (2).

Cu toate că confruntarea acestor două variante este pe deplin concludentă privind ponderea particularităților structurii armonice modale față de cea tonal-funcțională, totuși tratatul lui H o h n, mulțumindu-se în fond cu constatările făcute, nu conține schițarea principiilor armoniei modale, indispensabile evitării acestor greșeli grave în viitor. Jeppesen⁹, supunînd aceluiași procedeu comparativ fragmentul incipient al motetului la 2 voci „Oculus non vidit“ de L a s s o, consideră că

8) W. H o h n: Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenosser (Regensburg-Rom, 1918) pag. 13—14.

9) J e p p e s e n: *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig, 1925,

tratarea disonanței „în mod liber“, constituie factorul care anulează autenticitatea structurii originale.

3)



O - cu - lus non vi - dit etc.

O - cu - lus non vi etc.

Armonizînd acest fragment în maniera următoare (tonal-funcțional),

4)



O - cu - lus non vi - dit etc.

O - cu - lus non vi etc.

autorul constată cu justețe — că „subit s-a schimbat totul. Liniștea și inocența de pînă acum cedează unei patimi stăvilite printr-un efort, totul este acum tensiune, încordare, neliniște“ și continuă apoi: „iar această întreagă schimbare se operează exclusiv prin efectul disonanței, care este incontestabil unul dintre cei mai puternici factori ai expresiei muzicale“. Ne vom permite să nuanțăm doar formularea constatării lui J e p p e s e n, în sensul, că această schimbare într-adevăr violentă nu se datorește de fapt „eclusiv“ efectului disonanței propriu zise, ci mai mult inadvertenței structurii armonice, căreia tratarea disonanței i se include doar ca un ul din componentele ei. Substituirea structurii verticale modale cu o structură armonică tonal-funcțională inadecvată, străină ambiantei melodice, constituie sursa acestei „mezalianțe“ culpabile!

În ciuda intuirii, în fond, juste a ponderii structurii verticale, autorul nu identifică de fapt nici el aspectele proprii ale armoniei palestriniene, sarcină rezervată deceniilor viitoare, mulțumindu-se cu constatarea judicioasă că „acordurile în sine nu prezintă (la Palestrina) interes. Ele nu-și trăiesc încă viața lor puternică și proprie, ca de ex. B a c h. Față de această formulare precisă, firește nimic nu-i de observat. În sine, acordurile la P a l e s t r i n a, desigur nu prezintă interes. Dar structura armonică proprie, cu legile ei evidente constituie un factor propriu, un perimetru stilistic caracteristic epocii, cu diferențele ei izbitoare față de concepția tonal-funcțională a lui B a c h, confirmînd opinia noastră dezvoltată în capitolul *Formele de organizare ale expresiei muzicale*¹⁰.

Recunoscînd deci importanța structurii verticale, cu legile ei proprii într-o matcă stilistică dată, ea va trebui încorporată cu principiile ei

10). Polifonia vocală a Renașterii, p. 12.

determinante, în cadrul învățămîntului contrapunctic, pentru a asigura învățămîntului axat pe stiluri, autenticitatea ei științifică, în scopul evitării unor denaturări șocante, evocate de H o h n și J e p p e s e n, spre exemplu. Sublinierea rolului factorului armonic în învățămîntul contrapunctic, *nu pledează însă nicidecum în favoarea fuziunii*, în practica pedagogică, a celor 2 discipline, care cu toate că prezintă contingente ce nu pot fi neglijate, își vor păstra profilul lor cu obiectivele lor primordiale, bine delimitate. Ele diferă atît sub raportul momentului generator, cît și al finalității sferei disciplinelor. Menținerea și mai departe a celor 2 discipline strîns corelate însă și sudate între ele, corespunde deci necesității studierii organizate a aspectelor celor două dimensiuni ale artei muzicale în mai multe voci.¹¹

În timp ce armonia pleacă de la acord, ca entitate verticală, și scrutează afinitățile și legile joncțiunilor acordice, contrapunctul pleacă de la linia melodică izolată, pe care o va dezvolta în funcție de solicitările compatibilității verticale. Raportul între linia melodică și structura verticală nu este — precum știm — nici unic, nici invariabil; el suferă schimbări în cadrul stilurilor. Polifonia renașcentistă — stilul palestrinian prin excelență — se axează pe primatul factorului melodic-linear. Armonia, rezultînd din coincidența, suprapunerea liniilor melodice izolate, prezintă un caracter „intervalic“ față de cel „armonic“ al barocului spre exemplu. Din aceasta rezultă necesitatea imperioasă a abordării polifoniei baroce sub un unghi dublu: linear-vertical. În consecință, avînd în vedere caracterul linear, debarasat de considerentele apriori armonice ale polifoniei palestriniene, noțiunile de bază ale armoniei modale le-am inclus după tratarea biciniei — care la acest stadiu, doar în momentele ei cadențiale vizează factorul vertical propriu-zis, în preajma tratării contrapunctului la 3 și mai multe voci. În schimb, linia monodică a barocului fiind generată și impregnată și ea de spiritul tonal-funcțional, legile ei fundamentale vor fi etalate chiar înaintea monodiei, concepută în acest climat. În cadrul stilului baroc deci, cunoașterea legilor armoniei total-funcționale este *indispensabilă* nu numai capitolului bicinei — ce schițează pe de-a-ntregul jalonarea acordică — dar chiar și monodiei, determinată și ea vertical și deci de neconceput în lipsa cunoașterii structurii armonice date. Polifonia barocului trebuie deci precedată sau dublată de studiul armoniei!

Un rol determinant îl acordăm în cursul expunerii elementelor de stil, însușirii tratării tehnicii disonanței — importanță care am subliniat-o în repetate rînduri — în spirit veridic, propriu stilului, înlesnind astfel nu numai o orientare justă și științifică în domeniul stilurilor, dar și abordarea dialectică a acestui element definitoriu, atît de necesar percepției juste a procesului evolutiv continuu al elementelor limbajului muzical. Acest comandament firesc este respectat însă din păcate și azi

11). Ceea ce trebuie să dispară însă cît mai grabnic, este separarea lor rigidă, generatoare de atîtea contradicții și absurdități chiar în conștiința studentului. Vor trebui corelate organic aceste 2 discipline — prezentînd cele două aspecte ale aceluiași fenomen — eliminînd atît deosebiri deosebite de terminologie, cît și uneori de fond, prezente azi încă adesea între ele. Predarea paralelă a acestor 2 discipline de una și aceeași persoană în cadrul învățămîntului eșalonat pe stiluri ar exclude — credem — inconvenientele semnalate.

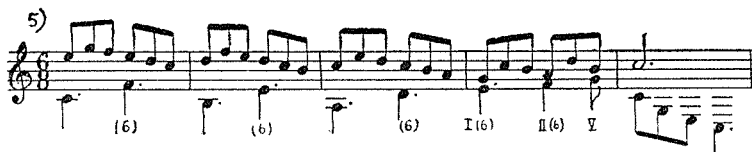
încă într-o măsură cu totul nesatisfăcătoare. Restabilirea adevărului științific, deci, în acest domeniu încheșat de praful manualelor învechite, constituie un imperativ al pedagogiei contemporane, ce nu mai tolerează nici o amănare, fără a aduce inestimabile daune valorii și nivelului procesului de învățămînt, însuși.

Prin abolirea sistemului speciilor, stăpînirea sigură a mînuirii tehnicii disonanțelor, rămîne însă incontestabil o problemă de rezolvat, ce trebuie tratată într-un spirit muzical, fără a prejudicia prin ocoliri derutante și neartistice, urmărirea obiectivelor primordiale ale disciplinei. În acest scop am preconizat, în cadrul cursurilor elaborate, compunerea unor „exerciții preliminare“, scurte, concepute melodic, vizînd înainte de toate asimilarea treptată a diferitelor aspecte ale tratării disonanței. Ele vor urmări însă acest obiectiv major în condițiile conducerii cît mai suplă și melodice a vocilor, impunînd studentului, de la bun început, — în pofida aspectului lor — incontestabil — vertical respectarea concomitentă a normei supreme a gîndirii polifonice: evoluarea melodică, independentă a vocilor participante. Această fază, premergînd însă exercițiilor practice polifonice, propriu-zise, se va realiza, firește cu exigențe melodice rezonabile, veghind în primul rînd la realizarea scopurilor inițiale: mînuirea corectă și cît mai complexă, în spiritul stilului, a disonanței. Aceste exerciții preliminare concepute fragmentar, modest în polifonia vocală cîștigă o semnificație din ce în ce mai amplă în cursul polifoniei baroce.

În polifonia barocului, pe care am axat-o pe creația lui J. S. Bach, avînd în vedere faptul că unul din principiile de bază ale dezvoltării, discursului muzical constituie tehnica secvențială, exercițiile preliminare sînt preconizate cu ajutorul acestui mijloc tipic stilului, dovedindu-se cel mai eficace și adecvat scopului urmărit.

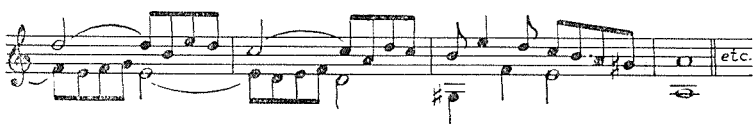
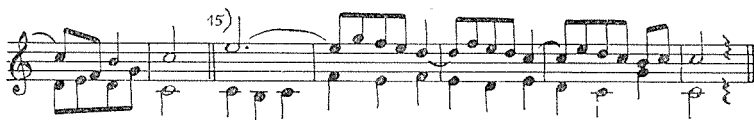
Sub titlul informativ, vom reproduce mai jos unele exerciții preliminare din capitolul contrapunctului la 2 voci al cursului nostru de Polifonia barocului. Artă barocului, spre deosebire de a Renașterii, incluzînd deci și în cadrul monodic jalonarea acordică în spirit tonal-funcțional, solicită în consecință prezența acestor principii atît în construcția liniei melodice izolate, cît și în cadrul bivocal. Exercițiile preliminare în acest stil, vor reflecta deci de la început principiul împletirii echilibrate a celor două dimensiuni.

Iată la capitolul notelor de pasaj exemple preliminare, oferite pentru însușirea tehnicii acestei categorii de disonanțe incluzînd diferite aspecte ale ei, și concepute în spirit predominant tonal-funcțional, conturînd în ex. 5 relații autentice de secunde superioare și terțe inferioare succesive încheiate apoi de o cadență autentică, caracteristică stilului¹².





Din capitolul de o complexitate nebănuită și de o importanță covârșitoare în creația bachiană al rezolvării ornamentale a întârzierilor vom prezenta unele exerciții preliminare, destinate însușirii tehnicii aplicării lor.



Înlocuind deci, sistemul speciilor, în scopul însușirii tehnicii disonanței cu astfel de „exerciții preliminare“ concepute într-un spirit asemănător, credem, că vom facilita realizarea acestui obiectiv într-o măsură mai reală, fără a renunța însă vreun moment la comandamentele polifoniei, ca o dimensiune în plus și a năzuinței spre dezvoltarea inventivității melodice, într-un cadru, deocamdată firește modest.

Capitolul exercițiilor preliminare, servind deci substituirii singurei rațiuni a speciilor, însușirii tratării disonanțelor—repetăm — precede și

nicidecum nu epuizează obiectivele propriu-zise ale disciplinei contrapunctului. Aceste obiective specifice disciplinei noastre — stăine cu desăvârșire armoniei — definind domeniul autentic al desfășurării învățămîntului polifonic propriu-zis ni le va oferi capitolul *procedeele creației polifonice*, în care ne vom putea angaja doar după suverana stăpînire a tuturor elementelor de stil, inclusiv, firește, tratare adisonanței sub toate aspectele ei esențiale.

În timp ce în polifonia vocală a Renașterii am insistat îndeosebi asupra tehnicii imitației, procedeu dominant al stilului, în polifonia barocului abordăm următoarele procedee în creația bivocală: asocierea unui cînt dat de o voce melodică rudimentară, de acompaniament (sau întregire), mișcarea alternativă imitativă și de întregire, imitațiile, imitația canonică, suprapunerea a două subiecte contrastante, contrapunctul dublu, tehnica ostinato-ului și țesătura motivică.

Constituind domeniul autentic al elaborărilor practice propriu-zise polifonice — întemeindu-se integral pe citate și exemple originale — bachiene — această a doua parte a cursului accentuează totodată și importanța dezvoltării continue a gîndirii, a percepției și a memoriei polifonice, care concură împreună cu exercițiile în scris la realizarea în maximă măsură a țelurilor propuse. Aspectele procedeele de creație se diversifică mult apoi în structura polifonică la trei și mai multe voci, căutînd să înfățișeze bogăția și aspectele diverse ale ingeniozității și întruchipării gîndirii polifonice bachiene.

Desigur, valoarea reală a unei concepții pedagogice noi se verifică înainte de toate prin eficacitatea și randamentul pe care-l dă pe parcursul procesului de învățămînt. Experiențele catedrei de contrapunct a Conservatorului „G. Dima” din Cluj sînt — considerăm — edificatoare și stimulative sub acest raport. Ca o consecință a renunțării la sistemul speciilor și a economiei considerabile de timp realizate, am reușit să parcurgem cu studenții corespunzători ai secției de compoziție într-un singur an tot materialul expus în cursul de Polifonia vocală, inclusiv tratarea corului dublu, iar cu studenții secției pedagogice contrapunctul renascentist la 4 voci, marcînd un adevărat salt calitativ față de trecut. Diferența considerabilă a rezultatelor obținute este concludentă și nu poate fi ignorată de cei preocupați sincer de îmbunătățirea și ridicarea nivelului învățămîntului teoretic. În anul II, abordînd polifonia barocului, de o complexitate mult mai vastă, de asemenea s-a parcurs polifonia instrumentală la 2—5 voci încheindu-se cu exerciții de stil, avînd ca model Motetele pentru cor dublu ale lui Bach.

În rezumat, vom putea constata că experiențele noastre au dat un rezultat pe deplin satisfăcător, nu numai sub raport cantitativ, dar și al lărgirii orizontului cultural, mult superior practicii pedagogice vechi, justificînd astfel speranțele scontate.

Materialul anului III¹³, axîndu-se pe curente cele mai semnificative ale artei polifonice a primei părți a sec. al XX-lea eflorescența genului coral al cappelă în cultura muzicală est-europeană și dodecafonia pri-

13). Secțiile instrumentale — considerăm — se vor putea dispensa de studiul polifoniei vocale renascentiste și se vor rezuma la tratarea polifoniei baroce și dodecafonică — informativ — în cursul a 2 ani.

lejuiește pe de o parte cunoașterea și însușirea tehnicii corale a cappella a marilor compozitori est-europeni, cât și inițierea în studiul contrapunctului dadecafonic, care conform aprecierii juste a lui Eimert¹⁴ se reliefează incontestabil ca încercarea cea mai consecventă a reorganizării materialului sonor în dezvoltarea nouă a artei muzicale. Tehnica dodecafonică a școlii noi vieneze, înfrurind în măsură diversă pe aproape toți marii creatori ai epocii noastre, trebuie inclusă deci neîntârziat în programele noi analitice ale conservatoarelor pentru a rupe în sfârșit cu jalnica tradiție a rămînerii în urmă a învățămîntului față de realitățile artei. Fără acest capitol, învățămîntul polifonic, confirmînd în continuare înstrăinarea-i și aversiunea-i „tradițională“ de tristă notorietate față de tot ce-i nou, ar fi privat de unul din aspectele sale noi și semnificative — indispensabil însă unei informări cât mai complexe și multilaterale — rămînînd ancorat exclusiv în trecut și izolat de actualitate. În scopul păstrării și mai departe a unității concepției pedagogice sub aspect metodic, vom articula — se înțelege și în acest ultim capitol — procesul de învățămînt pe bifurcarea elementelor de stil și a procedurilor de creație, asigurînd studenților o viziune cuprinzătoare a procesului milenar de dezvoltare a artei polifonice europene.

Sîntem siguri — rezultatele și experiențele ne-o confirmă îndeajuns — că prin înlocuirea atît a ficțiunii abstracte și antiștiințifice a contrapunctului „atemporal“, cu realitatea tehnicii marilor epoci de culminație polifonică, cât și a sistemului speculativ al speciilor cu o metodă directă, ce concură — fără risipă inutilă de timp și energii — la atingerea obiectivelor urmărite, învățămîntul polifonic va putea efectua o cotitură reală, ascendentă, obținînd un grad de eficacitate mult superior față de trecut, înscriindu-se astfel pe linia preocupărilor și aspirațiilor actuale ale învățămîntului superior contemporan.

The contemporising of the poliphonic learning.

The necessity of its reorganizations on new methods and principles

Max Eisikovits

Abstract

The author pleads for the reorganization of the counterpoint considering both the arrangement of the material and the method used.

The poliphonic learning should be based not on a scholastic traditionalism but on alive realities of the art in the epochs of highest synthesis.

Considering the methodological aspects, the author suggests that the material should be arranged in two great chapters: 1) the elements of musical style, and 2) procedures of the poliphonic creation belonging to those special epochs. Aiming a good acquiring of the dissonance techniques the author proposes: 1) the setting up of „preliminary exercises“ that should follow the major assumptions of the matter and the spurring of the melodic sense and of the simulta-

14) Herbert Eimert: Lehrbuch der Zwölftontechnik, Wiesbaden, 1966

neity of the superposed levels contributing to a continuous development of the polyphonic thinking.

Comment rendre contemporain l'enseignement polyphonique.

Nécessité de lui donner des structures basées sur de nouveaux principes et sur de nouvelles méthodes.

Résumé

Après avoir fait la critique de l'enseignement du contrepoint basé sur Fux, l'auteur demande qu'on donne à cet enseignement de nouvelles structures, tant pour ce qui regarde l'échelonnement de la matière à enseigner que pour la méthode.

L'enseignement polyphonique devra donc être ancré non sur l'esprit „traditionnel“ d'un scolasticisme périmé, mais bien au contraire, sur les réalités vivantes de l'art des grandes époques de sommet et de synthèse (la polyphonie vocale de la Renaissance, la polyphonie du baroque) et sur les tendances fondamentales de l'art polyphonique de la première partie du XX-ème siècle, y compris la technique du contrepoint dodécaphonique.

Sous le rapport méthodologique, l'auteur s'érige contre le système des „espèces“, et préconise la présentation de la matière à enseigner dans deux grands chapitres: éléments de style et procédés de la création polyphonique des époques respectives. Dans le but de la familiarisation avec la technique des dissonances, l'auteur propose, à la place des „espèces“, la création de certains „exercices préliminaires“, qui respecteront, dès le début, les postulats majeurs de cette discipline: stimulation du sens mélodique et de la simultanéité des plans superposés, mise au service du *continuuel développement de la pensée polyphonique*.

Переорганизование полифонического образования на новых принципах и методах современности

Макс Эйзикович

Резюме

Исходя из критики преподавания контрапункта, по учению И. И. Фукса, автор высказывается за его переорганизацию как раздела материала, так и метода подхода к нему.

Итак, полифоническое образование должно быть укреплено не на „традиционном“ духе устаревшей схоластики, а на *живой реальности искусства великих эпох кульминации и синтеза*: на вокальной полифонии Возрождения, на полифонии барокко и на фундаментальных стремлениях полифонического искусства первой половины XX-го века, включая технику додекафонического контрапункта.

С методической точки зрения, оспаривая систему „видов“, автор предлагает изложить материал в двух больших главах: элементы музыкального стиля и приёмы полифонического творчества из соответствующих эпох.

С целью усвоения техники диссонансов вместо „видов“ автор предлагает создать некоторые „предварительные упражнения“, которые с самого начала будут соответство-

вать главным требованиям, предмета: побуждение мелодичного чувства с одновременным изложением планов — всё это для услуг постоянного развития полифонического мышления.

Die Modernisierung des Polyphonie-Unterrichts. Die Notwendigkeit seiner Neugestaltung nach zeitgenössischen Grundsätzen und Methoden.

MAX EISIKOVITS

Zusammenfassung

Von der Kritik an dem auf Fux gestützten Kontrapunktunterricht ausgehend, setzt sich der Verfasser für eine Neugestaltung desselben ein und zwar sowohl unter dem Gesichtspunkt der Gliederung des Lehrstoffes, als auch unter dem der angewandten Unterrichtsmethode.

Demgemäss muss der Polyphonie-Unterricht vom „traditionellen“ Geist eines veralteten Scholastizismus befreit werden, um auf *die lebendigen Gegebenheiten der Kunst der grossen Gipfel- und Syntheseepochen* aufgebaut zu werden: die Vokalpolyphonie der Renaissance, die Barockpolyphonie und die wesentlichen Entwicklungsrichtungen der polyphonen Kunst der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts, wobei die dodekaphonische Kontrapunkttechnik miteinbegriffen wird.

In methodologischer Hinsicht bestreitet der Verfasser die Gültigkeit des „Gattungs“-Systems und empfiehlt die Darstellung des Materials in zwei grossen Kapiteln: Elemente des musikalischen Stils und Verfahren des polyphonen Musikschafterns der entsprechenden Epochen. Zur Aneignung der Dissonanztechnik schlägt der Verfasser an Stelle der „Gattungen“ die Anwendung von „einleitenden Übungen“ vor, welche von Anfang an die wichtigsten Forderungen des Unterrichtsfaches berücksichtigen: die Förderung des melodischen Empfindens und des Gefühls für Gleichzeitigkeit übereinandergeschichteter Ebenen, zum Zweck einer ständigen Entwicklung des polyphonen Denkens.

Sc 858/3
98569/1921

