

Ic 1789/g

Academia de Muzică "Gh.Dima"  
Cluj-Napoca  
România

# LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE

prezentate la  
Simpozionul de muzicologie  
în Festivalul *Cluj-Modern*  
2003

ACADEMIA DE MUZICĂ  
CLUJ-NAPOCA  
„GH. DIMA”  
BIBLIOTECA

Inv. 193.404 / 2005



Inv. 2021

Editura MediaMusica



Ic 1789 / 68

Academia de Muzică "Gh.Dima"  
Cluj-Napoca  
România

Inv. 2021

# LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE

prezentate la  
Simpozionul de muzicologie  
în Festivalul *Cluj-Modern*  
2003

ACADEMIA DE MUZICĂ  
CLUJ-NAPOCA  
„GH. DIMA”  
BIBLIOTECA

INVENTAR  
2011



Inv. 193.463 / 2005

Editura MediaMusica



20000193463

Tehnoredactare computerizată: Ciprian Pop, Gabriela Coca

ISBN: 973 - 8431 - 05 - 0

## ARGUMENT

Volumul de față se recomandă cititorilor săi prin spicuri modeste din rodnică activitate muzicologică a cadrelor didactice, a absolvenților Academiei de Muzică "Gh. Dima" și invitațiilor, activitate materializată în studii și referate, expuneri și comunicări susținute cu ocazia unor reuniuni științifice organizate în ultimii ani de la apariția recentului volum nr. 21 de "Lucrări de muzicologie" din 1991.

În alcătuirea cuprinsului au fost urmărite și coordonate mai multe deziderate redacționale. S-a ținut cont, mai întâi, de asigurarea unui centru gravitațional tematic - a se vedea grupajul comunicărilor asupra creației mozartiene, provenite aproape în totalitate de la Festivalul Mozart, Ediția a II-a, 1992. În același timp, a fost promovat principiul unității în diversitate, mobilizându-se aria de investigație a tuturor (sau aproape a tuturor) disciplinelor muzicologice de profil și fundamentale. În fine - sau poate în primul rând - volumul dorește să oglindească inclusiv intențiile aniversare ale Institutului, căutând ca prin evocarea unor teme și subiecte istorice ale trecutului, prezentului și viitorului, să realizeze triplic unitar dimpreună cu documentația istoriografică a volumului omagial "Academia de Muzică "Gh. Dima"" precum și cu permanențele evocatoare ale numărului festiv al revistei "Intermezzo" care a înviat și ea odată cu rememorarea celor 75 ani de existență a Alma Mater-ului muzicii clujene.

REDACTIA

## NOTĂ

Datorită unor dificultăți inerente de redactare, exemplele muzicale pentru fiecare lucrare vor fi conținute într-o anexă finală care va indica apartenența exemplorilor la lucrarea în cauză, respectiv numărul acestora.

# PROBLEME DE STIL ÎN INTERPRETAREA MUZICII VECHI PENTRU ORGĂ

Maria ABRUDAN

În ultimele decenii, o manieră de interpretare a muzicii vechi care a fost discutată de multe ori pasionat și nu rareori incorect invocându-se cuvintele de ordine ca: "să cântăm în stil" sau mai prețios spus "practică de interpretare autentică", a pătruns treptat în conștiința publicului. Argumentele "stilistice" în sprijinul acestei maniere sunt aduse de cele mai multe ori din domeniul exterior practicii muzicale, sau sunt influențate de concepția romantică. După cum se știe în perioada redescoperirii și punerii în circulație de masă a muzicii Barocului, ne aflăm deja în plin Romanticism, în epoca pianului. În mod inevitabil, tehnica pianistică, digitația, modul de construcție a muzicii au influențat concepția vis-à-vis de interpretarea acestei lumi muzicale.

Comunicarea de față își propune o informare obiectivă în această problemă, baza constituind-o documente de epocă și studii apărute în Occident, îndeosebi în Olanda, Germania și Elveția. Citind unele din aceste lucrări, am intrat în contact cu argumente și soluții practice care conduc în mod firesc la o cu totul altă viziune asupra articulației muzicii vechi.

Tânărul organist al zilelor noastre, în studiul muzicii vechi consultând o ediție de la începutul secolului<sup>1</sup>, fiind obișnuit din timpul instruirii sale muzicale primare cu legato-ul, va lua ca atare multitudinea semnelor de articulație și de dinamică ce "împodobesc" aceste ediții. Școala germană prin Karl Straube, cel mai mare pedagog german de orgă din prima jumătate a secolului, propagă legato-ul continuu; ea va fi în plus influențată și de școala franceză, care de la Widor și Dupré pretindea legato-ul absolut<sup>2</sup>.

Digitația se află într-o relație deosebit de strânsă cu articulația muzicală, multe dintre digitațiile vechi dându-ne să înțelegem că nu s-a urmărit realizarea unui legato permanent. Trebuie amintit aici un lucru deosebit de important, și anume că lungimea pedalei orgii vechi (ca și a tastelor de altfel) era mai mică decât cea a orgii moderne, nepermițând organistului folosirea călcăiului ce va asigura posibilitatea realizării unui legato și la pedal ca și la manual în muzica romantică.

În continuare, mă limitez doar la a expune pe scurt concluziile la care am ajuns citind despre 4 zone stilistice delimitate destul de strict și foarte reprezentative pentru dezvoltarea tehnicii interpretative de la 1600 către 1800 și anume: zona anglo-nederlandeză, gotică, franceză, precum și digitația lui J. S. Bach.

Clapele inferioare (albe) ale claviaturii vechi erau relativ scurte (35 mm față de 46 mm cât măsoară astăzi), astfel Ph. Em. Bach în cartea sa: "*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*", afirma că: "Cine nu are nevoie de degetul mare, acela îl lasă să afâne în jos pentru ca să nu-i stea în cale" (bl. 1, pag. 19). Bineînțeles că aceasta nu trebuie să ne lase impresia că degetul mare nu se folosea chiar deloc. Să privim de pildă un fragment dintr-un preludiu de John Bull în care apare digitația originală a autorului și din care deducem că degetele 1, 3, 5 sunt folosite ca "degete bune", de sprijin, iar 2, 4 - "degete rele". Trecețile de degete puteau avea loc în urcare la mâna dreaptă deci, pe sistemul 3434 dar și 2323, în care degetul 2 era degetul de sprijin. Ele forțează o execuție în non-legato, de la poziție la poziție, fiind exclusă trecerea degetelor 3, 4 sau 5 peste degetul 1 (exemplu 1, anexa)

Dar ce înseamnă aceste digitații neobișnuite? Ele dau naștere la o grupare de câte două degete care în mod cu totul natural generează o anumită inegalitate a articulației, datorită acestei treceri a degetului 3 peste 4 sau 2 peste 3. Degetul de sprijin, deci "nota bună", va obține o poziție mai evidentă, pe când "nota rea", datorită poziției incomode generată de trecere, va apare mai puțin articulată. Se denumesc aceasta "articulație

<sup>1</sup> Și în unele ediții mai recente de orgă și pian apar încă asemenea indicații.

<sup>2</sup> În edițiile sale de Bach - Orgelwerke - destinate elevilor săi, Dupré pune digitațiile în așa fel încât să permită organistului realizarea legato-ului absolut.

vorbitoare<sup>1</sup>, asemenea cuvintelor formate din silabe accentuate și neaccentuate. Accentul metric în principiu poate fi realizat fie ritmic, fie dinamic. La pian este un accent dinamic (lovirea mai puternică a timpului tare), iar la clavecin, dar mai ales la orgă, este un accent ritmic materializat prin lungirea timpului tare, creând posibilitatea sublinierii muzicii printr-o agogică specifică instrumentului. Raportul lung-accentuat, scurt-neaccentuat, își are problematica încă în retorica antică greacă. Noi astăzi traducem prin lung-scurt ideea lor despre accentuat-neaccentuat. De aici derivă un fel de echivalență între ideea de accentuat cu lung și neaccentuat cu scurt. *"Această dispoziție în perechi de greu-ușor, de tensiune-relaxare, pare să fi fost în vremurile mai vechi de la sine înțeleasă. Diferențierea în note "bune" și "rele" denumită de multe ori și "note lungi în interior" și "scurte în interior" se întâlnește la numeroși autori din secolul XVII până în secolul XIX (bl. 2, pag. 142). Johan Adam Hiller adaugă explicației respective cantități interioare: "Această situație își are cauza în simțirea normală a omului și se exteriorizează chiar și în limbaj"<sup>2</sup>. Pe vremea lui Bach, deși își face apariția digitația nouă, regulile de greu-ușor ating un punct culminant prin faptul că sunt lărgite la o ierarhizare a întregii măsuri, iar degetele trebuie să poată asculta indiferent de digitație de regulile notelor "bune și rele". Această ierarhizare a întregii măsuri este stabilită în jurul anului 1700 și apare în lexiconul lui John Georg Schulzer *"Teoria generală a artelor frumoase"* (a cărui muzică este realizată de Kimberger) (exemplul 2)*

Deci ca articulație de bază în interpretarea muzicii vechi, trebuie să conteze o separare neînsemnată a sunetelor și nu legarea lor fără despărțire ca și în legato. Așa-zisul "mers ordonat" cum este denumit în secolul al XVIII-lea de Fr. Wilhelm Marpurg și descris în antiteză atât cu legato-ul denumit "alunecare", cât și cu staccato denumit "respingere". *"Atât alunecări, cât și recutulul" este opusă "continuarea ordonată" care constă în faptul că se ridică degetul de pe clapa anterioară foarte vioi cu puțin înainte de a lovi nota următoare. Acest "mers ordonat" pentru că întotdeauna este presupus nu este niciodată notat"* (bl. 3, pag. 14). Prima indicație referitoare la această articulație se găsește încă cu 200 de ani înainte, la călugărul spaniol Thomas de Santa Maria în *"Libro llamando Arte de tener Fantasia"*, 1565. El arată că *"acest fel de interpretare trebuie să garanteze claritatea și limpezimea cântatului, care până la sfârșitul secolului al XVIII-lea este prezentat în aproape toate manualele de practică muzicală ca esențial pentru orice practicare a muzicii"* (bl. 3, pag. 14).

Această tehnică de cântat non-legat, de "mers ordonat", asigură interpretului față de cântarea plată în tehnica de legato, un spectru mai larg de posibilități, deoarece foarte micul interval de timp dintre atacul notelor, chiar în cadrul măsurii este supus diferențierii după cum am arătat în schema de mai sus. Îi oferă de asemenea posibilitatea traducerii într-o manieră mult mai plastică, plină de personalitate și mai convingătoare, printr-o muzică vie, a sensurilor textului muzical, având în vedere că instrumentele vechi cu taste nu aveau posibilitățile de realizare a dinamicii, pe care le are pianul și pe care totuși o pretind unele ediții ale timpului nostru.

Prin aceste scurte observații, cred că am fost suficient de convingătoare pentru argumentarea acestei tehnici instrumentale care este mai aproape de timpul în care a fost scrisă muzica, iar opțiunile interpretative de asemenea trebuiesc puse în deplin acord cu ceea ce a însemnat de fapt practica timpului. Fără a dori o polemică cu cercetări muzicologice de analiză a muzicii barocului, cred că anumite interpretări motivice sunt discutabile dacă le considerăm a fi scrise în slujba interpretului, pentru a-i folosi la înțelegerea textului muzical și pentru a se putea realiza o interpretare într-adevăr autentică. Dar aici se pune problema în ce relație se află modul de construcție motivică a acestei muzici cu modul de articulare în interpretarea ei.

În sprijinul a ceea ce succint am prezentat, aș dori să concretizez pe un exemplu din Bach - Orgelwerke, și anume din Toccata, Adagio și Fuga în Do major BWV 564, prima parte a Toccatii formată dintr-un solo de manual și unul de pedal. Lucrarea este o compoziție de tinerete a lui Bach scrisă în perioada de la Weimar sub influență italiană. Țin să menționez că diferențele de ortografiere a treizecișidoimilor din edițiile de Bach Orgelwerke și din care rezultă grupări diferite ale acestora, oglindesc o concepție proprie a editorilor asupra articulației. În *"Kritische Ausgabe"* referitoare la ultima ediție este precizat în legătură cu solo-ul de manual că ortografierea treizecișidoimilor este cea originală a lui Bach<sup>3</sup>. Exemplul pe care l-am alăturat demonstrează că

<sup>1</sup> *"Sprechende Artikulation"* (bl. 2, pag. 142).

<sup>2</sup> *"Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange"*, Leipzig, 1774, p. 47, (bl. 2, p. 147).

<sup>3</sup> A se vedea ediția precedentă a lui Keller în care ortografierea este în așa fel încât să permită execuția cât mai comodă pe taste.

întreg solo-ul de manual se poate cânta fără degetul mare (excepție fac arpeggiile) rezultând o anume articulație din 4 în 4 trezecisidoimi, ce oferă posibilitatea marcării timpilor tari (Exemplul 3)

## BIBLIOGRAFIE

1. Bach, Ph. Em. *"Versuch über wahre Art das Klavier zu spielen"*, Berlin, 1753.
2. Klotz, Hans *"Zur Artikulation in alter Orgelmusik"* în: *"Ars Organi"*, caietul 2/1983, Ed. Merseburger, Kassel.
3. Idem., *"Zur Artikulation in alter Orgelmusik"* în: *"Ars Organi"*, caietul 4, 1983, Ed. Merseburger, Kassel.
4. Lohmann, Ludger *"Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16-18 Jahrhunderts"* Ed. Gustav Bosse, Regensburg, 1986.
5. Idem., *"Zur Artikulation in alter Orgelmusik"* în: *"Ars Organi"*, caietul 1, 1983, Ed. Merseburger, Kassel.
6. Idem., *"Zur Artikulation in alter Orgelmusik"* în: *"Ars Organi"*, caietul 3, 1983, Ed. Merseburger, Kassel.
7. Jean-Claude Zehnder *"Alle Fingersätze"* în *"Ars organi"*, caietul 3/1980, Ed. Merseburger, Kassel.

# CONSTRUIREA POLIFONICĂ A ROLURILOR ÎN OPERELE LUI MOZART

STEFAN ANGI

Modul contrapunctic de înfățișare a eroilor îl caracterizează pe Mozart în întreaga sa creație de operă. Corespondențele evidente, complementaritatea reciprocă, confruntările inevitabile apar în virtutea relației punct - contrapunct, evidențind independența și intercondiționarea rolurilor. Această independență și intercondiționare sunt relative atât în construirea rolului, cât și în sensibilizarea mesajului transmis prin rolul respectiv. Avem în față deci o viziune muzicală polifonică ce se concretizează în limitele și libertatea scenică a teatrului de operă.

Concepția polifonică în dramaturgia a lui Mozart precede cu mult apariția și dezvoltarea acestei tehnici în arta și literatura modernă, precum vom întâlni la Wagner, R. Strauss, sau la A. Huxley, E. Calvino, U. Eco și alții. Mozart aplică rolului de operă independență relativă prin care poate reda cât se poate de autentic cele mai complicate și problematice idei respectiv sentimente.

1. Cu această tehnică rezolvă Mozart interferențele antinomice ale valorilor estetice și etice. Bunăoară, aceste interferențe apar și sunt transmise pe calea metaforelor muzicale contruite polifonic. Ne gândim, înainte de toate, la cea mai gingașă confruntare înrunită în acest sens, și anume la ambivalența demonicului mozartian. Datorită anume independenței relative devine posibilă îngemănarea tensională a răului și frumosului în rolurile lui "Don Giovanni" sau al Reginei Noapții, corespunzând integral trăsăturilor esențiale ale demonicului, fiind amândoi eroii purtători ai răului ascuns în strălucirea frumosului. Sunt și mai edificatoare acele ipostaze polifonice ale manifestării demonicului în care interferența devine mai mult un memento - cum că s-ar putea întâmpla și eșaf - iar metamorfoza în demonic se arată a fi trecătoare și în final totul se restabilește în echilibru. Astfel apare alter ego-ul ispitei demonice a lui "Don Giovanni" realizat în "Così fan tutte" prin polifonia rolurilor celor două perechi de îndrăgostiți, punindu-se de astă dată pe prim plan nu atât liberalismul amoral al seducătorului, cât mai ales încercarea probității și statomicii dragostei celor îndrăgostiți.

2. O altă modalitate de construire polifonică reprezintă conectarea corelată a opozitei dintre ideal clasic și manifestarea contextuală a grotescului. Redarea muzicală a caracterului lui Osmin l-a preocupat pe Mozart în mod deosebit. Precum se știe, prima mare arie a acestui rol a scris-o înainte să fi avut textul la dispoziție. Textierul lui, Stefanie, compune cuvintele ariei doar ulterior. O problemă specială a ridicat și aici modul cum să-l raporteze pe Osmin, pe urăciosul, borșosul, răutăciosul, arțăgosul, naivul dar crudul și sălbaticul Osmin la figurile operei, purtătoare de ideal clasic. Sunt deosebite momentele polifonice în care Osmin este tipizat așa cum l-a vrut Mozart, păstrându-se la nivel de ansamblu echilibrul valoric pretins de matricea stilistică a vremii. Să ne gândim de pildă la Osmin "răzbnătorul" (arta aminită), la "lauda lui Bacchus", când Pedrillo reușește să-l îmbețe, neutralizându-l pentru perioada răpirii, și desigur, la triumfarea lui Osmin cu ocazia împiedicării acestei evadări, triumfare însă neonorată de Selim pașa, drept pentru care Osmin reprezintă inclusiv în Cvintetul final "o voce străină" opusă întregului, care din urmă desigur, o stăpânește. Modul contrapunctic al construcției ne permite să înțelegem ideogramizarea în Osmin a figurii comico-grotescă care, în ciuda energiei și forței sale ostile, prezentă pe de-antregul piesei, nu poate deveni amenințătoare și rămâne neputincioasă datorită superiorității câmpului de forță a esteticului clasic.

Dacă în "Così fan tutte" am întâlnit modelarea contrapunctică a perechilor de îndrăgostiți în intenția evidențierii pericolului și non-sensului unor puneri la încercare gratuită a fidelității, în "Răpirea din Serai" întâlnim motivarea anticipată a acestui mesaj polifonic prin "replica" naturaleții în gândire și comportament. Astfel în Cvartetul final din Actul II, la aluziile din ce în ce mai puțin ascunse ale lui Belmonte în care se pune sub semnul întrebării statomicia dragostei lui Konstanze, aluzii pe care în tonul "buffo" le imită și Pedrillo, - răspunsul edificator nu-l va constitui nedumerirea contrariată a lui Konstanze, ci palmuirea deîndată a lui Pedrillo de către Blonde.

Pe lângă manifestarea directă și coexistentă a sincronului polifonic între roluri, întâlnim în operele lui Mozart și alte modalități de confruntare contrapunctică.

3. O altă modalitate de intercondiționare a rolurilor constă în creația lui Mozart din confruntarea treptată a eroului cu toți ceilalți eroi din distribuție. Am putea numi acest procedeu drept caracterizare relațională. Amintim intersecții etico-estetice, cum a fost de pildă demoniul, pot și trebuie să fie înțelese doar în ansamblul polifonic al rolurilor. Iată de ce, când nu s-a ținut cont de această privire polivalent-polifonică în interpretare, înțelegerea mesajului mozartian a lăsat de dorit. Știm că și Beethoven a avut rezerve față de „Don Giovanni”. Apar încercențe și nedumeriri inclusiv astăzi. Cum poate fi demonică - se întreabă de către unii - o atât de minunată melodie ca cea cu care „Don Giovanni” o invită în palatul lui pe Zerlina, dar, să adăugăm noi, datorită căreia Zerlina acceptă această invitație, ba, mai mult, la urma urmei ea insistă, „andiamo”. Și, toate acestea se întâmplă în ajunul logodnei ei cu Masetto... Deși dacă nu pentru Zerlina, pentru noi ne stau la dispoziție antecedentele și consecințele relaționale ale acestei melodii atunci când „Don Giovanni” reușește cât pe aci să o cucerească pe Donna Anna, și fiind surprins, își salvează pielea omorându-l pe Komptur, sau, când același „Don Giovanni” îl pune în locul lui pe Leporello să declare dragoste Donnei Elvira, bătându-și joc de singura ființă care îl iubește cu adevărat, etc., etc...

4. În fine, a patra prezență a modului contrapunctic în construirea rolului de operă la Mozart am putea-o denumi ca polifonie distanțată, sau, cu o expresie mai la modă, ca polifonie teleghidată. Aceasta prezență o putem întrezări numai atunci când privim în cunoștință de cauză creația lui de operă în ansamblul ei. Bunăoară, în lumea formelor interioare ale creației mozartiene întâlnim o unitate și coerență uluitoare, prezente încă din creațiile fragedei tinereți și valabile până la ultimele opusuri, - având în vedere desigur îmbogățirea permanentă și gradată atât a conținutului de idei, cât și a mijloacelor de expresie, de formă exterioară, de gen etc.

Deci cu condiția respectării premiselor de mai sus, putem să ne permitem tentativa urmării unor momente „transcomponistice” care între granițele creației se vor regăsi, printr-o evoluție contrapunctică, în viitoarele opere ale compozitorului. Deocamdată am rezumat această privire de pendulare prospectivă și retrospectivă între operele mozartiene în următoarele paliere analitice, considerându-le drept componente ale unui matrice de lucru, componente deci care acționează complementar și simultan. Am realizat în acest sens și un „arbore genealogic” al polifoniei rolurilor (a se vedea tabelul sinoptic nr. 1).

a) Prima componentă o constituie compartimentul axă, prezentând din operă în operă polifonia eroilor catalizatori care reprezintă forța motrice a evoluției întregii drame muzicale, dar care și ei pot participa la constituirea unor cupluri (sau dubluri) antinomice, precum pot intra și în mod direct în desfășurarea ca erou-component al acțiunii.

b) A doua coloană reprezintă compartimentul acțiunii propriu-zise, concretizată prin cupluri simple sau dublate, respectiv triplate în construirea lor polifonică, cupluri care se regăsesc cu mutațiile lor până la antipod, din operă în operă.

c) Nivelul al treilea cuprinde episoadele esențializate, eroii cărora cu statutul lor de „sateliți fideli” contribuie la deznodământul parțial sau final al acțiunii.

Se poate observa că cele trei paliere ale matricei se bazează pe tehnica polifonică în a pune contrapunct punctului atât în cadrul operei respective, cât și la nivelul ansamblului întreg al creației de operă mozartiene.

Axa fundamentală reprezintă discursul principal al mutațiilor temei polifonice cuprinse și personificate în 25 de creații, și din care am menționat în tabelul de mai sus doar pe cele mai cunoscute.

Cuplurile au rolul unor subiecte și contrasubiecte dezvoltate din creație în creație, prezentate singular, dublat, triplat, direct, în recurență etc...

Iar rolurile episodice apar ca interludii esențializate care colorează și dinamizează și, am mai spune, uneori chiar finalizează acțiunea.

Ca o concluzie cităm în final aprecierile lui M. Bahtin asupra construirii polifonice de către Dostoievski a

rolurilor romanelor sale, apreciere ce, credem, este valabilă - *mutatis mutandis* - și în contextul celor prezentate aici despre creația de operă mozartiană: "Pluralitatea vocilor și conștiințelor autonome și necontopite, autentică polifonie a vocilor cu valoare plenară constituie într-adevăr principala particularitate a romanelor lui Dostoievski. În operele lui nu evoluează o multitudine de caractere și destine, trăind în același univers obiectiv și trecute prin filtrul aceleiași conștiințe scriitoricești; nu, întru închegarea unitară a unui eveniment, aici se îmbină, fără a se contopi, o pluralitate de conștiințe egale în drepturi, cu universurile lor. Prin însăși concepția artistică a scriitorului, principalii eroi dostoievskieni sunt nu numai obiecte ale cuvântului său, dar și subiecte purtătoare ale propriului lor cuvânt cu semnificație directă. De aceea cuvântul eroului nu se limitează aici la obișnuitele lui funcții caracterologice și fabuletiv-pragmatice<sup>1</sup>, dar nici nu servește drept expresie a poziției ideologice proprii autorului (ca la Byron, bunăoară). Conștiința eroului este dată ca una străină aparținând altcuiva, fără însă a se obiectualiza, fără a se închide, fără a deveni un simplu obiect al conștiinței autorului. În acest sens, imaginea eroului dostoievskien se deosebește de obișnuita imagine obiectivată a eroului din romanul tradițional"<sup>2</sup>

Analize similare am întâlnit și în alte domenii artistico-estetice, cum sunt "urmărirea trans-seculară" (peste secole) a polemicii latente dintre Montaigne și Pascal în eseistica lui L. Löwenthal<sup>3</sup> asupra regăsirii pe sine a omului; sau, examinarea de către Theodor W. Adorno a "condensării" diferențelor de disonanțe în cadrul relației algoritmice de pregătire - tensiune - rezolvare, de la Beethoven la Wagner<sup>4</sup>, sau, analiza componentelor structurale de către Cl. Lévi-Strauss ale mitului Oedip cuprins "într-o partitură" cu patru compartimente<sup>5</sup>, sau, cum sunt investigațiile amintite ale lui M. Bahtin.

Reținem că toate aceste analize au putut fi aduse la un numitor comun datorită apelului lor unanim la muzicalitatea artelor, la sublinierea și esențializarea stăruinței lor străvechi și mereu actuale, de a construi relații, corespondențe, armonia.

1. Cu alte cuvinte, la motivările practice, de viață. (Nota autorului - n.n.)

2. M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, București 1970, pag. 8-9.

3. Leo Löwenthal, *Literature, Popular Culture, and Society*, Prentice-Hall, Inc. 1961

4. Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Berlin 1952

5. Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, București, 1978 pag. 246-279

# GEORGE BREAZUL - O CONCEPȚIE INEDITĂ ASUPRA CREAȚIEI MOZARTIENE

Loredana BALTHAZAR

Dimensiunile personalității lui George Breazul configurează portretul unui muzician complex, dispunând de un instrumentar analitic optim procesului de radiografiere a fenomenului sonor circumscris acestui spațiu geografic.

Caracterizat de V. Cosma în lexiconul "Muzicieni din România" ca "unul din cei mai de seamă teoreticieni (...) din prima jumătate a secolului 20", G. Breazul este socotit creatorul istoriografiei și muzicologiei noastre contemporane.

Fondator al arhivei Fonogramice, al primului seminar de folclorică, al catedrei de enciclopedia și pedagogia muzicii, precum și inițiator al cursului de istoria muzicii românești în învățământul artistic universitar, autor al unor manuale de muzică axate aproape exclusiv pe melosul popular, G. Breazul valorifică astfel patrimoniul cultural specific. Noutatea metodei sale constă în prezentarea documentelor originale, în scopul validării argumentației utilizate, procedeu ce conferă scrierilor sale o certă alură științifică.

Una dintre cele mai importante direcții de cercetare a lui G. Breazul a fost și cea folclorică, autorul redând în culegerile sale mostre sonore ale acestui "autentic și inepuizabil document uman (...), simbol de identitate spirituală".<sup>1</sup>

Raportarea scenariilor sale critice la o contextualizare istorică, arhitecturată după principii de natură sociologică vizualizând, în perspectivă, edificiul vieții muzicale a unei întregi epoci se bazează pe valabilitatea "transformării, odată cu trecerea timpului, a cronologiei evenimentelor artistice cotidiene în (fapt) istoric".<sup>2</sup>

G. Breazul apare astfel perfect conștient de existența unor factori psihologici ai percepției fonice, existență determinată de influența mediului (sub cele două aspecte: societatea și instituțiile sale) asupra fenomenului estetic, precum și interdependența reciprocă dintre componentele acestuia: școli, curente, orientări care pot forma, la un moment dat, un cadru închis în perimetrul lumii muzicale. Se afirmă, într-un anumit timp și spațiu, o serie de reguli, de precepte stilistice și conceptuale produse ale unei epoci, ce marchează, în majoritatea cazurilor, atât creația, cât și gustul estetic al publicului și, implicit, atmosfera artistică a vremii.

În această idee, una dintre contribuțiile sale fundamentale este "*La bicentenariul nașterii lui Mozart*" în care se conturează traseul ascendent al vieții muzicale de la sfârșitul secolului XVIII și începutul celui de-al XIX-lea, pe teritoriul românesc. Conform propriilor concepții vis-a-vis de actul critic, această proiecție cu caracter istoriografic este metamorfozată într-o "fascinată frescă a vremii"<sup>3</sup> (...); fraza amplă a "cronicanului", de tip preponderent arhaic, este cea care imprimă, prin intermediul aspectului deosebit al culorii lexicale, un specific ce i-a personalizat, de altfel limbajul muzicologic.

Structurat în trei capitole, studiul debutează cu consemnările manifestărilor artei sunetelor în ambianța curților domnești, prezență cauzată fie de evenimente deosebite survenite în viața de familie a acelor personaje, fie de necesitatea, conform uzanțelor epocii, a organizării unor ceremonii, fie de urcarea pe tron a celor desemnați pentru respectiva funcție.

Instrumentele utilizate în asemenea circumstanțe erau atât de proveniență occidentală, cât și orientală, datorită poziționării geografice a țării românești la confluența dintre două mari zone culturale net diferențiate. Călătorii străini au sesizat, în secolul al XVIII-lea, faptul că tipul de muzică apuseană (destinat manifestărilor dansante) era cunoscut și practicat la curțile domnești. Datorită intensei circulații la nivel european, românii au

<sup>1</sup> Cosma, V. *Muzicieni din România, Lexicon bio-bibliografic*, vol. I (A-C), Ed. Muzicală, București, 1989, p. 191.

<sup>2</sup> Idem., p. 192.

<sup>3</sup> Idem., p. 192.

beneficiat de prezența unor muzicieni sosiți din regiuni geografice de o vastă tradiție în domeniu, interpreți virtuozii, profesori de instrumente, maeștri de dans străbat ținuturile românești determinând crearea unor centre culturale de referință pentru derularea ulterioară a activităților artistice.

O mare parte din datele invocate de G. Breazul în volumul amintit sunt preluate din *"Istoria Daciei transalpine"*, o panoramare a caracteristicilor geografice, istorice și culturale, reliefate de Franz Joseph Sulzer. Importanța acordată artei sunetelor de către istoricul austriac confirmă gradul de pregătire a personalităților acelei epoci și, implicit, stadiul avansat de culturalitate al acestora. Prin intermediul artiștilor germani, italieni, cehi, demarează în paralel două procese cardinale pentru evoluția vieții muzicale: formarea interpreților, compozitorilor și pedagogilor autohtoni, ce urmau să confere specificitate națională domeniului în care activau, și asimilarea repertoriului universal.

În acest sens, G. Breazul marchează datele primelor execuții ale unor creații lirice mozartiene (*"Răpirea din Sera"*, *"Flautul fermecat"* și *"Idomeneo"*) menționând anii 1792 și 1818 în perimetre diferite: Sibiu și București, la doar două decenii de la receptarea în premieră a spectacolelor de operă italiană. Urmează o serie de repere istoriografice redând atât identitatea conducătorilor acestor trupe, a celor mai valoroase voci integrate acestora, cât și a muzicienilor celor dintâi formații care și-au desfășurat aici activitatea concertistică.

Accentuând ideea unei modalități relativ precare de abordare interpretativă a capodoperelor simfonice incluse în program, G. Breazul subliniază consecințele absenței unui cadru instituțional corespunzător unui învățământ muzical pertinent.

Ultimele capitole (și cel mai extins) al volumului conține expunerea unui eșafodaj ideatic original, ce conduce la dezvăluirea unei interesante surse de inspirație a vocabularului sonor mozartian.

Particularitatea demonstrației lui G. Breazul constă în conturarea unei ipoteze, aceasta fiind arhitecturată pe etape.

Pomind de la afirmațiile compozitorului privind utilizarea "muzicii turcești" pe parcursul uverturii și al corurilor (din actul întâi și finalul operei *"Răpirea din Sera"*), G. Breazul asociază, după modelul muzicologului Walter Preibisch, formule melodice cu un traseu asemănător aparținând atât creațiilor lui W. A. Mozart, cât și lui C. W. Gluck. Enumerarea și compararea acestor subunități morfologice (întâlnite în opera lui Gluck *"Pelerinul de la Mecca"* și în nu mai puțin de trei opus-uri mozartiene: baletul *"Gelozia din Sera"*, partea a treia a concertului în La major K. V. 219 pentru vioară și orchestră, ca și în opera *"Răpirea din Sera"*) evidențiază, desigur, înrădăcirea materialului sonor component. Însă, G. Breazul nu se limitează, precum Preibisch, la ideea confecționării unei linii melodico-ritmice "cu aspect turcesc", "exotic" și a migrării sale de la un compozitor la altul, de la o partitură la cealaltă, într-o înveșmântare orchestrală adecvată.

Investigațiile sale documentare îl conduc la ipoteza unei preocupări asidue a muzicianului austriac vizând sugerarea, cu mijloace cât mai expresive, a caracterului oriental, dinamismul mozartian direcționat descendent apărând superior staticismului melodic al formulei lui Gluck.

G. Breazul investește configurațiile sonore amintite cu un ethos specific dimensiunilor acestui tip de spiritualitate.

Invocată conștient de W. A. Mozart, după cum susține muzicologul pe baza confesiunilor anterioare ale creatorului, culoarea specifică aceluia spațiu cultural nuanțează (sub diverse aspecte ritmice) foarte multe pagini mozartiene (opera *Lucio Silla*, partea întâi a *Concertului pentru vioară și orchestră în Sol major*, K. V. 216, unele sonate pentru pian).

Următorul nivel analitic al studiului lui G. Breazul dezvăluie referențial melodic al acestor lucrări. Susținută și de expunerea profesorului Erich Schenk, teza sa afirmă că geneza fragmentului sonor amintit poate fi motivată prin contactul compozitorului cu *"Istoria Daciei transalpine"*, în care Sulzer publică un "Dans" al dervișilor printre alte mostre de muzică orientală interpretată la curțile domnești. Aserțiunea este veridică din punct de vedere cronologic, iar trimiterea sa la următorul etaj al demonstrației propuse decurge de la sine. Una dintre sursele bibliografice declarate de Sulzer a fost culegerea de stampe reprezentând diferite națiuni ale Levantului, culegere

concepută de ambasadorul francez Charles de Ferriol, singurul exemplu muzical inclus aici fiind același dans de filiație orientală. Paternitatea sa (după T. Burada) este atribuită lui D. Cantemir, personalitate de anvergură europeană; preluând ideea, G. Breazul îl situează, astfel, pe D. Cantemir în sfera proprie spiritualității românești și concluzionează raționamentul prin intermediul presupunerii apartenenței structurii melodice mozartiene la repertoriul moldovenesc, cu care viitorul domnitor ar fi intrat de timpuriu în relație directă. Unitatea morfologică enunțată atât de frecvent ar fi o formulă arhetipală specifică acestei arii culturale, de largă circulație în decursul timpului sub variate ipostaze ritmico-modale.

În sprijinul celor spuse, G. Breazul citează numeroase melodii populare de sorginte nu numai moldovenească, ci și valahă.

Este evident faptul că D. Cantemir a notat și executat *"Aria pe care se învârtesc dervișii din Pera"* și, de asemenea, că reperul muzical de factură orientală (asimilat ulterior spațiului european) a fost utilizat în scopul imprimării unui caracter asemănător discursului sonor de către unii compozitori ai secolului XVIII. Mai dificil demonstrabilă ar fi atribuirea exclusivă a acestei piese lui D. Cantemir, rămânând egale șansele ca acesta să se fi inspirat în alcătuirea repertoriului personal direct din arsenalul folcloric.

Românitatea influențelor exercitate asupra lucrărilor semnate de W. A. Mozart se constituie într-o consecință posibilă a raționamentelor lui G. Breazul în măsura în care sintezele conceptuale rămân caracteristice oricărei valori a componisticii universale.

Arhitecturarea materialului fonic putea fi, de fapt, influențată și de configurații cu același traseu melodic utilizate ca formule de *échappée* în cadrul practicii contrapunctice circumscrise barocului instrumental. Menirea ideală a oricărei activități creatoare rămâne, însă, conferirea unor semnificații multiple textului muzical ca argument al poeticității sale, capacitate inerentă oricărei capodopere artistice. Validată, în cazul lui W. A. Mozart, de analiștii tuturor epocilor, această menire este transfigurată în substanța muzicală a partiturilor proprii, forța inițială de sugestie a cadrului melodic-ritmic sporind odată cu intervenția expresivă, de unică valoare, a autorului.

# ȘCOALA ROMÂNEASCĂ DE CANTO - ORIGINI, INFLUENȚE, ORIGINALITATE ȘI REZULTATE (CONTRIBUȚII)

Vasile BOLDOR

O privire retrospectivă asupra celor aproape două sute de ani ce au trecut în domeniul cântului la noi ne permite să urmărim, pe de o parte, eforturile și realizările înaintașilor noștri precum și contribuția directă sau influența pe care au avut-o, prin întreaga lor activitate, în pedagogia vocală românească și internațională. Documentele, nu foarte numeroase din păcate, ne dau totuși puțință de a stabili drumul urmat de arta și învățământul cântului în țara noastră.

Mărturi străvechi de viață muzicală, aduse la lumină prin săpături arheologice, ne permit să deslușim existența cântului organizat la populația nord-dunăreană, trăitoare pe acest teritoriu, în urmă cu circa 2000 de ani. Descoperirile arheologice dovedesc că în cetatea Histria existau "asociații de cântăreți de imnuri", care participau adesea și la concursuri muzicale, desfășurate în fața locuitorilor cetății. La români, cântecul popular va juca un rol deosebit de însemnat în nașterea și evoluția școlii românești de cânt.

Chiar în lipsa documentelor care să ne ofere imaginea completă a drumului urmat, se poate afirma că unele din primele manifestări care au stat la baza învățării cântului la noi au fost:

- "Îndreptarul" cântărilor religioase, întocmit la 1627 de mitropolitul Dositeiu al Ardealului;

- "Școala românească" pentru învățarea cântărilor bisericești, înființată în 1735 la Făgăraș, din inițiativă văduvei lui György Rakoczi, după uzul bisericilor din Lugoj și Caransebeș, unde se cânta în limba română;

- V. A. Ureche scria că la clasa unui anume Mihalache (dascăl de muzică orânduit de Mihail Sturdtza în 1748) se predea și muzica vocală laică;

- Unul dintre primele orașe care a dispus încă din veacul al XVIII-lea de organizații muzicale orășenești cu o vie și dinamică activitate a fost Timișoara. După o perioadă în care s-a impus prezența trupelor ambulante din străinătate, în 1761 își deschide porțile primul teatru din localitate. Organizarea unei orchestre pe lângă trupa de teatru pentru a susține muzica de scenă, încropirea unui ansamblu fie chiar puțin numeros și încredințarea conducerii acestuia unor muzicieni austrieci și cehi mai cu seamă, întărirea la nevoie a acestuia cu instrumentiști din orchestra orășenească sau a regimentului, au creat treptat un climat de o eferescență muzicală remarcabilă. Operele jucate aici în ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea dovedesc nu numai interesul pentru acest gen de muzică, ci mai ales ritmul vieții muzicale care ținea pasul cu ultimele creații ale vremii. Nu este deloc întâmplător că la mai puțin de zece ani de la moartea lui Mozart, operele acestui genial compozitor s-au jucat la Timișoara;

- Trupele de operă cu cântăreți italieni, francezi sau germani, în trecere prin țările noastre, au lăsat urme de influență străină, atât asupra gustului, cât și a unor căi de urmat în domeniul cântului;

- Cântul era învățat numai prin unele familii de boieri, iar la Iași ar fi existat două figuri originale de maeștri de canto (unul maltez, pe nume Gellea, celălalt spaniol, Pasqual). Același ar fi predat cântul colindând pe la moșile boierilor moldoveni și prin Iași;

- La 1 februarie 1834 lua ființă la București "Conservatorul filarmonic", avându-i ca profesori de canto pe Conti și Bongianini. Condițiile de admitere în școală prevedeau, printre altele: "dorința să aibă educație aleasă, talent, gust, glas sănătos, fizionomie interesantă, să cunoască și să știe muzica și dansul". Acest conservator a fost dizolvat în septembrie 1838, odată cu Societatea Filarmonică;

- Și la Iași a luat ființă un "Conservator filarmonic" în anul 1836, sub direcția lui Gh. Asache și profesorii de cânt Cervetti și Cuna, având condiții asemănătoare;

- Pe de altă parte, la 1 octombrie 1860 se deschide la Iași "Conservatorul de Staf" sub direcția lui Francisc Caudella, profesori de cânt fiind C. V. Pascalli și P. Mezzetti.

La 1 noiembrie 1864 ia ființă la București "Conservatorul de muzică și declamațiune", sub conducerea lui Alexandru Flechtenmacher, iar în 1869 a lui Eduard Wachmann. Profesori de canto erau la ora aceea Biscontini, Gorgiulo, Th. Popescu și mai târziu, în 1872, Gh. Ștephănescu, D. Popovici-Bayreuth și E. Rădulescu. Din înșurirea de nume și date de mai sus se desprinde faptul că, în această perioadă, învățământul cântului în țara noastră nu se află decât la începuturile sale, neputând fi vorba despre vreo fundamentare științifică. Fiecare profesor de cânt venit în țara noastră preda după bunul său plac, pe baza unei practici sau a unor tradiții.

Anii 1860 și 1864 marchează și anii înființării, la Iași și București, a primelor conservatoare de muzică din țara noastră. Multă vreme după aceasta, la noi nu au existat condiții favorabile pentru dezvoltarea unei pedagogii științifice a cântului vocal, situație care a dăinuit, în ciuda strădanilor unor luptători în acest domeniu, care au înțeles că tocmai atunci, în acele vremuri vitrege, era important să desfășoare o bătălie pentru atingerea unui asemenea scop.

Nu mai la șase ani de la înființarea Conservatorului, apare în 1870, la Iași, prima "Metodă de canto pentru toate vocile, compusă pentru ținerea studioasă din România", cum o intitula Pietro Mezzetti, autorul lucrării, pe atunci profesor la Conservatorul din Iași. În această lucrare, autorul căuta să se desprindă de empirismul ce stăpânea învățământul vocal al timpului, străduindu-se să-i dea pe cât posibil o oarecare bază științifică. În expunerea problemelor, el se referea la cunoștințe de anatomie și fiziologie vocală. Desigur, lucrarea poartă puternic amprenta școlii italiene de cânt a acelei epoci, dar ea reprezintă, totuși, o primă lucrare de acest gen și o primă acțiune conștientă în încercările de a se stabili un drum organizat în învățământul cântului la noi în țară.

Cel care va fixa principiile călăuzitoare ale tinerei școli românești de canto va fi George Ștephănescu. În lucrarea sa intitulată "Mecanismul vocal", apărută în 1895, el îmbină tradițiile vechii școli italiene, principiile izvorâte din progresele făcute mai cu seamă în cântul dramatic de către celelalte școli de canto (în special școala germană), precum și unele adaptări la specificul grăului românesc.

În chiar introducerea lucrării, autorul scria cu toată răspunderea pe care și-o asuma, izvorând dintr-o nețărmurită dragoste pentru țară și arta cântului, următoarele: "Este timpul ca toți aceia care și-au luat sarcina de a răspândi această frumoasă artă (muzica vocală), să se convingă de absurditatea învățării alfabetului muzical, fără oarecare noțiune anterioară de cânt. Rezultatele acestui greșit sistem s-au simțit în toate țările civilizate și mai ales în Italia, patria cântului, de când s-au desființat vechile și celebrele școli de cânt. La noi, unde nici nu avem o tradiție de cânt, este și mai rău. În loc ca școlile publice și private să fie niște pepiniere, unde vocile deosebite, cel puțin să se poată arăta, iar cele mediocre, dezvolta, dimpotrivă, cu modul actual de predare, cele mai bune voci - dacă nu s-au ruinat cu desăvârșire - totuși au contractat defecte aproape incurabile. Și, cum poate fi altfel? Profesorii, însărcinați a preda primele cunoștințe muzicale, în mare parte nu au cunoștințe despre mecanismul vocal, iar puținii care mai pricep ceva, fie din neglijență sau alte cauze, nu caută ca elevul să prindă decât oarecum intonația și măsura și puțin le pasă de modul cum "cântă".

În expunerea problemelor, G. Ștephănescu tratează "Modul și ordinea după care trebuie dezvoltate organele vocale", situându-se pe o poziție critică atunci când nu este de acord cu terminologia folosită. G. Ștephănescu apare drept unul din primii noștri teoreticieni vocali, care, conștient și sesizând dezvoltarea cântului în țara noastră, precum și perspectiva acestuia, întocmește acel tratat de "mecanism vocal", pentru că "elevii care nu cunosc alte limbi străine și care se destina cântului sau profesoratului, să poată avea un povățuitor în studiile precum și în modul de predare a cântului".

O altă contribuție de seamă la fundamentarea științifică a cântului în țara noastră a adus-o Elena Teodorini (1857-1927).

Considerată ca fiind una din gloriile școlii noastre de canto de la sfârșitul secolului trecut, personalitate artistică multilaterală, Elena Teodorini este printre primele care a afirmat arta cântecului nostru în viața muzicală internațională, numele școlii românești de canto trecând, o dată cu ea, pentru prima oară peste ocean. Susținând lupta dusă de G. Ștephănescu pentru fondarea Operei Române, Elena Teodorini își consacră, atât în țară, cât și

în străinătate, efortul, talentul, priceperea, elanul și experiența scenică pentru ridicarea unui mare număr de cântăreți.

Ea deschide cursuri particulare de canto la Milano, Paris, New York și București, așa-numitele "Academii lirice" la Paris, Buenos Aires și Rio de Janeiro, preluând și conducerea "Conservatorului guvernamental" din Argentina, pentru ca în 1927 să fie numită profesoară de canto la Conservatorul din București.

Pe lângă numeroșii săi elevi, formați în țară și străinătate, didactica sa despre cânt ni s-a transmis și prin intermediul studiului publicat în 1918 și intitulat "Despre arta și pedagogia cântului". În școala de cânt a Elenei Teodorini, principiile vechii școli italiene erau dezvoltate de gândirea înnoitoare a cântăreței noastre, devenită un pedagog vocal de renume mondială. Ea a studiat cântul în profunzime, ajungând, după propria-i expresie, la "mijloacele cele mai sigure, mai eficiente pentru a forma o voce, pentru a o înfrumuseța și păstra". Foarte bine documentată asupra metodelor de cânt scrise, care existau în acea epocă, Elena Teodorini nu s-a limitat doar la recomandări verbale pentru dezvoltarea unei voci și îndrumarea acesteia, ci a fixat în scris regulile după care se formează o voce pentru cântul artistic, metodică muncii pe care trebuie să o desfășoare profesorul de cânt. "Ei bine, scria ea, pot să afirm și chiar să dovedesc cu numeroase exemple, că o voce poate să fie mai mult sau mai puțin puternică, să aibă o întindere și o puritate mai mare sau mai mică, dar dacă este bine formată, dacă elevul a fost învățat să obțină maximum de avantaje posibile din respirația sa, să o folosească bine, să transmită aerul impregnat de vibrații către partea rezonantă a corpului nostru (anume către cerul gurii), el va reuși să-i dea o sonoritate plăcută și o amplitudine mai mare, cu un efort mai mic". Pentru formarea vocii, Elena Teodorini punea un accent deosebit, în primul rând, pe "înlăturarea defectelor" vocii respective, apoi "câștigarea omogenității, a extensiunii (întinderii), a forței, supleței și strălucirii necesare abordării repertoriului vechi și modern". În realizarea vocii corespunzătoare unei asemenea sarcini, Elena Teodorini era convinsă de necesitatea "aplicării unui tratament special", bazat pe o "gimnastică ușoară, lentă și progresivă a coardelor vocale și a mușchilor care le ajută să funcționeze, le dă vigoare și elasticitate". Ea vedea cu cea mai mare claritate că "răul" în arta și învățământul cântului nu se datorează numai deficiențelor învățământului, ci în primul rând mediului artistic în care trăiesc astăzi profesorii și elevii...". Metoda de canto a Elenei Teodorini nu constă din dogme, principii teoretice abstracte. Ea ținea seama de la început de materialul uman, de calitățile și defectele fiecărui elev. Punea accent deosebit pe "dicțiune", știindu-și asupra unei juste proporții între vocală și consoană, a unei "articulații" perfecte, precum și a unei "pronunții" lucrate cu migală, conform specificului gramatical al fiecărei limbi.

Prin teoretizările sale, Elena Teodorini a marcat o etapă nouă în evoluția școlii românești de canto, contribuind esențial la făurirea propriu-zisă a școlii noastre moderne de cânt.

Este de asemenea meritorie activitatea unor cântăreți români de operă, de la finele veacului trecut, cum au fost, de exemplu: Nuovina, Elena Drăgulinescu-Stinghe, Florica Cristoforeanu, Rodica Nestorescu, Zina de Nori, Grigore Gabrielescu, Dimitrie Popovici-Bayreuth sau Giovanni Dimitrescu, care au cunoscut gloria pe scene din Europa sau America. Celebritatea se datorează în egală măsură și pedagogilor care i-au format, cum au fost Elena Teodorini sau Dimitrie Onofrei.

Interesante rămân însemnările lui G. Ștephănescu, Elena Teodorini, Florica Cristoforeanu sau Elena Drăgulinescu-Stinghe cu privire la respirație, recomandări urmate, pentru actualitatea lor, și de pedagogii din zilele noastre.

Pe de altă parte, marele actor și cântăreț George Niculescu-Basu, referindu-se tot la problemele respirației, nota: respirația nu reprezintă numai un combustibil pentru emisia vocală, ci și un mijloc de expresie care poate întregi actul interpretativ. Riferitor la problemele emisie vocale, G. Ștephănescu, Florica Cristoforeanu, Elena Teodorini și George Niculescu-Basu sunt de părere că numai îndreptând coloana sonoră spre cavitatea supraglotică de rezonanță, emisia vocală devine clară, sunetul catifelat și intens. Același profesor au abordat probleme legate de omogenizarea registrelor (G. Ștephănescu), dicțiune (Elena Drăgulinescu-Stinghe, Florica Cristoforeanu, George Niculescu-Basu) sau articularea propriu-zisă (G. Ștephănescu).

Foști elevi ai lui George Ștephănescu și ai Elenei Teodorini au ajuns să le continue opera începută și în domeniul învățământului. Alături de profesorii de cânt și de cântăreți care s-au străduit ca practica lor să aibă și o

temele științifice, au existat și câțiva pasionați oameni de știință, îndrăgostiți de arta cântului, care au dat un sprijin important în fundamentarea de care avea nevoie cântul.

În anul 1936, medicul profesor Dr. George Buzoianu, în colaborare cu medicul Cotul Gabriel, elaborează lucrarea *"Vocea și igiena vocală"*, în care problema cântului era privită și la noi prin prisma unei fundamentări științifice corespunzătoare epocii, ca o continuare firească a începuturilor stalomice prin eforturile depuse de G. Ștephănescu și Elena Teodorini.

Profesorul Dr. George Buzoianu poate fi considerat drept cel care a pus bazele foniatricei în țara noastră. O privire sumară asupra cuprinsului lucrării sus-amintite este edificatoare, mai ales că în *"Introducere"* autorul scria: *"Intențiunea de a da câteva noțiuni sumare, dar necesare și utile, de fonologie și foniatrică în exercițiul funcțiilor profesionale ale vocii nu se poate traduce complet în fapte, datorită complexității acestei probleme la baza căreia se găsesc o serie de discipline complementare, însă indispensabile"*. Autorul expune unele noțiuni de anatomie a laringelui, de fiziologie a aparatului fonator, fiziologie artistică, însoțite de diverse noțiuni de acustică, fonologie, calitățile și felurile vocilor, precum și cele mai importante teorii asupra vocii. Partea a II-a a lucrării este consacrată *"alterațiilor vocii"*, autorul insistând cu deosebire asupra *"educației și reeducației fonetice"*.

Alți cunoscuți profesori au fost Mihail Vulpescu și Constantin Stroescu. În ceea ce-l privește pe Mihail Vulpescu, acesta conducea încă din 1930 clasa de operă a Conservatorului de Muzică din București. În anul 1947 editează lucrarea *"Gestul liric"*, în care fixează reguli pentru însușirea și predarea artei scenice lirice. Destinată inițierii cântărețului de operă în arta scenică ce trebuie să aibă la bază arta cântului, lucrarea mai cuprinde și un valoros material referitor la problemele de metodică a învățământului vocal, fundamentate științific în capitolul III intitulat *"Considerațiuni vocale"*. Profesorul Mihail Vulpescu subliniază de la început necesitatea înțelegerii procesului cântului vocal (deci a muncii conștiente, rolul gândirii, al culturii, al documentării și cunoașterii științifice). El scria: *"Natura unui sunet emis, tăria lui, precum și infinita lui descreștere, colorarea lui clară și întunecoasă etc. depind de voință (în sens de concentrare - gândire), gradul de sensibilitate, armonizarea adecvată a aparatului vocal și facial, în strânsă legătură cu acțiunea intercostalilor și a diafragmului, cum și de înțelegerea acestor chestiuni, de perceperea care nu se capătă decât prin experiențe și prin studii"* (*Gestul liric*, 1947, p. 73). Autorul arată pericolul de a fi folosit în predare procedeul *"imitației"*: *"de la începutul studiilor, atât diletanțul, cât și cel cu calități vocale evidente ajung în marea majoritate a cazurilor - prin imitație - a copia emisiunea profesorilor lor"*.

În recomandările sale, profesorul Mihail Vulpescu se bazează pe cunoașterea principiilor de bază ale fiziologiei organismului omenesc, cerând elevului cântăreț și artistului liric *"naturaletă în cânt"*: *"În cânt și în special în redarea gesturilor și mimicii în timpul cântării, corpul și fața artistului liric nu trebuie să depindă - cum se întâmplă, în general, pentru cei care au o emisiune greșită - de emisiunea vocală cântată, care în arta lirică este un alt mijloc, un mijloc nou, un mijloc în plus de sporire expresivă a potențialului interpretativ, de care trebuie să depindă armonia pe care artistul liric trebuie s-o realizeze între suplețea degajată natural, (a fizicului lui, culminând în aparatul vocal) și sentimentul exprimat de textul muzical și dramatic"*.

Interesant este că, după 60 de ani de muncă și căutare permanente, George Niculescu-Basu, în lucrarea *"Cum am cântat eu"*, ia o poziție critică față de problemele centrale ale metodelor predării cântului, o poziție fermă împotriva empirismului, a rutinei. Și el privește imitația ca pe un procedeu pe care nu trebuie să se clădească un învățământ al cântului.

Am prezentat unele probleme care au stat în atenția cântăreților și profesorilor de cânt, în lucrări scrise și publicate, acestea constituind, de fapt, documentele istorice pe care ne-am bazat în edificarea evoluției învățământului de canto la noi. Pe lângă aceștia, însă, mulți alți cântăreți și profesori de canto și-au adus contribuția la dezvoltarea școlii noastre, prin activitatea lor practică, prin exemplul lor de buni cântăreți sau prin activitatea lor îndelungată ca profesori de cânt. Ne gândim la Dimitrie Popovici-Bayreuth, Aurel Eliade, George Folescu, mari interpreți lirici și profesori, care au format numeroși alți cântăreți de renume. Să-l amintim aici pe profesorul Constantin Stroescu, care a subliniat în predarea cântului bunul gust, rafinamentul în execuția vocală, respectul de nestematele stilistice și muzică în general. O pleiadă de cântăreți a fost formată sub îndrumarea sa,

dând un impuls nou operelor din București, Cluj, Iași și Timișoara, precum și podiului de concert. La baza metodei sale de predare au stat, în principal: munca asupra sunetului frumos; dicțiunea (o categorică articulație și o pronunție corespunzătoare fiecărei limbi în care se cântă); cântul legat și bine susținut; înțelegerea conținutului emoțional; participarea, trăirea interpretului la cea mai înaltă tensiune; respectarea stilului.

Învățământul muzical din Cluj, asemeni celui din restul țării, s-a dezvoltat de-a lungul secolului al XIX-lea în strânsă legătură cu viața teatrală. Progresul muzicii și artei dramatice exprimă ascensiunea vieții publice și al culturii, având în vedere faptul că artele au jucat și în această epocă un rol activ în lupta de emancipare națională. Astfel, în 1819 se înființează la Cluj Societatea muzicală clujeană. De numele acesteia este legată crearea, în același an, a unei școli speciale de canto și vioră, acestea destinate formării interpreților necesari vieții muzicale, bisericii și teatrului. Denumită din 1837 Conservator, școala de muzică din Cluj (în ciuda nenumăratelor greutăți cu care a fost confruntată) a jucat un rol pozitiv în propășirea culturii muzicale din țara noastră. Teatrul din Cluj, ridicat în 1821, va cunoaște în spectacole sau concerte, arta tinerilor cântăreți sau instrumentiști formați în școala societății muzicale amintite. În perioada anilor 1905-1910 va funcționa la Conservatorul clujean o comisie pentru examinarea și calificarea măștrilor de canto din școlile medii, posesorii ai diplomei de bacalaureat sau școală normală. De asemenea, amplificându-și în 1913 planul de învățământ de la 7 la 11 ani, adăugând cicluri academice după modelul conservatoarelor de stat, instituția clujeană, deși având o organizare particular-municipală, a obținut dreptul elevilor săi de a fi admiși la examene pentru a-și lua diploma de stat. Dintre animatorii de seamă ai Conservatorului clujean s-au impus foștii săi directori: muzicianul vienez de origine moravă Gheorghe Ruzitzka (1789-1869), Farkas Ödön (1851-1912) - conducător timp de 32 de ani al Conservatorului, printre membrii de onoare putând fi înțâlniți Franz Liszt, Brahms, J. Joachim, alături de cânturari progresiști precum Miko Imre, Grigore Corbul, Brassai Sámuel sau Dr. Aurel Isacu. Dintre elevii anilor de început pot fi amintiți compozitorii Iustin Juga, Dély-Szabó Géza, Nicolae Bretan, cântăreții Constantin Pavel și Sándor Erzsi.

Un moment cu totul deosebit în evoluția școlii cluje (și românești) de canto l-a marcat înființarea la 19 septembrie 1919, a Teatrului și Operei Române din Cluj, meritul revenind muzicianului și compozitorului Tiberiu Brediceanu - animatorul vieții muzicale din Transilvania și eminentului muzician Constantin Pavel, care a primit sarcina din partea Consiliului dirigent, prezidat de Brediceanu, de a înainta planul de organizare al Operei Române.

Înainte de a păși într-o etapă nouă, se cuvine să vorbim despre Dimitrie Popovici-Bayreuth. Personalitatea lui, aureolată de strălucirea succeselor obținute pe mari scene ale lumii - Praga, Berlin, Bayreuth, München, Viena, Hamburg, Madrid, precum și în numeroase orașe din America - era o condiție a încrederii și profesionalismului, sub impulsul cărora putea începe și trăi organismul complex al unei instituții de cultură cum trebuia să fie Opera Română din Cluj. În plus, muzicianul acumulasese acea experiență organizatorică și pedagogică necesară în educarea generațiilor de cântăreți și muzicieni.

Școala clujeană de canto nu a apărut nici izolată, nici pe un teren vitreg sau virgin. Era, de fapt, parte integrantă a școlii liceale românești, care se închegea cu mai multe decenii înainte la București, unde veniseră să studieze și să se afirme talente de pe întreg cuprinsul țării, inclusiv de peste Carpați, unde pomiseră să-și desăvârșească măiestria ca stele de primă mărime Elena Teodorini, Nuovina, Hariclea Darclee, Florica Cristoforeanu, Ion Dumitrescu și însuși Dimitrie Popovici-Bayreuth. Școala clujeană se constituise, așadar, ca parte integrantă a școlii românești, afirmându-se de la început și continuând să iradiază valori de o strălucire unică: Elena Roman, Ana Rozsa Vasiliu, Traian Grozăvescu, Tomel Spătaru, Mimi Nestorescu, Lya Pop, Nicu Apostolescu, Emil Marinescu, Constantin Ujeicu, Vladimir Siomin, Any Ducu, Maria Cojocaru, Silvia Tiron, Elena Capelaro-Periş, F. Dobranskaia, frații Mihai și Augustin Almășanu, Lya Hubic, Stela Simonetti, Suzana Coman-Bosica, Silvia Florea-Soltischi, Ecaterina Vlăcovici, Constantin Ursulescu, Teodor Carabiberi. Mulți dintre cei evocați aici au îmbrățișat cariera didactică, unii încă din timpul cât evoluau pe scenă, alții după încheierea activității artistice propriu-zise.

Ne gândim, de exemplu, la Constantin Pavel, una din cele mai complexe personalități pe care le-a avut scena lirică românească. Cântărețul a evoluat ca prim-tenor timp de 17 ani, perioadă în care a abordat circa 30 de roluri, de la Mozart și până la opere românești: acest repertoriu se referă la roluri de tenor lejer, liric, spinto,

dramatic sau tenor de factură wagneriană. A dat viață rolului "Lucașăru" din opera cu același nume de Nicolae Bretan, precum și rolului lui Mihai din opera "Seara mare" de Tiberiu Brediceanu.

Constantin Pavel s-a bucurat de calități vocale naturale cu totul deosebite, dar a urmat și serioase studii de canto, ceea ce i-a permis să abordeze un repertoriu atât de divers. În plus, Pavel a fost și un excelent regizor, fiind adesea atât solist, cât și director de scenă al spectacolului respectiv. Către finele carierei sale extrem de agitate, cântărețul s-a apropiat de liedul german, de acest gen liric, în general, considerând că lied-ul "din punct de vedere al artei pure, este superior operei, totul depinzând de cântăreț. Dacă vocea sa a răsunat pentru ultima dată pe scena Operei Române din Cluj în anul 1930, ecoul acesteia s-a făcut auzit prin glasul elevilor maestrului.

Una din stelele de primă mărime ale scenei de operă clujești și un pedagog de mare talent a fost mezzosoprana Lya Pop, membră fondatoare a Operei Române din Cluj. Artista a cunoscut de timpuriu celebritatea, a studiat la București și Paris, ar fi putut să-și continue studiile și cariera artistică la Viena, dar izbucnirea primului război mondial și apoi evenimentele de după Unirea de la 1918 au determinat-o să rămână la Cluj. A servit scena lirică clujească timp de 27 de ani neîntreruși. A debutat, alături de Constantin Pavel în rolul Amneris din Aida, la 25 mai 1920, inaugurând cu acest rol seria de 22 de alte roluri din opere, cuprinse în mai bine de 700 de spectacole. Acestea li s-a adăugat participarea la diferite festivaluri, recitaluri și emisiuni la radio. A fost dăruită cu o voce de o calitate rară, de o înfădare cu totul neobișnuită, egalitate și omogenitate de emisie și o tehnică de mare eficiență și expresivitate. Erau calități native, în mod armonios completate de un temperament scenic puternic, vulcanic și de o frumusețe a chipului deosebită. Lya Pop a fost nu numai o mare cântăreață - a cântat alături de Elena Roman, Constantin Pavel, Traian Grozăvescu, Nicu Apostolescu, Aca de Barbu, Ana Rozsa-Vasilu, Mimi Nestorescu, Ionel Tudoran, Stella Simonetti, Lya Hubic, Constantin Ujeicu (la Cluj), precum și cu Elena Drăgulescu, Petre Ștefănescu-Goangă, George Niculescu-Basu și Jean Athanasiu la București. A cântat și împreună cu soliști de peste hotare, întrunind aprecieri elogioase.

Timp de 28 de ani (1921-1946) a fost și profesoară de canto la Conservatorul clujean, contribuind la formarea a numeroase generații de studenți. Seriozitatea în activitatea scenică și în cea pedagogică, devotamentul și dorința de a împărtăși celor tineri, au făcut ca din mâna ei să plece spre scena clujească și ale țării artiști străluciți, dintre care amintim pe: Lya Hubic, Stella Simonetti, Augustin Almășanu, Traian Nicolau, Virginica Romanovski, Angela Moldovan, Ion Dacian, Susana Coman-Bosica, Livia Pop, Silvia Soltschi, Florica Istrate și Maria Pinteala Cluj; Iliu Cazacu, Ica Tătaru, Silvia Drăgan, Sofia Ghiorgheș și Aurora Micu la Timișoara; Florica Mărieș la Iași.

Din lipsa documentelor, nu putem stănui prea mult asupra contribuției la școala românească de cânt a unor profesori precum Ionel Crișianu. Vom spune doar că a fost profesorul unor artiști cu care scena românească s-a mândrit decenii de-a rândul: Liviu Halip, Mihai Almășanu, Augustin Almășanu, Nichita Mihalevski, Emilia Popovici și Nicu Bănescu.

Referitor la activitatea didactică a profesorului C. Theodoru la Conservatorul clujean, aceasta poate fi apreciată prin intermediul lucrărilor sale care, chiar dacă se păstrează în manuscris, constituie și astăzi instrumente de lucru utile. Amintim aici lucrările: "Contribuțiuni la pedagogia cântului. Registre - Pasaj - Poza de voce - Sprijinirea sunetului", "Contribuțiuni la pedagogia cântului. Gimnastica vocală", precum și traducerea din limba rusă a lucrării lui S. P. Judin și intitulată "Cântărețul și vocea".

Pleiada profesorilor care i-au urmat ar putea începe cu Liviu Halip, traducător al lucrării de canto a artistei și profesoarei Madeline Mansion. Elevii săi au devenit, peste ani, ei înșiși străluciți interpreți și profesori de canto: Niculina Mirea, Alexandru Fărcaș, Lucia Vonica.

Aceștia li se adaugă Ileana Adorean, Gogu Simionescu, Albert D'Andree (cu lucrări privind "Educația vocii copiilor", "Tehnica vorbirii" etc.), Marta Jigmond, Maria Elena Goia (autoare a traducerii lexiconului "Cântărețul conștient", a lucrării "Rolul cavităților de rezonanță în cânt" etc.), Lucia Hângănu-Vătășanu ("Aspecte ale activității și pedagogiei vocal-interpretative a lui P. Șt. Goangă", "Concepția lui Gh. Dima privind unele probleme ale educației vocale", "Istoricul disciplinei de canto la Conservatorul Gh. Dima din Cluj" etc.), Emil Mureșan ("Considerații asupra studiului vocal cu slabe și puternice împiedicări reînțoarsă pe laringe", "Considerații asupra tratatului de cânt -Enigme ale vocii umane, de Elena Cemeș", "Despre interpretare"), Ion

Budoiu (*"Probleme ale exersării"*; *"Materiale informative pentru cursul de metodică a predării cântului"* etc.), Lucia Stănescu, Ion Piso, Stella Simonetti, Agneta Kriza, Ana Manciulea. Profesorul Mircea Breazu, autor a numeroase lucrări științifice, dintre care amintim: *"Unele noțiuni noi în teoria respirației în cânt"*, *"Unele probleme ale intensității vocale"*, *"Noțiuni noi în teoria emisiei vocale"*, *"Probleme ale antrenamentului vocal"*, este cel care a dat scenelor românești și de peste hotare pe Eva Jeler (Metropolitan), Mariana Nicolesco (Scala), Zilahi Carol (Germania), Sara Gheorghe (Iugoslavia), Daroczi Tamas (Ungaria), Fogel Laszlo (Ungaria), Marton Melinda, solistă a Operei Maghiare de Stat din Cluj-Napoca.

Ducând mai departe incursiunea noastră în evoluția școlii românești de canto; cu aplecare deosebită către cea clujeană, ne vom opri la câțiva din profesorii de astăzi.

Conferențiarul Iulian Jurja este autor al unor apreciate lucrări științifice, al cursului de *"Metodica predării cântului"* și în același timp și un foarte bun interpret pe scenele de operă sau de concert, susținând peste 800 de prestații artistice, atât în țară, cât și în străinătate. Valorificându-și pasiunea în sensul abordării muzicii de operă, a interpretat roluri principale în opere precum *"Nunta lui Figaro"*, *"Don Giovanni"*, *"Răpirea din Serai"*, *"Bărbierul din Sevilla"*, *"Don Carlos"*, precum și în opere românești precum *"Pădurea vulturilor"*, *"Poesis"* sau *"Pană Lesnea Rusă"*. Numeroaselor înregistrări la radio și televiziune li s-au adăugat și lucrările științifice, dintre care menționăm: *"Corelația dintre emisie și respirație în canto"*, *"Culegere de ani vechi italiene, lieduri și prelucrări de muzică românească pentru voce cu acompaniament de pian"*, *"Școala națională rusă de canto și câțiva dintre exponenții ei mai de seamă"* și altele.

Profesorul Alexandru Fărcaș, actualul rector al Academiei de Muzică "Gh. Dima" din Cluj-Napoca și-a început activitatea didactică după absolvirea Conservatorului clujean, activând ca preparator la casa maestrului D'Andrée. Din perioada de început provin absolvenți care, ulterior, au devenit profesori de canto sau soliști: Iulian Jurja, Nicolae Urziceanu (București), Ionel Pantea, profesor la Conservatorul din Luxemburg, Sergiu Pop, lector la Academia de teatru și film București. Paralel cu activitatea didactică, a desfășurat și o intensă activitate concertistică în colaborare cu Filarmonica de Stat din Cluj și a debutat pe scena Operei Maghiare în rolul lui Igor din opera *"Cneazul Igor"* de A. Borodin și Georgio Gemont din *"Traviata"* de Verdi, anii care au urmat au însemnat pentru interpretul Alexandru Fărcaș succese artistice de prestigiu, cu premii internaționale la Roubaix și Toulouse (Franța), abordarea unor roluri precum Scarpia din *"Tosca"*, Jack Rance din *"Fata Vestului sălbatic"*, Conte de Luna din *"Trubadurul"*, Rodrigo de Posa din *"Don Carlos"*, rolul iobagului din opera *"Horea"* de Nicolae Bretan, rolul lui Ștefan cel Mare din opera *"Ștefan cel Mare"* de T. Bratu. Pe lângă acestea, a susținut pe scenele celor două opere din Cluj-Napoca și alte partituri dificile, cum au fost, de exemplu, Lescaut din opera *"Manon Lescaut"*, Renato din *"Băf mascaf"*, Enrico din *"Lucia de Lammermoor"*, Malatesta din *"Don Pasquale"*. Din timpul activității pedagogice a anilor 1977-79 datează formarea și îndrumarea unui artist care nu mai are nevoie de prezentare: baritonul Alexandru Agache.

A realizat și o bogată operă științifică, concretizată în 15 referate și comunicări de specialitate. A susținut peste 450 de concerte, recitaluri și spectacole, realizând concepția regizorală la 9 spectacole de operă, prezentate în peste 30 de reprezentații pe scenele Operei Române din Cluj-Napoca, a Casei de cultură a studenților din Cluj-Napoca și Timișoara, a studioului de operă de la conservatorul bucureștean și Operei din București. Generațiile de cântăreți de astăzi au în maestrul Alexandru Fărcaș exemplul artistului total, ale căruia performanțe pot fi cu greu atinse.

De la angajarea la Conservatorul clujean, doamna conferențiar Edita Simon a susținut peste 320 de concerte și recitaluri în țară și străinătate, 69 de recitaluri și semirecitaluri, 18 audții absolute de muzică românească. A participat la festivaluri internaționale în Italia, Germania, Polonia, Ungaria, Franța, câștigând la concursul *"Robert Schumann"* de la Zwickau, în 1969, diploma și mențiune. Paralel cu activitatea concertistică a desfășurat o muncă de modelare a talentelor, plină de devoțiune, de sub mână domniei sale ieșind soliști consacrați, atât în țară cât și peste hotare. Ne gândim la Corina Circa, Lucia Cicoară, Ioan Micu, Papp Wilma, Lucia Kriska și alții. Demersul său științific s-a concretizat în lucrări privind *"Relația dintre text și muzică"*, *"Liedul în creația lui W. A. Mozart"*, *"Mussorgski - inovator în muzica de cameră vocală"* și altele.

Unul din cadrele didactice ale Academiei de Muzică este conferențiarul universitar Gheorghe Roșu,

format la școala profesorului Mircea Breazu. S-a implicat în realizarea unor spectacole de operă împreună cu clasa de canto, susținând partiturile de bas din opere precum "Căsătoria secretă" de Cimarosa (Geronimo), "Nevestele vesele din Windsor" de Otto Nicolai (Falstaff), "Cei patru bătărași" de Wolf Ferrari (Lunardo), "O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu (Jupân Dumitrache), precum și în numeroase spectacole susținute pe scena Operei Române din Cluj-Napoca. Artistul și pedagogul Gheorghe Roșu abordează în egală măsură muzica de cameră, cantata și oratoriul, a realizat înregistrări individuale, în colaborare și cu formația Ars Nova, filmări la Televiziune. A participat cu un recital de lieduri la ediția din 1988 a Festivalului "George Enescu".

Considerente de timp și spațiu ne determină să încheiem cercetarea noastră aici, formulând poate cea mai esențializată concluzie din câte s-ar putea formula: școala românească de canto a dat și continuă să mai dea încă elemente de mare valoare. Datoria celor de astăzi este de a duce mai departe această tradiție.

# COMPOZIȚIA MUZICALĂ ASISTATĂ DE CALCULATOR

Adrian BORZA

## **Preliminarii**

Investigația activității umane care-și definește obiectul în zona de interferență a muzicii cu informatica, își va formula obiectivele și rezultatele în cadrul a două modalități de abordare simultană și neistorică a domeniilor - activitatea muzicală și sistemul de calcul. Ne referim astfel, la modelarea și simularea activităților, cum ar fi compoziția, interpretarea unei partituri, angajamentul în critica muzicală și altele.

Restrângând zona investigației, în acest eseu ne îndreptăm atenția asupra anumitor aspecte ale modelării compoziției muzicale, modelare care presupune intervenția specializată a programelor calculatorului electronic.

Acolo unde considerăm necesară detalierea unor probleme specifice, o vom face cu scopul nuanțării preocupărilor noastre în ce privesc liniile de forță ale compoziției electroacustice.

## **Simulare și modelare în compoziția asistată de calculator**

Categoria simulării compoziției muzicale o definim ca ansamblul programelor și echipamentului fizic ale sistemului de calcul care servesc imitării actului de creație. Prin aceasta înțelegem urmărirea acelor procese cognitive ale minții umane prin care omul se manifestă creator. Plecând de la realitatea că acțiunea individuală a artistului de a se comunica lumii, mijlocită de meșteșugul său, instrument de exteriorizare a intențiilor și modelelor mentale, considerăm programele de simulare irelevante din punct de vedere motivațional și afectiv.

Chiar dacă și pe drept cuvânt, arta sunetelor se regăsește în specificarea că "e capabilă să detecteze acea zonă inefabilă a sensibilității umane existente în noi" (Victor Ernest Mașek - "Arta și Matematica", Ed. Politică, 1972, pag. 232), meritul calculatorului îl putem găsi în încercarea de simulare a unor operații ale creierului, cercetare specifică tehnologiei de mare actualitate, cum este inteligența artificială.

A doua categorie, a modelării compoziției muzicale, este definită ca ansamblul programelor și echipamentului fizic ale sistemului de calcul care servesc la plasmuirea operelor muzicale. Cu alte cuvinte, intervenția calculatorului este limitată de efectuarea unor operații aritmetice, logice și de transfer. Este un lucru știut că în muzică se operează cu "parametrii care sunt de natură calitativă (s.n.), deci numerică" (Solomon Marcus - "Artă și Știință", Ed. Eminescu, 1986, pag. 258) și cu structuri sonore a căror sintaxă este abstractă și discretă, deci cu structuri de natură calitativă, astfel încât, devine justificată afirmația că, stocarea și prelucrarea informației muzicale este mult ușurată datorită acestor proprietăți intime ale muzicii.

Referirea la operațiile pe care calculatorul le poate executa rapid și precis, în contextul modelării, trebuie înțeleasă în sensul că acestea se desfășoară în oricare ar fi programul utilizat, compatibil activității de creație.

Categoria modelării o considerăm a fi singura în măsură a justifica, din punct de vedere al valorii estetice a creației muzicale, colaborarea dintre om și mașină. Întotdeauna rezultatul compoziției asistate va purta amprenta artistului, "acesta va fi răspunzător de calitatea estetică a operei". (Victor E. Mașek - op. cit., pag. 189).

## **Liniile de forță ale compoziției muzicale**

Revenind la subiectul principal al analizei noastre, ne propunem să nuanțăm ceea ce numim principiul retroacțiunii, ca proprietate a procesării de date.

Calculatorul electronic îndeplinește condițiile unui sistem de calcul, prin aceea că "a fost proiectat și realizat, în așa fel încât, să poată prelua date de intrare, să le transforme conform unor instrucțiuni precise și să prezinte rezultatele într-o formă dorită" (Tiberiu Spircu - "Introducere în informatică", Ed. Teora, 1993, pag. 7).

O înțelegere intuitivă a noțiunii de modelare a compoziției muzicale, în sensul că aceasta se definește ca prelucrare de informații muzicale, implică printre altele, specificarea că activitatea de compoziție manifestă principiul retroacțiunii, înțeles aici ca operație de reglare a evenimentelor sonore în concordanță cu obiectivele activității de compoziție.

Spunem că prelucrarea informațiilor este neliniară, structurarea evenimentelor procedează deci, în funcție de nivelele morfologic, sintactic, arhitectonic, estetic și stilistic ale limbajului muzical; mai mult, prelucrarea este dependentă de configurația evenimentelor sonore. Astfel, compoziția asistată nu poate fi concepută ca o "prelucrare de date unidimensională (s.n.) ci, presupune o ierarhie a nivelelor strategice, permițând o divizare a lor în subsarcini" (Otto E. Laske - "Despre strategiile muzicale, cu scopul de a examina o teorie generativă a muzicii", în: "Interface", vol. 1, nr. 2, noiembrie 1972, pag. 111-125); pe de altă parte, modelarea compoziției este determinată "nu doar de contextul strategic propriu ci, în egală măsură, de constrângerile (s.n.) care provin din structurile utilizate" (Otto E. Laske, op. cit., pag. 111-125).

Din enunțurile de mai sus rezultă că modelarea compoziției muzicale este o prelucrare de date: 1. neliniară a componentelor limbajului muzical; 2. dependentă de configurația evenimentelor sonore; 3. structurată în sarcini, prin natura regulilor meșteșugului componistic; 4. strategică, datorită intenționalității artistului de a asigura calitate operei de artă și 5. mijlocită de un program compatibil compoziției, program supus dezvoltării.

Această definiție aduce descalificări acelor teorii care reflectă o gândire cantitativă, ansamblistă, nerelațională asupra compoziției muzicale însăși, de altfel intervenția calculatorului nu face să modifice în esență atributele compoziției (Abraham A. Moles - "Artă și Ordinator", Ed. Meridiane, 1974, pag. 118: "operația de compoziție se reduce la asamblarea elementelor unui repertoriu simbolic...") și invită la motivarea unei compoziții structuraliste generative, în care modulele strategice de structurare a evenimentelor sonore sunt definitorii în generarea operelor. "Ceea ce deosebește ereditatea a doi indivizi nu este natura alfabetului genetic ci, modul în care elementele alfabetului sunt dispuse, deci structura sintactică a acestora" (Solomon Marcus - op. cit., pag. 264).

### **Premise ale cercetării compoziției muzicale și cercetării modelării compoziției.**

În loc de a formula câteva concluzii care să facă referire la subiectul abordat, dorim să suferăm două premise care indică punctele de plecare necesare de a fi investigate într-o problemă ca modelarea compoziției muzicale, cu atât mai mult pentru compoziția muzicală, lipsită de intervenția calculatorului electronic.

Astfel, unul dintre dezideratele epistemologice ale compoziției muzicale este acela de a grupa teoriile generative care, formal și explicit definesc regulile și condiții, conforme cu structuri sonore și acțiuni care utilizează structuri sonore; aceste reguli și condiții duc la elucidarea activității de compoziție, mai mult ele încearcă să justifice natura abilității care-i permite unui muzician înăscut a numi, a observa, a comunica muzica. O teorie este generativă, în sens epistemologic, dacă aceasta contribuie la clarificarea constituenților a ceea ce numim a fi muzical în loc de specificarea că aceste constituenți sunt deja cunoscute.

Un alt aspect al compoziției muzicale poate fi formulat astfel: în ce măsură sarcinile și subsarcinile activității sunt decidabile. Cu alte cuvinte, dacă încercând să rezolvăm o secvență a sarcinilor, aceasta ne poate reliefa existența unui algoritm provenind din proceduri cu subiect și scop precis determinate, putând fi obținute soluții de rezolvare; or, dimpotrivă, dacă o secvență poate arăta că nu există astfel de proceduri eficiente, se poate demonstra că problemele compoziției și modelării sunt insolubile.

# MIJLOACE MODULATORICE CA ELEMENTE GENERATOARE DE DRAMATURGIE MUZICALĂ ÎN OPERA "RĂPIREA DIN SERA" DE W. A. MOZART

Eduard TERÉNYI

Gabriela COCA

## 1. SCURTĂ PRIVIRE ISTORICĂ ASUPRA OPEREI

### 1.1. Perioada în care a fost creată lucrarea; alte lucrări semnificative între care se încadrează.

Singspielul "Răpirea din Sera" de W. A. Mozart a fost scris între anii 1781-1782. Printre lucrările scrise în această perioadă, între care se încadrează "Răpirea din Sera" amintim: Simfonia nr. 35 numită "Haffner", Misa solemnă (Do) - K.V.337 - compusă în anul 1780; opera seria în 3 acte - Idomeneo (1780-1781). Perioada anilor 1782-1783 înregistrează de asemenea Misa în do - K.V. 427, trei concerte noi pentru pian și orchestră: (nr. 11 - Fa - K.V. 413, nr. 12 - La - K.V. 414, nr. 13 - Do - K.V. 415), precum și două rondouri pentru pian și orchestră (Re - K.V. 382, La - K.V.386), nemaivorbind de numeroasele lucrări ocazionale pentru cele mai diverse formații de cameră. Între anii 1781-1783 compune și sonatele pentru pian (Do - K.V. 330, La - K.V. 331, Fa - K.V. 332).

Anii 1781-1782, pe planul vieții personale a compozitorului aduc schimbări importante ce constau în stabilirea în capitala muzicală de atunci - Viena -, ruperea legăturilor de subordonare cu patriarhatul din Salzburg, precum și căsătoria cu Constanze Weber.

Revenind la opera "Răpirea din Sera", perioada exactă a compunerii ei se încadrează între luna iulie a anului 1781 (când primește libretul scris de Gottlieb Stephanie), și luna iunie a anului următor - 1782 - (când încep repetițiile pentru reprezentarea ei). Premiera operii a avut loc în data de 16 iulie în Burgtheater-ul din Viena.

### 1.2. Referiri ale compozitorului la opera "Răpirea din Sera"; antecedentele cvartetului de încheiere a actului I.

Referitor la observațiile lui Mozart în legătură cu crearea operii, observații extrase dintr-o scrisoare a compozitorului, datată din 26 septembrie 1781 - Viena, și adresată tatălui său reținem următoarele două citate:

*"Actul întâi e gata de peste 3 săptămâni, o arie din actul doi, și duetul beției (...) de asemenea. Mai departe nu pot să fac însă nimic, căci acum se răstoarnă toată povestea - și anume, la cererea mea. La începutul actului al treilea e un cvintet drăgălaș, sau mai bine zis un finale, pe care, însă, -aș prefera să-l am la sfârșitul actului doi. Pentru a putea realiza aceasta, trebuie să se facă o schimbare mare, ba chiar o intrigă absolut nouă, (...)"*

Din acest citat reiese importanța deosebită pe care o acordă Mozart tonalităților, în relieful sonoră a stărilor sufletești. Acest citat constituie deci punctul de pornire, argumentul analizei noastre: "Mijloace modulatorice ca elemente generatoare de dramaturgie muzicală".

Acest cvintet, transformat în cvartetul de încheiere al actului II constituie subiectul analizei noastre. El reprezintă un element central al construcției arhitectonice a operii, constituind secțiunea de aur a ei.

Al doilea citat asupra căruia ne-am oprit este următorul:

*"Căci un om care e într-o stare de furie atât de violentă (este vorba despre Osmin - n.n.), trece peste orice*

ordin, măsură și scop, nu se mai recunoaște - astfel încât și muzica trebuie să fie potrivită. Deoarece însă pasiunile, mai mult sau mai puțin violente, nu trebuie redată niciodată până la scârbă și muzica nu trebuie să jignească nici măcar în situația cea mai înfricoșătoare, ci trebuie să continue să ne placă, deci trebuie să rămână muzică în orice împrejurare, n-am ales pentru arie o tonalitate străină de Fa major, ci una din aceeași familie, dar nu pe cea mai apropiată, re minor, ci pe cea următoare la minor.\*

## 2. ANALIZA CVARTETULUI DIN FINALUL ACTULUI II.

### 2.1. Constatări statistice referitoare la formă, metrică, tempo, structură tonală, modulații.

Cvartetul integral conține 367 de măsuri, care pe plan formal sunt împărțite în 7 secțiuni, structurând așa-numita formă de lanț. Secțiunile formei nu au același conținut de măsuri, deci nu sunt egale între ele. În principiu observăm însă că secțiunile extreme se impun prin amploare, ca și extindere A corespunzând cu G, B cu F, și secțiunea C cu secțiunea E.

Cele 367 de măsuri conțin în total 42 de modulații. Deci, împărțind uniform, pe fiecare a noua măsură avem câte o modulație. După cum vedem din tabelul de mai jos, ele nu sunt distribuite uniform și echidistant. Cea mai mare frecvență modulatorică o întâlnim în secțiunile A și F, iar cel mai slab din punct de vedere tonal este ultimul fragment G, în care pe parcursul a 110 măsuri se modulează doar de 5 ori.

TABEL NR. 1

	A	B	C	D-1	D-2	E	F	G
MĂSURA	1-88	89-142	143-154	155-166	167-192	193-208	209-257	258-367
NR. TOTAL DE MĂSURI	88	54	12	12	26	15,5	49,5	110
TEMPO	ALLEGRO	ANDANTE	ANDANTE	ALLEGRO ASSAI		ANDANTINO	ALLEGRETTO	ALLEGRO
METRUL	4/4	3/8	4/4	4/4	4/4	6/8	4/4*12/8*	4/4
TONALIT. DE BAZĂ	Re	sol	Mi b	si b	re	La	La	Re
NR. DE MODULAȚII	11	5	4	-	6	1	10	5
TONALIT. PREZENTE	Re, mi Re, si La, Re mi, Re La, Re La, Re	sol do Si b do sol	Mi b Si b Fa si b->	->si b	re do Si b sol re la	La ->	->La, Mi -> La, Mi   si, La   re, La   re, La   Re —	->Re La Re Sol La Re
NOTE	* Blonde (polimetrie - măsurile 214-236) - Tonalitățile subliniate reprezintă prima apariție a lor în cvartet							

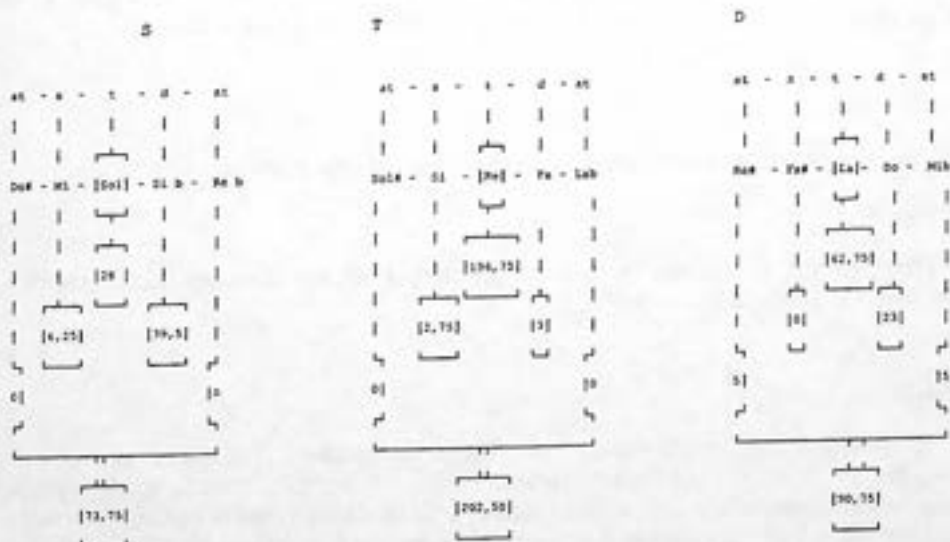
Mozart utilizează un număr de 14 tonalități distincte, pe care le prezentăm în cele ce urmează în ordinea apariției lor ca tonalități noi:

TABEL NR. 2

NR.	TONALITATE	NR. MĂSURI
1.	Re major	187,25
2.	mi minor	3
3.	si minor	2,75
4.	La major	58,75
5.	sol minor	24
6.	do minor	23
7.	Si b major	26,50
8.	Mi b major	5
9.	Fa major	3
10.	si b minor	13
11.	re minor	9,50
12.	la minor	4
13.	Mi major	3,25
14.	Sol major	4

În sistemul axial observăm că cea mai evidențiată funcțiune este Tonica (Re), ea ocupând cele mai multe măsuri. Este urmată de Dominanta Interaxială, Subdominanta Interaxială rămânând în umbră. Vezi în acest sens diferențele conținutului de măsuri (Tabelul nr. 3). Din punct de vedere intraaxial (deci în cadrul axei Tonicii, Subdominantei și Dominantei) numai pe axa Dominantei folosește Mozart tonalitate de antipol (Mi bemol), pe axa Tonicii și a Subdominantei antitonica nefiind prezentă. Pe toate cele 3 axe este vizibilă înclinarea spre dominantă intraaxială, cea mai pronunțată fiind în cazul axei Subdominantei, unde dominantă intraaxială (Si bemol) depășește prin numărul său de măsuri funcțiunea tonicii.

TABEL NR. 3



Privind frecvența tonalităților reprezentată pe scara cvintelor vedem gradul accentuat de folosire al tonalităților majore cu diezi, în comparație cu celelalte 3 compartimente ale scării cvintelor.

TABEL NR. 4

253,25	-	Do #	-	la#	-	5,75
	-	Fa #	-	re#	-	
	-	Si	-	sol#	-	
	3,25	Mi	-	do#	-	
	58,75	La	-	fa#	-	
	187,25	Re	-	si	2,75	
4	Sol	-	mi	3		
(0)	Do		-	la	4	
34,50	3	Fa	-	re	9,50	69,50
	26,50	Si b	-	sol	24	
	5	Mi b	-	do	23	
	-	La b	-	fa	-	
	-	Re b	-	si b	13	
	-	Sol b	-	mi b	-	
	-	Do b	-	la b	-	

Din analiza tonalităților prezente în fiecare secțiune (vezi compartimentul orizontal nr. 7 al tabelului nr. 1) observăm că exclusiv tonalitățile cu diezi Mozart folosește doar în secțiunile extreme A și G, și în secțiunea a 5-a: E, unde rămâne constant în *La* major. Numai tonalitățile cu bemoli utilizează în secțiunile B, C și D-1.

## 2.2. Discursul muzical ca exprimare directă a conținutului textului.

### Secțiunea A

Primul segment, în tonalitatea *Re* major, *Allegro*, constituie pe plan dramaturgic bucuria imensă a regăsinii Belmonte-Constanza, Blonde-Pedrillo.

### Secțiunea B.

În segmentul al doilea, în *Si b* major, *Andante*, fericirea îndrăgostiților este umbră de neîncredere din partea lui Belmonte și Pedrillo. Prin ordinea de apariție a tonalităților Mozart exprimă foarte sugestiv încorsetarea fericirii, a bucuriei de către neîncredere, gelozie, ce poate deveni și tragică. *Sol* minorul de început și de încheiere pare că sugrumă, strânge în carurile sale *Si b* majorul (tonalitatea fericirii) neoferindu-i acestuia parcă nici cea mai mică șansă de scăpare. Reținem și caracterul pasionant al arpeggiilor, valul arpeggiilor, ca exprimare a valurilor sentimentale. La sfârșitul fragmentului apare cvintsectacordul mărit în *sol* minor, atașat de exclamarea disperată pe cvinta micșorată *do#-2 - sol-2* a Constanței, cu textul: "Nu vrei să fi mai clar?" (Exemplul 1)

Acordul cvintsect mărit devine din acest moment - "Leitacordul neîncrederii". Totodată, acest acord reprezintă secțiunea de aur negativă a cvartetului.

### **Secțiunea C.**

Secțiunea C reprezintă pe plan acțional formularea mai clară a întrebării din partea lui Belmonte și Pedrillo, dacă cele două femei au fost fidele sau nu. Fragmentul este în tonalitatea *Mi b* major cu modulație spre *Si b* major, *Fa* major și *si b* minor, într-un tempo *Andante*.

Încheierea secțiunii aduce o linie melodică ce devine leitmotivul melodic al neîncrederii (Constanze: "O, cum mă chinuiești!"), acest moment fiind în același timp fragmentul cel mai disonant al cvartetului. (Exemplul 2)

Cu forma variată a acestui leitmotiv repetat în ostinato insistent, nu mai puțin de 8 ori debutează secțiunea următoare D-1.

### **Secțiunea D-1.**

Un *Allegro assai* în *si b* minor, care pe 4 cvinte descendente începe cu un efect de maximă explozie sentimentală constituie secțiunea D-1. Blonde îi dă o palmă lui Pedrillo, răspunzând laconic la întrebarea îndoielnică pusă de el.

Răspunsul Constanței către Belmonte este foarte dureros, culminând în sextacordul mărit în *si* minor, din exemplul 3:

### **Secțiunea D-2.**

După o pauză dramatică, prin salt tonal apare re minorul - gama atât de caracteristic utilizată de Mozart în „Requiem”, în „Don Giovanni”, în „Concertul pentru pian și orchestră - re minor” și în „Cvartetul re minor”. Acestea sunt celebre lucrări pentru etosul re minorului la Mozart.

Tehnica de ostinato este continuată și în această secțiune D-2, prelucrând însă secvențial un alt tip de figurație melodică (exemplul 4).

Acest segment formal se încheie cu un fragment *Adagio* în *la* minor, introdus de asemenea după o pauză de maximă semnificație dramatică, culminând a treia oară în leitacordul neîncrederii, de astă dată în *la* minor, sext mărit. În acest moment *Adagio* am atins punctul de simetrie al cvartetului. (Exemplul 5)

### **Secțiunea E.**

Următorul fragment (E) este în gama dominantei - *La* major, un *Andantino* al mugurilor de speranță. (Exemplul 6)

### **Secțiunea F.**

După o cezură urmează un *Allegretto* al regăsirii, și al cererii de scuze. (Exemplul 7)

Modulația cea mai îndepărtată din punct de vedere psihologic este *si* minorul, în cadrul acestui segment. Nota *la#* apare ca cea mai îndepărtată alterație în sensul coloanei de cvinte. Aici evidențiem faptul că în fragmentul *Si b* major din secțiunea B (*Andante*) apare și *Sol* bemolul (măsura 103).

### **Secțiunea G.**

Secțiunea G, în *Re* major intruchipează regăsirea și fericirea totală.

În această ultimă secțiune apare semnificativ suprapus *sol#* și *sol* becar ca o amintire a ciocnirilor sufletești (Exemplul 8).

De asemenea semnificativă este utilizarea sextacordului mărit ca punct culminant, dar de această dată în *Re* major, sugerând ideea că îndoielile nu au fost dezlegate și dizolvate în sufletul personajelor.

Tot în acest sens dramaturgic atragem atenția asupra rolului aparte a primului și celui de al doilea fragment în dinamica *piano*, din secțiunea finală a cvartetului.

Prin intermediul discursului muzical Mozart reușește astfel să redea reflectarea diferită pe care o are aceeași problemă sufletească în două straturi sociale clar diferențiate.

Cvartetul de față are o importanță deosebită și prin faptul că viața personală a lui Mozart, în perioada compunerii operei „Răpirea din Sera”, prezenta o similitudine reală cu situația în care se află pe scenă Constanze și Belmonte, respectiv Blonde și Pedrillo.

## CONGRUENȚE ÎN MUZICA SECOLULUI XX: W.LUTOSLAWSKI SI GY.LIGETI

Dora COJOCARU

Alăturarea numelor compozitorilor Witold Lutoslawski (n.1913) și György Ligeti (n.1923) pare la o primă vedere surprinzătoare, date fiind profundele diferențe stilistice prin care creația celor doi se caracterizează. Desigur, a nega acest contrast de stil nu este scopul studiului de față; în schimb, ne propunem să reliefăm anumite corespondențe ce rezultă din concepțiile estetice ale celor doi compozitori și care se reflectă în opusuri prin limbajul utilizat, materialul generator și întreg travaliul tehnic compozițional aplicat acestui material.

Înainte de toate este important de subliniat că, într-un moment în care compozitorii întregii lumi (impulsionați) de ritmul constant și efervescent al cursurilor pentru muzica nouă de la Darmstadt - inaugurate de către Wolfgang Steinecke în 1946) s-au aliniat într-o singură linie de forță în direcția unor "isme" cu caracteristici stilistice bine conturate, Lutoslawski și Ligeti nu s-au lăsat duși de acest val autoritar, ci au căutat să privească aproape detașat spre orizonturi mai personale, nealterate de serialismul și aleatorismul anilor 50-60. Pe de altă parte, reala bază bartókiană a unor lucrări ca: "Tróptik lak" pentru un solist vocal și orchestră (1951), "Bukoliki" pentru vioară și violoncel (1952), "Concerto per orchestra" (1954), "Preludia fanczse" pentru clarinet, harfă, pian, percuție și orchestră de coarde (1954) de W.Lutoslawski și "Roman koncert" (1951), "Musica ricercata" pentru pian (1953) și transcripția sa pentru cvintet de suflători, "Cvartetul de coarde nr.1" (1954) de Gy.Ligeti, ne îndreptățește să atragem atenția asupra unui prim punct de intersecție a creației celor doi compozitori puși în discuție.

Să nu uităm însă că de timpuriu, evoluția lor stilistică se desparte definitiv și se dezvoltă în ritm inegal, cu pași mici la Lutoslawski și cu salturi uriașe la Ligeti, a cărui creație cunoaște două mari rupturi stilistice marcate prin "Apparitions" (1958) și "Monument, Selbstportrait, "Bewegung" (1976).

Probabil că toate congruențele la care ne vom referi sunt dictate în mare măsură și de tentația, manifestată la ambii compozitori, de a promova cursivitatea în muzică într-o perioadă în care tendințele estetice pointiliste jucau un rol hotărâtor.

Desigur, tendința spre cursivitate este la Lutoslawski și Ligeti și o consecință a negării serialismului. Ceea ce, nu înseamnă însă că tehnica serială le este total străină! Dimpotrivă, o întâlnim la Lutoslawski în partea a II-a (Metamorfoze) și a III-a (Apogeum) a "Muzicii funebre în memoria lui Bartók", în "Dublu concert pentru oboi, harfă și orchestră", în "Mi-part" pentru suflători și coarde, sau în "Les espaces du sommeil" pentru bariton și orchestră, sub forma unor serii sever organizate structural și care sunt supuse unei tehnici de translație, sau sub forma unor clustere ce rezultă din aceste serii și al căror mod de acuplare determină anumite articulații formale (Exemplul 1 și 2).

Aceleași trăsături disimulate ale serialismului apar și la Ligeti, ascunse în clusterelor din "Apparitions" și "Atmospheres", sau în surinile de 12 sunete pe care le surprindem în "Cvartet de coarde nr.2" (Ex. 3).

Adâncind studiul structurilor melodice desprindem în continuare preferințele deosebite (probabil o moștenire bartókiană) pentru anumite intervale caracteristice: 2M și 3M ("Les espaces du sommeil" partea a IV-a, "Lontano", "Continuum"), 2m și 3M ("Les espaces du sommeil" partea 1, "Lontano", "Continuum"), 2m și 4p (Muzica funebre), 8p sau 1p ("Muzică funebre", "Lontano", "Cvartet de coarde nr.2", "Poème symphonique"), microintervale ("Cvartet de coarde nr.2", "Preludii și fugă"). Folosirea în același timp, pe verticală și orizontală a aceluiași intervale, determină la Lutoslawski apariția unor splendide "careuri magice". De subliniat însă că în acest caz, datorită mișcărilor ritmice nenotate cu precizie, agregatele armonice primesc un contur mat, desenându-se exact abia în momentul interpretării.

La un rezultat auditiv asemănător ajunge și Ligeti, preocupat de transformările acordice imperceptibile

"Atmospheres", "Volumina", "Requiem", "Lux aeterna", "Lontano", "Clocks and Clouds"). Aceste transformări sunt realizate fie prin mișcări foarte lente, fie, dimpotrivă, în cadrul unor texturi în care rapiditatea cu care se mișcă vocile dă naștere unui fals efect auditiv static ("Apparitions", "Requiem", "Melodien"). Efectul stroboscopic rezultă și din continua repetare a unor formule în care are loc o aproape imperceptibilă, continuă variație ("Continuum", "Dublu concert pentru flaut, oboi și orchestră"), din secțiunile ce evocă obsesia autorului pentru mecanisme ("Clocks and Clouds", "Cvartet de coarde nr. 2", "Concert de cameră pentru 13 instrumente"), sau din cele în care sunetele unui agregat armonic sunt permutate între voci ("Concert de cameră"). Acest ultim aspect e prezent și la Lutoslavski, în "Jeux venitiens" (partea I).

Dacă la Lutoslavski putem vorbi de un aleatorism orizontal ("Preludii și fuga", "Jeux venitiens", "Cvartet de coarde", "Simfonia a II-a") care determină un gen de aleatorism vertical semnalat deja, la Ligeti notația desfășurărilor temporale este în general foarte precisă, excepție făcând lucrarea pentru orgă "Volumina", în care atât duratele, cât și unele agregate acordice (clusters), sunt notate mai puțin exact, luând naștere astfel caracterul quasi-necontrolat al desfășurării muzicale pe ambele coordonate (vertical-orizontale) (Exemplul 4).

Flexibilitatea discursului muzical se manifestă la Ligeti și pe plan ritmic, cu efect direct al renunțării la închistarea formulilor ritmice în spațiul strâmt al măsurilor. Lutoslavski atinge această flexibilitate prin renunțarea la sistemul de măsuri tradițional și oferind interpreților o mai mare libertate de mișcare în cadrul unui așa-zis "aleatorism colectiv". O consecință directă a acestui fapt este fenomenul numit "contrapunct aleatoric".

Atât alternarea secțiunilor aleatorice cu cele exact notate metric, cât și alternarea unor armonice precise (bazate pe diferite structuri intervalice), determină anumite articulații formale. Dar dacă la Lutoslavski construcția se realizează prin succesiunea elementelor, la Ligeti ea se naște de cele mai multe ori din constelații armonice care cresc simultan și se întretaie ("Lontano") și în care contrapunctul este realizat cu finețea unor pânze de păianjen. Desigur, succesiunile prin interpolare apar și la Ligeti (mișcarea a II-a a "Concertului de cameră" - Calmo, sostenuto), dar ele îi sunt caracteristice în primul rând lui Lutoslavski. Martina Homma observă în "Cvartetul de coarde", "Livre pour orchestre", "Trois Poèmes d'Henri Michaux", "Concert pentru violoncel și orchestră", "Simfonia a II-a", "Paroles tissées" un concept formal născut din întretăierea unor secțiuni slab tensionate, cu aspect de "pastă sonoră", cu secțiuni cu caracter agresiv, ce tind în mod vădit spre culminație. Finalul din "Jeux venitiens" se conturează însă aproape în gen Ligeti, prin simultaneitatea unor macro-constelații, fenomen de mare efect în sufletul lucrării.

Constructivismul reliefat pe care îl promovează ambii compozitori rezulta în mare măsură din felul în care ei au păstrat rezonanțele tradiției în tot ceea ce au scris, iar expresia originală, personală, a fiecăruia, le dă azi o mare autoritate în muzica secolului XX.

A face vechiul să pară nou și a face ca noul să devină tradiție - iată o idee care nu trebuie tratată cu indiferență!

# O METODĂ ETNOMUZICOLOGICĂ DE ANALIZĂ ȘI TRANSCRIERE A MUZICII BIZANTINE MODERNE (CHRISANTICE)

Constanța CRISTESCU

Lucrarea de față se constituie într-un preambul metodologic la analiza și transliterarea muzicii bizantine moderne, care să ducă la reconsiderarea și reformularea teoriei melodicii bizantine. Metoda propusă este o adaptare a metodei contemporane utilizată de etnomuzicologi în cercetarea și transcrierea folclorului muzical.

Ca argumente ale opțiunii noastre pentru o metodă etnomuzicologică menționăm următoarele:

a) muzica bizantină, deși posedă un sistem propriu de notație, se propagă în cea mai mare parte pe care orală, asemenea folclorului.

*"În vremurile vechi, ca și acum chiar, cea mai mare parte din cântările bisericești se executau pe dinafară, improvizate, fără note deci. Iar de note se serveau doar la cântările mari, solemne: heruvice, axioane, chenonice, etc. (Ba încă, de multe ori și la acestea chiar notația era doar un simplu ghid aproximativ). Și tocmai în această cântare pe dinafară, fără note deci, vedem noi păstrat caracterul tradițional milenar al muzicii bisericești ortodoxe".*

b) Deși s-au scris în timp o serie de gramatici muzicale cu scop de inițiere teoretică în cântarea pe psaltichie, acestea sunt în general lacunare și foarte sărace în explicații referitoare la maniera de execuție a ornamentelor, deprinderea meșteșugului cântării transmițându-se tot pe care orală, de la maestru la discipol.

*"În ce privește interpretarea și lucrarea acestor semne de ornamentație, remarcăm atunci, ca și astăzi de altfel - aceleași indicațiuni stereotipe: apăsarea, învăluirea, săfarea, umflarea vocii, ș. a. Cum însă urmează să se facă toate acestea, trebuie negreșit să ne arate un "maistor". Și aici însă, trebuie să ne închipuim că fiecare maistor spune altfel și încă, în afară de aceasta, fiecare discipol pricepe și execută deosebit. Așadar, precum se vede, prin acest mijloc, interpretarea cântării psaltice devine tradițională, ea transmițându-se oral, de la individ la individ, de la o mănăstire la alta. Mai mult decât atât: această cântare devine o operă individuală, produs al cântărețului, după gradul său de virtuozitate vocală".*

Observațiile lui Gavril Galinescu ni s-au confirmat atât în cadrul cercetărilor de teren, întreprinse la mănăstiri în perioada anilor 1990-1994, cât și în cadrul cursurilor de psaltică pe care le-am frecventat la Academia de Muzică "Ciprian Porumbescu" din București. În cadrul cursurilor, am remarcat diferențe semnificative în interpretarea aceluiași text muzical de către cei doi măștri: prof. univ. dr. Sebastian Barbu-Bucur, și cerc. șt. dr. Vasile Vasile.

În plus, am observat că o serie de ornamente ce apar în timpul cântării cu consecvență, sunt nenotate (nu au semne grafice), ele fiind executate potrivit manierei tradiționale ce se transmite pe cale orală.

c) Cel mai recent tratat dedicat melodicii bizantine nu reflectă particularitățile acestei muzici, fiind realizat prin adaptarea mecanică a teoriei muzicii occidentale clasice la muzica bizantină, în virtutea unei formați muzicale unilaterale de tip occidental. De asemenea, autorii care s-au ocupat de problema melodicii bizantine, au tratat atât problema ritmului, cât și problema modurilor la un nivel general, uitând că și muzica bizantină, asemenea oricărei muzici, a evoluat în timp, trăsăturile ei modificându-se de la o etapă stilistică la alta.

d) În comunicarea susținută la congresul de la Hemen Castle din anul 1986 dedicat ritmului în cântul bizantin, cercetătorul Gheorghe Ciobanu subliniază, pe bună dreptate: *"Il faut étudier l'ancienne tradition plus profondément. Cela n'est possible que progressivement, partant de la tradition actuelle vers le temps reculé du début de la musique byzantine".*

e) Duratale prin care sunt transcrise ornamentele în notația europeană "uniformizată" și nu numai în

cadru acesteia, nu corespunde adesea duratei reale a ornamentelor din timpul cântării, denaturând imaginea muzicii bizantine.

Metoda etnomuzicologică se aplică la muzica bizantină modernă în următoarele domenii: al ornamenticii, al ritmicii, al melodicii, al studiului stilurilor regionale (bănăţean şi transilvănean).

În lucrarea de faţă ne limităm la domeniul ornamenticii şi al ritmicii.

1. Pentru muzica bizantină, cunoaşterea în profunzime a manierei tradiţionale de ornamentare este necesară, pe de o parte, pentru că aceasta este o trăsătură stilistică importantă, iar pe de altă parte, pentru că ajută la evaluarea corectă a ritmului.

În domeniul ornamentaţiei, metoda constă în:

1.1. stabilirea caracterelor cu care se notează fiecare tip de ornament în notaţia occidentală, prin compararea transcrierilor de muzică chisamică şi confruntarea lor cu transcrierile de tip etnomuzicologic ale interpretărilor unor maeştri înregistraţi pe bandă de magnetofon;

1.2. înregistrarea aceleiaşi text muzical interpretat de psalţi proveniţi din şcoli psaltice diferite, pentru a putea obţine imaginea câmpului de variabilitate şi pentru a stabili constantele şi variabilele interpretative rezultate din semi-oralitatea muzicii bizantine;

1.3. analiza muzicală ţinând cont permanent de relaţia text literar-melodie, pentru stabilirea funcţiilor ornamentelor în muzica bizantină. Le enumerăm doar, din lipsă de spaţiu, argumentarea lor reiesind din text, pe parcursul lucrării:

- funcţie dinamică (de evidenţiere a silabelor accentuate din text);
- funcţie structurală (de etalon în delimitarea formulelor ritmice);
- funcţie ornamentală propriu-zisă.

1.4. ornamentele trebuie tratate diferenţiat, în funcţie de stilul silabic sau melismatic în care apar, de contextul muzical în care sunt folosite şi de "tact", deoarece tempoul favorizează o ornamentaţie mai bogală sau mai săracă.

De exemplu, petasti, considerat "vocală", se interpretează în cântarea imologică prin notă accentuată, iar în cântarea stihirică şi papadică prin notă cu broderie.

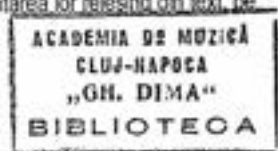
Psifistonul produce efecte ornamentale diferite în funcţie de contextul în care apare: în cântarea imologică produce apogierea anterioară sau posterioară a notei sub care se scrie, iar în cântarea stihirică produce broderie (Exemplul 1).

În acest fel se pot stabili şi efectele ornamentale ale variet: de apogiatură anterioară sau posterioară. Adesea, când varia deschide un cuvânt sau este plasată la schimbarea silabei, între două melisme, ea ornamentează nota următoare. Dacă varia este plasată între două note executate pe aceeaşi silabă şi pe aceeaşi înălţime în cadrul unei melisme, ea produce ornamentarea notei precedente, prin apogierea ei superioară posterioară. La unele formule cadenţiale produce broderii.

1.5. o caracteristică importantă a manierei de cântare psaltică este cântarea cvasi-epentelică a melismelor, ce produce un mod particular de ornamentare, ce are ca efect ritmic, marcarea "chronos-protos-ulu", desfiinţând posibilele sincope ce apar prin melismare (Exemplul 2).

2. Ritmul muzicii bizantine se cere tratat ca un sistem autonom, asemenea celor din folclor, ale căruia principii de bază se formulează pe baza analizei unui bogat repertoriu muzical diferenţiat stilistic (d.p.d.v. evolutiv) şi nu la un nivel general, aşa cum a fost tratat de Victor Giuleanu. Autorul menţionat tratează diferenţiat, în viziunea metricii occidentale, ritmul cântării imologice, cel al cântării stihirice şi papadice, fără a observa principiile fundamentale ce stau la baza întregii ritmici bizantine dintr-o etapă stilistică dată, indiferent de "tactul" în care se execută. Abordând studiul ritmicii bizantine de pe poziţia etnomuzicologului, se pot evidenţia:

- principiile de structurare a ritmului;
- tipul de durate utilizate în cântarea silabică şi în cea melismatică, ponderea lor şi modul preferenţial de



combinare;

c) formulele specifice fiecărui tip de cântare (silabică sau melismatică) și criteriile de delimitare a acestora.

Prezentăm pe scurt principiile ritmicii bizantine moderne (chrisantice) românești și criteriile de delimitare a formulelor ritmice în cadrul fiecărui tip de cântare menționat, formulate de noi pe baza analizei unui bogat repertoriu, restul problemelor propuse fiind cuprinse într-un capitol al tezei de doctorat.

Sub aspect general, muzica bizantină este de natură vocală, fiind executată pe texte în proză. Ritmica prozodică a acestei muzici este în mare parte improvizatorică. Improvizajul se realizează însă respectând anumite tipare structurale și anumite reguli de retorică ce vizează, pe de o parte, evidențierea silabelor accentuate ale cuvintelor, pe de altă parte, evidențierea cuvintelor-cheie și realizarea dinamicii interioare a textului literar. Ritmul este nemetric, datorită variabilității dimensionale a frazelor muzicale, ce creează imposibilitatea stabilirii unor tipare metrice fixe. De asemenea, este nemetric, și în sensul că se caracterizează, pe de o parte, prin neperiodicitatea accentelor, pe de altă parte, prin dimensiunea variabilă a formulelor, neputând fi încadrat în măsură. Aceste trăsături de bază se pot observa în exemplul muzical următor, redat în notație dublă (psaltică și europeană), ce cuprinde și schema ritmică, precum și schema repartizării accentelor textului literar (Exemplul 2).

Deși este un ritm preponderent improvizatoric (cu excepția celui din formele mari stihirice și papadice minuțios elaborate), el se definește prin forma sa măsurată (giusto), dată de existența unui "hronos protos", deci a unei pulsații de bază invariabile, notată convențional de specialiști prin durata de pătrime. Forma giusto caracterizează întreaga ritmică bizantină, indiferent de caracterul silabic sau melismatic al acesteia și de "tactul" în care se execută. Unitatea pulsatorie este divizibilă, iar modul de divizare este preponderent binar, aspect ce reiese din însuși sistemul de notare psaltică a duratelor. Singura diviziune ternară a timpului, utilizată doar în cadrul formelor mari stihirice și papadice, este trioletul, ce apare doar în melisme (Exemplul 3).

Analiza morfologică a repertoriului de strană ne-a dezvăluit o gândire celulară în cântările irmologice și celular-motivică în cântările stihirice și papadice. Celulele ritmice se constituie de obicei în nuclee generatoare de formule ritmice. Generarea acestora se face prin acumulare de pulsații, în funcție de textul literar, repetare sau acuplare.

Cele mai frecvente nuclee sunt: piricul alcătuit din pătrimi sau optimi, anapesticul, dactilicul, nucleele punctate de tip iambic și trohaic, precum și amfibrahul - singura sincopă reală în muzica bizantină, prezentă în formule melismatice ce preced sau deschid o formulă cadențială.

Deoarece nu am găsit încă nici o lucrare de specialitate în care să fie stabilite anumite criterii de delimitare a formulelor ritmice în muzica bizantină, enumerăm doar, criteriile stabilite de noi pe baza raportului dintre textul literar și cel muzical, în cadrul fiecărui tip de cântare: silabică și melismatică.

În cântarea irmologică, am delimitat formulele (definite ca grupări încheiate de celule ritmico-melodice) după caz, în funcție de: silaba accentuată din cuvânt sau incipitul unui cuvânt din text, evidențiate în plan muzical prin ornamentare (notă cu psifston sau cu omalon, petastii cu clasmă), prin accentuare (petastii sau vocale sprijinite pe petastii sau pe oligon), prin contrast ritmic (notă cu clasmă), sau contrast melodic (salt, melismă, sau schimbarea sensului liniei melodice). În cântarea stihirică adăugăm criteriilor enumerate mai sus și criterii de natură strict muzicală: secvențarea, repetarea formulei variată melodic, melismarea, delimitarea prin varia (iată că varia are și funcție structurală). În cântarea papadică primează criteriile strict muzicale (vezi exemplele muzicale din lucrare).

## DISCOGRAFIA MOZARTIANĂ ROMÂNEASCĂ

Edgar ELIAN - Electrecord BUC.

Oricine răsfoiește catalogul general al Casei de discuri Electrecord apărut în 1977 oprindu-se la Indexul alfabetic al compozitorilor, va fi impresionat de marea număr al lucrărilor lui Wolfgang Amadeus Mozart apărute în cei 20 de ani câtă trecuseră până în 1977 de la apariția primului disc românesc microsillon de 30 cm. diametru, așa-numitul LP (Long-Play). Atenția deosebită acordată creației mozartiene poate fi demonstrată și prin faptul că după apariția primului LP purtând numărul de catalog 01 și care cuprindea *Octetul pentru coarde* de Enescu dirijat de Constantin Silvestri, următoarele două LP-uri cu numerele 02 și 03 au cuprins *Missa în do minor* - Marea missă - KV 427 de Mozart, de asemeni sub conducerea lui Constantin Silvestri, la pupitul corului și orchestrei simfonice a RTV, cu cvartetul vocal cel mai reprezentativ al anilor '50, Emilia Petrescu, Elena Cemei, Aurel Alexandrescu și Alexandru Voinescu.

Din păcate, după 1977 nu s-a mai editat la Electrecord un nou catalog general adus la zi, astfel încât a fost necesar să consultăm toate repertoriile trimestriale oferite de atunci încoace spre contractare comerțului de discuri. Concluzia este că marea atenție acordată creației mozartiene a continuat și în cei 15 ani care s-au scurs de atunci, astfel încât bilanțul prezenței lucrărilor lui Mozart din cele mai variate genuri în discografia românească este grăitoare nu numai pentru atenția acordată acestei creații de către casa Electrecord, ci și pentru interesul brezii de Mozart în rândurile celor mai diverși interpreți români - dirijori, soliști vocali și instrumentali, formații camerale. Cifra totală a acestor lucrări este de 165, divizată pe genuri după cum urmează: 3 misse, 17 simfonii, 10 serenade, 8 divertismente, 15 concerte de pian, 6 concerte de vioară, 2 concerte de flaut, 3 concerte de corn, 4 alte concerte (clarinet, oboi, fagot, flaut-herpă), 2 simfonii concertante, 8 sonate de pian, 3 sonate de vioară și pian, 3 fantezii și variațiuni pentru pian, 3 cvartete de coarde, 2 cvartete cu pian, 1 cvintet pentru pian și suflători, 8 arii de concert, o operă integrală (*La Clemenza di Tito*), 5 uverturi de opere, 39 de arii din 5 opere („*Don Giovanni*”, „*Nunta lui Figaro*”, „*Flautul fermecat*”, *Răpirea din Serai*, „*Così fan tutte*”) și 17 diverse alte lucrări (contradansuri, dansuri germane, glumă muzicală, suita pentru orchestră „*Les petits riens*”, 3 rondouri și 1 adagio pentru vioară și orchestră, un andante pentru flaut și orchestră).

Să încercăm să ne oprim mai în detaliu asupra aparițiilor în toate aceste diverse genuri.

Dacă una din primele realizări de discuri LP a fost *Marea missă în do minor* amintită mai înainte, cele mai recente apariții, din 1992 sunt și ele din domeniul muzicii vocal-simfonice: *Missa în Do major* (*Missa încoronării*) KV 317, deasemeni cu corul și orchestra simfonică a RTV, dirijor Iosif Conta, cu un cvartet vocal incluzând două voci feminine dintre cele mai recent afirmate - soprana Elena Moșuc și mezzo-soprana Gabriela Drăgușin -, cărora li s-au alăturat experimentatele voci masculine ale tenorului Ionel Voineag și basului Gheorghe Roșu. Între aceste două realizări de Misse din extremitățile în timp de 35 de ani ale repertoriului alătm trei versiuni interpretative ale *Requiemului în re minor*, KV 626, dintre care prima, din perioada de început a producției discografice microsillon, dirijată de Nicolae Boboc cu corul și orchestra Filarmonei „Banatul” din Timișoara și soliștii Emilia Petrescu, Viorica Cortez, Valentin Teodorian și Marius Rintzer, iar cea mai recentă cu Cristian Mandeal dirijând corul și orchestra Filarmonei „George Enescu” din București, având ca soliști pe Felicia Filip, Carmen Oprîșanu, Ionel Voineag și Gheorghe Roșu. O a treia versiune constituie prelucrarea originală a dirijorului Claudiu Negulescu, înlocuind orchestra cu orga (Nicolae Licăreț) și folosind corul de copii „Vocea Primăverii”, alături de soliștii Bianca Manoleanu, Olga Csorvassy, Florin Diaconescu și Pompei Hărășteanu.

Genul simfonic cel mai bine reprezentat în catalogul Electrecord este fără îndoială acela al simfonilor - 17 la număr din cele 41 -, printre care cele purtând numerele de ordine 1, 11, 21, 22, 24, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 40 și 41. Dirijorii români care figurează în majoritate în acest gen sunt Mircea Cristescu și Modest Cichirdan - cu câte 4 simfonii fiecare - cărora li se adaugă Horia Andreescu, iar dintre caspeți Richard Schumacher, Carlo Zecchi și Stanislaw Wislocki și două orchestre de cameră fără dirijor.

Serenadele pentru orchestră sunt și ele realizate aproape în totalitate sub baghetele dirijorilor Mircea

Cristescu și Modest Cichirdan, în timp ce divertismentele pentru suflători au apărut în interpretarea ansamblului de suflători al Filarmonicii din Cluj fără dirijor, cele pentru orchestră sub conducerea lui Ion Voicu, Modest Cichirdan și Carlo Zecchi. Încheind cu lucrările orchestrale, să menționăm și Suita pentru pantomimă "Les petits riens", KV 299, dirijată de Remus Georgescu și cele 5 uverturi dirijate de George Georgescu ("Nunta lui Figaro"), Cristian Mandeal ("Don Giovanni") și Constantin Bugeanu („Răpirea din Sera”, "Flautul fermecat" și "Cosi fan tutte").

Un gen puternic reprezentat în discografia mozartiană românească este acela al concertelor de pian - 15 la număr din cele 27 (deci peste jumătate) corespunzând numerelor de ordine 1; 2, 3; 8, 10, 13, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26 și 27. Unele din aceste concerte au apărut în câte două versiuni interpretative - s. ex. nr. 9 în Mi bemol major, KV 271 cu Valentin Gheorghiu și cu Mihaela Ursuleasa, nr. 20 în re minor, KV 486 cu Valentin Gheorghiu și - într-o interpretare preluată prin schimb de la casa poloneză "Polskie Nagrania" - Sviatoslav Richter, nr. 23 în La major, KV 488 cu Maria Fotino și Fausto Zadra. Mai apar ca soliști în alte concerte pianiști Gheorghe Halmos, Maria Fotino, Dan Atanasiu, Fausto Zadra, Li Mingaiang, Yasuko Mitsui, iar în înregistrări preluate de la alte case de discuri Clara Haskil și Paul Badura Skoda. A fost editat și concertul nr. 10 pentru 2 piane în Mi bemol major, KV 365 cu surorile Maria Fotino și Ecaterina Fotino-Negru. Dintre cele 6 concerte de vioară editate de Electrecord, patru au apărut în câte două versiuni interpretative, nr. 1 în Si bemol major, KV 207, nr. 2 în Re major, KV 211 și nr. 7 în Re major, KV 271-a cu Cristina Anghelescu și Petre Csaba, nr. 5 în La major, KV 219 cu Lola Bobescu și Ion Voicu, celelalte două avându-l ca solist pe Andrei Agoston (nr. 4 în Re major, KV 218) și Mihai Constantinescu (nr. 6 în Mi bemol major, KV 268). Piese mai scurte pentru vioară și orchestră (3 rondouri și 1 Adagio) au fost înregistrate de Petre Csaba, Ștefan Ruha și Cristina Anghelescu.

Celelalte lucrări concertante îl au ca solist pe Gavril Costea (în concertele de flaut nr. 1 în Sol major, KV 313, nr. 2 în Re major, KV 314 și Andante pentru flaut și orchestră în Do major, KV 316), Alexandru Poduțiu (în Concertul de flaut nr. 2), Aurelian Octav Popa (în concertul de clarinet în La major, KV 622), Romica Rimbu (în concertul de oboi în Do major, KV 314), Milăde Nenoiu (în concertul de fagot în Si bemol Major, KV 191 și într-un alt concert de fagot în Si bemol major, KV Anhang C 14-03, de proveniență mozartiană incertă, bănuț a fi în realitate de Fr. Devienne), Paul Staicu (în concertele de corn nr. 2, 3 și 4, toate în Mi bemol major, KV 417, 447, 495). În două versiuni a apărut concertul pentru flaut și harpă în Do major, KV 299, una cu Nicolae Alexandru la flaut și Simona Iusceanu-Corjos la harpă, cealaltă cu Gavril Costea la flaut și Ion Ivan Roncea la harpă. Dintre simfonile concertante, cea pentru vioară și violă în Mi bemol major, KV 364 a apărut cu George Dima la vioară și Ștefan Gheorghiu la violă, iar cea pentru suflători în Mi bemol major, KV 297-b cu Ion Danie la oboi, Octavian Popa la clarinet, Ion Bădănoiu la corn și Dimitrie Alexandrescu la fagot.

În genul muzicii de cameră sunt de remarcat două versiuni ale cvintetului pentru pian și suflători în Mi bemol major, KV 452, una cu Maria Fotino și diverși suflători, cealaltă cu Dan Grigore și membri ai formației de suflători "Concordia". Cele două cvartete cu pian în sol minor, KV 478 și în Mi bemol major, KV 493, au fost realizate de Nicolae Licăreț și membri ai cvartetului bucureștean "Pro Arte". Au fost editate și trei cvartete de coarde, nr. 7 în Do major, KV 157 cu formația "Serioso", nr. 17 în Sol major, KV 387 cu cvartetul Filarmonicii din Arad și nr. 20 în Si bemol major, KV 458 în două versiuni, una cu "Serioso", cealaltă cu arădenii. Trei sonate pentru vioară și pian, nr. 32 în Fa major, KV 376, nr. 33 în Fa major, KV 377 și nr. 34 în Si bemol major, KV 378 au fost imprimate de Andrei Agoston la vioară și Nina Panieva la pian. Dintre cele 7 sonate pentru pian apărute până în prezent, cea cu nr. 2 în Fa major, KV 280 a apărut în două versiuni, cu Corneliu Gheorghiu și Dan Atanasiu, celelalte fiind interpretate de Corneliu Gheorghiu (nr. 1 în Do major, KV 279 și nr. 9 în Re major, KV 311), Ilina Dumitrescu (nr. 11 în La major, KV 331 și nr. 15 în Do major, KV 545), Tudor Dumitrescu (nr. 14 în do minor, KV 457), Dan Atanasiu (nr. 13 în Si bemol major, KV 333) și Fausto Zadra (nr. 10 în Do major, KV 330). Valentin Gheorghiu a imprimat Fanteziile nr. 3 în re minor, KV 397 și nr. 4 în do minor, KV 475, iar Ilina Dumitrescu - Variațiunile pe tema unui menuet de Dupont în Re major, KV 573.

În domeniul muzicii de operă catalogul Electrecord nu prevede decât un singur titlu de operă integrală, "La Cenerza di Tito" cu Pierre Colombo dirijând orchestra de cameră RTV, cu soliștii Florin Diaconescu în Titus, Victoria Bezetti în Vitellia, Elena Grigorescu în Servilia, Nihaela Mărcăineanu în Sextus, Magdalena Cononovici în Annus și Pompei Hărășteanu în Publius. Dacă soliștii noștri vocali nu apar în mai multe înregistrări integrale

de opere, ei sunt în schimb prezenți într-un număr impresionant ca interpreți ai unor arii separate din opere mozartiene. Așa cum am arătat la început, găsim în repertoriul Electrecord nu mai puțin de 39 de arii din cele 5 opere menționate - "Don Giovanni", "Nunta lui Figaro", "Flautul fermecat", "Răpirea din Serai", "Cosi fan tutte" - totalizând 90 de prezențe deoarece multe arii apar în mai multe versiuni interpretative. Recordul îl deține fără îndoială aria lui Leporello "Madamina, il catalogo e questo" (bine cunoscuta "arie a catalogului") din "Don Giovanni", în 9 interpretări ale cântăreților Nicolae Secăreanu, Dan Iordăchescu, Ionel Pantea, Attila Kovács, Ludovic Könya, Pompei Hărășteanu, Gábor Andrassy, Gheorghe Sara și Constantin Gabor. Din aceeași operă, aria Zerlinei "Batti, batti, o bel Masetto" a apărut înregistrată de 5 cântărețe: Valentina Crețoiu, Elena Grigorescu, Rodica Miloia, Niculina Mirea și - într-o înregistrare preluată prin schimb de benzi - de marea cântăreață româncă Maria Cebotari. Tot 5 versiuni există și ale ariei lui Figaro "Aprite un po' quegfooch" din "Nunta lui Figaro", interpreți fiind Dan Iordăchescu, Ionel Pantea, Gheorghe Crăsnaru, Viorel Ban și Dan Zancu. Din aceeași operă, aria Contesei "Dove sono i bei momenti" a apărut și ea în 5 versiuni interpretate de Maria Slătinaru, Adriana Severin, Elena Dima, Comelia Gavulescu și Elisabeta Neculce-Cartiș. Câte 4 versiuni au apărut ale ariei lui Sarastro "In diesen heiligen Hallen" din "Flautul fermecat", cântată de Pompei Hărășteanu, Ionel Pantea, Airizer Csaba și Gheorghe Crăsnaru, precum și aria Susanei "Deh, vieni, non tardar" din "Nunta lui Figaro", interpretată de Lia Hubic, Felicia Filip, Adriana Mesteș și Maria Cebotari.

În total au fost editate 11 arii din "Don Giovanni" (2 ale lui Giovanni, 2 Leporello, 2 Donna Anna, 2 Don Ottavio, 2 Zerlina și 1 Donna Elvira), 9 arii din "Nunta lui Figaro" (3 ale lui Figaro, 2 Contesa, 2 Cherubino, 1 Conte, 1 Susanna), 8 arii din "Flautul fermecat" (2 Regina nopți, 2 Sarastro, 2 Papageno, 1 Pamina, 1 Tamino), 7 arii din "Răpirea din Serai" (2 Osmîn, 2 Konstanze, 2 Blonde, 1 Belmonte) și 4 arii din "Cosi fan tutte" (1 Fiordiligi, 3 Despina). În afara cântăreților amintiți până în prezent, au mai apărut în alte arii Șerban Tassian, Vasile Martinou, Eugenia Moldoveanu, Marina Krilovici, Valentin Teodorian, Florin Diaconescu, Marina Mirea, Silvia Voinea, Ludovic Spiess, Marius Șuteu, Elena Botez, Elena Cemei, Liliana Dumitrache. Dintre cântăreți, cele mai multe arii le-a înregistrat Ionel Pantea, în total 9 (3 din "Nunta lui Figaro", 3 din "Flautul fermecat", 2 din "Don Giovanni", 1 din "Răpirea din Serai"), urmat de Dan Iordăchescu cu 7 arii (3 din "Nunta lui Figaro", 2 din "Flautul fermecat", 2 din "Don Giovanni") și Silvia Voinea cu 5 arii (2 din "Flautul fermecat", 3 din "Răpirea din Serai"). În afara genului operii se situează ariile de concert, dintre care Emilia Petrescu a înregistrat într-un singur disc 7 din cele mai cunoscute.

Nu încapă îndoială că până la cele 626 de lucrări mozartiene incluse în catalogul lui Köchel mai e drum lung pentru o casă de discuri. Dar dacă avem în vedere că Electrecord nu se poate compara - nici ca înzestrare tehnică și financiară, nici ca posibilități de desfacere pe piețele internaționale cu s. ex. Philips, care a realizat extraordinara performanță de a edita în anul bicentenarului morții lui Mozart întreaga sa creație de 626 de lucrări, plus altele descoperite după apariția catalogului Köchel, se poate considera că editarea în condițiile destul de modeste de la noi a 165 de titluri mozartiene - multe din ele în mai multe versiuni interpretative - este o realizare într-un totuși meritorie, care se cuvine a fi apreciată ca atare.

# FORME VARIAȚIONALE ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

Vasile HERMAN

Arta variațiilor, atât de bine reprezentată în creația muzicală europeană cunoaște o anumită răspândire și în muzica românească a veacului nostru, cu precădere în cea de după anul 1950. Fenomenul se înscrie, desigur, în contextul puternicei dezvoltări a artelor din țara noastră și dovedește o maturizare a tehnicii de compoziție.

Dintr-un studiu anterior s-a putut constata că la compozitorii noștri înaintași aproape că lipseau lucrările de factură variațională. Faptul a fost explicat prin neîndestulătoarea pregătire profesională a creatorilor și prin cunoașterea la suprafață a folclorului nostru. Evident, arta variațiilor presupune buna însușire a structurii interne din melodiile populare, în vederea tratării lor de această manieră. În secolul trecut lipsea nu numai amințita cunoaștere ci chiar colecțiile de folclor autentic țărănesc, asupra cărora compozitorii să poată clădi cicluri variaționale. Pe de altă parte, cântarea noastră populară, ciădită pe moduri, ar fi reclamat și o "reajustare" a tehnicii respective, necesitate de structura armonică netradițională și de turnurile melodice caracteristice. În felul acesta, muzica înaintașilor, inspirată cu predilecție din folclorul lăutăresc, a fost lipsită de o artă subtilă și rafinată ca aceea a variațiilor.

Timpul în care, cu întârziere își face totuși apariția această tehnică, este cuprins în ultimul deceniu al secolului trecut. Se poate consemna faptul că în creația de tinerete a lui George Enescu ea a ocupat un loc dacă nu important, cel puțin hotărâtor.

Astfel, putem spune că prima lucrare profesionistă de acest fel o constituie „*Variațiunile pe o temă proprie*” pentru două pianouri op. 5 de George Enescu, datând din anul 1899. Nu este de mirare că tânărul compozitor a recurs la o temă de invenție proprie, deoarece la data respectivă dispunea de prea puține cunoștințe de muzică populară românească în stare a-i trezi interesul pentru a o „prelucra” variațional. În felul acesta, *Variațiunile* op. 5 se înscriu în sfera inspirației „universale”, de factură europeană, în care se încadrează tema. Pe de altă parte, nu existau la noi nici un fel de tradiții ale formelor variaționale alcătuite pe baza unei teme folclorice, fapt care a constituit un grav impediment pentru muzicianul aflat la început de drum.

În acest fel, „*Variațiunile*” op.5 reprezintă (fără a fi o lucrare de școală!) un exemplu de tardivă compensare pentru muzica noastră, a formelor de variațiuni clasice și romantice. Dubla caracteristică izvorăște aici din procedeul ornamental aplicat temei, ca și din construcția clasicizantă a fugatoului final - pe de o parte -, iar pe de altă, din libertățile de ordin morfologic ca și din unele procedee neornamentale, de variație melodică, armonică și ritmică. În acest fel, ciclul variațional poate reclama dubla apartenență la tehnica ornamentală sau polifonică și la cea a variațiilor de caracter.

Exemplul enescian reprezintă, fără îndoială, o lucrare-pilot, capabilă să genereze, ulterior, altele mai complexe sau mai interesante sub aspectul procedeelelor compoziționale.

Se poate spune, deci, că formele de variațiuni încep să fie abordate în muzica românească abia după primul război, când apare interesul nostru pentru studiul profesionist al cântării populare. Acest fapt atrage după sine o cunoaștere mai aprofundată a folclorului, precum și sesizarea valențelor expresive modale (melodice și armonice) ale pieselor, fapt care permite construirea unor variațiuni de factură net modală. Alături de folclor, lumea melodică a cântării bizantine este un alt izvor de inspirație pentru formele în dezvoltare. Astfel, Paul Constantinescu scrie în 1940 „*Sonata în stil bizantin pentru violoncel*” (sau violă) solo, în care din cele trei mișcări constitutive, partea a doua este o passacaglia pe o temă bizantină. Și aici, lumea modală reprezintă factorul prim care generează atât conținutul expresiv, cât și soluțiile fundamentale de lucru, conforme cu „matca” intonațională din care a izvorât tema.

Studiind piesele de factură variațională din muzica noastră, cercetătorul constată o preponderență a formelor polifonice, mai cu seamă a celor în tehnica ostinato-ului. Tipurile de variațiuni ornamentale rămân, în general, puține și nesemnificative. Ele se raportează, cel mai adesea, la "prelucrări" ale unor melodii populare, în care prevalează factorul armonizării variate și a transformărilor ritmice sau de registru. Un astfel de exemplu îl constituie „Colinda pentru pian” de Paul Constantinescu. Aici, tema este formată dintr-o melodie de colind armonizată într-o factură pianistică umată de patru variațiuni, iar la sfârșit se produce apariția unei reprize variate a temei. Melodia de bază reprezintă o colindă cu refren și "repriză" puternic transformată a primei fraze, astfel încât nu poate fi vorba de o formă sintetică propriu-zisă. Schema ei va fi, așadar, a - b - c.

Variațiunea primă păstrează această structură, dar cele care urmează (II-III) sparg cadrul inițial prin transformările aduse morfologiei. Cea de a patra "secvență" se leagă direct de reapariția temei. Este vorba, în consecință, de o formă de variațiuni "declarată" prin numerotarea lor, afiliată tipului de prelucrare folclorică. Tehnica se va înscrie mai ales în cea a procedeelelor de caracter preluate din lumea romantică. Aceasta, deoarece transformările temei sunt axate mai ales pe cele de ordin ritmico-melodic și de armonizare, atât de tipice unui compozitor ca Robert Schumann, iar mai recent lui Béla Bartók. De altfel, pe plan stilistic, lucrarea este îndeajuns de apropiată de amintitele exemple bartokiene.

Un exemplu avansat al tehnicii variaționale exercitate asupra unei melodii de sursă folclorică îl aflăm în „Passacaglia pentru pian” de S. Toduță. Aici tema o formează un cântec de slea (col. G. Breazu. 300 colinde), ale cărui contururi melodice și ritmice dovedesc apropierea notorii față de unele teme tradiționale de passacaglia. Metrica temară, valorile scurte și lungi într-o succesiune iambică, salturile produse în interiorul unui ambitus mic, iată tot atâtea dovezi în sprijinul afirmației de mai sus. În desfășurarea lucrării se poate constata un travaliu de continuă variație celulară, fapt care demonstrează strânsă interdependență a planurilor sonore. În general, profilul liniilor de contrapunct este dedus din circumvoluțiunile melodice ale temei ostinato. Pentru ilustrarea acestui fapt va fi de ajuns examinarea primei variațiuni, în care cele cinci celule principale constitutive (a, b, c, d, e) cu variantele lor transpuse, vor fi regăsite în planul contrapunctic variațional. Astfel, relația dintre cele două planuri suprapuse apare schematic în modul următor:

(sus) Planul variațional: ascunde ornamentat tema într-o linie melodică continuă în valori de optimi.

(jos) Planul ostinat: reproduce simplificat tema adusă la o singură voce în variație de factură (registru)

(Exemplul 1).

Din exemplul citat se poate deduce modalitatea "ascunderii" temei în linia de contrapunct, totul pledând pentru un amplu travaliu celular continuu, prezent pe parcursul întregului ciclu. În totalitate, acesta alcătuiește o catenă de 12 variațiuni (exclusiv melodia de bază) având amplasată culminația (climaxul) în cea de a douăsprezecea, deci în finalul care precede Coda. Este de remarcat că în variațiunea a unsprezecea se produce și variația celulară a planului de ostinato prin modificări aduse temei. (Exemplul 2)

Conchizând asupra „Passacagliei” de S. Toduță, este necesar a se arăta că, prin apelul la un cântec popular românesc specific, prin alegerea judicioasă a acestuia și aplicarea metodei basului ostinat coroborată cu cea a continuei variații celulare, autorul realizează o formă superioară încă necunoscută în muzica noastră la vremea apariției sale. De altfel, chiar și în arta universală a epocii exemplele de acest fel și de atare valoare sunt puține, dacă nu chiar inexistente. Întreaga piesă demonstrează o virtuozitate componistică de netăgăduit, dovedind concomitent că autorul a izbutit să asimileze complet valențele interioare ale folclorului nostru. Este, în același timp, o modalitate strălucită de construire a unei forme din cele mai pretențioase pe baza unui cântec popular autohton.

O formă similară, dar mai puțin amplă ca întindere o realizează S. Toduță și în partea lentă din „Sonatina sa pentru pian” (scrisă în anul 1950). Aici, tehnica de bas ostinat este aplicată asupra unei melodii de invenție proprie în manieră folclorică (terminată cu o cadență în modul frigian). Deși lumea vechilor passacaglie este sugerată prin metru și ton, după însăși mărturia autorului tema, cu alură molcomă, târâgănată, se înscrie evident în rândul cântecelor de leagăn. Acest fapt conferă dezvoltării generale un puternic accent liric, potrivit cu însușirea specifică a melodiei de bază. Este o piesă în care aspectul de "folclor imaginar" apare pregnant reliefat, iar prin construcție servește rolul de mișcare lentă care i-a fost încredințat.

Dacă în exemplele anterioare s-a putut vedea aplicarea tehnicii variaționale asupra unor teme de sorginte folclorică, impunându-se ca un adevărat act compensatoriu față de absența acestui fenomen la compozitorii înaintași, creatorii muzicali români de azi și-au mai îndreptat privirile și asupra altor surse melodice. Dintre acestea, cântarea bizantină a constituit "rezervorul" principal. Astfel, Paul Constantinescu încă din ultimii ani ai epocii interbelice studiază muzica Bizanțului în laturile ei cele mai importante pentru actul compozițional. Mai precis: el încearcă să-i surprindă, în special, valențele expresive și potențialul tehnic aplicabil în arta variațiilor. „Sonata în stil bizantin” devine un exemplu de referință pentru creația sa, dar și pentru modul de utilizare a cântecului de cult oriental într-o formă camerală amplă. Partea a doua din această sonată este intitulată „Passacaglia” - deci, putem vorbi despre existența unei forme variaționale declarate. Construită cu o anumită rigoare tehnică, aceasta formează, în esență, o temă cu trei variațiuni (numerotate de compozitor în partitură). Materialul melodic al ei arată asimetriile și aparentele libertăți morfologice care pot fi mereu găsite în cântarea bizantină, dar și în cântecul plan al Europei apusene. De remarcat că în desfășurarea discursului muzical, compozitorul face des apel la susținerea acestuia prin pedale ce sugerează isonul, ca și la contrastele de registru care amintesc de cântecul antifonic oriental. Dacă, în prima variațiune, pedala pe coarda liberă realtează rapid cu notele scurte ale melodiei, dând impresia unui moment de toccata, în cea de a doua se produce diviziunea antifonică a temei. Această variațiune justifică, poate, cel mai convingător, titulatura de passacaglia prin derularea a două planuri:

(sus): Planul variațional, care prin polifonie latentă aduce "îngânări" ale unor intonații din temă, și

(jos): Planul ostinato, care păstrează tema propriu-zisă, simplificând-o cu ajutorul unei diminuții ritmice.

(Exemplul 3)

Exemplul lui Paul Constantinescu va fi reluat de cele mai tinere generații de compozitori români din anii 1980, care datorită studiilor privitoare, de astă dată, la școala autohtonă de creație neobizantină din Moldova medievală, vor întrebuița cântările recent descifrate în crearea de lucrări ample simfonice sau camerale. Un strălucit exemplu este „Glasurile Pufnei”, pentru ansamblu de coarde, de Viorel Munteanu, care, chiar dacă nu este o formă variațională declarată, conține numeroase elemente tehnice raportabile la aceasta. Cântecurile vechi întrebuițate aici, mai cu seamă în manieră eterofonică, sunt supuse unui amplu travaliu cu polistraitificări polifonice în care momentele de contrapunctare liberă aduc segmente variate sau deduse prin variație din temele alese de compozitor.

O lucrare oarecum similară, inspirată tot din melodile vechilor melurji de la Putna este „Timpul regăsit” de Myriam Marbé, pentru ansamblu de viole, flaut bloc, celestă și clavecin, datând din anul 1982. Fără a fi vorba aici despre variațiuni propriu-zise declarate, piesa arată, totuși, modalități specifice contemporane de „prelucrare” a unor cântări medievale neobizantine autohtone. Aici, travaliul variațional se exercită mai ales prin armoniile "tematice" sau "îngânările" melodiilor de bază cu ajutorul scurtelor fragmente eterofone care le circumscriu și le colorează. Așadar, o formă de variațiuni "indirectă" care evită, deopotrivă, cultarea arhaică sau locală, situându-se în sfera mijloacelor componistice recente.

Dacă până în momentul de față am stărui mai mult asupra acelor exemple în care forma a apelat la melodia folclorică, la cea bizantină sau neobizantină, ca o tendință de firesc compensare, în cele ce urmează vor fi examinate câteva forme de inspirație proprie.

Trebuie spus, în acest sens, că tipologia variațiilor ornamentale de origine barocă își găsește un loc neînsemnat, acestea confundându-se, cel mai adesea, cu cele melodico-ritmice. La fel, pomirea de la o temă proprie sau - cel mai frecvent - de la un nucleu tematic cu valoare ciclică, apare ca un procedeu pe deplin justificat. Aceasta deoarece, în evoluția ei neconținută, tehnica în cauză a abandonat pe rând acele stadii care deveneau din ce în ce mai neconforme cu spiritul vremii în care ea se exercita. Tot astfel, muzica contemporană românească a știut să-și aleagă modalitățile de lucru care conveneau cel mai mult spiritului zilelor noastre.

Printre formele de variațiuni declarate prin numerotarea secvențelor componente se numără piesa „Buciumata” pentru pian de Ștefan Mangoianu (editată în 1966). Se compune dintr-o introducere (Prolog), o temă (Giusto) cu morfologie de lied monostrofic, un număr de șapte variațiuni și un Epilog. Tema dobândește prin profilul melodic - și în parte prin scriitură - alura unei toccate, având la temelie intonațiile unele turnuri raportabile la cântecul nostru popular. Este ceea ce s-ar putea numi un "folclor imaginat", dobândind valențe programatice

cu fiecare variațiune în parte, semnificând o anumită parte a zilei. De altfel, subtitlul lucrării este „Din ceasurile zilei”.

Tehnica de lucru la care compozitorul face apel este cea melodică și ritmică. De remarcat că scriitura de tocată a temei va influența modalitățile de rezolvare a fiecărei etape variaționale.

Începutul acesteia cu intervalele în salturi caracteristice influențează constituirea variațiunilor, fapt care apropie ciclul de tipologia romantică a variațiunilor de caracter (Exemplul 4).

Prin luarea ca punct de pornire a două celule fundamentale - a și b - cu variațiile aferente, compozitorul evită procedeul simplu și tradițional al ornamentării, înscriind piesa în sfera suitelor de variațiuni cu elaborare generală ciclică. Modalitatea de lucru, chiar dacă este de sorginte romantică, dobândește aici o tentă contemporană, datorită libertăților de ordin morfologic, ca și lumii modal-cromatică în care se situează plasma melodică a întregului ciclu.

O altă categorie de variațiuni frecvent întâlnite în muzica noastră mai recentă este cea pe basso ostinato. Ea poate intra adesea în componența unor forme simfonice ample, ca simfonia, oratoriul și chiar opera. În cazurile ce urmează a fi examinate, compozitorii își elaborează „temele” care descind din inspirația lor proprie, construindu-le conform normelor unanim recunoscute drept valabile pentru formele polifonice variaționale.

Vom începe prin a comenta prima parte din „Simfonia I” de Doru Popovici, editată în 1965 - așadar o lucrare ce se înscrie într-o etapă de început a creației compozitorului. Evident, întregul exemplu nu poate fi înțeles fără stabilirea prealabilă a lumii intonaționale din care descinde și pe care se sprijină direct. Compozitorul pornește de la un mod octavian cromatic de șapte sunete: *do-re bemol-mi bemol-fa diez-sol-la bemol-si bemol-(do)*, care formează baza intonațională a simfoniei și - evident - a primei mișcări variaționale. Această scară nu constituie însă decât o osatură generală, de la care traiul compozitoric și variațional cunoaște numeroase (și binevenite) abateri, menite a-i sporii diversitatea.

Astfel, încă din prima variațiune se detașează cele două planuri distincte: cel de ostinato și cel variațional propriu-zis între care se stabilesc similitudini dar nu identități intonaționale. Remarcăm că planul ostinat este mult mai divers ca ritmică și întrunește (împreună cu segmentul final al temei) unsprezece sunete din cele douăsprezece ale totalului cromatic (Exemplul 5).

Influența ultimului stil enescian, cel din „Simfonia de cameră” op. 33 se face resimțită prin frecvența prezență a „cromatismului întors”, preluat din formulele cu sunete mobile din folclor. Sub raport stilistic, această „Passacaglia” se poate încadra în perioada de expansiune a cromatismului modal din muzica românească a deceniului 60-70 din veacul nostru. Cât privește forma, aceasta se încalenează însumând un total de 20 de variațiuni (nenumerate), în care culminația are loc odată cu variațiunea a VIII-a, urmată de un coral al alăturilor grave (tromboni și tuba) - un fel de prelungire cu aer solemn a climaxului. Întreaga formă, începând cu caracterul general al temei, sfârșind cu tipologia conducerii procesului variațional, amintește de un celebru moment similar din muzica veacului, care a fost Passacaglia suitei simfonice „Nobilissima Visione” de Paul Hindemith. Ceea ce Doru Popovici realizează aici în plus, este cromatica modală foarte diversă și bogată în specific românesc, precum și coloristica atrăgătoare a paletei sale orchestrale.

Alături de forme variaționale din categoria sus-amintită, își fac apariția în muzica românească de azi și altele, tot de factură polifonică, îmbinând principiul de ostinato cu o dezvoltare contrapunctică liberă. Sunt de ajuns de larg practicate în lucrări simfonice, camerale sau vocal-simfonice din zilele noastre.

Unul din exemplele de mare înțelegere și cu un proces variațional deosebit de complex îl formează finalul „Simfoniei a III-a” de S. Toduță. Este de subliniat, ca un preambul, faptul că în întregul ei lucrarea se impune ca o simfonie variațională, culminând cu finalul. Materialul ei tematic îl constituie un tetracord cromatic suitor și apoi coborător, pe care compozitorul îl așează în sensul unui motto muzical, chiar pe frontispiciul primei părți. Prin factura de scară (fragmentată), acesta afiliază întregul final principiului de ciacconă, confirmat și de modalitățile libere de construire a ciclului. Se mai poate face o apropiere între tema finalului Simfoniei a IV-a de Johannes Brahms și a celei de a treia de S. Toduță. Dacă pentacordului suitor al temei brahmsiene i se alterează un singur sunet, obținem două tetracorduri absolut similare (prin transpoziție) celor propuse de maestrul dujean, aceasta

dacă socotim totul începând fie pe sunetul 2, fie pe 3. Dacă pornim, însă, de la cel de al doilea, fragmentul *fa diez-sof-la-la diez*, devine absolut identic cu cel propus de S. Toduță (Exemplul 6)

Așadar, o dublă posibilitate de pornire din sfera tematicii brahmsiene!

Cât despre mersul procesului tehnic de realizare a formei, precizăm că aceasta nu se mai prezintă în sensul unui ciclu declarat, deci, nu mai constituie o catenă propriu-zisă. Ea alcătuiește o vastă mișcare unică și (relativ) unitară prin procesul general de elaborare polifonică. Se produc aici expuneri divers colorate instrumental ale temei prin succesiune ascendentă și descendentă (inversarea tetracordului), cărora li se mai adaugă scurte momente de verticalitate armonică, urmărind - evident - un țel cromatic. Începând cu măsura 14 intervin intrările canonice, directe sau inverse - care se produc atât în registrul mediu, cât și în cel grav -, colorate, la rândul lor, prin acorduri. Procesul variațional continuă apoi prin apariția a două contrasubiecte, primul expus la clarinet, al doilea la oboi și corn I, al căror material melodic este indubitabil extras din materialul temei. (Ex. 7)

La o sumară examinare, cele două contrasubiecte se vădese a fi o "replică" ritmic transformată a primelor trei sunete din tetracordul ascendent și cel descendent. Ele intră, la fel, în imitație polifonică (uneori simultană, "în oglindă"), combinându-se cu tema sau derivatele acesteia (*un poco animato*, sect. 70, m. 3-3/4). Discursul simfonic se animă prin intervenția sectoarelor de tutti, unde se îmbină tema cu contrasubiectele, creând momente de tensiune dramatică. Un moment de relaxare îl constituie apoi grupul variațional în care - prin contrast - tema intonată de corni apare însoțită de figurații ale violonilor ca și ale instrumentelor de suflat din lemn (*Meno mosso*, sect. 110, m.4.). După acest "respiro" se reia procesul variației polfonice imitative, înscrind un moment de "repriză variată" atât orchestral, cât și contrapunctic. Prin aceasta, Finalul, ca și travaliul său specific aderă la un îndepărtat și abia sugerat țipar cu "da capo" care este, însă, evitat datorită complexității tehnicilor de variație aplicate de compozitor.

Finalul „Simfoniei a III-a” de S. Toduță, cu toată elaborarea riguroasă, se înscrie ca un moment de intens lirism, care vine să contracareze în mod fericit caracterul adesea coșuros al primei părți. După cum s-a văzut, aici variațiunile nefind numerotate și nici prin alte mijloace delimitate într-un fel sau altul, izbutesc să înscrie Finalul în categoria variațiilor libere, cu o anumită polyvalență. Este vorba de evidentele deschideri atât înspre arta fugată, cât și spre transformările ritmice, melodice, armonice sau de orchestrație; totul dominat, neîndoios, de concepția generală a basului osînat. În paralel, se mai produce și o frumoasă arcuire a întregii forme.

Dar procesul variațional osînat este cu multă plăcere reluat de către S. Toduță și în lucrări mai recente. Se poate cita, în acest sens, oratoriul *"Pe urmele lui Horea"*. Deși aici discursul muzical este condus "în flux continuu", compozitorul delimitează prin numerotare părțile componente, care se reliefează datorită textului, fie prin mijloacele de expresie vocal-orchestrale specifice. Un exemplu îl formează aici numărul XIV (2/4, Lento) încredințat în întregime orchestrei. Luând ca temă celula ciclică de bază, cu puternice inflexiuni cromatice, S. Toduță îi suprapune succesiv noi și variate linii melodice contrapunctice, întrunind un total de zece variațiuni grupate într-un ciclu unitar, nedefalcat pe secțiuni distincte. Se mai remarcă și faptul că tema este adusă de la început într-o armonizare la trei voci. Ținând cont și de valorile mari de durată, se poate afirma că aceasta apare în sensul unui scurt fragment de coral (Exemplul 8)

În ipostaza amintită procesul variațional osînat poartă și o deschidere către coral-variațiuni, mai ales că el semnifică pe plan estetic un moment de intens dramatism care atinge tragicul: drumul spre supliciu al eroului. Iată, deci, că într-un fragment relativ restrâns dintr-un oratoriu amplu sunt posibile polyvalențe de concepție în conducerea travaliului unei forme variaționale clare. Fenomenul nu este singular. În monumentală sa operă *"Meșterul Manole"*, S. Toduță întrebuințează de mai multe ori atare modalități, adaptându-le necesităților de ordin dramatic. Astfel, în actul I, dialogul dintre Mira și Gâman se conturează ca o temă cu variațiuni. Cât privește modalitatea construirii pe bas osînat, ea se face simțită atât în primul act (partida lui Bogumil), cât și în corul zidarilor din actul III (*"Va sta dreaptă"*).

Din cele de mai sus reiese că în operele compozitorului S. Toduță, aparținând celor mai diverse genuri - de la cel cameral la simfonic, vocal-sinfonic și de operă - forma variațiilor (cu precădere cele polfonice) își găsește un loc aparte, dovedindu-și convingător viabilitatea și interesul.

O importantă categorie de forme variaționale similare o constituie în muzica noastră nouă și cele libere, având însă multiple deschideri atât către mijloacele polifonice, cât și înspre cele melodico-ritmice sau de colorit orchestral. Ele apar într-o epocă relativ timpurie a stilului modal-cromatic românesc, adică în jurul anilor 1960, dar "reverberațiile" lor se fac simțite până astăzi, mai cu seamă în piesele recente, cu variație structurală continuă.

Un exemplu izbutit din literatura simfonică autohtonă din jumătatea a doua a veacului nostru îl formează piesa "Secvențe" pentru orchestră de coarde de Cornel Țăranu (editată în 1965). Alcătuită în maniera unei mișcări lente de concerto grosso, lucrarea se plămădește melodic pe baza unui stil cromatic cu inflexiuni modale ce prevestește dodecafonia autohtonă, instalată la noi în deceniul '60-70.

Întreaga concepție a lucrării arată aderențe față de polifonia imitativă care tinde aici să se diversifice, devenind, în cele din urmă, descolțată din canoanele clasice. Reminiscențe ale unor imitații se regăsesc mereu pe parcursul discursului, dar ele vizează doar formule scurte, alcătuirii momente de stretto liber și care se continuă cu note lungi sau momente de polifonie neimitativă. Astfel, la început, tema de 15 măsuri se conturează prin înlănțuirea unor scurte formule-motiv, separate prin pauze agogice, în maniera unui "cântec lung". Prima variațiune nu face altceva decât să reediteze tema, însoțită de un contrasubiect al violilor secundă, care aduce mai mult cu un ison pe trepte diferite, "îngânând" molcom cântecul doinit (Exemplul 9):

Din variațiunea a II-a (sect. 2), pe același fond de pedală își face intrarea procesul variațional propriu-zis, care se dovedește de o anumită complexitate. Se produc, în continuare: divizări ale elementelor disparate ale temei, recompunerea lor în noi și neașteptate conjuncturi, apariții ale unor segmente melodice derivate, suprapuneri ale formulilor temei producând "acorduri tematice", împrăștierea pe diverse registre atât a segmentelor melodico-ritmice, cât și a pedalelor figurale.

Cât privește ideea de ciclu, ea este prezentă doar latent, întreaga piesă dovedindu-se la o primă audiție, perfect unitară. Transformările de care se face uz aduc, însă, la o atentă analiză, posibilități de defalcare a întregului în secțiuni distincte, între care unele derivă firesc din cele care le preced. De aici și titlatura de "Secvențe" acordată de compozitor piesei. Căci este, într-adevăr, vorba despre derularea aparent liberă și nu o dată neașteptată, a unor secțiuni muzicale amintind de secvențele unui film. Acestea, însă, în lucrarea lui Cornel Țăranu, se dovedesc a fi variațiuni libere, atât prin mijloacele tehnice amintite, cât și prin faptul că ocolesc deliberat contururile morfologice și structurale ale temei, arătând asimetrii și negații de durată a "timpului lor muzical".

Demersul analitic arată că aici se derulează un număr de douăsprezece variațiuni de factură inegală atât ca întindere cât și ca pondere. Evident, defalcarea propusă poate fi completată, simplificată sau "reajustată". Ea se însinuează, însă, la examinarea atentă a mijloacelor care, deși libere, ocolind într-un totu alura scolastică, mențin anumite "constante" ale procesului variațional. Un fapt important îl mai constituie către sfârșit reapariția variată a temei prin desfășurarea ei pe pedala *sol* a contrabașilor, ca și prin variații melodice și structurale. După o pauză generală de o măsură, se instalează o *codetta* (*Piu lento*) de cinci măsuri, care aduce binevenita liniște, încheind totul prin stingerea treptată a sonorităților. Concluzionând asupra ciclului variațional din "Secvențele" pentru coarde ale lui Cornel Țăranu, se poate arăta că ele constituie variațiuni cu repriză, ceea ce apropie întreaga piesă de tiparele cu "da capo". Faptul nu este singular, întrucât chiar în perioada barocului muzical european, multe mișcări din concertele *grossi* ale timpului arată construiți similare (a se vedea, de pildă, prima parte a „Concertului brandenburgic” nr. 1 de J. S. Bach). Schema generală a lucrării "Secvențe" va fi, așadar:

Tema

(m. 1-15)-Var. I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII-Tema (var.)

Ultimul exemplu oferit în prezenta scriere demonstrează viabilitatea formelor de variațiuni în muzica contemporană autohtonă dar și universală. Alături, anterioarele cazuri citate și comentate analitic, demonstrează cu prisosință că atât vechile cât și noile generații de compozitori români au izbutit să producă o compensare pe cât de substanțială, pe atât de valoroasă a formelor respective în muzica noastră. Neglijate oarecum, din motive obiective, în trecutul nu prea îndepărtat, ele primesc în zilele de azi o vitalitate nouă, descoperind concomitent

impresionante virtuți muzicale ale folclorului nostru, în stare a oferi soluții originale și mereu proaspete imaginației compozitorilor, pusă în slujba creării pieselor variaționale de reală valoare și originalitate.

#### **BIBLIOGRAFIE:**

- 1) Ciomac, Emanoil, *Pagini de critică muzicală, 1915-1938*, Ed. muzicală, București, 1967.
- 2) Ciomac, Emanoil, *George Enescu*, Ed. muzicală, București, 1968.
- 3) Cosma, Vioară, *Muzicienii români*, Ed. muzicală, București, 1970
- 4) Firca, Clemana-Liliana, *Direcții în muzica românească 1900-1930*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1974
- 5) Herman, Vasile, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Ed. muzicală, București, 1977
- 6) Popovici, Doru, *Muzica românească contemporană*, Ed. Albatros, București, 1970
- 7) Vanoea, Zeno, *Creația muzicală românească*, Ed. muzicală, București, 1968

## BÉLA BARTÓK ȘI FILIP LAZĂR

Francisc Laszlo

Béla Bartók a fost unicul membru activ de peste hotare al Societății Compozitorilor Români. Condițiile primirii sale ne sunt cunoscute doar parțial. În ședința din 17 februarie 1924 a comitetului de conducere al Societății Compozitorilor Români s-a hotărât: "Să se trimită o carte de membru activ scutită de cotizație D-lui Béla Bartók". Acest fragment de proces verbal infirmă din capul locului aserțiunile superficiale potrivit cărora Bartók ar fi fost doar un membru de onoare al Societății Compozitorilor Români (ceea ce, din greșeală, a afirmat și Bartók însuși).

La numai câteva luni de la luarea acestei decizii, la 20 octombrie 1924, Societatea Compozitorilor Români a organizat recitalul de autor al noului ei membru. Acesta a fost primul recital de autor organizat de tânărul Societate, urmat abia peste mai bine de un an de un recital Enescu (21 noiembrie 1925) și peste alți doi ani și jumătate de un concert postum Kiriac (27 mai 1928). Acesta a fost primul și - din păcate - ultimul concert la care Bartók a apărut în fața publicului alături de George Enescu.

Primirea care i s-a făcut ospetelui, în toamna anului 1924, a fost cu totul deosebită. La 18 octombrie, după-amiază, el a fost întâmpinat la Gara de Nord de reprezentanții de elită ai vieții muzicale bucureștene: George Enescu, Ion Nonna Otescu și Constantin Brăiloiu, președintele, vicepreședintele și secretarul general al Societății Compozitorilor Români (Otescu totodată și director al Conservatorului), George Georgescu, director al Filarmonicii și al Operei, dintre compozitorii creatori de școală D. G. Kiriac și Alfonso Castaldi dintre compozitorii în floarea vârstei, Alfred Alessandrescu, George Enacovici, Victor Gheorghiu, Mihail Jora și Constantin Nottara. Compozitorul cel mai tânăr, remarcat de presa timpului ca prezent la primirea lui Bartók, a fost Filip Lazăr, în vârstă de treizeci de ani.

A doua zi, înainte de masă, a avut loc la Casa Școalelor ședința comisiei pentru decernarea Premiului de compoziție "George Enescu". Bartók a fost invitat să participe ca "președinte de onoare". În ședința, prezidată efectiv de Enescu, la care au mai participat compozitorii Alfred Alessandrescu, Alfonso Castaldi, George Enacovici, Mihail Jora, D. G. Kiriac și Ion Nonna Otescu, precum și dirijorul George Georgescu, au fost prezentate lucrări din creația a nouă compozitori. Au fost distinse cu câte un premiu I *Suita pentru orchestră*, op. 2 de Mihail Andricu, precum și „*Diversimentul pe o temă banală pentru orchestră*” și „*Suita I pentru pian*” de Filip Lazăr. Presupunând că Bartók și Filip Lazăr nu se întâlniseră înainte de 18 octombrie 1924, putem să afirmăm că relația lor personală a debutat în această zi, pe peronul Gării de Nord, și s-a continuat sub auspiciile dintre cele mai fericite pentru tânărul confrate român, Filip Lazăr putând să se mândrească cu un premiu I preluat din mâna lui Enescu, cîștigul premiului, și a lui Bartók, personalitate proeminentă a avangardei muzicale mondiale de atunci. Menționăm că cele două lucrări încununată cu Premiul "George Enescu" au fost și primele care i-au adus compozitorului român confirmarea prin debutul la două edituri de peste hotare, „*Suita I*” apărând peste un an la editura Universal din Viena, iar *Diversimentul*, peste trei ani, la Durand de la Paris.

Curând după acest memorabil octombrie 1924, urma să fie publicat un document istoric care conține numele ambilor muzicieni. Este vorba de manifestul Societății Compozitorilor Români, lansat cu prilejul primului concert simfonic organizat de aceasta la 7 decembrie 1924. Bartók este singurul compozitor nominalizat în text: „Societatea a dovedit prin concertul extraordinar dat în cinstea d-lui Béla Bartók că știe să mulțumească, fără a fi se socoteală de prejudecăți, aceluia ce au bine meritat de la muzica română.” Semnează doisprezece compozitori români (în ordinea de pe document): George Enescu, Alfonso Castaldi, Mihail Jora, George Enacovici, Tiberiu Brediceanu, George Dima, Ion Vidu, Ion Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu, Constantin Brăiloiu, D. G. Kiriac și - mezinul grupului - Filip Lazăr.

Nu ne îndoiim că, în aceste zile ale ședinții lui Bartók la București, cei doi au avut și contacte personale. Altfel nu ne-am putea explica tonul deosebit de cald al unor confesiuni așternute pe hârtie de Filip Lazăr în preajma și în urma Festivalului de la Praga, din mai 1925, al Societății Internaționale a Muzicii Noi. 14 mai

1925: "Sunt în prezia plecării la Praga și sunt foarte emoționat căci îl voi revedea pe bunul meu Bartók." 23 mai 1925: "Succesul cel mare a fost pentru o suită de dans a lui Béla Bartók. Era ceva sublim, de când sunt n-am auzit asemenea minunății și n-am asistat la mai grandios succes. ... Bartók s-a bucurat ca un copil când ne-am revăzut și m-a prezentat la toată lumea; îmi închipui ce efect a făcut asupra celor prezenți."

A treia revedere atestată dintre Filip Lazăr și "bunul său Bartók" a avut loc în februarie 1926. În ziua de 20 februarie, Bartók a asistat la București la un concert cameral organizat de Societatea Compozitorilor Români, în al cărui program au figurat lucrări de Bartók (Sonatina), Enescu (Cantabile și Presto pentru flaut și pian), Brăiloiu (Patru cântece populare), Filip Lazăr (Suitele I și a II-a pentru pian) și Kiriac (Cântece populare). Iată o nouă atestare a calității de membru activ a lui Bartók, integrat în obștea compozitorilor români, iată un program în al cărui punct de greutate se situează cele două capodopere ale lui Lazăr, tipărite recent la Viena.

A doua zi, între maestrul de peste hotare și admiratorul său român are loc o întâlnire personală. Întâlnirea este atestată prin două dedicații înscrise în partiturile celor două suite cântate în ziua precedentă. În Suita I citim: "Celui mai iubit dintre măeștri, domnului Bela Bartók, (în original: "Dem liebsten aller Meister, Herrn Béla Bartók"), Filip Lazăr, Bukarest, 21.II.1926", iar în „Suita a II-a”, cu aceeași dată: "Minunatului maestru (în original: "Dem wunderbaren Meister) Bela Bartók, Filip Lazăr".

La 22 februarie, programul concertului simfonic dirijat de George Georgescu în fruntea Filarmonicii îi reunește din nou. După „Simfonia în Mi bemoj” major de Mozart, Bartók își cântă juvenila „Rapsodie pentru pian și orchestră”, apoi se interpretează în prima audțiie absolută „Scherzo pentru orchestra mare” de Filip Lazăr, în titlul ulterior „Țigani”.

Disponem de o convingătoare dovadă a faptului că nu numai Lazăr îl admira pe Bartók, ci și acesta îl aprecia pe compozitorul român. După concertul din 22 februarie 1926, întors la Budapesta, Bartók i-a scris editorului său de la Viena, Emil Hertzka: "Săptămâna trecută am cântat la București Rapsodia mea și am avut prilejul să ascult prima audțiie absolută a celei mai noi lucrări a lui F. Lazăr (a unui Scherzo pentru orchestră). Este o piesă foarte reușită, plină de originalitate, pe care doresc să v-o recomand cu acest prilej." (în original: "Ich habe vorige Woche in Bucharest meine Rhapsodie gespielt und habe die Gelegenheit gehabt die Uraufführung des neuesten Werkes von Ph. Lazăr (eines Scherzos für Orchester) zu hören. Es ist ein sehr gelungenes Stück voller Eigenartigkeit, welches ich Ihnen bei dieser Gelegenheit anempfehlen möchte"). (Dintr-o scrisoare a lui Hertzka către Bartók aflăm că el primise o scrisoare și de la Filip Lazăr, care îi relatase despre succesul Scherzo-ului său și despre solicitudinea lui Bartók de a-l recomanda la Viena, compozitorul român fiind conștient de greutatea cuvântului lui Bartók.) Deși Lazăr era deja un compozitor consacrat al editurii Universal și lucrarea sa simfonică fusese recomandată de Bartók, aceasta a fost tipărită, totuși, la Paris. Între timp, relațiile compozitorului român cu Franța au trecut pe planul întâi, în detrimentul relațiilor cu Viena.

În 1928, Lazăr a părăsit România definitiv. Într-una din ultimele sale declarații date în țară el a afirmat răspicat: "Dacă am produs atât, a fost pentru că am fost încurajat de Bela Bartók și D. G. Kiriac."

Nu știm dacă după plecarea sa din țară, Filip Lazăr s-a mai întâlnit cu mentorul său din anii de afirmare. Oricum, nu mai avea nevoie de sprijinul și încurajarea lui Bartók. La Paris, și peste tot în Europa, precum și în unele centre americane, Filip Lazăr se făcuse cunoscut și recunoscut ca o personalitate de seamă a muzicii contemporane.

Știm că Filip Lazăr nu a încetat să-l țină la curent pe Bartók referitor la evoluția sa artistică. Ultima partitură cu dedicație pe care i-a trimis-o lui Bartók era cea a „Concertului nr. 4”. Dedicatia a fost semnată - "Paris, 21/XI/35". Compozitorul mai avea de trăit mai puțin de un an.

Pentru exegeții săi, influența lui Bartók (și a lui Stravinsky) asupra muzicii sale era și este evidentă. Un studiu analitic asupra acestei continuități stilistice ar putea confirma observațiile aferente ale criticilor muzicali și biografilor săi.

Evocarea momentelor comune ale celor două biografii - Béla Bartók și Filip Lazăr - ne îndreptățește să formulăm următoarea concluzie:

În octombrie 1924, juriul Premiului "George Enescu" a acordat două premii întâi și numai aceste două premii supreme. Alături de Enescu și muzicienii români invitați de el în juriu, această decizie unică în istoria Premiului a fost girată și de Béla Bartók, membru activ cu drepturi și îndatoriri depline al Societății Compozitorilor Români. Oaspetele a rămas deosebit de atașat de unul dintre cei doi laureați ai Premiului, legătura personală dintre ei păstrându-se până la sfârșitul prematur al acestuia. Cunoscând întreaga corespondență a lui Bartók, știm cât de rare sunt cuvintele de recomandare de genul celor adresate lui Emil Hertzka după audierea „Scherzo”-ului de Filip Lazăr. Nu știm că vreun alt compozitor român să fi fost distins de el cu atâta interes pentru opera sa. În lumina documentelor de care dispunem, pentru Béla Bartók, Filip Lazăr pare să fi fost cel mai important compozitor român.

# SEMNE DE TRIMITERE SPRE EFECTE SONORE SPECIFICE ALTOR INSTRUMENTE ÎN NOTAȚIA PENTRU PIAN

Nelida NEDELCUȚ

Vreme îndelungată pianul a fost considerat cel mai complex instrument datorită ambitusului său, întinderea claviaturii cuprinzând scara muzicală a întregii orchestre. Nu în ultimul rând, pianul oferă o sonoritate variată în colorit, este capabil a reda multiple și complexe "nuanțe" timbrale, specifice altor instrumente.

În special creația secolului XIX a valorificat valențele timbrale, concentrarea interesului compozitorilor în direcția exploatarea resurselor coloristice constituind un prim deziderat. Astfel, multe din lucrările destinate pianului, preiau caracteristici (efecte sau tehnici de acționare) ale instrumentelor componente orchestrei simfonice, ca de pildă: pizzicate, vibrato, tremolo; acest fapt apărând ca o consecință a întrebuirii acestui instrument (atât pe plan interpretativ, cât și creator) într-o evidentă concepție simfonică.

Sugestivă în acest sens, este afirmația lui H. G. NEUHAUS:

*"sunt îndemnat ca în toate orele de curs să le amintesc elevilor despre orchestră, să le sugerez sonoritățile orchestrale.*

*Le spun: pianistul și pianul sunt în același timp*

*1) dirijorul (minte, inimă, auz)*

*2) orchestrații (ambele mâini cu cele zece degete, ambele picioare pentru cele două pedale) și*

*3) o gamitură de instrumente"*

Notate sau nu în partitură, efectele amintite au fost semnalate de specialiști încă din primele creații destinate instrumentului cu claviatură. Putem aminti: Scarlatti, „Sonata Do”, nr. 12, în care scriitura de terțe și sexte paralele, specifică instrumentelor de suflat (în special corn), într-un tempo allegro, ar fi îndemnat probabil un compozitor de mai târziu să alături indicația „*alla caccia*”, sau J. S. Bach, Preludiul în miB (Wt.K.1), unde unei linii melodice cantabile i se alătură un acompaniament alcătuit din acorduri arpeggiate, ce poate fi asemuit unui acompaniament de harpă. J. Ph. Rameau notează ca titlu în piese pentru pian: Cimpoiul, Tamburina; motiv pentru care lucrările sunt considerate programatice.

Abordarea pianului într-o concepție pur „simfonică” s-a realizat în momentul în care acest instrument a trebuit să satisfacă cerințele tot mai exigente ale compozitorilor, care prin lucrările lor au exprimat o substanță muzicală din ce în ce mai diversă și mai complexă.

Un asemenea moment poate fi sesizat la L.van Beethoven, despre care E.Fischer spunea: *”prin ce se deosebește în fond creația lui Beethoven de cea a altor compozitori?... deosebirea constă în elementul ”simfonic” și în dezvoltarea organică a construcțiilor sale”*

Este evident faptul că Beethoven a gândit orchestral atunci când a compus, fapt demonstrat de scriitura pe care o întrebunțează, dar și prin alăturarea unor indicații care sunt nespecifice pianului. Tot Fischer semnalează un asemenea caz în Sonata în do op.13, (nr. 8) - Pateșca, în care pentru a reda efectul de patetic, compozitorul notează pe acordul de început al lucrării (un singur acord) indicația fp. *”... trebuie oare cântat ”forte” la început și apoi, întregul acord ”in piano” până la apariția treizecimoilor? Oricit ar fi de greu de realizat, astăzi efectul orchestral fp este de preferat, pentru că corespunde mai mult semnificației de patetic.”*

Alteori, această concepție este evidentă prin sonoritatea în ansamblu atribuită unui fragment muzical precum în „Sonata op.26”, (nr. 12) în *La bemol, Andante con Variazioni*, în care partea intitulată *”Marcia Funebre sulla morte d’un Eroic”* aduce o compartimentare a vocilor într-o manieră specifică instrumentelor de suflat,

sonoritatea amintindu-ne de marșul funebru din „Simfonia a III-a”. Același lucru poate fi observat în partea lentă a „Sonatei op.57” (nr.23), în fa, *Andante con moto*, unde tema este expusă într-o scriură acordică, similară cu sonoritate unui ansamblu de alături.

În secolul al XIX-lea, compozitorii romantici vor nota cu minuțiozitate în partituri planul dinamic și agogic, deseori indicații ce însoțesc textul muzical, vor exprima cu mai mare precizie caracterul ce se dorește a fi redat în execuție. Spre exemplu: Fr. Schubert în „Menuette” din „Sonata în Sol op.78”, prin permanentul contrast dinamic (*f - p, ff - p, f - pp*) reactualizează specificul dialog al muzicii preclasice, tutti - soli, prin distribuție și registru putem atribui grupului soli caracteristici ale unor instrumente de suflat de lemn; sau J.Brahms, prin deasă utilizare a sextelor paralele în multe din lucrările pentru pian, creează sonorități caracteristice corilor, chiar dacă compozitorul nu cere a se cânta în acest fel. Despre J.Brahms s-a afirmat că a creat pentru pian într-o „concepție pianistică simfonizată sau evocatoare, investită cu rezonanțe de orgă sau harpă”, și pare sugestiv faptul că printre ultimele sale manifestări în plan compozitiv se numără modificarea cvintetului pentru instrumente cu coarde în versiune de: „Sonată pentru două pianuri op.34 b”.

Fr. Liszt a intitulat un întreg ciclu pentru pian „*Harmonies poétiques et religieuses*”, câteva din lucrările componente (*Ave Maria, Pater noster, Miserere d'après Palestrina*) sunt însoțite de textul religios în limba latină. Scriitura întrebuițată este de coral în accepțiunea vocală, deci are o împărțire evidentă în sopran, alt, tenor, bas, cu indicația „*melodia cantabile assai*”.

Debussy, „*pianist minunat și însuși, prin intermediul pianului luând primele contacte cu muzica, întrezărea poate uneori, prin graiul multiplu al pianului, chiar urzeala orchestrei*”.

Este compozitorul care gândea sintetic pian-orchestră, fapt demonstrat și de deseori transcripții (pian - orchestră sau orchestră - pian) realizate de el însuși sau de muzicieni precum M.Ravel și André Caplet („*Suita bergamască*”, „*Coșul copiilor*”). „*Suita pentru pian Șase epigrafe antice*” inițial a fost schițată de Debussy pentru o mică grupare instrumentală cu harpă, celestă și percuție, iar după douăzeci de ani compozitorul a transcris lucrarea pentru pian, la patru mâini. Fântâna țâșnitoare pentru pian, a fost de asemenea orchestrată, iar lucrări simfonice ca „*Marea*” și „*Preludiu la după amiaza unui faun*” au primit reducere pentru pian (ale autorului), sau „*Mișcare*” (din „*Imagini pentru pian*”) și „*Menuet*” (din „*Mica suită*”), - transcripții pentru vioară și pian.

În multe cazuri, compozitorii notează, printr-o terminologie specifică, instrumentul la care lucrarea sau fragmentul muzical face analogie ca și colorit timbral.

Vom încerca o sistematizare a câtorva din aceste situații, incluzând creația muzicală destinată pianului până la Debussy.

Primul instrument la care ne vom opri este vocea umană, valorificată din cele mai vechi timpuri instrumental; datorită bogătelor sale resurse expresive, vocea umană fiind capabilă de forme de expresie și sonorități, inepuizabile. Apartenența unor țesături melodice la o gândire pur vocală este evidentă atunci când compozitorii împrumută termeni care sunt întâlniți de obicei în partitura vocală precum: *mezza voce, leggiero, sotto voce, cantabile*.

Exemple în acest sens găsim la Beethoven în:

- Sonata op.81A nr.26, în Mib – „*Les Adieux*”, unde termenul *cantabile* este foarte mult întrebuițat;

- Sonata op.106 nr.29, în Sib – „*Grosse Sonate für das Hammerklavier*”, unde *sotto voce, cantabile, dolce ed espressive* sunt termenii alături de liniile melodice ce primează. Mai mult chiar, Beethoven transpune pianistic sonorități de coral, precum în:

- Sonata op.10 nr.1, în do – „*Mica patetică*” și „*Sonata op.109 nr.30*”, în Mi sau tema variațiilor în Mi, în care caracterul de coral este păstrat pe parcursul întregii lucrări.

Interesantă la Beethoven este alternanța părților lente cu momente de recitativ, ca și în „*Sonata op.110, nr.31*”, în Lab, recitativul fiind o formă proprie genului vocal sau vocal-instrumental, iar pe o linie melodică eminamente vocală, compozitorul adaugă: *Arioso dolente quasi recitative*, stil ce caracterizează momentele

dramatice din recitativul de operă. Sugestivă este și denumirea părții a II-a din „Sonata op.111”, nr.32 în do, Arie, titlu ce desemnează o arie vocală de mici dimensiuni.

J. Brahms în sonatele pentru pian utilizează: *mezza voce*, *bon cantande ed espressivo* (Sonata op. 2, f#f) *leggiere*, *sotte voce* („Variațiuni pe o temă” de Schumann, op. 9).

F. Chopin în „Nocturne” alătură liniilor melodice cantabile: *sotto voce* și *mezza voce*, doice fiind o indicație des întâlnită în toate lucrările sale.

Schumann în „Dansul Davidienilor” op. 6 nr. 14 notează „doice e cantande” pentru o linie de sopran cu acompaniament de tipul celui de harpă.

Fr. Liszt este compozitorul care a excelat în întrebuințarea unui vocabular vocal, aminim în acest sens câțiva din termenii abordați:

- „Poloneza” nr. 2, începutul este în *sotte voce*, apoi: *sempre cantando amorosamente*, *sempre cantande espressivo*, *rubato espressive*;

- „Balada nr. 1”, a *placere cantando*;

- „Preludii”: nr. 7 *sempre marcato il canto e piani gli accompagnamenti*, nr. 8 *sempre marcato e arpa gli accompagnamenti*. Acompaniamentul tip-“harpă” este îndrăgît de Fr. Liszt, el poate fi recunoscut în majoritatea lucrărilor sale, uneori fragmente întregi poartă indicația: *quasi arpa* sau *accompagnamenti quasi arpa*, precum și preludiul nr. 6 sau în studiul nr. 3 din „Trei studii de concert”.

F. Chopin a conceput studiul op. 25, nr. 1 în acorduri arpegiate (scritură specifică harpei) motiv pentru care în unele ediții el este denumit „Harfen Etude”.

Pasaje de acest gen sunt întâlnite și la alți compozitori chiar dacă acestor lucrări nu li se atribuie indicații mai amănunțite. Astfel, la Beethoven în sonata op. 31, nr. 2 în pasajele de „targo” care alternează cu „allegro” putem intui sonorități de harpă, același lucru în prima din cele „Deux arabesques” de C. Debussy.

Înădîtă cu harpe prin obținerea sunetelor cu aceleași modalități de acționare (prin ciupirea corzilor) chitara este „preluată” în creația pianistică fie cu rol de instrument solistic, fie acompaniator.

Putem asemui multe fragmente din suitele engleze, în special Sarabanda, de J. S. Bach cu cântecul liric specific chitarei. F. Liszt în Preludiul nr. 11 „Harmonies du soir” dorind probabil să surprindă același caracter a notat: „arpeggiato con molto sentimento quasi guitarra”.

La C. Debussy în preludiul „La sérénade interrompue” întâlnim „quasi-guitarra”, iar una dintre piesele cuprinse în ciclul „Melodii” intitulată „Mandolină” încearcă să preia „vibrațiile sensibile” ale acestui instrument, „din acompaniament, din melodică sau repelări de sunete, plieri armonice sau combinații coloristice de registru.”

Considerat dificil a transpune la pian efecte caracteristice instrumentelor de coarde cu arcuș, acest lucru va fi realizat doar în creația ultimilor compozitori romantici și la C. Debussy. Enumerăm în continuare câțiva din termenii întrebuințați în acest scop:

- *quasi pizzicato* - întâlnit la J. Brahms în „Intermezzo” (Rückblick);

- *très détaché* - la C. Debussy în „Minstrels” (Preludii);

- *staccato quasi pizzicato* - în „Studiul nr. 6 după Paganini” de F. Liszt;

- *ff vibrato* - la același compozitor în „Années de pèlerinage” nr. 1;

- *tremolando* - indicație deseori întâlnită la Liszt, care este însă specifică instrumentelor cu coarde și arcuș;

- *spitz* (staccato pizzicato) - la Schumann : „Dansul Davidienilor” op.6, nr. 3;

De asemenea ne putem opri la afirmația lui R. Alexandrescu, despre Tocata din Suita pentru pian nr. 4 de C. Debussy: „...în final ne putem gândi la Preludiul în Mi pentru violină solo a lui Bach”.

Sonoritatea de violoncel cu ambitusul său caracteristic poate fi recunoscut în țesătura melodică a altor lucrări precum:

- F. Chopin: „Preludiul în si” și „Studiul nr. 7”, op. 25;

- F. Liszt: „Mephisto waltz”, partea de mijloc - *un poco meno mosso* și „Consolation IV”, unde compozitorul adaugă chiar *“marcate ed espressive il basso”*;

- J. Brahms: „Sonata op. 5, nr. 1”, în care indică - *“quasi cello, espressive”*;

Inspirat probabil de timbrul acestui instrument, M. Ravel a compus concertul său pentru mâna stângă.

Sonoritatea instrumentelor de suflat din orchestra simfonică (alămuri și lemne) intră în atenția unor compozitori, deși acest lucru poate fi doar intuit din scriitura atribuită unor pasaje. Alături acest lucru este indicat prin:

- *“quasi flauto”* la Beethoven în „Sonata op. 31, nr. 1, Sol major”, p. 1 sau

- *“flutando”* aceeași lucrare (pentru o melodie notată în registrul acut);

- *“imitando il flauto”* - Liszt: „Grandes études de Paganini” nr. 5;

- *“imitando il corn”*, portativul II al aceleiași lucrări, în continuare apare un dialog notat: *flauti - corni - flauti-corni*;

- *“quasi fagoto”* (mâna stângă), *“quasi flaut”* (mâna dreaptă), deci combinații simultane pentru același pasaj;

- *“marcatissime quasi trombi”* în poloneza nr. 2;

Debussy a îmbogățit arsenalul orchestral în viziunea interpretării pianistice prin încercarea de a limita și alte instrumente precum:

- clopotele, în *“...clopote printre frunze”* (*Imagini pentru pian*), preludiu considerat a fi nu o *“imitație, ci numai sugerare prin sunet”* (Acest instrument este valorificat și de M. Ravel în *“Valea clopotelor”*) - orga în *“Catedrala scufundată”*, unde ivirea miraculoasă a catedralei se petrece în *“sunete de orgă ce prind a pluti peste apele potolite, cânturi bisericesti de odinioară înălțându-se.”*

În literatura pentru pian există multe exemple care pot demonstra caracterul *“simfonic”* al acestui instrument, un studiu care ar releva aceste efecte în interpretări diferite ar fi interesant de realizat. Plecând de la unicul *“quasi tambure”* ce-l găsim notat la Debussy în *“Minstrels”*, compozitorii secolului XX vor începe a trata pianul ca un instrument de percuție mult perfecționat și vor acționa în consecință. Amintim câteva din aceste lucrări, pianul în muzica secolului XX constituind obiectul de studiu al unor cercetări ulterioare:

Hindemith, P.: „*Suita pentru pian*” (1922);

Bartok, B.: „*Sonata pentru două piane și percuție*” sau coda părții I din „*Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră*”;

Varese, E.: *“Ionisation”*, pentru percuție și pian.

## BIBLIOGRAFIE:

- 1) Alexandrescu, Romeo, - Claude Debussy - viața și opera Ed. Muzicală, București, 1967.
- 2) Bălan, George, *Înnoirile muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1966.
- 3) Daniel, Charles, *La musique et l'écriture* în: "Musique en jeu", édition du seuil, nov. 1973.
- 4) Cole, Hugo, „Sounds and signs” în: "Aspects of musical notation", London, Oxford University press, New York-Toronto, 1974.
- 5) Fischer, Edwin, *Sonatele pentru pian de Beethoven*, Ed. Muzicală, București, 1966.
- 6) Neuhaus, H. G., *Despre arta pianistică*, Ed. Muzicală, București, 1960.
- 7) Ștefănescu, Ioana, *Johannes Brahms*, Ed. Muzicală, București, 1982.

## BIBLIOGRAFIA MUZICALĂ SPECIFICĂ TEMEI, CU TERMENII ÎNTREBUINȚAȚI

- 1) Beethoven, L. van Sonata op. 31, nr. 1
  - *quasi flauto*
  - *flautando*Sonata op. 81/a, (nr. 26), Mi b "Les Adieux"
  - *cantabile*Sonata op. 106 (nr. 29), Si b
  - *sotto voce, dolce ed espressivo*Sonata op. 110, (nr. 31), La b
  - *arioso dolente quasi recitativo*Sonata op. 111 (nr. 32), do
  - *ariaffa*
- 2) Brahms, J. Sonata op. 2, fa#
  - *mezza voce*
  - *ben cantando ed espressivo*Variațiunile pe o temă de Schumann, op. 9
  - *leggiero*
  - *sotto voce*Intermezzo "Rückblick"
  - *quasi pizzicato*Sonata op. 5, fa minor
  - *quasi cello, espressivo*
- 3) Chopin, F. Nocturne
  - *dolce, mezza voce*
  - *sotto voce*Studiu op. 25, nr. 1
  - "harfen etude"
- 4) Liszt, Fr. Poloneza nr. 2
  - *sempre cantando amorosamente*
  - *sempre cantando espressivo*
  - *rubato espressivo*Balada nr. 1
  - *a piacere cantando*Ave Maria (Harmonies poétiques et religieuses)

- cantabile e l'accompagnamento sempre sotto voce e legato
- Consolation IV
  - marcato ed espressivo il basso, quasi cello
- Preludiu nr. 6
  - quasi arpa
  - accompagnamenti quasi arpa
- Preludiu nr. 7
  - sempre marcato il canto e piani gli accompagnamenti
  - sempre marcato il canto e harpa gli accompagnamenti
- Studiul nr. 5 după Paganini
  - imitando il flauto
  - imitando il corno
  - flauto-corni-flauto-corni
  - quasi fagoto (mâna stîngă) - quasi flauto (mâna dreaptă)
- Studiul nr. 6 după Paganini
  - staccato quasi pizzicato
  - tremolando
- Studiul nr. 11 "Harmonies du soir"
  - arpeggiato con molto sentimento quasi guitarra
- Anii de pelerinaj nr.1
  - ff vibrato
- Poloneza nr.2
  - marcatissimo quasi trombi
- 5) Schumann, R. Dansul Davidienilor op. 6, nr. 3
  - spitz (staccato pizzicato)
- Dansul Davidienilor op. 6, nr. 14
  - dolce e cantando
- 6) Debussy, C. Preludiul "La sérénade interrompue"
  - quasi guitarra
- Preludiul "Minstrels"
  - très détaché
  - quasi tamburo

# IMPERATIVUL CERCETĂRII COMPARATIVE A CELOR MAI UTILIZATE EDIȚII ALE SONATELOR ȘI PARTITELOR PENTRU VIOARĂ SOLO DE J. S. BACH

Victoria NICOLAE

*"Printre problemele deschise ale esteticii interpretative, tema Bach rămâne - încă, după mai bine de un secol și jumătate de la reactualizarea ei - un inepuizabil subiect de cercetare, de discuții și, mai ales, de învățatură" - spune George Manoliu în volumul său George Enescu - poet și gânditor al viorii*

Revizuirea și tipărirea numeroaselor ediții ale „Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo” de J. S. Bach ilustrează eforturile de clarificare și punctele de vedere asupra inepuizabilelor posibilități interpretative ale acestei capodopere. În această privință, este elocvent faptul că cele două personalități de geniu din primele două decenii ale secolului XX, apărători autentici ai stilului bachian - G. Enescu și P. Casals - nu s-au decis la revizuirea unor noi ediții. De altfel, P. Casals afirmă în *„Amintirile și părerile unui muzician.”...cât despre execuția lui (Bach - n.n.), vorbesc despre execuția în adâncime, de abia am ieșit din faza dibuierilor*.

Redactarea edițiilor din ultimele decenii tind, pe de o parte, la exactitatea redării textului original, iar pe de altă parte, la investigarea mijloacelor tehnico-instrumentale prin care se poate exprima cel mai bine spiritul bachian.

Dacă până la mijlocul secolului XX au circulat scrieri apocrife, de la această dată se lămurește proveniența textelor celor șase „Sonate și Partite pentru vioară solo” de J. S. Bach. Cercetătorii specialiști adevărați autentifică grafia lui Bach în manuscrisul autograf purtând titlul *“Sei Solo / Violino / senza / Basso / accompagnato / Libro Primo / da / Joh. Seb. Bach / ao: 1720”* (P 967), achiziționat de Biblioteca regală din Berlin, facsimilul fiind dat publicității în 1950 la Göttingen, cu ocazia sărbătorii lui Bach. Dintre celelalte texte care au constituit surse ale edițiilor mai uzitate amintim:

- Copie de mână a Annei Magdalena Bach (P 268): *“Pars 1 / Violino Solo / Senza Basso / composée / par / Sr. Jean. Seb. Bach / Pars 2 / Violoncello Solo / Senza Basso / composée / par / Sr. J. S. Bach / Maître de la Chapelle / et / Directeur de la Musique / a / Leipsic / écrite par Madame Bachen. Son Epouse”*; - Copie anonimă (P 267) *“Vi Violin Sales / von / Joh. Sebast. Bach”* scrisă de doi copiiști diferiți: BWV 1001-1005, realizate probabil către anul 1725, iar BWV 1006 - în a doua jumătate a secolului XVII.

Prin urmare, exactitatea textelor diferitelor ediții depinde de utilizarea uneia sau altele dintre aceste surse.

Acum, când contemporaneitatea deschide largi orizonturi informaționale, se simte necesitatea preciziei și în citirea sau revizuirea unui text muzical. O privire de ansamblu asupra edițiilor apărute cronologic de la începutul secolului XX certifică tendința de documentare mai amplă asupra textului autentic bachian.

Joachim și Moser, în ediția lor apărută în 1909, oferă interpretelor, pentru prima oară, textul presupus original a lui Bach, prin tipărire pe două portative. Acest procedeu este preluat de cele mai multe ediții ulterioare.

Dacă încă ediția Peters - Leipzig, revizuită de C. Flesch se bazează pe cele ale lui Joachim-Moser și Rust-Trieger, care se presupune că nu cunoșteau manuscrisul autograf (P 967) a lui Bach, ediția Schott - Mainz - Londra - New York - Tokio din 1981, revizuită de Henryk Szeryng compară amănunțit diferențele de text dintre cele trei manuscrise citate anterior, constituind o veritabilă analiză grafologică.

Comparând Urtext-ul din ediția redactată de C. Flesch cu facsimilul autograf bachian, se ajunge la concluzia că sursa pe care s-a bazat în revizuire, reprezintă una din copile cunoscute în acea perioadă. Ca o dovadă, din multe altele, putem menționa notarea măsurii cu patru părți a ritmului Fugii din „Sonata în sol minor”, față de alte breve indicată de compozitor.

La noi în țară, datorită vastei răspândiri a acestei ediții redactate de C. Flesch în 1930, majoritatea

violiștiilor au uzat de-a lungul anilor de soluții instrumentale ale acestuia, eventual cu modificări subiective.

În ultimii ani, însă, au mai apărut ediții unanim acceptate de specialiști. Astfel:

- în 1968 și în 1985 - revizuită de K. Mostras - Ed. Muzica, Moscova;
- în 1970 - revizuită de Tadeusz Wronski - Ed. muz. poloneză;
- în 1970 - revizuită de Ivan Galamian - Ed. Internațional Music Company (New York);
- în 1982 - revizuită de Max Rostal - Ed. Peters, Leipzig.

În mod firesc, fiecare ediție poartă amprenta epocii în care a fost redactată. De pildă, dacă în plin romantism Ferdinand David alege rezolvări instrumentale spectaculoase în concordanță cu preferințele publicului, H. Szeryng în 1981 oferă violoniștilor soluții bazate pe un temeinic studiu analitic al textului bachian.

Toate revizuirile critice ale edițiilor din ultimii ani constituie propuneri care, până la urmă, rămân la aprecierea interpretului.

Elementele tehnico-interpretative care interesează un studiu comparativ al edițiilor ar fi: notarea valorilor, modurile și direcțiile de arcuș, digitațiile, ornamentele, semnele de frazare, dinamica, agogica. În continuare, ne vom referi doar la câteva dintre acestea.

Se observă că de multe ori J. S. Bach a scris valori de note la duble și acorduri, care practic nu pot fi executate integral, având aspect teoretic, de claritate polifonică, fapt din care decurg diferențe la notarea duratelor. Unele ediții scriu valorile notelor conform rezultatului sonor dorit, altele lasă interpretului libertatea conturării polifonice.

Executarea riguroasă a legăturilor, a ornamentelor din manuscrisul bachian constituie un subiect controversat în literatura de specialitate. Cercetând cu atenție manuscrisul autograf bachian, se constată în unele momente o grafie nedefinită, incertitudini care contribuie la diferențe dintre ediții. În această privință, unii muzicieni susțin că semnele de legato trebuie privite drept schițe sau indicații de frazare și care se cer corectate, alții, printre care primul citat este George Enescu, pledează pentru o execuție strictă a acestora.

De altfel, există rezerve și asupra consecvenței notării de către J. S. Bach a tuturor alterațiilor conform semioticii muzicale din epoca barocă; în acest sens este suficient să comparăm facsimilul cu edițiile amintite anterior în primele două măsuri ale „Silloana” din „Sonata pentru vioară solo în sol minor”.

Strășitul epocii baroce marchează o fixare grafică din ce în ce mai riguroasă a manierelor de execuție. Ca dovadă, „Tratatul despre ornamente” a lui G. Tarini a fost conceput între anii 1752-1756; „Arta de a cânta la clavecin” a lui Fr. Couperin a apărut în 1716, iar lucrarea lui Ph. Em. Bach: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen” a apărut în 1753.

Prin urmare, se poate deduce că J. S. Bach, de pildă în privința ornamentelor „a notat aproape tot”, după cum spune Max Rostal în postfața ediției sale, deci, nu ar mai necesita completări improvizatorice. De altfel, în general, edițiile menționate dau dovadă de rezervă în notarea ornamentelor suplimentare. Ceea ce interesează la indicațiile de ornamente, în speță la triluri, sunt îndeosebi, începutul și încheierea lor. Unii revizori de ediții nu precizează grafic procedeul de executare (H. Szeryng, K. Mostras), încredințând violonistului rezolvarea instrumentală, alții, în schimb (T. Wronski, M. Rostal) indică debutul trilurilor cu nota superioară.

Referitor la dinamică, o ilustrare elocventă a strădaniei de a căuta principii și criterii de fixare a stăului bachian o constituie cunoscutele axiome ale lui Albert Schweitzer. Datorită insuficienței indicațiilor de nuanțare în manuscrisul bachian, părțile redactorilor de ediții diferă, fiecare construind în mod personal arhitectura și sensul liniilor melodice.

O problemă oarecum subiectivă este stabilirea digitațiilor, edițiile alegând diferite criterii. Astfel, C. Flesch se ghidează în mare măsură după omogenitatea timbrală a liniilor melodice, iar H. Szeryng, M. Rostal, K. Mostras în seama mai degrabă, de imperativele polifonice. Multe din prefațele edițiilor explică punctul de vedere asupra alegerii digitațiilor. Astfel, C. Flesch recomandă folosirea tuturor pozițiilor, argumentând-o cu dezvoltarea

.. actuală a tehnicii violonistice, în timp ce H. Szeryng și M. Rostal își exprimă preferințele pentru utilizarea pozițiilor joase, mai obișnuite, dar fără a absolutiza procedeul, totul fiind condiționat de evidențierea polifoniei. G. Kehr este de părere că "sonoritatea specifică ce rezultă din utilizarea pozițiilor înalte era necunoscută pe vremea lui Bach, și tot necunoscut era efectul "una corda", care aparține unei epoci mai târzii." În concepția estetică enesciană utilizarea pozițiilor joase evită grandilocvența, fără să altereze unitatea timbrală

Un studiu comparativ al edițiilor în privința mijloacelor violonistice utilizate în redactarea textului bachian, început de altfel cu Ciacona din Partita pentru vioară solo în re minor și Sonata pentru vioară solo în sol minor, care utilizează și discografii, are în vedere atât semnalarea asemănărilor și deosebirilor, uneori esențiale, cât și posibilitatea selectării celor mai fundamentate mijloace tehnico-interpretative adecvate acestei monumentale creații a lui J. S. Bach.

### **Bibliografie:**

1. Barbu, Casiu, *Curs de metodica studiului și predării instrumentelor cu coarde*, ed. a II-a rev., Academia de Muzică "GH. DIMA", Cluj-Napoca.
2. Christescu, Serafim, *Respectarea tradițiilor în interpretarea Suitelor solo pentru violoncel de J.S.Bach formate în cursul sec. XX* în: *Lucrări prezentate la Sesiunea științifică*, 1982.
3. Comedor, J.-M., *De vorbă cu Pablo Casals*, București, 1964.
4. Fleisch, Carl, *Prefață la Ediția Peters*, Leipzig, 1971.
5. Gavotti, Bernard, *Amintirile lui George Enescu*, București, 1982.
6. Iarosevici, George, *Probleme controversate în interpretarea pieselor de Bach pentru instrumentele de coarde solo*, în: *Lucrări de Muzicologie*, Cluj, 1965.
7. Kehr, Günther, *Observații generale din prefața ediției Schott*, Mainz, 1981, revizuită de H. Szeryng.
8. Mandliu, George, *George Enescu - poet și gânditor al viorii*, București, 1986.
9. Menuhin, Yehudi, *Călătorie neterminată*, București, 1980.
10. Pandelescu, J.V., *Muzica lui Bach în concepția interpretativă a lui George Enescu*, în: revista "Muzica", nr. 8/1956.
11. \* \* \* *Prefața fotocopiei manuscrisului autograf - J.S.Bach*.
12. Rostal, Max, *Postfață la Ediția Peters*, Leipzig, 1982.
13. Szeryng, Henryk, *Prefață și Observații critice*, în: ediția Schott, Mainz, 1981.

## VALENȚE SEMANTICE ÎN CONOTAȚIILE ESTETICE ALE SINTAGMEI GEST TEHNICO-EXPRESIV

Dorina POP

Fundamentând ideatic lucrarea pe funcționalitatea operațională a interdisciplinarității, se intenționează supraordonarea epistemologică a planurilor de investigare a fenomenului interpretării, constituit în obiect de studiu atât pe suprafața sistemică, informațională, cât și semantică.

Amplificând și diversificând punctul de vedere cognitiv, de la datul real către cel ideal al comprehensivității și implicării intențional-afective a "SINE"-lui, se pledează pentru depășirea abordării exclusiv fiziologice a interpretării, sau cantonarea strictă a obiectului de studiu în domeniul psihologic al percepțiilor, senzațiilor și reprezentărilor, pentru a descinde în sfera fenomenologică a semnificației estetice.

Optând, ca instrument de studiu, pentru metoda analizei structurale, ne propunem să evidențiem structuri determinante atât pentru relevarea, analizarea, cunoașterea trăsăturilor definitorii ale SISTEMULUI INTERPRETATIV, cât și pentru definirea formulelor sale comportamentale, disciplinând demersul științific în baza tendinței de formalizare.

Dimensionarea analitică a fenomenului muzical interpretativ, transcendând impactul factual al constatării perceptiv-representative, proiectează actul muzicologic la nivelul esteticii informaționale.

Interpetarea, ca formă a conținutului încadrat în lucrarea muzicală, implicând conștiința, poate conduce la evaluarea gestului ca expresie a psihologiei formei.

Spiritualitatea generează forma interpretării în sensul eidetic al EU-ului interpretativ, manifestările artistice ale conștiinței sale devenind reprezentative.

Aspectul psihologic al formei se fundamentează pe ideea de SISTEM, excluzând simpla adîie a componentelor și promovând funcționalitatea sinergetică.

Ramificația ideatică, pe care o propunem, se ordonează prin tripla raportare a gestului estetic, de la implicațiile interdisciplinare care-l proiectează între categorii ontologică și categorie gnoseologică, definindu-l, totodată, un concept în susținerea ideii de interdisciplinaritate, până la aplicabilitatea noțională a gestului tehnic și a gestului expresiv ca factori ai interpretării, concluzionând în final asupra motivării gestului tehnico-expresiv ca sintagmă operațională în doctrina interpretării, considerată act de comunicare și semnificare în sens NOETIC și NOEMATIC.

Motivată în funcție de abordarea GESTULUI în triplă ipostază analitică, cea de categorie, concept și noțiune, această structurare devine operantă în valorizarea epistemică a gestului tehnico-expresiv din perspectivă ontologică, gnoseologică și estetică.

Pledând pentru necesitatea fundamentării teoretice, abstracte a interpretării instrumentale, întru formalizarea la nivel de concept, paradigmatic și, implicit, pentru reflectarea ei factuală în proiectarea operațional - sintagmatică, lucrarea noastră își propune să releve congruențele funcționale dintre cele două planuri.

Sunetul "intonat" instrumental reclamă suportul enunțativ, conotativ al gestului estetic cu valențe semantice.

Gândind relația dintre ideea muzicală generică și interpretarea instrumentală pe coordonatele raportului esență-formă, gestul interpretativ, privit ca formă, este manifestarea fenomenologică a semnificației artistice, purtător al esenței muzicale.

Modelul estetic, care stă la baza prezentei analize, se axează pe următoarele corelații:

Sistem	conținut	esență	semnificație	IDEE
□□□ - □□□□□ - □□□□□ - □□□□□ - □□□				
structură	formă	fenomen	semnificant	GEST

Definim GESTUL ca OPERAȚIONALIZARE a SUNETULUI, iar pe acesta din urmă ca FORMALIZARE a GESTULUI, o "sonorizare" a sa.

Sistemul interpretativ - comunicațional afirmă gestul ca act de relaționare în virtutea unui sens. Este determinată, astfel, abordarea gestului din perspectiva interdisciplinară cu implicații sistemice, informaționale și semantice.

GEST TEHNICO - EXPRESIV	TEORIA SISTEMELOR TEORIA INFORMAȚIEI FUNCTIA AXIOLOGICĂ FUNCTIA SEMIOTICĂ	ESTETICA INFORMAȚIONALĂ	NOETIC NOEMATIC	FENOMENOLOGIA
-------------------------------	--	----------------------------	--------------------	---------------

MUZICA pretinde a fi gândită ca ȘTIINȚĂ și redată ca ARTĂ. Știința conferă parametri între care afectivitatea deservește arta.

Din perspectiva teoriei generale a sistemelor, evoluția și optimizarea sistemului interpretativ implică atât propria capacitate de a-și menține identitatea, cât și o accentuată specializare funcțională a subsistemelor ce-l compun. Cu toate că se prezintă a fi o totalitate, sistemul nu este reducibil exclusiv la proprietățile componentelor structurale. În baza INTEGRALITĂȚII sale, sistemul manifestă proprietăți specifice.

În funcție de o anumită structură, sistemul dobândește și afirmă o anumită configurație, expresie a psihologiei formei ca habitus. Din punct de vedere gnoseologic, configurația relevă structurarea elementelor. Se afirmă că a perfecționa FORMA (configurația structurală a sistemului interpretativ din perspectivă fenomenologică) înseamnă a perfecționa conținutul, IDEEA, ESENȚA.

Amprenta configurativă a sistemului interpretativ etalează structuri și FUNCȚII, mesajul având rolul de a orienta funcția. Structurile tehnice relaționează ca FUNCȚII prin însușirea exigențelor de expresivitate și semnificare. În acest sens, gestul expresiv acționează ca purtător de funcție în sistemul interpretativ, iradiind dinspre integralitatea sistemului, înspre criteriul axiologic.

VALOAREA, ca IDEAL, este expresia ESENȚEI la nivelul FENOMENULUI.

Referindu-se la conceptul de funcție, A. Schaff afirma: "Funcția nu există ca atare, în sine, ci, ca dimensiune, valență a comunicării artistice înscrind arta în "situație semiotică".

Descinderea în teoria sistemului implică, așadar, o abordare paralelă a traiectelor privind teoria informației și domeniul semantic.

În comunicare, funcția se definește ca expresie a unei DETERMINĂRI ONTOLOGICE a artei, împlinindu-se printr-o relație valorizatoare a auditorului în cadrul EFECTULUI DE REMANENȚĂ.

Funcțiile gestului tehnico-expresiv în sistemul interpretativ presupun o abordare integratoare: avem în vedere funcția ESTETICĂ, funcția AXIOLOGICĂ, precum și funcțiile procesului SEMIOLOGIC.

Funcția estetică are la bază forma expresiei, definindu-se prin raportare la structura semnificantului. În

accepția lui Umberto Eco<sup>1</sup> funcția expresivă este numită "funcție estetică", iar în cea a lui M. Riffaterre<sup>2</sup>, "funcție stilistică". Prin funcția estetică, funcție de orientare a decodajului, gestul reclamă și cultivă o atitudine perceptiv-interpretativă, fiind exigent față de producerea efectului de remanență. Trăirea interioară determină intensitatea exteriorizării prin gestul expresiv, reflectându-se informațional în conștiința receptorului avizat, determinând, în efectul de remanență, nu doar un simplu interes conjunctural, exterior, ci trăire în sfera afectivității, adresându-se totodată virtuților dianoetice.

Funcția de comunicare presupune relația semiotică în realizarea transferului de semnificații. Totodată, ea propulsează și orientează limbajul gestului tehnico-expresiv în scopul receptării. Aspectul **REMANENȚEI** funcției comunicaționale se confirmă prin persistența ei în subiectivitatea receptorului după decodificarea și valorizarea mesajului.

Funcția axiologică determină valoarea performanță a unei interpretări. Valoarea presupune relaționarea între un dat axiologic și un subiect axiologic care încearcă să-și identifice propriile aspirații estetice cu potențialitatea expresivă a obiectului axiologic.

Funcția axiologică certifică valoarea intenționalului ce determină manifestarea **ESENȚEI UMANE** în obiectivarea fenomenului creativității instrumentale, înscriindu-l în sfera atitudinii estetice.

Din ansamblul proprietăților funcționale ce caracterizează sistemul interpretativ și a căror valențe semantice sunt susținute de estetica gestului, funcția comunicațională și cea estetică au ca scop finalitatea procesului semiotic la nivelul auditorului.

Interpretarea muzicală urmărește să capteze, din perspectiva complexă a gestului tehnico-expresiv, ființa umană în totalitatea ei, la nivelul celor trei planuri: senzorial, intelectual și afectiv. Imperativul gnoseologic al semanticii comunicaționale este greșit pe aspectul comprehensiv al comunicării estetice, în cadrul căreia, semnat, semnificat și referent concurează în susținerea mesajului. Exigențele analitice ale semanticii sunt focalizate de tripla relaționare semnat - semnificat - referent în scopul concluzionării asupra unor invarianțe explicative.

Din perspectiva caracterizării sale ca mesaj, interpretarea muzicală, susținută prin gestul tehnico-expresiv al instrumentistului, se înscrie în sfera **ESTETICII INFORMAȚIONALE**.

Mesajul estetic deține o valoare eterogenă, cuprinzând atât elemente semantice, cât și estetice. Semnificația de ordin semantic este relevată prin capacitatea gestului interpretativ de a răspunde, la nivel de **SISTEM**, funcției structural-semantice. Ca însușire a actului comunicării artistice, **SEMNIFICAȚIA** înscrie sistemul interpretării muzicale în galeria sistemelor de comunicare umană.

Interpretarea, prin esența sa, act de comunicare și semnificare, tranzitează problematica specifică semiologiei muzicale. Universul multidisciplinar de cercetare semantică menționează, printre alte discipline științifice, și muzicologia în cercetarea corespondenței dintre semne și ceea ce ele desemnează. Într-o cuprindere generală, semiotica admite ca obiect de studiu aspecte ale ființării semnelor, înscriind, alături de semnele logicii, și **SEMNELE GESTUALE**. Se impune și se motivează, astfel, direcția de investigație pe care am promovat-o, punctând inițial teoria sistemelor, descinzând implicit în teoria informației, pentru a concluziona în domeniul semioticii.

Gestul cu valoare de semn este unitatea minimă ce poate semnifica (conotați). Limbajul artistic gestual este conotațiv, cu tot ceea ce implică acest atribut indirect, intuitiv, plurivoc, încifrat, inedit. Interpretarea instrumentală promovează gestul estetic drept factum ce se transformă, în dimensiunea sa ca gest expresiv, în eveniment estetic informațional. Limbajul gestual pianistic simbolizează fenomenul muzical încifrat în limbajul partiturii, prin dubla calitate a gesturilor, aceea de gesturi intenționale și semnificative.

Semnificația muzicală este o funcție a gestului - semn. Acesta nu-și poate justifica atributul expresivității în afara existenței unei semnificații.

<sup>1</sup> Rada, C., Op. Cit. 2

<sup>2</sup> Rada, C., Op. Cit. 3

Gestul tehnico-expresiv susține funcțiile sistemului interpretativ și mediază relația creator-interpret pe baza raportului text original - model interpretativ. Ca act de modelare, interpretarea intervine între obiectul și subiectul cognitiv, semnificând interacțiunea și unitatea dintre ele. Gestul instrumental cu valoare de model are funcția semantică de a media această interacțiune.

Configurația comunicațională este structurată prin capacitatea de adiție a sistemului interpretativ cu cel componistic. Modelul interpretativ, circumscris datelor paradigmactice și sintagmatice, conștientizează procesul de relaționare a elementelor ca funcții structural-sistemice, operând, la nivelul imaginilor de bază, dinspre fenomen înspre esență.

Din punct de vedere al interpretului, distingem la nivelul fiecărei imagini de bază disponibilitatea de recompunere a totalității, relevând atributul integralității printr-o reeditare și "dilatare" a timpului subiectiv specific creației. Totodată, în fiecare moment de articulare diacronică a execuției, instrumentistului i se solicită să aibe viziunea concertată a "întregului", comprimând sincronic timpul obiectiv.

Ca dimensiune programatică a semioticii comunicaționale, cei doi factori ai interpretării, gestul tehnic și cel expresiv se articulează structural în cadența temporală a praxisului.

Prin gestul expresiv trăim revelația metamorfozării estetice a gestului tehnic în sfera comprehensivității conținutului.

Gestul tehnic poate fi definit ca reflex deductiv al execuției, presupunând totodată actul deliberat inductiv al concepției interpretative cu valențe estetice. Definiția eidetică a interpretării muzicale drept proiect spiritual este fundamentată pe virtuțile tehnice și maturitatea spirituală a instrumentistului. Proiectarea axiologică a funcției estetice a gestului interpretativ certifică subsistemul tehnicii în macrosistemul interpretativ ca dat axiologic prin a cărei conotație gestul se transformă în semnificație.

În cadrul sistemului interpretativ, tehnica se structurează în baza funcției sale estetice, definind gestul ca celulă fundamentală a tehnicii moderne.

Sintetismul estetic al raportului noțional dintre gestul tehnic și cel expresiv, formalizat prin sintagma gest tehnico-expresiv, dispune factorii într-un raport sinergetic. Suprafața ideală de conjuncție a funcției estetice cu elementul tehnic creează situația sinergetică de concurență, depășind aspectul artificial al factorului aditiv prin manifestarea efectului integralității sistemice a interpretării.

**EFFECTUL SINERGETIC** al funcției formativ-estetice și al celei comunicaționale, ambele distingându-se printre funcțiile structural-interpretative ca fiind cele ce vizează finalitatea procesului semiotic, este un dat al similitudinii intenționale și acționale a gestului tehnic, respectiv expresiv.

Se edifică prin interpretare o nouă atitudine estetică în raportarea interogativ-epistemică la fenomenul creației: pianistul evoluează, de la uniformitatea unui răspuns contemplativ-descriptiv, la interogațiile paralele în baza corelațiilor **FENOMEN-ESENȚĂ, CAUZĂ-EFECT**. Propunând abordarea structural-semantică, interogația sa focalizează elementele de coerență a structurii, articularea lor și traiectoria expansiunii estetice a semnificației.

Prin gestul tehnico-expresiv se evoluează de la aspectul latent al "substratului ontologic" al lucrării muzicale înspre comprehensiunea patentă a comunicării, prin conducerea informațională a semnificației. Este respectată, astfel, o condiție de bază a comunicării artistice: lucrarea muzicală să fie gândită sistemic, în ansamblul temporalității sale subiective, ca o totalitate ale cărei componente se succed în desfășurarea obiectivă, relaționând, însă, în fiecare pulsație cu "matca" eidetică a permanenței sincronice.

Pe traiectul interpretării, începând cu aspectul conceptual al **INTENȚIONALULUI**, și până la exprimarea **FACTUAL-EXPRESIVĂ** care atestă axiologic intenționalul, întregul proces de semnificare se fundamentează pe actul conotativ al modelării tușeului instrumental, acesta fiind formula structuralist-comportamentală a sintagmei gest tehnico-expresiv, cel ce semiotizează **IDEEA**.

La intersecția nivelelor de acționare ale paradigmei gestului tehnic și sintagmei gestului expresiv, se identifică **IMAGINEA DE BAZĂ** a gestului cu valențe semantice.

SISTEM-TOTALITATE (III) FORMĂ EXTERIOARĂ (III) CONȚINUT AL MODELĂRII

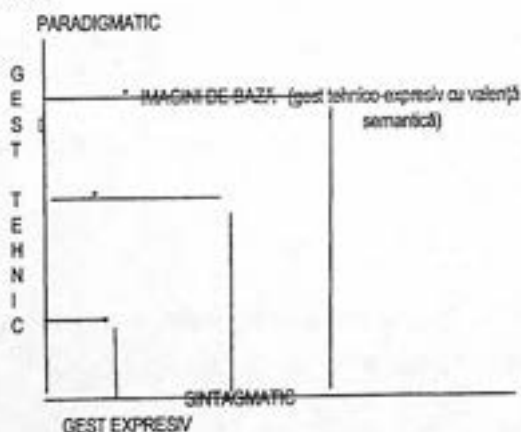
S  
U  
B  
O  
R  
D  
O  
N  
E  
A  
Z  
Ă

GEST TEHNICO-EXPRESIV

IMAGINE DE BAZĂ (III) FORMĂ INTERIOARĂ (III) ESENȚĂ

Procedând la analiza acestor factori din perspectiva raporturilor dintre conținut-formă, semnificat-semnificant, teoretizăm noțional gestul tehnic ca potențial de fințare a gestului expresiv la nivel de esență, cât și la sfera amplificată a conținutului. Printr-o consecință logică definim gestul expresiv de asemenea printr-o dublă abordare, ca formă interioară a esenței pe o scară a unităților morfologico-semantică și, totodată, ca formă exterioară (habitus) a manifestării modelului interpretativ la parametri de semnificare ai unei totalități.

Unităților morfologice de articulare structural-formală a textului muzical le corespunde gestul ca UNITATE FIZIOLOGICĂ INDIVIZIBILĂ. Argumentând o finalitate și o semnificație bine definite, prin valențele semantice, gestul pianistic semnifică, atât la nivel de unitate indivizibilă, ca IMAGINE DE BAZĂ, cât și ca INTEGRALITATE SISTEMICĂ.



Supunem exemplificării modelul virtual al sistemului polifonic al unei fugi baroce, considerând fuga obiect axiologic și, în același sens al exigenței criteriului axiologic, definim tema de fugă drept imagine de bază cu valoare generică. Acest accept al temei se fundamentează pe capacitatea germinatoare a imaginii de bază, prin sensul ei cel mai profund, cel de formă interioară purtătoare de esență. Conceptul de temă în fuga lui J. S. Bach se înscrie în arta barocului cu antetul eideic al personalității ei estetice. Ca valoare generică, tema concentrează, nu note, ci relațiile funcționale esențiale ale celulelor și figurilor ce o compun, la aceeași parametri valorici. Coerența structurală și funcționalitatea structurantă a unei fugi se traduce prin compatibilitatea morfologică și unitatea internă sintactică și semantică a microunităților ordonate în compunerea argumentului tematic. Notele ce compun tema se constituie în note-funcții, iar gesturile prin care sunt restituite sonor devin gesturi cu valoare de semn ale unui anume atac, anume tușeu, cu o distinctă nuanțare a intensității, tocmai pentru a pleda ideea de

unitate și a facilita identificarea lor de către auditor pe întreaga durată a fenomenului sonor. Fuga se manifestă ca fenomen în a cărui esență, departe de a identifica doar relații ritmico-melodice patente, relevăm potențialul latent armonic, polifonic al elaborării ulterioare și totodată admirăm acea amprentă configurativă ce ne restituie unitatea ideatică a temei.

Revenind asupra SEMNIFICAȚIEI, considerată problemă esențială a fenomenologiei, distingem complexitatea fenomenologică a gestului tehnic-expresiv care orientează axul semnificației în direcție de analiză ontologică, gnoseologică, axiologică și epistemologică.

Propunându-ne să definim interpretarea instrumentală ca "tehnică" spirituală de descifrare a lucrării muzicale, relevăm aspectul hermeneutic al fenomenului, considerând hermeneutica sub un dublu aspect: cel de teorie a decodificării semantice și, în al doilea rând, ca reflexie filozofică transcendentă a simbolului, semnificației și expresiei eidetice, conceptual tangențiale prin caracterul lor polyvalent. La acest nivel evoluează gestul pianistic de esență transcendentă.

Demersul axiologic își proiectează criteriul în sfera esteticii fenomenologice.

Interpretarea, ca dimensiune a semnificației structurate sincronic la nivelul partituri, se definește în context fenomenologic drept act estetic configurat din perspectiva CONȘTIINȚEI. Gestul transcendent, ca "limbaj" fenomenologic, simbolizează sensul muzicii, manifestându-se, prin semnificație, un limbaj al ideții.

Expresie a psihologiei formei, implicând fenomenul remanenței, conceptualitatea muzicală transcendentă conceptualitatea lingvistică.

Actul muzical fenomenologic, înțelegând prin acesta actul interpretării, al modelării în baza demersului euristic, este valorizat ca *factum* și expresie a conștiinței. Fiind bazat pe capacitatea de a releva imanența nedefinită din substratul spiritual al creației, el are totodată obligația și capacitatea de a se manifesta ca modalitate specifică de semnificare, amplificând "interogația" epistemică și propunând, ca răspuns, complexitatea conotativă a afirmației estetice.

Aspectul hermeneutic al interpretării, gândită ca "tehnică" spirituală, se manifestă NOETIC și NOEMATIC prin reflecție filozofică transcendentă. Proiectul spiritual al modelării, corelând noematica ideatică a partituri cu noetica enunțului interpretativ, fundamentează constructul muzical în expresie a semnificației de conștiință ce ascende la o eidetică transcendentă.

În actul de SEMNIFICARE FENOMENOLOGICĂ, ESTETICIANUL confirmă INTERPRETUL, care, la rândul său, îl desăvârșește pe primul.

## **BIBLIOGRAFIE**

1. Radu, Cezar, *Artă și convenție*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989, pag. 104
2. Radu, Cezar *Artă și convenție*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989, pag. 123

## REFLECȚII LA „MEDITAȚII” MARGINALII LA H.P. TÜRK: „MEDITATIONEN ÜBER K.V. 499”

Motto: *“Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben /1936/  
Sucht erst den Geist herauszutreiben  
Dann, hat er die Teile in seiner Hand  
Fehlt, leider! nur das geistige Band!” /1939/  
/ Mephistopheles an der Schuler/  
J. W. GOETHE FAUST I.*

Pavel PUȘCAȘ

Această lucrare nu intenționează să facă pur și simplu o prezentare a celor două lucrări enunțate în titlu: MOZART – „Overtetel în Re major”, K.V. 499 și respectiv TÜRK – „Meditationen über K.V. 499”, în ordinea analitică a demersului muzicologic. Firește analiza preexistă considerațiilor pe care le vom expune mai jos. Dar, fiindcă această lucrare dorește să fie mai direct implicată în tematica proprie acestei sesiuni: muzica românească în universalitate, vom extrage din analiza propriu zisă doar acele elemente ce servesc temei și încercării de sinteză pe care o propunem.

În acest sens demersul nostru încearcă să surprindă o relație supraordonată între specificitatea unei muzici apărute acum și aici și “modelul” ei intrat demult în perenitatea universală. Și, în fapt, există care un model “mai universal” (admițând că o astfel de noțiune este definibilă, iar întrebarea noastră are sens!) decât cel mozartian? Fiindcă: *“Muzica lui Mozart este supranaturală; ea nu are culoare /.../, limbajul mozartian - cel mai clar, mai strălucitor, mai transparent discurs a celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea - este distilat din miriade de sunete, conceput de către urechea cea mai fină și gustul critic cel mai subțil ce a existat vreodată în întreaga istorie a muzicii.”* Răspunsul însă, acum și aici, la raportarea într-o universalitate - eliminând atât paseismul factice (prea multă negație prin absolutizarea modelului) cât și orgoliul gratuit al contemporaneității (prea multă afirmație prin ignorarea marilor modele), este de căutat mai curând în preajmă decât aiurea. Mai precis raportarea la universal pune întotdeauna, abrupt și tranșant, interogația peremptorie asupra sinelui: cine sunt(em) eu (noi)?

În plan practic imediat: cum percepem, cum înțelegem și cum folosim marile modele clasice de gândire. Nu este numai problema artei muzicale și nici măcar doar a disciplinelor umaniste, ea angajează totalitatea spiritului!

Din păcate, această interogație fundamentală “s-a cronicizat”, ea reiterându-se, cu o acută actualitate, de fiecare dată cu o nouă generație care își caută identitatea proprie. Și, în subsidiar, fiindcă orice demers de sinteză (afierea identității sinelui) pre-supune o prealabilă analiză, răspunsul este în mare măsură dependent de filtrele analitice prin care privim, în mod schismatic dual, lumea fenomenală și cea a spiritului. Iar, mai departe, instrumentul de analiză fiind de la bun început grevat de ceea ce în epistemologie se numește “prezumția de relevanță și adevăr” rezultă, în mod paradoxal, că identitatea proprie stă în capacitatea de a surprinde exact identitatea celuilalt (a alterității, fie ea un creator, un săl, o epocă, o spiritualitate). Identitatea specifică stă în înțelegerea superioară a Universalului.

Problema analizei și a valabilității ei, concretizată pe de o parte în aparent ireductibila “opozitie” (!?) creator versus analist, iar pe de altă parte de îndoiala metodică asupra pertinentei conceptelor analitice puse în joc, poate fi pusă în fel și chip. Avem - în istoria “consemnată” a spiritului - soluții strălucite aparținând unor mari minți iscoditor speculative ori unor coerente școli filosofice. În planul viu - al trăirii - ea nu poate depăși însă conștiința vinovată a disecției de tip analitic, pe care un mare spirit universal - J.W.Goethe o denunță în partea I-a din “FAUST” cu o acuitate și profunzime descurajantă. Iată-l pe Mephistopheles, spiritul diabolic al distrugerii

explicând Școlarului:

\*Cel ce studiază și descrie ființa vie, vrea  
Întâi s-alunge spiritul din ea;  
Și iată-l: ține părțile în mână  
Dar vail lipsește duhul ce le-mbină.\*

Am ales acest citat din FAUST ca Motto al lucrării de față nu numai datorită "afinității electivă" a lui Goethe față de muzica mozartiană ori a conceperei acestui fragment inițial faustic în stricta contemporaneitate a apariției „Ovarțetului K.V. 499” (1786). Ci, mai ales, fiindcă el surprinde esențial "drama" demersului analitic în genere. Și, mai apoi, pentru că el ne va furniza cele trei nivele pe care le vom parcurge în demersul nostru:

- |                          |               |
|--------------------------|---------------|
| a) Die Teile in die Hand | /beschreiben/ |
| b) Das geistige Band     | /erkennen/ și |
| c) Das Lebendig          | /dasein/      |

Vom încerca suind aceste trei trepte ale înțelegerii unei opere de artă să realizăm mai mult decât o simplă analiză. Dar să începem cu începutul și să procedăm la disecție!

- a) Die Teile in die Hand /beschreiben/

A fost în ordinea firească a lucrurilor ca autorul să "mediteze" asupra cvartetului mozartian și cu precădere asupra lui K.V. 499. Nu a fost și nu este singurul. Iată-l pe Henri GHÉON: "Ovarțetul pentru corzi K.V. 499 depășește în îndrăzneală - mai ales în final [s.n.] - tot ceea ce Mozart a realizat până acum în limitele genului." Sau pe Walther SIEGMUND-SCHULZE: "... anul 1786 poate fi considerat un nou început prin atingerea unui vârf al dezvoltării științifice inițiată încă din 1784. Și în primul rând printr-o operă situată în proximitatea nemijlocită a lui "Figaro", Ovarțetul pentru coarde în Re major K.V. 499." [s.n.]

Un studiu atent va releva că acest cvartet conține câteva stileme specifice: tetracordul cromatic (complet sau fragmentar), folosirea frecventă a contradominantei (de la pasaj până la modulația enarmonică, unitatea tematică - la nivel motivic precum și global-arhitectonic). Tot atâtea aspecte ale stilisticii mozartiene asupra cărora muzicologul Türk s-a pronunțat avizat și competent, cu o deosebită prudență și acuratețe științifică. „Ovarțetul K.V. 499” stă prin specificul său constructiv, prin inovațiile sale esențiale în însăși miezul preocupărilor stilistice mozartiene ale autorului. Firește, aceasta este o constatare "post festum", dar acest lucru nu invalidează valoarea de adevăr a aserțiunii noastre.

Tematica "Meditațiilor" este în mod exhaustiv și manifest un "decalc" conștient după originalul mozartian. Temele - sau fragmentele motivice cu valențe tematice - sunt însă prezentate la un nivel diferențiat de transparență, de la enunțul violent declamatoriu, la anagramarea textului și până la nivelul la care nu mai pot fi identificate decât în urma unei analize atente, minuțioase a partiturii.

Două aspecte interesante sunt de semnalat. În primul rând prezentarea în ordine temporală inversă a temelor - se începe cu capul de temă a părții a IV-a (Allegretto), apoi fragmente tematice ale părții a II-a (Minuetto). Întreg discursul este construit pe virtualitățile metamorfice ale tematicii IV și II, pentru ca tema părții I-a să apară fragmentar, către final, urmând a se încheia în integralitatea ei abia la capătul "meditațiilor". Tema părții a III-a lipsește în forma sa genuină dar ea poate fi recunoscută, "făcută" prezentă, în anumite tipare melodice ale troncanelor mediane. Avem aici, în mod evident, o citire inversă a originalului, anamneză a discursului mozartian dinspre final către începuturi.

Analogia cu textul original poate fi împinsă mai departe, căci se extrag nu doar profile melodice tematice, fragmente motivice definitorii, ci și intervale cu valențe tematice, spre exemplu: 3-ța mare sau răsturnarea

simetrică 6-ta mică din tema I-a a părții I-a, ori secunde mici oscilante ( vezi strofa a II-a a menuetului), sau fragmente de tetracord cromatizat (prezent în toate părțile).

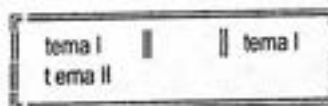
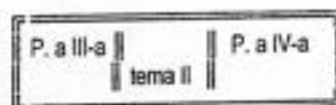
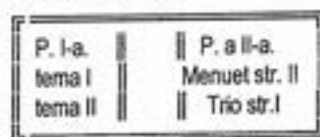
Pe baza acestor intervale specifice se vor edifica agregate sonore prin proiectarea lor în verticalitatea armonică. Avem de această dată o citire "verticalizată" a entităților melodice ca simultaneități (dar și proiecția inversă a acordurilor în desfășurare temporală) ceea ce proiectează acest nivel morfo-tematic într-o continuă pendulare orizontal/vertical. Acest tip de lectură constructivă va genera în economia "meditațiilor" o unitate ce circulă subteran pe mai multe direcții de forță și care, în fapt corespunde unui și mai profund conlativ al textului mozartian. Concluzionând: motivația esențializată este constituită din tricord și "kretzmotiv" în diverse ipostaze la care se adaugă intervale "pilot" de 3-tă mare și 6-tă mică.

Ritmica este și ea calchiată după pattern-urile specifice mozartiene, cu excepția tronsoanelor notate cu || 9 || și respectiv || 11 || în care ritmul se diversifică într-o explozie improvizatorică heterofonică. Coroborând tuturor acestora și formula timbrală a cvartetului de coarde (identică cu cea mozartiană) putem conchide că, la nivel morfologic elementele deși supuse unei subtile și savant dozate variații de factură anamorfică - ce folosește ca principiu generaliv suveran "lex minima" - nu furnizează altceva decât virtualitățile textului inițial, parcă ilustrând severa aserțiune a lui Schönberg: "trebuie luat dintr-o operă de artă doar ceea ce ea își propune să ofere și nu ceea ce subiectul ei ar putea implica."

Pentru a nu rămâne doar cu "die Teile in die Hand", pentru a înțelege mai mult din această completă lucrare interrelaționată cu modelul ei mozartian, trebuie să urcăm o treaptă către nivelul sintactic al legăturii și funcționalității!

#### b) Das geistige Band /erkennen/

Primul aspect ce se impune în cadrul acestei noțiuni de "spirit ce-mbină" este evidența unitate tematică a cvartetului mozartian. Profesorul Türk afirmă că acest fenomen a devenit o teză demonstrabilă abia în deceniul 7 al secolului nostru, prin lucrările centrate asupra acestei tehnici de gândire și construcție de către muzicologul Hans ENGEL (1963). Pare aproape incredibil că unitatea tematică (ce este, de altfel, caracteristică și altor lucrări mozartiene) să fi ajuns să fie atât de târziu conștientizată de muzicologia contemporană, căci aici în K.V. 499/ intenționalitatea este clară, iar tematica finalului precum și a celei din Menuet circulă explicit ori subteran în toate cele patru părți. Sintetizând putem extrage o schemă grafică sumară, dar sugestivă, a intercondiționării materialului tematic:



Există în opera mozartiană o unitate tematică mai vastă, mai profundă. Analiza globală a temelor înrudite sugerează aserțiunea că Mozart are, în esență un repertoriu redus de tipare melodice (gamă, arpeggiu, circumscrieri cromatice, descrierea melodică a unor acorduri specifice - în genere formule intonaționale cu un înalt grad de generalitate sintetică), pe care le prelucrează însă cu o inepuizabilă capacitate de variație a profilurilor melodice, dar mai ales a încărcăturii expresive și a semnificării muzicale. Acest aspect al unei macro-unități stilistice mozartiene este o constatare ce se impune - credem noi - dar își așteaptă încă în detaliu, o demonstrație exhaustivă convingătoare. În ce ne privește, pentru necesitățile acestei lucrări, am extras din K.V. cel puțin 20 de lucrări în care există o înrudire evidentă cu materialul tematic din K.V. 499.

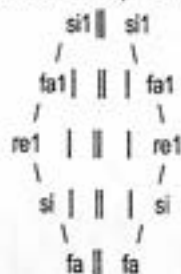
Și, în sfârșit, dacă există un macroaspect al unității tematice mozartiene există, în egală măsură, și un microaspect. Profilurile și turmurile caracteristice din P. I-a sau a IV-a pot fi regăsite în fragmente de acompaniament, formule de arpeggiere, intervenții solistice, elemente de elaborare în dezvoltare, aproape peste tot. La limită putem afirma că întreg cvartetul este tematic! Este evident o extrapolare, dar fenomenul există în partitură și se datorează unei posibile unități a ideilor tematice la un nivel subliminar. Simțul melodic mozartian integră, probabil, detaliul tematic în trăsăturile de elaborare motivică dincolo de limitele (relativ înguste) ale conștientului. Orice creator cunoaște din propria-i trăire, comuniunea, empatia cu ideea muzicală, obsesia unui motiv, a unui ritm; el va "transpare" peste tot și din tot, chiar atunci când nu există intenționatitatea clară a integrării sale în text.

Este motivul pentru care în cadrul "Meditațiilor" această unitate este mult sporită. Comuniunea cu ideea mozartiană este la acest nivel totală. Ea este, de această dată, dincolo de decalc, dincolo de simpatetic. Aici nu există idee, motiv, chiar notă străină textului original. Pe de o parte concentrarea tematică se amplifică datorită faptului că acestea extrag "quintesența" motivică mozartiană, pe care o concentrează în diverse tipuri de discurs (omofonic - coral sau discant, polifonic - ostinato, fugat sau de textură, heterofonic - liber improvizatoric sau dens concentrat pe spații determinate etc.) ce trec subțil unul într-altul, asigurând fluiditatea și continuitatea demersului. Dar mai ales datorită faptului că această substanță tematică este supusă unor lente, minimale modificări ce vor explora și dezvălui noi latențe ale texturii inițiale. "Meditațiile" sunt un discurs în întregime tematic.

Adevăratul "spirit ce leagă" (vezi: Nerval - "fian intellectuel" ) este însă omniprezența simetriei, în economia constructivă a "Meditațiilor", ca fenomen supraordonat. Este foarte probabil că în această perioadă (1975) autorul să fi fost intens preocupat de această problematică, (teza sa de doctorat este aplicată unor fenomene armonice - contradominante în opera lui Mozart - ce cad prin excelență sub determinările simetriei) deoarece ea marchează întregul discurs, fiindu-i într-un fel consubstanțială. Dacă la Mozart simetria este prezentă în aspecte de inversiune (orizontală sau verticală) precum și în relațiile intrinsec tematice dintre părți, aici ea se generalizează, determinând efectiv disponerea materialului sonor în tipologii discursive ce explorează exhaustiv fenomenul.

Există și aici paliere distincte ale complexității simetriei utilizate, de la cea directă, sesizabilă auditiv, la cea ce folosește translații ori rotații interioare și, în sfârșit, o simetrie complexă rezultantă integrării a mulți parametri reflexivi.

Peste toate tribulațiile textului muzical se impune simetria esențială a întregii piese. Axa de simetrie a discursului este sunetul referențial re, față de care partidele instrumentale se desfac în evantai spre a-l închide apoi la loc în final pe același sunet. Evoluția se desfășoară în spații determinate și echilibrate strict față de axa:



(3-ța M și 6-ța m l), conținute inițial în morfologia tematică. Cu un oarecare risc hermeneutic am putea denumi acest fragment incipient "tema meditației" stabilind o principială analogie ce aceea care în cazul "Tablourilor" lui Mussorgski se numește convențional "tema plimbării". La acest nivel, privind global întreaga structură, sugestia principială de organum rotunjit /rotundellus/ se impune. Și coroborând extraordinara afirmație a lui Mozart - dintr-una din scrisorile sale către tatăl său Leopold - aceea că: "aude simfonia în întregul ei concentrată într-un singur moment", putem conchide, fără a extrapolă abuziv, că H. P. Türk a concentrat întregul cvartet al "meditațiilor" până la a-l auzi într-un singur sunet: re-ul "tonalității" de bază.

Aici, acel Schönberg din "Stil și idee" a fost total contrazis și depășit. La acest nivel al sintactului, tematica inițial mozartiană își realizează manifest și plener virtualitățile de devenire, lăsând apoi deschise căi de dezvoltare ce duc până dincolo de Bartók sau Webern. Textul este investit cu valențe de sugestie ce surpasează cadrul stilistic inițial trimițând manifest la ideea de principii prime universal organizatoare.

Ce ar mai fi de adăugat? Poate doar modalitatea concretă de a exista în proximitatea capodoperei, a modelului mozartian. În speță - trăirea empatică a ideii muzicale; în genere fințarea în muzică!

### *c/ Das Lebendig / dasein /*

Aici vom face apel la Operă din perspectiva biografică, permițându-ne o sintetică privire asupra contextului în care a fost creat „Cvartetul K.V. 499”. Deși el a fost compus simultan cu alte lucrări de cameră, el nu a fost inclus în nici un ciclu, semn că Mozart simțea clar unicitatea și specificitatea sa.

Anul 1786 (anul compunerii lui K.V. 499) este un răstimp crucial în muzica mozartiană. Începând din acest an, el a introdus puțin câte puțin, descoperirile îndrăznețe, făcute în solitudine, încă din 1782 /contactul esențial cu muzica lui Bach/, lucru ce se va materializa în dezinteresul crescând al publicului vienez, în acești ultimi cinci ani ai vieții, față de operele sale.

Metaforic vorbind, anul 1786 este "un zămbet între două abisuri". Îl precede 1785 - un an sumbru, cel mai romantic an mozartian („Concertul în re minor” K.V. 466 ori cele trei „Cvartete” dedicate lui Haydn, iar inițierea sa franco-masonică va aduce în noiembrie 1785 „Oda funebră” K.V. 477). Este urmat de un an tragic, marcat de moartea tatălui - Leopold (WCvintetul în sol minor K.V. 516 și „Don Giovanni”). 1786 este un an clar, fericit, poate ultimul fericit din viața lui Mozart, marcat de semnul supremel ușurințe, a detașării față de constrângerile scriiturii, a sintezei tuturor limbajelor (împlinirile masive și majore în muzica de cameră, Concertele pentru pian K.V. 488, 491, 503, dar mai ales „Nunta lui Figaro”). „Mozart n-a creat nici un limbaj. Toată viața a urmărit toate influențele, toate idiomurile. Adoptându-le le recrea din interior. Mozart n-a fost maestrul unui limbaj, el a fost maestrul tuturor limbajelor, stăpânindu-le ca pe toată atâtea limbi materne.” Acesta este raportarea lui Mozart la contemporaneitatea sa, în Viena anului 1786. Nicând Muzica nu s-a regăsit întrupată într-un mai înalt grad de universalitate.

Ființa trăiește într-un univers relațional-reflexiv. Ea se edifică în orice clipă regăsindu-se pe sine în Celălalt. Fundamentare ontologică esențială, valabilă pentru orice creator, incluzându-l și pe Mozart. Căci dacă în opera sa circulă un număr restrâns de teme, în variu ipostaze structural-expressive, este pentru el face apel (conștient sau nu ?!) la un substrat supradeterminat individualului, acela al arhetipurilor fundamentale. Tricordul sau *Kreuzmotiv*-ul circulă subteran parcă dintotdeauna în muzică, iar în spațiul european ne este cu puțință să demonstrăm existența lor de la nivelul gregorianului trecând prin Adam de la Halle, Machault, Josquin, Ockeghem, Palestrina, Lassus, Gesualdo, apoi Bach și Händel, Haydn, Mozart, Beethoven și mai apoi prin Brahms, Franck și Mahler până la Webern inclusiv.

Ce forța stihnică, esențială trebuie să fie conținută în aceste mărunți, insignifiante "figuri ale limbajului" spre a putea aduce la lumină ființa atâtor generații! Carl Gustav Jung ne luminează: "Nu suntem autorii ideilor noastre, ci doar purtători lor de cuvânt, ele sunt mai degrabă cele care ne modelează /.../. fiecare din noi nu poartă torța decât o bucată de drum, pentru ca apoi altul să o preia."

La acest nivel al reflecției nu mai rezistă acel model simplist, ce încerca să acopere semnificația "Meditațiilor" prin recurgerea la anecdotă: trăirea spectatorului plecat de la concertul unde tocmai se executase K.V. 499 spre a-și aminti, în străfulgerări fragmentare, resturi tematic semnificative. Căci "Meditațiile" constituie mai curând un demers inițiativ profund muzical, iar problematica angajată rezidă tocmai în acest soi de epifanie a Logos-ului muzical din Haosul entropic în care suntem, vrând-nevrând, condamnați să trăim acum și aici. Parafrazându-l pe Noica, (într-un mod în care ne asumăm desigur și riscul excesului) am spune că este vorba efectiv de o "despărțire de Mozart", parcurgând drumul "cu drum cu tot" (și Calea și Trăirea sunt concentrate aici

Să nu se înțeleagă însă că plasăm în același plan axiologic cele două lucrări interrelaționate. Capodopera (în sens "istoric") este aici, în mod clar, doar cvartetul mozartian. Într-un anume sens, totuși, "Meditațiile" își depășesc modelul. Căci ele posedă ceva în plus față de imuabilitatea istorică a capodoperei. Așa precum știm (de la Camus, ori Saint-Exupéry și câți alții încă) "drumul" însuși către capodoperă este mai mult decât capodopera în sine, iar meditația creatoare întru regăsirea sinelui, deși utilizează în traiectul său "farul" operei, va ținde înspre și va aține propria sa identitate.

Profesorul Türk, care ne-a dat lecții exemplare prin acritia lor științifico-muzicologică despre armonia și stilistica mozartiană, a simțit probabil nevoia să-și dea și el însuși o lecție vie de trăire în proximitatea capodoperei, o meditație asupra sinelui. Iar sensul profund al acestor "Meditații" stă nu în omagiul (cel mai așezat înuțit) la adresa "Incomparabilului" și nici măcar în testarea unei felii de limbaj universal la solicitările structurale ale problematicii componistice contemporane, ci în regăsirea unei adevărate identități în contactul cu Universalul. Mozart este prin el însuși un Univers, dar un univers uman. Iar reflectarea între aceste două oglinzi paralele care sunt Sinele și Lumea este riscantă dar benefică, incantatorie dar și obligatorie. Iată lecția "Meditațiilor"!

Să ne reamintim tema noastră: muzica românească în contemporaneitate. Și apoi demersul nostru: de la elemente morfologice la sintagma unificatoare și apoi la paradigma arhetipală. Este locul să încercăm și o concluzie asupra identității unei muzici de acum și aici.

Drept concluzie finală vă oferim spre meditație una dintre acele idei scâlpăritoare heideggeriene ce i-au făcut pe comentarii săi (rămași fără comentarii) să exclame că ar fi fost mai bine ca din masiva sa operă să ne rămână doar câteva fragmente, (de o profunzime ce desfide orice exegeză) ca din presocratic! Este chiar finalul celebrului "Principiu al Identității" în care Heidegger afirmă:

*"Orice și oricum încercăm să gândim, gândim în spațiul de joc al tradiției. Ea domină când ne eliberează dintr-un mod de a gândi asupra trecutului înspre un mod de a gândi asupra viitorului, care nu mai este planificare.*

*Abia când ne întoarcem gândind asupra deja gânditului, suntem folositori pentru ceea ce este încă de gândit."*

## DESPRE STIL ÎN INTERPRETAREA MUZICALĂ

Constantin RĂPĂ

Pentru a vorbi de stil în interpretarea muzicală, este necesar înainte de orice de a stabili obiectul interpretării artistice, acesta fiind opera muzicală. Pentru că stilul interpretării (sau interpretarea în stil) înseamnă necondiționat realizarea stilului legîtim al operei muzicale. Desigur, fraza aceasta va mai necesita dezbateri, dar negreșit condiția interpretării în stil nu e alta decît condiția stilului operei muzicale. Ce definește stilul unei opere muzicale (a unui compozitor, a unei epoci?). În primul rînd și cel mai fundamental, ansamblul elementelor structurale (concretizate în particularul lor: melodie, ritm, armonie, contrapunct, dinamică-agogică, vocalizare-orchestrare, etc., dar și interacțiunea lor permanentă). Ne demonstrează aceasta întreaga literatură analitică (muzicologică) ce s-a practicat în ultimele două-trei secole (și mai ales la sfîrșitul sec. XIX și sec. XX). Necesitatea acestor analize constă tocmai în nevoia de cunoaștere a operelor muzicale, a structurii lor.

Al doilea strat al faptului stilistic constă în conținutul ideilor muzicale și a procesului lor (eșalonare, contrast, convergență-divergență, împletire, complementare, cantonizare etc., etc.) în contextul operei respective.

Trebuie să facem o paranteză pentru a preveni eventualele atacuri asupra acestei aparent simplificatoare modalități de determinare a straturilor stilistice, ca de pildă întrebarea: e oare de ajuns să existe o structură corect realizată în baza unor idei muzicale bine expuse pentru ca opera să aibă un stil și, implicit, o valoare? Căci noțiunea de valoare se implică automat (și trebuie să se implice) într-o discuție despre stil. În ce măsură? În măsura în care munca de realizare a unei interpretări, stăruitoare spre stil, să nu se consume pe o non valoare și astfel să fie inutilă. Ce dă deci valoare unei opere muzicale? După părerea noastră, valoarea unei opere constă în logica constituirii ei, în cantitatea și calitatea de inteligență care s-a turnat în ea. Mă refer la logica structurii tehnice? Da, dar și mai mult, la calitatea ideilor structurate în baza unor semne (semiotic vorbind) ce se conexează pentru a realiza sens și sensuri. Adică, concret vorbind, ne referim la calitatea motivelor și temelor ce stau la baza construcției muzicale și mai departe, a modului cum sunt puse ele în ecuație. În ecuație, da, căci așa ne imaginăm și crearea unei teorii mari sau probleme de matematică, matematicianul de geniu lucrînd cu relații elementare cunoscute de orice matematician, dar drumul acestor relații duce la relații anume pe care numai el le întvede, le creează. De unde vom ști care sunt operele care întrunesc aceste condiții? Timpul (istoric) oferă o oarecare selecție, deși istoria muzicii arată că această selecție nu e totdeauna infailibilă. Dar o altă apreciere rămîne doar cea subiectivă (care poate fi influențată de foarte mulți factori), a intuiției (chiar inspirației) noastre. Ne referim, bineînțeles, la situațiile de abordare a unor lucrări puțin (sau deloc) cîntate și, mai ales, la creația contemporană.

Dar am mers prea departe cu această idee despre necesitatea determinării valorii, căci, de regulă, problemele interpretării stilului (vom vedea) se pun doar la muzica epocilor anterioare, deja categorisite stilistic și decantate ca valori. Totuși, dacă ne punem întrebarea de ce cutare lucrare muzicală (a cutărui autor, Beethoven, de pildă) este valoroasă, răspunsul trebuie să-l căutăm în modul cum a gândit raporturile dintre sunete, pentru ca în cadrul unui sistem tradițional să obțină acele îmbinări (intervalice, armonice, etc.) care pun într-o stare inedită înseși aceste raporturi și, prin acestea, alcătuiind idei muzicale cu semnificații puternice, așa cum Shakespeare obține inegalabile rostiri, surprinzătoare și firești în același timp prin îmbinarea cuvintelor celor mai uzuale, dar în raporturi ce evidențiază profund semnificația unui cuvînt, sau configurează o idee de o profundă impresie. Ajungem astfel să închidem cercul în același mod în care l-am deschis: forța gândirii organizate, a gândirii de geniu, este valoare, este frumusețe, este expresie, este conținut în opera de artă. Frumusețea operei muzicale reflectă cantitatea și calitatea inteligenței turnate în ea. Mai scurt, inteligența este frumusețe.

Dar, să revenim la problema propusă în dezbateri, interpretarea muzicală în stil. Convenind că stilul interpretării este stilul operei, să pomim mai departe și să vedem momentele posibile, în procesul abordării unei lucrări spre realizarea ei interpretativă (în stil).

Este necesar, mai întâi, să lămurim noțiunea de interpretare (muzicală). Credem că prin interpretare se înțelege finalizarea unui proces de studiu pentru însușirea unei lucrări muzicale sub două aspecte: primul, a stăpânirii ei tehnice (prin automatizarea reflexelor motrice, vocale, gestice); și al doilea, al înțelegerii ei. Așadar, într-o ordine inversă, interpretarea înseamnă înțelegere și realizare, obținute într-un proces unitar și intercondiționat.

Ce se înțelege prin "înțelegere"? Această "înțelegere" presupune mai multe straturi, care, în fapt, sunt ale operei de artă și astfel această "înțelegere" poate să însemne și straturile stăului.

O primă "înțelegere" se referă la studiul și cunoașterea tuturor problemelor de structură ale lucrării: analiza morfologică (cele, motive), sintactică (organizarea formală), a raporturilor armonico-polifonice, a caracterului mișcării și ritmului, a dinamicii și agogicii.

O a doua "înțelegere" are ca obiect depistarea ideilor muzicale (teme, leit-motive, etc.) moment ce poate fi sincron cu cel al cunoașterii structurale.

A treia "înțelegere" și cea superioară este găsirea sensului și semnificațiilor ideilor muzicale și pătrunderea procesului dramatic al lor în ansamblul lucrării ca tot expresiv. Nu e vorba deci de a-ți imagina un film, o acțiune, ci de a avea concepția de redare a lucrării prin tensiunile ei de natură pur muzicală: acumulări de tensiune, momente de relaxare, echilibrări, dezechilibrări, aglomerări, rarefierii, continuități, discontinuități, etc., din care să rezulte impresia produsă auditorului pentru realizarea catharsis-ului.

Desigur, sunt opinii după care o astfel de "înțelegere" (bazată pe cunoașterea totală a lucrării) ar împiedica asupra spontaneității interpretării. Spontaneitatea, care înseamnă în principal prospețime și surpriză, este un fenomen care nu ține niciodată de înțelegerea insuficientă a operei, din care poate rezulta cel mult o interpretare cu un mare coeficient de întâmplare (bună sau rea). De asemenea, spontaneitatea născută din inconștient nu poate avea decât valoare improvizatorie. Numai spontaneitatea declanșată dintr-o permanentă căutare a expresiei în baza stăpânirii totale a lucrării, are calitatea varietății și surprizei, în sensul că, în cadrul interpretativ conceptualizat unitar se pot afla felurite moduri de nuanțare a sonorităților pentru a incita sensul ideatic (așa cum un actor poate intona diferite fraze dintr-un monolog dramatic, introducând nuanțe de liric, ironic, umor, tragic, etc.).

Dar care sunt fazele realizării?

- Prima fază este luarea de contact cu lucrarea (care se poate face în diferite modalități: citire la prima vedere, audiere pe disc, etc.);

- Urmează faza de exersare a fiecărui moment pentru realizarea lor tehnică. Desigur, din această fază studiul poate merge în paralel: însușirea tehnică și efortul de înțelegere;

- Ultima fază ar fi realizarea ca un tot, în care reușim să imprimăm tuturor detaliilor sensul, înțeles ca esență a comunicării muzicale. Mai simplu, o realizare pe care interpretul o are automatizată tehnic, până la libertatea ce-i dă posibilitatea de a cânta lucrarea conform concepției finale la care a ajuns în urma acelei imense munci de înțelegere și realizare, o realizare pe care să aibă dorința de a o prezenta semenilor săi cu bucuria de a-i convinge de ceea ce el este pătruns: frumosul operei (fără a nega încă o sumedenie de alte sentimente ce animă pe un interpret sau altul, chiar dacă nu din cele pozitive, cum ar fi: orgoliul, dorința de epatare, ambiția, plăcerea scenei, bucuria triumfului și multe altele, acceptând faptul că omul posedă instinctul supremației).

După ce am creionat problemele interpretării, să ne întrebăm: realizarea ultimă este în stil? Am chiar afirmat-o anterior, sugerând identificarea etapelor interpretării cu etapele adâncirii în stil.

Cu toate acestea trebuie să introducem o noțiune nouă, definiție pentru ceea ce numim stil și anume: tradiția. Deși automat implicată (pentru că orice realizare interpretativă este rezultanta unui proces de educație muzicală care se face într-un cadru cultural dat, moștenit și transmis ovasiautomat, inconștient chiar), trebuie să o punem în discuție separat.

Tradiția înseamnă o totalitate de norme nedefinite, neconcretizate, născute dintr-un sentiment

fundamental uman: obișnuința. În muzică, fenomenul se manifestă ca în orice alt domeniu, astfel: o etapă istorică muzicală folosește în creație aceleași elemente fundamentale (sistem tonal, ritmic, etc.) care fac ca totalitatea creației etapei respective să se constituie ca o unitate ca trăsături comune. Creația unui compozitor devine o altă unitate, și chiar lucrările unui compozitor pot diferi ca stil de la o etapă la alta. Aceste trăsături ale creației, specifice etapei, compozitorului sau lucrării, formează cadrul tradiției.

Cum se instăpânește tradiția în interpretarea muzicală? Inițial lucrările unei etape sau compozitor se cântă fără vreo normă anume decât aceea rezultată din datele structurale ale lucrării, folosind și cunoștințele și normele tradiției anterioare. Dar, conținutul structural nou al operelor noii etape încep să nască noi situații care sunt adesea rezolvate pe bază intuitivă, inspirație, descoperire etc. Astfel, pe nesimțite se formează o serie de noi norme, declanșate de acele noi raporturi structurale ale operelor (în comparație cu etapa de cultură anterioară). Cu timpul se statornicește acea obișnuință (cu oarecare coeficient de arbitrar, de relativitate) care se va numi tradiție și care înseamnă acea latură a stilului care se însușește (spre deosebire de partea rezultată direct din structura lucrării) mai mult prin predispoziția umană de adaptabilitate, adică cvasiinconștient, intuitiv, fără vreun efort anume.

O problemă specială pune reînvierea unei tradiții (unei stili) care s-a pierdut, de exemplu regăsirea tradiției cântării muzicii polifonice corale a Renașterii sau a Barocului, culturi despre care știm că au fost redescoperite în secolul al XIX-lea. Stilul lor s-a reconstituit (și se mai reconstituie încă) în primul rând din cuantumul de tradiție pe care l-au păstrat în mod firesc culturile ulterioare (clasicismul și romantismul). Apoi, treptat, el s-a curățat (și se mai curăță încă) prin preocupări și studii (teoretice și practice) investigând atât operele muzicale ca atare și folosind și informația teoretică din epocile respective.

Astfel se formează o tradiție stilistică care este în fond o constantă realizată din suma (sau produsul) celor mai renumiți interpreți în activitatea curentă, tradiția stilistică stabilindu-se cu o relativitate elastică, cu aspecte acceptate și controversate, căci niciodată nu se va stabili un stil pur și imuabil. Reamintim că vorbim de acea latură indefinită, conținută de tradiție (a stilului), un fel de măsură care se pune în expunerea interpretativă, în limitele unor norme mai degrabă înțelese și acceptate de la sine decât definite și concretizate.

În felul acesta, în cadrul tradiției rămâne încă suficient spațiu pentru originalitatea interpretativă, care poate să însemne acea modalitate de decodificare personală a ambiguității stilistice a aceleiași opere (semiotic vorbind) care se materializează (spiritualizează) în tot atâtea variante câtă interpreți de valoare sunt, în funcție de caracterul și temperamentul lor. Totul constă în a păstra măsura pe care tradiția (momentană) a statornicit-o, măsură care așa cum am spus, ține de ceea ce se cheamă obișnuința (unui moment dat) și care are un cadru suficient de larg de la purismul intransigent la îngăduința limită. De regulă, puterea personalității interpretative impune un punct de vedere sau altul, iar critica muzicală îl acceptă sau îl sancționează.

Dar, ceea ce face fenomenul încă mai instabil este faptul că însăși tradiția are un proces de evoluție (uneori și involuție) de la generație la generație (manifestat fie prin indivizi care "sparg" cadrul tradiției, fie ca tendință generală). Cărui fapt se datorează acest mecanism? E greu de stabilit. Poate unui nou sentiment al timpului, poate unui alt stadiu al raporturilor sociale, poate unele influențe cosmice cu implicații asupra biologiei și psihologiei umane etc. De regulă, schimbarea are loc după o perioadă de statornicire când se pare că acea măsură a obișnuinței tinde să devină (sau a devenit) manieră.

Dar dacă partea de stil ce ține de o anumită manieră momentană (ca tradiție înrădăcinată) este mereu în schimbare sau evoluție, partea fundamentală a stilului, cea care este conținută în structura obiectuală a lucrării muzicale, rămâne definitivă, chiar dacă unii interpreți declară că în structura (grafic reprezentată) a unei lucrări, este "notat totul în afară de muzică". Credem că este vorba aici de o exacerbare a rolului pe care și-l conferă interpretul, căci o sonată de Mozart rămâne aceeași ca structură sonoră în orice interpretare. Toate decodificările (interpretările) sunt posibile în limitele datelor structurale ale operei. Închidem astfel cercul susținând că datele fundamentale ale stilului se află în raporturile componente ale operei muzicale și că respectarea riguroasă a lor asigură cel puțin coeficientul obiectiv de stil.

# IMPORTANȚA LUI C. BRĂILOIU ÎN PROMOVAREA FOLCLORULUI LA UNELE CONGRESSE INTERNAȚIONALE - DESCHIDERI EPISTEMOLOGICE ALE GÂNDIRII SALE

Romeo GHIRCOIAȘIU

Prima jumătate a secolului XX este o epocă de hotărâtoare momente în evoluția ascendentă a muzicologiei și a principalelor sale ramuri, unele de o recentă apariție și afirmare. Ethnomuzicologia, în mod deosebit, cunoaște în această vreme o serie de împliniri, în meandrele unor mutații ce implicau obiectul, subiectul și metodele sale deopotrivă. Constantin Brăiloiu a fost nu numai martorul nemijlocit al acestor momente dinamice, ci și un creator care, printr-o operă de amplitudine erudită, a promovat în mod esențial ascensiunea gândirii științifice românești și mondiale, axată pe arta populară și ipostazele ei definitorii. El a identificat în acest domeniu fenomene fundamentale, formulând teze deschizătoare de drumuri noi.

O lucrare postumă a marelui savant, vine cu o contribuție semnificativă la cunoașterea gândirii sale științifice în câteva din problemele cardinale ale disciplinei. Este comunicarea *"Muzicologie et Ethnomuzicologie aujourd'hui"*, prezentată ca "referat public" în deschiderea celui de-al 7-lea congres al Societății internaționale de muzicologie, Colonia, 1958, 23-28. VI. Tulburător este faptul că acest text se numără printre ultimele pagini redactate de savant înainte de dispariția sa (20. XII.1958), lucrările congresului apărând în 1959. Prin analiza temeinică a problemelor și perspectivelor de viitor ale disciplinei trasate de Brăiloiu în cadrul sistemului științelor muzicale studiul se impune ca un adevărat testament al moștenirii sale spirituale.

Ceea ce caracterizează acest studiu, ca întotdeauna paginile semnate de savant, este rigoarea științifică, dublată de o subtilă expresie de esență literară. Această ultimă calitate îi permite să exprime cu deferență, dar și cu finețe, pe de o parte onoarea de a participa la congresul respectiv, dar și satisfacția de a reprezenta ethnomuzicologia în cadrul comunității savante a muzicologilor, într-o epocă favorabilă a evoluției sale.

O altă situație a trăit Brăiloiu într-un trecut apropiat. El se referea la un moment anterior, la cel de-al 4-lea congres al S. I. M., Basel, 1949, în care în urma unei comunicări de folclor, susținute cu un amplu material sonor, președintele congresului îi mulțumește profesorului pentru momentele de delectare pe care le-a prilejuit referatul său, axat pe probleme "extenșoare" muzicii. *"Durețoașă umilă" și "mirarea nesfârșită"* atunci (1949) și *"favoarea trăită acum"* (1958) - mărturisește Brăiloiu - îl obligă să propună cu deosebită obiectivitate analiza erorilor și succesele raportate de disciplină și slujitorii ei, încercând să lămurească dacă disprețul manifestat atunci, se referea la materia (considerată inutilă) a studiilor noastre sau la calitatea (lipsită de valoare) a lucrărilor. Savantul și-a dat seama numaidecât că desconsiderarea cenzorilor respectivi înglobau atât subiectul, cât și obiectul: primul urmărea alte legi decât cele ale muzicologiei clasice, iar cel de-al doilea, Obiectul, era altul decât muzica teatrelor și concertelor.

Remarcăm încă din aceste prime momente ale demersului său, rigoarea epistemologică a analizei: obiectul, subiectul și legitățile ce guvernează fenomenele studiate.

Vom încerca în cele ce urmează să rezumăm câteva din considerațiile lui Brăiloiu asupra acestor concepte fundamentale, deoarece comunicarea sa a fost un adevărat mesaj, o chemare la dezbateră problemelor muzicologiei. Congresele ce au urmat vor relua mereu succesive dezbateri în favoarea cunoașterii științifice a artei populare, categorie distinctivă a vieții muzicale.

Astfel, obiectul disciplinei este definit de Brăiloiu în sensul său ontic. Exemplificând geneza baladei *"Fata păduri"* el arată că faptul real devenit un "schelet" este învăluit în mistere și semne. Devenit operă de artă, "el s-a retras într-un timp de-asupra timpului într-un alt adevăr al căru simbol era melodia ei neobișnuită. Majoritatea cercetătorilor, conchide Brăiloiu, au înțeles până la urmă, că metodele istorice sunt inaptele în cercetarea atemporalului și le-au părăsit".

Obiectul disciplinei noastre, spunea Brăiloiu, este dat de "permanența unui fel de melodie originară, păstrată numai datorită fidelității memoriei" (...). "Obiect ... în care producție și reproducție, creație și interpretare

se confundă și a cănui studiu trebuie să surprindă atât universalul, cât și particularele ("similitudini și deosebiri") de o altă dimensiune decât cea a occidentalului.

După această înfățișare a intensiunii și mai ales a extensiunii noțiunii de "fapt folcloric" ca "obiect", Brăiloiu analizează subiectul disciplinei, cercetătorul, întrebându-se la persoana I-a plural, dacă s-a respectat obiectivitatea științifică; dacă s-a evitat patul procustian al unor prejudecăți tehnice, etnologice, filozofice. Respectul adevărului îl obligă pe Brăiloiu să releve neîmplinirile muncii: *"construirea unor dogme cu picioare de argilă, din nerăbdare sau spirit de aventură". "Am văzut prea departe sau prea aproape; spațiul și timpul au fost nelimitat extinse sau restrânse".* Fără o cunoaștere adecvată s-a apelat la extreme intercontinentale sau minime zone ce păreau definitive. S-au propus "ipoteze de lucru" devenite a doua zi teoreme definitive. Iar după autocritică, o apărare: folclorul nu mai suscită desconsiderarea de odinioară, occidentul a descoperit valori autentice și s-a înfăptuit o mai bună înțelegere între oameni.

Alături de cele de mai sus, metodele cercetării sunt implicite în vocabularul pe care Brăiloiu îl vehiculează în discursul său. Relevăm expresii ca "judecată" și "înțelegere" sau "descriere", "clarificare" și "pătrundere". Sunt termeni propuși în metodologia "științelor spiritului" (*Geistes Wissenschaften*) de către gânditori ca W. Dilthey, Jaspers, Bode etc., în sens că o teorie științifică poate fi, pe rând, descriptivă (*beschreibende*), comprehensivă (*verstehende*) și explicativă (*erklärende*). Științele spiritului, de esență socio-umană nu pot aspira decât la primele două nivele, lăsând explicarea pe seama științelor exacte sau naturale.

În fine, controversele dintre "folcloriști și comparațiști", dintre "etnomuzicologi și istorici" sunt de asemenea analizate de Brăiloiu și vor reveni adesea în dezbaterile congreselor viitoare.

Mesajul transmis de Brăiloiu a fost recepționat pe măsura semnificației sale la următorul Congres al S.I.M., New-York, 1961. Un Simpozion al congresului, axat pe *"Contribuția etnomuzicologiei în muzicologie istorică"* permite lui André Schaeffner, vechi colaborator al lui Brăiloiu, să-i dezvolte tezele cu noi argumente. Printre acestea se arată că după 50 de ani de la prima prezență a lui Hombostel, un fondator al comparatismului la Congresul Haydn din Viena, 1909, și după numeroase studii a acestei școli istoria muzicii nu a știut să profite deloc. Decât să reluăm vechi dispute, se recomandă o apropiere a disciplinelor, căci alături de etnomuzicologie și istorie, sociologia, psihologia, etnologia pot aduce cele mai valoroase contribuții. Este o idee proprie Școlii sociologice de la București și lui Brăiloiu, chiar dacă el la Colonia nu amintise decât de colaborarea cu filologia. La discuții, savantul american Ch. Seeger propune o interesantă interacțiune: 1. Aplicarea metodelor istorice sub îndrumarea etnomuzicologiei la studiul marilor culturi orientale și 2. Aplicarea tehnicilor etnomuzicologice sub îndrumarea istoriei muzicii europene, la studiul muzicii occidentale (culte, populare, ca unitate). De asemenea americanul O. Kinkeldey, propune modelul filologic al ipotezei limbii proto-sancrite, pentru o proto-sancrită a limbajelor muzicale. Tot el propunea o "embriologie" a formelor muzicale. Alte argumente sunt aduse relativ la Anatolia, unde arta populară prezintă polifonie primitivă iar cea cultă (clasică) este monodică. (L. Picken). În India arta populară prezintă o mare variabilitate melodică, în timp ce cea liturgică manifestă o anumită fixitate. (A. Bake). În Ungaria, tipul variațional popular influențează succesiv gregorianul, coralul protestant, sau cântecul studențesc. (D. Bartha). Sunt tot atâtea idei pentru o extensiune a studiului istoric, sub influența folclorului. O serie de Simpozioane și Mese rotunde ale Congresului din New-York, propun corelația dintre istoria muzicii și diverse discipline: *"Psihologia muzicii și importanța sa în istoria muzicii", "Aplicarea metodelor sociologice în istorie", "Muzicologia și muzica înregistrată", "Artele vizuale și istoria muzicii".*

Aceste simpozioane prezintă un interesant paradox: pe de o parte ele propun corelarea disciplinelor cu istoria, pe de altă parte ele evocă fiecare o corelare cu etnomuzicologia, asemenea unui leit-motiv, a unui sinequa-non al muzicologiei fie pure, fie istorice. Astfel, în Masa rotundă destinată psihologiei muzicii este citat R. Lach, cunoscutul comparatist și teza lui Haeckel a relației bio-energetice dintre Filo- și Onto-geneză, teză reluată și în știința românească de către George Breazu - un mare contemporan a lui Constantin Brăiloiu. În fine, în Simpozionul *"Metodele sociologice și istoria"*, Francois Lesure, prezintă și el că *"etnomuzicologia, în ciuda izolării disciplinelor, oferă totuși, o șansă de a reconsidera atât metoda, cât și obiectul muzicologiei "pure". Geneza polifoniei și folclorul occidental sunt argumente în acest sens".*

Un ultim congres pe care-l amintim în problema noastră este cel de la Salzburg, 1964, organizat tot de S.

I. M. După ce se constatase că la New-York etnomuzicologia era în defensivă față de istorie, acum un simpozion *"Idee și metodă în muzicologia comparată"*, permite lui Walter Wiora trasarea unor noi aspecte în favoarea acesteia. Remarcăm doar relevarea meritelor fondatorilor disciplinei care alături de studiul artei extra-europene, au meritul de a fi creat o psihologie modernă a muzicii și o nouă estetică a artei sunetelor. Savantul german este pentru înlăturarea barierelor și a acelui slogan *"Europa și ceilalți"*, un păgubitor *"eurocentrism"*. El este totodată pentru înlăturarea barierelor în interiorul muzicologiei, între sistematic și istoric, fenomen în care un rol de confluență și intersecție revine etnomuzicologiei, după cum remarcă recent muzicologul american W. Hutchinson. La discuțiile acestui simpozion de la Salzburg, Claude Marcel-Dubois aduce semnificația unei sinteze: pe de o parte studiile cu marele comparatist Curt Sachs, pe de alta - colaborarea cu Constantin Brăiloiu. Remarcăm ideea profesoarei franceze potrivit căreia cercetătorul etnomuzicolog trebuie să studieze *"in situ"*, și înăuntrul faptului folcloric, condiția a unei anumite *"empatii"* (*Einfühlung*). Încă la Köln (1958) Brăiloiu remarcă faptul că metodele istorice sunt inapte în cercetarea atemporalului.

În anii 70 încep să dispară din congrese controversale de această natură. Speranța formulată de Brăiloiu că se va forma o doctrină unitară este pe cale de a se împlini, ca și ideea lui potrivit căreia vechea dispută văzută de departe la din ce în ce mai mult aspectul unei disensiuni familiare care se uită.

# OBSERVAȚII ASUPRA PLURIFONIEI MODALE

Valentin TIMARU

Se vehiculează de foarte mult timp noțiunea de armonie modală pentru a defini acele relații acordice care se desprind în mod evident de practicile funcționalismului tonal.

Dacă acceptăm faptul că modularile sunt în primul rând tumuri melodice cu cadențe specifice și nicidecum scări atunci noțiunea de armonie modală este pusă sub incidența primului semn de întrebare.

Dacă amintim și faptul că gândirea modală este de esență monodică față de care tradiția armonică devine pe multe coordonate o greță repudiată, suntem puși în fața celui de al doilea semn de întrebare.

Cu toate acestea, practica muzicală europeană a dat multe soluții viabile în ceea ce privește gândirea modală pe mai multe voci, respectiv înveșmântări acordice ale unor linii melodice de esență modală. În polifonia vocală a Renașterii, incidentele acordice rezultate din suprapunerile liniilor melodice de sorginte modală au dat primele soluții față de care momentele de izoritmie cadențială (care implicau de cele mai multe ori artificialul unei sensibile), erau deja semne ale viitoarelor gravitații dominante.

Există de asemenea o prejudecată în cazul așa numitei armonii modale în ceea ce privește ponderea relațiilor plagale sau a "treptelor secundare". Unghiul de vedere este orientat clar de pe poziția gândirii funcționalismului tonal, gândire care a succedat practicilor modale. Ne găsim, deci, în fața unor "ajustări" convenabile a aceluși punct de vedere pe care l-am stăpânit într-o anumită epocă. În curentul neomodalismlui contemporan s-au cristalizat totuși unele principii care au reușit să delimiteze net vechea gândire funcțională față de ceea ce este de fapt gândirea modală.

Dacă funcționalismul tonal este de esență dominantică (Dominanta Superioară și Dominanta Inferioară), față de care substituturile funcționale se găsesc în relații de terță, armonia modală este de esență subdominantă, prin aceasta ajungându-se până la eliminarea terței din substratul acordic constituiv (Ex. 1)

Față de care acordurile stabilități pot include în interiorul octavei fie cvarta \* cvinta, cvinta \*cvarta, fie ambele (cvari-cvintul) (Ex. 2)

Privite prin prisma relației stabilitate-instabilitate observăm următorul traseu (Ex. 3)

Reduse la ambitusul unei octave, observăm fluctuațiile potențiale ale intervalelor variabile (Ex. 4)

Evident că sunetele nefluctuante se pot constitui în piloni de sprijin ai diverselor tumuri melodice (Ex. 5)

Tumura melodică modală se înveșmântează cel mai firesc prin ison (simplu, dublu sau multiplu), după cum s-a văzut în exemplul anterior. Sunetele de polarizare ale turturilor melodice pot fi pe anumite porțiuni ison simplu, suma sunetelor fixe constituind diverse ipostaze ale isonului multiplu. Isonul multiplu se grupează de obicei în ipostaze de stabilitate.

Un traseu modal este plin de neprevăzutul turturilor sale melodice care prin diverse puncte cadențiale pot pendula cu ușurință între major și minor. Privite sub acest aspect, relațiile de terță primesc o altă dimensiune, cu mult mai solidă decât cea a substituirilor funcționale.

Relațiile naturale de terță față de un acord major sunt acorduri minore în ambele sensuri, pe când față de un acord minor situația se inversează (Ex. 6):

Aceste ACORDURI ÎN SINE care pendulează între major și minor (respectiv între minor și major) încetează de a mai fi substituite funcționale.

În lumea modală se practică cu mare succes relațiile de secunde, mai ales în varianta secundelor mari (care evită forța gravitațională a sensibilei) (Ex. 7)

O primă cadență armonică de certă esență modală este desigur succesiunea treptată a trei acorduri în

următoarele combinatorii ale fluctuației major-minore (Exemplul 9)

În această conjunctură găsim și locul acordului major-minor (Exemplul 10)

Desigur, în limbajele mai elevate găsim și sinteze verticale ale realităților orizontale. Așa-numitele straturi acordice determinate de sunetele "culese" din planul melodic, pot fi uneori alternative atât pentru creșterea densității cât și pentru marcarea unor culminații. Ele nu pot, în schimb, să asigure o logică discursivă decât numai în maniera de NEO-ORGANUM (Exemplul 10).

ISONUL, care nu este un discurs armonic cu un anumit sens ci doar constanta unei stratificări sonore, rămâne parametrul static al plurifoniei modale.

Densitățile sonore pot fi variabile și atunci se realizează acea pendulare între unison și multivocalitate (denumită curent heterofonie).

Anumite planuri armonice pot îngloba aspecte de ISON sau de heterofonie parțială prin aceasta intersectându-se cu prima direcție

Înlănțuirea acordurilor prin paralelisme, este o altă dimensiune a omofoniei armonice de sorginte modală.

În ipostaza de NEO ORGANUM, tumura melodică va conduce la acea "melodie de acorduri" (Exemplul 11)

Cele două direcții se intersecționează permanent, astfel că termenul de armonie modală nu pare prea fericit ales. Fenomenul la care asistăm, se manifestă mai ales în neomodalismlui contemporan. Acest aspect particular al scriiturii muzicale propunem să fie definit prin termenul de PLURIFONIE MODALĂ :



## CONTEMPORANEITATEA LUI MOZART ÎN LUCRĂRI DE TIBERIU OLAH, HANS PETER TURK ȘI DAN DEDIU

Valentina SANDU-DEDIU

Relația contemporaneității cu trecutul muzical - fie că este sau nu considerată postmodernism - s-a manifestat în cele mai diverse ipostaze în ultimele două-trei decenii, de la rafinamentul unui Luciano Berio din „Sinfonia” la aspectul facil al muzicii lui John Adams. Fără îndoială că nu soluția unui neo-romanism (care ignoră voit tot ce s-a întâmplat în secolul XX) rămâne cea potrivită (deși același John Adams are un succes de public remarcabil); în schimb, filtrarea unor anume componente ale tradiției muzicale - prin formulele simbolice ale aluziei, citatului, motto-ului - și re-plăsmuirea lor în limbaj și ethos contemporan semnifică acel autentic raport creator cu valorile clasice. Iată ceea ce se dezvoltă în țesătura complicată a „Sinfoniei” lui Berio și, totodată - după acest exemplu devenit „clasic” în muzica actuală - ceea ce aș dori să subliniez în succinta analiză a unor lucrări românești care pomesc, în mod declarat, de la creația mozartiană.

Reperetele se stabilesc în funcție de trei compozitori aparținând unor generații diferite: Tiberiu Olah (n. în 1928), Hans Peter Türk (n. în 1940) și Dan Dediu (n. în 1967) și frește, unor orientări diverse care nu contrazic însă unitatea de fond a școlii românești de compoziție. Oricum, în cazul lucrărilor „Obelisc pentru Wolfgang Amadeus”, „Meditationen über K. V. 499 și K. V. 627”, „Motto-Studien”, subiectul „Mozart” aparține aceluiași fond de spiritualitate; modul de abordare se va particulariza, desigur, în funcție de specificul fiecărei personalități creatoare.

Însuși ansamblul instrumental pentru care optează fiecare compozitor impune o primă „clasificare” în trei genuri distincte: „Concert pentru saxofoane și orchestră” la Tiberiu Olah, „Cvartet de coarde” la Hans Peter Türk și „Cinci piese pentru orchestră mozartiană obișnuită” (für übliches Mozart-Orchester) la Dan Dediu. De asemenea, modul fiecărui compozitor de a se raporta la un anume nucleu muzical mozartian va determina diferențierea în interpretarea modernă a unei entități sonore date. Tocmai precizarea câtorva coordonate din această „interpretare” actualizată a lui Mozart - și mai ales atribuțiile particulare ale acesteia - constituie subiectul principal al expunerii de față.

Compus și interpretat în primă audiție în 1991 - „anul Mozart” - „Obelisc pentru Wolfgang Amadeus”, concert pentru saxofoane și orchestră de Tiberiu Olah, se bazează pe un material modal extras din Fantezia în do minor pentru pian, K. V. 475 de Mozart. Și anume, din sunetele primelor măsuri ale Fanteziei (cunoscută drept una din cele mai dramatice creații mozartiene prin armonie, construcție, expresie) se alcătuiește un mod cromatic, acustic, ale cărui transpoziții sunt superpozabile în sonorități nu aspru-disonante dar, firește, ne-tonale, caracteristice sistemului armonic olahian. (Armonia, formulele melodice - stilemele - specifice muzicii lui Tiberiu Olah sunt pregnante și recognoscibile fie și pentru acela ce-i cunoaște creația numai din audiții.) Iată cum compozitorul pomeste de la ideea similitudinii motivului mozartian cu un mod posibil de integrat în propriul sistem intonațional. Așadar, tema mozartiană se metamorfozează într-un „motto” încorporat organic în limbaj contemporan (Exemplul 1)

Acest motto nu apare ca citat decât spre sfârșitul lucrării, în partea a treia a Concertului (măs. 105-115 din totalul de 143), dar și atunci extrem de rafinat, aproape nerecognoscibil (în pizzicato la corzi, întrerupt de pauze, în nuanțe scăzute). Însă sub aspectul modului de șase sunete, motto-ul se implică în configurația fiecăreia din cele trei părți componente: în prima mișcare constituie tematica saxofonului sopranino - în dialog cu suflători și percuția; în partea a doua, saxofonul alto preia același material melodic - contrapunctat însă diferit de orchestra de coarde; în final, saxofonul bariton expune un nouă substanță - derivată tot din tema „Fanteziei” mozartiene prin efecte timbrale speciale (de la slap tongue la staccato etc.).

„Concertul” lui Tiberiu Olah - în ansamblul său - nu își propune o imitare a stilului mozartian sau a formelor clasicismului vienez, ci sugerează inepuizabilele virtualități componistice mozartiene prin variația și transformarea continuă a materialului, prin tehnica asocierilor motivice, prin transparența, finețea scriiturii

orchestrale. Astfel, mai mult decât o evocare, „Obelisc pentru Wolfgang Amadeus rămâne o meditație asupra lui Mozart, asemănătoare - din acest punct (estetic) de vedere - cu Meditația „declarată” a lui Hans Peter Türk din Cvartetul său „Meditationen über K. V. 499” (scris în anul 1975).

În cele patru structuri importante - posibil de delimitat în această lucrare monopartită - compozitorul își alege câteva elemente tematice din „Cvartetul” mozartian K. V. 499, ca un mobil de a „medita” muzical nu numai asupra lor, ci asupra unui teritoriu mai larg, acela al spiritualității mozartiene. Mijloacele acestui tip de evocare ne plasează însă într-un spațiu actual, scriitura componistică incluzând aspecte de textură, aleatorism (controlat), eterofonie, limbaj modal. De asemenea, motivele mozartiene apar ca aluzii fine, rareori ajungându-se la citarea propriu-zisă a unei fraze ample. La rândul său, citatul va avea un anumit rol dramaturgic, fiind dinainte prefigurată, dozată, gradată - de exemplu prin intermediul elementului intervalec pregnant pentru fraza citată: este cazul ultimelor două structuri ale „Cvartetului” lui Hans Peter Türk în care textura dintre reperele 9 - 10, 10 - 11 și 11 - 12 se fundamentează pe balansul terță - sextă, ce este caracteristic temeii I din prima parte a „Cvartetului” lui Mozart; această temă va apare la reperul 12 (marcând ultima structură - concluzivă - a piesei).

Pentru a concretiza însă raportul tematic Mozart - Türk, voi parcurge succint traseul celor patru secțiuni (corelate prin tranzițiile către unui instrument solist). În introducere și între reperele 1 - 4 apar două motive înrudite intervalec, dar diferențiate ritmic atât în K. V. 499, cât și în reflecarea lor contemporană: motivul în triplete din tema principală a Finalului și motivul Menuetului (partea a doua), mai precis cel din b-ul formeii tripartite a Menuetului (Exemplul 2)

Cea de-a doua secțiune a Cvartetului lui Hans Peter Türk (reperele 4 - 9), de factură dezvoltătoare, dramatică („meditând”, fără îndoială asupra dezvoltării din sonata clasică) preia de altfel sugestii din dezvoltarea părților 1 și 4 din K. V. 499 (Exemplul 3)

M-am referit deja la cea de-a treia structură (reperele 9 - 12) și la texturile sale pe intervalica specifică temeii I din prima parte. În fine, această temă este intonată concluziv în ultima secțiune (reperele 12 - 13) (Exemplul 4), fiind urmată - tot cu aspect de codă - de motivul Menuetului. Rememorarea tematică nu se oprește însă aici, structura finală sintetizând, prin aluzii, întreg materialul muzical al Cvartetului (inclusiv motivul dezvoltării).

Descriind drumul acestor motive de-a lungul „Cvartetului” lui Hans Peter Türk, am intenționat să subliniez relația sa particulară cu K. V. 499; ceea ce nu înseamnă preluarea elementelor mozartiene și încadrarea lor într-un „corp străin”, ci reflectarea lor în maniera modernă a ansamblului piesei. Motivele de la Mozart constituie doar ideea originară, punctul de pornire în intruchiparea unui opus actual; li se poate deci aprecia valoarea simbolică de motto.

Aceeași configurație simbolică a motto-ului se observă - de data aceasta declarată încă din titlul lucrării - în K. V. 627. „Motto-Studien für übliches Mozart-Orchester” de Dan Dediu (lucrare compusă în 1990, în vederea Concursului „MOZART 1991”, Viena, unde a fost distinsă cu premiul III).

Conform unei atitudini ludice specifică stilului contemporan (fie că-l numim sau nu postmodern), autorul își plasează lucrarea în prelungirea (imaginară) a ultimului K. V. mozartian (626 corespunzând „Requiemului”). În nici un caz însă, această prelungire nu va fi una stilistică, de limbaj al secolului XVIII, ci va viza mai mult o filiație atemporală, interpretând entitățile sonore mozartiene din diverse perspective analitice ale contemporaneității. Din această perspectivă, poziția creatoare a lui Dan Dediu este asemănătoare cu cea a lui Tiberiu Olah și Hans Peter Türk, demonstrând în fapt o continuitate ideatică a generațiilor muzicii românești.

Cele cinci părți din „Motto-Studien” pomesc, fiecare, de la un motto mozartian, dar și de la o altă ipostază în interpretarea acestuia. De pildă, motivul „Simfoniei K. V. 550”, în sol minor devine modul primei părți:

un fragment acordic din „Maurerische Trauermusik” K. V. 477 se va reflecta în structura ritmică și modul de atac instrumental din partea a doua (Exemplul 5, 6)

tema din Lacrimosa - „Requiem” K. V. 626 este „simultaneizată”, desfășurarea melodică devenind acord în partea a treia - axul de simetrie al piesei lui Dan Dediu (Exemplul 7)

din „Sonata pentru pian și vioară K. V. 27” se preia conceptul ornamental (Exemplul 8)

și, în fine, tema „Simfoniei K. V. 385” în Re major (Haydn) apare ca citat ce va fi dezvoltat pe parcursul celei de-a cincea părți (Exemplul 9)

Această enumerare poate fi ilustrativă pentru multitudinea posibilităților de filtrare, reflectare a unui text muzical mozartian într-o partitură contemporană. Se distinge, în consecință, între preluarea unei idei tehnice (tema lui Mozart poate deveni mod, acord, ritm, manieră de atac instrumental, citat - ca nucleu al unor dezvoltări ulterioare) sau a uneia poetice (cum ar fi cea ornamentală). Pe de altă parte, în cadrul categoriei de “idee tehnică”, transformarea motto-ului poate fi operată - după cum s-a putut deja remarca - la toți parametrii sunetului.

În general, alături de aceeași tendință (semnalată anterior) de a considera un motiv mozartian drept un element simbolic, citarea propriu-zisă a acelui motiv va apare doar rareori, și atunci din considerentele dramaturgiei formale. (În „Motto-Studien”, de pildă, partea a doua se încheie cu citatul din „Maurerische Trauermusik”, care reprezentase inițial doar o sursă ritmică și timbrală de transformări). Aș menționa, de asemenea, și o tipologie a auto-citării ca reflectare a reflectării (citarea citatului): în finalul piesei revine (ciclic) o aluzie la prima parte (respectiv la motto-ul acesteia); în acest fel, două motto-uri sunt puse alături, evidențindu-li-se similitudinea (Exemplul 10)

Desigur că, în toată această prezentare a unor ipostaze componisice românești ce se raportează la mesajul muzical mozartian, contemporaneizându-l, modalitățile analitice în abordarea celor trei partituri au diferit. Am încercat însă permanent a sublinia o unitate de concepție, generată de raportarea simbolică la motivele mozartiene a celor trei compozitori români. Și, dacă am început prin a cita atitudinea creatoare a unui Luciano Berio în legătura sa cu trecutul muzical, voi încheia evidențind un același tip de gândire, de interpretare la Tiberiu Olah, Hans Peter Türk și Dan Dediu. Iată una din posibilele căi de a obține dimensiunea contemporană a lui Wolfgang Amadeus Mozart.

# ACTIVITATEA LUI MARȚIAN NEGREA LA CLUJ

Vasile VASILE

Personalitate marcantă a muzicii românești, Marțian Negrea se numără printre marii citori de cultură ai Clujului, oraș în care a activat două decenii, ce pot fi considerate cele mai importante din traiectoria sa artistică și creatoare. Numele său este indisolubil legat de cel al Conservatorului, Filarmonicii, Operei, vieții muzicale în genere dar și de figuri și de locuri - intrate și prin el - în harta spirituală românească, fie că este vorba de Ioan Căian sau de Munții Apuseni și Valea Târnavelor. Totodată el rămâne puternic ancorat în viața spirituală clujeană și prin legăturile strânse cu reprezentanții ei, în frunte cu Lucian Blaga și Gheorghe Dima.

Recomandarea pentru noul conservator românesc înființat în vechiul centru cultural transilvan era făcută de remarcabilele rezultate obținute la Viena și confirmate și de certificatul de absolvire a cursurilor, pe care le-a încheiat "într-un timp record" - cum avea să spună mai târziu.

Atracția pentru orașul de la poalele Feleacului era alimentată de dorința de a se pune în slujba noului curent de emancipare culturală, dar și de mai vechile sale legături cu Gheorghe Dima, cel care primise cu deosebit entuziasm sarcina organizării instituției, fiind convins de necesitatea dotării ei în primul rând cu profesori competenți și cu o mare deschidere culturală. Probabil că în virtutea acestei stringente necesități de cadre prestigioase, își permitea să-l invite în orașul din inima Transilvaniei și pe profesorul său vienez, Eusebie Mandicevski. Propunerea îl impresionează puternic pe eminentul muzician bucovinean, dar venea prea târziu (avea 65 de ani).

Reîntâlnirea cu Gheorghe Dima, acum în fruntea unui tot mai puternic front artistic, îi putea înzeca forțele, tânărul maestru având posibilitatea cunoașterii profunde a creației directorului Conservatorului și a stabilirii unor relații firești între noua muzică românească și cea a predecesorilor.

Există suficiente dovezi că cei doi muzicieni au intrat în relații foarte strânse, ceea ce le permitea cunoașterea reciprocă și chiar discutarea unor probleme pe care le ridica muzica românească în fața afirmării ei europene și a făuririi unui limbaj propriu bazat pe experiența multiseclară a poporului român și pe cea a muzicii occidentale. Poate și pentru aceasta tânărul muzician îi va purta lui Gheorghe Dima o vie și nedezmințită recunoștință. Va vorbi despre el în diferite ocazii, îi va interpreta muzica și se va lupta pentru impunerea ei, folosind-o chiar în creațiile sale (vezi, în primul rând, *Divertismentul pentru orchestră*). În amintirea bunului său îndrumător îi va ajuta familia rămasă fără sprijin material și moral. Astfel la 18 octombrie 1954, Maria Moga-Dima, fiica muzicianului, îi scria din Brașov, mulțumindu-i pentru "gestul de omagiu și recunoștință ce se aduce neuitatului nostru părinte și care se răstrânge în mod atât de binefăcător asupra fiicelor sale". Probabil că este vorba de repunerea în drepturi a moștenitoarelor artistului, de către obștea muzicienilor. Cu mult înainte, mai exact la 14 iunie 1925, Maria Dima îi scria la Cluj, pe adresa pe care o va păstra mult timp (Andrei Mureșianu, nr. 12), la puțin timp după dispariția autorului Mamei lui Ștefan cel Mare, aceste emoționante rânduri: "*Din inimă îți mulțumim noi toți pentru dragostea ce i-ai arătat și în boală și mai cu seamă înainte, când, din felul D-tale de a fi lui așa simpatic (...) l-ai înviorat și înveselit de multe ori pe iubitul nostru decedat*".

Ded în cel de-al treilea an al noii instituții clujene își face apariția la catedra de Armonie și Contrapunct, Marțian Negrea. El se adaugă noii generații chemată să consolideze temelile puse de Gheorghe Dima: Ilie Sibianu (pian), Ana Voileanu-Nicoară (pian), Augustin Bena (teorie-solfegij), Romulus Clonca (vioară). Împreună cu el pășeau în tânără instituție muzicală transilvăneană, Lya Pop - la canto și Jean Bobescu - la vioară, acesta din urmă sosind în Ardeal după stagiul său ieșean și de la Chișinău, intrat în mai vechile noastre preocupări.

Așadar, debutul în cariera pedagogică se realizează sub oblăduirea lui Gheorghe Dima, care îi îndrumase în multe perioade de timp și pregătirea componistică. La 1 iulie 1922 se înscrie la concursul pentru ocuparea catedrei de Contrapunct și Compoziție și la 30 septembrie i se aprobă de către minister, numirea ca profesor suplinitor. Decizia nr. 973 din 1923 a aceluiași minister îi acordă titlul provizoriu - conform uzanțelor vremii. Va fi

definitivat la 6 octombrie 1926 prin actul semnat de poetul Ion Minulescu, după ce la 1 noiembrie 1925 fusese numit de rectorul Augustin Bena, ca diriginte al claselor de Teorie și Compoziție.

Din lipsa de cadre specializate, este nevoit să predea și cursurile de Forme muzicale, Teoria instrumentelor, Muzica de cameră și Ansamblul orchestral. Seriozitatea cu care a privit aceste discipline încredințate suplimentar se poate vedea și din viitoarele cursuri litografiate, puse cu generozitate la dispoziția tineretului studios.

Sub conducerea sa încep concertele formațiilor instituției clujene, pentru a căror organizare militase și Gheorghe Dima. Un afiș anunță pentru 11 iunie 1925, în sala Teatrului Național din Cluj, producția de fine de an a elevilor Conservatorului local, în care orchestra, dirijată de tânărul maestru, Marțan Negrea, prezenta uvertura beethoveniană, „Coriolan” și „Cântecul destinului” de Johannes Brahms. La interpretarea acestei din urmă creații participa și corul instituției de învățământ artistic din orașul de pe Someș, organizat de același entuziast profesor. După informația pianistei Ana Voileanu-Nicoară, preluată de Constantin Zamfir, aceasta a fost ultima lucrare corală studiată de formație sub conducerea lui Dima, dar pe care el nu a mai putut-o prezenta în concert din cauza bolii, lucrarea fiind preluată la finele anului școlar 1924-25, de Negrea. Legăturile sufletești și artistice dintre cei doi muzicieni, unul aflat la sfârșitul, iar celălalt la începutul carierei, permit acest transfer. Nu trebuie uitat că tânărul muzician se bucura de o deosebită prețuire în ochii maestrului și directorului său, care l-a recomandat pentru un ajutor de creație.

Ascensiunea sa va continua cu angrenarea în viața artistică a orașului domic să-și făurească un climat cultural și artistic pe măsura vremii.

În luna mai 1926 numele lui Negrea apare pe un afiș care ne interesează în mod cu totul deosebit pentru urmărirea activității sale organizatorice și interpretative. Este concertul filarmonicii care poartă deja numele ctitorului, Gheorghe Dima, cu „Suite” lui Claude Debussy, „Idila Siegfried” de Wagner și „Preludiile” de Liszt, presa consemnând că *”D-lui Marțan Negrea, dirijorul, îi revino partea cea mai mare de merit pentru această audiție muzicală. Compozitor inspirat, profesor distins al Conservatorului din localitate, d-sa este și un inteligent mânuitor al baghetei de dirijor. Pentru această din urmă calitate, filarmonica ”Gh. Dima” îi va fi un bun prilej de perfecționare”*.

Reținem, deci, că la mai puțin de un an de la moartea ctitorului conservatorului clujean, unul dintre cei mai tineri colegi ai săi are inițiativa întemeierii unei filarmonici care nu numai să continue eforturile incipiente ale lui Dima, dar să-i poarte și numele.

Debutul său dirijoral nu a fost prea de bun augur. Regretatul Eugen Pricope redă cuvintele destăinuitoare ale muzicianului, pe care l-a avut ca îndrumător la București, cuvinte referitoare la felul cum a apărut prima dată în față orchestrei, în „Samson și Dalila”, într-un spectacol al Operei Române din Cluj: *”E ușor să oferi asemenea posibilități ce echivalează cu înfrângerea în apă a unui neînotător”*. Nedisponând așadar de o pregătire specială pentru această activitate, dirijorul declară la capătul celălalt al activității sale: *”Nu știu cum am scos-o la capăt, mă țineam după orchestră!... Sunt întâmplări care îți pot tăia elanul pentru o viață întreagă”*.

Este astăzi o certitudine că elanul debutantului nu numai că nu a fost tăiat, dar s-a multiplicat și în felul acesta se pune în slujba fondării viitoarei și încă îndepărtatei filarmonici clujene, care va străluci peste decenii, sub conducerea lui Antonin Ciolan, a cărui viață și activitate am urmărit-o recent. Așa cum am arătat deja într-un articol publicat în presa clujeană din perioada centenarului, Negrea va conduce destinele acestei instituții timp de 13 ani.

Deocamdată el trebuie să înfrunte, ca și colegul său ieșean în bătrânul oraș moldav, avatarurile acestei munci nesusținute oficial, ci doar prin entuziasmul unui colectiv domic să aducă concitadinilor săi, bucuria marii muzici. Împreună cu instrumentiștii și cântăreașii ai Operei, organizează concerte vocal-instrumentale în oraș, în diferite școli. Orchestra pe care o conduce omagiază centenarul titanului de la Bonn, interpretând sub conducerea lui Marțan Negrea „Missa Solemnis” și „Christos pe Muntele Măslinilor”. Societatea filarmonică interpretează sub conducerea aceluiași dirijor „Simfonia a IV-a”, uvertura „Leonora a III-a” și „Concertul în Do major” (solistă - pianista Ana Voileanu), remarcându-se la șeful de orchestră, „precizie, sobrietate”. În cel de-al

doilea concert comemorativ, peste două săptămâni, Marțian Negrea prezintă clujenilor, în fruntea a ceea ce se numea orchestra, „Simfonia a V-a”, „Simfonia a VII-a” și „Concertul pentru vioară în Re major” (solist - Koller).

Detalii despre calitatea interpretărilor orchestrei conduse de Marțian Negrea aflăm din revista „Pentru probleme sociale și economice”, Societatea de mâine: „Rareori se oferă un program așa de bine echilibrat ca cel compus de d-nul Marțian Negrea, cu prilejul concertului simfonic al societății de muzică „Gh. Dima”. În program figura uvertura „Coriolan”, „Eglogue” de Rabaud și „Simfonia a III-a” de Brahms, punctul culminant fiind considerat Rapsodia a II-a de George Enescu, „mai ales că la Cluj e pentru prima oară când se joacă (sic!) din maestrul nostru bucăreț simfonic”. Cronica reține că reușita concertului a fost asigurată în primul rând de bagheta destoinicului dirijor și de orchestra Operei, care are elemente valoroase pentru alcătuirea unui ansamblu simfonic ce va prinde viață din entuziasmul și munca profesorului clujean.

Marțian Negrea va reedita la Cluj rețeta preconizată la Iași de Teodor T. Burada, cu concertele populare, organizate în iarna anului 1927, asemenea manifestări fiind primite cu multă simpatie și interes de către presa locală și de către public. De aceea nu ne miră să descoperim în presa epocii și asemenea aprecieri necesare pentru reconstituirea figurii animatorului și interpretului: „Sub bagheta destul de energică a d-lui M. Negrea diversele talente și-au găsit diapazonul unitar”.

Putem deduce din această așerjune că orchestra Societății Filarmonice „Gh. Dima” nu era alcătuită exclusiv din elementele de la Opera Română, ci erau antrenate și elevii mai talentați ai Conservatorului. Autorul primului studiu monografic dedicat lui Negrea amintește și de lauri pe care artistul îi păstra încă la data reconstituirii traseului vieții, fiind dăruit în urmă uneia din memorabilele manifestări muzicale. De ei se putea citi: „6 III/1927, Maestrului Marțian Negrea cu prilejul Centenarului Beethoven, Elevii Conservatorului din Cluj”. Sigur că tânărul director artistic și prim dirijor al Societății filarmonice se baza pe avantajul existenței în Cluj a unei instituții de spectacole lirice, urmărind extinderea paletelor muzicale și spre domeniul simfonic, crezând în necesitatea ca cele trei instituții artistice (Opera Română, Societatea Filarmonică și Conservatorul) să-și conjuge eforturile pentru promovarea culturii. El pare a fi cel mai potrivit element de legătură între aceste instituții cu profil muzical, apărând ca profesor, dirijor la Conservator și la Operă și ca director al orchestrei filarmonice, apoi ca director artistic al acestei societăți muzicale (1927-1940).

Cu prilejul împlinirii a 140 de ani de la moartea lui Mozart, în 1931, Negrea a organizat un festival cuprinzând lucrări ale genialului muzician: uvertura operei „Flautul fermecat”, „Simfonia nr. 40” în sol minor și unul din concertele pentru pian (solistă - Ana Voileanu), iar la 15 mai dirijează „Bastien și Bastienne”, singurul mozartian într-un act, cu interpreți, coriști și membri ai orchestrei recrutați din rândul tinerilor conservatorști.

Din anul 1935 tânărul dirijor ia inițiativa prezentării unor lucrări românești în cadrul fiecărui concert simfonic. Începutul îl face „un poem simfonic propriu” (probabil „Fantezia simfonică”, premiată în 1921 la concursul „Enescu”), remarcându-se „la pupitrul compozitorului-profesor Marțian Negrea, a cărui competență nu mai e nevoie să o relevăm din nou”.

Această activitate dirijorală în fruntea orchestrei clujene va continua până la izbucnirea celui de-al doilea război mondial și ea se va extinde cu timpul, cuprinzând și alte manifestări cum ar fi cele amintite de Ana Voileanu-Nicoară. Pianista parcurge împreună cu eminenta cântăreață de lieduri, Veturia Ghibu, vasta literatură a genului. Brahms, Wolf, Jora, Brediceanu, Negrea. „Performanța celor trei concerte de muzică vocală românească, oferite de noi publicului clujean în 1928 - și în care figurau și lucrări de Marțian Negrea - este probabil unică în anele concertistice românești” - își amintește eminenta pianistă.

Împreună cu școala romano-catolică de muzică va prezenta „Stabat Mater” de Pergolesi, „Missa în do”, „Missa Brevis” și „Requiemul” de Mozart, „Missa Papae Marcell” de Palestrina ș.a. Toate acestea îl vor ajuta mai târziu în conceperea propriei lucrări, „Requiemul-parastas”, scris însă într-un stil cu totul aparte, așa cum am arătat recent.

La 31 septembrie 1931 este numit de Ministerul Instrucțiunii, Cultelor și Artelor, membru în consiliul de administrație a Operei Române din Cluj și va intra și în componența consiliului superior al Academiei de muzică, alături de Zaharia Bărsan, Flor Breviman, Ionel Crișan, Ecaterina Folino ș.a. Făcând parte din consiliul de

administrație și din comitetul de lectură al Operei, Negrea apare și la pupitul acestei instituții, ca șef de orchestră în spectacolele cu „Samson și Dalila”, „Faust”, „Coppelia”, „Pescuitorii de perle” etc. Apariția la pupitul Operei ca dirijor al operei lui Bizet îi atrage *„elogii pentru înțelegerea cu care a dirijat spectacolul”,* regizat de Nicolae Bretan, care s-a bucurat de un real succes”.

Nu vom intra în detaliile colaborării dintre acești doi artiști clujești, ele făcând obiectul altui studiu monografic ce-și așteaptă publicarea, dar vom aminti reînălțarea lor în montarea operei lui Negrea, *„Păcat boieresc”,* de către autorul operei Horia, regizor al scenei lirice clujești timp de aproape trei decenii.

La încercarea de reconstituire a celor mai importante repere ale activității interpretative, dirijorale desfășurate de Marțian Negrea la Cluj, trebuie amintită și reputația sa de folclorist, Brediceanu remarcându-l printre cei care *„s-au așternut pe culegeri”,* dându-și seama că noua creație românească trebuie să-și aibă *„adânci rădăcini în folclorul muzical”.* Această reputație ne este confirmată și de faptul că Sabin Drăgoi, ajuns la definitivarea colecției și a studiului însoțind cele „303 Colinde”, îl caută la Cluj pe Negrea, pentru a-i cere părerea - așa cum scrie și Nicolae Rădulescu, biograful autorului „Năpastei”, operă învecinată cu „Păcat boieresc”, atât din punctul de vedere al concepției cât și ca apartenență lumii rurale.

Toate aceste activități completează pe cea de profesor la Conservator. Cartea sa de muncă pe parcursul a douăzeci de ani nu înregistrează decât aceste date: 1 septembrie 1921 - profesor suplinitor; 1923 - profesor titular provizoriu; 1926 - profesor titular definitiv; 1928 - prima gradată; 1932 - a doua gradată; 1936 - a treia gradată. Trebuie amintit și faptul că a onorat și postul de profesor de muzică în cadrul Seminarului pedagogic din Cluj.

Ca o incununare a tuturor acestor activități și a prestației sale profesionale, în 1936 a fost ales rector al Conservatorului din Cluj. Detaliile alegerii în această înaltă calitate le aflăm din scrisorile lui și ale lui Augustin Bena, adresate lui George Breazu, care ocupa atunci funcția de inspector general al învățământului secundar. La 15 noiembrie, respectiv la 16 noiembrie 1936, ambii îi cereau sprijin pentru ocuparea postului (Negrea pentru că Bena nu vroia să-i dea formele către Minister în vederea numirii, Bena pentru că cerea ajutor să rămână în continuare). Din ambele scrisori înțelegem că Negrea obținuse zece voturi, iar Bena opt, două fiind acordate lui Simonis. Știrea numirii ca rector este preluată și de revista bucureșteană, „Muzică și Poezie”, care anunță că *„profesorul Marțian Negrea, distinsul compozitor și colaborator al revistei noastre a fost ales rector al Academiei de muzică din Cluj, întrunind majoritatea absolută a voturilor colegilor săi”.* Nu se cunosc detaliile prelungirii mandatului lui Bena și ale refuzului numirii lui Negrea în fruntea instituției de învățământ artistic clujești.

Se cunosc în schimb avantajele creatorului: premiul I la concursul de compoziție „George Enescu” - 1938, pentru „Rapsodie română nr. 1”, suite simfonice pentru orchestră *„Povești din Grui”,* dirijată de George Enescu în 1943, premiul Cremer - 1940, pentru colinda-passacaglia *„Ferice de ei”,* studiile despre Mandicovschi, Dima, monografia lui Ioan Caioni, sinteza muzicii românești contemporane, culegerile de folclor din Voronoc, Polana Sibului și Banat, culegerile de lieduri pe versuri de Lucian Blaga tipărite mai târziu, după definitivarea lor.

Înainte de a contura activitatea creatoare desfășurată la Cluj, se cuvin menționate alte două aspecte vizând momentele marcante ale vieții omului și profesorului Marțian Negrea.

În 1922 se căsătorește cu învățătoarea Cornelia Socol, născută în 1894, în Petroșani. Tot aici trăiește bucuria venirii pe lume a celor trei copii, pe care și-i botează după vechiul sistem ardelenesc, cu nume intraductibile în limba maghiară, nume combinate însă cu un altul străvechi românesc: Nicolae- Marian (6 ianuarie 1924), Sorin-Zeno (10 decembrie 1925) și Alexandru-Radu (26 mai 1927). Și-a dorit din toată inima o fiică, pe care, neavând-o, a suplini-o soția fiului mijlociu și apoi fiica acestora, Miruna, nepoata artistului, în prezent profesoară de pian la Ploiești și depozitara arhivei muzicianului.

În pofida acestor drumuri aparent drepte și scutite de ocolișuri, muzicianul are de înfruntat zguduiriile crizelor epocii. Prin 1929 rămâne fără catedră, ajungând într-o *„situație materială atât de proastă, încât trebuie să mă despart și de cărțile acestea care îmi sunt atât de drag”* - cum îi scria la 23 aprilie 1929 lui George Breazu, interesat de cumpărarea acestora. Cărțile în discuție, pe care le ceda lui Breazu, considerat ca fiind *„singurul care te ocupi cu Paleografia”,* merită a fi amintite pentru că stătuseră la baza documentării compozitorului în

muzica bizantină: „Anastasimafarul” lui Macarie, tipărit la Viena în 1823, „Irmologhionul” aceluiași reformator al muzicii psaltice din țara noastră, tipărit în același an, tot la Viena, „Antologhionul” de la Neamț - 1840, „Noul Anastasimafar”, tipărit în 1854 și „Antifonarul” din 1853.

Activitatea sa didactică se împletește în mod armonios cu cea de elaborare și publicare a unor tratate de strictă necesitate pentru activitatea compozitorială. El știe cel mai bine care este cuantumul cunoștințelor teoretice și practice ale celor ce vor reprezenta viitorul muzicii românești. De aceea face propuneri concrete pentru îmbunătățirea sistemului de formare a acestora. La 21 iunie 1931 propunea ca elevii Conservatorului să urmeze în paralel cu cursul de *Principii și armonie*, doi ani cursul de *Contrapunct și Fugă* și cel puțin un an de *Compoziție*. De asemenea să li se dea ocazia să conducă ansamblul coral și cel orchestral, iar pe lângă orele de practică pedagogică să poată asista ca auditori la clasele de pian, vioară și canto. În felul acesta se poate asigura o pregătire multilaterală profesională viitoarelor cadre didactice ce vor preda muzica și vor deveni animatori și organizatori vieții muzicale.

În 1925 litografase la Cluj „*Tratatul de instrumente muzicale*”, prima lucrare de acest gen în limba română, iar în 1932 primul „*Tratat de forme muzicale*”, publicat în 1937 de tipografia lui Ioan Kiraly. Tot la Cluj se înregistrează gestajia „*Tratatului de armonie*”, litografiat la București după cursul lui Alexandru Pașcanu și apoi tipărit și „*Tratatul de Contrapunct și Fugă*” - cărți de căpătâi pentru învățământul nostru muzical, nedepășite până astăzi.

Conferințele sale ținute la Conservator și în alte așezăminte de cultură clujene încearcă să suplinească absența unor lucrări muzicale de strictă necesitate. Între alte conferințe vom aminti pe cea intitulată *Impresionism și expresionism*, reluată și la București.

Dintr-o corespondență cu George Enescu aflăm că Negrea era considerat cel mai potrivit conducător al unui proiectat post de radio la Cluj, față de conținutul integral al scrisorii maestrului din 16 iunie 1935, adresată compozitorului clujean:

*\*Stimate Doamne Negrea*

*Colegul nostru, Alired Alessandrescu n-a aflat încă nimic despre înființarea unui post de radio la Cluj. Însă și el și eu suntem de acord pentru a găsi că nu poate fi mai nimerit director muzical al acestui post decât D-ta pentru care noi toți colegii D-tale avem cea mai sinceră stimă. Eventual, te rog, arată aceste cuvinte cui de drept, dacă modesta mea părere îl interesează. Îți urez noroc bun și sper că administrația Radio va avea ideea fericită să-ți ofere acest titlu. Până atunci crede, te rog, în colegialele și (cuvânt indescriptibil, n.n. V.V.) mele sentimente. George Enescu.*

Dacă Viena înregistrase debutul compozitorial al tânărului descins de pe plaiurile Târnavelor, Clujul va fi leagănul dezvoltării sale creatoare. Aici prietena și colega sa, Ana Voileanu, va prezenta în prima audiere Sonata, partitură ajunsă și în mâinile lui Enescu, așa cum ne confirmă o scrisoare din 2 iulie 1924 a lui Rogozea - profesor interesat de catedra de clarinet de la Conservatorul clujean. În acest scop îi scria autorului Sonatinei, anunțându-l că *\*am fost rugat (de Maestrul Chiriac - sic! - să dau partitura de pian (compoziția D-tră) maestrului Enescu, cu care am vorbit mult de D-tră, fiind foarte încântat.*

Încă în 1922 creația lui Negrea era luată în considerație de muzicienii vremii, „*Fantezia simfonică*” fiind premiată la concursul Enescu. Cu ocazia premiilor Negrea îl cunoaște personal pe Enescu și prietenia dintre ei va dovedi o trăinicie nedeșeză și dezinteresată. Cea mai autentică dovadă de prețuire a creației lui Negrea de către Enescu o găsim în interpretarea unor lucrări și în admirația pe care o nutrea pentru stilul său propriu, care așeza temelii solide limbajului specific noii școli muzicale românești. „*Rapsodia I*”, născută tot la Cluj, obținea premiul I la același concurs în 1938, împreună cu „*Nunta în Carpați*” a lui Paul Constantinescu, iar suita „*Povești din Grui*”, scrisă tot în orașul de la poalele Feleacului, va fi prezentată publicului de George Enescu în 1943 și apoi, la 23 aprilie 1945, în concertul festiv pentru sărbătorirea a 25 de ani de la înființarea Societății Compozitorilor Români.

Tot la Cluj, în 1934, va trăi bucuria premierei singurei sale lucrări vocal-dramatice, „*Păcat boieresc*”, pe care el însuși o va dirija, conform tradiției ce se statorește la Opera Română de aici. Revista bucureșteană

Muzică și Poezie, în numărul 7 din 1936, îi publică piesa pentru pian „Din munți”.

Sigur că tot în perioada clujeană apar primele semne ale viitoarelor sale lucrări: *“Rapsodia română nr. 2”,* suita *“Prin Munți Apusen”*, *“Cvartetul de coarde”*, *“10 Cântece pe versuri de Lucian Blaga”*, corul *“Păstorîța”* pe versuri de Coșbuc, născute în perioada bucureșteană a activității sale.

Dacă este greu, poate chiar imposibil, de realizat o distincție netă între perioada clujeană și cea bucureșteană a lui Marțian Negrea, apartenența sa spiritualității transilvănene este o certitudine, confirmată și de sursele literare la care apelează (Blaga, Coșbuc, Zaharia Bârsan ș. a.), de subiectele care-l inspiră și mai ales de materialul muzical topit în creația sa. Așa cum arătam recent sursele arhaice domină întreaga operă a compozitorului, fie că este vorba de subiecte de talia celui oferit de Sadoveanu, fie de melosul popular, pentru care este un maestru neîntrecut, fie de cel de sorginte bizantină generator al amintitului *“Requiem-parastas”*, bazat pe melodile tradiționale ale înmormântării ortodoxe, practicate în catedrala arhidiecezeană din Sibiu. Încă în 1926 Tiberiu Brediceanu îl încadra pe Marțian Negrea între *“compozitorii Transilvaniei aparținători generației celei mai nouă”*, după Gheorghe Dima, Iacob Mureșianu, Ion Vidu, etc. Revista la care colabora și care-i urmărea îndeaproape activitatea, anunța trei concerte de muzică românească la Praga, în programul cărora figurau, alături de lucrări de Enescu, Jora, Golestan Rogalski, Mihalevici și ale lui Negrea.

Are deci dreptate Octavian Lazăr Cosma să-l încadreze pe Negrea, alături de Enescu, Jora, Drăgoi, Constanținescu, Andricu, printre *“cei mai importanți compozitori din prima parte a veacului nostru”*.

Încununarea activității desfășurate în orașul de pe Someș o găsim în câteva sinteze realizate în epocă:

- Deși mutată la București și scriind deci de la distanță despre viața muzicală a *“metropolei noastre”*, *“Societatea de mâine”* prin pana lui V. Cipilu-Cheatră, în retrospectiva activităților muzicale ale Clujului, numește trei personalități reprezentative ale orașului: scriitorul Ion Agârbiceanu, Negrea și Ghidionescu (este vorba de Grigore Ghidionescu, pianist concertist, doctor în științe economice și juridice din Cluj). Toți trei erau considerați între stâlpii de susținere ai vieții muzicale a orașului de pe Someș;

- În corespondența primită la Cluj se găsește și adresa din 18 decembrie 1931 a *“Direcției presei și informațiilor”* din Președinția Consiliului de Miniștri, prin care Negrea este informat că în Bulgaria va apărea un lexicon muzical, în care un capitol va fi rezervat muzicii românești și i se cer informațiile necesare privind activitatea și creația sa. Este o dovadă că la această vreme muzicianul era considerat oficial, un artist reprezentativ al țării;

- La 13 martie 1942, *“Deutsches Wissenschaftliches Institut in Rumänien”* publică o succintă prezentare a istoriei muzicii românești, printre portretele reprezentanților săi cei mai străluciți aflându-se și cel al lui Marțian Negrea.

Sunt doar câteva dintre dovezile faptului că muzicianul era considerat un reprezentant al artei sunetelor din țara noastră încă înainte de perioada bucureșteană.

# PLANUL TONAL ÎN „INVENȚIUNILE LA DOUĂ ȘI TREI VOCI” DE J. S. BACH

Dan VOICULESCU

Cele 15 tonalități alese de J. S. Bach pentru acest dublu ciclu de piese cu un rol formativ declarat le cuprinde pe cele mai uzuale ale epocii și totodată le păstrează ca eșalonare pentru ambele serii de „Invențiuni” și „Sinfonii”, fără a depăși 4 alterații:

Do, do, Re, re, Mi b, Mi, mi, Fa, fa, Sol, sol, La, la, Sib, si.

Văzute în planul paralel al relativelor, aceste 8 tonalități majore și 7 minore arată repartizate într-un mod echilibrat, aproape simetric, fără a depăși 4 diezi și 4 bemoli:

Mi b Si b Fa Do Sol Re La Mi  
fa do sol re la mi si

(depășirea cu o cvintă în planul tonalităților majore nu poate fi considerată ca semnificativă). Pe parcursul invențiilor, numărul tonalităților crește cu încă 9 (în „Invențiunea la două voci nr. 6” - în sfera diezilor, iar în „Invențiunea la 3 voci nr. 9” - în sfera bemolilor), astfel că tabloul general al tonalităților cu care se operează în cele două cicluri cuprinde 24 elemente :

Re b La b Mi b Si b Fa Do Sol Re La Mi Si  
la b mi b si b fa do sol re la mi si fa# do# so#

Ca și în „Wohltemperiertes Klavier” sau în alte lucrări fugate, se pune problema afirmării mai mult sau mai puțin pregnante a evoluțiilor tonale; potrivit conceptului de construcție a fimei fugate, aceasta eșalonează o succesiune de secțiuni (strofe) compuse din câte un moment expozitiv-imitativ și unul dezvoltător (episodic, tranzitiv). Noile tonalități atinse pe parcursul unei invenții nu sunt totdeauna subliniate printr-o cadență și nici nu apar întotdeauna afirmate prin noi intrări tematice; uneori, ele au un caracter inflexionar, pasager, dar prezența lor nu poate fi contestată. Acest din urmă aspect se pune mai ales în momentele episodice. Astfel, în planul tonal general al unei invenții există o adevărată ierarhie a centrilor care se leagă, întrucât se pot desluși:

-tonalitatea de bază;

-tonalitatea dominantei - în cazul invențiilor care conțin răspuns la dominantă, această tonalitate ocupă un loc principal, alături de cea a tonicii ;

-tonalitățile în care au loc cadențe - marcând un sfârșit de secțiune în formă;

-tonalitățile în care au loc intrări tematice (reprize mediane);

-tonalități pasagere, inflexionare, atinse, dar nemarcate prin intrări tematice sau prin cadențe.

Ultimele ridică probleme în legătură cu includerea lor la planul tonal general al lucrării . Iată câteva astfel de momente:

-„Invențiunea la două voci nr. 9”, în fa, m. 25-29 (după La b - singura tonalitate majoră atinsă până la acest moment-, Mi b și Re b au un rol tranzitiv spre tonalitatea reprizei finale - fa);

-„Invențiunea la două voci nr. 13”, în la, m. 14-18 (nota la b din m. 15 atestă tranzitarea spre do, care poate fi considerată ca exprimată într-o formă piccardiană; în măs. 16 se profilează mi VII 4#, apoi trecerea spre la este înlesnită. Dar tonalitatea do nu se leagă nemijlocit de grupul celor 6 tonalități înrudite din dublu

paralelogram "clasic". Întrucât legătura cu tonalitatea subdominantei re s-ar putea justifica numai prin intermediul sol, ne putem întreba dacă această tonalitate (sol) nu este prezentă într-o formă ascunsă în acest perimetru. Or, în m. 16, nota re diez de la vocea I ar putea purta și valențele unui mi bemol, continuând mersul arpeggiat de terțe cuprins până aici fără excepție la vocea I și integrându-se totodată unui lanț dominantic):

„Invențiunea la 3 voci nr. 9”, în fa, aduce în episodul 3 (m. 20-24) evoluții tonale foarte laborioase, alternând tonalitățile minore cu cele majore în subtile raporturi dominante:

fa - Si b - si b - Mi b - mi b - La b - la b - Re b

Episodul constituie tocmai totalizarea distanțelor tonale (maxime) ale piesei.

Dimpotrivă, nu am luat în considerare inflexiunile neînsemnate, marcate prin mersuri melodice și disonanțice care pot fi interpretate într-o tonalitate dată. Astfel, de pildă, în „Invențiunea la două voci nr. 3” (Re), considerăm că m. 54 nu marchează o inflexiune reală spre subdominanta Sol.

Privind tabelul de mai jos, se constată că în ciclul invențiilor la două voci, numărul minim de tonalități este cuprins în „Invențiunea nr. 10” (Sol), iar cel maxim în „Invențiunile nr. 12” (La) și 13 (la), cu câte 7 tonalități - în ultimele cazuri depășindu-se cvadratura considerată clasică, de 6 tonalități. În cazul „Invențiunii nr. 13”, eșalonarea tonalităților se realizează în distanțe de 4 cvinte și două relative. Numărul mediu de tonalități oscilează între 4-6, cu un număr egal de cazuri (4/4; 4/5; 4/6 cazuri/tonalități).

TABELUL NR. 1

Nr.	Invențiuni la două voci	Nr. ton.	Invențiuni la 3 voci	Nr. ton.
1.	Fa - <u>Do</u> - Sol re - la	5.	Fa - <u>Do</u> - Sol sol - re	5.
2.	Mi b - Si b <u>do</u> - sol	4.	Mi b - Si b fa - <u>do</u> - sol	5.
3.	<u>Re</u> - La mi - si	4.	Sol - <u>Re</u> - La mi - si - fa#	6.
4.	Fa sol - re - la	4.	Fa sol - re - la	4.
5.	La b - <u>Mi b</u> - Sib si b - fa - do	6.	La b - <u>Mi b</u> - Si b fa - do	5.
6.	<u>Mi</u> - Si do# - sol#	4.	La - <u>Mi</u> - Si fa# - do#	5.
7.	Sol - Re la - mi - si	5.	Sol - Re sol - () - la - <u>mi</u> - si	6.
8.	Si b - <u>Fa</u> - Do sol - re	5.	Si b - <u>Fa</u> - Do sol - re	5.
9.	Re b - La b - Mi b si b - <u>fa</u> - do	6.	Re b - La b - Mi b - Sib lab-mib-sib - <u>fa</u> - do	9.
10.	Do - <u>Sol</u> - Re	3.	Do - <u>Sol</u> - Re la - mi - si	6.
11.	Mi b - Si b - Fa do - <u>sol</u> - re	6.	Mi b - Si b - Fa do - <u>sol</u> - re	6.
12.	Re - <u>La</u> - Mi mi - si - fa# - do#	7.	Re - <u>La</u> - Mi fa# - do#	5.

În ciclul de „Sinfonii” („Invențiuni”) la 3 voci, numărul de tonalități abordate crește substanțial: există o singură piesă cu 4 tonalități (nr. 4, în re), iar la polul opus, o altă singură piesă cu 9 tonalități (nr. 9, în fa). Toate celelalte 13 piese ale ciclului oscilează între 5 tonalități (8 cazuri) și 6 tonalități (5 cazuri). Considerăm că în

această sensibilă creștere trebuie văzută însuși sporul de dificultate în cazul celui de al doilea ciclu.

Privite comparativ, din punctul de vedere al numărului de tonalități, cele două caiele aduc identitate de conținut tonal în 3 cazuri (piesele nr. 4, 8 și 11), în schimb marchează un progres în cele mai multe cazuri: 8 (nr. 1, 2, 3, 6, 7, 9, 10, 14). Un regres de 1 sau 2 tonalități se remarcă în piesele 5, 12, 13 și 15.

Totalizând cele două cicluri în privința numărului de tonalități utilizate, se observă că frecvența maximă o au planurile tonale incluzând 5 tonalități, urmată la distanță de cele cu 6 și 4 tonalități. Excepțiile sunt cele cu 3 și, respectiv, 7 și 9 tonalități: cazuri/tonalități 1/3 5/4 (13/5) 7/6 2/7 1/9

Distanțele tonale maxime sunt cuprinse în piesele care conțin tonalități omonime, depășindu-se cvadratura dublului paralelogram cu 6 tonalități înrudite. În ciclul la două voci, acest fenomen se remarcă în 3 cazuri (piesele nr. 5, 12 și 13), ca și în ciclul la 3 voci (nr. 1, 7 și 9). Recordul în această privință îl deține „Invențiunea la 3 voci nr. 9”, în fa, unde sunt atinse 3 omonime, în dispunerea celor 9 tonalități pe distanța de 5 cvințe și 3 relative. Aceeași piesă reprezintă un unicat și prin faptul că depășește pe ambele laturi cvadratura celor 6 tonalități:

Re b - La b - Mi b - Si b  
la b - mi b - si b - fa - do

În ciclul la două voci, culminația o deține „Invențiunea nr. 13”, în la, cu două distanțe de omonimă.

Din dispunerea concentrată a tonalităților fiecărei piese (vezi Tabelul nr. 1) se remarcă tendința accentuată spre simetrie, în cele mai variate ipostaze (11 cazuri din 30). Înclinațiile subdominante sunt în număr de 6 \* 6 cazuri (în cele două cicluri), 7 piese (3 \* 4) conțin înclinații dominante ale planului tonal. Ațipicitatea derivă tocmai din cazurile de înclinații ale planului față de axa tonică:

- „Invențiunea la două voci nr. 13” (la) conține o extensie subdominantă pronunțată, în ciuda faptului că dublul paralelogram nu este complet;

- „Invențiunea la 3 voci nr. 1” (do) subliniază tenta subdominantă prin promovarea paralelei minore a subdominantei și a încă unei tonalități aflate la o cvință inferioară a acesteia.

În fine, un caz special îl constituie „Invențiunea la 3 voci nr. 7 (mi)”, unde omonima minoră a relației majore (Sol - sol) apare, episodic, fără a face trunchi comun cu blocul tonal central: lipsește o tonalitate de legătură (re). Într-adevăr, în măsurile 34-35 sunt atinse consecutiv cele două tonalități omonime, sol minor fiind alestat de prezența unei dominante cu nonă minoră (mi b), a terței (fa #) și a pasagerului si bemol, în context.

Luând în studiu numărul modulațiilor, reiese cu cea mai mare claritate progresul realizat din punctul de vedere al jocurilor tonale în cel de al doilea ciclu față de primul (a se vedea Tabelul nr. 2).

TABELUL nr. 2 - Numărul de tonalități și de modulații în invențiuni

Invențiuni		2 VOICI		3 VOICI	
Nr.	Tonalitatea	Nr. tonalități	Nr. Modul	Nr. Tonalități	Nr. Modul
1	Do	5	5	5	7
2	do	4	5	5	6
3	Re	4	7	6	8
4	re	4	5	4	8
5	Mi b	6	8	5	7
6	Mi	4	6	5	10
7	mi	5	7	6	10
8	Fa	5	7	5	10
9	fa	6	6	9	20 (!)
10	Sol	3	3	6	10
11	sol	6	6	6	10

12	La	7	9	5	13
13	la	7	9	5	7
14	Si b	5	11	6	12
15	si	6	12	5	7

Din primul ciclu se desprind cu precădere ultimele piese, cu 12, 11 și 9 modulații. Cazul invers se reflectă în nr. 10, în sol, cu numai 3 modulații. În cel de al doilea ciclu, recordul absolut îl deține din nou piesa nr. 9, în fa, cu 20 modulații, urmată la depărtare de nr. 12, cu 13 modulații, și de nr. 14, cu 12 modulații. Impune aici numărul mare de piese cu 10 modulații (nr. 6, 7, 8, 10, 11). Indicele minim este de 6 modulații, în piesa nr. 2 (do).

Coerența tonală e obținută prin completarea treptată a stărilor tonale T și D prin mediantă - care sunt de fapt paralele minore sau majore. Se obțin nu o dată frumoase simetrii tonale care se corelează cu datele formei muzicale, de tipul celei întâlnite în „Invențiunea la două voci nr. 11”, în sol.

sol - Sib - re (Fa) do - Mib - sol

Alteori, blocul median contrastant provoacă o inversiune modală majoră sau minoră față de tonalitățile expozițive (T și D) - de pildă în „Invențiunea la două voci nr. 12” (bloc median minor) sau nr. 15 (bloc median major).

Conducerea traseului tonal dorit de autor nu se realizează întotdeauna prin modulații treptate (substituție de funcții), de o anumită lentoare, ci și prin salturi tonale - ca expresie a unor modulații rapide, neașteptate. Astfel de cazuri se întâlnesc numai în secțiunile mediane ale invențiilor sau în momentele de joncțiune ale unor elemente de rang strofic ale formei. De pildă, în:

- „Invențiunea la două voci nr. 6, în Mi”, ep. 2 - Si/sol diez;

idem, la trecerea spre repriza finală - sol diez/Mi

- „Invențiunea la două voci nr. 8”, în Fa, strofa a doua: Dô/sol

- „Invențiunea la două voci nr. 14”, în Si b, ep. 1 - Mi b/do

- „Invențiunea la două voci nr. 5”, în Mi b, înainte de repriza finală: La/Mib

- „Invențiunea la trei voci nr. 7”, în mi, începutul strofei a doua: si/mi

- „Invențiunea la trei voci nr. 1”, în Do, tranziția spre strofa a treia aduce două modulații rapide prin juxtapunerea unor intrări tematice consecutive la vocea basului: sol/Fa/Do.

Să amintim și un ultim procedeu de lărgire a sferei tonale, stretto-ul, care constituie în unele cazuri prilejul unor suprapuneri cvasi-bitonale. În „Invențiunea la trei voci nr. 8”, în Fa, debutul strofei secunde (m. 6,5) aduce trei perechi de intrări în stretto-uri la cvintă inferioară, atingând într-un spațiu restrâns tonalitățile Do, Fa, re, sol.

Din toate cele expuse rezultă complexitatea problematicii tonale în Invențiunile la două și trei voci, care nu stă prin nimic mai puțin față de cea din „Clavecinul bine temperat”. Se vădesc trăsături similare atât în privința tendinței spre simetrie, cât și în cea de depășire a careului consacrat, al celor 6 tonalități înrudite. Sunt de reținut creșterile marcate de cel de al doilea ciclu față de primul, odată cu amplificarea numărului de voci și cu aprofundarea structurii fugate. Începând cu piesele concise, concepute la numai două voci și dedicate începătorilor, se arată posibilitatea construcției tonale ample, cu toate încrengăturile caracteristice formelor mari, reproduse aici într-un univers microstructural. Fără a fi deloc stereotipe, aceste desfășurări tonale vădesc adaptabilitatea la necesitățile specifice unui material tematic inițial, în funcție de posibilitățile lui de prelucrare. În amploarea diferențiată a evoluțiilor tonale, rigoarea și logica speculativă se îmbină cu fantezia.

Corelarea conținutului tonal cu forma este de mare însemnătate. În afara cadențelor interioare care

marchează delimitările segmentelor mari, strofice, ale lucrărilor (vezi tabelul nr. 3), evoluțiile tonale - fie ele și episodice - demonstrează tendința de subliniere a unei anumite poetici muzicale și a unui rafinament coloristic marcat.

TABELUL NR. 3

INVENȚIUNI LA 2 VOCI	
NR.	PLANURI TONALE DESFĂȘURATE
1.	Do - Sol - re - la - Fa - Do
2.	do - Mi b - sol - Si b - sol - do
3.	Re - La - mi - si - Re - La - Re
4.	re - Fa - la - sol - Fa - re
5.	Mi b - Si b - Mi b - do - fa - si b - fa - La b / Mi b
6.	Mi - Si - /sol# - do# - Si - sol# / Mi
7.	mi - Sol - Re - Sol - si - la - Sol - mi
8.	Fa - Do - /sol - re - Fa - re - Si b - Fa
9.	fa - do - si b - La b - Mi b - Re b - fa
10.	Sol - Re - Do - Sol
11.	sol - Si b - re - Fa - do - Mi b - sol
12.	La - Mi - La - fa# - do# - si - La - mi - Re - La
13.	la - Do - la - Sol - mi - re - do - sol - mi - la
14.	Sib - Fa - sol - Mib / do - Fa - Sib - Mib - do - Sib - Mib - Sib
15.	si - fa# - si - Re - Sol - Re - La - mi - si - fa# - mi - Re / si
NR.	INVENȚIUNI LA 3 VOCI
1.	Do - Sol - re - sol - Fa - Do - Fa - Do
2.	do - sol - Si b - sol - fa - Mi b - do
3.	Re - La - Re - si - fa# - mi - Re - Sol - Re
4.	re - la - re - Fa - re - la - sol - Fa - re
5.	Mi b - do - Si b - Mi b - La b - fa - La b - Mi b
6.	Mi - Si - Mi - do# - Si - fa# - La - do# - Mi - do# - Mi
7.	mi - si - mi - si / mi - Re - si - la - Sol - sol - mi
8.	Fa - Do - Fa - Do - Fa - re - sol - Si b - re - Si b - Fa
9.	fa - do - fa - [sib - Mib - mib] - Lab - Mib - fa - do - [fa - Sib - sib - Mib - mib - Lab - lab] - Reb - Lab - sib - fa
10.	Sol - Re - Sol - mi - la - mi - Re - si - la - Sol - Do - Sol
11.	sol - do - Si b - re - do - Fa - Si b - Mi b - sol
12.	La - Mi - La - Mi - fa# - Mi - Re - do# - fa# - Mi - Re - do# - si - La
13.	la - mi - la - Do - re - Sol - Do - la
14.	Sib - Fa - Sib - sol - do - Fa - sol - re - do - Sib - Mib - Sib
15.	si - la - Sol - Re - La - mi - Re - si

# BON GOUT CRITERIU ESTETIC DETERMINANT AL GRADULUI DE UTILIZARE A MANIEREI NOTES INÉGALES ÎN BAROCUL MUZICAL FRANCEZ

Maria ABRUDAN

În ultimul timp se dezvoltă preocupările pentru redescoperirea și aplicarea în practica interpretativă, a vechilor subtilități stilistice a muzicii barocului, determinate de conștiința faptului că atât spiritul epocii clasice, dar mai ales al celei romantice, au pus amprenta specificității stilului lor asupra celui baroc.

Una dintre aceste cercetări o poate reprezenta și studiul "Notelor inegale" (*Notes inégales*), ca o specificitate stilistică cu totul particulară a barocului francez.

Deși în aparență cântatul muzicii baroce în manieră franceză "inégale" este același cu conceptul "notelor bune și rele" (*Guten und schlechten Noten*), care se pare, după cum relevă documentele de epocă, acoperea toate zonele și școlile baroce inclusiv cea franceză, în realitate diferența este sensibilă și subtilă.

Ca sursă de informare din epocă, ne stau la dispoziție lucrările câtorva principali autori: în Spania - Tomas de Santa Maria (1565); Italia - Giulio Caccini (1602), Pietro Cerona (1613), Girolamo Frescobaldi (1614); Germania - Cristoph Bernhard (1610), Ph. Em. Bach (1753), Johan Adam Hiller (1774), J.G. Schulzer (1700) etc.

Sursele franceze constau în documente de pe parcursul a două secole și jumătate pornind de la Louis Bourgeois *Le don't chemin de musique* (1550) până la Emry de L'illette - *Theorie musicale* (1810).

Lucrarea de față încearcă totmai lămurirea deosebirilor dintre maniera "inégale" franceză în raport cu conceptul "Notelor bune și rele", precum și implicațiile asupra multor parametri muzicali pe care o determină maniera notelor inegale.

Pentru a lămuri primul aspect propus pentru dezbatere - cel al raportului dintre conceptul "notelor bune și rele" - și maniera *Notes inégales*, să ne reamintim pe scurt ce înseamnă conceptul *Guten und schlechten Noten*<sup>1</sup> (tratat pe larg într-o lucrare anterioară).

Originea lui se află în tehnica vechilor digitații utilizate la instrumente cu taste, ce dădeau naștere la o grupare de câte 2 degete 2 3 sau 3 4, care în mod natural generau o anume inegalitate a articulației, datorită trecerii degetului 2 peste 3, respectiv 3 peste 4 (Exemplul 1)

Degetul de sprijin era "nota bună" ce va obține o poziție mai evidentă pe când "nota rea", datorită poziției incomode generată de trecere, va apărea mai puțin articulată, asemeni cuvintelor alcătuite din silabe accentuate și neaccentuate. Deci în muzică este un accent ritmic materializat la clavecin, dar mai ales la orgă prin lungirea timpului tare și scurtarea celui slab. În jurul anului 1700 apare în Lexiconul lui J.G.Schulzer *Teoria generală a artelor frumoase*, o ierarhizare a întregii măsuri ce generează așa-zisului "mers ordonat" (Exemplul 2). Ca articulație (Exemplul 3) de bază în interpretarea muzicii vechi, conta o separare (Exemplul 4) neînsemnată a sunetelor și nu legarea lor fără despărțire ca și în *legato*, prin faptul că se ridică degetul de pe clapa anterioară foarte vici, cu puțin timp înainte de a lovi clapa următoare. Acest "mers ordonat" pentru că întotdeauna este presupus, nu este niciodată notat<sup>2</sup>.

În Franța, călugărul augustin Joseph Engramelle în lucrarea sa *La Tonotechnie ou l'Art de noter les Cylindres* (Paris, 1755), se ocupă cu explicarea notăii melodiilor pentru aparate mecanice, scriind următoarele: "Toate sunetele constau fără excepție dintr-o parte sunet și una pauză, iar suma acestor două părți

<sup>1</sup> Conceptul notelor bune și rele.

<sup>2</sup> W. Marpurg: *Anleitung zur Klavier spielen*, Berlin, 1755.

alcătuiesc valoarea notată *Relația părților diferă, cele cu pauză fiind esențiale pentru articulația muzicală*”.

La originea lor, notele inegale provin și ele din această tehnică ce se materializează în accentuat-neaccentuat, care în cazul instrumentelor tastiere baroce unde nu se putea realiza accentul dinamic, se transformă în accent ritmic adică "lung-scurt", recepționat adesea prin termenii germani *schwer und leicht* (greu-ușor). Dar dacă conceptul de *Guten und schlechten Noten* privește în primul rând articulația, generând mici modificări ritmice, maniera *Notes inégales* va determina schimbări ritmice evidente, ce se traduc în practică în cazul a două optimi egale de exemplu printr-o punctare a primei valori, compensarea făcându-se prin scurtarea celei de a doua, după cum scrie și M. l'Afflard<sup>1</sup> despre o succesiune de optimi *Il faut les pointer de deux en deux* (Exemplul 5):

Raportul de inegalitate între cele două note însă, va intra sub incidență estetică, implicând aici general și indefinit concept estetic numit *Bon gout*.

Mai mulți autori francezi scriu despre valențele expresive ale inegalității. În 1702 Michel de Saint-Lambert<sup>2</sup>, spune despre o succesiune de optimi care trebuie cântate inegal în pofda notării egale, că această inegalitate le conferă mai multă grație. Gigault<sup>3</sup>, 1685, remarcă de asemenea că prin inegalitate organistul poate însuși cântatul său.

Practicarea îndelungată a acestei maniere de interpretare a dus la cristalizarea unor reguli care constituie un stadiu pedagogic orientativ al interpretării muzicii franceze, reguli pe care le voi expune în continuare.

1. Inegalitatea duratelor este determinată de unitatea de timp. Conform acesteia, diviziunile normale ale timpului pot fi cântate inegal cu condiția să fie dispuse în perechi de 2-4-8 etc.

În tempo-urile mai rapide optimile se vor cânta inegal, iar în cele mai lente și așezate. De asemenea, și pauzele intră sub incidența inegalității. O deosebire esențială între cele două maniere este și aceea că inegalitatea se aplică numai la diviziunile unității de timp în funcție de tempo, pe când cea a "notelor bune și rele" se aplică la toate valorile, constituind o bază pe care se realizează inegalitatea.

2. Inegalitatea se va aplica doar la mersuri de secundă nu și la salturi mai mari. Desigur această regulă nu este valabilă fără excepții, unele surse arătând că terțele sau cvartele izolate (prezente în special la cadentă) nu anulează inegalitatea.

Următoarea regulă ce se referă la definirea proporției inegalității este cea mai discutabilă. În nici un document de epocă nu se oferă relații cifrice. Realitatea însă este mai profundă fiind vorba despre un joc ritmic flexibil și subtil. Orice încercare de a corela această flexibilitate cu relații cifrice pare a eluda esența inegalității și anume caracterul ei spontan, improvizatoric.

Când autorii încearcă să se refere la gradul de inegalitate, ei se servesc frecvent de noțiunea de *Bon gout*. "Dacă optimea sau pătrimea vor trebui cântate inegal - arată Saint-Lambert în 1702 - *gustul este cel care decide dacă ele trebuie să fie cântate mai mult sau mai puțin inegale. Există piese în care ele trebuie să fie cântate foarte inegal, iar în altele mai puțin. Gustul decide în acest caz*". Citatul scoate în evidență și o altă problemă, aceea a relației dintre caracterul unei piese și inegalitatea adecvată ei. Legat de aceasta, în uvertura franceză de pildă, inegalitatea poate lua forma unei duble punctări, spre deosebire de o piesă lentă, unde raportul poate fi minim (Ex. 6)

Dar ce se înțelege prin *Bon gout*? De la nici un autor din epocă nu primim un răspuns exact. Joseph Lacassagne<sup>4</sup> afirmă că: "*Gustul în sine e indefinibil. Este un anume "nu știu ce" de care un suflet sensibil este pătruns întotdeauna, o ureche fină poate percepe bine diferențele sale nuanțe dar este imposibil de a clarifica în ce anume constau acestea*". «»

<sup>1</sup> M. l'Afflard: *Principes très faciles pour bien apprendre la Musique*, Paris, 1705.

<sup>2</sup> Michel de Saint-Lambert: *Les principes du clavecin*, 1702, Paris.

<sup>3</sup> Gigault - *Livre d'orgue*, Paris, 1685.

<sup>4</sup> Lacassagne Joseph: *Traité général des éléments du chant*, Paris, 1766.

Din cele de mai sus reiese faptul că în esență, regulile inegalității constituie doar cadrul în care executantul se poate mișca liber. Pe baza unei cunoașteri educate prin reguli, sunt posibile abaterile de la acestea, față de care "bunul gust" este singurul judecător. De altfel, "bunul gust" nu se referă numai la problema inegalității, ci se extinde și în sfera tempo-ului, ornamenticii, basului cifrat, care nu fac obiectul studiului de față.

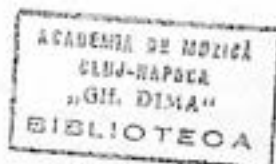
Tot practica "bunului gust" este cea care a stabilit și cazurile în care inegalitatea nu se întrebunțează. În această categorie se includ sunetele notate cu staccato, profiurile melodice ce se desfășoară mai mult în salturi decât în mers treptat, repetările de sunete, trietele. Există și posibilitatea inegalizării inverse, în care două sunete se află sub același legato - așa-zisa execuție lombardică (Ex. 7)

Utilizarea consecventă a manierei *Notes inégales* până la a fi subînțeleasă o ilustrează și faptul că interpretarea cu *Notes égales* necesită cererea expresă a compozitorului prin indicații ca *notes égales*, *notes égales et séparées (détachées)*, *les croches (le noir) égales* etc.

Dacă în ce privește realizarea tehnică a "notelor inegale" o putem descifra pe baza regulilor ce s-au păstrat, realizarea expresiv-stilistică ținând de acel *Bon gout* rămâne un ideal greu de atins. În primul rând pentru că acest *Bon gout* putea să fie un gust de epocă în baza stării spirituale artistice din vremea respectivă și care e posibil să fi involuat sau evoluat spre alte rafinamente. Desigur francezii, în primul rând ei, sunt în măsură să încerce să reconstituie acest "Bon gout" baroc, căci numai ei pot fi ajutați de acea superficialitate genială care le este caracteristică. Contribuția celorlalți interpreți poate fi și ea benefică, cel puțin în măsura acestor preocupări de reconstituire și poate și în aplicarea unui quantum de expresivitate caracteristică unei nații sau alteia. Ca atare, concepția interpretativă în maniere *inégales* ar trebui repusă în drepturi și răspândită și în școala interpretativă românească.

## Bibliografie:

1. KLOTZ, HANS: *Das Buch von der Orgel*, Bärenreiter Verlag, 1979.
2. KOOIMAN, EWALD: *Die "Inégalité" in der französischen Barokmusik* în: *Zur Interpretation der französischen Orgelmusik*, îngrijită de H.J.Busch, Ed. Merseburger, 1986.
3. KRUMMACHER, CRISTOPH *Wege zur Orgel*, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1987
4. IAUKVIK, JON *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*, Ed. Corus, Stuttgart, 1990



inv. 193.463/2005

## PIERRE BOULEZ: RITUEL, IN MEMORIAM MADERNA

Doca COJOCARU

"... that is the ideal of form as a panoramic succession of related events whose interactions pervade every level of a musical structure. And it is in this respect that the means of re-introducing a perceptible tension was so vital a discovery: without it, permutation of structural elements can have no real significance in relation to the development of large-scale forms." (Susan Bradshaw - *The instrumental and vocal music*, pg. 216)

Fără a fi un compozitor singular care urmărește idealul unității structurilor formale ale muzicii secolului XX, Pierre Boulez (n. 1925) e totuși, poate, personalitatea care s-a ghidat după această idee cu consecvență, indiferent de anii semnării lucrărilor (puține la număr și mereu supuse unor re-aranjări și re-transcripții, rod al unei preferințe pentru variație și al obsesiei perfecțiunii). Dacă creația mentorilor săi spiritali se caracterizează prin reducerea structurilor la esențial (Anton Webern) sau prin eșalonarea unei multitudini de structuri esențiale (Olivier Messiaen), Boulez va prefera o sinteză: prezentarea, în succesiune, a multiplelor variante ale uneia și aceiași structuri esențiale originale; cu alte cuvinte, folosind o expresie mai plastică, obiectul travaliului va fi prezentat într-o mare varietate de clișee posibile, privite din diferite unghiuri de vedere. Tocmai de aici pomește și permanenta preocupare a compozitorului pentru reinnoire, reformulare a unui material preexistent.

Grija pentru forma compactă, unitară, obiectivă și logică se manifestă la Boulez deja în lucrările timpurii: *Notations* pentru pian (1945), *Sonatina pentru flaut și pian* (1946), primele două sonate pentru pian (1946/1948), iar apoi cu prioritate în capodoperele sale: *Structures I* pentru pian (1952), *Le marteau sans maître* pentru alto și 6 instrumente (1952-54/1957), *Sonata a III-a* pentru pian (1955-57), *Structures II* pentru două pianuri (1956-61), *Pli selon pli - Portrait de Mallarmé* pentru soprană și orchestră (1957-62), *Figures, Doubles, Prismes* pentru orchestră (1963-66), *Eclat* pentru 15 instrumente (1968), *Domaines* pentru clarinet și 21 instrumente (1968), *Eclat/Multiples* pentru orchestră (1968-71), *Cummings ist der Dichter* pentru 16 voci și orchestră (1970).

dar, odată cu "...*éxplosante-fixe...*" pentru ansamblu și live-electronic (1972-74), lucrare cu titlul inspirat dintr-o expresie a lui André Breton ("... *la beauté sera éxplosante-fixe, ou ne sera pas*"), Boulez descoperă posibilitatea cuceririi formei panoramice prin folosirea unei tehnici speciale de compoziție și astfel se naște un nou suflu al expresiei muzicale, eliberate de regula structurilor mobile (*Structures II*, *Sonata a III-a*) sau de autoritatea textului literar (*Pli selon pli*). Cuprinderea într-o viziune macroscopică a evoluției unei microstructuri aflate într-o continuă prefacere (și care se caracterizează prin relații armonice și ritmice specifice) se realizează prin superpozabilitatea unei matrici de bază cu variantele sale proprii, răbușind astfel forma explozivă a cărei orice element, oricât de complex, poate fi redus la formula inițială, de bază. Algoritmii sunt simpli, dar transpunerea sa în muzică a fost suficient de complicată pentru ca autorul să aibă nevoie de experiența unei vieți pentru dobândirea succesului.

O incununare a acestei munci este o lucrare realizată în urma pierderii unui bun compozitor și apropiat prieten, lucrare de o stranie frumusețe prin claritatea de cristal a construcției, dar și prin aluziile ritualice ale desfășurării melodice aflate într-o continuă dezvoltare, punctată permanent de o afirmație cadențial-armonică obsesivă. Tehnica matricii superpozabile este aici adaptată (și nu întâmplător!) formei variaționale, și capătă prin sensurile sale extramuzicale specifice o expresie deosebită. Este expresia unei mari tristeți ce se ascunde sub răbușințele spiralei timpului; este expresia bucuriei vieții universale ce nu are sfârșit, sau, poate, a unei permanente pendulări între viață și moarte.

*Rituel, in memoriam Maderna* pentru orchestră (1975) este scris sub semnul cifrei 7. (Se cunoaște slăbiciunea autorului pentru magia cifrelor!). De la cele mai mici detalii ale elementelor de înălțime sau de durată și până la proporțiile formei, totul este subordonat acestei cifre (inclusiv instrumentația, în ceea ce privește alcătuirea grupelor instrumentale). Tema lucrării este o melodie de 7 sunete atacate fiecare prin apogiaturi, expusă de oboi, în acompaniament ritmic de tabla și e precedată de o înălțuire armonică a unui agregat (construit din aceleași 7 sunete!) cu un finalis de mi bemol (întregul limbaj armonic reprezintă de altfel în permanență proiecția pe verticală a materialului modal al temei oboiului).

## PIERRE BOULEZ: RITUEL, IN MEMORIAM MADERNA

Doca COJOCARU

"... that is the ideal of form as a panoramic succession of related events whose interactions pervade every level of a musical structure. And it is in this respect that the means of re-introducing a perceptible tension was so vital a discovery: without it, permutation of structural elements can have no real significance in relation to the development of large-scale forms." (Susan Bradshaw - *The instrumental and vocal music*, pg. 216)

Fără a fi un compozitor singular care urmărește idealul unității structurilor formale ale muzicii secolului XX, Pierre Boulez (n. 1925) e totuși, poate, personalitatea care s-a ghidat după această idee cu consecvență, indiferent de anii semnării lucrărilor (puține la număr și mereu supuse unor re-aranjări și re-transcripții, rod al unei preferințe pentru variație și al obsesiei perfecțiunii). Dacă creația mentorilor săi spirituali se caracterizează prin reducerea structurilor la esențial (Anton Webern) sau prin eșalonarea unei multitudini de structuri esențiale (Olivier Messiaen), Boulez va prefera o sinteză: prezentarea, în succesiune, a multiplelor variante ale uneia și aceleiași structuri esențiale originale; cu alte cuvinte, folosind o expresie mai plastică, obiectul travaliului va fi prezentat într-o mare varietate de clișee posibile, privite din diferite unghiuri de vedere. Tocmai de aici pomește și permanenta preocupare a compozitorului pentru reînnoire, reformulare a unui material preexistent.

Grija pentru forma compactă, unitară, obiectivă și logică se manifestă la Boulez deja în lucrările timpurii: *Notations* pentru pian (1945), *Sonatina pentru flaut și pian* (1946), primele două sonate pentru pian (1946/1948), iar apoi cu prioritate în capodoperele sale: *Structures I* pentru pian (1952), *Le marteau sans maître* pentru alto și 6 instrumente (1952-54/1957), *Sonata a III-a* pentru pian (1955-57), *Structures II* pentru două pianuri (1956-61), *Pli selon pli - Portrait de Mallarmé* pentru soprană și orchestră (1957-62), *Figures, Doubles, Prismes* pentru orchestră (1963-66), *Éclat* pentru 15 instrumente (1968), *Domaines* pentru clarinet și 21 instrumente (1968), *Éclat/Multiples* pentru orchestră (1968-71), *Cummings ist der Dichter* pentru 16 voci și orchestră (1970).

dar, odată cu "...*éxplosante-fixe*..." pentru ansamblu și live-electronic (1972-74), lucrare cu titlul inspirat dintr-o expresie a lui André Breton ("... *la beauté sera éxplosante-fixe, ou ne sera pas*"), Boulez descoperă posibilitatea cuocării formei panoramice prin folosirea unei tehnici speciale de compoziție și astfel se naște un nou suflu al expresiei muzicale, eliberate de regula structurilor mobile (*Structures II*, *Sonata a III-a*) sau de autoritatea textului literar (*Pli selon pli*). Cuprinderea într-o viziune macroscopică a evoluției unei microstructuri aflate într-o continuă prefacere (și care se caracterizează prin relații armonice și ritmice specifice) se realizează prin superpozabilitatea unei matrici de bază cu variantele sale proprii, răbuținind astfel forma explozivă a cărei orice element, oricât de complex, poate fi redus la formula inițială, de bază. Algoritmul este simplu, dar transpunerea sa în muzică a fost suficient de complicată pentru ca autorul să aibă nevoie de experiența unei vieți pentru dobândirea succesului.

O incununare a acestei munci este o lucrare realizată în urma pierderii unui bun compozitor și apropiat prieten, lucrare de o stranie frumusețe prin claritatea de cristal a construcției, dar și prin aluziile ritualice ale desfășurării melodice aflate într-o continuă dezvoltare, punctată permanent de o afirmație cadențial-armonică obsesivă. Tehnica matricii superpozabile este aici adaptată (și nu întâmplător!) formei variaționale, și capătă prin sensurile sale extramuzicale specifice o expresie deosebită. Este expresia unei mari tristeți ce se ascunde sub răbuninle spiralei timpului; este expresia bucuriei vieții universale ce nu are sfârșit, sau, poate, a unei permanente pendulări între viață și moarte.

*Rituel, in memoriam Maderna* pentru orchestră (1975) este scris sub semnul cifrei 7. (Se cunoaște slăbiciunea autorului pentru magia cifrelor!). De la cele mai mici detalii ale elementelor de înălțime sau de durată și până la proporțiile formei, totul este subordonat acestei cifre (inclusiv instrumentația, în ceea ce privește alcătuirea grupelor instrumentale). Tema lucrării este o melodie de 7 sunete atacate fiecare prin apogiaturi, expusă de oboi, în acompaniament ritmic de tabla și e precedată de o înălțuire armonică a unui agregat (construit din aceleași 7 sunete!) cu un finalis de mi bemol (întregul limbaj armonic reprezintă de altfel în permanență proiecția pe verticală a materialului modal al temei oboiului).

Scara de înălțimi = 7 sunete (sib-re-mib-mi-sol-lab-la)  
1 2 3 4 5 6 7

Apogiaturile = 6(?) sunete (în ordinea 3-4-7-1-2-2(?) -5)

Scara de durate = 7 valori

Număr de măsuri = 7

Gruparea pulsațiilor ritmice la tabla = 7 măsuri diferite (în ordinea 2/8;4/8;6/8;5/8;1/8;7/8;3/8)

În cadrul variațiunilor, duratele și înălțimile vor fi permutate, transpuse și înmulțite prin extensia elementelor de la 1 la 7, apoi reduse la forma inițială. Obsesiva succesiune tema melodică - înălțuire armonică este un ecou al variațiunilor duble.

Ansamblul este împărțit în 8 grupe instrumentale distincte:

grupa I: oboi+percuția I

grupa a II-a: clarinete în si b + percuția II

grupa a III-a: flaut+percuția III

grupa a IV-a: viori+percuția IV

grupa a V-a: oboi (2), 1 clarinet (3), saxofon alt, 2 fagoți (1 și 3) + percuția V

grupa a VI-a: viori (5 și 6), 2 viole, 2 violonceli+percuția VI

grupa a VII-a: 1 flaut în sol, 1 oboi (3), 1 corn englez, 1 clarinet piccolo în mib, 2 fagoți (2 și 4) + percuția VII

grupa a VIII-a: 3 trompete în do, 6 corni în fa, 4 tromboni+percuțiile

Sinul dublelor variațiuni este orchestrat în felul următor:

1: grupa VIII (7 gonguri, 7 tam-tam-uri)

2: grupa I (tabla)

3: grupele I + VIII

4: grupele I (clopote mici japoneze) + II (blocuri de lemn) + III (bongos)

5: grupele I, II, III + VIII

6: grupele I (maracas) + II (clopote de vaci) + III (claves) + IV (tam-tam)

7: grupele I, II, III, IV + VIII

8: grupele I (blocuri mici de lemn) + II (caisse claire)

9: grupele I, II + VIII

10: grupele I (guire) + II (cymbales suspendus) + III (maracas) + IV (clopote de vaci) + V (temple block) + VI (tom-tom)

11: grupele I, II, III, IV, V, VI + VIII

12: grupele I (tamburina) + II (gero brand) + III (cymbales chinoise) + IV (maracas) + V (gong mic) + VI (tamburina africana, de lemn) + VII (conga)

- 13: A: grupele I - VIII
- B: grupele II - VIII
- C: grupele III - VIII
- D: grupele IV - VIII
- E: grupele V - VIII
- F: grupele VI - VIII
- G: grupele VII - VIII

Grupele instrumentale sunt așezate pe scenă în mod neobișnuit: gr. I - în față, dreapta; gr. a II-a - la mijloc; gr. a III-a și gr. a IV-a - în față, stânga; gr. a V-a - în spate, dreapta; gr. a VI-a - în față, dreapta; grupa a VII-a - în spate, stânga; gr. a VIII-a - în centru, chiar în spate.

Gradația timbrală pe parcursul variațiilor, alegerea atentă a instrumentelor în cadrul celor 8 grupe (observăm progresia numărului de interpreți în interiorul acestor grupe) și dispunerea stereofonică sunt determinate de tehnica de compoziție bazată pe variație, antifonie (este care aceasta o aluzie la Veneția, locul nașterii lui Maderna?) și amplificare-diminuare (atenuare) a tuturor parametrelor temei.

În părțile pare ale șirului variațiilor există câte 7 secțiuni notate de la "a" la "g". Aceste secțiuni se amplifică progresiv. Dacă inițial fiecare secțiune este reprezentată doar de câte o măsură la fiecare nouă reapariție numărul măsurilor crește, până ce în final el va atinge cifra 5. Proporțiile structurilor fiecărui grup nu vor fi însă egale. (În partea a 12-a structurile grupelor I, II și VI vor crește de 4 ori, cele ale grupelor III și V de 3 ori, iar cele ale grupelor IV și VII de 5 ori). Inegalitatea se manifestă însă nu numai la nivelul numărului de măsuri, ci și în modul de execuție pe care îl urmează fiecare grupă în parte, căci dirijorul va da indicații diferite de atac diverselor grupe instrumentale. În acest fel, partidele vor fi decalate și vor da o permanentă senzație de ecou, de circulație a informației sonore, idee ce va fi mai târziu exploatată și în *Répons*.

În timp ce variațiile temei melodice se află în mișcare, fluctuație, instabilitate (la aceasta contribuind și ghirlandele de apogiaturi, al căror număr va crește pe parcursul părților de la 1 la 7), în părțile impare, reprezentând tema-acord aliată într-o continuă devenire, se manifestă stabilitatea subînțiată prin eternul *mi bemol* și prin evoluția percuțiilor 8 și 9, independente, nedirjate. De altfel, aceste două percuții iau aici rolul șefului de orchestră, dirijorul propriu-zis având obligația să-și orienteze bagheta în funcție de ritmul lor ostinat și autoritar.

În toate părțile lucrării are loc o acumulare în ceea ce privește densitatea (vezi lista orchestrației) și extensia structurilor. În părțile impare aceasta se realizează cu o tehnică diferită decât cea din părțile pare (descrisă anterior); aici acordul-temă va suprapune conținutul elemente din tema melodică:

partea 1: A(acord-temă)

partea 3: A(g)+B(acord-temă)

partea 5: A(d)+B(g)+C(acord-temă)

partea 7: A(b)+B(d)+C(g)+D(acord-temă)

partea 9: A(f)+B(b)+C(b)+D(g)+E(acord-temă)

partea 11: A(c)+B(f)+C(b)+D(d)+E(g)+F(acord-temă)

partea 13: A(a)+B(c)+C(f)+D(b)+E(e)+F(g)+G(acord-temă)

Literele mici reprezintă practic microelementele temei melodice, notate în felul acesta de către autor. Dacă acestea au aici practic extensia câte unei măsuri, situația se schimbă în partea a 15-a, coda lucrării:

$A(=7)+B(=6)+C(=5)+D(=4)+E(=4)+F(=3)+G(=2)$ , cifrele reprezentând numărul de secțiuni delimitate prin bara dublă. Reducerea extensiilor are loc odată cu descreșterea densității orchestrației. Blocurile acordice tematice sunt defalcate, repetate și ritmizate, iar în concluzie apare desigur, inevitabil, acordul-temă pe nelipsitul mi bemol.

Să revenim din nou acum la Webern și Messiaen. De primul ne amintim observând în "Rituel..." "parasimetriile" gesturilor melodice, constelațiile armonice și dialogurile timbrale (cu toate că aici culorile alunecă foarte sensibil unele spre altele, în maniera Debussy). Influența celui de-al doilea se remarcă prin repetabilitate și continuă variație (oare cu gândul la *Livre d'orgue* - la rândul-i, tot o lucrare de sinteză?). Dar, mai presus de toate, Bruno Maderna e omniprezent printr-un lirism cald, meridional, și mai ales, prin rolul principal al oboiului, instrumentul său preferat. (*Hyperion* - Concert pentru oboi și orchestră în care melopeea solistului se arcuiește pe o continuă pedală de do).

Toate aceste "reminiscențe" sunt tratate de către Boulez cu un mare gest de noblețe; sub mâinile sale partitura nu devine un experiment epigonic, ci o expresie vie a respectului față de realizările trecutului. "Rituel..." este nu numai un omagiu adus unui prieten drag pierdut prea timpuriu (dar care poate fi mereu evocat și regăsit în momentul execuției), ci și o călătorie spre ... trecut, aceasta realizată prin inovații compoziționale adaptate la o experiență deja câștigată. În acest sens, opusul se inspiră din tradiție, nelăsându-se însă dominat de aceasta, și în același timp, pare prin forma sa variațională și sferică un roman ce-și caută cu înfrigurare finalul, pe care însă nu reușește să-l găsească. Și aceasta, nu fiindcă nu ar exista vreo soluție (Exemplul 1).

# RUGĂCIUNEA ÎN PRACTICA MONAHALĂ ORTODOXĂ: ROLUL TOACEI ÎN RUGĂCIUNE

Constanța CRISTESCU

Problema semnificațiilor unui produs folcloric - creație artistică - ne apare ca una dintre problemele majore ale etnomuzicologiei, în cadrul ei fiind înglobată și sfera tematică a raportului dintre universalitate și specificitate etnoculturală în tradiția orală. Semnificațiile unui produs folcloric sunt dependente de contextul socio-cultural în care este utilizat cu preponderență, modificându-se în timp odată cu produsul însuși, printr-un proces de actualizare, selectare, recreare și refuncționalizare.

Se știe că toaca este unul dintre cele mai rudimentare instrumente idiofone de percuție, utilizate de omenire din timpuri imemorabile. Se știe însă și că ea a fost adoptată în tradiția creștină ca instrument de cult, ce îndeplinește un act liturgic, deja din primele veacuri ale creștinismului, fiind păstrată până astăzi cu aceeași funcție - de chemare la rugăciune, la biserică - doar în Biserica Orientului.

Cercetătorii care au abordat problema semnificațiilor toacei au fost preocupați să demonstreze vechimea și universalitatea unor practici și rituri care folosesc instrumente de percuție, evidențiind valențe magice și mitice ale instrumentelor.

Având în vedere că actualmente toaca este utilizată preponderent în ritualul liturgic zilnic de la mănăstirile ortodoxe și având în vedere vechimea milenară a creștinismului și a monahismului pe teritoriul României, ne propunem să tratăm semnificațiile toacei în funcție de practica monahală și de cadrul liturgic în care este folosită zilnic. Denumim prin "toacă" semnalul de chemare la cultul divin. Ne vom referi în cadrul acestei lucrări la semnificația de rugăciune a toacei. În această direcție vom trata următoarele probleme:

- cine sunt monahii, ce viață duc, practici monahale fundamentale;
- etapele rugăciunii;
- spiritualizarea prin rugăciune reflectată în limbaj;
- rolul toacei în rugăciune;

1. Monahul (gr. monachos - monastikos = solitar, cel care trăiește singur), denumit în literatura patristică "ostaș al lui Hristos" sau "atlet al lui Hristos", este cel ce duce un mod de viață evanghelică, consacrată rugăciunii și ascezei, în totală retragere din lume și în deplină ascultare față de un părinte duhovnicesc. Monahul este deci cel ce caută cunoașterea, adorarea și slujirea lui Dumnezeu, aspirând și străduindu-se să atingă perfecțiunea creștină.

2. Viața monastică este consacrată unei experiențe personale a Duhului Sfânt, prin sărăcie, feciorie și ascultare liber consimțite.

*"Cele trei voturi monahale se înscriu în marea chartă a libertății umane. Sărăcia de bunăvoie eliberează de stăpânirea materiei și aceasta înseamnă o transmutație baptilsmală în noua făptură; castitatea eliberează de stăpânirea cămii și aceasta înseamnă misterul nupțial al iubirii creștine (agape); ascultarea eliberează de stăpânirea idolatră a eului și aceasta înseamnă înferea divină de către Tatăl".*

Sfântul Ioan Casian (sec. IV-V) învăța că viața monahală este crucificare și martiraj pe viu: *"Răbdarea și fidelitatea riguroasă cu care călugării perseverează în mărturisirea pe care au îmbrățișat-o odată pentru totdeauna, neîmplinind niciodată voia lor, fac din ei în toate zilele niște martiri vii".*

Idealul vieții monahale este "viața îngerească", trăirea pneumatică, ce culminează în "unirea cu Dumnezeu", care se dobândește ca dar divin, printr-un efort susținut de pregătire și apoi de desăvârșire a vieții spirituale. Ascetul duce o luptă harică împotriva răului, înfrupt de diavol. Trăirea monahală este socotită în mănăstire ca o viață de desăvârșire duhovnicească creștină, pe care n-o poate duce cel stăpânit de nevoile și

atracțiile lumii în care trăiește și pe care le impune în primul rând familia.

Înălțarea spirituală se realizează, deci, deodată, pe două planuri distincte, dar strâns legate unul de altul: cel al acțiunii și cel al contemplației. Amândouă sunt de nedespărțit în cunoașterea creștină, care este experiența personală și conștientă a realităților duhovnicești - gnoza. Prin fapt, omul trebuie să ajungă în cele din urmă la o stare de nepătimire, la independența firii sale, care nu mai este supusă patimilor (atracțiilor lumii și firii), care nu mai este afectată de nimic, stare propice contemplației.

Viața monahală este alcătuită, deci, din două mari părți, ce se contopesc în fapt teandric:

-asceza - ce se referă la omenească, cuprinzând partea activă de colaborare a omului;

-mistica - ce se referă la dumnezeiesc, cuprinzând partea de colaborare a lui Dumnezeu.

Viața spirituală culminează în viața duhovnicească (viața în Duh), ca fapt teandric, ce ridică omul credincios mai presus de nivelul puterilor sale, nu prin sine, ci prin lucrarea Duhului Sfânt.

3. Asceza (gr. asesis = exercițiu, efort, performanță) are ca scop purificarea, începând prin lepădarea de lume și lepădarea de sine. Asceza este omorârea treptată a păcatului (omorârea "morții din noi") și a tuturor tendințelor spre el, ca să se elibereze firea de sub robirea lui, pregătind mintea pentru primirea lui Dumnezeu, pentru contemplație.

În tradiția monastică, asceza are un sens tehnic precis, desemnând lupta interioară cu scopul de a câștiga o stăpânire a spiritului asupra materialului. Este o "lucrare eroică a voinței de purificare și iluminare sub acțiunea harică, pentru a pregăti ființa omenească să primească cununa deiformă a sfințeniei".

Rezultatul purificării prin asceză este dobândirea isihiei (liniști), deci a stării de nepătimire.

Purificarea fizică și sufletească se desfășoară printr-o tehnică ascetică largă și complicată, savantă și bogată, ce este rezultatul unei experiențe spirituale milenare. Ea constă în încadrarea monahului în slujbele bisericești de fiecare zi (Liturgie, vecemie și miezonoaptea) alături de ceasurile de rugăciune colectivă și individuală cu ceasurile de muncă fizică, sistemul posturilor și al privegheilor îndelungi care scurtează somnul - pentru că prin somn revin ispitele și atracțiile lumii în formă de visuri -, lectura de cărți sfinte în comun și în particular și meditația asupra lor, retragerea în "pustiul" chiliei, împărtășirea cu Sfintele Taine, controlarea neconștientă a conținutului sufletesc oferită de bunăvoie duhovnicului și autocontrolul prin introspecție permanentă ("paza minții").

Viața monahului este deci o viață de muncă și de rugăciune intensă.

*"Așa trebuie să se poarte totdeauna monahul ca și când ar avea să moară mâine; și iarăși așa să se folosească de trup, ca și când ar avea să trăiască mulți ani. Aceasta pe de o parte taie gândurile trândăviei și face pe monah mai sânguinos, iar pe de alta păzește trupul sănătos și în aceeași înfrânare".*

*"Mintea care hoinărește o statomicește citirea, priveghearea și rugăciunea; pofta aprinsă o stingă foamea, osteneala și singurătatea; iar mânia o domolește desăvârșit cântarea de psalmi, îndelungă răbdare și mila. Căci cele fără măsură și fără vreme sunt trecătoare și mai mult strică decât folosesc".*

Asceza are ca scop înlesnirea unei rugăciuni mereu mai înalte și tot mai desăvârșite.

4. Rugăciunea, ca activitate fundamentală existențială a monahilor, este definită în literatura patristică ca un dialog haric nemijlocit între om și Dumnezeu. "Rugăciunea este urcușul minții spre Dumnezeu", este "vorbirea minții cu Dumnezeu", "apropierea și unirea omului cu Dumnezeu".

Dimitrie Stăniloae definește rugăciunea astfel: "Rugăciunea este o stare de interioritate reciprocă între cel ce se roagă și Dumnezeu". "Rugăciunea este taina unirii omului cu Dumnezeu". Rugăciunea este deci o stare și nu o acțiune formală. "La vraie prière est une attitude constante, un état d'esprit qui faconne liturgiquement tout notre être."

În plan spiritual "urcușul omului spre Dumnezeu începe în biserică și se termină în Biserică". Biserica (gr.

elesia = comunitatea celor chemați) semnifică trupul mistic al lui Hristos, "templul lui Dumnezeu", dar și inima omului duhovnicesc în care se află Hristos. Omul duhovnicesc este "biserica lui Dumnezeu", "locuința lui Dumnezeu", "templu al Sfântului Duh".

Rugăciunea Bisericii s-a format în mănăstiri; ea ritmează în chip admirabil zilele și nopțile unei comunități monastice. *"Les Pères disent la prière sans plus, en parlant de la liturgie eucharistique"*.

Rugăciunea cunoaște mai multe etape, fiecare etapă a rugăciunii corespunzând uneia din treptele urcușului duhovnicesc, ale spiritualizării, reflectând raportul viu, trăit, experimentat, dintre om și Dumnezeu.

Teologii au delimitat trei trepte principale ale rugăciunii:

(rugăciunea exterioară), constituind rugăciunea materială ce se realizează prin cuvânt roșit sau cântat. Rugăciunea materială se realizează în cadrul cultului, deci în cadrul liturgic, dar și în intimitate, cu precădere în faza de început a urcușului spiritual din viața monahilor.

b. rugăciunea inimii, rugăciunea interiorizată, constituind etapa tăcerii.

După terminarea cultului, deci în intimitate, "omul își continuă drumul spre Dumnezeu în tăcere, iar legătura sa cu divinul nu se mai face prin cuvânt sau cânt, căci se roagă și cântă doar în inimă după ce aceasta în cadrul cultului a intrat în ritmurile divine (provocate de ritmul liturgic)".

Prin tăcere începe rugăciunea contemplativă, fără cuvinte, "în care inima se deschide în tăcere înaintea lui Dumnezeu".

c. rugăciunea minții, deci contemplația.

Contemplația este o stare de pasivitate desăvârșită din partea omului, în care numai harul dumnezeiesc e activ. Contemplația este rugăciunea extatică, ce o totală ieșire din sine, pentru a trăi răpit de divinitate. Este revelația tăntrică a atingerii cu Dumnezeu, a cufundării în lumina lui.

*"Pe culmile sale, rugăciunea e rugăciune curată prin faptul că nu mai are nici un obiect și nu mai folosește nici un cuvânt, ci mintea adunată din toate este conștientă că se află față în față cu Dumnezeu; de aceea se mai numește și rugăciunea minții (s.n.C.C.), pentru că în timpul ei mintea nu mai are nici o idee, nici un gând, afară de gândul fără formă la Dumnezeu"*.

Etapetele rugăciunii reflectă la nivelul limbajului procesul de interiorizare a rugăciunii, și procesul de spiritualizare a omului. Iată un grafic al urcușului duhovnicesc prin rugăciune, sugerat prin prezența cuvântului în fiecare etapă a acesteia (Exemplul 2):

Rugăciunea începe, deci, prin rugăciunea materială (verbală) și se interiorizează până în faza de stare pură, de rugăciune nematerială, deci de contemplație (extaz).

*"Starea de rugăciune (s.n.C.C.) este o dispoziție nepătimașă, câștigată prin deprindere, care răpește mintea înțeleaptă spre înălțimea spirituală, prin dragoste desăvârșită"*.

5. Rolul toacei (ca producție artistică) în rugăciune este sugerat de termenul prin care teologii și monahii exprimă funcția sa în cult: cea de chemare la rugăciune, la Biserică. Trebuie să remarcăm că semnalele de toacă sunt ample creații artistice, măiestrit realizate. În limba greacă, frumosul este numit kalos, adică puterea care cheamă.

În concepția teologică toaca este în sine rugăciunea. *"La prima bătaie de toacă începe și prima bătaie a inimii pentru Hristos. Toaca înseamnă rugăciune. Atunci când călugării și maicile sunt la ascultări și când liniștea mănăstirii e spartă de prima lovitură în toacă, ei rostesc o singur cuvânt: 'toacă+'. Acest cuvânt, în acel moment, înseamnă rugă."*

Toaca declanșează rugăciunea și face parte din rugăciune, fiind cadrul primar al acesteia. În acest sens, ea îndeplinește rolul de "inaintemergător al harului", fiind elementul pregătitor al monahului pentru rugă, prin rugă. (Nu întâmplător bătaia toacei este precedată și încheiată de rostirea unor rugăciuni, însoțite de

inchiăciuni). Rolul de pregătitor psihic al monajului pentru rugăciune prin rugăciune reiese din schema nivelelor rugăciunii liturgice realizată de PS Ioan Selejan :

*\*Toaca face parte din rugăciune - cadru primar:*

1. toaca;
2. clopotele;
3. strana;
4. tăcerea - *"încă se cântă în tăcere"*;
5. contemplația - *"când omul este mut și surd"*;

Afirmația înaltului monah își găsește suport științific în analiza muzicologică, la nivelul limbajului, a relației dintre repertoriul de toacă muzica de strană și rugăciune (ca formulă, deci ca limbaj). În cadrul unui studiu anterior, am stabilit că cele mai frecvente formule ritmice create pe toacă sunt de fapt recreeri ale unor formule de răspuns liturgic, precum și dezvoltări ale unor nuclee pregnante (din punct de vedere ritmic) din cântarea de strană, pe baza principiilor de creație proprii muzicii bizantine, din care muzica de toacă își trage seva. Răspunsurile liturgice, precum și cea mai mare parte a cântărilor de strană sunt rugăciuni. În estetica teologică ortodoxă, *"muzica este vorbire cântată"*, iar *"cântarea în biserică este rugăciunea însăși, pe care nici o limbă omenească alta, n-o poate substitui"*.

Bătaia toacei, prin formulele ritmice pe care le vehiculează, prin cuvântul latent pe care îl conține, este ruga latentă. Prezentăm, deci, graficul prezenței "cuvântului" în etapele rugăciunii, deoarece el redă sugestiv procesul de interiorizare a acesteia. (Exemplul 2)

Pomind de la schemele de mai sus, am elaborat schema dinamicii rugăciunii pe baza analizei de limbaj:

1. toaca - limbaj muzical monotimbral, realizat la un nivel (ritm);
2. clopotele - limbaj muzical politimbral, realizat la trei nivele (ritm, melodie, armonie);
3. dialogul liturgic între altar și strană (cântarea - limbaj diversificat: muzical și de strană + glăsuirea literar roștire)
4. tăcerea - cântare interioară - dincolo de cuvânt
5. contemplația - stare - dincolo de orice limbaj

Redăm și graficul dinamicii rugăciunii ca stare, reflectată în limbaj (Exemplul 3):

Graficul urcușului duhovnicesc în rugăciune prin intermediul limbajului schițează procesul de interiorizare a rugăciunii, pomind cu "rugăciunea limbii" ("rugăciunea exterioară") și culminând în contemplație, ca stare pură, de extaz ("rugăciunea minții") (Exemplul 4).

După cum se poate observa din schemele de mai sus, prima etapă a rugăciunii - "rugăciunea limbii" - se realizează prin forme artistice rafinate (muzicale, literare, muzical-literare). *"Rugăciunea cântată, așa cum ea izvorăște limpede și nemăiestrită din mistica creștinului ortodox, reprezintă forma cea mai nobilă și mai pură a cântecului religios, căci în această formă, rugăciunea este cântec, iar cântecul este rugăciune."*

În estetica teologică ortodoxă, arta este marea fică a religiei, fiind, în funcția ei cea mai glorioasă, mijlocitoarea cultului divin, căci stimulează ființa omenească și o ajută la înălțarea către Dumnezeu. Dumnezeu este frumusețea perfectă și absolută, este izvorul transcendent al tuturor frumusețelor din ordinea văzută (naturale, artistice, morale, etc.) spre care aspiră monahul și pe care acesta îl poate cunoaște prin contemplația mistică - treapta cea mai înaltă a rugăciunii.

*"Putem anticipa (...) că rugăciunea inimii este declanșată de toacă și clopot. Am putea spune că toaca și clopotul este un prim movens, deci cele care dau primul impuls rugăciunii inimii. Căci toate actele liturgice, începând cu luarea binecuvântării de paraclisier de la stareș pentru toacă și până la ultimul Amin din Sfânta*

*Liturgie, toate acestea îl conduc pe creștin spre a intra în ritmul divinului. Toaca e pușin mai dură, mai austeră după aceea vine musica, care este mai caldă. Dacă toaca adună la biserică, psalmul face trecerea între aceste elemente sonore emise de otacă și clopot și ne poartă spre cântul liturgic, care, la rândul lui, ne deschide porțile inimii, respectiv ale rugăciunii inimii cu care pleacă monahul din biserică și intră apoi în rugăciunea minții, în tainica-i chiele\*.*

În ortodoxie, estetica nu este, deci ceva străin, ci ceva constituțional sau structural. Întreaga structură a Bisericii, în înțelesul său complex, este un sistem estetic. Însăși ființa ei spiritual-materială, transcendent-imanentă, ne-o arată ca pe o capodoperă magnifică a întemeietorului ei. Estetica ortodoxă este o estetică a sfinților, o flocație, adică o iubire de frumusețea suprafirească, ce se desăvârșește în arta practică a contemplației mistice\*.

## EMINENȚII PEDAGOGI ȘI PIANIȘTI ANA VOILEANU-NICOARĂ, ECATERINA FOTINO-NEGRU, GHEORGHE CIOLAC, ELIZA CIOLAN ȘI GHEORGHE HALMOS ȘI APORTUL FIECĂRUIA DINTRE EI LA PRESTIGIUL ȘI CONSOLIDAREA ȘCOLII PIANISTICE CLUJENE

Graziela GEORGIA

După proclamarea Unirii la 1 Decembrie 1918, una din primele și valoroasele inițative ale lui Tiberiu Brediceanu, director al artelor în Consiliul Dirigent din Sibiu și a guvernului provizoriu din Transilvania, a fost înființarea Conservatorului de muzică și artă dramatică din Cluj.

Numirea profesorilor la această primă instituție de învățământ superior artistic în limba română în Transilvania a fost rezolvată cu mult discernământ de către compozitorul și dirijorul GH. DIMA, organizator și director al acestui Conservator. Astfel, ANA VOILEANU-NICOARĂ, CORNELIA DEAC-VANCEA și ILIE SIBIANU cunoscuți printr-o meritorie activitate artistică, sunt numiți profesori de pian la Conservatorul din Cluj în anul 1919.

Depășirea greutăților inerente oricând început, lupta înverșunată împotriva amatorismului, când trebuiau educați nu numai studenții, dar și publicul, au necesitat depunerea unor eforturi explicabile doar prin entuziasmul izvorât dintr-un intens sentiment patriotic, caracteristic acelei epoci și printr-un deosebit simț al responsabilității față de misiunea încredințată.

Prin multilaterala sa activitate, profesoara ANA VOILEANU-NICOARĂ s-a impus printre personalitățile marcante ale vieții muzicale pe plan local și național, întreaga sa viață fiind caracterizată printr-un profund umanism, simț al dreptății și demnității.

Născută la Sibiu la 27 ianuarie 1890, a studiat pianul în orașul său natal, cu mama sa, apoi cu profesorul V. Heldenberg. În 1908 este admisă la clasa prof. E. Ludwig la Conservatorul din Viena, pe care-l absolvă în 1919 cu diploma de merit și premiul "Beethoven". Își continuă studiile între 1913-1914 la Conservatorul "Stem" din Berlin cu prof. dr. Krause, care remarcându-i înclinația spre interpretarea muzicii lui Bach o sfătuiește să se consacre exclusiv acestei muzici. Urmând acest îndemn, Ana Voileanu-Nicoară se distinge dintre pianiști români ai sec. XX prin cuprinderea celui mai bogat repertoriu bachian, în care dovedea desăvârșita rezolvare a problemelor de construcție polifonică, stăpânirea ritmului lăuntric al pieselor, alegerea tempo-ului just atât stilistic, cât și ca potențial pianistic, determinarea coloritului specific al fiecărei lucrări și în special redarea expresiv convingătoare a stării sufletești generatoare.

Consacrarea sa ca "Bachinterpretin" recunoscută în presa germană (Leipzig, Berlin - 1922), nu a împiedecat-o însă să îmbrățișeze un vast repertoriu, cuprinzând lucrări clasice, romantice, contemporane (Bartok, Rachmaninov, Debussy).

Pe deplin conștientă de nobila misiune de a promova muzica neamului său, profesoara Ana Voileanu-Nicoară a adus o importantă contribuție la popularizarea repertoriului autohton, interpretând în prima audiție, ca solistă și acompaniatoare, lucrări a 34 de compozitori autohtoni.

În activitatea sa didactică de profesorat la Conservatorul de Muzică "Gh. Dima" din Cluj între anii 1919-1952, și-a propus ca nivelul tehnic și interpretativ al studenților să nu fie mai prejos decât nivelul obișnuit al Conservatoarelor apusene. În vederea ridicării nivelului tehnic al studenților, publică în 1936 (pe cheltuieli proprii) colecția de exerciții *De luni până duminică*. Obiectivul primordial pe care-l urmărea era însă ridicarea execuției muzicale la treapta superioară a interpretării re-creatoare, insistând asupra "identificării afective cu limbajul muzical". Caracteristica esențială a profilului său pedagogic rezultă din îngemănarea excepționalei sale intuiții

muzicale cu un real talent literar (dovedit în poezii, traduceri, lucrarea cu caracter autobiografic) care-i ofereau acea rarissima capacitate de a exprima în cuvinte caracterul, esența, sensul muzicii studiate. Dintre studenții clasei sale amintim pe: Zeno Vancea, Ecaterina și Magdalena Herțeg, Miroșea Popa, Liviu Cosma, Petre Sbârcea, I. Selmeczi, precum și mulți profesori ai liceelor de muzică din țară.

După anul 1952 Ana Voileanu-Nicoară este invitată să preia catedra de acompaniament și corepetiție nou înființată la Liceul de Muzică din Cluj, unde pune bazele predării acestei noi discipline alături de cursul de muzică de cameră. În această perioadă au beneficiat de îndrumările sale: Emil Simon, Cecilia Sbârcea, A. Arion, A. Barabas, Ninuca Oșanu-Pop și mulți alții. Din bogata activitate științifică a profesoarei Voileanu, care i-a adus calitatea de membră a Uniunii Compozitorilor, amintim: conferințe despre Gh. Dima, J.S. Bach, L. van Beethoven, Fr. Chopin, M. Mussorgski, referate asupra unor probleme de tehnică și interpretare muzicală, prima monografie asupra personalității lui Gh. Dima (*Viața și opera*, 1957), precum și lucrarea *Contribuții la problematica interpretării muzicale*, 1960.

În anul 1976, deci la vârsta de 86 de ani, profesoara, pianista și scriitoarea Ana Voileanu-Nicoară s-a stins din viață, rămânând de-a pururi vie în sufletele și conștiința celor ce au apreciat-o și au iubit-o nespuse...

Între anii 1925-1961, ECATERINA FOTINO-NEGRU, personalitate de seamă a școlii pianistice românești, a desfășurat o bogată și rodnică activitate ca profesoară de pian la Conservatorul de Muzică "Gh. Dima" din Cluj și ca pianistă concertistă.

Născută în anul 1902 la București, în anul 1919 absolvă Conservatorul de Muzică din București la clasa profesoarei Emilia Saegiu. La examenul de absolvire, președintele comisiei fiind GEORGE ENESCU, acesta a afirmat că: "singura dintre foști absolvenți din acel an care poate să se prezinte pe podiumul de concert este domnișoara Ecaterina Fotino". În continuare, își perfecționează studiile timp de trei ani cu prof. Florica Muzicescu și cu prof. Scărbătescu. Fiind numită prin concurs în anul 1922 profesoară de pian la Conservatorul din Iași, activează aici timp de un an. Urmează doi ani de perfecționare la Paris, unde fiind înscrisă la "École normale de musique", studiază pianul la clasa lui Alfred Cortot, cu asistentul acestuia Lazare Levy. Ecaterina Fotino-Negru participă la toate cursurile de interpretare pe care A. Cortot le organiza la sfârșitul anului în sala "Comedie", precum și la cursurile de interpretare ale lui Maurice Ravel, interpretând Sonata de Ravel sub directa lui îndrumare.

În urma celor 2 ani de studii, obține diplomele "Licence de concert" și "Licence d'enseignement". Întoarsă în țară, este transferată prin schimb cu profesorul Sibianu la Conservatorul de Muzică din Cluj, unde va activa până în 1961, dată la care se transferă la București, întâi la Institutul de pedagogie, apoi la Conservatorul "C. Porumbescu", unde în anul 1964 se pensionează. Chiar și după data pensionării, fiind conștientă că nu și-a încheiat misiunea cu privire la contribuția sa la dezvoltarea școlii pianistice românești, își continuă activitatea concertistică și pedagogică, îndrumând foști absolvenți în pregătirea lor pentru susținerea unor programe de recital sau concerte.

În toți anii activității sale, E. Fotino-Negru a știut să îmbine în modul cel mai fericit munca de pedagog cu activitatea concertistică. A susținut numeroase concerte de muzică de cameră, imprimări la Radio, concerte pentru pian și orchestră programe la 2 și 3 plane, și a realizat împreună cu sora sa Maria Fotino în anul 1976, deci la vârsta de 74 de ani, discul cu *Concertul în Mi b major pentru 2 plane și orchestră de Mozart*, avându-l ca dirijor al Filarmonicii din Cluj pe maestrul Emil Simon.

Ecaterina Fotino-Negru a concertat cu Filarmonica din București sub bagheta lui Teodor Rogalski și Mihail Jora, interpretând concertele în *fa minor* de Chopin și *Concertul nr. 4* de Beethoven. De asemenea a interpretat tot la București, sub bagheta dirijorilor Matei Socor, Constantin Bobescu, *Concertul pentru două plane de Mozart*, împreună cu sora sa; apoi *Concertul pentru 3 plane și orchestră de J.S. Bach*, cub bagheta dirijorului Bugeanu, avându-le alături pe sora sa - Maria Fotino și pe Smaranda Atanasof. Un remarcabil succes a obținut împreună cu sora sa într-un recital la două plane, cu un program Rachmaninov și Saint-Saens. Un trio pentru pian, violoncel și vioară, alături de violonistul Jean Bobescu și violoncelistul Flor Breviman, a însemnat de asemenea un succes binemeritat, urmat la scurt timp de un recital de sonate pentru violoncel și pian și un concert de lieduri cu marea mezzosoprană Anastasia Costopol.

În Cluj Ecaterina Fotino-Negru a interpretat Concertul în fa minor de Fr. Chopin sub bagheta lui Marțian Negrea. Iată ce scrie o cronică a Anei Voileanu-Nicoară, apărută în revista *Societatea de mâine* din martie 1935: *"Relevăm îndeosebi efortul artistic al d-rei Fotino Ecaterina care a interpretat Concertul în fa minor de Fr. Chopin cu o finețe și stăpânire tehnică cu totul remarcabile"*. Tot la Cluj a dat recitaluri cu lucrări pentru două pianе împreună cu Eliza Ciolan. În 1951 participă la Festivalul Bach organizat la Cluj, cântând împreună cu Eliza Ciolan și Romeo Ghircoiașiu - sub bagheta dirijorului Antonin Ciolan - *Concertul pentru trei pianе și orchestră* de J.S.Bach. La sala Teatrului Maghiar din Cluj, E. Fotino-Negru susține, împreună cu pianistul maghiar Teleki un concert la două pianе cu program R.Strauss, concert ce a avut un deosebit succes. Dintre numeroasele înregistrări la Radio București se cuvine a aminti interpretarea în primă audție împreună cu oboistul Ioan Danie a *Sonatei pentru oboi și pian* de S. Toduță.

Cei mai mulți absolvenți ai clasei sale au devenit buni muziceni, pedagogi și concertiști. Astfel, dintre primii absolvenți amintim pe: Sigismund Toduță, Szabó Geza, Tătăr Francisc, Valeria Taban. Apoi și alți absolvenți care activează și în prezent în cadrul Academiei de Muzică "Gh. Dima" ca: Cecilia Miron-Sbârcea, Graziela Georgia, Voichța Timiș, Ninuca Oșanu-Pop.

Metoda de predare a prof. Ecaterina Fotino-Negru s-a caracterizat printr-o elasticitate deosebită. Cu fiecare elev sau student a lucrat individual; nu a aplicat o metodă universal valabilă, dar desigur că s-a ghidat după anumite linii mari, directoare. În funcție de lipsurile sau înclinațiile fiecărui student, profesoara alegea repertori adecvate, insistând cu perseverență pentru înlăturarea lacunelor de tehnică și interpretare. A acordat o deosebită importanță utilizării libertății brațului în funcție de cerințele textului muzical. De asemenea a insistat foarte mult pentru însușirea unei agilități și fortificări a degetelor. Toate execuțiile trebuiau să fie supuse unui riguros control auditiv, în vederea obținerii unei variate palete sonore, începând de la rafinamentul sonorităților în piano și pianissimo, până la amplexarea fără stridență dinamicilor forte și fortissimo.

Cu toate aceste preocupări, prof. Ecaterina Fotino-Negru nu a considerat tehnica un scop în sine, ci un mijloc pentru realizarea unei interpretări artistice valabile. Într-o lucrare a d-sale intitulată *Studiul emisiunii sunetului* se subliniază: *"s-a crezut că tehnica este doar un mecanism fizic. În realitate, ea aparține spiritului. Exercițiile mecanice nu conduc la virtuozitate, studiul emisiunii sunetului este însuși studiul realizării operei muzicale"*.

Caracterizată printr-o modestie, exigență și seriozitate deosebită, Ecaterina Fotino-Negru rămâne una din cele mai cunoscute pedagogice ale învățământului pianistic clujean, care la venerabila vârstă de 89 de ani s-a stins din viață...

O altă personalitate a școlii pianistice clujene a fost și profesorul și pianistul GEORGE CIOLAC.

Absolvent al clasei de pian a valoroasei profesoare Amelita Cionea, este trimis la Paris unde lucrează sub îndrumarea renumitului pianist și pedagog Alfred Cortot timp de 4 ani (1925-1929), obținând licența de concertist și diploma de absolvire la Institutului "Ecole normale de musique". Însuși Cortot exprimă în revista *Le monde musical* aprecieri elogioase la adresa elevului său G. Ciolac, care concertează cu mare succes la Paris și în alte orașe ale Franței.

Revenit în țară în 1929, este numit profesor de pian la Conservatorul de muzică și artă dramatică din Cluj, unde activează până în 1950, dată la care se pensionează.

Sensibilitatea sa dobândită, perfecționată la școala franceză, orizontul ce-l avea în înțelegerea fenomenului muzical al contemporaneității, reputația sa solistică, au contribuit în mare măsură la dezvoltarea pianisticii clujene. Inteligent și exigent, dar în același timp, înțelegător și generos, a știut să dezvolte înclinațiile elevilor săi, respectându-le personalitatea și individualitatea artistică. În puține cuvinte, reușea să imprime întregii munci în clasa pe care a condus-o, dragostea și năzuința spre arta care, pentru profesorul și pianistul G. Ciolac, era *"undeve sus, de unde nu se pot face concesii"*.

În cariera sa didactică a îndrumat un mare număr de iubitori ai pianului, fie ca studenți în clasa sa de pian, fie ca respectuoși solicitanți de a primi îndrumări de la maestrul Ciolac. Dintre aceștia, mulți au devenit pianști profesioniști, profesori de pian sau compozitori, muziceni. Ca foști studenți ai profesorului Ciolac care au activat

În cadrul Conservatorului "Gh. Dima" îi putem aminti pe: Miron Șoarec, Max și Ileana Eisikovits, Magda Farkas, Romeo Ghircioașiu, Eva Radeș, Valeria Taban, Enea Borza, iar din alte orașe, amintim doar câțiva: Ovidiu Drămbă, Filomena Oșanu, Stela Cameiută, Mircea Popa.

Bogata sa activitate concertistică s-a bazat pe un repertoriu foarte vast, cuprinzând lucrări începând cu stilul preclasic și muzica veche italiană, până la contemporani. Un loc important l-a ocupat creația compozitorilor români: George Enescu, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Grigore Ghidonescu, Iuliu Mureșanu, unele lucrări interpretându-le în prima audiție. În țară a concertat la București la Sala Ateneu, Sala Dalles, la Radio și în multe alte orașe. Presa (cotidiene și reviste cu profil artistic) apreciază la cel mai înalt nivel tehnica sa desăvârșită, stăpânirea mijloacelor de expresie, care îmbinate cu o rară muzicalitate și concepții personale superioare, au concurat la realizarea unor interpretări memorabile. Despre frumoasele sale succese artistice obținute cu ocazia unui tureu în Italia, găsim critici elogioase în ziarele *La stampa*, *Il gazzettino*, *Il Brennero* din anul 1940, care toate subliniază tehnica sa strălucitoare, cristalină, tușeu de o rară mobilitate și căldură, maturitatea stilistică de care a dat dovadă.

Prin transplantarea celei mai avansate concepții didactice și interpretative ale epocii, ce și-a desăvârșit-o datorită colaborării și îndrumării de care a beneficiat din partea lui A. Cortot, prin atitudinea și calitatea sa de european în cultură și artă, profesorul Ciolac deține un loc de prim ordin în istoria Conservatorului clujean.

O contribuție dintre cele mai importante pentru conturarea unei școli pianistice clujene, a adus-o prin activitatea sa pedagogică de peste 20 de ani în cadrul Conservatorului de Muzică "Gh. Dima" și eminenta profesoară ELIZA CIOLAN. Formată la Conservatorul de Muzică din Iași, unde i-a avut profesori de pian pe Emil Mihail și Ilie Sibianu și la armonie și contrapunct pe Antonin Ciolan, își desăvârșește studiile timp de 5 ani în străinătate, mai întâi la Viena, apoi la Paris la "École normale", unde studiază cu Lazare Levy și Alfred Cortot.

Întoarsă în țară, se stabilește la Iași unde, pe lângă activitatea pedagogică, desfășoară și o importantă activitate concertistică. Numeroase recitale de pian și concerte cu orchestra, care abordează cu precădere marile repertorii romantice, o aduc ca caspete în sălile de concerte din București, Chișinău, Sibiu, Cluj, etc. A concertat la Ateneu sub bagheta marelui dirijor Alfred Alessandrescu și a susținut mai multe recitale în direct la Radio București. Criticile apărute în acea vreme relevă toată profunzimea muzicalitate a interpretei, dublată de un bun gust artistic desăvârșit și perfecțiunea tehnică a jocului pianistic. În 1948 Eliza Ciolan s-a stabilit la Cluj, preluând conducerea unei clase de pian principal în cadrul Institutului de Arte care, câțiva ani mai târziu devenea Conservatorul de Muzică "Gh. Dima".

Unul din postulatele care au călăuzit-o în această muncă, dusă cu o exemplară dănuire a fost:

*"Cu cât ai mai mult de spus, cu cât ești mai complex și mai adânc înzestrat cu personalitate artistică, cu atât mai bine trebuie să fi înzestrat cu mijloace tehnice și muzicale, pentru a te și exprima la nivelul dotației tale. Interpretul nu are dreptul să stâlcească frumusețea conținutului artistic prin stângăcia mâinilor, ci are datoria morală să-și perfecționeze iscusința mâinilor, până ce acestea devin apte să dea glas nestingherit mesajului artistic".*

Din acest crez au decurs următoarele aspecte privind desfășurarea muncii în clasa E. Ciolan, care pot fi considerate caracteristice:

1. atenție foarte mare acordată formării unui aparat pianistic impecabil. În acest cadru, Eliza Ciolan a urmărit cu perseverență așingerea în mod succesiv a unor obiective care să-i transforme pe studenți în pianști formați. Permanentă punere în lumină a legăturii dintre activitatea diferitelor sectoare componente ale aparatului pianistic și efectele obținute asupra sonorității, forței, vitezei, supleții etc., realizându-se astfel caracterizarea relației cauză-efect, fapt care îl ajută pe student în stăpânirea rațională și controlată a întregului aparat pianistic.

2. "Legătura mâinii" - expresie îngrădită de Eliza Ciolan și preluată de studenți, care uneau sub acest nume totalitatea exercițiilor și procedeelor de lucru absolvite de studenți în vederea obținerii forței, egalității, vitezei, clarității, pentru formarea unei sonorități cultivate, stăpânirea diferențelor de colorit, strădania de a ajunge la o sonoritate (tușeu) specifică, personală. Toți cei care au trecut prin clasa Eliza Ciolan știu că frumusețea sunetului pianistic, maleabilitatea lui expresivă, rotunjirea lui suplă, au constituit o adevărată obsesie

în munca ei. De asemenea, s-a insistat asupra perfecționării continue a auzului, pentru distingerea sigură a celor mai infime nuanțe, diferențe în calitatea sonorității, ca o condiție primordială pentru evoluția facultății de reprezentare sonoră și implicit, de îmbogățire a imaginației sonore. O importanță deosebită a acordat-o frazării, atât în sensul articulațiilor interne ale frazei (expresie favorită "frazare interioară"), cât și în privința arcului mare care trebuie să realizeze curba tensională a frazei, reliefându-se întotdeauna sensul acesteia în raport cu locul în care se află în armonia întregului. De subliniat că motive, linii melodice, fraze aflate în voci secundare, se bucurau de atenție cel puțin egală. Eliza Ciolan a știut în mod științific a îndruma studiul individual al studenților, dând dovadă de o remarcabilă invențivitate în născocirea unor exerciții, modalități de studiu pentru învingerea unor dificultăți tehnice. Profesoara și pianista Eliza Ciolan rămâne de-a pururi o personalitate de seamă a școlii pianistice clujene, aducându-și aportul său deosebit de prețios la consolidarea prestigiului Conservatorului de Muzică "Gh. Dima" din Cluj.

O altă figură proeminentă a școlii pianistice românești o constituie pianistul și pedagogul GHEORGHE HALMOS, fost profesor la Catedra de pian a Conservatorului din Cluj între anii 1950-1967, iar din 1967-1979 funcționând ca profesor la Conservatorul din București.

A urmat studiile la Academia de Muzică "Franz Liszt" din Budapesta între anii 1933-1935, la clasa lui Stefnai Imre, discipol al lui Dohnányi, iar apoi, între anii 1935 -1937 la Viena la clasa pianistilor Paul Weingartner și Emil Sauer obținând în mai 1937 diploma absolvirii "Meisterklasse" de pian.

Metoda de predare a profesorului Halmos se baza pe preocuparea de a imprima studentului o concepție interpretativă corectă, punând accentul pe aspectul stilistic, pe capacitatea studenților de a înțelege și a diferența în interpretarea unui repertoriu cât mai bogat, caracteristicile diverselor școli muzicale.

Gh. Halmos a utilizat procedeul orelor colective în care fiecare student își cânta materialul; apoi, după autocritica interpretului, urmau observațiile colegilor care se refereau tot la concepția interpretativă, la înțelegerea corectă a frazelor, a ideilor muzicale, fără a se opri asupra detaliilor tehnice. Profesorul puna mare accent pe efectul stimulatv al programării studenților la cât mai multe producții publice. De asemenea obișnuia să-și invite la după amiezi muzicale studenții la domiciliul său, interpreți fiind pe rând studenții sau însuși maestrul lor, care interpreta programele de recital în fața lor. La Cluj Gh. Halmos a fost dascălul mai multor generații de pianiști. Dintre aceștia amintim pe: Vefan Ronai, Ferdinand Weiss, Gheorghe Sava, Gabriel Amiraș, Judith Molnar, Dan Ioan, Andrei Deleanu și alții.

Un loc deosebit de important în cariera prof. Halmos l-a ocupat activitatea sa concertistică. În țară, a susținut concerte cu orchestrele filarmonice din București, Sibiu, Cluj, Oradea și alte localități sub bagheta unor dirijori ca: George Enescu, C. Silvestri, T. Rogalski, G. Georgescu etc. A avut deasemenea numeroase recitaluri și imprimări la Radio. A concertat, având remarcabile succese în toate țările foste socialiste din Europa, precum și în Franța, Turcia, Cuba și Uruguay. La Cluj, București și Târgu-Mureș a interpretat integrala sonatelor de Beethoven și integrala studiilor lui Fr. Chopin pentru pian.

Membru în jurul unor concursuri internaționale cum ar fi: Concursul Internațional "George Enescu", cele de la Moscova, Leipzig, Varșovia, Zwickau, München și Montevideo, profesor la cursuri de perfecționare de vară de la Weimar, Gh. Halmos a reprezentat cu cinste și peste hotare școala pianistică românească. l-a fost decernat titlul de "Artist emerit" și a fost solistul permanent al Filarmonicii din Cluj.

... Acum, când sărbătorim împlinirea a 75 de ani de la înființarea Conservatorului de Muzică "Gh. Dima", aducem un pios omagiu eminentilor pedagogi și pianiști: Ana Voileanu-Nicoară, Ecaterina Fotino-Negru, George Ciolac, Eliza Ciolan și Gheorghe Halmos, care vor rămâne de-a pururi vii în sufletele și conștiința celor ce i-au apreciat și i-au iubit nespus...

## ȘCOALA ROMÂNEASCĂ DE SUFLĂTORI DE LA CLUJ (1919-1944)

Ferenc Laszlo

Marile înfăptuiri în domeniul vieții muzicale sunt îndeobște consecințe ale unor evenimente de istorie politică. Bunăoară, conservatoarele de stat de la Iași și București au fost create în 1860, respectiv 1864, în primii ani de existență a Principatelor Unite, în timpul guvernării lui Mihail Cogălniceanu. Înființarea celui de-al treilea conservator de stat din România, aici la Cluj, a avut loc la 17 septembrie 1919, în condiții analoage, dar ca o reacție și mai promptă la tumura istorică: în perioada imediat următoare proclamării Unirii Transilvaniei cu Regatul Român. Înființatorii n-au așteptat încheierea Tratatului de pace de la Trianon (4 iulie 1920), nici măcar ratificarea, în Parlamentul României, a legilor cu privire la Unirea cu România a Transilvaniei, Bucovinei și Basarabiei (10 decembrie 1919). Cinste lor. Cinste Consiliului Dirigent care și-a asumat răspunderea pentru acest act de citorie.

Hotărârea Consiliului Dirigent din Septembrie 1919 de a înființa la Cluj o Operă Națională, Opera Română de azi, a fost un act deosebit de temerar. Conducerea noii instituții a trebuit să creeze din nimic întregul personal artistic. În ceea ce privește orchestra, personalul acesteia a fost recrutat, integral, din fosta Monarhie Austro-Ungară. În condițiile miziei financiare din țara învinsă în primul război mondial, numeroși muzicieni austrieci și cehi, de un nivel profesional considerabil, unii dintre ei artiști de mare valoare, au consimțit să se stabilească temporar la Cluj. Unii dintre ei nici nu s-au mai întors în patria lor natală.

Această stare de fapt de la Operă sublinia încă odată necesitatea înființării la Cluj a unui conservator de stat, menit să crească cadre artistice în stare să preia treptat locul străinilor. Colaborarea dintre cele două instituții - Opera și Conservatorul - a fost exemplară.

În ceea ce privește aportul Conservatorului la întemeierea și dezvoltarea școlii românești de suflători de la Cluj, constat cu regret că acest proces a demarat cu o întârziere de doi ani față de școala românească clujeană de pian, cânt și vioară, Conservatorul din Cluj deschizându-și porțile fără clase de instrumente de suflat.

Pionierul acestor discipline a fost flautistul Constantin Sîthi (1888-1951) care, ieșean de origine, absolvent al lui Petre Elinescu la Conservatorul din București (1909), în 1921 s-a stabilit la Cluj și a întemeiat clasa de flaut pe care a condus-o cu competență până la pensionarea sa survenită în 1946, ocupând paralel (nu știm din care an) și postul de prim flautist al Operei Române.

Peste alți doi ani, în toamna lui 1923, au luat ființă alte trei clase de instrumente de suflat. Profesorul de oboi A. Kotraschek și profesorul de clarinet Otto Gerstner s-au aflat în serviciile Conservatorului numai un an. În schimb, comistul Gheorghe Sfetca (18??-19??), primul instrumentist român din orchestra Operei Române, numit tot în 1923, a rămas fidel instituției până la 1940. În afară de corn, el a predat, temporar, și trompeta și trombonul, putând fi considerat, deci, întemeietorul școlii românești clujene a tuturor instrumentelor de suflat de alamă.

În 1924 și-au făcut apariția la Cluj alți doi suflători valoroși care au preluat clasele lui Kotraschek și Gerstner: oboistul Dumitru Dumitrescu și clarinetistul David Rogozea. Dumitrescu (1891-1959) a fost originar din București, unde a absolvit la Conservator clasa lui Ion Georgescu (1911) și a devenit membru al Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice. În 1924, el a ocupat la Cluj atât catedra de oboi, cât și postul de prim oboist al Operei Române, funcții păstrate până după sfârșitul perioadei de care ne ocupăm. El a jucat un rol important și în mișcarea sindicală interbelică, îndeplinind ani de-a rândul funcția de președinte al Filialei din Cluj a Sindicatului Artiștilor Instrumentiști Români. Prietenul și colegul său David Rogozea (1889-1940), originar din Călărași, a studiat clarinetul la București, apoi (nu știm cât timp) și la Viena. Membru și el al Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, de la 1918 (sau 1919?) până la 1923, titularul clasei de clarinet de la Conservatorul din București, el a venit la Cluj cu o considerabilă experiență artistică și didactică.

Clasa de fagot a rămas ultima în cronologia înființărilor. Întemeietorul a fost Otto Kirchner. Regretăm a nu

cunoaște datele esențiale ale carierei sale, deși a predat din 1925 până în 1931, deci o perioadă de șase ani. După plecarea sa, clasa a fost preluată, timp de câte un an, de Gheorghe Simonis, respectiv R. Görner, abia în 1934 instalându-se în fruntea ei Nicolae Jurca (1907-1977), primul absolvent al clasei (1933), titular până în 1944.

Din clasa de suflători a lui Sfetca s-a desprins întâi clasa de trombon, care a fost preluată - potrivit unei uzanțe a timpului, greu de justificat azi - de titularii succesivi ai clasei de contrabas: F. Divisek (1925-1930) și A. Teichner (1930-1935). În 1935 și-a făcut apariția la Cluj Dimitrie Cărbunescu (1882-1977), un excepțional lăutar specializat la Berlin și Paris, care însă inițial absolvise la Conservatorul din București clasa de trompetă a lui Joseph Neumann (1906). Fără să fi profesat efectiv instrumentul, Cărbunescu a condus cu competență clasa de trompetă-trombon până după 1944 când a părăsit Clujul.

În 1940, când, în condițiile istorice știute, Conservatorul din Cluj s-a mutat la Timișoara, postul de profesor de clarinet al lui Rogoza, decedat de curând, a fost ocupat de eminentul său absolvent Vasile Hudrea (1908-1952). Clasa de corn a lui Sfetca a fost preluată de cel mai bun absolvent al său (încă din 1929), Gheorghe Popa (1910-1944). Atât Hudrea, cât și Popa au fost membri ai orchestrei Operei Române.

Cele relatate sugerează următoarele concluzii:

- 1) Clasele de instrumente de suflat ale Conservatorului din Cluj s-au înființat cu o carecare întârziere față de pianul, cântul și vioara, abia începând cu 1925 predându-se la Cluj toate cele șapte instrumente. O despărțire a claselor de trompetă și trombon nu a avut loc în perioada cercetată.
- 2) Întemeietorii au fost, în majoritate, artiști-profesori cu studii superioare de specialitate absolvite la București.
- 3) Instrumentiștii străini au fost angajați în fruntea acestor clase numai cu titlu de excepție.
- 4) Până la sfârșitul perioadei, trei clase din cele șapte au fost preluate de absolvenți ai Conservatorului din Cluj, anticipând în nuce situația actuală când în fruntea claselor de instrumente de suflat stau, exclusiv, absolvenți ai instituției.

# SPIRIT ȘI SENS ÎN MUZICĂ

Florin OCTAVIAN

## 1). *Arhitectura existentului*

Prăpastia infinită dintre Totalitate și neant, dintre Infinit și zero și coincidența acestora sunt fețele relației fundamentale ce face posibilă ființa celor ce sunt. Finitul stă între Infinit și zero fiind nimicnicie în fața Infinitului și totalitate în fața nimicului. De aceea viziunea creației ex-nihilo ca scoatere a unei realități din nimic și viziunea eleato-vedantină după care ființa determinată este evanescentă, sunt antinomic echivalente.

Fundamentele arhitecturii existentului se sprijină pe doi piloni: Totalitatea și neantul, Infinitul și zero-ul. Infinitul este realitatea fundamentală ce înștuie nimicul ca alteritate totală a sa. Finitul desparte în două prăpastia dintre Tot și nimic, dintre Infinit și zero. În același timp finitudinea este locul de întâlnire dintre Infinit și zero, căci finitul înseamnă în egală măsură kenoză a Infinitului și înmulțire a zero-ului. Coincidența dintre Totalitate și neant se manifestă așadar în dublu sens: ca și coincidența oppositorilor la poarta transcendentului și ca punct de întâlnire în constituirea finitudinii.

Finitudinea și determinarea sunt una, urmarea acestui fapt este despărțirea Nedeterminării în Supradeterminare și nondeterminare, corespunzând despărțirii Infinitului în supra finit și nimicnicie. Absolutul nu este dual. De aceea Infinitul în starea primordiale este fără alteritate fiind Unul. El își înștuie alteritatea sa absolută ca limită pură, ca zero întemeind finitudinea ca întâlnire a Totului și nimicului. Determinarea este echivalentă ordinii. Faptul că Infinitul își înștuie propria alteritate despărțind Suprafinitul de nimic, conduce la apariția distincției între Supradeterminare și nedeterminare ca abis dintre ceea ce este deasupra ordinii ca dincolo de ea și ceea ce se află dedesubtul ei ca pre-ordine, ca haos. Ordinea înseamnă constrângere în măsura în care înseamnă limitare. Neantul ca pură limită înseamnă constrângere totală, absență totală a libertății.

În măsura în care ordinea înseamnă ieșirea din neant ca ieșire din limită, ea înseamnă libertate.

Suprema libertate este însă în Infinit ca în ceea ce se află dincolo și deasupra ordinii, ca trans și Supra determinat.

Arhitectura existentului cunoaște așadar trei nivele: infracosmicul, cosmicul și Supracosmicul.

Infinitul supracosmic este Realitatea fundamentală, neantul Infracosmic este derivat ca pură alteritate și opoziție, iar finitul cosmic ca intersecție a celor două.

Prin afirmarea fundamentalității Infinitului ca Realitate totală discursul de până aici se definește ca fiind esențial plasat în spațiul monismului ontologic.

## 2) *Transobiectualitate și intenționalitate.*

Infinitul este temelul sensului. Originea și Finalitatea sensului este Infinitul. Profundă este aici viziunea sf. Maxim Mărturisitorul în care Infinitul Divin este antinomic afirmat ca nefiind nici început, nici desfășurare, nici finalitate și fiind totodată toate acestea.

Sensul se originează în Infinit, dar se desfășoară în finitudine. Finalitatea sensului este din nou Infinitul.

Fenomenologia surprinde mișcarea intențională îndreptată înspre obiect. Dar obiectul ca ființă determinată nu poate epuiza sensul și nu-i poate fi finalitate. Dacă finalitatea sensului ar fi obiectul, atunci sensul s-ar anula pe sine ca sfârșindu-se în limită.

Sensul sensului este transcenderea obiectului ca limită în direcția Infinitului transobiectual.

Infinitul transcende dualitatea subiect-obiect fiind transsubiectiv și trasobiectiv. Aici sunt puși în paranteză înșiși termenii fundamentali ai fenomenologiei. Transcenderea dualității subiect-obiect are loc prin unificarea termenilor. Fenomenologia este depășită de mistică

### **3) Sens și cuantificare. Fenomenologie și semantică.**

Sensul este act continuu. El se cuantifică în structuri inteligibile în vederea propriei desfășurări. Desfășurarea înseamnă devenire determinată în ordine ontologică și obiectivare în ordine fenomenologică. Originarea sensului are loc în Infinit ca act pur și în neant ca potențialitate raportată la finit. Desfășurarea sensului în finitudine ca articulare inteligibilă și obiectivată a acestuia, are în vedere depășirea separației subiect-obiect în orizontul vertical al Infinitului transobiectual.

Momentele desfășurării sensului urmează traiectoria definită de arhitectura existentului: Supradeterminat, nondeterminat, determinat și reînțoarcere perpetuă înspre Supradeterminat.

Articularea obiectivată și inteligibilă a sensului în planul finitudinii ontologice face posibilă apariția semnificației ca și corespondență între sens și obiect. Corespondența obiectuală cuantifică sensul în structuri inteligibile. Semnificația ia naștere, așadar, ca sens cuantificat de o relație de corespondență obiectuală aici fenomenologia devenind semantică.

Cu cât obiectivarea este mai accentuată, cu atât se amplifică și inteligibilitatea sensului. Așa dar sensul, prin posibilitatea articulării sale discontinue reproduce în plan cognitiv arhitectura existentului. Întocmai cum Infinitul se desparte în Suprafinit și nimicnicie, tot astfel iraționalul se desparte în Suprarațional și nonrațional. Ceea ce este nondeterminat devine astfel noninteligibil, ceea ce este determinat, devine inteligibil, iar ceea ce este trans și Supradeterminat, devine Supraintelegibil. Originea sensului este Spiritul, sensul fiind Spiritul în act. Prin aceasta, discursul ontologic se convertește în discurs teologic. Sensul pornește din Dumnezeu, se articulează în lumea creată și se re deschide în această articulare din nou înspre Absolutul Divin. Trecerea de la obiectual la transobiectual, de la determinare la transcendență are loc prin depășirea superioară a separației subiect-obiect.

### **4) Treptele ontologice ale muzicii.**

Cultura este avânt mistic eșuat ca imposibilitate de transcendere a dualității subiect-obiect pe cale pozitivă. Berdiaev comparând creația ontologică, mistică ca posibilitate refuzată acestei lumi, cu creația culturală, surprinde caracterul obiectivat al culturii istorice, eșecul ei în act. Mistică nu e posibilă în planul lumii acesteia decât negativ ca așeza. Concluzia lui Berdiaev ar putea fi rezumată astfel: actele culturii istorice nu epuizează sensul actului creator, iar sensul integral al culturii nu constă în suma actelor sale, ci în ceea ce ar fi putut fi aceste acte.

Cultura poate fi definită ca o sete de transcendere și ca avânt al transoenderii eșecului culturii fiind de limitele lumii. Cultura înseamnă traiectorie ascendentă a sensului și tragică obiectivare.

Există o ierarhie a culturii în funcție de locul pe care-l ocupă în evoluția ascendentă a sensului. Treptele ultime ale obiectivării sunt poezia, metafizica și muzica.

Metafizica este obiectivare și mijlocire prin concept a percepției mistice a Absolutului. Conceptul de Absolut ca margine a metafizicii, are o dublă ancorare în inteligibil și Supraintelegibil. Metafizica fiind așadar percepție mijlocită de concept, împarte cu acesta condiția libertății spiritului conștient de sine și fatal ancorat prin aceasta în dualitatea subiect-obiect. De aceea, orice descriere conceptuală a Absolutului este fie negativă, (apofatică), fie antinomică (ca în filosofia speculativă sau în dogmă).

Poezia este și ea percepție mistică mediată de limbă. Poetul folosește limbajul împotriva inerției jucându-se cu limitele ei. Limba poate fi anulată barbar, anarhic sau poate fi depășită sublim. Poetul transcende limba din interiorul limbii. El sacrifică inteligibilitatea conștientă a limbii pentru a adânci taina ei. Metafora își are astfel propriul ei apofatism.

Muzica este ultima formă de obiectivare a culturii în fața Absolutului transcendent. Muzica sălășăiește în vecinătatea sensului pur orientat înspre transcendent. Spațiul esenței muzicii este așadar transobiectual, fiind dincolo de sensibil și inteligibil. Muzica este artă apofatică prin excelență.

Esența muzicii se actualizează însă sensibil și inteligibil în actul creației. În actul percepției se parcurge

drumul invers de la fenomen, la realitatea noumenală a sensului.

Percepția muzicii este întâi sensibilă ca asimilare organică și afectivă. Ea este apoi sesizare a structurilor inteligibile ale muzicii definindu-se de această dată ca percepție intelectuală.

Etapa ultimă este percepția spirituală a muzicii ca și contopire între subiect și muzică, ca nuntă a spiritului cu esența muzicii. În această tainică uniune se dezvăluie sensul ultim, total al libertății și iubirii transfigurate.

## **NOTĂ**

Relația fundamentală a ontologiei este dată în cuplul Identitate-Alteritate. Acest cuplu are două momente: Unu-Multiplu pe de o parte, Totalitate și neant, pe de altă parte. Tot ceea ce este, este datorită acestor două raporturi.

Teologia creștină situează prin dogma Trinității raportul Unu-Multiplu în sânul Totalității, al Absolutului Divin. Aceea teologie prin dogma creației ex-nihilo percepe ființa creației ca provenind din raportul Totalității cu neantul.

Dubla formulare a raportului Identitate-Alteritate ca Unu-Multiplu și Totalitate-neant deși depășește cadrul teologiei creștine fiind un punct fix al oricărei gândiri metafizice majore, își găsește poate în această teologie expresia cea mai ordonată și coerentă.

Primele căutări ale filosofiei grecești se axează pe identificarea principiului ca temei ontologic. Anaximandros îl găsește negativ, apofatic în conceptul Apeironului. Xenofon din Colofon vede că acest principiu este Unul, Parmenides adăugând acestuia pozitivitatea Ființei ce nu știe de pluralitate. Întocmai ca în Vedanta indică, gândirea eleată rezolvă problema pluralității declarând-o evanescentă, iluzorie. Singura realitate este Ființa, Una ca Identitate ce nu cunoaște alteritatea.

Platon va concepe Eternitatea ca fiind plurală. Poziția platonismului este dificilă pentru că ideile erau destinate să reducă pluralitatea devenirii la unitatea inteligibilă a Ființei. Și totuși, Platon nu postulează o Formă unică, ci Forme ca Realități inteligibile. Prin aceasta reducerea multiplului la Unu este doar amânată. Dificultatea și-o formulează Platon sie-și în dialogul "Parmenides". Ieșirea este speculativă Unul își scoate din Sine propria-i alteritate, în acest fel realizându-se trecerea la pluralitate. "Parmenides" este totodată și unicul dialog ce dezvoltă tehnica apolazei până la ultimele consecințe. După Platon Unul eleat ar trebui să fie lipsit de orice determinare.

Ultimul mare moment al gândirii necreștine este Plotin. În spiritul platonismului, dar și al metafizicii indice, Plotin vede în multiplu o degradare a Unului.

Între timp, în istoria spiritului apare creștinismul. Tradiția iudaică vetero-testamentară afirmă dar realitatea totală a lui Dumnezeu prin ființialitatea Sa tautologică, omnipotența și omnisciența Sa ca și prin infinitatea și unicitatea Sa. Eternitatea, așa cum se lasă ea văzută în revelația vetero-testamentară, este în primul rând unică.

Pe de altă parte, prin afirmarea creației din nimic, se introduce neantul pur ca alteritate totală a Divinității.

Creștinismul va prelua integral această viziune adăugându-i însă ceva esențial: Divinitatea este unică în ființă, plurală în ipostaze. Raportul Unu-Multiplu este situat în sânul Eternității fiind apoi mutat și în planul ființei create.

## PRINCIPIUL CICLIC ÎN PERSPECTIVA ISTORICĂ. ORIGINI ȘI PRIME ETAPE. SEC. XIV-XVIII

Mihai GHIRCOIAȘIU

Prezentul studiu își propune să studieze principiul ciclic, în primele sale momente evolutive și rolul ce revine elementelor morfologice temă, motiv, celulă - în acest proces al formelor muzicale. Disocierea și integrarea acestor elemente de diverse nivele în evoluția formelor și interdependența lor, este de asemenea o problemă a acestei cercetări în lumina principiului ciclic.

Tema, motivul și celula, ca noțiuni de gramatică muzicală, sunt apărute treptat în analiza formelor, ele fiind rezultatul unei succesive disociații a liniei melodice. Disociația lor este implicată într-un proces invers de integrare, deoarece oricare din aceste elemente poate avea o funcție constructivă în forma muzicală. Prin ideea ciclică, oricare din aceste elemente, tema, motivul sau celula, pot obține o nouă funcțiune integratoare, devenind material comun, uneori unic în dezvoltarea întregii forme ca parte sau ciclu.

Apariția succesivă a acestor elemente gramaticale reiese din lucrările Barocului și Clasicismului, tratate sau lexicoane. Astfel: Tema și fraza sunt definite pentru prima oară de către H. C. Koch în *Lexiconul său muzical*, 1802. Încă în tratatul său de compoziție, *Versuch einer Einleitung zur Komposition*, 1782-1793, el descria forma de sonată fără să denumească cele trei părți ale acesteia. Motivul, este definit prin acest termen, pentru prima oară de abia după zece ani de la moartea lui Beethoven, de către A. B. Marx, în tratatul său *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 1837-1847. Un alt autor, Chr. Lobe, în 1844 dă și el o definiție a motivului. Autorii anteriori ai acestora vorbeau despre *Klangfüsse der Melodie* - picioare sonore ale melodiei (Matheson, 1737), sau *Satzglieder der Melodie* - membre de frază ale melodiei - (Koch, 1782). Celula, apare ca *Urzelle* la Riemann, în volumul *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, 1903, fiind definită ca structură interioară a unui motiv axată pe dualitatea: slab-accentuat, *leicht-schwer*, acumulare-relaxare. O accepție mai restrânsă a celulei este de asemenea prezentă în teoria formelor și ea apare în enciclopediile Fasquelle, 1954, Honnegger, 1970. În schimb expresia de celulă lipsește ca termen separat în enciclopediile Riemann, 1967, Grove, 1949, sau ca termen în dicționarul poliglot de termeni muzicali, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1972. Cel mai complet pentru tema noastră, și cel mai nou este *Dicționarul de termeni muzicali*, 1984. Putem trage concluzia că celula este ultimul element disociat dintre termenii studiați, neavând încă un loc propriu, unanim acceptat în rândul conceptelor de formă muzicală. În schimb scrieri de teoria formelor recunosc și celulei, ca și temei sau motivului un rol integrator ca funcție ciclică.

Deși aceste noțiuni sunt legate de teoria izvorâtă din arta Barocului și mai ales, a Clasicismului, analiza formelor le utilizează și pentru studiul unor perioade anterioare. Este cea ce ne propunem în studiul Evului Mediu, Renașterii și Barocului, urmărind ideea ciclică, atât prin accepția clasică a termenilor, cât și prin apelul la o terminologie proprie acestor perioade.

Noțiunile și definițiile sunt mai puțin dezbătute de către autori de odinioară; îi putem totuși numi pe Aureliano de Reomé (sec. IX) și mai târziu Tinctoris cu al său *Terminologium* (sec. XV). De aceea terminologia și sensul conceptelor sunt dezbătute de către teoria clasică, în baza unor concepte ce îi sunt proprii. Pe de altă parte unii autori moderni consideră că necunoașterea vechii terminologii nu este esențială, deoarece în acele perioade, muzica prezintă forme extrem de flexibile, ceea ce dă o mare varietate de sensuri conceptelor. Astfel, după Gilbert Reaney, organum are o serie de sensuri, iar prin motet, se poate înțelege totul, de la o piesă monodică, până la o lucrare polifonică, politextuală, bazată pe un cantus firmus preexistent (5,149). În fine, Vasile Herman vede în simetriile melodiei gregoriene, sursa viitoarelor fraze "patrate" (4+4) ale clasicismului (12,10).

Printre moderni s-au impus în această problemă Peter Wagner și Paolo Ferretti. Acesta din urmă

identifică în perioada gregoriană periodul, fraza și semifraza. Semifrazele cuprind 2-3 "incoize", care pot fi: a-a sau a-b, ori a-a-b (mai frecvent) sau a-b-c, dar mai rar a-a-a. Savantul italian identifică de asemenea trei tipuri de formule: 1) după stil sau tonalitate; 2) după locul ocupat: incipiente, de mijloc sau finale; 3) după structura intrinsecă. Aceste câteva concepte sunt suficiente pentru a exemplifica natura clasic-modernă a terminologiei axale pe muzica gregoriană, chiar dacă autorii ei s-au bazat pe erudite cercetări a muzicii Europei sau Orientului (1, 208).

**EVUL MEDIU.** Principala sursă a tematicii melodice este, în muzica medievală, arta gregoriană, sub forma unui *cantus firmus*. Pe un text sacru cu propria sa melodie, *cantus firmus* devine temeiul primelor forme polifonice cunoscute ca *organum*. Față de fixitatea C.F. cea de-a doua melodie ce i se asociază, superior sau inferior, permite o anumită libertate a intervalelor, pe o ritmică de valori egale, (*Cantus planus*). E o libertate ce va fi dominată de anumite legi indicate de teoreticienii muzicii. Acest caracter liber, al celei de-a doua melodii este corelat principiului variațiunii, ce va avea un important rol în formarea și evoluția ideii ciclice.

Motetul și Missa, principalele forme polifonice ale muzicii medievale, vor reflecta în evoluția lor funcținea principiului ciclic și rolul său creator de formă muzicală.

Ca gen muzical ce însoțește serviciul divin al bisericii catolice, missa în primele sale apariții se structurează polifonic doar în prima sa parte, *Kyrie*, celelalte părți fiind cântate monodic: *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* și *Agnus Dei*, părți cuprinse în ciclul dat de *Orănarium missae*. Cu timpul sunt încadrate polifonic câte două părți: *Kyrie-Gloria* sau *Credo-Sanctus*, cu adăugarea unei noi voci de relativă libertate, prezentând elemente variaționale față de melodia tenorului.

În fine, o primă missă la trei voci, în cinci părți, după modelul din *Orănarium e Messae de Toumai*. Ea va fi alcătuită din părți de origine diversă, acestea scrise înspre 1340, și va fi un model pentru Machaut în missa *Notre Dame*, 1364, missă în cinci părți pe patru voci. Important pentru ideea ciclică este faptul că autorii o identifică în această lucrare. Astfel, Gustave Reese vorbește despre o coerență ciclică, dată de un motiv ce parcurge întreaga lucrare, pe care îl denumește chiar celula "generatoare" (1,440). Mai rezervat, Gilbert Reaney arată că "întrebuințarea unui motiv în cu siguranță lucrării ca întreg o unitate și este într-adevăr o lovăie a maturității lui Machaut; iar nu este în nici un caz restrâns la missă" (2,22). Exemplele date de acești autori nu sunt identice, fiind doar înrudite prin cele patru optimi descendente și o doime. La rândul său Bernard Gagnepain e încă mai precis: "cu toate că Machaut nu a căutat să utilizeze aici, cum se va face în sec. XV acest *motif* eficace de coeziune, care este prezența unei teme unice pentru toate părțile missae, el a știut să realizeze unitatea prin alte mijloace: Me la o piesă la alta circuli un motiv *Mescanment* Me patru optimi *Mestul* Me caracteristic și frecvent pentru a fi fructul unei voințe organizatoare" (3,121). La rândul lui, Jacques Chailley consideră că "circulația unor celule tematiche ne la o voce la alta și chiar ne la o piesă la alta este o novană a maturității lui Machaut" (4,254) (Exemplul 1).

În cele din urmă rezultă că numai o singură celulă este comună ca idee ciclică primilor trei autori citați (cea alcătuită din patru optimi). Am putea presupune că e vorba de mai multe celule generatoare. Am prezentat integral citatele de mai sus pentru a susține ideea că principala cauză în forma lucrării este prelucrarea variațională a melodiei, iar efectul ar fi apariția acestor elemente ciclice, fie că reprezintă voința compozitorului (Gagnepain), fie că apar întâmplător ca motive proprii fanteziei sale.

Oicum, măiestria lui Machaut în problema variațiunii este o explicație în fenomenul amintit. Numeroasele piese laice denotă această măiestrie, cucerită în mod treptat. Următoarea baladă scrisă pe cântecul popular *De toutes fleurs* este dată ca exemplu de către unii autori (Exemplul 2):

Melodia cântecului apare la tenor, iar vocile "libere" supuse variațiunii prezintă nenumărate elemente melodice comune cu tenorul. Câteva momente ale școlii neerlandeze sunt în măsură să evoce principiul ciclic în sec. XV.

Astfel, îl vom menționa în primul rând pe Dufay. În *Missa Caput* el adoptă invariabil, pentru prima oară un *cantus firmus* la tenor; antifonul englez *Veni az Patrem*, iar la celelalte voci desfășoară o bogată contrapunctare variațională (6,32). În acest exemplu este prezentat tenorul și aspectele discantului, în cele cinci părți ale missaei

(1440-1460) (Exemplul 3):

În creația aceluiași autor, chansonul *Je n'ai Ecoute* reprezintă o dovadă de măiestrie variațională, fundamentată încă de Machaut pe un temel ciclic dat de un "cap de temă" indicat cu clame la fiecare voce, de către autorul preluat în studiul nostru - Helmuth Christian Wolff. Remarcăm faptul că începutul și finalul lucrării sunt interpretate instrumental, în timp ce vocea inlonează tema și trei variațiuni. În acest fel piesa pare a sugera un moment inițial al suitei instrumentale corelate ciclic. Remarcăm de asemenea amplificarea variațională a intervalului de terță la cvartă și cvintă, în măs. 2-3 (6, 182) (Exemplul 4):

Missa *Au travail suis* de Ockeghem, în prima ei parte Kyrie, este un exemplu de adaptare a unui cântec popular într-o formă polifonică la patru voci, cu mici variațiuni. Autorul citat insistă asupra travaliului motivic ce domină aceste pagini (6, 39) (Exemplul 5):

Iată și cântecul popular cunoscut ca *Chanson Ee Barbiguent* ce a inspirat missa lui Ockeghem (Exemplul 6).

Autorul citat remarcă în lucrare o serie de aspecte care definesc stilul polifonic al Renașterii: o clară delimitare a grupelor, pauze de respirație sau o netă opoziție între contrapuncti imitativ și pasaje de izoritmie, un adevărat stil vocal (6,40).

Un exemplu din Josquin des Prés ilustrează maniera în care acest mare compozitor preia scurte fragmente din coralul gregorian, pe care le supune unor neloculate variații, renunțând la prezentarea lor "dogmatică" (6,59). Misa *GauEamus* prezintă această libertate de tratare a unui fragment gregorian (Exemplul 7):

Tema este un incipit din antifonul *GauEamus omnes*.

În acea perioadă cântecul popular *L'homme armé* devine cantus firmus pentru multe misse semnate printre alții de Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin des Prés, Palestrina. Acesta din urmă adoptă cântecul în două misse: Misa *quarte* și Misa denumită după primul vers al cântecului, deși am putea adăuga aici și Misa *Papae Marcelli* în care compozitorul folosește la toate vocile primul motiv al cântecului, într-o formă liberă, atât ritmic, cât și melodic.

Prezența frecventă a cântecului în aceste lucrări poate fi explicată atât prin marea lui răspândire în viața muzicală, adevărat "șlagăr" în sec. XV (Dorvas), cât și prin expresia diversă a motivelor, posibil temei pentru variațiuni. Astfel motivele cuprind 4-a perfectă ascendentă și descendentă, 5-a descendentă, secunda mare în ambele sensuri, mersul treptat, ca și o ritmică ce se mai păstrează încă în folclorul unor zone europene.

În missa *L'homme armé* Josquin des Prés aduce tema, devenită cantus firmus, în fiecare parte cu un ton mai sus: în Kyrie pe Do, în Gloria pe Re, în Credo pe Mi, acoperind principalele moduri medievale, de o expresivă varietate modală (6,59) (Exemplul 8):

Ritmul părții *Sanctus* din această Misa conține formule de dans popular - în primul motiv al cântecului, fie în stare directă, fie în inversare, cu unele modificări melodice. Aici pot fi justificate prin jubilația: *Hosanna*. După conciliul de la Trident asemenea atitudini de inspirație folclorică vor fi interzise, dar vor continua să existe în missele "parodii" sau în missele pastorale (6,59) (Ex. 9).

Misa *L'homme armé* de Palestrina este un exemplu edificator de felul în care este prezentă ideea ciclică, atât prin prezența cântecului cu rol de cantus firmus la T.II, cât și în aspecte variaționale la toate vocile.

În vederea analizei, cântecul *L'homme armé* este prezentat prin indicarea principalelor motive (incizii) ce îl compun - a, b, c, cu variații nesemnificative (v. anexa). Exemple preluate din partitura missei:

KYRIE este gândită în trei părți, fiecare axată pe câte unul din motivele cântecului: motivul a intră la T.II, în valori de maximă extensiune, după apariția succesivă la T.I, A, S, B; în ciuda măsurii de 4/4 se remarcă menținerea structurilor temare ale cântecului (pag. 7-8); motivul b este de asemenea adus în durate maxime de T. II după evoluția succesivă a B.T.I, A, S; motivul c, în ultima parte din Kyrie, îl observăm la toate cele cinci voci, fără prezența la T. II a motivului de c.f. Această lipsă ca și precipitarea mișcării în absența valorilor mari din

paginile anterioare lasă impresia unui fel de stretto sau *Engführung* (pag. 11); remarcăm de asemenea fragmente din motivele a și b.

GLORIA prezintă de asemenea intrarea succesivă a motivelor a, b, c toate la tenor II și în durate maxime, contrapunctate cu fragmentele lor, în diverse variații. (v. pag. 13-14 - motivul la T. II).

CREDO are același aspect al celor trei motive în c.f., la T.II, în finalul părții apărând motivul a-5, ca transpoziție la cvinta superioară a lui a, urmat nemijlocit de acest motiv în registrul inițial al cântecului. Remarcăm contrapunctarea motivului c cu aspectul său inversat și apoi evoluția lui în terțe paralele. Este evocată și cvinta descendentă a lui b, ca și mersul treptat al motivului a, în mișcare contrară față de aspectul original (pag. 30). O parte mediană este axată pe 4 voci - B, T.I, A, S, cu polifonizarea liberă a c.f.

SANCTUS este gândit în patru părți: I. Cinci voci, cu prezența la tenor II a incizilor a și b, repetate; II. Patru voci, cu motivele b și a-5 repetate în c.f. la T.II; III. Cinci voci cu tratarea liberă a cântecului popular; IV. Patru voci (B, T.I, A, S). Prezența la sopran a motivului a, de trei ori în durate de tip temar mereu diminuate: primele silabe ale cântecului fiind pe rând.

Menționăm de asemenea reflectarea în linia melodică a sensului cuvintelor: pentru textul "in excelsis" bașii intonează cântecul în aspectul lui original (ritmic și melodic), sopranul urcă până în Mi și realizează această urcare printr-o repetare arpeggiată (pag. 46).

AGNUS. După ce T.II și B. intră cu c.f. la interval de cvartă descendentă (sol-re), vocile reflectă o mișcare deosebită legată de textul "miserere nobis". Domină aspectul treptat ascendent, în optimi și cel descendent în doimi și pătrimi al melodiei, contrapunctate cu motivul c al acestuia.

În general, relația sunet-cuvânt, cu implicații de vizualitate este abundent prezentă în paginile missei, ca de altfel în întreaga epocă. Poate un exemplu caracteristic al partituri ar putea fi în Credo pentru textul "descendit de coelis"; cuvântul descendit este exprimat prin motivul de cvintă descendentă, iar pentru coelis mișcarea este din nou ascendentă (pag. 30).

Sunt necesare câteva concluzii și ipoteze, după parcurgerea sec. XIV-XVI. În primul rând putem propune ipoteza potrivit căreia, principiul ciclic nu apare în perioadele de ascensiune sau apoteoză ale unei forme muzicale. În schimb, în perioadele de impas, de criză a formei, când aceasta dă semne de dislocare, intervine ideea ciclică, menită să integreze din nou forma dată. Ascultătorii înșiși o cer sau, cel puțin, îi simt necesitatea, pentru ceva nou în arta timpului.

Un exemplu elocvent este missa din sec. XI-XIV, aflată în plină formare și constituire; este folosit, conștient sau nu, principiul variației, care aduce un început (poate întâmplător) de idee ciclică. Este ceea ce s-a putut constata în missa lui Machaut, unde o figură melodică frecventă în lucrare a putut fi considerată o celulă generatoare.

După un secol de formă constituită a missei, presupunem că ea începuse să pară învechită și nu mai ocurea interesul ascultătorilor.

Astfel, compozitorii vor propune fie un cântec vechi liturgic, fie un cunoscut cântec popular care să străbată întreaga serie a serviciului liturgic. În felul acesta ascultătorii vor recepționa din nou cu interes muzica celor cinci părți ale missei, căci "mesajul ei estetic" astfel îmbogățit, va găsi un nou ecou în auditorii (7, 16). Istoria receptării missei în sec. XIV-XVI, ca și estetica informațională, pot aduce aici valoroase contribuții. Putem apela în studiul fenomenului și la o problemă pur tehnică de compoziție: relația dintre variațiuni și ideea ciclică, în arta lui Machaut și Dufay.

✠ BAROCUL promovează sintetic principiul ciclic renascentist. Sunt păstrate unele elemente de cantus firmus, fie ca un aspect invariabil, ca suport al întregului, fie prin transformare intonațională cuprinsă în ciclu.

Aceste considerațiuni sunt valabile și pentru *Preludiile și Fugile* lui J. S. Bach, un ultim reprezentant de superioară valoare a genului. Ideea ciclică le aduce o îmbogățire a mesajului, o forță integratoare în vederea receptării plenare din partea celor ce le sunt adresate: cei care vor să studieze și "interpreți amatori". În cele două

caiete ale *Clavecinului bine temperat* identificăm unele aspecte ale ideii ciclice în sensul celor de mai sus.

Astfel, în primul caiet, tema fugii în *Do major* este prezentă latent în preludiu: sopranul acordurilor arpeggiate ("vărfurile arpegilor") trasează o linie melodică regăsită în țiparul fugii (9, 13): (Exemplul 10)

În același caiet, tema fugii în *do diez minor* are un simbol vizual, care rezultă din legarea cu câte o linie a notelor extreme și a celor interioare, rezultatul fiind imaginea unei cruci răsturnate (9, 137). Conștient de acest simbol, Bach îl adoptă în *Patimile iube Matei*, în momentul condamnării Mântuitorului la răstignire. Motivul este redat aici în forma originală, în timp ce în *Patimile iube Ioan* elementele motivului apar în succesiune treptată. În primele patru măsuri ale preludiului amintit, motivul apare sub formă de *cantus firmus* repartizat între bas) *io llez - si llez*) și sopran (*mi-re llez*). De asemenea motivul apare la vocea de tenor fie în mers treptat (măs. 8-9), fie în inversare la vocea de alt (măs. 25-26) (Exemplul 11):

În cel de-al doilea caiet al lui Bach, preludiul nr. 9 în *Mi major* cuprinde în mod latent în primele două măsuri temele fugii. Ambele profiluri încep cu o secundă mare descendentă. Motivul temei are o veche tradiție, reluată de Mozart, ca prime patru sunete în *Simfonia Jupiter* (5, 230) (Exemplul 12).

Suitele instrumentale ale lui J. S. Bach reprezintă de asemenea o perioadă de culminație a genului, considerând că perioada clasicismului va părăsi acest gen ciclic. Întemeiat pe tradiția variațională a Renașterii, ca și pe cea a ideii ciclice, Bach atinge în suitele sale franceze o serie de aspecte în acest sens.

Deci, în *Suita franceze în re minor*, prima și ultima parte - *Allemanie* și *Gigue* - prezintă o evidentă înrudire ciclică, în contextul celulelor, motivelor și frazelor (9, 170) (Exemplul 13)

Legătura ciclică poate fi făcută fie în cadrul întregului ciclu al *Suitei franceze în io minor*, ca o comunitate motivică, fie în succesiunea părților luate câte două în paralel. În primele două părți, deși melodia lor evoluează în mișcare contrară, profilul lor se întâlnește într-un mers paralel încă din prima măsură (Exemplul 14).

Părțile a 3-a și a 4-a au comun atât ambusul de cvintă pe prima treaptă, cât și structura armonică I-IV, intervalul de cvintă ascendentă și descendentă. În părțile a 4-a și a 5-a, alături de unele celule comune și succesiuni armonice I-IV, liniile melodice se unează îndeaproape. În fine, părțile a 5-a și a 6-a sunt înrudite prin primele lor motive încadrate într-un ambitus de sextă mică (*sol-mi bemol*), ca și printr-o celulă care parcurge întreaga partitură, fie în stare directă, fie în inversare; este cea dată de anacruza *Courantei*, care reapare cu același desen în *Serabanie*, *Arie* și *Gige*, inversat în *Menuet* cu respective modificări ritmice (Exemplul 15).

Această ultimă repetare amintește de figura retorică - "epizeuxis". De asemenea putem aminti aici motivul fugii în *do diez minor*, care datorită intervalului de cvartă micșorată este o figură retorică de tip "saltus iustusculus". Basul acordurilor arpeggiate din preludiul în *Do major* (măs. 11-17) desenează o figură "Katabasis", expresie a unei "iesținerii", realizată prin mersul descendent: *sol-fa-mi-re*. (10, 86).

• • •

În centrul și estul Europei Barocul s-a afirmat cu interesante aspecte provinciale tardive față de marile momente apusene. Ioan Căianu (1629-1687) și Daniel Croner (1650-1740) se numără printre reprezentanții de frunte ai curentului în Transilvania. Arta sacră și profană, populară sau cultă, le era îndeobște proprie. Autorii au remarcat chiar o împletire strânsă melodică între creațiile populare și religioase. După cum arată O. L. Cosma, înrudirile melodice dintre aceste genuri se datorează unui repertoriu extrem de redus, și acesta transmis pe cale orală și manuscrise. De aceea dansurile populare sunt uneori regăsite în motivele unor piese sacre (14, 316).

Un interesant exemplu în acest sens îl dau cele câteva *misse* scrise de doi compozitori slovaci din sec. XVIII: Edmund Pascha (1714-1772) și Paulin Juraj Baján (1721-1792). Genul pieselor care au apărut sub semnătura lor se înscrie în genul "*missei-paroii*". Din acest gen au derivat "*missele pastorale*" sau "*rurale*", care prelucrau cântece de crăciun sau chiar melodii vocale sau instrumentale de dans popular. *Missele* celor doi compozitori slovaci cuprind într-adevăr o serie de melodii cu o mare răspândire în aceste zone, regăsite și în

folclorul românesc - ca de exemplu dansul slovac "Po valaski o zeme") apărută ca horă în notațiile lui Sulzer) sau chiar "Dansul lui Lazar Apot" din Codex Caioni prezent în missa unui creator morav al epocii - J. Zrnec (15,222) (Exemplul 16).

În cazul acestor misse nu este vorba atât de principiul ciclic, cât de acea comunitate melodică a pieselor despre care vorbea muzicologul O. L. Cosma. *Benedictus* sau *Agnus Dei* erau cântate pe mereu aceleași motive de mare răspândire populară. De asemenea, lucrările timpului prezintă o serie de reminiscențe "provinciale" ale tradiției polifonice europene: *hochetus*, recitative, *contrapunct izoritmnic*, texte latine alături de cele în limba locală națională, într-un complex ce sugerează exegetului Rybaric, stilul picturii pe sticlă (13, 170).

• • •

Analizând evoluția ideii ciclice de-a lungul Ars Novei, Renașterii și Barocului, putem remarca trei etape caracteristice:

I. O primă etapă expansivă, pe care am putea-o atribui unei adevărate înfloriri a tehnicii variaționale. Aceasta este legată de primele apariții ale unor aspecte ciclice în sensul celor menționate de autori - formule, motive, chiar celele generatoare, precum la Machaut, ca idee ciclică implicată.

II. O a doua etapă pe care am numi-o restrictivă, în care autorii misselor se obligă a impune o singură temă ce apare nemodificată de-a lungul întregii lucrări, etapă a cărei început este *Missa Caput* de Dufay, cu o idee ciclică explicită. Probabil măiestria la care s-a ajuns în tehnica variațiunii le-a permis o astfel de organizare mai severă a partiturii pe baza unui *cantus firmus*.

III. A treia etapă, de sinteză, după opinia lui S. Toduță, o reprezintă barocul târziu, care "preia (nu atât litera, cât, mai curând, spiritul) unele elemente ale stilului *Cantus firmus*, ale școlii neerlandeze (*J. Ocheghem*)"; în acest fel *Cantus firmus*-ul "nu se mai impune ca un suport eclarsat, o axă comună, ci constituie un fundal intonațional latent al ciclului" (11,137).

Aceste cuceriri se vor reflecta în operele lui J. S. Bach, în care, după cum am mai arătat, apar diversele aspecte ale ideii ciclice: de la un *cantus firmus* în valori maxime, în *Preludiul în o lez minor*, până la figură, motiv, celulă sau motivele incipit din *stretto*-urile fugilor bachiene, adevărate "capete de temă", "motifs e tete" (3, 127) sau "Kopfmotive" (6,30), transmise încă de tradiția neerlandeză, culminând cu arta palestriniană.

✧ O sinteză între vertical (armonic) și orizontal (melodic), prezentă încă în arta lui Palestrina, se va perfecționa în lucrările lui J. S. Bach. Latura melodică, "orizontală" va fi în acestea reprezentată de conceptul menționat al figurii, corelat disciplinei retorice. Apare astfel o retorică muzicală, menită să servească exprimării afectelor, în sensul unei adevărate semantici muzicale. Devenite tradiție a scriiturii, figurile s-au înscris în fenomenul sintezei dintre latura orizontală și cea verticală a gândirii muzicale (11, 136).✧

Încercând să analizeze originile și primele etape ale ideii ciclice, considerațiunile de față au confirmat, în perioada sec. XIV-XVII, pe de o parte o unitate în varietate și pe de alta, o reală deschidere spre ceea ce va fi marea muzică clasic-romantică.

## BIBLIOGRAFIE

1. Gustave Reese, *La Musica nel Medioevo*, Milano, 1960.
2. Gilbert Reaney, *Ars Nova an the Renaissance*, in "The New Oxford History of Music", vol. III, red. Dom Anselm Hughes & Gerald Abraham, London, 1960.
3. Bernard Gagnepain, *La France u IX -eme au XV-eme siecle*, în "La Musique", vol. I, red. Norbert Dufourcq, Paris, 1965.

4. Jacques Challey, *Histoire musicale u Moyen age*, Paris, 1969.
5. Gilbert Reaney, *Terminology an Medieval music*, in "Festschrift Heinrich Bessler", Leipzig, 1961.
6. Hellmuth Christian Wolff, *Die Musik er Alten Nieerländer*, Leipzig, 1956.
7. Victor Ernest Mașek, *Art7 și matematic7*, București, 1972.
8. Carl Dahlhaus, Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?, in: "Neue Zeitschrift für Musik", 2/1974.
9. Hermann Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig, 1950.
10. Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale Barocului în opere lui J. S. Bach*, vol. II, București, 1973.
11. Sigismund Toduță, *Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu*, in: "Stui e muzicologie", vol. IV, București, 1968.
12. Vasile Herman, *Formele muzicii meievale europene*, Cluj, 1978, it.
13. Richard Rybaric, *Zwischen er Folklore un er Kunstmusik - Slovakische Pastoralnnessen aus er Zeit es Hochbarocks*, in: "Musica Antiqua", Acta Scientifica, Bydgoszcz, 1982.
14. Octavian Lazar Cosma, *Hronicul Muzicii Românești*, vol. I, București, 1973.
15. George Breazu, *Muzica românească azi*, București, 1939, cf. Fr. J. Sultzer, *Geschichte der transalpinischen Dazien*, vol. II, Wien, 1782.
16. Gheorghe Firca, *Articolele: melodie, temă, figură, clausulă*, in: "Dicționar e termeni muzicali", București, coord. Zeno Vancea, red. Gheorghe Firca, 1984.
17. Speranța Rădulescu, *Articolele: frază, motiv, celulă*, in "Dicționar."
18. Dictionnaire de la Musique, Science de la Musique, *articoles: cellule, phrase, thème* (D. Pistoné), *mélodie* (M.-Cl. Beltrano -Patier), Paris, 1970.
19. Pierre Boulez, *Time re-explore*, in: "Der Rheingol", Programmheft I, Bayreuther Festspiele, 1976, ed. Wolfgang Wagner, Bayreuth, 1976.

## CODURI STILISTICE

Motto: "La modernité, c'est le transitoire,  
de l'art dont l'autre moitié est l'éternel  
et l'imuable"

Pavel PUȘCAȘ

### ARGUMENT PRELIMINAR

Lucrarea de față reprezintă o prezentare succintă, esențializată a unui capitol aparținând unei lucrări de mai mari dimensiuni, care tratează global problema configurării stilistice (ca proces discursiv-dinamic), precum și a stilului (ca entitate particular formativă) prin intermediul noțiunii de cod stilistic. Pentru o mai mare coerență și claritate a excursului nostru expozițiv am structurat această prezentare în patru secțiuni succesive, precum urmează:

A. COMUNICAREA - ca fenomen-cadru ce generează și reglează codurile în vigoare într-o perioadă definită; B. CODURILE STILISTICE ȘI PUTERE - fața ascunsă a mecanismului de coordonare, menținere, reglare și schimbare a codurilor și D. CODURI EXPLICITE ȘI CODURI IMPLICITE - imbinarea inextricabilă a configurării conștient-intelectivă cu cea liber-subliminară.

Este de ordinul evidenței că tratarea unui astfel de subiect la asemenea dimensiuni va fi inevitabil incompletă și fragmentară. Ne asumăm conștient riscul unui demers actualmente imperfect, cu atât mai mult cu cât este implicat un aparat analitic și conceptual ce "modelează" doar realitatea vie, existentul. Este, de asemenea, de la sine înțeles că acest gen de abordare trebuie interpretată la un nivel asertoric (dacă nu chiar problematic), căci în "științele" umanistice apodicticul stă sub semnul unei principiale, dar fertile polisemii ce poate acoperi completitudinea unui fenomen studiat doar în condițiile contradictoriului și reciproc, este non-contradictoriu doar în condițiile lipsei integralității.

Odată cu repunerea în discuție a fundamentelor însăși a actului de comunicare (viziunea structuralistă, invazia metodelor și algoritmilor aparținând informaticii, mai apoi a criticii textualiste) a apărut ca evident că vechile puncte de vedere asupra Operei, Interpretării, Textului în genere nu mai suportau extensia explozivă a fenomenelor aparținătoare artei. Timp îndelungat însă comunicarea - ca procesualitate independentă - a fost gândită și studiată în viziunea simplistă "emițător" - "receptor", căreia i se adăugau noțiunile de cod și feed-back, capabile să explicitizeze dinamica internă a discursivității (punct de vedere fundamentat pe Teoria matematică a comunicării, mai ales prin lucrările lui Shannon și Wiener).

Știm astăzi că această viziune nu este numai insuficientă, ci și profund inexactă, căci nu există emițători ori receptori "in stare pură", care s-ar supune unor elegante, dar irelevante teorii ale comunicării de tip îngust informațional. În decursul actului de comunicare aceste roluri sunt pe de o parte interșanjabile, dar și amestecate în mod indiscernabil. În fapt adevărata comunicare pune atât receptorul, cât și emițătorul într-o postură sintetică ce acoperă permanent toate virtualitățile semnificative ale schimbului de informație.

Ceea ce ne interesează la modul propriu este surprinderea însăși a algoritmilor specifici de genază a codurilor stilistice, precum și a ariei lor de valabilitate (în timp și spațiu). Dar mai ales vom încerca să răspundem la interogația esențială a demersului nostru: de ce se schimbă (?) aceste coduri, de care variabile ale societății și ale factorilor socio-umani depinde o anume evoluție artistică.

Mai precis, de ce analizei stilistico-istorice asupra evoluției fenomenului muzical (ca aprehensiune a

posterioară asupra unei realități deja configurată) i se impune ca o necesitate logică (!?) trecerea spre exemplu de la Ars Nova la polifonia franco-flamandă, mai apoi la cea renescentistă, barocă ș. a. m. d. Este această "necesitate logică" o realitate imanentă ori este doar reflexul inerent al unei analize mecanicist-istorice și, în genere, ce există primordial Coduri ori Comunicare, Stilul ori Muzica?

## A. COMUNICAREA

E imposibil ca asupra existentului, manifest ori disimulat, perceptibil sensibil ori ideatic, să nu avem simultan cu însăși apariția lui și aprehensiunea teoretic-verbalizantă ce ținde să expliciteze, și poate, să întemeieze gnostic ceea ce onticul articulează: "... *qu'un homme danse, chante ou joue de l'instrument, et voilà qu'un autre se lève pour en parler*" (Paul Ricoeur, apud., J.J. Natiez: "Musicologie et Sociologie générale, Paris, Christian Bourgois, 1989)

Lingviști de talia lui Jakobson au avertizat că nu este suficient să cunoaștem codul (notația ori scriitura) pentru a decodifica mesajul, ci este nevoie inclusiv de cunoașterea contextului verbalizat sau verbalizabil. În mod evident avem aici definită noțiunea de cod doar la nivelul strict instrumental, de performanță a transferului, în fapt, doar grila de echivalențe necesară (vezi: Roman IAKOBSON "La charpente phonique du langage", Edition de Minuit, 1980, p. 115)

Oricum această schemă a comunicării rămâne și astăzi profund ancorată chiar în spiritul filologilor, blocând o înțelegere corectă a dinamicii fenomenului de comunicare, dar și a decodificării a ceea ce numim, în lipsa unei sintagme ce ar surprinde mai exact, ori mai nuanțat, "realitatea", coduri stilistice.

ALBERT SCHEFLEN (și alții în: "La nouvelle communication", Ed. Points-Seuil, no. 136, 1981, p.25) definește un tip de "comunicare orchestrală" = acțiunea reciprocă (neobligatoriu simetrică). Mesajul emițătorului este în urma comunicării la rândul său influențat (reformat) de mesajul de răspuns al receptorului (este cazul general al comunicării muzicale: intonația, incantația, "răspunsul sălii", reconfigurarea etc.)

WATZLAWICK, HELMICK, JACKSON ("Une logique de la communication", Points-Seuil, no 102, 1979, p. 48): NU PUTEM SĂ COMUNICĂM (axioma de bază în teoria comunicării) subliniază rolul ontic de configurare a fenomenului de comunicare.

Watzlawick, Schefflen, Jackson, Bateson, Helmick, Hall constituie împreună "Colegiul invizibil" de la Palo Alto. Ei au definit cele 2 tipuri fundamentale de comunicare: analogic - un obiect "arătat", desenat etc. (în stare genuină) și digital - obiectul este "numit", verbalizat, de-nominat.

Ceasul analogic versus digital este o ilustrație pertinentă a deosebirii de esență dintre aceste două ipostaze ale comunicării și configurație a "mesajului". Ceasul analogic parcurge cadranul în mod continuu realizând cercul complet. El redă continuitatea temporală, discursivitatea procesuală ca flux al curgerii. Cel digital redă doar momente alese arbitrar (oricât de mic ar fi intervalul) ce "recompun" imaginea lumii, a obiectelor, a timpului.

Gestul, mimica, atitudinea, intonația, în genere expresivitatea = analogice

Simbolul, structura, forma, în genere reflectarea intelectuală = digitale

Doar omul utilizează cele două moduri de comunicare pe care însă le amalgamează în mod inextricabil, digitalizând sintactic morfologiile analogice.

ROSOLATO GUY ("Éléments de l'interprétation", N.R.F., Gallimard, Paris, 1965, p. 92) trasează o schemă generală a comunicării de maximă importanță:

A=analogic

D=digital

M=metafora

m=metonimia

M D	m D
[ ]	[ ]
[ ]	[ ]
[ ]	[ ]
[ ]	[ ]
[ ]	[ ]
M A	m A

Originalitatea constă în surprinderea într-o schemă deloc simplă, dar ușor memorizabilă și operațională trecerea de la metonimie la metaforă, de la similaritate către configurație, de la paradigmă înspre sintagmă.

Îmbinând ambele tipuri fundamentale de comunicare, se pot surprinde în mod elocvent esența procedurilor standardizate de realizare ale comunicării în ipostaze specifice. Sporul de claritate pe care îl aduc justifică (sperăm!) o relativă dificultate într-o primă abordare, o rebarbativă denominalizare a vechilor realități pe care orice muzician începător le știe. De exemplu:

- mA — mD (sensul obligatoriu de definire a noțiunii)
- mA — MA (imag. vizuală - imagine sonoră = DECODIFICARE)
- MA — mD (scrierea - notația muzicală = CODIFICARE)
- mD — MA (interpretarea "partiturii notate") etc.

Esența acestui patruleter este punerea cu claritate în evidență a rolului fundamental al comunicării digitale și în MUZICĂ.

### **DIALECTICA ANALOG-DIGITAL**

Efortul de "construcție" a fiecărei epoci stilistice se îndreaptă tocmai spre această digitalizare a parametrilor muzicali. Asistăm în fapt în ceea ce se cheamă "evoluția" (!) stilistic-istorică a muzicii, la finderea către o stare de control mereu mai performantă asupra substanței muzicale prin intermediul părghiilor de control asupra sintaxei specifice unei muzici, unui stil în ultimă instanță.

În fapt atât "construcția" unei muzici, cât și "comunicarea" ei n-a fost și nu este posibilă în afara digitalizării. "Homo musicus" a căutat permanent să controleze limbajul muzical la nivel morfologic ori sintactic, iar expresia prin notație și coduri specifice de reconstrucție. În fapt, sub această perspectivă istoria muzicii nu este decât lentă acedere spre o mai mare digitalizare și astfel, spre un control mai performant al realității onice.

Digital	Analog	
GREGORIAN	înălțimea – neume	incantatația alleluatică
ARS NOVA	ritm/metru - măsura țipare melodice tradiționale	
RENAȘTERE	sintaxa polifonică aparitia funcționalului	lipsa partituri (verticale) dominarea modalului
BAROCUL ÎNALT	sist. tonal-armonic muzică instrum.	reminescențe modale calchiera vocalului
BAROCUL TÂRZU	sinteza polif./arm. conștiința formei	întârzierea în tipologii formele tradiționale
CLASICISM	independ. formei ciclul sonato-simf.	patratismul morfologic tipologii variaționale
ROMANTISM	dezv. arm/formei/ap.orch	întârzierea în pref. "emancipării" tonal-funcțional
POSTROMANTISM	ieșirea din sfera ton. ciclul son.-simf	
IMPRESIONISM	noi sintaxe arm.	limbaj tradițional
ATONALISM	indep. funcțională	disc. muz. "neo-clasic".
DODECAFONISM	eliminarea centrului tipologii de elaborare tonal	trad.

## B. CODURI STILISTICE ȘI PUTERE

Mai mult decât culorile și formele, sunetele forțează și descriu societățile de care sunt emise. Odată cu Muzica s-a născut și Puterea și contrariul său - Subversiunea. În zgomotele lumii se întrezăresc CODURILE (s.n.) intime ale vieții, raporturile dintre oameni. Strigăte, Melodie, Disonanță, Armonie - lată tot atâtea ipostaze ale zgomotului devenit vis, ambiție, fantasmă, putere socială într-un cuvânt MUZICĂ. Abia prin intermediul codului în vigoare (la momentul dat în timp și spațiu) zgomotul organizat va deveni o artă specifică ce comunică și formează la rândul ei modele, mentalități și, în final, alte coduri ale comunicării. La acest nivel Opera muzicală este pusă în valoare în ipostaza ei duală de forță și sens îngemănate, adică simultan raționalizare progresivă a esteticii, dar și refugiu al iraționalității reziduale, mijloc de putere, dar și forma de apărare și divertisment.

Dintotdeauna și peste tot codurile în vigoare analizează, restrâng și canalizează sunetele primitive ale limbajelor (naturale ori evolute), ale corpului uman (vocalitatea), ale obiectelor (instrumentalitatea), a raporturilor dintre acestea și, intrinsec, cu conștiința de sine a emițătorului. Orice muzică, orice organizare sonoră privită prin prisma codurilor implicite devine astfel un "instrument" specific - cu atât mai eficient cu cât este persuasiv - de creare și consolidare a unei comunități, a unei totalități. Ea este legătura puterii cu subiecții său, și, în general, înlocuirea codurilor este un atribut al puterii (fie ea politică, militară, economică ori pur și simplu forță de creație). Și tocmai fiindcă zgomotul, comunicarea sonoră, și în final, muzica este o sursă de control și dominație, puterea a fost dintotdeauna fascinată de ascultare. Iată de ce în mod declarat și explicit muzicianul a fost (până la Mozart inclusiv) un personaj subordonat centrului de putere (nobil având "capella" proprie, centru regal ce subordona o întreagă cultură națională, ori papalitatea însăși, ce domină întreaga Europă). Și deși din istorie cunoaștem determinările decisive ce apar în fenomenul artistic muzical de modificările semnificative în balanța echilibrului centrelor de putere, rolul factorilor sociologici precum și ai celor psihologici ce decurg din raporturile de forță instalate în interiorul societății umane este încă insuficient studiat.

În configurarea stilistică muzicală compozitorul nu a fost și nu este nici astăzi liber a imagina ori a scrie "ce dorește". De la mijloacele coercitive ale "comenzilor" condiționate (ce au dat de altfel de atâtea capodopere muzicale trecând prin interdicțiile și comarile conciliilor papale (Niceea, ori Trento) sau prin indicații precise (ca în bulele papale), și până astăzi prin integrarea într-un complex show-business muzica este în egală măsură un mijloc esențial de a păstra echilibrul ori dezechilibrul societății, dar și un important mijloc de câștig material, recte influență, și în ultimă instanță, de putere. Stilul este configurat în aspectele sale exterioare decisiv în această zonă.

### C. CODURI STILISTICE ȘI TIPARE CULTURALE

"Fiecare gen, fiecare prototip formal poate fi înțeles doar din perspectiva timpului dat, dintr-o singură perioadă anumită" (HELMUTH DEGEN - HANDBUCH DER FORMENLEHRE, 1957 APUD. S. TODUȚĂ - FORMELE..., Vol. II, p. 19. Este un adevăr universal ce se verifică imperativ în fiecare epocă stilistică.

ETIENNE SOURIAU surprinde, exact și nuanțat în același timp (CONSTRUCTORII GOTICULUI, Ed. "Meridiane", Buc., 1981) reflectarea fidelă a structurii sociale propriie feudalismului ce a generat goticul. În complicata și uneori neînțeleasă (pentru noi) întrețesere de nave principale și secundare, coruri și vitralii, abside și absidiole, colonade oarbe și coloane, grinzi și nervuri, omul Evului Mediu citea limpede relațiile Rege-Senior feudal-Vasal războinic-Meșteșugar-Țăran. Tipologiile majore ale societății se imprimă inextricabil (chiar dacă subliminar inconștient) în forma și structura Operei.

Mai mult încă, orice realizare majoră în planul stilistic se va regăsi atât sincron-ostensiv ca o "constantă stilistică" în toate manifestările artistice strict contemporane, cât și diacronic-intensiv în devenirea ulterioară a evoluției. Muzica ar fi astfel, nici mai mult, nici mai puțin decât "profetizarea" viitoarelor configurații sociale, politice, economice etc.

JACQUES ATTALI ("BRUITS", Paris, 1979) argumentează convingător noțiunea prefigurării futurologice prin "zgomotele" muzicii ce anunță deja, atunci când încă nu suntem în stare să decodificăm, să înțelegem.

Fiecare schimbare majoră din istoria muzicii a fost prefigurată (sau a prefigurat - vezi din nou Attali) de mari mutații spirituale în modul de a privi lumea:

a) "revoluția" metro-ritmică și formală a ARS NOVEI este contemporană cu ceea ce istoricii numesc "revoluția industrială a Evului Mediu" (sf. sec. XII - inc. sec. XIII);

b) trecerea de la polif. renesanțistă la monodia acompaniată și în final, înspre muz. de tip omofon este simultană cu perioada ieșirii din sine a conștiinței europene, a depășirii "provincialismului geografic" - epoca marilor descoperiri geografice;

c) temperajul muzical ce avea să deschidă perspective urișe prin tehnica transpoziției /Hindemith="cea mai mare revoluție a muzicii"/ coincide cu o nouă viziune asupra lumii - proiecția conică a hărților reprezentând Mapamondul (în aceeași perscană - Mercator);

d) "raționalizarea" armonică (Rameau, 1724) ce ordonează într-o simplitate de mare eficiență logică dar și eleganță armonia, este contemporană cu lucrările lui Newton, Huygens, Leibnitz. Și paralela noastră principială poate continua:

WAGNER	Teoria termodinamicii	(BOLTZMANN)
DEBUSSY	Psihanaliza	(FREUD)
SCHÖNBERG	Teoria cuantică	(PLANCK)
STRAVINSKI	Teoria relativității	(EINSTEIN)
VARESE	Dualitatea particulă-undă	(L.de BROGLIE, N.BOHR)
WEBERN	Teoria incertitudinii	(HEISENBERG)
POSTWEBERNIENII	Genetica-informatică	(SHANNON, WIENER etc.)

Există mentalități ale unei epoci create de stil. Constructorii romanticului au generat - Ars Nova, cei ai goticului - Ars Nova, mari constructori și gânditori ai epocii renesanțiste - Renașterea etc., etc.

Un stil se cristalizează din "coagularea" unor mentalități generalizate. Iată de ce acei indivizi ce contrazic aceste mentalități (novează) sunt "izolați". Ei contrazic reflexele fundamentale ale societății ce i-a generat compromis echilibrul ANALOG-DIGITAL standardizat. Ei sunt "mutanți spirituali" a căror vreme n-a venit încă.

Astfel se poate trasa UN MODEL AL DEVENIRII STILISTICE:

APARIȚIE \_\_\_\_\_

A) Precursori - Inovatori

B) Întemeietori - Mari constructori

C) Mari sintetizatori - Epigoni

\_\_\_\_\_EXTINCȚIE

#### **D. CODURI EXPLICITE ȘI CODURI IMPLICITE**

Faptul că există o mulțime de limbi imaginabile, pe care ne este posibil să le dezvoltăm prin exercițiul facultății lingvistice, este o consecință a bazei înăscute ce ne permite să achiziționăm limba engleză, de exemplu, sau orice altă limbă umană. Într-o manieră analogă, faptul că există în mod evident o mulțime de sisteme de organizare, pe care suntem incapabili să le înțelegem dar în stare să le gustăm, este un lucru îmbucurător ce ne face probabil să-i admirăm pe Bach, dar și Beethoven.

Singura manieră rezonabilă de a înțelege substanța acestei aserțiuni, paradoxale (aparținând unei autorități lingvistice absolute) este de a considera diferențele stiluri muzicale ca echivalențe directe a limbilor naturale, echivalență care până la un punct este acceptabilă. Aceasta, pentru că ridică totuși o problemă importantă: spre deosebire de lingvistică, în muzică diferențele între diversele stiluri nu sunt atât de nete și în general ele sunt mai mult de ordin istoric decât geografic, altfel spus, mai mult genetic-evolutiv decât în extensia lor spațială ori sociologică.

Într-adevăr este mai ușor a distinge între muzica genului gamelan din Bali și cea tradițională itandeză (spre exemplu), dar mult mai dificil să departajezi net sfârșitul postromantismului de începuturile atonalismului (cu atât mai mult cu cât ele parțial se și suprapun). Unele caracteristici - precum "liberalizarea" implicațiilor funcțional-aramonice, ori extensia liberă a perioadei muzicale - sunt destul de clare spre a putea constitui criterii de departajare, dar altele - precum coincidențele configurațiilor armonice (judecând acordul la propriu), ori noua sintaxă frazeologică sunt mai greu de discriminat. De obicei, trecerea la un nou stil se face printr-o amalgamare dificil analizabilă de elemente tradiționale și evolutive, de static și dinamic. Se poate afirma că există în mod cert o mișcare, o deplasare (în interiorul structurilor configurative, ce nu este întotdeauna o evoluție!) dar despre sensul și conținutul ei trebuie să ne pronunțăm cu prudență.

*"Stilurile muzicale (în special cele ale tradiției muzicale savante europene) se caracterizează printr-o transformare stilistică permanentă, comportând perioade și modificări ce deconcentrează prin rapiditatea lor".*

Psihologia cognitivă distinge în procesul achiziției codurilor precum și al configurării creative între două ipostaze intelectuale fundamentale - pe de o parte ceea ce se numește aptitudine intelectuală, iar, pe de altă parte, aptitudini de performanță (vezi lucrările lui Fred Lerdahl, ori Roland Frances).

Acestea generând mai departe realitatea supraordonată a codurilor intelective, ori a codurilor de performanță. Aceste noțiuni se aplică în domeniul muzical la propriu, căci dintotdeauna alături de știința "oficială" a codurilor savante intelective, exprimată în clar de către teoreticieni, au existat în mod subteran algoritmi de performanță ce configurau stilul muzical conform unor mentalități psihice, dar și necesități tehnice muzicale acceptate în mod unanim, dar tacit, de către majoritatea profesionaliștilor.

Ceea ce era public domain în epocă este însă "a posteriori" mai greu de reconstituit căci intră în sfera automatismelor ce configurau stilul în mod natural atunci, dar ulterior pierdute ori înlocuite cu altele în mod evolutiv. Iată una din marile probleme ale interpretării stilistic adecvate unei epoci (dacă ar fi să ne gândim doar la frazarea în coralul gregorian, ori la ornamentica barocă).

Teoria, tratatele de compoziție acoperă doar zona de coduri explicite, pe când tradiția vie, predarea

muzicii în formula magistrală (profesor-discipol) pune în joc acele coduri ascunse, acceptate ca atare, codurile implicite. Aici este domeniul libertății creatorului de muzică, aici el va scăpa atât de trancilor imperative lingvistice ale comunicării, cât și de controlul puterii ce se vrea absolut în expresia ce dă sens lumii.

Apare acum destul de clar, că ceea ce numim a fi coduri explicite au o esență comunicativă digitală, pe când codurile implicite sunt situate în zona analogică, cu toate consecințele calitative în domeniul comunicării muzicale ce decurg din această realitate.

Iată de ce codurile explicite sunt purtătoare de restricții configurative - de redundanță, pe când cele implicite vor purta în sine elementele creative ale spargerii și transformării stilului muzical - ale entropiei deschisă evolutiv.

Iată de ce putem vorbi despre universalitatea și coerența unui stil doar în domeniul codurilor explicite, iar în cel al codurilor implicite despre libertate și dispersie stilistică. În fapt, istoria muzicii pune în evidență o confruntare dramatică între tradiție și inovație, coerență și libertate, configurare și imaginație, pe care credem că o putem regăsi în mod obsesiv doar prin distrugerea aspectelor explicite și implicite ale codurilor configurative, în interiorul noțiunii de **STIL MUZICAL**.

## REMEMORÂND ANII PREMERGĂTORI LUI '89

Virgil MIHAIU

De câte ori vine vorba despre ingeniozitate, spirit novator, experimentalism, avangardă, cutezanță și altele asemenea în cadrul culturii române, gândul mă poartă mai întâi spre... cei trei conquistadori ai cerului - Aurel Vlaicu, Traian Vuia, Henry Coandă. Contribuția lor la propășirea aviației reflecta marile resurse întru poezie și zbor ale neamului nostru, agerimea lui aparte, adaptabilitatea la sensurile modernității, deschiderea - cu simț al măsurii - spre vari modalități ale inovației, de la artă la tehnică și invers. Mi se pare că se poate de semnificativ că, atunci când la serbările semicentenarului Astei desfășurate la Blaj în anul 1911 Vlaicu își efectua demonstrația de zbor, printre spectatori se afla și cel mai important scriitor român al pleiadei clasice care mai apucase să trăiască în secolul nostru - I. L. Caragiale.

Pe Brâncuși îl văd tot ca pe un cucuitor de firmament, proiectându-și geniul-obiectivat-in-forme dincolo de banalitatea opresivă a fritudinii, dincolo de convențiile "convenabile" și de meschinăria gusturilor anchilozate. Avântul celor trei zburători spre bolta cerească echivalează la Sculptor cu o expansiune spre tările, încă mai greu de cucuitor, ale sufletului. Lecție de artă, lecție de viață. Lecție de artă a vieții și de vitalitate a artei. Dacă ne pierdem inocența copilăriei, considera Brâncuși, pierdem însăși rațunea noastră de a exista, resursa fundamentală a creativității. Dar modelul copilăriei - cu percepțiile ei neviciate, cu onestitatea și apetența ei pentru joc - nu se limitează doar la scara vieții umane, ci este extins asupra devenirii culturale a omenirii. Forma ultimă, distilarea supremă pe care o poate atinge artistul contemporan reface (asimilând, în subsidiar, un circuit istoric sinuos, multi-milenar) legătura cu arhetipurile, cu originile, cu o miică misterioasă, și totuși viu resimțită matrice antropogenetică.

Nefind o limbă de amplă circulație, româna nu și-a putut impune valorile literare pe plan mondial, așa după cum ar fi fost pe deplin justificat. Astfel, o întreagă mișcare de avangardă a rămas condamnată la izolare. Însă afirmarea unui Eugen Ionescu drept corifeu al teatrului absurdului ar fi fost de neconceput fără viguroasele sale rădăcini românești, reprezentate în primul rând de Caragiale (1852-1912) și de Urmuz (1883-1923). O fertă avangardă literară s-a manifestat în spațiul carpațo-danubiano-ponic de-a lungul primei jumătăți a secolului; nu trebuie uitat faptul că însuși fondatorul dadaismului (curent lansat în 1916, la Zürich), Tristan Tzara, poetul născut la Moinești, făcuse parte alături de Ion Vinea, Felix Aderca, Marcel Iancu ș. a. din prima generație de artiști avangardiști ai patriei sale. În 1924, Victor Brauner și Iurie Voronca inițiau conceptul de "pictopoesie", una dintre acele forme de transgresare a barierelor artificiale dintre arte, de căutare a unor procedee sincretice inedite, care vor prolifera de-a lungul secolului nostru pe toate meridianele. Activitatea publicațiilor avangardiste, mai mult sau mai puțin radicale, a constituit o caracteristică a perioadei interbelice în cultura română. Printre cele mai cunoscute se numărau *Contemporanul*, 75 H.P., *Punct*, *Integral*, *Urmuz*, *Unu*, *Alge*, *Liceu*, *Viața imediată*, *Meridian*. Peisajul avangardei literare românești părea dominat, în pofida marii diversități (sau chiar indiferențe) stilistice, de către suprarealism. Excelente lucrări dinamitar/dinamizatoare ale limbajului au fost create de B. Fundoianu, Gellu Naum, Geo Bogza, Ștefan Roll (Gheorghe Dinu), Virgil Gheorghiu, M. Blecher, Victor Valeriu Martinescu, Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu etc. Cât de aptă se simțea poezia să fraternizeze cu celelalte arte, spre a impune o nouă sensibilitate încă nemeșinată, adecvată descoperirilor și vitezelor meru sporite ale timpului - se poate constata din următorul fragment, datorat lui Ștefan Roll și extras din textul intitulat *Evoluții* (contribuția autorului la numărul 3/mai 1925 al revistei *Integral*, consacrat omagierii lui Tudor Arghezi): "Cum? Sensibilitatea ce-a comis atâtea imagini de păpădie putea-va izbi înfipt în croșet pe ring? Putea-va ține cross-uri de 10-15 km., în locul reverilor de sacă și cantaridă? Insist: ca toate desfășurările veacului, și poezia s-a lansat acrobat, pumnal în strada zguduită de spirala auto-urilor și a continentului. Poetul-proiector va prinde sunetul imaginii din instrumentul vremii, din saxofonul ei (s.n., V. M.). Echilibrist dincolo de fraza inertă, poetul însușiă cuvântul cilindru, cuvântul manevră, cuvântul cocktail. Imaginea stilet novator, poezia acid care nu corespunde la timpanul percepției ca un purgativ, ci fecundă scapără peste anestezia romanticului, peste asfalt, circuit lângă adolescența manevrând calmă volanul, prin geometria orașului-metropolă. Poezia ecran, poetul

inginer. Aplauzele claxonului au copleșit concertul urinos al filomelelor, farurile lichefiate peste ficiați metalici ai bulevardului au șters eficace apusurile în culori de pastă pentru dinți, traiectoria avionului a suprîmat util peisajul de bumbac. Poetul călător în același avion, pietonul a celorrași străzi vibrează în mecanica lor și-și durează senzația tare a cetățeanului epocal, a sportsman-ului. Gestul lui e magnet, e dans simultan în stîlul orelor, expresia lui e plină de surpriza gărilor, de realizarea rabotnicului în uzine. (...) Vrem poezii-sportsmani, poezia agilă fecund, din universul electricității și al vitezei." (extras din Ștefan Roll [Gheorghe Dinu] *Ospățul de aur*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Pop; Editura Minerva, București, 1986).

Sigur că "insurecțiile artistice" nu afectează simultan toate cele vreo șapte domenii consacrate. Coregrafia noastră, spre exemplu, s-a aflat mult timp într-un decalaj vizibil față de evoluțiile de ultimă oră ale artei dansului. Însă o bună parte din farmecul culturii rezidă în dinamica ei aparte, în surprizele pe care e mereu pregătită să ni le ofere. Așa se face că, în ultimele decenii, cel mai "sincron" domeniu al artelor românești s-a dovedit a fi muzica. Explicații ar fi multe și poate superflue, oricum ceea ce am observat personal e că abstractizarea proprie limbajului sonor și inevitabila lui polisemie au limitat ingerințele nespecialiștilor în problemele de creație ale oamenilor de muzică, lăsându-le acestora generoase teritorii de explorare; astfel, pomînd, în principal, de la resursele unui folclor muzical de o incensurabilă varietate și frumusețe, precum și de la moștenirea spirituală lăsată de compozitorul național George Enescu (1881-1955), școala românească a muzicii contemporane a atins un nivel cu adevărat competitiv pe plan universal. E suficient ca un expert sau cunoscător într-ale muzicii actuale, din indiferent ce parte a lumii ar fi el, să audieze creații de Aurel Stroe, Nicolae Brînduș, Anatol Vieru, Cornel Țăranu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Octavian Nemescu, Mihai Moldovan, Pascal Bentoiu, Iancu Dumitrescu, Myriam Marbé, Corneliu Dan Georgescu, Doru Popovici, Hans Peter Türk, Dan Voiculescu, Valentin Timaru sau ale mai tinerilor Adrian Iorgulescu, Șerban Nichifor, Liana Alexandra, Călin Ioachimescu, Liviu Dăncăeanu, Adrian Pop, spre a-și da imediat seama că se află în prezența unor compozitori ce au asimilat pe deplin toate experiențele modernității, însă știu să-și păstreze și să-și cultive, în egală măsură, specificitatea, caracterul personal, contribuțiile inconfundabile la extinderea universurilor sonore.

Mărturisesc că până la citirea articolului publicat de Fred Popovici în revista *Secolul 20* (nr. 304-306/1986), sub titlul *George Enescu și secolul (muzical) XX, așa-numitul enescianism al școlii componistice românești din a doua jumătate a veacului mi se părea o sintagmă cel puțin vagă, dacă nu cumva chiar circumstanțială. Popovici însă observă că "ideea că avangarda - ce se declară ca atare - ca și tradiționalismul - ce se legitimează ca atare, nu reprezintă forțele prospective ale creației artistice și poate fi desprinsă dintr-o oricât de sumară parcurgere a istoriei artei în secolul XX. Robert Musil, de exemplu, este o ipostaziere concretă și puternică a acestei idei. Nimeni n-a exprimat mai bine ca el situația artistului care nici nu afișează atitudinea iconoclastă (ușor de convertit în fapte, pentru că presupune simplă punere a semnelor minus în fața realităților artistice cunoscute), nici nu aderă la modul fetișizant de asumare a orgoliului culturii (la fel de ușor de abordat, pentru că presupune certitudinea modelelor ratificate), ci avantajează forarea în adâncurile straturilor originare". Apoi, Fred Popovici efectuează o subtilă disociere între două moduri de a concepe muzica: primul, cristalizînd gîndirea ultimelor secole europene, convertește concepția "dramaturgică" asupra muzicii într-un principiu al dezvoltării: "o structură inițială simplă, o celulă, suferă - prin procedee sintactice și paradigmatiche proprii actului sonor - un număr de schimbări (în conjuncție și cu cele ale altor celule, contrastante) care, juxtapuse, creează starea psihologică echivalentă cu cea declanșată de urmărirea unei drame (a unei trame)". Dacă pentru gîndirea muzicală de acest tip Beethoven este principalul element referențial, în schimb "Enescu, care absoarbe prin venele folclorului românesc esența decantată din străvechi muzici orientale, posedă o dimensiune specială a timpului muzical și de aceea el aduce, în muzica europeană, o modalitate nouă de compoziție, al cărei principiu este nu cel al dezvoltării, ci cel al transformării". Cele două coordonate ce separă transformarea de dezvoltare sunt definite după cum urmează: 1) "transformarea are (cu un termen luat din matematică) un caracter continuu, în timp ce dezvoltarea este discretă, discontinuă; 2) "transformarea se bazează pe un principiu indeterminat (pentru a împrumuta, de astă dată, un concept din fizica lui Heisenberg), ce poate fi enunțat astfel: un element al macrostructurii apare cu certitudine la un moment anume, dar acest moment nu poate fi prevăzut după un algoritm deductibil din audirea unui segment anterior al acestei macrostructuri. Dezvoltarea este un principiu teleologic, în care, deci, curgerea timpului are nu numai direcție, dar și sens, metamorfozînd discursul muzical într-o cursă pentru obținerea unui scop." În continuare, Fred Popovici reușește o pătrunzătoare interpretare a*

originalității fenomenului enescian, ce merită să fie citată în extenso, într-atât de fertile ni se impun învățămintele ei: *"Esența gândirii transformaționale a lui Enescu se ipostaziază, din ce în ce mai manifest, pe măsură ce se apropie de opus-urile finale, într-o varietate decisiv nouă a cântului pe mai multe voci (cunoscut sub denumirea de polifonie), respectiv heterofonia. Există în toate culturile arhaice ale lumii, tulburător de rafinată, prin consistența sa organică, în folclorul românesc, considerată educătoare de confuzie (pentru că e foarte greu a-i stăpâni resorturile) în cultura muzicală europeană, heterofonia constă din suprapunerea unui model - melodic, ritmic etc. - peste propriile-i variante, peste propriile-i deviații datorate distorsiunilor conștiente sau inconștiente ale aceluși model. Este - cum observă cu finețe compozitorul Ștefan Niculescu - pendularea heraclică între Unu și Multiplu. Dar cel mai surprinzător aspect al heterofoniei este că, în realitate, modelul este virtual, suma asimptotică a variantelor suprapuse.*

*Acest fel enescian de a concepe timpul muzical, densitatea evenimențială, produce o infinită îndepărtare de modul occidental de a produce muzică în chiar inima sa. Măsura acestei îndepărtări o dă maniera în care Enescu reliefează distribuirea structurilor sonice în aparatul orchestrei simfonice.*

*Orchestra europeană, fruct al unor eforturi de aproape trei sute de ani, se clădește pe virtuala contopire, într-un conglomerat omogen, a diverselor surse sonore din care este alcătuită. (...) Imaginea sonoră trebuie să apară imaculată, proiectată ideal peste toate dificultățile și eforturile particulare din care este alcătuită cântarea orchestrală.*

*G. Enescu revoluționează această mecanică, tocmai prin luarea în considerație - minuțios și sistematic, deși niciodată conceptualizat, teoretizat ca atare - a incongruențelor, a insuficiențelor pe care le mărturisește multitudinea de instrumente. Datele fizice ale acusticii fiecărui instrument conlucrează, într-o alchimie savantă a parametrilor muzicali, la destrămarea idealității abstracte a sunetului european, dematerializat și devenit - am mai spus-o - suport al relațiilor cu alte sunete devitalizate și descămate.*

*De fapt, - și astfel ajungem în vârful opere: lui Enescu - compozitorul se înfățișează ca unul din mari precursori ai investigațiilor celor mai recente care, moștenitoare ale muzicii de bandă magnetică și concretă (din perioada imediat post-belică), se îndreaptă, din ce în ce mai sistematic, către deducerea actului artistic muzical din interioritatea sunetului, din faptul că materia primă a acestui act o reprezintă vibrația, oscilația (în sensul cel mai larg al cuvântului) ce generează, după coduri intrinseci și omogene, totalitatea parametrilor muzicali, pe care numai o anumită configurație comportamentală a percepției noastre îi dezbină în straturi diferite." Remarcând tendința lui Enescu de a încălca partitura cu cele mai infimezabile nuanțe, Fred Popovici notează: "Depășirea muzicii europene - în datele ei reliefate de controlul intelectualist al văzului, exercitat prin partitură - incluzând imponderabilul gest al improvizăției (care este altceva decât aleatorismul muzicii post-seriale: improvizăția emerge din existența, în adâncurile inconștientului a unor coduri comune compozitorului și interpretului; aleatorismul este simpla disponibilitate, reversibilă, a unor seturi diferite de a abstrage o aceeași globalitate semantică), această depășire se face, tocmai, prin supraîncălzirea, prin epuizarea resurselor ei.*

*Destinul muzicii lui Enescu se particularizează, în posteritate, față de acela al altor mari creatori ai secolului, prin aceea că opus-urile lui nu au creat discipoli, curent etc. Muzica sa a dat ființă unei școli de compoziție originale, școala românească de după război; aceasta printr-o infuzie discretă, dar persistentă, de sugestii (la început), apoi, asimilându-se datele esențiale ale opereii enesciene, prin căpătarea, de către componenții acestei școli, a conștiinței de sine."*

*Întă și concluziile acestui admirabil studiu: "Enescu a fost - și este - dimensiunea asimptotică prin care se măsoară ( în forul său interior) fiecare compozitor român din contemporaneitate. Cazul este, aș spune, unic printre atâtea școli de compoziție care au urmat expansiunii serialismului integral și, mai ales, tendințelor post-seriale, atât în Europa, cât și în America sau Asia.*

*În această unicitate a opereii lui Enescu trebuie căutată, fără prejudecăți, lipsa sa de popularitate și de actualitate în peisajul muzicii contemporane universale. Ca orice energie spirituală ce posedă în adâncurile sale peceata potențialității, creația enesciană nu poate căpăta, niciodată, actualizarea eclatantă a unei mode, a unei tendințe predominante, a unei cristalizări definitive. Însă, ca orice ferment prospectiv, ea se va înălța tot mai insistent în conștiința muzicală - și aceasta la modul cel mai direct, mai necesar - pe măsură ce vor fi recuperate,*

vor fi actualizate, în lungul drum al istoriei viitoare a muzicii, potențialitățile sale infinite.

*În fapt, George Enescu este mai puțin un compozitor, fie el și oricât de mare într-un șir de mari compozitori, cât, mai degrabă, primordial, expresia unei necesități.\**

În cele ce urmează mă voi limita a consemna doar câteva dintre reușitele muzicii noastre contemporane, în sfera experimentului și a legăturilor cu alte arte. Ansamblul clujean Ars Nova, condus de Cornel Țăranu, deține meritul principal - începând din anul 1968 - în susținerea consecventă a unor asemenea inițiative. Nu a trecut an fără ca publicului din Cluj-Napoca, dar și din alte orașe ale țării, ca și din străinătate, să nu-i fie propuse noi experiențe artistice temerare de către acest grup. Cornel Țăranu fost poate primul muzician român care ne-a familiarizat consecvent cu ultimele performanțe din sfera "teatrului instrumental". E vorba, în cadrul acestuia, despre punerea în valoare a gesticulației, mișcărilor, prezenței scenice a instrumentiștilor rezultate din însăși desfășurarea actului interpretativ. Practic, are loc o anume detașare a muzicianului față de propriul demers, similară binecunoscutului efect de distanțare (*Verfremdungseffekt*) ticluit de Brecht. Printre promotorii teatrului instrumental trebuie amintiți Mauricio Kagel (a căru experiență de cineast e și ea utilizată pe plan muzical-vizual), John Cage, Luciano Berio, Antoine Duhamel etc. Dintre numeroasele compoziții de acest fel urmărite în interpretarea Ars Novae, rememorez mai întâi impresionantele fragmente din operele *Pacea lui Aristofan* și *Orestia II* de Aurel Stroe. La premiera clujeană (de fapt, mondială) a *Păcii*, din cadrul *Toamnei muzicale 1982*, autorul însuși și-a prezentat lucrarea drept o "compoziție în stare născândă" sau "un happening bine controlat". Într-adevăr, partitura conferă o mare libertate ludică dirijorului, interpreților și, în ultimă instanță, însuși publicului. Drama comediei antice este rescrisă din unghiul creatorului modern. În opera lui Aurel Stroe figurează nu numai personajele inițiale, cum ar fi vîlcitorul Trigeu, plecat în Olimp pe aripile unui cărăbuș spre a cere zeilor pacea, ci și Aristofan, intrat în dialog cu regizorul și dirijorul montării din zilele noastre. Astfel sunt amorsate largi disponibilități asociative, aliniind elemente muzicale, teatrale, coregrafice, într-un tot privit cu distanțare ironică. Un gen ce părea iremediabil datat - opera - se preschimbă, sub ochii noștri, în vehicul pentru viziuni artistice novatoare. În consecință, *Pacea lui Aristofan* nu devine doar o variantă eterodită de "teatru muzical total", bazată pe savuroasa persiflajare a tehnicilor vocale și instrumentale clasice, ci și o exultantă manifestare a spiritului eliberat de convenționalism și dogme. Soliștii au știut să se adapteze unor structuri muzical-dramatice deschise, de un umor exuberant, frizând pe alocuri mecanismele *grand guignol*. În rolul lui Trigeu, baritonul Ion Budoiu își etala atât potențialul tehnic de versat cântăreț, în acele pseudo-itanii caracterizate prin bruște, frecvente oscilații, salturi și contorsiuni vocale, ce solicită complet ambitusul cântăreților pe tot parcursul operelor lui Stroe, cât și masivele-i resurse actoricești-umoristice (bazate îndeosebi pe contrastul dintre solemnitatea înfățișării personale și *trouvaile*-urile interpretative, dintre cele mai bizare propuse de partitură). Trombonul - la fel ca și în *Orestia II* - era, la rândul său, un personaj în toate drepturile, cu intervenții directe asupra conflictului și cu o vie mișcare, pe scenă și printre spectatori. Nu întâmplător, el juca, de fapt, rolul cărăbușului. Gheorghe Lungu redă, foarte inspirat, nuanțele violent contradictorii - de la hilar și grotesc, până la registrul tragicomic - polarizate de vocea acestui instrument. Cu deosebită vervă era interpretat de către Mihai Zamfir rolul lui Aristofan, pe când Cornel Țăranu nu se limita la a dirija, ci își asuma în spectacol și rolurile de cântăreț, mim, dansator, și chiar de coordonator al participării spectatorilor la momentele culminante. Mai figurau în distribuție studentele (pe atunci) Ines Olteanu și Rodica Baiteș, interprete ale ficelor lui Trigeu.

Există la Stroe, ca și la mulți compozitori/muzicieni contemporani o doză de utopism, un fel de proiecte scenice care tind spre ilimitat, tentative de materializare a visurilor creatoare, întotdeauna mai grandioase decât le poate încăpea realitatea. Compozitorul declara că actul final al *Păcii lui Aristofan* includea un discurs în limba swahili, ca și o "scenă de masse", unde poporul atenian apărea simbolizat de 80 de instrumentiști. Nu se poate ca asemenea viziuni să nu-ți reamintească straniile desfășurări de forțe ale cohorții de saxofoniști francezi, cunoscuți sub numele de Urban Sax mascați în combinezoane cu glugi, dintr-un soi de material ignifug, depersonalizant, aceșii simili-extraterestri suflând continuu în instrumentele lor sculptoare invadeau literalmente zonele alese pentru spectacolul-happening: la Veneția își făceau apariția grupați, asemenea unor ciorchini imenși, pe gondole, la Stockholm ieșeau din stații de metro, ganguri sau pasaje, la Milano treceau în procesiune prin cel mai celebru pasaj al urbei, la festivalul de jazz de la Pori (Finlanda) cântau pe platformele unor electrocare în plină mișcare, iar mașinile de produs ceață își făceau la rândul-le datoria, sporind atmosfera de alienare deliberat urmărită de către cei aproximativ trezeci de ...saxofoniști ai apocalipsului. Prin căștile purtate

de fiecare dintre ei, coordonatorul "programului" reușea să-l orienteze în spațiu și în raport cu situația muzicală de ansamblu. Un spectacol unic, în toată puterea cuvântului, pe care fotografi nu au întârziat să-l exploateze. Cu documentele ei despre Urban Sax, talentata artistă vest-germană Irmgard Pozorski a alcătuit un întreg album fotografic (Urban Sax, Texte de Daniel Caux, Gerald Arnaud, Éditions Jannink, Paris, 1983) și a câștigat concursul de fotografie al revistei Jazz Forum pe anul 1984.

Din creația cu totul excepțională a lui Aurel Stroe, memoria discului a păstrat încă prea puțin. Cu atât mai mult merită a fi reținut albumul de autor (Electrecord, ST-ECE 01304), apărut la începutul anilor '80. Concertul pentru clarinet și orchestră evidențiază atât meditația asupra unui fond sonor ancestral și valențele constructive, structurante, caracteristice compozitorului, cât și forța, mobilitatea, finețea interpretativă a clarinetistului Aurelian-Octav Popa. Organizarea lucidă a muzicii, temperată din interior de către înseși resursele ei primare, precum și tehnica interpretării amintesc de cuceririle operate în limbajul jazzului de un Anthony Braxton, spre exemplu. Muzica lui Aurel Stroe este de altfel, o dovadă peremptorie că, în atmosfera culturii moderne, prejudecățile, etichetările, izolaționismul sunt nu doar neavenite, ci de-a dreptul periculoase. În schimb, se constată o accentuare a elementului intelectual, poate chiar ca o posibilă cale spre reînnoșirea afectelor. Un exemplu mai clar în acest sens îl dă pe același disc, lucrarea Canto II, pentru 12 formații instrumentale, care utilizează ca material de bază o serie de piese folclorice din colecția Béla Bartok. Aici, conform mărturisirii compozitorului, "printr-un procedeu de distribuție egal heterofonică la cele peste 60 de instrumente ale orchestrei - tratate solistic - trama sonoră obținută păstrează o anumită transparență, care reliefează - atunci când nu mai auzim contururile individuale ale melodiilor - ethosul lor modal și devenirea neîncetată prin excelență melodică". În fine, în Muzică de concert pentru pian, alături și de percuție, vitalismului părților solistice (la pian: Alexandrina Zorleanu) i se contrapun intervențiile de ansamblu, al căror expresionism învedera deja la data compunerii (1964) afecțiunea creatorului față de alături (și, mai ales față de farmece aluneceătoare ale trombonului), totul sugerând parcă alternanța dintre stările de dinamism și acalmie ale materiei.

Nu pot uita recitalul percuționistului Ars Nova, Grigore Pop, ocazionat de cele *Trei strigături de alean* ale lui Nicolae Brânduș. Instrumentele de percuție erau grupate în patru colțuri ale scenei, între care interpretul executa un fel de pantomimă, tropăia, emitea țipături din Oaș (una o mai în minte și-acum: "Mama m'o făcut pe mine/ Într-o lună și trei zile/ Nici amu nu's gafa bine!"), mișca rapid indicatorul unui aparat de radio cu tranzistori pe scara undelor scurte (obținând așa-numitul "Kurzwelleneffekt"), lovea cu afectată senzualitate un gong chinezesc situat în avanscenă, sau dialoga cu o sirena amplasată undeva în culise. Teatrul instrumental integral O altă piesă solo, Grădina de Melfano, îl solicita nu numai pe valorosul flautist Gavril Costea, ci impunea simultan și interpretarea unei partituri pentru lumini... În transpunerea vizuală a piesei Ars coregrafica de Cornel Țăranu, cu ajutorul grupului de balet *Contemp*, membrii formației Ars Nova se interferau printre dansatori, într-o simbolică reprezentare a două arte de nedespărțit. Inubliabilă rămâne și ironic-simpatetică parafrază a unei reprezentații kabuki (cu titlul *Imaginați-vă un teatru kabuki*) datorată lui Mihai Moldovan și inclusă într-un concert omagial consacrat regretatului compozitor de către Ars Nova.

Un moment de referință în teatrul instrumental românesc l-a constituit premiera opusului *Cântece nomade* de Cornel Țăranu (marție 1983, pe scena studioului de concerte al Conservatorului clujean, în interpretarea formației Ars Nova dirijate de autor). Pornind de la textele poetului Cezar Baltag, incluse în volumul *Madona din dud*, compozitorul a obținut mai mult decât simpla transpunere muzicală a spiritului ludic-încantatoriu ce caracteriza originalul poetic. Lucrarea se sustrage definițiilor exacte din punct de vedere stilistic, pentru că autorul se implică aproape pasional în acțiunea de transfigurare sonoră a unei concepții generale asupra vieții. Cornel Țăranu mărturisea într-un interviu acordat lui Al. Căprariu pentru Radio Cluj: "Am început să mă gândesc la transpunerea poemelor din volumul *Madona din dud* încă de la apariția lor în publicații răzlețe. Era prin 1973; abia în Ioanna lui 1980 mi s-a cristalizat concepția lucrării. Poemele lui Baltag m-au atras din mai multe puncte de vedere. Ele continuă linia lirică din Cântecul țigănesc al regretatului Miron Radu Paraschivescu și a unor poeme argeziene, dar au și ceva foarte personal, pe undeva, o sensibilitate acută pentru tot ce ne apropie de miturile naive, de descântece, de bocet, de farmecul unei limbi poetice foarte uvrajite, în care apar și sonorități argoice sau pur și simplu fragmente citate dintr-o țigănească reală sau imaginară, onomatopoe, numărători... Marea umbră a lui Federico Garcia Lorca se simte, nu atât în litera acestor poeme, cât în subtextul lor, care îți amintește mult atmosfera pe care o degajă muzica flamenco, pentru a cărei punere în valoare s-au zbatut, cu

folos, Manuel de Falla și Lorca. Vizitând, nu de mult, patria lui de Falla, cu Granada, Sevilla și Cadixul - inima stîlului flamenco -, mă gândeam adeseori la versurile lui Cezaar Baltag, așa cum, în fața paginilor de lucru, mă las furat uneori de amintirea Andaluziei. Versurile lui Baltag sunt pline de invincibilul sentiment al dorului (era să zic soledad!), care ne e specific: *Departo doamne, departe/ pe deal de singurătate/ unde cresc muzici deșarte/ și volburi reînnoate/ zac slove cu ris prelung/ scrise cu mână de ciung: //Aici doarme staroste/ peste toată Dragostea.*

Pentru a transpune această stare în muzică, am fost nevoit să recreez un limbaj special, pe care nu l-am mai utilizat până acum; voi face apel la un grup de patru cântăreți și la un recitator-confeu. Instrumentiști se vor angrena uneori în mișcare, o mișcare ușor sugerată, aidoma unui fel de teatru muzical; mă amuz de pe acum, când mă gândesc la dificultățile de „încadrare” pe care le vor întâmpina amatorii de clasificări: e o operă de cameră, un oratoriu scenic, teatru muzical, sau poate altceva? *Cântece nomade* va conține 5 părți de dimensiuni variabile; de la un „song” repetitiv de vreo două minute, la construcția amplă din *Tarof* sau *Oleandru*. Voi folosi tehnici de colaj sau improvizatorice - de pildă, textul citat va fi rostit de actorul Anton Tauf peste un fond continuu, care nu va fi altceva decât un madrigal renascentist francez, pe textul unui motto de Baudelaire: „*Songe a la douceur.../ Mon enfant, ma soeur*”; vor mai figura, în compoziție, numărători ritmizate, într-un dialect indian, ca și un descântec de dragoste - al șarpelui - extras din nuvela cu același nume a lui Mircea Eliade, care - dacă ar fi fost poet - ar fi semnat, cred, cu plăcere asemenea versuri, atât de apropiate de lumea sa: *\*Frumoase doamnele iele/ nu stricați mințile mele./ că și soarele de sus/ se întunecă a ris/ și cu vremea careșcă/ mă face țărână și rid...\**

Dincolo de coloristica seducătoare a spectacolului se configurează un eșafodaj ideatic, un ethos întărit de compozitor în forme sensibile deosebit de complexe. Această tonalitate meditativă e susținută, pe parcursul celor patru segmente principale ale opusului, de sunetele-pedală orchestrale, ce intervin leitmotivic, spre a crea ambianța incertă, unduitoare, în care se desfășoară Călătoria. Operă de sinteză culturală, *Cântecele nomade* trimite la filosofia poetică a lui Blaga (cu binecunoscutele ei alternanțe deal-vale, cu existența privită ca o „mare trecere”), dar și la agonia personajului Joyceian din *Finnegans Wake*. Concepția lui Cornel Țăranu contopește reperele vitale cu cele muzicale. Un pasaj de trompetă poate astfel să evoc, în egală măsură, melosul gitan străvechi, sau combustiunea improvizatei jazzistice. Spontaneitatea apere ca o modalitate de confruntare cu viața, ca resuscitare permanentă a inocenței începuturilor. Compozitorul clujean re-crează în plan muzical atmosfera, gesticulația, gusturile picarești, sub presiunea unui timp istoric ce suferă de frecvente amnezii. Cele patru „cântece nomade” (*Remember, De-a risul, Oleandru, Tarof*) interpretate de *Ars Nova*, reunesc mistere ale vieții și stări de spirit, filtrate prin dubla magie a muzicii și cuvântului. Formulele incantatorii abundă (pe lângă cei patru soliști vocali - Geta Orlovski, Ion Budoiu, Liliana Bizineche, Mihai Zamfir - la materializarea scenică și-a dat concursul Anton Tauf, un actor dotat cu un deosebit simț muzical). Cântul vocal, recitativul și pasajele instrumentale formează o țesătură fermă și, totodată, suplu articulată. Congruența pasajelor strict controlate de către compozitorul-dirijor, cu cele care solicită invențivitatea interpreților (din nou cuceritori, instrumentiști Gh. Lungu - trombon, Gr. Botar - vioară, Gr. Pop - percuție, Ioan Goia - clarinet) este la fel de abil concepută ca și imbinarea planurilor vocale cu cele instrumentale. Se pare că autorul a preferat, în mod deliberat, să lase această lucrare în stadiul de „operă deschisă”, nu numai ca semnificații, ci și ca organizare a materialului componistic, susceptibil de ulterioare adaptări, dezvoltări și/sau interpretări.

În martie 1984, *Ars Nova* consacra cea mai mare parte a unui concert tendințelor de interferare a muzicii simfonice și camerale cu jazzul. Chiar și primele două lucrări prezentate, deși lipsite de legături explicite cu estetica numită *third stream* (jazz simfonic), manifestau o prospețime și o lipsă de prejudecăți a viziunii componistice, care s-au generalizat în muzica „serioasă” odată cu impunerea jazzului ca poetică a sunetului reprezentativ pentru secolul nostru. Compozitorul clujean Peter Szeghő propunea în *Contraste pentru cvartet* o structură de segmente sonore aflate într-o stare de aparent conglomerat nativ. Atacul de tip percusiv asupra instrumentelor cu coarde reflecta vigoarea ancestrală a surselor inspiratoare, schișele aluziv pe parcursul compoziției și apoi întregite de secvența concludivă, în spirit pentatonic. Lucrarea lui Iannis Xenakis *N'Shima* (compusă pentru festivalul *Testimonium*, Ierusalim, 1975) apelează de asemenea la fondul mitic al istoriei muzicii, din incommensurabila perioadă în care arta sunetelor nu fusese notată. Spre deosebire de evocările în stil clasic sau romantic consacrate epocilor patriarhale (cum, în arhitectură, neo-goticul poleia cu bronzul și

orna menta țiile kitsch ale secolului XIX zidurile evului mediu), Xenakis restabilește conexiunile întrerupte dintre sensibilitatea modernă și o anumită matrice spirituală a umanității. Semnificativă este descompunerea câtorva vocabule ebraice până la stadiul de onomatopee, de sunet ca atare, alind într-un susținut formidabil două voci de mezzosoprane (aici, Geta Orlovski și Maria Georgescu) și sonoritățile de trâmbițe apocaliptice ale cornilor (Ion Olteanu, Vasile Oprea) și tromboanelor (Gh. Lungu, Dan Simule), totul punctat de intervențiile deconcertante ale violoncelului (Adalbert Török). Dacă tratarea alămurilor trimitea, involuntar, și la explorările avangardei jazziste (să ne gândim doar la "reformatori" trombonului, Albert Mangelsdorff, Paul Rutherford, George Lewis, Conrad Bauer, Radu Malfatti), în piesa *Lofano Ragtime* de Șerban Nichifor atmosfera de pe la 1900 și cea era redată cu humor și cu ingenioase "capcane" în edificarea discursului (de astă dată) melodic. Menționez, ca termen proximal de comparație, *Ragtime pentru 11 instrumente* al lui Stravinsky, pe care am avut plăcerea să-l urmăresc pe scena festivalului de jazz brașovean în decembrie 1983, în interpretarea orchestrei de cameră a Filarmonicii din Brașov, dirijate de I. Ionescu-Galați. Sigur că, după 60 de ani, e dificil de aflat un teren comun în evaluarea celor două creații, dar tânărul autor român făcea față cu succes valorosului precedent.

Punctul forte al concertului despre care vorbesc l-a constituit medalioul consacrat lui Marius Constant (n. 1925, la București): trei lucrări polimorfe, puternic marcate de experiența jazzului. În *D'une église slave*, ghitara clasică expune un motiv baladesc, pentru a-l parafraza apoi prin procedee tehnice de mare diversitate și dificultate. Așeza formală - reducția la un singur timbru instrumental - convertește trăirea acută a solitudinii în metaforă sonoră. Stress (un litu elocvent!) alătură formula trio-ului de jazz unui grup instrumental cameral (în varianta inițială, prezentată la festivalul Antibes: trio-ul pianistului Martial Solal și formația pariziană Ars Nova, dirijată de M. Constant), din ale căror spectaculoase confruntări și treptate acomodări reciproce ia naștere o muzică vitală, policromă, cu o ritmică rafinată. Bine interpretate pariturile celor două pianе (Ion Gherman - cu o vădită apetență pentru improvizaje - și Marius Tabacu), sau alte interesante capturi (Gr. Pop - percuției Dumitru Rus - baterie, Ilie Smarandache - tubă/ Adrian Filipescu - contrabas), resorbite în sonoritatea de ansamblu girată de același Cornel Țăranu. În fine, includerea fragmentului din baletul „Septentrion” a reprezentat o nouă tentativă de concurență între muzică și balet.

Continuând trecerea în revistă a unora dintre concertele "de suflet" susținute de Ars Nova, voi rememora cu emoție (chiar dacă presat de spațiul tipografic, întotdeauna prea restrâns) schimbarea de program operată de Cornel Țăranu la moartea lui Nichita Stănescu. Era un miez de decembrie dezolant, amenințător, și reușisem să-l conving pe doi vechi amici să vină, pentru prima dată, la o asemenea reprezentație. Unul - Radu-Adrian Mleşniță, fost coleg de liceu, cu care ne încropiserăm în ultimele clase obișnuita, pe atunci, formație de muzică beat/rock, ulterior colaborator al revistei *Echinox* cu eseuri despre marketing, devenit expert în domeniul respectiv, ca și în comerțul exterior, unde a făcut carieră; celălalt - Peter Motzan, un mentor literar față de care nu voi înceta niciodată să-mi manifest grațitudinea. Așteptam, cu sufletul la gură, să le văd reacția față cu insolitul univers creator al lui Aurel Stroe. Deodată, pe scenă apare Cornel Țăranu care ne anunță, vădit marcat, încetarea din viață a lui Nichita Stănescu, printre ai cărui buni amici se prenumărase. În consecință, programul a fost adaptat ad hoc și am urmărit suita lui Țăranu „Cântecul fără dragoste”, pe textele poetului abia dispărut. Rostirea actoricească i s-a datorat tot lui Anton Tauf, iar Gheorghe Lungu s-a dăruit, încă o dată, cu trup și suflet trombonului. În aerul rece, de capelă îndoliată, al sălii Academiei de Muzică, s-a petrecut atunci unul dintre cele mai mișcătoare omagii aduse poetului, dar și omului Nichita. Iar ceea ce altă dată am fi ascultat poate cu o doză de inconștiență sau indiferență ne-a demonstrat - prin situația de forță majoră în care fuseserăm puși - viabilitatea demersului componistic al lui Cornel Țăranu. Arta lui nu se mai întâlnea aici, într-un spațiu securizat, aseptice, doar cu alte arte sau seturi de cerințe estetice, ci rezista la confruntarea directă cu tragismul condiției umane. Mă temeam că sumbra ambianță muzicală să nu-i descurajeze pe cei doi "novici" invitați de mine. În realitate, efectul a fost mai degrabă cathartic, asemenea celui preconizat în tragedia antică.

În primăvara 1986 - alte două reușite apartin ale Ars Novei. În prima dintre ele am auzit interesante compoziții de Fred Popovici, Doina Rotaru, Petru Stoianov, Liana Alexandra și Șerban Nichifor. Acesta din urmă ne propunea o bijuterie muzicală de un exploziv humor, intitulată „Patru schițe pentru un lied neleminal”, în interpretarea căreia s-a distins baritonul Ion Budoiu. Trebuie menționată fericita idee de a concepe piesa pe versurile de rară percutanță ale poetului Mircea Dinescu ("Ferește-mă Doamne de cei ce-mi vor binele/ de băieți simpatici/ dispuși oricând la o fumătorie voioasă/ de preotul cu magnetofon sub sutană/ de plapuma sub care nu

poți intra fără să dai bună seara..."; sau: "Un fost amic/ care s-a dovedit tumător talentat/ după ce-a fabricat trei copii cu ajutorul unei femei/ măritând-o c'un dentist ce emigra în America/ (frumoasă afacere, good bye good bye!)/ s'a'nșurubat și mai bine în pământul natal/ și-a fabricat miere cu ajutorul unor albine/ pe care le-a reclamat la poliție/ fiindcă mâncau polen din plantele întoarse spre Occident..."). În aceeași seară, profitând de prezența în sală a valorosului pianist de jazz Harry Tavișan, Cornel Țăranu l-a invitat să susțină un scurt recital improvizatoric. Apariția experimentatorului numărul unu al jazzului românesc pe aceeași scenă cu Ars Nova mi-a părut drept un moment de jubilație pentru spiritul cu adevărat creator, neîncorsetat, liberatar, al muzicii noastre.

La 5 aprilie 1986, era prezentată în primă audiere opera în două acte „Mafca” de Mihnea Brumariu, după piesa de teatru omonimă a lui Marin Sorescu. Procedând la un iscusit decupaj al materialului literar, compozitorul propune un fel de re-lectură a textului dramatic din perspectivă muzicală. Combinarea cuvântului cu sunetele organizate după legile compoziției moderne este girată de un simț al echilibrului și detașării. Cu ajutorul tehnicilor repetitive sunt dozate acumulări de energii ce vor conduce la rezolvările paroxistice ale celor două finaluri de acte. În desenul melodico-armonic figurează discrete intarsii de rezonanță folclorică, iar amplele pasaje monocorde sunt improspătate prin „pete” cromaice, rezultate din aliaje timbrale cu gust cumpănite: trombon / corn / trompetă, sau contrabas / violă /glockenspiel.

În cadrul tradiționalului festival Toamna muzicală clujeană, ediția 1987, Ars Nova ne-a oferit, mai întâi, trei compoziții de Xenakis, Sorin Lerescu și Doina Rotaru, pentru ca punctul culminant să-l constituie prima audiere a complexului opus intitulat „Cumpână”, pentru doi recitatori, bandă magnetică și ansamblu, al reputatului compozitor și teoretician muzical Anatol Vieru. Însuși liderul ansamblului își mărturisea că „nu în fiecare zi te întâlnești cu o asemenea compoziție”. Magma sonoră aglutinând nuclee armonico-melodico-ritmice aparent ireconciliabile este supusă unui principiu ordonator, pe cât de surprinzător și de riscant, pe atât de justificat sub spectrul clarității conceptuale a autorului: ideea de echilibru, într-un timp care (de la Hamlet încoace) și-a conștientizat propria-i ieșire din matcă. Anatol Vieru își structurează compoziția pe mai multe nivele/straturi sonore, dar și explicit-ideatice. Dialogurile dintre cele două benzi preînregistrate - o muzică electronică, în canalul stâng, și fragmente din folclorul arhaic japonez, în cel drept - realizează un anume cadru arhetipal pentru o viziune integratoare asupra lumii. În prim plan - vocea actorului (Anton Tauf) intonează, ca pe niște versete, enunțuri heideggeriene, în alternanță cu intervențiile pulsatile, de tentă improvizatorică, a șapte instrumente situate ele însele în incitante relații timbrale: percuția (Gr. Pop), pianul (Voichița Tiniș), clarinetul (I. Goliță), fagotul (Vasile Toda), mandolina (Gr. Botar), vioara (Vasile Curta) și violoncelul (A. Török). Arta compozitorului rezidă, înainte de toate, în imprimarea unui curs coerent fluxului poli-semantic năvalnic, aparent incontrollabil. Titlul, fericit ales, exprimă atitudinea actorială sobră, ponderată, a unui compozitor-filosof decis să reconcilieze contradicțiile mundane printr-o dialectică asumată. Tradiția și modernitatea, sensurile cuvântului și ale sunetului, filosofia muzicii și muzicalitatea idelilor, tonurile prelucrate și rezonanțele vitaliste, orgoliul vetrei și comprehensiunea față de alteritate, față de umanitate în diversitatea-i infinită - constituie doar o parte dintre conotațiile sintezei transculturale propuse aici de Anatol Vieru.

Tot Vieru se dovedea, încă din 1972 cu „Țara de piatră”, purtând subtitlul „Poem electronic după Geo Bogza”, un precursor al numeroaselor experimente compoziționice din domeniul utilizării sunetului prelucrat electronic. Compoziția poate fi audiată pe dublul album Electrecord (ST-ECE 01410/01411), care include și opera în patru tablouri „Jona” după Marin Sorescu. Atmosfera irepetabilă a țărilor de piatră, de foc și de pământ, cu care Bogza se făcea auzit în literele române la finele deceniului patru, își află acum o replică sonoră: univers grandios, dominat de tălșul vântului, de ciocnirea elementelor primordiale, în timp ce - prin firide parcimonios întredeschise - răzbat efemeridele, cum își numește compozitorul „sitele de evenimente periodice”: curgerea apelor, tânguirea lupilor, glasuri de turme, frezușul ferăstraielei, rumoarea iarmarocului. Aluzia livească sporește în pondere atunci când, printr-o delicată operațiune de colaj, se inserează în vaietul elementar (altminteri atent supravegheat) și vocea însăși a scriitorului-paznic-de-far.

Trebuie amintite, la acest punct, multiplele confruntări ale unor compozitori români cu instrumentarul și disponibilitățile electronice. Certe merite în acest sens revin unor Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Călin Ioachimescu, Ștefan Niculescu, Dinu Petrescu, Liviu Dandara, inițiatorului politempiei - Mihai Brediceanu, precum și liderului formației Hyperion - Iancu Dumitrescu. LP-ul editat de către acesta din urmă în cadrul distinselor serii

Romanian Contemporary Music (ST-ECE 02720) este un model, nu doar în privința absorbției factorului electronic, ci mai ales în raport cu asimilarea, de pe o platformă estetică originală, a concepțiilor minimaliste. În ceea ce au ele mai bun, acestea profesează o atitudine de tip introspectiv, o condensare a expresivității la nivel de esențe. În consecință, minimaliștii poartă înscrisă pe standard deversa "less is more" (mai puțin înseamnă mai mult). Pe discul la care mă refer figurează două reușite compoziții de Iancu Dumitrescu, „Ursa mare” pentru ansamblu și bandă și „Autodid mioritică (Gamma)” pentru contrabas și orchestră, interpretate de ansamblul Hyperion. Solist al celei de-a doua fețe a albumului e cunoscutul contrabasist italian Fernando Grillo, despre care am mai scris și vorbit adesea. Foarte util mi se pare textul de pe copertă semnat de Harry Halbreich. Acesta vede în componistica românească a anilor noștri "o Școală până astăzi unică în lume, care a găsit căile celei mai exaltante aventuri revenind la sursele profund ancestrale. Fapt grație căruia se naște o muzică absolut nouă, și totuși accesibilă, comprehensibilă, la antipodul oricăror speculații abstracte și al oricărei experiențe de laborator. (...) Această muzică, debordând în permanență sistemul temperat și servindu-se de micro-intervalele cele mai delicate, nu sună totuși niciodată disonant: asta pentru că se bazează pe exploatarea foarte evoluată a armonicilor celor mai îndepărtate din spectru." Apoi Halbreich prezintă opera lui Iancu Dumitrescu, fondator în 1976 al ansamblului Hyperion și compozitor, care apelează la "conceptul de acusmatic, termen socratic ce desemnează arta de a ascunde esența sursei sonore, de a-i deghiza originea. Bazată pe explorarea intimă a parametrilor secreți, ascunși ai fenomenului sonor, muzica sa își ia modelele formale din însăși structura sunetului, într-o corespondență perfectă dintre micro- și macrostructură. Această abordare fenomenologică a actului componistic implică atât o mare încredere în dimensiunea intuitivă a inventivității, cât și - corectiv indispensabil - o permanentă luciditate intelectuală. A compune devine astfel o atitudine de chirurg sau de biolog, lucrând direct asupra plasmii sonore, asupra materiei vi și mobile. Această atitudine se extinde la diverșii parametri ai sunetului și îndeosebi la sistemul de organizare a duratelor; fiecărui număr îi este conferit un ritm posedând estetica, etica și pregnanța lui proprie. Căci Timpul, singurul parametru existent și în afara sunetului, este totodată cel ce le subsumează pe toate celelalte: înălțimi, timbri și intensități se evaluează în vibrații, în perioade, deci în timp." Punând în aplicare principiile acusmatice antemționate, multe dintre sursele instrumentale devin aproape irecognoscibile. Fascinat de spectrul sunetelor grave, Iancu Dumitrescu apelează la următoarea formulă de agregare instrumentală (în Ursa mare): două fagoturi (preparate!, prin introducerea de obiecte în orificii și clape și obligate să cânte cu pânna aplicată pe pielea unei tobe mari), patru contrabasi, un pian (preparat și el), un grup de instrumente de percuție, plus banda magnetică de la care emană coloratura electronicizantă a produsului artistic finit.

Harry Halbreich mai observă că "într-o muzică spectrală și hiper-consonantă ca cea a lui Iancu Dumitrescu, ai impresia că recunoști fără încetare frânturi, ecouri de melodii folclorice, de cânturi și de chemări ancestrale ale păstorilor din Carpați. Instrumentele populare scapă și ele compromisului gamei temperate, pentru a da - din contra - gama naturală a armonicilor. Spectrul conține astfel mii de melodii virtuale, care se încamează fulgurant conform întâlnirilor sau intersecțiilor coloanelor armonice. Muzica folclorică e astfel un fenomen sonor în același timp natural și cultural. După genialul precursor George Enescu, toată Școala românească se adaptează de la aceste surse pure, le fructifică, le transfigurează. Lucrul rămâne valabil și pentru cei ce i-au fost maeștri lui Iancu Dumitrescu: Ștefan Niculescu și Aurel Stroe, în timp ce Alfred Mendelssohn l-a înculcat materia de bază clasică, iar prețioasele sfaturi ale lui Sergiu Celibidache l-au ajutat să-și clarifice concepția fenomenologică asupra compoziției muzicale".

Mă opresc, o secundă, și la admirabilul saxofonist francez Daniel Kientzy (membru, la un moment dat, al proiectului-gigant Urban Sax amintit mai sus). El a devenit un consecvent promotor al muzicii românești contemporane în Franța și a stimulat mult creația pentru saxofon a compozitorilor noștri. Trei excelente discuri de autor, editate în 1987 la Electrecord, stau mărturie a acestei fructuoase colaborări: Ștefan Niculescu (ST-CS-0197), Myriam Marbé (ST-CS-0198) și Anatol Vieru (ST-CS-0199). Fără îndoială că asemenea realizări - ca și excepționalul disc de clarinet solo al lui Florian Popa (ST-ECE 01693), induzând compoziții de Nicolae Brânduș, Doru Popovici, Theodor Drăgulescu, Sorin Vulcu, sau mai recentul disc de autor Nicolae Brânduș (ST-ECE 02947) - constituie o bucurie pentru toți melomanii noștri receptivi la nou, dar și o "monedă forte" pentru muzica românească în schimbul de valori culturale internaționale.

## PROCEDEE COMPOSITICE ÎN "INVENȚIUNI PENTRU SUFLĂTORI ȘI PERCUȚIE" DE LIVIU GLODEANU

Petre VARLAN

Aderând la mișcarea care urmărea să confere muzicii ceea ce Xenakis numea "o bază rațională mai puțin trecătoare decât impulsul de moment, deci mai serioasă mai demnă de înalta luptă dusă în toate domeniile de inteligență umană", compozitorul Liviu Glodeanu s-a înscris în orientarea preocupărilor generației sale nu numai sub aspectul reconsiderării esteticii muzicale, ci și sub acela al reformulării fundamentelor teoretice ale actului de creație.

În articolul "Criterii științifice în analiza operei de artă" L. Glodeanu se dezvăluie a fi partizanul unei analize științifice, bazate pe un limbaj logic, riguros fundamentat. Amintim acest document publicistic din dorința de a pune în evidență concepțiile muzicianului în legătură cu intruziunea matematicii - și importanța acesteia - în fenomenul artistic sonor, dat fiind faptul că analiza duce, printr-o veritabilă "coincidență opositorum" la relevarea - într-o preocupare măsurată și printre altele - a metodelor compositice folosite de creator. Limbajul matematic, în gândirea sa, este forma supremă a limbajului științific, cu sublinierea că nu-i vorba de matematica prin care se înțelege - în mod obișnuit - știința obținerii unor rezultate numerice, ci cea matematică "ce nu se limitează la funcția sa algoritmică, ci la cea descriptivă, de simulare, de aproximare a fenomenelor, în care nu este important atât rezultatul, cât însuși procesul de modelare..." De fapt, avem de-a face cu o matematică care conține în esența ei intuitivul, tot așa cum arta își are și ea logica și rigorile ei interne.

Mai mult chiar, Liviu Glodeanu consideră că "matematizarea se transformă într-un auxiliar al creației, evidențind mai net ca niciodată falsul de autentic, ruina de invenție, ignoranța de meșteșug și chiar arta de experiment".

În context sălășliu românesc, dintre numeroasele rezultate ale intervenției matematicii în gândirea muzicală, muzica născută prin această hibridare a căpătat aspecte particulare, prin uzanța unor procedee de care L. Glodeanu nu putea fi străin:

- serializarea intervalelor din anumite cântece populare, citatul folcloric rămânând substratul latent din care, prin reinterpretare numerică a intervalelor, se obține o nouă matrice sonoră; utilizarea diferitelor raporturi numerice prestabilite (seria lui Fibonacci, seria numerelor prime, a numerelor naturale, ș.a.);
- folosirea unor grupări de "microformule" melodice de proveniență folclorică, mici tronsoane de mod, de cântec și care, reunite în mod diferit ori cu transformări ritmice, intervalice, etc., formează un "corpus sonor" de mare complexitate;
- pomindu-se de la seria total cromatică, s-a ajuns la o succesiune rațională a efectuării permutărilor, procedeu ce transcende serialismului propriu-zis;
- axiomatica muzicală, teoria grupurilor, clase de compoziții, ș.a.

Acest cadru matematizat al gândirii muzicale se manifestă și în lucrarea "Invențiuni pentru cvintet de suflători și percuție" op. 14 - scrisă de Liviu Glodeanu în 1963 - prin utilizarea complexă a unui ansamblu de procedee.

Un prim procedeu pe care-l evidențiem, consistă în realizarea de permutări în multiple variante:

- 1) de elemente intonaționale aparținând modurilor de bază, în următoarele succesiuni (Exemplul 1)
- 2) păstrând scheletul ritmic al motivului, permutarea se realizează datorită faptului că la fiecare reluare a

șinului, elementul care ocupă poziția secundă devine element prim, în locul celui trecut la sfârșitul seriei (Exemplul 2):

1 2 3 4 5 / 2 3 4 5 1 / 3 4 5 1 2 / 4 5 1 2 3 / etc.

3) dacă în cazul anterior era implicat raportul sunet/durață, în cel de față permutarea survine prin modificarea raportului sunet/ poziție metrică:

perioadele elem. intonaționale - 1 2 3 4 5 / 1 2 3 4 5 / 1 2 3 etc.

perioadele elem. metrice 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 etc.

(Exemplul 3)

4) același decalaj se păstrează între numărul elementelor intonaționale și al celor ritmice, de această dată, rezultatul fiind tot o permutare circulară:

perioadele elem. intonaționale 1 2 3 4 5 / 1 2 3 4 5 / 1 2 3 4 etc.

perioadele elem. ritmice 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 etc.

(Exemplul 4)

5) în alt caz, permutarea se produce datorită diferenței de structură ritmică, însă într-un plan superior, acela al evoluției simultane a două motive (cu "1" am notat durata de pătrime):

"a" (1 1 1 1) (1 1 1 1) (1 1 1 1) (1 1 etc.

"av1" (1 1 1 2 \_\_\_ 1) (1 1 1 2 \_\_\_ 1) (1 1 1 2 \_\_\_ etc.

(inv. V F., Cl. măs. 1-5)

(Exemplul 5)

6) pe un plan mai complex, al unei ample polifonizări, acționează permutarea asupra unor fragmente provenite din segmentarea unui ansamblu ritmico-melodic:

(Exemplul 6) (Inv. IV. Fl. măs. 3-9)

Utilizarea fragmentelor duce la următoarea configurație permutațională:

a b c d e

b c d e a

c d e a b

d e a b c

e a b c d

7) același procedeu permutațional este utilizat pentru trecerea de la un cadru modal la altul, printr-un fenomen de "pășire" realizat între modurile-reuniune (3G, 4G, 7G și 8G):

3G \_\_\_\_\_ 7G \_\_\_\_\_ 7G \_\_\_\_\_ 11G \_\_\_\_\_ etc.

4G \_\_\_\_\_ 4G \_\_\_\_\_ 8G \_\_\_\_\_ 8G \_\_\_\_\_ etc.

Un al doilea procedeu la care a recurs Liviu Glodeanu este serializarea, procedeu care se referă la parametri diferiți:

1) în serializarea duratelor - (9,8,7,6,5,4,3,2,1,1)

Inv. III

șinului, elementul care ocupă poziția secundă devine element prim, în locul celui trecut la stârșitul seriei (Exemplul 2):

1 2 3 4 5 / 2 3 4 5 1 / 3 4 5 1 2 / 4 5 1 2 3 / etc.

3) dacă în cazul anterior era implicat raportul sunet/durată, în cel de față permutarea survine prin modificarea raportului sunet/poziție metrică:

perioadele elem. intonaționale - 1 2 3 4 5 / 1 2 3 4 5 / 1 2 3 etc.

perioadele elem. metrice 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 etc.

(Exemplul 3)

4) același decalaj se păstrează între numărul elementelor intonaționale și al celor ritmice, de această dată, rezultatul fiind tot o permutare circulară:

perioadele elem. intonaționale 1 2 3 4 5 / 1 2 3 4 5 / 1 2 3 4 etc.

perioadele elem. ritmice 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 etc.

(Exemplul 4)

5) în alt caz, permutarea se produce datorită diferenței de structură ritmică, însă într-un plan superior, acela al evoluției simultane a două motive (cu "1" am notat durata de pătrime):

"a" (1 1 1 1) (1 1 1 1) (1 1 1 1) (1 1 etc.

"av1" (1 1 1 2 \_\_\_ 1) (1 1 1 2 \_\_\_ 1) (1 1 1 2 \_\_\_ etc.

(inv. V F., Cl. măs. 1-5)

(Exemplul 5)

6) pe un plan mai complex, al unei ample polifonizări, acționează permutarea asupra unor fragmente provenite din segmentarea unui ansamblu ritmico-melodic:

(Exemplul 6) (Inv. IV, Fl. măs. 3-9)

Utilizarea fragmentelor duce la următoarea configurație permutațională:

a b c d e

b c d e a

c d e a b

d e a b c

e a b c d

7) același procedeu permutațional este utilizat pentru trecerea de la un cadru modal la altul, printr-un fenomen de "pășire" realizat între modurile-reuniune (3G, 4G, 7G și 8G):

3G \_\_\_\_\_ 7G \_\_\_\_\_ 7G \_\_\_\_\_ 11G \_\_\_\_\_ etc.

4G \_\_\_\_\_ 4G \_\_\_\_\_ 8G \_\_\_\_\_ 8G \_\_\_\_\_ etc.

Un al doilea procedeu la care a recurs Liviu Glodeanu este serializarea, procedeu care se referă la parametri diferiți:

1) în serializarea duratelor - (9,8,7,6,5,4,3,2,1,1)

Inv. III

(Exemplul 7)

2) în serializarea intonaționalului: SM (1,2,7,6,5,4,3,1,1)

(Exemplul 8)

3) în acest context, relevăm și travaliul serial aplicat sub formele directă, inversată recurentă și inversarea recurenței:

<p>s.m. (1 2 7 6 5 4 3 1 1)</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>s.r. (9 8 7 6 5 4 3 2 1 1)</p> <div style="margin-left: 100px;"> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 100px; height: 20px; margin-bottom: 5px;"></div> <div style="text-align: center; margin-bottom: 5px;">X</div> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 100px; height: 20px;"></div> <div style="text-align: center;">Y</div> </div> <p>s.m. (1 2 7 6 5 4 3 1 1)</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>s.r. (9 8 7 6 5 4 3 2 1 1)</p>	<p>(1 1 3 4 5 6 7 2 1)</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>(1 1 2 3 4 5 6 7 8 9)</p> <div style="margin-left: 100px;"> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 100px; height: 20px; margin-bottom: 5px;"></div> <div style="text-align: center; margin-bottom: 5px;">Z</div> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 100px; height: 20px;"></div> <div style="text-align: center;">Q</div> </div> <p>(1 1 3 4 5 6 7 2 1)</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>(1 1 2 3 4 5 6 7 8 9)</p>
--	--

4) utilizarea unei serii ritmice de durate egale în grupări descrescătoare ca număr de elemente (5,4,3,2,1), fapt relevat, într-un alt cadru, de Vasile Herman (: inv. III, W. bl. măs. 19-21

(Exemplul 9)

Gândirea proporțională este concretizată, în lucrarea compozitorului Liviu Glodeanu, în diferite tipuri de simetrie ca simetria de translație, cea bilaterală de oglindă și cea rotatorie în spațiu cu translație și dilatare pe baza unei invarianțe structurale și o dezvoltare spațială prin progresie exponențială, capabilă să garanteze corespondența biunivocă continuă între puncte (secțiunea de aur).

Simetria, ca principiu ordonator al materialului muzical, ocupă - în "Invențiuni..." - un rol de seamă. La ea apelează compozitorul în travaliul creator la toate nivelele structurii muzicale.

Într-o primă etapă analitică, să distingem categoria acelor organizări care pun în evidență existența unei singure axe de simetrie.

1) Materialul intonațional se structurează pe două nivele: primul este un nivel infrastructural, format din pentatonii care au două tipuri de structuri modale (SM) aflate în relație de simetrie de oglindă:

(Exemplul 10)

Al doilea nivel este constituit din moduri-reuniune, numite astfel datorită genezei lor prin reuniunea a câte două pentatonii considerate "moduri de bază". De remarcat este faptul că și tabloul sistemului modal astfel obținut poartă în el axa de simetrie care marchează existența pentatonilor; în centrul acestuia sunt plasate SM, P, G și F, structuri modale simetrice (palindrom):

nr. crt.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
	0a	1a	2a	3a	4a	5a	6a	7a	8a	9a	10a	11a												
	0b	1b	2b	3b	4b	5b	6b	7b	8b	9b	10b	11b												
0a	A	S <sub>1</sub> C	D D	S <sub>2</sub> H	S <sub>3</sub> J	S <sub>4</sub> F	P G	S <sub>5</sub> K	S <sub>6</sub> I	S <sub>7</sub> E	D D	S <sub>8</sub> B												
0b	B	S <sub>1</sub>	D D	E S <sub>4</sub>	I S <sub>4</sub>	K S <sub>4</sub>	G F	F S <sub>4</sub>	J S <sub>4</sub>	H S <sub>4</sub>	D D	C S <sub>2</sub>												

În rândul acestor SM "centrale" se evidențiază SM G prin frecvența cu care compozitorul a recurs la ea. Cauza rezidă în simetria care îl generează, ca structură de mod neoctavian, el reflectă relația de cvartă mărită dintre modurile componente, aceasta fiind o relație caracteristică pentru muzica sec. XX relevant pentru acest fapt este următorul caz de constituire a unui mod-reuniune cu SM G, exemplu grăitor și pentru maniera în care ia naștere un ansamblu ritmico-melodic pe baza unui traseu spiralat, în jurul unui ax de simetrie:

(Exemplul 11) Inv. III

ansamblul constituit (în formula intonațională):

(Exemplul 12)

celelalte aspecte ale seriei astfel formulate sunt generate prin inițierea traseului dintr-unul din celelalte extremități ale cuplului modal.

Axul de simetrie îl regăsim în interiorul unui ansamblu care desfășoară formele recurentă inversată și directă, rezultând simetrie de oglindă în planul structurii melodice:

		I																
(1	1	3	4	5	6	7	2	1	I	1	2	7	6	5	4	3	1	)
									I									
									axa									
									de simetrie									

în genul celei întrebuințate și de Anton Webern în "Variațiuni pentru orchestră", op. 30 .

(Exemplul 13)

Utilizarea axului original de simetrie, în evoluția unor motive ritmico-melodice paralele, este făcută de asemenea de multe ori, fiind suficient următorul exemplu:

(Exemplul 14)

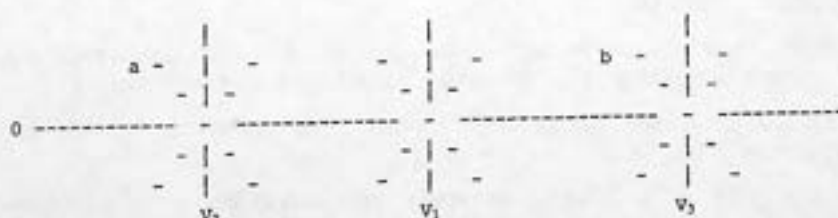
O interesantă combinație a simetriei cu procedeul permutațional prezintă Invențiunea IV, ranversând tabelul permutațional al fragmentelor molvice în jurul unei axe orizontale de simetrie de oglindă:

a	b	c	d	e					e	a	b	c	d
b	c	d	e	a					d	e	a	b	c
c	d	e	a	b	- - - - -	axa	- - - - -		c	d	e	a	b
d	e	a	b	c					b	c	d	e	a
e	a	b	c	d					a	b	c	d	e
		măs. 1 - 9									măs. 21 - 29		

În Invențiunea VII aflăm următoarea structură ritmică organizată și ea în virtutea unei axe de simetrie (măs. 10-11; 22-23):

(Exemplul 15)

De asemenea, compozitorul Liviu Godeanu a apelat și la axe multiple de simetrie. Convenind la o plasare grafică a registului acut deasupra axei "0" și invers a celui grav, desenul auditiv pe care-l percepem în măs. 16-22 ale Invențiunii I, este următorul:



Această ranversare pune în evidență că, pe plan ritmic, are loc de asemenea - acest procedeu specific contrapunctului dublu (observabil prin notarea cu "a" a părții superioare și cu "b" a celei inferioare a "X-ului" realizat de evoluția instrumentală)

(Exemplul 16)

O aproape similară "ordonare a materialului sonor în baza unei polifonii de simetrie" întâlnim în "Variațiuni pentru pian" op. 27 de Anton Webern.

Un ultim procedeu utilizat în "Invențiuni..." este proporționarea după secțiunea de aur. Acesta acționează, de asemenea, la toate nivelele structurale, totuși fiind mai mult întrebuintat în planul formal.

La nivelul materialului intonațional și al structurilor modale, recunoaștem această proporționare chiar în structurile modale a și b, de foarte multe ori modurile cu această structură apărând, pe parcursul lucrării, în această formă de scară modală:

(Exemplul 17)

O exploatare a raportului 2/3, cu posibilitatea completării acestui început de șir fibonaccian cu "5" - ideea este sugerată de unitatea sintactică în care apare acest raport, sesizăm în Invențiunea III:

(Exemplul 18) Mba, mäs. 7-9; 15-17; 40-46.

În plan formal, proporționarea după secțiunea de aur determină intervențiile grupurilor de instrumente și, în ultimă instanță, arhitectonica pieselor ciclului, așa cum arată următoarea schemă:

(Exemplul 19)

Interesant de remarcat este că, în unele cazuri, secționările pozitive sau negative coincid cu axele verticale de simetrie de oglindă (Invențiunile: I - axa VI; II - axa V3), în altele numai marcând fie apariția unor noi evoluții în grup (Invențiunile I, III, IV, VI, VII), fie începutul unor secțiuni (Invențiunile I, II și VII).

(Exemplul 20)

Desigur, Liviu Glodeanu a utilizat în "Invențiuni pentru cvintet de suflători și percuție" și procedeele componistice bazate pe alte principii.

Oprindu-ne la cele prezentate, nu minimalizăm rolul altora, ci dorim să arătăm mijloacele prin care - compozitorul prematur dispărut - s-a încadrat, delimitându-se totodată unei gândiri ambițioase, ce ținea către o organizare științifică a discursului sonor, fără a-i suprima însă poezia.

## BIBLIOGRAFIE

1. AILINCĂI, Cornel - "Introducere în gramatica limbajului vizual", Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1982, 180 pag.;
2. BENKÖ, Andrei - "Motivul B-A-C-H în muzica secolului XX", în: *Lucrări de muzicologie*, vol.4, Cluj-Napoca, 1968, pag. 137-156;
3. BERGER, Wilhelm Georg - "Muzica simfonică contemporană. 1950-1970", vol. V, ghid, București, Ed. Muzicală, 1977, 302 pag.;
4. BOROS, Ion - "Privire asupra creației muzicale românești pentru instrumente de suflat în secolul al XX-lea", în: *Lucrări de muzicologie*, Cons. de muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1979, pag. 105-122;
5. CIOCAN, Dinu - "Introducere în teoria mulțimilor pentru muzicienți", București, Cons. de muzică "C. Porumbescu", 1976, 138 pag.;
6. CODREANU, Petre FIRCA - "Unitatea de concepție și diversi tatele de stiluri în muzica românească

- contemporană", material dactilografiat, bibl. Cons. de muzică "G. Enescu", Iași, 10 pag.;
7. DIACONU, Adrian - *Teoria superioară a muzicii - curs*, Iași, Cons. de Muzică "G. Enescu", 1978, 175 pag.;
  8. FIRCA, Clemana - *Direcții în muzica românească. 1900 -1930'*, București, Ed. Muzicală, 1966, 169 pag.;
  9. FIRCA, Gh. - *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București, Ed. Muzicală, 1966, 160 pag.;
  10. GEORGESCU, Dan Comeliu - *Asimilarea tradiției și spiritul creator*, art. în: rev. Muzica, București, XXI, nr. 3 (220), martie 1971, pag. 3-4;
  11. GLODEANU, Liviu - *Câteva caracteristici ale concertului instrumental contemporan*, art. în: rev. Muzica, București, XIV, nr. 5-6, mai-iunie, 1964, pag. 6;
  12. GLODEANU, Liviu - *Apartenența compozitorului la cultura națională*, art. în: rev. Muzica, București, XVI, nr. 3, martie 1966, pag. 8-9;
  13. GLODEANU, Liviu - *Rolul folclorului în creație*, în: Muzica, București, XVI, nr.7, iulie 1966, pag. 24-26;
  14. GLODEANU, Liviu - *Criterii științifice în analiza operei de artă*, în: rev. Muzica, București, XXI, nr.3(220), martie, 1971, pag. 1-2;
  15. GLODEANU, Liviu - *Muzica simfonică în realitatea noastră socialistă*, în: rev. Muzica, București, XXIII, nr.5 (246), mai 1973, pag. 8-10;
  16. GOLÉA, Antoine - *Aventura muzicii în secolul XX*, în: rev. "Secolul 20", nr. 3/1965;
  17. HERMAN, Vasile - *Aspecte și perspective ale înnoirii limbajului muzical*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 2, Cluj-Napoca, Cons. de muzică "Gh. Dima", 1966, pag. 133-142;
  18. HERMAN, Vasile - *Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Cluj-Napoca, Cons. de muzică "Gh. Dima", 1968, pag. 17-24;
  19. HERMAN, Vasile - *Raportul dintre formă și structură în noua creație muzicală românească*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 3, Cluj-Napoca, Cons. de muzică "Gh. Dima", 1967, pag. 43-55;
  20. HERMAN, Vasile - *Aplicații ale lingvisticii matematice în studiul morfologiei muzicale*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol.5, Cluj-Napoca, Cons. de muzică "Gh. Dima", pag. 113-121;
  21. HERMAN, Vasile - *Structură și textură în muzica românească contemporană - implicații și influențe asupra formelor*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 12-13 (1976-1977), Cluj-Napoca, Cons. de muzică "Gh. Dima", 1979, pag. 205-216;
  22. MOLDOVAN, Mihai - *Concert comemorativ Liviu Glodeanu*, în: rev. Muzica, XXIX, București, nr. 5-6 (320-321), mai-iunie, 1979, pag.80;
  23. NICULESCU, Ștefan - *Aspecte ale gândirii teoretice și științifice la Xenakis și Boulez*, material dactilografiat, bibl. Cons. "G. Enescu", Iași, 12 pag.;
  24. SPĂTĂRELU, Vasile - *Dodecafonismul serial, fenomen al limbajului muzical*, referat dactilografiat, bibl. Cons. "G. Enescu" - Iași;
  25. SZALAY, Nicolae - *Rolul ideii simetriei în geneza sistemelor muzicale*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Cluj-Napoca, Cons. de muzică "Gh. Dima", 1968, pag. ---205;
  26. STROE, Aurel - *Un aspect al problemei limbajului în muzica contemporană*, material dactilografiat, bibl. Cons. de muzică "G. Enescu", Iași, 7 pag.;
  27. STROE, Aurel și Ștefan NICULESCU - *Curenți și tendințe în muzica contemporană. Pe marginea*

- cursurilor de vară de la Darmstadt", material dactilografiat, bibl. Cons.de muzică "G. Enescu", Iași, 12 pag.;
28. SUSANU, Roxana-"Ritmul în creația lui Liviu Glodeanu", în rev. Muzica, București, XXVIII, nr.6 (312), sept. 1978, pag. 6-12;
  29. ZOICAȘ, Ligia Toma-"Matematica în muzică și unele aspecte în creația românească contemporană", în: *Lucrări de muzicologie*, vol.3, Cluj-Napoca, Cons. de muzică "Gh. Dima", 1967, pag. 57-65;
  30. TEREYI, Eduard -"Succesiuni acortice specifice muzicii moderne", în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 5, Cluj-Napoca, Cons. de muzică "Gh. Dima", 1969, pag. 157-174;
  31. TIMARU, Valentin-"O evoluție a organizărilor sonore din prima jumătate a secolului al XX-lea", în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 10-11, Cluj-Napoca, Cons. de muzică "Gh. Dima", 1979, pag. 127-144;
  32. ȚĂRANU, Cornel-"Etapă post-enesciene", în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Cluj-Napoca, Cons. de muzică, 1968, pag. 25-38;
  33. TODUȚĂ, Sigismund -"Formele barocului în muzica lui J.S.Bach", vol. I, II, III;
  34. VARGA, Ovidiu -"Quo vadis musica? Orfeul moldav și alțișase mari ai secolului XX", II, București, Ed. Muzicală, 1981, 308pag.;
  35. VARGA, Ovidiu -"Quo vadis musica? Tracul Orfeu și destinul muzicii", I, București, Ed. Muzicală, 1980, 331 pag.;
  36. VIERU, Anatol -"Cartea modurilor - I - De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice", București, Ed. Muzicală, 1980, 224pag.;
  37. VOICULESCU, Dan -"Structuralismul și Polifonia", în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 8-9, Cluj-Napoca, Cons. de muzică "Gh. Dima", pag. 111-128;
  38. MENUHIN, Yehudi -"Muzica omului", și București, Ed. Muzicală, 1984, 192CURTIS, W.Davis pag.+ 16 pag. planșe;
  39. CEZAR, Corneliu -"Introducere în sonologie - acțiunea undelor sonore asupra nivelelor fizico-chimic, biologic și psihologic", București, Ed. Muzicală, 1984, 136pag.;

# ELEMENTE STILISTICE ȘI DE LIMBAJ ÎN ORATORIUL "REX SALOMON" DE TOMMASO TRAETTA

Dan VOICULESCU

Istoria muzicii nu poate fi văzută doar ca o enumerare școlărească de genii cu înflorire deplină și de capodopere; ea nu îi înregistrează la locul cuvenit pe inițiatorii unor noi drumuri stilistice, pe acei creatori care au pregătit îndelung matca în care vor evolua cei ce vor desăvârși un stil. Un astfel de caz îl prezintă importantul compozitor italian Tommaso Traetta (1727-1779), care se situează cronologic între Baroc și Clasicism - muzician de mare faimă europeană, apreciat nu numai în Italia, ci și la Viena sau Petersburg, autor a circa 25 opere, a numeroase comedii și intermezi muzicale, ca și a unor însemnate lucrări religioase. Creația sa, azi uitată, ar merita să fie repusă în circulație, să fie cunoscută, pentru o justă ierarhizare a valorii acestui mare compozitor care a pregătit drumul spre stilul clasic vienez.

Rândurile de față au fost prilejuate de studierea și transcrierea oratorului "Rex Salomon" (Veneția, 1766), în legătură cu pregătirea prezentării publice care a avut loc la Biltono, orașul natal al compozitorului, în decembrie 1991. S-ar putea ca alte lucrări - precum "Passio secundum Joannes", "Missa" (din 1765) sau "Stabat Mater" - să întărească aceste păreri sau să le infirme; cert este că ne aflăm în fața unei lucrări de valoare majoră, care atestă o tehnică de scriitură de mare virtuozitate a unui profesionist de înaltă clasă al scrisului muzical, aflat la mijlocul carierei sale (la 39 ani, din 52 cât a trăit). Avea în spate o bogată experiență a tratării vocilor în scrisul operistic (serio sau buffo) și denotă o eficiență a utilizării aparatului fonic specifică unui maestru ce se confruntase cu viața teatrală-muzicală din Napoli, Florența, Veneția, Parma sau Viena.

Din punct de vedere stilistic, în "Rex Salomon" unele elemente baroce conviețuiesc cu cele clasice, care devin preponderante. Cele baroce se referă la prezența cifrajului basului în unele numere (4, 16, 31 și în recitative), la utilizarea orgii și a clavecinului și - în modul cel mai subliniat - la construcția recitativelor. Basul se constituie ca o voce de sine stătătoare, voce de sprijin armonic, neimplicat tematic sau motivic decât arareori, mai ales în momentele de legătură dintre fraze. Pe de altă parte, ornamentica - redusă mai ales la apogiaturi, mordente și gruppetto - duce cu gândul la Baroc.

Preocupările sunt elementele noului stil clasic, evidente în corelație cu cuceririle Școlii de la Mannheim, cu simfonismul lui Haydn și Mozart de mai târziu. Este vorba despre o sinteză aparte a mijloacelor de expresie utilizate, în care se resimte cu pregnanță spiritul muzicii sud-italice. Intonațiile așa-zis mozartiene, întânte uneori chiar de basul tip Alberti (Ex.1), sunt de fapt originale, mozartiene "avant la lettre", căci Mozart avea în 1766 abia 10 ani. Spiritul clasic se vedește în construcția melodică, structurată în fraze și perioade simetrice, cu dezvoltări tipice, cu contrast tematic ce face trimitere la bipolaritatea sonatei clasice, cu evoluții tonale caracteristice la centrul înrudii.

"Rex Salomon" întrunește trăsăturile unui veritabil stil oratoric, prin sobrietatea scriiturii ce servește exemplar subiectul biblic, într-o viziune personalizantă.

Melodica inspirată a artiștilor, de cele mai diverse tente ale expresiei cantabile, respiră într-un spațiu larg, de la noblețe la vigozitate sau durere. Incipit-urile melodice sunt generoase, caracteristice clasicismului. Evoluția prin secvențe se conturează în spirit iarăși clasic, printr-o structurare armonică ce nu mai coincide cu cea barocă. Reluările de desene melodice în structuri repetitive duc pe alocuri cu gândul la Scarlatti sau Pergolesi, sau îl antcipă alteori pe Cimarosa sau chiar pe Rossini, iarăși "avant la lettre". Tenta napolitană răzbate adeseori din melodică.

Demne de interes sunt elementele gândirii ciclice. Plasma germinativă comună e generată din mersul treptat (celula x), din schimb (y) sau din arpeggiu (z), care pot fi urmărite pretutindeni în desfășurarea liniilor melodice (Ex.2). Anumite celule tricordale-tetracordale apogiate la început sau figuri punctate și ornamentate cunosc o vie circulație de-a lungul întregului oratoriu. Tot astfel, se impune desenul pregnant de sincopă, iar

structura armonică din Ex.3 (nr. 15, 18, 25, etc.) cunoaște diferite înveșmântări și revine periodic. Chiar și cadențele simetrice sunt caracteristice acestui tip de gândire cíclică, prin care se corelează și se unifică momente îndepărtate.

Lumea armonică a lui Traetta înclină balanța preocupărilor sale spre noul teritoriu pe care îl numim azi gândirea clasică. Noul concept de structurare melodică aduce cu sine alte relații armonice. Nu numai predominanța relațiilor autentice este aici demnă de luat în considerare, ci însuși modul de alcătuire a circuitelor funcționale are o pondere relevantă. Față de acest context de claritate diatonică și de ordine, momentele mai întunecate ies în evidență, asemenea unei pete de culoare (v. *Aria nr.22 - Abiathar*, litera G). Insistența pe relațiile dominante e mereu evidentă - chiar și atunci când ele se suprapun pedalei din bas.

Preocuparea prevalentă a autorului pentru construcția melodică fluentă precum și pentru cursivitatea armonică duce la marginalizarea elementelor de scriitură polifonică. Poate fi văzut aici iarăși un fenomen post-baroc. Imitația își face arareori simțită prezența - mai ales în tratarea corului (v. Nr.4). Pe alocuri se recunoaște cu bucurie principiul răsturnării de planuri între cele două voci instrumentale superioare (contrapunct dublu).

Autorul jonglează cu numărul de voci reale ale scriiturii între 4 și 1; cea mai caracteristică este scriitura la 3 voci, dintre care cea superioară e melodică, cea mediană o dublează interfe sau sexte (sau are un profil propriu, contrapunctic), iar basul îndeplinește rolul de fundament armonic. Operarea cu numai 3 voci nu înseamnă în pana lui Traetta staticism și uniformitate, ci, dimpotrivă, evidențiază eficiență, forță sonoră, dramatism (v. Nr.14, litera B), ca și culoare, căldură, amabilitate (v. Nr. 22), în funcție de configurația ritmică, de registru etc.

Detaliile de orchestrație se îndreaptă spre eficiență maximă a unui aparat fonic redus, în care coardelor li se adaugă doi cori naturali (în *Fa, Sol, Si bemol, Re*), care au intervenții în unele piese mai mișcate, dinamice. Viorile prime dublează cel mai adesea vocea, în unele cazuri cu expresive divizări; violele dublează frecvent besul la octava superioară și numai arareori au prevăzut un traseu melodic propriu, ce amplifică armonia. Acestui aparat orchestral i se adaugă orga - solicitată numai în numerele corale -, fiind redată în cifraj (cu excepția finalului, unde cifrajul nu e prezent), iar recitativile presupun o îmbinare a vocilor cu basso continuo (clavecin).

În mod miraculos, corul mixt este scris la numai trei voci, ceea ce poate fi interpretat ca o scădere a interesului pentru cultura corală în Veneția la jumătatea secolului XVIII. De altfel, faptul că în manuscrisul original toate rolurile solistice erau încredințate exclusiv vocilor feminine poate fi pus în relație cu numai cu o practică din epocă, ci și cu lipsa vocilor bărbătești corespunzător cultivate, care să poată răspunde unor asemenea solicitări de mare abilitate tehnică. Acest aspect trebuie pus în relație cu disponibilitățile existente în acel timp la "Ospedaleto" din Veneția, unde T. Traetta era director și profesor în acea perioadă.

Tratarea vocilor soliste marchează de asemenea trăsături ale clasicismului. Ariile sunt dezvoltate, au un subliniat caracter concertant; ele presupun o mare virtuozitate tehnică, cer un ambitus ce depășește uneori două octave, cuprind vocalize de amploare și presupun cadențe libere, improvizate de către soliști. Un exemplu de vocaliză extras din *Aria nr. 15 (Abiathar)* este, credem, concludent privind tehnica vocală pe care autorul o cere soliștilor (Ex.4). Lejeritatea vocală presupusă pentru executarea ariilor Reginei Saba (soprană de coloratură) își găsește un corespondent expresiv introvertit în aria lentă (Nr. 22) a lui Abiathar, de o rară inspirație și simțire.

Desfășurarea formală e clară și diversă. Devenirea frazelor melodice se realizează în structuri periodice, compuse din fraze binare sau ternare (tripodice), într-o înălțuire de obicei deschisă (tant), dar de mare claritate (Ex.5) (*Aria Nr. 10*):

a b | c c | c 2 | d d e e | e 2 |

măs. 2 + 2 | 3 + 3 + 2 | 2 + 2 + 2 | 2 + 2 + 2 | +2 (lângire)

Întrucât ariile pot fi considerate ca puncte-forțe ale oratorului, analiza lor formală pune în evidență

Încinarea autorului spre un constructivism care ține mereu spre sublinierea ideii de sonată. Altmarea temelor, revenirea lor în altă tonalitate, după o adevărată dramaturgie - fie în forme *da capo* (de fapt *dal segno*), fie încheiate, de cele mai multe ori cu includerea unui episod contrastant (în tonalitatea paralelă, cu schimbarea măsurii și a tempoului) - înseamnă atingerea unor dimensiuni și coordonate de alcătuire specifice clasicismului. Iată, spre exemplificare, structura formală a Ariei Nr.6, din care se desprinde tendința de articulare a formei complexe de sonată:



O interesantă formă de sonată, în care repriza aduce o inversiune tonală a celor două teme, la care se adaugă un nou episod cu funcție de o a doua dezvoltare și o nouă repriză (repriză repetată).

Din toate cele de mai sus rezultă interesul pe care această muzică îl poate trezi în ascultătorul de azi. Sunt elemente stilistice și de limbaj care pledează pentru valoarea deosebită a acestei muzici, care merită din plin să fie cunoscută, pusă în circulația vieții concertistice, alături de alte lucrări ale autorului. Se adevărește astfel faptul că unii compozitori au avut perioade în care interesul specialiștilor și publicului față de creația lor a scăzut aproape la zero, dar au fost redescoperiți după o mare perioadă de timp. Din izvoarele atât de bogate ale muzicii italiene, revalorificarea creației lui Tommaso Traetta va însemna un real câștig atât pentru interpreți, cât și pentru public.

## PROFESORUL AUREL IVAȘCANU

Ligia TOMA-ZOICAȘ

Acest însemnat moment pentru istoria învățământului muzical superior din Transilvania este prilej de rememorare și evocare a evenimentelor și personalităților, care la un loc, recompun infinita zdroabă depusă pentru întemeierea și afirmarea unei școli muzicale superioare, pe care mentorul ei - Gheorghe Dima - o voia asemănătoare celor din marile centre de cultură ale Europei: Viena și Paris.

În viziunea noastră, momentul se constituie și ca prilej de a începe istoria deandoselea, de la zi spre trecut, spre a dovedi că ocea ce există, explică ce a fost.

Ipozeza se justifică prin acțiunea profesorului Aurel Ivășcanu, cel care a marcat prezentul, legându-l strâns de trecutul apropiat.

Chemat la Conservatorul de muzică "Gheorghe Dima" în anul școlar 1965-1966, de către profesorul și compozitorul Liviu Comes, profesorului Aurel Ivășcanu i s-a încredințat menirea de a deschide perspectiva problematicii pedagogic-muzicale.

Astăzi, disciplina căreia profesorul Aurel Ivășcanu i-a conferit - într-un moment critic - statut universitar, este bine constituită științific, clădită pe tradițiile școlii muzicale românești, și pe cercetarea modernă de psihopedagogie.

Misiunea pe care profesorul Aurel Ivășcanu a avut-o de îndeplinit a fost extrem de dificilă, și aceasta nu doar pentru că trebuia luat totul de la punctul zero, ci mai ales pentru că era momentul în care cercetarea științifică înainta cu pași rapizi, iar pedagogia învățării profita din plin de pe urma cercetărilor de psihologie.

Predarea muzicii în schimb, se baza în acel moment doar pe elemente ce țineau în cel mai bun caz de experiența didactică, dacă nu chiar de rutină.

A fi continuat pe această linie, însemna să izolăm domeniul pedagogiei muzicii - unul care-și sublinia caracterul interdisciplinar - într-un moment în care știința dovedea că pedagogia izolată, ar fi fost tot atât de absurdă ca și un om care vorbește singur.

Se impunea cu iminență renovarea domeniului în spiritul științei moderne. Întreaga acțiune a cerut profesorului Aurel Ivășcanu, pe lângă capacitate profesională, și efort de voință, și nu greșim dacă spunem, și curaj.

Ne-am întrebat atunci - lucrând alături de cel care spre bucuria noastră ne-a devenit colaborator - de unde atâta dinamism și suplețe de spirit, forță în acțiune?

Am înțeles curând că, mare parte din calitățile și disponibilitățile pe care le afirma, erau rod al unei formații profesionale de excepție, profesorul Aurel Ivășcanu având șansa să studieze sub îndrumarea unor dascăli de mare valoare, personalități ale muzicii românești.

Printre aceștia, pe primul loc se situează Constantin Brăiloiu, cel pe care profesorul Aurel Ivășcanu îl consideră "una din cele mai extraordinare minți pe care a cunoscut-o în viață".

Lui Constantin Brăiloiu i s-a alăturat marele om de școală George Breazu, inițiatorul cursului de Enciclopedia și pedagogia muzicii la Conservatorul din București, și triumful se împinește cu profesorul și compozitorul Dimitrie Cuclin, la care studentul Aurel Ivășcanu a urmat cursul de forme muzicale.

Nu poate fi ignorat faptul că încă din anii formării, Aurel Ivășcanu a fost remarcat de profesorul Constantin Brăiloiu, care observând preocuparea și aplecarea studentului său spre problemele folclorului muzical, l-a invitat să intre în munca de culegere și cercetare a folclorului.

Correspondența dintre savant și fostul său discipol stă mărturie pentru grija cu care Constantin Brăiloiu urmărea activitatea pe teren a celui pe care îl vedea viitor cercetător.

În legătură cu disciplina Enciclopedia și pedagogia muzicii, profesorul Aurel Ivășcanu ne mărturisește că acesta a fost cadrul în care s-au formulat probleme deosebite legate de cercetare în general, studentul fiind introdus în tainele muncii de bibliografiere și redactare în spirit științific, de argumentare și susținere a unor puncte de vedere proprii științei muzicale.

Dacă la acești ani ai formării, care au decurs sub semnul cultivării dorinței de cunoaștere, adăugăm înclinațiile profesorului Aurel Ivășcanu și spre alte domenii ale spiritului, și am numi printre acestea în primul rând chemarea spre poezie, și apoi interesul pentru istorie și filozofie, atunci am avea un răspuns la întrebarea formulată în termenii: de unde atâta sulețe de spirit și putere de a începe la o vârstă când alții au sentimentul oboselei?

La terminarea studiilor, tânărul absolvent Aurel Ivășcanu nu a optat pentru cercetarea de folclor, ci pentru activitatea la catedră.

Decizia a fost în favoarea școlii muzicale românești care a primit prin profesorul Aurel Ivășcanu nu doar un specialist într-o feluță a cunoașterii, ci un om cu spirit deschis, temeinic format și interesat mereu de nou.

Din momentul în care a fost chemat în Conservatorul de muzică "Gh. Dima", și până la încheierea activității, anii s-au scurs sub semnul efortului continuu de informare și căutare, rezultatele neîntârziind să apară.

Este adevărat că cercetările, ce s-au concretizat în studii de specialitate, au apărut doar după un răstimp de câțiva ani. Această întârziere, la care i-am spune mai degrabă liniște - semn sub care s-a desfășurat activitatea de cercetare - îmi reamintește replica pe care profesorul Aurel Ivășcanu mi-a dat-o: "Ce bine că nu ne-am grăbit!". Ea exprimă mulțumirea celui care considera răgazul luat, deosebit de necesar reflecției.

Acțiunea profesorului părea dirijată în subsol de gândul înțelept ce-i aparține lui Esop, și după care: "Întâi trebuie să vezi sfârșitul lucrurilor, apoi să te apuci de ele".

Anii de căutare și cercetările au dus la apariția primelor capitole de curs, de fapt studii axate nu la întâmplare, pe probleme de istoria învățământului muzical.

Se cerea acoperită mai întâi această fașie de cunoaștere, pentru a se construi apoi, în spiritul a ceea ce înaintașii au dat valoros. (în materie).

Studiul Ideii pedagogice într-un îndreptar transilvănean de predare a muzicii din secolul XIX, tipărit în volumul trei de *Lucrări de muzicologie*, se integrează între acestea, el prilejuind autorului ocazia de a dezvălui opiniile unui valoros dascăl din Țara Hațegului, Toma Popovici.

Spirit luminat și la curent cu ideile pedagogice înaintate ale vremii, acesta se declara pentru introducerea metodelor noi proprii școlii germane.

Cercetărilor legate de probleme de istoria învățământului muzical, le-au urmat cele axate pe probleme de metodologie. Printre acestea menționăm studiul închinat lui Constantin Brăiloiu - autor de manuale școlare pentru învățământul mediu, ca și pe acela care tratează probleme legate de Cântec ca factor de bază al educației muzicale în școală, și care a apărut în volumul *Educația prin artă și literatură*, Ed. didactică, 1972.

Merită o atenție deosebită și cercetările legate de jocul muzical și învățarea sub formă de joc, alături de cele care sunt rodul unor experimente de predare a muzicii la clasele mici (ciclu primar), devenite toate capitole de curs.

Atrăși de problematica modernă a educației, de necesitatea încorporării noului, am extins conținutul dimensiunii cursului, cuprinzând capitole legate de sisteme moderne de educație (sistemul Orff), ca și de vasta problematică a științei audienței și a dezvoltării creativității ca virtute a spiritului modern.

În cadrul restrâns al comunicării de față ne luăm doar permisiunea de a mai stăruie un moment asupra unui material ce ar fi meritat să se bucure de o altă prețuire. Este vorba despre volumul de activități practice, adevărată antologie, „*Planuri de lecții de muzică*” - realizat în colaborare.

Volumul reunește un mare număr de soluții, posibile realizări, pentru tot atâtea situații de învățare proprii

nivelului școlar incipient, gimnazial și liceal.

În ciuda limbajului pedagogic azi depășit - problema pe care o avem în atenție, în sensul aducerii ei la zi - substanța ideatică și muzicală, conținutul și metodele, strategiile de lucru propuse în volum, conduc toate spre o maieutică proprie școlii moderne.

Întregul material semnat de profesorul Aurel Ivășcanu, dezvăluie pe omul de concepție pedagogică cu viziune modernă asupra actului instruirii și deopotrivă pe compozitorul și muzicianul cu certe înclinații poetice.

Există aici soluții demne de semnalat pentru o mare problemă a instruirii, pentru un capitol indeobște văduvit de material calitativ - este vorba de exercițiu.

Sub acest aspect, exercițiile create de profesorul Aurel Ivășcanu se constituie în adevărate modele; autenticitatea și frumusețea formulilor melodice, ca și specificitatea cadențelor proprii exercițiilor de intonație integrate capitolului modal, unesc artisticul cu didacticul.

O similară preocupare de așezare sub semnul artisticului a unui capitol cu valoare deosebită în instruire, o întâlnim doar în manualele școlare semnate tot de profesorul Aurel Ivășcanu, manuale școlare destinate claselor superioare ale liceelor pedagogice.

În volumul „Planuri de lecții”, ca și în manualele școlare amintite, îl găsim - așa cum afirmasem mai înainte - și pe omul înzestrat cu har poetic și de creație muzicală.

În paginile acestor lucrări se cuprind și câteva din impresionantul număr de cântece și poezii destinate copiilor.

Pentru frumusețea invenției melodice, pentru bogăția și varietatea tematică, ca și pentru rostirea muzicală firească, rezultat al întimei fuziuni text-muzică, aceste creații ar merita a fi însumate într-o colecție, spre a servi școlii și a fi la îndemâna celor legați de problemele formării prin muzică.

Dacă ar fi să dăm câteva exemple, ne-am oprit mai întâi la cântecele care parcă reinvie atmosfera humuleșteană proprie basmului românesc, cum este spre exemplu cântecul „Cu scrânciobul”, sau acelea inspirate din frumusețile naturii, dintre care, apar ca modele: „Cântecul de iarnă”, „Livada”, și încă multe altele.

Din punct de vedere tematic este meritorie tendința compozitorului de a scrie cântece de drumeție, și a umple astfel un gol în creația noastră pentru copii, săracă la acest capitol atât de bine reprezentat în repertoriul artistic al altor popoare, ca cel german.

Gândind procesul formării prin muzică ca un întreg, profesorul Aurel Ivășcanu nu a lăsat descoperită nici o fațetă a acestui corpus, oferind material de creație și pentru activitatea corală.

Lucrările sale corale îl situează printre creatorii, care împătimiți pentru valorile folclorului muzical, au căutat melodiei populare înveșmântarea armonică pe care aceasta o înglobează în fapt, factorul modal exprimându-se atât în melodie, cât și în armonie.

Este definitorie pentru creația corală a compozitorului Aurel Ivășcanu axarea pe modalul diatonic, pe acest orizont de o bogăție și varietate ce-i sunt specifice.

Scritura sa corală afirmă uneori dominația melodicului, subscriind parcă la ideea formulată de compozitorul Tudor Jarda, că „în prezența unor invenții melodice de valoare artistică, nu trebuie adăugat nimic față de melodie, decât o pedală”.

Cu adevărat, isonul este unul din procedeele pe care-l găsim predilect valorificat în creația corală a compozitorului Aurel Ivășcanu, alături de alte mijloace de tehnică componistică, printre care cele ale dezvoltării în spirit contrapunctiv imitativ, ce dețin un rol deosebit.

Întâlnim variate forme de imitație, de la cea canonică, la imitația în stretto, aceasta din urmă plasată în momente ce pregătesc atingerea punctului culminant al unei dezvoltări.

Mutațiile în plan modal, diversitatea modală - sub al cărei semn apar și disper o seamă de caracteristici

modale chiar în sânul aceleiași lucrări - apelul la structuri cu trepte mobile, sunt încă câteva din elementele ce asigură particularitate scriiturii sale corale, conferind varietate și culoare discursului muzical.

Nu poate fi trecută cu vederea însă o idee riguros urmărită de compozitor, anume aceea a relației text-muzică, jocul accentelor dezvăluind în acest caz o funcționalitate suplă și precisă.

Altemanța măsurilor și varietatea ritmică, sunt mijloacele care sprijină scopul urmărit: rostirea muzicală frumoasă și firească.

Alături de alte creații: „Balada Miorița” și „Suite Maramureșeană” ilustrează fericit trăsăturile aici relevate.

Deasupra tuturor se află, dorința de a comunica simplu și direct, și de a crea o stare de spirit, de a emoționa - fapt esențial în artă.

Aceasta a fost platforma pe care profesorul Aurel Ivășcanu s-a așezat în cariera sa didactică și artistică, dezvăluind implicit valoarea unui adevăr pe care abia astăzi teoria comunicării umane și psihologia modernă îl afirmă, adevăr în virtutea căruia emoția și sentimentul sunt primele vehicule de informație.

Sentimentul - după opinia lui Jean Piaget - joacă un rol esențial în funcționarea inteligenței. *“Fără sentiment - spune marele psiholog - nu se manifestă trebuințe, interese, nu se pun în mod special probleme, întrebări”.*

Într-o asemenea atmosferă, în care eu însumi am fost integrată, am înțeles că nu este imposibil să o iei de la capăt - așa cum am făcut-o împreună cu profesorul Aurel Ivășcanu - pentru a construi pas cu pas edificiul unei discipline care penetrează spațiul învățării umane.

Nimic nu ar fi fost însă posibil dacă nu aș fi avut în față pe acela care a înțeles (profesorul Aurel Ivășcanu) că a învăța solicită o relație ludică întemeiată pe conexiuni interpersonale, pe schimbul liber de idei, pe o comunicare în care nu există secrete pentru nici unul dintre interlocutori.

Formula adoptată de profesorul Aurel Ivășcanu în activitatea sa a fost una atât de frumos cuprinsă de omul de spirit Nicolae Steinhardt în două cuvinte-acțiune: *“Dăruind vei dobândi”.*

Formula presupune discreție și vibrație, atribute ce definesc personalitatea profesorului Aurel Ivășcanu.

## CUPRINS

MARIA ABRUDAN - PROBLEME DE STIL ÎN INTERPRETAREA MUZICII VECHI PENTRU ORGĂ .....	4
STEFAN ANGI - CONSTRUIREA POLIFONICĂ A ROLURILOR ÎN OPERELE LUI MOZART .....	7
LOREDANA BALTHAZAR - GEORGE BREAZUL - O CONCEPȚIE INEDITĂ ASUPRA CREAȚIEI MOZARTIENE .....	10
VASILE BOLDOR - ȘCOALA ROMÂNEASCĂ DE CANTO - ORIGINI, INFLUENȚE, ORIGINALITATE ȘI REZULTATE (CONTRIBUȚII) .....	13
ADRIAN BORZA - COMPOZIȚIA MUZICALĂ ASISTATĂ DE CALCULATOR .....	21
EDUARD TERÉNYI, GABRIELA COCA - MIJLOACE MODULATORICE CA ELEMENTE GENERATOARE DE DRAMATURGIE MUZICALĂ ÎN OPERA "RĂPIREA DIN SERA" DE W. A. MOZART .....	23
DORA COJOCARU - CONGRUENȚE ÎN MUZICA SECOLULUI XX: W.LUTOSLAWSKI SI GY.LIGETI .....	28
CONSTANȚA CRISTESCU - O METODĂ ETNOMUZICOLOGICĂ DE ANALIZĂ ȘI TRANSCRIERE A MUZICII BIZANTINE MODERNE (CHRISANTICE) .....	30
EDGAR ELIAN - DISCOGRAFIA MOZARTIANĂ ROMÂNEASCĂ .....	33
VASILE HERMAN - FORME VARIAȚIONALE ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ .....	36
FRANCISC LASZLO - BELA BARTOK SI FILIP LAZAR .....	43
NELIDA NEDELCUȚ - SEMNE DE TRIMITERE SPRE EFECTE SONORE SPECIFICE ALTOR INSTRUMENTE ÎN NOTAȚIA PENTRU PIAN .....	46
VICTORIA NICOLAE - IMPERATIVUL CERCETĂRII COMPARATIVE A CELOR MAI UTILIZATE EDIȚII ALE SONATELOR ȘI PARTITELOR PENTRU VIOARĂ SOLO DE J. S. BACH .....	52
DORINA POP - VALENȚE SEMANTICE ÎN CONOTAȚIILE ESTETICE ALE SINTAGMEI GEST TEHNICO-EXPRESIV .....	55
PAVEL PUȘCAȘ - REFLECȚII LA "MEDITAȚII" MARGINALII LA H.P. TÜRK: MEDITATIONEN ÜBER K.V. 499 .....	61
CONSTANTIN RÎPĂ - DESPRE STIL ÎN INTERPRETAREA MUZICALĂ .....	69
ROMEO GHIRCOAȘIU - IMPORTANȚA LUI CONSTANTIN BRĂILOIU ÎN PROMOVAREA FOLCLORULUI LA UNELE CONGRESSE INTERNAȚIONALE - DESCHIDERI EPISTEMOLOGICE ALE GÂNDIRII SALE .....	70
VALENTIN TIMARU - OBSERVAȚII ASUPRA PLURIFONIEI MODALE .....	73
VALENTINA SANDU-DEDIU - CONTEMPORANEITATEA LUI MOZART ÎN LUCRĂRI DE TIBERIU OLAH, HANS PETER TURK ȘI DAN DEDIU .....	75

VASILE VASILE - ACTIVITATEA LUI MARȚIAN NEGREA LA CLUJ .....	78
DAN VOICULESCU - PLANUL TONAL ÎN <i>INVENȚIUNILE LA DOUĂ ȘI TREI VOCI</i> DE J. S. BACH .....	84
MARIA ABRUDAN - "BON GOUT" CRITERIU ESTETIC DETERMINANT AL GRADULUI DE UTILIZARE A MANIEREI "NOTES INÉGALES" ÎN BAROCUL MUZICAL FRANCEZ .....	89
DORA COJOCARU - PIERRE BOULEZ: RITUEL, IN MEMORIAM MADERNA .....	92
CONSTANȚA CRISTESCU - RUGĂCIUNEA ÎN PRACTICA MONAHALĂ ORTODOXĂ: ROLUL TOACEI ÎN RUGĂCIUNE .....	96
GRAȚIELA GEORGIA - EMINENȚII PEDAGOGI ȘI PIANIȘTI ANA VOILEANU-NICOARĂ, ECATERINA FOTINO- NEGRU, GEORGHE CIOLAC, ELIZA CIOLAN ȘI GH. HALMOS ȘI APORTUL FIECĂRUIA DINTRE EI LA PRESTIGIUL ȘI CONSOLIDAREA ȘCOLII PIANISTICE CLUJENE .....	101
FERENC LASZLO - ȘCOALA ROMÂNEASCĂ DE SUFLĂTORI DE LA CLUJ (1919-1944) .....	106
FLORIN OCTAVIAN - SPIRIT ȘI SENS ÎN MUZICĂ .....	108
MIHAI GHIRCOAȘIU - PRINCIPIUL CICLIC ÎN PERSPECTIVA ISTORICĂ. ORIGINI ȘI PRIME ETAPE. SEC. XIV-XVIII .....	111
PAVEL PUȘCAȘ - CODURI STILISTICE .....	118
VIRGIL MIHAIU - REMEMORÂND ANI PREMERGĂTORI LUI '89 .....	125
PETRE VARLAN - PROCEDEE COMONISTICE ÎN " <i>INVENȚIUNI PENTRU SUFLĂTORI ȘI PERCUȚIE</i> " DE LIVIU GLODEANU .....	134
DAN VOICULESCU - ELEMENTE STILISTICE ȘI DE LIMBAJ ÎN ORATORIUL " <i>REX SALOMON</i> " DE TOMMASO TRAIETTA .....	141
LIGIA TOMA-ZOICAȘ - PROFESORUL AUREL IVAȘCANU .....	144

Ic 1789/68

ACADEMIA DE MUZICĂ  
CLUJ-NAPOCA  
„GH. DIMA“  
BIBLIOTECA

inv. 193.463 /  
2005



Pe această cale exprimăm gratitudinea noastră pentru sprijinul financiar al Ministerului Culturii și Cultelor, materializat în publicarea acestei lucrări.

Editorii

