

TEORIA MUZICII

Prof.univ.dr. D.H.C. VICTOR GIULEANU

Obiective

I. Dezvoltarea capacității de operare cu tehnici specifice de solfegiere și scriere în sistemele de organizare sonoră, tonale, modale, atonale în sistemul ritmic măsurat, cât și în sistemul ritmic nemăsurat.

II. Dezvoltarea capacității de formare a gândirii polivalente (analize, sinteze, abstractizări, concretizări) mono-, inter- și multidisciplinare.

Aceste două obiective cadru se vor finaliza în următoarele competențe:

1. Să solfegieze piese tonale cu trei alterații constitutive în cheia sol și fa cu ritmuri binare, ternare, diviziuni excepționale în măsuri simple și compuse care au ca unitate de măsură pătrimea și optimea;

2. Să utilizeze, fie într-o expunere, fie într-o analiză orală sau scrisă a unei piese muzicale clasice, noțiunile și problemele ce decurg din teoria tonalității și a ritmului muzical de tip clasic.

La sfârșitul Anului II, studenții vor fi capabili:

1. Să solfegieze în toate tonalitățile majore și minore, în cheie sol, fa și do (sopran) cu aplicații la capitolul „Modulații”, să solfegieze în moduri cu scări diatonice;

2. Să utilizeze într-o expunere sau analiză orală și/sau scrisă probleme legate de modulația la tonalități apropiate și la teoria modurilor (de la modurile grecești la modurile populare române).

I. MELODIA

Principalele mijloace de expresie ale graiului muzical sunt: melodia, ritmul și armonia (armonia în sensul ei general de realizare artistică pe mai multe voci, incluzând deci și polifonia).

Factorul primordial al expresiei artistice muzicale l-a constituit însă, din totdeauna, melodia. Ea cuprinde în trupul său ritmul, iar în mod virtual chiar și propria-i armonie.

În acest sens, sunt deosebit de elocvente cuvintele lui Olivier Messiaen, compozitor de frunte al zilelor noastre: „Întâietate melodiei, elementul cel mai nobil al muzicii. Melodia să fie scopul principal al studiului nostru. Să lucrăm (compunem, n.a.) totdeauna melodic; ritmul rămânând suplu și cedând pasul dezvoltării melodiei, iar armonia aleasă să fie cea veritabilă, adică voită de melodie și ieșită din ea”¹.

Ce este melodia, care sunt și în ce constau elementele ei de structură?

Din punct de vedere teoretic, melodia constă dintr-o succesiune de sunete de diferite înălțimi (latura - sonoră) și de diferite durate (latura ritmică).



Din punct de vedere estetic (componistic), ea este însă mult mai mult, reprezentând ideea sau gândirea muzicală exprimată la o singură voce, prin organizarea artistică a sunetelor pe plan intonațional și ritmic.

Elementele morfologice (structurale) ale melodiei sunt deci intonația – sub forma succesiunii de intervale diferite și ritmul- sub forma variatelor durate pe care se desfășoară intonația.

Drept urmare, tratarea elementelor morfologice intonaționale ale melodiei cuprinde:

- teoria intervalurilor;
- teoria tonalităților;
- teoria modurilor;
- teoria atonalismului și a altor sisteme intonaționale utilizate în creația contemporană.

La rândul ei, tratarea elementelor morfologice de natură ritmică include:

- ritmica muzicală;
- metrica (sistemele de încadrare în măsuri a ritmurilor muzicale).

¹ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc Editions Musicales, Paris, 1955, pag. 23.

Cât privește intensitatea și timbrul, celelalte capacități expresive ale sunetelor, acestea conferă melodiei noi posibilități de înfrumusețare (expresie), neconstituind însă elemente de ordin morfologic (structural).

Întrucât melodia se așază în tipare arhitectonice precise, inteligibile, forma va fi iarăși un factor al expresiei artistice. Din conceptul de formă derivă elementele de frazare și articulație muzicală pe care le vom reda înaintea celor morfologice (intonationale și ritmice), cu scopul de a fi respectate și utilizate în practica solfegistică și mai ales în cea de interpretare.

Teoria intervalelor

Studiul melodiei, armoniei și polifoniei nu este posibil fără cunoașterea temeinică și sistematică a intervalelor muzicale.

Încă din antichitate, de la vechii greci, ne-au rămas considerații importante privind intervalele muzicale, iar teoreticienii evului mediu ajunseseră chiar la formularea unei discipline aparte privind intervalele („intervalica”).

În timpurile noastre, prin îmbogățirea considerabilă a mijloacelor de expresie ale artei muzicale, studiarea intervalelor se face după criterii variate care au importanța lor, întrucât fiecare constituie o modalitate de cunoaștere și analiză a fenomenului artistic muzical în aspectul său intonațional.

II. CRITERII PRINCIPALE DE CUNOAȘTERE ȘI ANALIZĂ A INTERVALEROR MUZICALE

În clasificarea și sistematizarea intervalelor muzicale se studiază următoarele aspecte:

a)

- intervale simple și compuse (criteriul octavei);
- mărimea intervalelor după conținutul în trepte;
- mărimea intervalelor după conținutul în tonuri și semitonuri;
- intervale complementare (rezultând din răsturnări).

b)

- intervale melodice și armonice;
- intervale enarmonice;
- intervale consonante și disonante;
- intervale diatonice și cromatice.

c)

- microintervale muzicale (microtonii).

III. TONALITATEA

Tonalitatea constituie un concept specific de creație elaborat și promovat de către arta muzicală cultă. Ea determină apariția unor opere de o inestimabilă valoare artistică, găsindu-și expresia în lucrările măștrilor artei preclasice, clasice, romantice, în diversele școli naționale de compoziție, întinzându-se, peste secole, până în contemporaneitate.

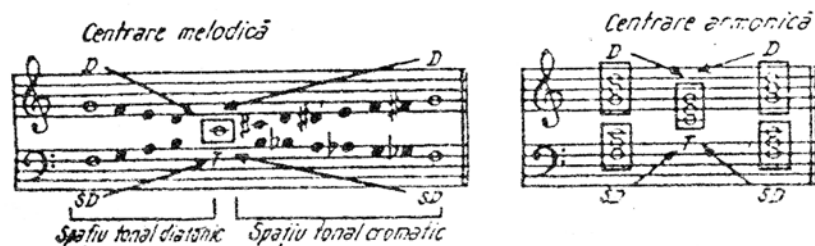
Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Ceaikovski, Wagner, Hindemith, Prokofiev, Stravinski, Enescu, Bartok etc. au creat opere nepieritoare, având la bază principiul tonal de lucru.

Ca sistem și concept specific de creație, tonalitatea se definește prin următoarele noțiuni fundamentale în teoria muzicii: tonalitatea propriu-zisă, gamă, mod, acord.

a) *Ce este tonalitatea?*

Tonalitatea constituie un ansamblu specific de funcții și relații componistice bazate pe centrarea (gravitarea) sunetelor față de o tonică și pe subordonarea lor triadei armonice fundamentale: tonică, dominantă și subdominantă (triada tonală).

Schematic, relațiile de centrare și subordonare a sunetelor în tonalitate se prezintă astfel (exemplificare pe tonica do):



Funcția de tonică (centrul gravitațional) poate fi îndeplinită, după caz, de oricare dintre sunetele naturale sau modificate prin alterații ale scării muzicale, de unde și varietatea tonalităților utilizate în creația muzicală.

Tonalitatea este de esență armonică, izvorând din relațiile acordice (în armonie), dar principiile ei se extind și asupra realizării melodice, melodia tonală fiind proiectarea la o singură voce a structurii și relațiilor armonice specifice.

1. Funcțiile sunetelor în tonalitate

Față de tonică, sunetul cu funcția care se află totdeauna pe treapta I a gamei tonalității, toate celelalte sunete îndeplinind funcții subordonate acesteia și dependente de ea, după cum urmează:

Treapta I = tonica (centru gravitațional)

Treapta II = contradominanta sau dominanta dominantei

Treapta III = mediantă superioară*

Treapta IV = subdominanta (dominanta inferioară)

Treapta V = dominanta (dominanta superioară)

Treapta VI = mediantă (inferioară)*

Treapta VII = sensibila

Dăm ca exemplu funcțiile sunetelor în tonalitatea Do major



Toate funcțiile tonale decurg din relațiile armonice dintre trepte (se știe că tonalitatea ca principiu componistic se impune odată cu afirmarea stilului armonic în creație), de aceea orice alte denumiri, care nu țin seama de substratul armonic al acestor funcții, nu au bază științifică.

b) Ce este gama ?

Orânduirea treptată – ascendentă și descendentă – a sunetelor ce compun o tonalitate, începând cu primul sunet (tonica) și terminând cu repetarea lui ca octavă, poartă numele de gamă.

Ea reprezintă una din formele de abstractizare (generalizare) a relațiilor din cadrul tonalității, de aceea, o tonalitate oarecare se studiază și se cercetează prin gama ei.

* Numele de *mediantă (superioară)* provine din situația acestei trepte în acordul treptei I a tonalității unde ea stă la mijlocul sunetelor componente ale acestui acord (de exemplu: do-mi-sol, în tonalitatea Do - major).

Cealaltă *mediantă (inferioară)* îndeplinește același rol în acordul subdominantei sau dominantei inferioare (de exemplu: fa-la-do, pentru tonalitatea Do - major).

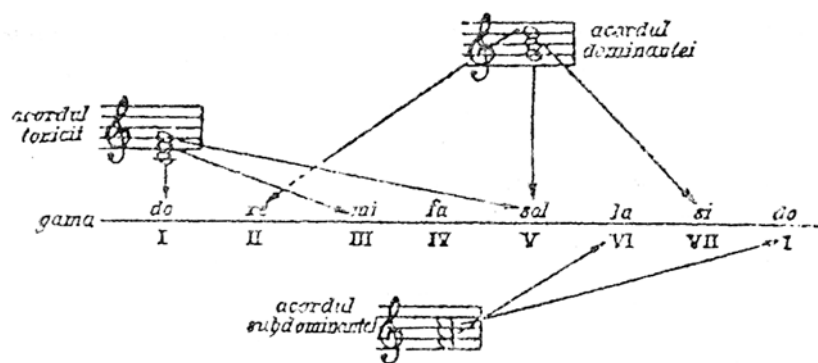
În gamă, sunetele tonalității respectă ordinea înălțimii, drept care gama constituie sinteza melodică a tonalității¹:



Sunetele ce compun tonalitatea, când sunt dispuse în gamă, poartă numele de trepte, în teorie ordinea lor fiind socotită totdeauna în sens ascendent.

2. Treptele principale și secundare în tonalitate

Sunt considerate ca trepte principale, pe care se reazemă întreaga construcție armonică a tonalității, treptele: I (tonica), V (dominanta) și IV (subdominanta), iar celelalte trepte (II, III, VI și VII) rămân trepte secundare ale tonalității, având o importanță mai mică în sistem:



¹ Acordul constituie sinteza armonică a tonalității, deci o a doua formă de abstractizare a relațiilor tonale.

c) *Ce este modul?*

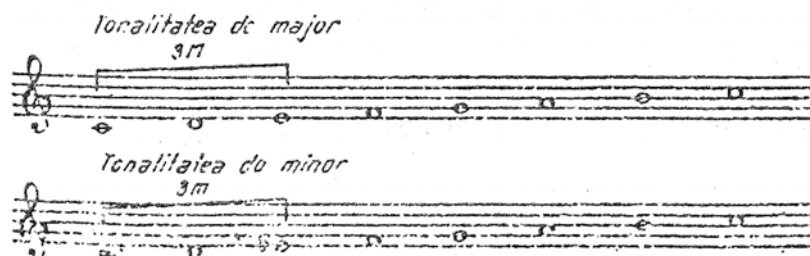
Relațiile intervalice în care se află sunetele (treptele) unei tonalități față de tonică – punctul său central – determină modul acesteia.

Din aceste relații ale treptelor față de tonică rezultă un anumit fel de organizare internă a sunetelor în tonalitate, concretizat, în cele din urmă, prin ordinea în care se succed tonurile și semitonurile în sistem:



În tonalitate se statornicesc două tipuri de relații modale între sunete: *relații de mod major* și *relații de mod minor*, determinate fiind de poziția treptei a III-a față de tonică, numită din această cauză *treaptă modală principală*.

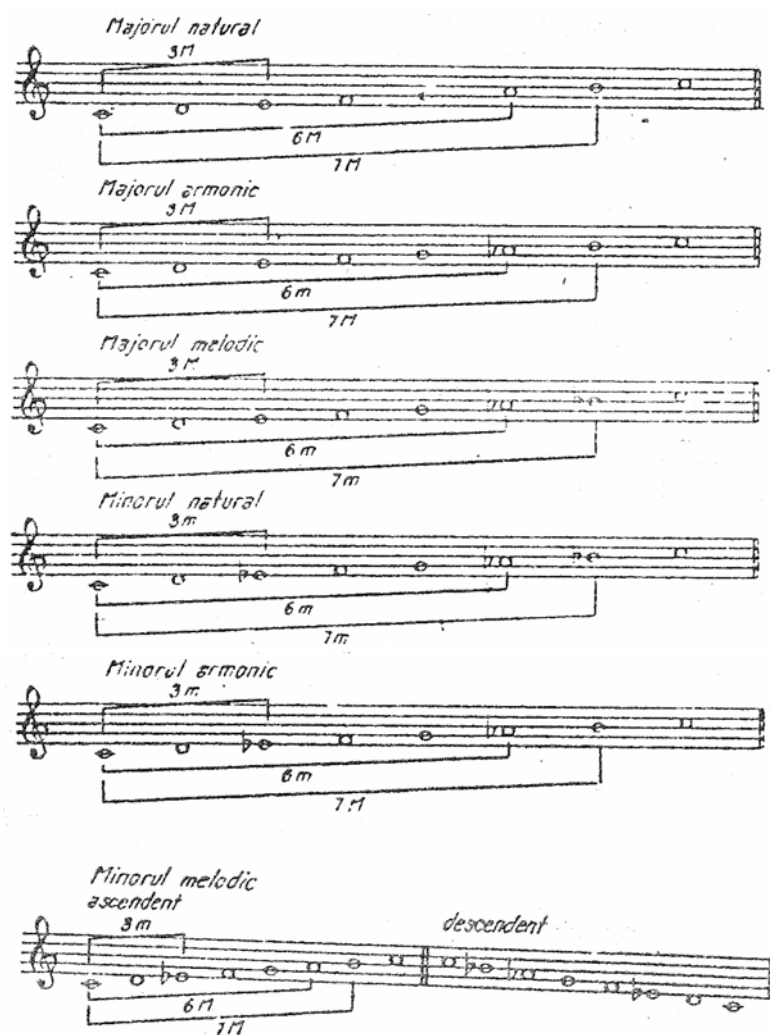
Dacă treapta a III-a se află la interval de *terță mare* față de tonică, modul este major, iar dacă aceeași treaptă se află la interval de *terță mică* față de tonică, *modul este minor*.



Prin poziția treptelor VI și VII față de tonică se stabilesc apoi celelalte două variante ale majorului și minorului tonal, adică majorul respectiv, minorul armonic și melodic, motiv pentru care aceste trepte (VI și VII) se consideră trepte modale secundare.

În tonalitate, deci, modul major sau minor se prezintă sub trei aspecte (forme):

- majorul *natural, armonic, melodic*;
- minorul *natural, armonic, melodic*.



Prescurtat, tonalitățile de mod major se notează prin litere majuscule, iar tonalitățile de mod minor, prin litere minuscule. De exemplu:

- * tonalitatea Do (C) = do major;
- * tonalitatea do (c) = do minor;
- * tonalitatea Sol (G) = sol major;
- * tonalitatea sol (g) = sol minor.

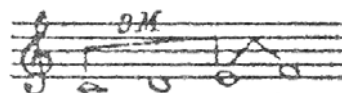
Dintre variantele modului major și minor, compoziția cultă utilizează majorul natural, minorul armonic și minorul melodic, restul variantelor întâlnindu-se mai mult în creația populară sau în lucrări ce-și trag seva din cântul popular.

Atât tonalitatea aleasă, cât și modul de organizare interioară a sunetelor în cadrul acesteia au o influență evidentă asupra caracterului și etosului creației muzicale, de aceea ele fac parte din mijloacele de expresie la care apelează compozitorul pentru a reda, în chipul cel mai potrivit, ideile și sentimentele pe care dorește să le exprime. Numai gama rămâne doar ca o reprezentare schematică a tonalității fără a avea vreun sens artistic oarecare.

3. Tetracordul

Analizând structural gamele majorului și minorului tonal, vom întâlni tetracordurile următoare* :

- tetracordul major (1.1.1/2)



Se întâlnește în gamele majore naturale, armonice și melodice, precum și în gamele minore melodice.

- tetracordul minor (1.1/2 1.)



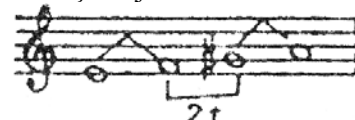
Se întâlnește în gamele minore naturale, armonice și melodice, precum și în gamele majore melodice.

- tetracordul frigid (1/2 1.1.)



Se întâlnește în gamele minore naturale și majore melodice.

- tetracordul armonic (1/2 1 1/2 1/2)



Se întâlnește în gamele minore armonice și majore armonice.

* Intervalele din componența tetracordurilor vor fi însemnate astfel: tonurile prin cifra 1, iar semitonurile prin 1/2.

Din combinațiile acestor patru feluri de tetracorduri se obțin toate gamele sistemului tonal – major și minor – cu variantele lor.

4. Ordinea reală și cea aparentă a sunetelor în tonalitate

Funcțiile sunetelor în tonalitate – așa cum au fost descrise mai înainte – sunt, într-un anumit sens, funcții (relații) de lucru în compoziție.

Pe alt plan al considerațiilor muzicale însă, descifrăm în tonalitate o funcționalitate cu implicații mai adânci, de ordin teoretic, estetic, filosofic și chiar matematic, bazată pe succesiunea sunetelor din cvintă în cvintă perfectă (succesiunea pytagorică).

Pentru determinarea unor asemenea raporturi mai complexe și, totodată, mai subtile, se studiază *ordinea reală* și *ordinea aparentă* a sunetelor în tonalitate.

Se consideră ordine reală a sunetelor tonalității în cazul că le gândim în succesiunea lor naturală (din cvintă în cvintă perfectă). Ea corespunde principiului fizic (natural) al producerii sunetelor, fiecare sunet fiind cvinta celui precedent.

Ordinea reală a sunetelor în tonalitatea Do major:



Se consideră ordine aparentă a sunetelor tonalității în cazul că le gândim în cele mai apropiate raporturi de înălțime (prin tonuri și semitonuri). În realitate însă, o asemenea succesiune a sunetelor reflectă tot ordinea lor prin cvinte (ordinea reală).

Ordinea aparentă a sunetelor în tonalitatea Do major:



Ordinea funcțională reală și transpunerea ei în cea aparentă ne demonstrează că, în fapt, sistemul tonal – ca, de altfel, și alte sisteme funcționale – este alcătuit dintr-o succesiune de dominante superioare și inferioare raportate – în totalitate – la un sunet central (tonica).

Un asemenea principiu al dominantelor acționează în întreaga teorie a tonalității, prin el explicându-se fenomene și procese importante, cum sunt: relația tonală fundamentală T-D-SD, gradul de apropiere și depărtare dintre tonalități, modulația, formele componistice pe baza tonală, considerațiile estetice și de etos cu privire la tonalitate etc.

5. Intervalul de cvintă și importanța lui în tonalitate

Ordinea în care apar tonalitățile majore și minore este din cvintă în cvintă perfectă, acest interval stând la baza organizării întregului sistem tonal.

Intervalul de cvintă perfectă are un rol important și în sistemul funcțional al sunetelor ce compun tonalitatea, determinând relația tonală fundamentală (triada tonală): tonica, dominantă și subdominantă.

Celelalte sunete componente ale tonalității sunt situate, din punct de vedere funcțional, unele în zona dominantei, iar altele în zona subdominantei, urmând tot criteriul cvintei perfecte, interval care generează și explică științific apariția sunetelor noi în procesul rezonanței naturale; în tonalitate, cvinta perfectă determină sistemul de funcțiuni tonale, succesiunea tonalităților, ordinea alterațiilor constitutive în armură, relațiile de apropiere și depărtare dintre tonalități etc.

6. Procedee de construire a tonalităților pe alte sunete

Gamele tonalităților majore și minore se pot construi pe oricare din sunetele scării muzicale, utilizându-se obișnuit două procedee:

- ◆ transpunerea fidelă a gamelor – considerate drept model – do major și la minor pe noile centre tonale;
- ◆ construcția prin tetracorduri identice.

Construcția prin transpunerea gamelor model

Pentru a obține tonalități pe alte sunete se construiesc scări de structuri identice cu acestea, pornindu-se de la noua tonică și respectându-se ordinea intervalelor din gamele model. Alterațiile care apar în construcția noilor tonalități vor forma armura acestora tonalități.

Construcția prin tetracorduri

Acest procedeu se referă la transpunerea exactă a tetracordului superior sau inferior din gamele model pe o nouă tonică, avându-se grija să se realizeze structuri tetracordice identice.

7. Acordul

Acordul reprezintă sinteza armonică a tonalității, respectiv a relațiilor tonale în viziune (proiecție) verticală. În sens larg, acordul semnifică efectul sonor produs de mai multe sunete emise simultan. În sens restrâns (în conceptul dedus din tonalitate), acordul este o organizare armonică (verticală) constând din suprapunerea a cel puțin trei sunete diferite așezate la intervale de terțe.

Intervalul organizator al acordurilor tonale este terța mare și mică, pe baza căreia se pot forma acorduri de 3, 4, 5, 6, 7 sunete.

Acordul de trei sunete (trisonul) este alcătuit din sunetul fundamental, terța și cvinta acestuia, putând fi: major, minor, mărit și micșorat. Fiecare din aceste acorduri poate fi utilizat sub trei aspecte: stare directă (sunetul fundamental în bas), răsturnarea I (terța în bas) și răsturnarea a II-a (cvinta în bas).

Acordul de patru sunete (acordul de septimă) este alcătuit din sunetul fundamental, terța, cvinta și septima acestuia. Structura acestui acord este determinată în funcție de trisonul de la baza lui și în funcție de septimă (mare, mică și micșorată). Acordul de septimă se folosește în patru stări: stare directă și răsturnările I, II, III.

Acordul de cinci sunete (acordul de nonă) este alcătuit din sunetul fundamental, terța, cvinta, septima și nona acestuia. Structura acordului de nonă este determinată prin mărimea trisonului, septimei și a nonei.

Cel mai frecvent întrebuințat în tonalitate este acordul de nonă de dominantă, alcătuit din trison major, septimă mică și nonă mare – pentru tonalitatea majoră și trison major, septimă mică și nonă mică – pentru tonalitatea minoră.

8. Diatonism și cromatism

Gama diatonică

Se consideră gamă diatonică cea în care cele șapte sunete ce o compun se succed prin tonuri și semitonuri diatonice.

Verificarea diatonismului unei game se face așezând sunetele acesteia în ordinea reală, adică din cvintă perfectă în cvintă perfectă.

Gama cromatică

O gamă se consideră cromatică atunci când sunetele sale componente se succed numai prin semitonuri (diatonice și cromatice).

9. Cromatizarea (ortografie)

Folosind cele 12 sunete posibile din cadrul octavei, în cadrul gamei cromatice apar 7 semitonuri diatonice și 5 semitonuri cromatice.

Ca ortografie în cromatizarea gamelor se utilizează în urcare elemente cromatice suitoare, iar în coborâre elemente cromatice coborâtoare.

Însă, pentru a se păstra unitatea tonală a sistemului, această regulă are câteva excepții:

- la gamele majore, în urcare, în locul urcării treptei a VI-a, cea care aduce un element cromatic dintr-o tonalitate depărtată, se

- coboară treapta a VII-a – element cromatic dintr-o tonalitate apropiată;
- la gamele majore, în coborâre, din același raționament, în locul coborârii treptei a V-a se alterează suitor treapta a IV-a;
- în cromatizarea gamelor minore în suire, în locul treptei I se coboară treapta a II-a;
- în cromatizarea gamelor minore în coborâre există două variante:
 - a) se păstrează aceleași elemente cromatice utilizate în urcare (varianta după omonimă);
 - b) se iau elemente cromatice din relativa majoră (varianta după relativă).

IV. MODULAȚIA

Procesul trecerii dintr-o tonalitate inițială în alta, sau dintr-un mod în altul, a primit numele sugestiv de modulație, deoarece aduce schimbarea fondului sonor pe care se desfășoară ideile și sentimentele exprimate prin muzică. Ea constituie în creație un principiu activ de îmbogățire a expresiei artistice și a coloritului discursului muzical.

Pe baza relațiilor dintre tonalități, modulația se realizează fie la tonalități apropiate, fie la tonalități depărtate, în care scop și procedeele variază de la o situație la alta*.

1. Modulația la tonalități apropiate

a) *Modulația la tonalitatea relativei*

În cazul trecerii dintr-o tonalitate dată la relativa sa – de exemplu, tonalitatea Do major în tonalitatea la minor –, planul modulatoriu urmează un drum simplu, datorită faptului că se lucrează cu același material sonor: angrenajul de sunete, care este centrat inițial pe tonica Do se deplasează în acest caz pe tonica la, aflată la interval de terță mică inferioară sau sextă mare superioară.

Noua tonică atrage în orbita ei toate celelalte sunete ale sistemului, funcțiile tonale redistribuindu-se în conformitate cu gravitațiunea pe tonica la (sunetul mi va fi dominantă, re subdominantă etc.).

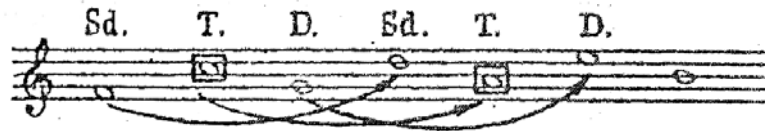
* Vom parcurge doar câteva procedee de modulație în melodie. Aceste procedee sunt mai variate și mult mai bogate în posibilități dacă se studiază cu ajutorul armoniei, disciplină fără de care nu se poate trata complet procesul modulației.

Deplasarea funcțiilor tonale pe tonica relativei va arăta, schematic, astfel:

– în gamele tonalităților



– în ordinea cvintelor



Un rol deosebit în realizarea modulației la relativă îl are apariția în melodie a sensibilei noii tonalități (sol diez), întrucât prin ea echilibrul sonor al vechii tonalități (Do major), în care sunetul sol a îndeplinit funcția de dominantă, slăbește în favoarea noului centru gravitațional.

Prin urmare, planul modulatoriu din tonalitatea Do major în tonalitatea relativă la minor armonic va fi:

Do major	la minor armonic	
a) zona tonalității originale	b) zona pregătitoare (sol # rol important)	c) zona tonalității relative

Realizarea planului modulatoriu de mai sus într-o melodie de mici dimensiuni:



În cazul că la sfârșit rămânem în noua tonalitate, obținem o modulație definitivă, iar dacă, dimpotrivă, ne întoarcem în tonalitatea inițială (Do major), realizăm o modulație pasageră sau trecătoare.

b) *Modulația la tonalitatea dominantei și a relativei acesteia*

Modulația la tonalitatea dominantei urmează condiții speciale pe care le vom analiza luând ca exemplu modulația din tonalitatea Do major în tonalitatea Sol major.

În această modulație, în zona pregătitoare, după ce s-a ajuns pe noul centru gravitațional (sunetul sol), obișnuit se face încă un pas mai departe, trecându-se pe tonica celei de a doua dominante (sunetul re), ca apoi să se revină mai sigur în tonalitatea propusă (Sol major).

Cauzele parcurgerii unui drum prelungit constă în faptul că despărțirea de vechea tonalitate se face mai greu în cazul dominantei, deoarece ea este intim legată de tonalitatea inițială.

O reală detașare a dominantei de tonica inițială se obține modulând spre dominantă dominantă.

Așadar, planul modulatoriu din tonalitatea Do major în tonalitatea Sol major parcurge drumul următor:

Do major.....prin fa #	Sol major.....prin do #
Re major.....prin do #	Sol major

Realizarea planului modulatoriu de mai sus într-o melodie de mici dimensiuni:



Pentru a obține o modulație la tonalitatea relativă a dominantei, adică, în exemplul nostru, din tonalitatea Do major în tonalitatea mi minor, putem urma două căi:

1) fie modulând în tonalitatea Sol major și apoi, după principiul modulației la relativă, în tonalitatea mi minor;

2) fie modulând direct în tonalitatea mi minor, trecând numai incidental prin tonalitatea Sol major, în care caz nu insistăm pe tonica sol, ci căutăm să impunem mai de vreme noul centru tonal (mi).

c) *Modulația la tonalitatea subdominantei și a relativei acesteia*

Modulația la subdominantă, din cauza atracției gravitaționale speciale a sunetului cu această funcție, care are tendința de a se impune ca tonică, se obține mai ușor decât modulația la tonalitatea dominantei.

Cum se explică acest lucru?

În tonalitatea *Do major*, spre exemplu, când așezăm sunetele acesteia din cvintă în cvintă perfectă, adică în ordinea naturală, realizăm un echilibru tonal în componența următoare:



Din această schemă rezultă că, la un singur sunet din regiunea subdominantei (fa), se contrapun în balanță cinci sunete din regiunea dominantei (sol, re, la, mi, si).

De îndată ce alterăm coborâtor sunetul și (treapta VII), tonalitatea inițială pierde echilibrul stabilit mai sus în favoarea subdominantei, care angajează deplasarea funcțională a tuturor sunetelor spre zona ei.

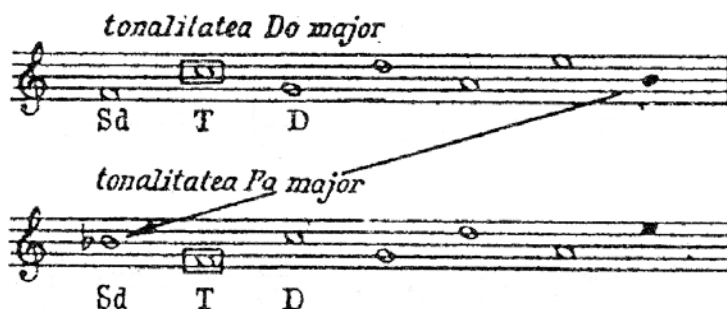
Acest lucru este favorizat și de situația specială, în tonalitate, a subdominantei, ce deține, ca și tonica, sensibilitate proprie, iar în rezonanța naturală sunetul fa este generatorul sunetului do, deci are drept de paternitate asupra tonicii inițiale.

Prezentarea fenomenului în mod schematic:

– în gamele tonalităților



– în ordinea naturală a cvintelor



Așa se explică de ce, în creație, desprinderea subdominantei din orbita tonicii devine mult ușurată, simpla alterare coborâtore a treptei VII conducând adesea spre tonalitatea subdominantei:



La relativa subdominantei se ajunge pe două căi:

- 1) fie prin intermediul tonalității subdominantei (în exemplul de mai sus Fa major);
- 2) fie direct în relativa subdominantei prin afectarea acelor trepte ce caracterizează noua tonalitate.

De exemplu:

- Do major.....prin si bemol.....Fa major.....prin do diezre minor
- Do major.....prin si bemol și do diez.....re minor

2. Modulația la tonalități depărtate

a) Modulația la omonimă

Una din modalitățile obișnuite, mai ales în creația clasică (Mozart, Haydn, Beethoven), este și aceea la omonimă. Ea se obține direct prin schimbarea modului, tonica rămânând aceeași.

Rolul principal în realizarea acestui tip de modulație îl are, așadar, treapta III a tonalității (treaptă principală modală), care, prin simpla alterare, ascendentă sau descendentă, provoacă schimbarea modului tonalității. De exemplu, modulația din *Sol major* în *sol minor*:

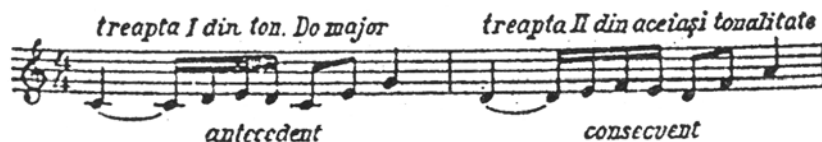


Contrastul obținut cu ajutorul modulației la omonimă (prin schimbarea modului) este deosebit de evident, asemănându-se în pictură cu acela de culori opuse (de exemplu: alb cu negru), de aceea nu numai pe linia cvintelor, ci și din punct de vedere estetic, modulația la omonimă trebuie considerată ca o modulație depărtată (modulație oponentă).

b) Modulația prin secvențe (progresii) melodice

Secvența sau progresia este reproducerea unui desen ritmico-melodic din motivul antecedent în consecventul său. Ea este de două feluri: tonală, când se păstrează în tonalitatea piesei, și modulantă, când părăsește această tonalitate.

În *secvența tonală*, reproducerea motivului melodic se face pe alte trepte ale aceleiași tonalități decât antecedentul:



În *secvența modulantă*, reproducerea motivului melodic părăsește tonalitatea antecedentului, conducând spre alte centre tonale.

O asemenea secvență se obține, de obicei, prin respectarea aceleiași structuri intervalice din antecedent în consecventul său.



O a treia reproducere a motivului anterior ne va transporta într-o tonalitate depărtată față de cea inițială.



Procedeul modularii prin secvențe, deși se dovedește destul de practic, trebuie folosit cu economie pentru a nu se transforma într-o simplă repetare a unor motive anterioare ce ar duce la sărăcia limbajului muzical.

O secvențare indirectă în tonalitatea dorită este de mai mare expresie și forță, întrucât evită tonalitățile intermediare și, implicit, reproducerea de prea multe ori a motivului inițial:



c) Modulația prin enarmonie

În creația de toate genurile, se întâlnește adesea modulația enarmonică, prin care se poate efectua trecerea în orice tonalitate, oricât de îndepărtată ar fi aceasta față de tonalitatea inițială.

Ea constă în substituirea, în locul unde vrem să modulăm, a unui sau mai multor sunete din vechea tonalitate prin corespondentele lor enarmonice, aparținând noii tonalități. Se formează în acest sens puncte de tranziție enarmonică de la care melodia este condusă ușor spre alte centre tonale:



Mai există încă și alte procedee prin care se modulează la tonalități depărtate, asupra cărora nu insistăm, deoarece nu au frecvența și importanța celor descrise mai înainte.

V. MODURILE POPULARE – GENERALITĂȚI

Alături de creația muzicală cultă, și chiar mai înainte de aceasta, s-a dezvoltat pe un drum propriu creația de origine populară.

Pornită dintr-un impuls natural și exprimând simțăminte omenești în variate și originale forme ale expresiei artistice, ea constituie un adevărat tezaur de artă neasemuit ca frumusețe și forță emoțională, din care s-au inspirat aproape toți marii compozitori în operele lor.

O astfel de bogăție a formelor melodico-ritmice întâlnim și în cântul popular românesc care a servit drept izvor de creație pentru multe din lucrările compozitorilor noștri, culminând cu opera plină de măiestrie a lui George Enescu.

Ceea ce constituie o valoare cu totul aparte a cântecului popular este, înainte de orice, originalitatea mijloacelor folosite.

Printre altele, structura modală a melodiei, adică utilizarea modurilor populare în variatele lor aspecte, determină această originalitate și particularitate ce o disting în chip vădit față de creația muzicală cultă.

Ce se înțelege prin noțiunea de mod popular?

Modul popular este un anumit sistem de alcătuire (compunere) a melodiei prin formule, întorsături și cadențe specifice care diferențiază o structură modală de cea tonală.

El este deci o realitate artistică vie, o construcție melodică după legi proprii artei populare, de aceea nu trebuie confundat nici cu gama din sistemul tonal, acea așezare succesivă a sunetelor tonalității, nici chiar cu modul major sau minor de organizare a sunetelor în cadrul tonalității.

Ca fenomen de creație, acesta este mai degrabă comparabil cu ceea ce am considerat mai înainte prin noțiunea de tonalitate, cu deosebirea că într-un mod popular acționează alte legi funcționale decât cele observate în sistemul tonal, în care hotărâtoare este relația tonică dominantă-subdominantă.

După numărul de sunete componente și structura specifică, modurile populare formează următoarele categorii:

- moduri oligocordice (de 2,3 și 4 sunete);
- moduri pentatonice și pentacordice (de 5 sunete);
- moduri hexacordice (de 6 sunete);
- moduri heptacordice (de 7 sunete).

1. Moduri oligocordice

Toate modurile alcătuite dintr-un material sonor redus la 2,3 și 4 sunete poartă, în teorie, numele de oligocordii¹.

Ele premerg și prefigurează – funcțional și structural – celelalte moduri mai bogate ca număr de sunete, cum sunt cele de 5,6 și 7 sunete.

Din punct de vedere al structurii, scăările acestor moduri sunt de două feluri:

- scăări ale căror sunete se succed prin trepte alăturate și salturi de terță, cvartă sau cvintă;
- scăări ale căror sunete se succed numai prin trepte alăturate.

Redăm, în continuare, scăările unor moduri oligocordice întâlnite în muzica popoarelor, constituind, oarecum, manifestări ale copilăriei muzicale a omenirii, deci începuturile artei sonore, ce se pierd, departe, în negura vremurilor.

Scări modale oligocordice

a) *prin trepte alăturate și prin salturi*



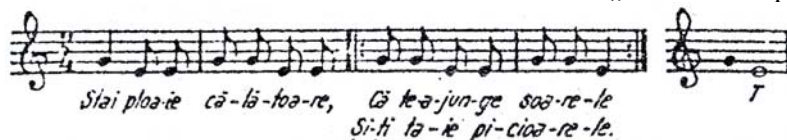
¹ În limba greacă *oligos* = puțini și *cordi* = coardă, sunet.

b) numai prin trepte alăturate



În folclorul românesc – din care vom cita mai jos câteva exemple – melodiile de factură modală oligocordică se întâlnesc în vechi ritualuri populare, în bocete, în cântece de nuntă, în cântece de leagăn și mai ales în folclorul copiilor¹.

„Cântec de copii”



„Cântec de leagăn”



„Cântec de leagăn”



¹ Toate exemplele sunt extrase din colecția „G. Breazul”.



2. Moduri pentatonice și pentacordice

Modurile alcătuite din cinci sunete sunt, în privința structurii, de două feluri: *pentatonice* și *pentacordice*.

În scările modurilor pentatonice, sunetele se succed treptat și prin salturi de terțe.

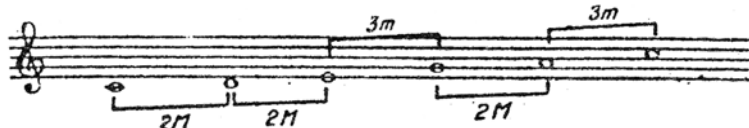
În scările modurilor pentacordice, sunetele se succed numai treptat.

a) *Pentatonica anhemitonă*

Modurile pentatonice se prezintă în forme variate (pentatonică anhemitonă, hemitonă, mixtă, cromatică etc.); în cele ce urmează ne vom opri însă numai asupra pentatonicii anhemitonice, cea mai răspândită în muzica popoarelor de pe toate meridianele și din cele mai vechi timpuri.

Pentatonica anhemitonă poartă acest nume, întrucât, ca sistem, exprimă relații melodice din care lipsesc semitonurile¹.

Scara de bază a pentatonicii anhemitonice se constituie după formula: 2 secunde mari + 1 terță mică + 1 secundă mare + 1 terță mică.



¹ În limba greacă *an* = fără; *hemitonus* = semiton.

Comparând-o cu gama tonală, scara pentatonicii anhemitonice se aseamănă cu majorul natural, din care lipsesc însă treptele IV și VII, deci tocmai acele trepte ce ar aduce relații de semitonuri în sistem.

În afară de formula de bază descrisă mai sus, pentatonica anhemitonică mai are 4 variante modale, fiecare variantă începând cu sunetul următor din formulă, astfel:



Dacă se constituie pe alte sunete, pentatonica anhemitonică primește, obișnuit, armura tonală (armura majorului natural cu care se aseamue), deoarece pe plan armonic a fost tratată adesea prin soluții și principii tonale.

Scări anhemitonice cu diverse armuri:

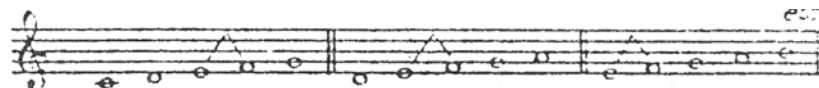


Așa cum s-a mai arătat, creații populare în moduri pentatonice anhemitonice există peste tot în lume. La unele popoare însă, cum sunt cele din Asia de sud-est (China, Thailanda, Vietnam etc.), melodiile pe bază anhemitonică predomină, prin ele redându-se culoarea modală specifică acestui mare spațiu folcloric, ușor de recunoscut în contextul oricăror producții muzicale populare de pe alte meridiane.

Atrăși de farmecul și poezia ce caracterizează pentatonica anhemitonică – al cărei substrat rezidă în lipsa semitonurilor, creatori de seamă au utilizat-o în lucrările lor (Debussy, Ravel, Grieg, Negrea etc.), ca semn al permanentei interferențe a artei muzicale culte cu cea izvorâtă din popor.

b) *Moduri pentacordice*

Se numesc pentacordii modurile ce folosesc 5 sunete diferite dispuse în scară prin trepte alăturate.



Ele sunt de două feluri: diatonice și cromatice.

Cele diatonice folosesc în melodie raporturi și succesiuni diatonice, iar cele cromatice au în componență secunda mărită (2+)- interval cromatic în toate sistemele modale.



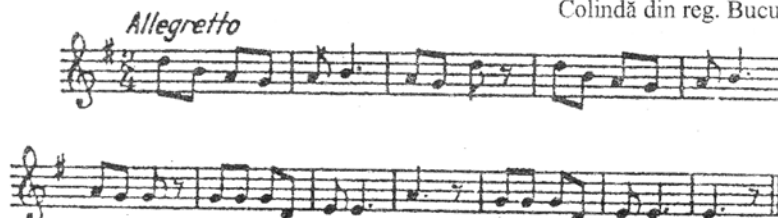
Câteva exemple de pentatonii anhemitonice și pentacordii extrase din folclorul muzical:

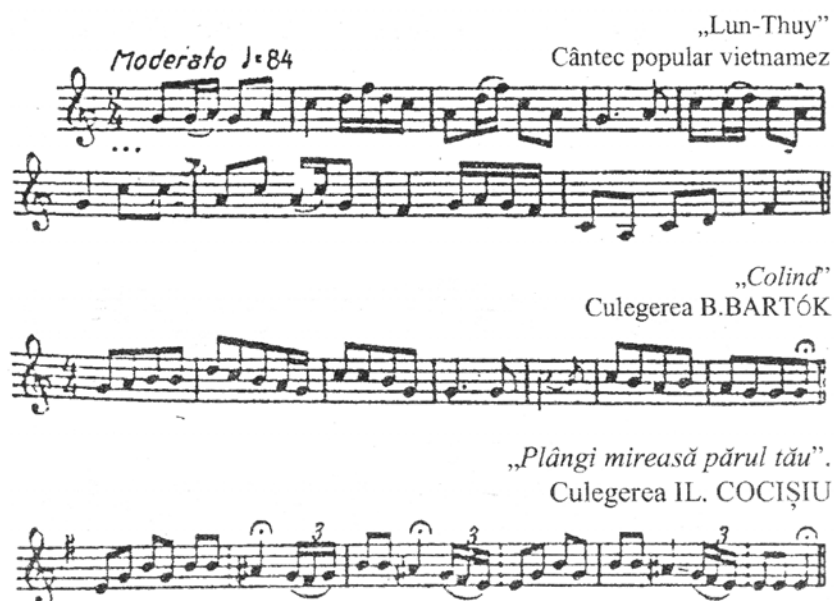
Pentatonii anhemitonice:

„Nora”
Cântec popular chinezesc



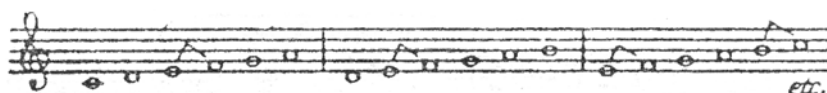
„Plugușorul”
Colindă din reg. București





3. Moduri hexacordice

Hexacordiile sunt sisteme modale alcătuite din 6 sunete diferite dispuse, în scară, prin trepte alăturate:



Ca și pentacordiile, modurile hexacordice sunt de două feluri: diatonice și cromatice, acestea din urmă caracterizându-se prin prezența în structură a secunde mărite (2+).

Într-o hexacordie diatonică a fost compus de către Guy d Arezzo (+1050) vestitul imn din care ne-a rămas catalogul de denumiri silabice ale sunetelor: ut (devenit mai târziu do), re, mi, fa, sol, la:



4. Moduri populare heptacordice

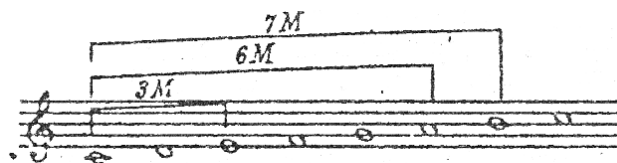
Sunt moduri populare alcătuite din 7 sunete (heptacordice); ele sunt de două feluri: diatonice și cromatice.

5. Moduri populare diatonice

Există un număr de 7 moduri populare ale căror melodii sunt construite prin elemente de factură diatonică (intervale diatonice).

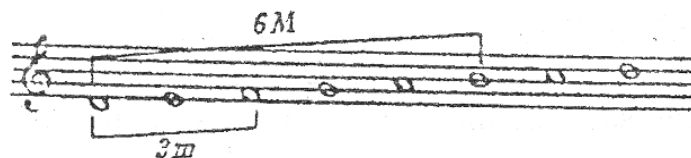
Scările acestor moduri, precum și denumirile lor sunt următoarele.

– Scara modului ionian:



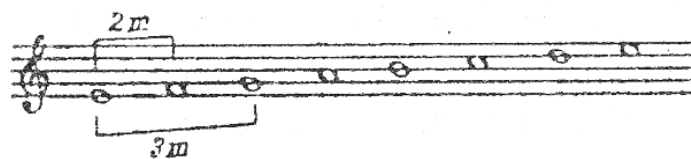
Intervale caracteristice ale modului: terță mare, sextă mare și septimă mare pe tonică:

– Scara modului dorian:



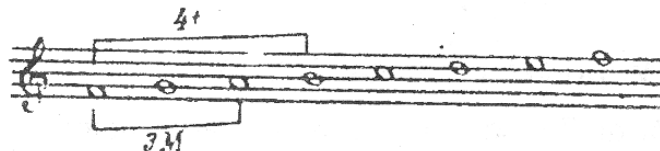
Intervalul caracteristic al modului: sextă mare pe tonică:

– *Scara modului frigian*:



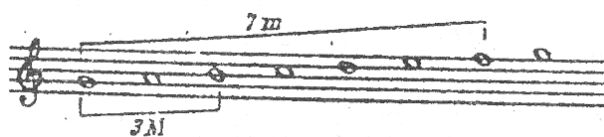
Intervalul caracteristic al modului: secundă mică pe tonică:

– *Scara modului lidian*:



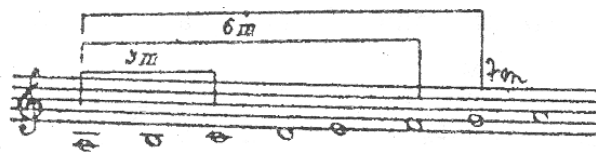
Intervalul caracteristic al modului: cvartă mărită pe tonică:

– *Scara modului mixolidian*:



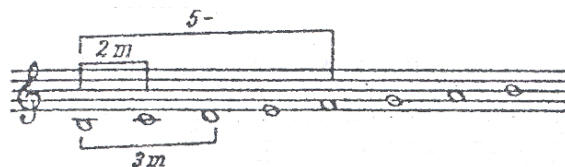
Intervalul caracteristic al modului: septimă mică pe tonică:

– *Scara modului eolian*:



Intervale caracteristice ale modului: terță mică, sextă mică și septimă mică pe tonică:

– *Scara modului locrian*:

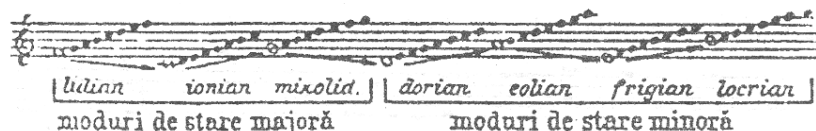


Intervalele caracteristice ale modului: secundă mică și cvintă micșorată pe tonică.

Cele 7 scări ale modurilor populare, descrise mai sus, formează sistemul modal diatonic, care, schematic, se prezintă astfel:



Poziția scărilor modale în seria cvintelor este următoarea:



Desigur, modurile populare pot fi transpuse pe oricare dintre sunete, în care caz apare necesitatea armurii.

Acest lucru este evident dacă vom transpune cele 7 moduri diatonice pe același sunet, spre exemplu, pe sunetul re:



Funcțiile sunetelor (treptelor) în moduri

Spre deosebire de funcțiile, pe care le îndeplineau sunetele în tonalitate, unde acestea erau de natură armonică, în moduri esența funcțiunii sunetelor (treptelor) este de natură melodică, relațiile și afinitățile decurgând aici din rolul sunetelor în construcția melodiei modale.

Principală funcție o deține – ca în tonalitate – *tonica*, situată în scara modului pe treapta I, iar în melodie mai ales ca notă de sfârșit (finală).

Un alt sunet cu funcție cu sunet pregnant melodică este *dominanta* modului, ce se face auzită stăruitor în melodiile de tip modal, motiv pentru care medievalii o mai numeau și coardă de recitare (sunet persistent pe firul textului muzical). Dominanta se găsește de obicei pe treapta V a modului, dar uneori și pe alte trepte depinzând de modul căreia aparține.

Un sunet cu o funcție specific modală, întrucât în tonalitate nu se întâlnește, este *subtonul* (treapta VII coborâtă) ce aparține acelor scări modale în care treapta VII se află la interval de ton față de tonica modulului (dorian, farigian, mixolidian, eolian și locrian).

Mai menționăm importanța treptei a II-a a modulului, care, deși nu poartă un nume funcțional, apare adesea în întorsăturile și cadențele melodice de tip modal, întâlnindu-se și ca notă de sfârșit (notă finală).

Menționăm, de asemenea, importanța funcțională a primului sunet (*initialis*) care marchează apariția formulelor modale arhetip și nota finală (*vox finalis*), ultimul sunet al melodiei care poate fi și pe alte trepte, nu numai pe treapta I a modulului.

Iată mai jos o melodie de tip ionian în care apar evidente următoarele funcții modale: *sunetul do*, *tonica modulului*; *sunetul sol*, *coardă de recitare sau dominanta*; *sunetul re*, treapta a II-a, rol important în cadențele interioare și în realizarea cadenței finale pe sunetul *do*.



În continuare, o melodie de mod eolian, în care apar pregnant următoarele funcții, specific modale: *tonica* (sunetul *do*), *dominanta* (sunetul *sol*) și *subtonul* (sunetul *si bemol*):



Vom da încă un exemplu dintr-o melodie într-un mod popular, cu treapta a IV-a mobilă și a VII-a coborâtă, ce cadențează în final pe treapta a II-a a modului. Principalele funcții modale din această melodie:

fa = tonica; *do* = dominantă sau coarda de recitare; *sol* = treapta II, sunet important în realizarea cadenței finale.



VI. EVOLUȚIA FORMELOR RITMULUI ÎN ARTA MUZICALĂ A TIMPURILOR

A. Ritmurile poetice ale antichității greco-latine

În poezia antică greco-latină, rezidă tiparele (modelele) ce stau la baza ritmurilor muzicale moderne, oricât de complicate ni s-ar părea acestea.

Totul pornește de la faptul că – la început – poezia, muzica și dansul constituiau o singură artă (artă cu caracter sincretic), iar ulterior, dezvoltându-se pe căi diferite, și-au păstrat ca element comun ritmul.

Preluând din poezia antică tiparele ritmice de bază, muzica le-a cultivat și a dezvoltat prin mijloace proprii, până la un înalt grad, expresia antică, de aceea cunoașterea ritmurilor poetice antice constituie parte integrantă din teoria modernă despre ritm.

În studiul ritmurilor antice se operează cu câteva noțiuni strict poetice, și anume:

- silabele *longa* și *brevis* (lungă și scurtă), ca unități ritmice elementare (primare), din jocul cărora se formează toate ritmurile;
- piciorul (*podia*), unitate ritmică imediat superioară, alcătuit din îmbinări de silabe *longa* și *brevis*.
- metrul, unitatea ritmică rezultând din reunirea mai multor picioare (*podii*); acei „metri” care sfârșesc prin „picioare” complete,

nelipsindu-le vreo silabă se numeau acatalectici, iar cei cărora le lipsea o silabă în ultimul „picior” purtau numele de „catalectici”.

După numărul (cantitatea) de silabe – *longa* și *brevis* – din alcătuirea lor, ritmurile antice puteau fi: bisilabice, trisilabice, tetrasilabice, pentasilabice etc. – respectiv de 2,3,4,5 etc. silabe.

Dintre acestea, ritmurile bisilabice și trisilabice se consideră ritmuri simple (de bază), iar celelalte constituie ritmurile compuse, fiind alcătuite din primele în diverse îmbinări.

Ritmuri bisilabice

Se cunosc patru ritmuri poetice de structură binară: troheul, iambul, spondeul și piricul.

1. Ritmul trohaic prezintă în muzică forma de bază următoare:

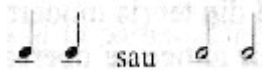


adică o silabă *longa* urmată de una *brevis* (*ictus* și *posticus*)

2. Ritmul iambic este forma inversă a trohaicului, adică o silabă *brevis* (*preictus*) urmată de o silabă *longa* (*ictus*).



3. Ritmul spondaic este alcătuit din două silabe *longa*:



Ritmul piric este alcătuit din două silabe *brevis* (scurte):

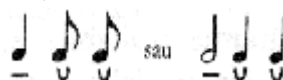


Ritmuri trisilabice

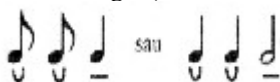
Se cunosc opt ritmuri poetice de structură ternară: dactilul, anapestul, amfibrahul, bahicul, antibahicul, creticul, tribrahul și molosul.

Tabelul ritmurilor trisilabice

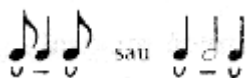
1. Ritmul dactilic = o silabă *longa* (accentuată) urmată de două silabe *brevis* (neaccentuate):



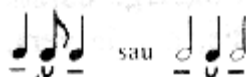
2. Ritmul anapestic(inversul dactilului) = două silabe *brevis* (neaccentuate), urmate de una *longa* (accentuată):



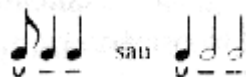
3. Ritmul amfibrah = în alcătuirea: *brevis – longa – brevis*:



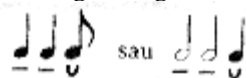
4. Ritmul cretic = *longa, brevis, longa*:



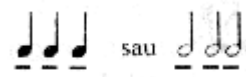
5. Ritmul bahic = *brevis, longa, longa*:



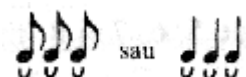
6. Ritmul antibahic = *longa, longa, brevis*:



7. Ritmul molos = *longa, longa, longa*:



8. Ritmul tribrah = *brevis, brevis, brevis*:



Ritmurile poetice compuse

Provin din reunirea a două sau mai multor ritmuri simple – bisilabice și trisilabice (a se vedea Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, 1986, pag. 599 și 600).

Teoria ritmică a „timpului prim” (*hronos protos*)

Punctul de pornire spre o ritmică muzicală autonomă, eliberată deci de condițiile poeziei antice, îl constituie teza (conceptul) de „timp prim” elaborată de Aristoxene din Tarent (354-300 î.e.n), cel mai de seamă reprezentant al muzicologiei antice.

Prin timp prim, învățatul elen înțelegea durata cea mai mică în ritm care nu se divide nici în melodie, nici în vers, nici în mișcările corpului: „Timpul prim comportă o singură silabă, un singur sunet, o singură mișcare a corpului”.

Hronos protos constituie, așadar, elementul primar (prima cărămidă) în construcția și organizarea oricărui ritm.

Obișnuit, modernii notează timpul prim prin valoarea de optime, astfel:

– ritmul de 2 timpi primi: piricul, din care se formează toate celelalte:



– ritmuri de 3 timpi (troheul, iambul, tribrahul):



– ritmuri de timpi primi (dactilul, anapestul, spondelul, dipiricul, amfibrahul):



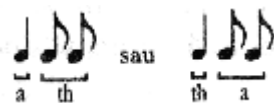
– La fel se tratează și ritmurile de 5,6,7 și 8 „timpi primi” (a se vedea pag.604 din *Tratat*).

Teoria „arsis- thesis”(elatio –positio)

În interpretarea ritmurilor muzicale antice, acestea erau însoțite de mișcări corporale.

Dacă mișcarea corpului se făcea în sens ascendent, aceasta primea numele de *arsis* (ridicare, elevare); iar dacă se făcea în sens descendent, purta numele de *thesis* (depunere, relaxare).

Orice ritm muzical – indiferent de structură – putea începe fie prin *thesis* (ritm tetic), fie prin *arsis* (ritm pretetic). De exemplu: dactilul



Elementele *arsis-thesis* vor mai fi tratate, după acest concept antic, drept componente ale mișcării (elan + rezolvare) și în cântul gregorian (*cantus planus*), dar mai târziu pierd funcția lor expresivă, devenind componente ale măsurii clasice (tradiționale) cu barele ei, prin *arsis* designându-se timpii neaccentuați, iar prin *thesis* timpii accentuați ai acestuia.

B. Ritmul în cântul gregorian (*cantus planus*)

Cântul gregorian folosește, de la început, ritmuri alcătuite – cu mici excepții – din durate egale (*cantus planus*) care să deservească în mod cât se poate de fidel o cântare liniștită ca expresie, fără învolburări și, totodată, ușor de interpretat în comun de către credincioși, în timpul oficierei cultului.

Arta gregoriană pornește deci – pe plan ritmic – ca artă *non mensurabilă*, având toate duratele de valoare egală.

Se remarcă totuși două mari etape de dezvoltare a ritmului în *cantus planus*:

- ritmul de concept liber din etapa monodică a acestei arte;
- ritmul de măsurat din etapa sa polifonică.

Ritmul în monodia gregoriană

În toată arta gregoriană monodică domină un timp de concept liber, în forme nemăsurabile, care are la bază timpul prim (*hronos protos*), durată fundamentală generatoare a două categorii de ritmuri: prozodic și neumatic.

Ritmul prozodic gregorian

Ritmul se numește prozodic întrucât ascultă de legile de accentuare (*ictice*) ale cuvântului latin cu silabe lui tone și atone (accentuate și neaccentuate).

După caz, accentul (*ictusul*) poate fi situat, în cuvânt, pe silaba ultimă (*oxitonon*), sau pe cea penultimă (*paraxitonon*), ori pe antepenultimă (*proparaxitonon*).

În limbile europene moderne, fiecare cuvânt posedă o singură silabă accentuată, restul fiind neaccentuate, ceea ce nu e cazul în textul latin, ale cărui cuvinte n-au accent pe ultima silabă (*oxitonon*), excepție făcând cele monosilabice; de aceea, prozodia latină lucrează numai cu accente *paraxitonon* și *proparaxitonon*.

Apar deci în însuși cuvântul accente principale și secundare care conferă cântului gregorian o ritmică mai bogată în accente decât aceea a limbilor moderne.

Pe fondul textului latin s-au format două categorii de ritmuri gregoriene:

- ritm silabic;
- ritm silabico- melismatic.

În ritmul silabic, fiecărei silabe din text i se conferă o notă (durată), în care se disting accente principale și secundare:



În ritmul silabico – melismatic apar și silabe repartizate pe două sau mai multe note(durate):



În ritmul gregorian din această categorie (silabico-melismatică) are loc un proces deosebit de important în teoria și evoluția ritmului muzical: tendința lui *cantus planus* de a trece de la un ritm prozodic pur (primul caz) la un ritm muzical degajat de legile textului latin prin acele grupe melismatice de 2 și 3 durate care, evadând din zona accentuării silabice, își caută o accentuare strict muzicală ce se va realiza în ritmica gregoriană neumatică.

Ajunsă la reprezentări grafice proprii prin sistemul de neume (prima notație apare în secolul IX e.n.), arta gregoriană pășește deja spre forme ritmice muzicale independente de cele prozodice.

Principul de organizare rămâne, în continuare, cel al timpului prim (*hronos protos*), dar în alcătuirii de celule (figuri) binare și ternare monoritmice care alternează liber:



De regulă, prima durată a formulelor ritmice respective este deținătoare a ictusului (accentului), semn al unei accentuări ritmice independente de textul vorbit.

Cantus planus și ritmia măsurată

Intrarea lui *cantus planus* în regim de ritmie măsurată (proporțională) se petrece prin două sisteme ritmice medievale:

- ritmurile modale;
- ritmurile proporționale.

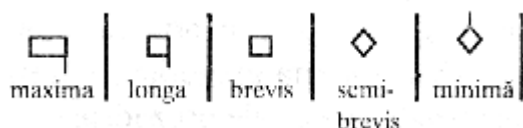
Drumul spre ritmia proporțională trece mai întâi prin arta profană a truverilor, trubadurilor și minnesingerilor, coroborat cu cerințele primelor forme polifonice ale lui *cantus planus*, care impuneau o coordonare a mișcării pe mai multe voci (polifonice).

În acest timp se utilizau 6 moduri ritmice: troheul, iambul, dactilul, antidactilul, molosul și tribrahul.

Datorită caracterului pieselor de o ritmie măsurabilă, în *cantus planus* se instalează vizibil proporționalitatea (raportul 2:1, adică o *longa* = două *brevis*).

Artă polifoniei vocale a pre-Renașterii și a Renașterii generalizează pe ambele planuri – orizontal și vertical – ritmica proporțională (suprapuneri de linii melodice diferite).

În grafie, apare desenul ce stabilea raporturi proporționale între diferitele durate în diviziune binară sau ternară:



În sistemul de divizare a valorilor ritmice apar – încă în secolul al XIV-lea – termeni teoretici specifici, care desemnează trei operațiuni:

- modus* = divizarea maximă în *longa* (modus major) și a acestora în *brevis* (modus minor);
- tempus* = divizarea brevisului în *semibrevis* (perfectum = ternară, *imperfectum* = binară);
- prolatio* = divizarea semibrevisului în *minimae* (major = ternară, minor = binară).

În acest stadiu, ritmica proporțională se instalează definitiv în creația muzicală, însoțită fiind ulterior de rigorile măsurii moderne cu barele ei delimitative.

Ritmul în muzica bizantină

În arta muzicală bizantină, ritmul constituie un criteriu stilistic de cea mai mare greutate. Aici, configurația ritmului se determină prin cei doi factori cunoscuți în teoria generală a ritmului:

- asocierea de durate egale sau inegale;
- sistemul de distribuire a accentelor.

În mod special însă, în muzica bizantină, formele ritmice se determină și în funcție de tempoul cântărilor (gradul de mișcare), ceea ce constituie o particularitate a acestei arte.

1. Formele ritmice în raport cu duratele utilizate

În muzica bizantină, durata fundamentală de la care pornesc asocierile și alcătuirile oricăror formule ritmice este durata de 1 timp sau o „bătaie”.

Ea constituie durata etalon pentru întreaga ritmică bizantină, valorile ritmice ale unei melodii fiind interpretate în funcție de această durată:



Prin augmentări și diminuări ritmice proporționale ale duratei etalon se ajunge la formulele ritmice variate ca structură, reeditând ritmurile poetice antice (trohaic, iambic, dactilic etc.).

În muzica bizantină, ritmul plan gregorian nu se întâlnește decât în mod excepțional, de obicei în cântările de tipul recitativului.

Ritmica bizantină este, așadar, în privința duratelor folosite, o ritmică proporțională, toate duratele derivând din durata etalon a fiecărei cântări.

O caracteristică aparte a ritmicii bizantine este aceea că utilizează rar pauzele.

Nu se folosesc decât cu totul excepțional ritmurile punctate sau cu pauze, ori suitele de sincope și alte formule care ar conferi o anumită vivacitate și vioiciune facturii sale.

În fapt, nu vom întâlni în muzica bizantină nici măcar un singur caz în care, din punct de vedere expresiv, ritmul să prevaleze față de melodie.

2. Formele ritmice în raport cu sistemul de accente

În muzica bizantină, predominante sunt textele literare neverificate – prozodice. Nu se poate însă trece cu vederea structura lor cvasipoetică amintind de vechi psalmi, ode și poeme a căror evoluție – cu versete și paragrafe – imprimă ritmicii o cadență aproape ca de vers (formă poetică latentă).

Pe un asemenea fond cvasipoetic i-a fost ușor muzicii bizantine să transplanteze în textele sale literare ritmurile clasice ale poeziei universale, precum: ritmuri trohaice, iambice, dactilice, poenice etc.

Spre deosebire deci de cântul gregorian, care pornește de la o ritmică plană, muzica bizantină preia formele structurale variate ale ritmicii antice cu care va lucra în întreaga sa evoluție.

3. Formele ritmice în raport cu tempoul cântărilor

În practica de veacuri a muzicii bizantine s-au statornicit patru categorii de mișcări (tempouri) ale cântărilor, fiecare având caracterul său bine determinat: recitativă, irmologică, stihirică și papadică.

- a) *Mișcarea recitativă* se bazează exclusiv pe silabe tone și atone ca orice text vorbit de tipul recto-tono, existent în recitativele de tipul „Sprechgesang” (recitativ + inflexiuni melodice).
- b) *Mișcarea irmologică* se desfășoară pe un ritm cursiv, concis, în cadență vie – aproape de ritmul „giusto-silabic”, predominând structurile pirice (de obicei, o silabă la o notă):



- c) *Mișcarea stihirică* utilizează îmbinări de ritmuri silabice (o silabă la o notă) cu cele de factură melismatică (două sau mai multe silabe la o notă). Ritmul ia aici forme clasice (troheu, iamb, dactil etc.), dar într-un amestec de tip asimetric. Caracteristica generală a tempoului cântărilor în acest stil: liniștit, calm, domol (Andante, Andantino).
- d) *Mișcarea papadică* se desfășoară larg, pe formule melodice melismatice, cu prelungi vocalizări ce acoperă pregnanțele ritmice (ritmul se ascunde sub învelișul bogat al unei adevărate melopei) ce pot fi analizate numai ca forme ritmice derivând din *hronos protos* (timpul prim), durată- etalon în această mișcare.

În general însă, ritmul în muzica bizantină rămâne fidel melodiei, factorul principal de expresie al acestei arte; de aceea, formele sale se supun și respectă în întregime cursul melodic.

VII. RITMURI SPECIFICE ÎN MUZICA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

În cântul popular românesc există ritmuri cu caracteristici aparte de structură și de ethos: ritmul parlando-rubato, ritmul giusto-silabic și ritmul aksak.

Ritmul parlando-rubato

Acest ritm are două caracteristici principale:

- a) se desfășoară pe intonații aproape vorbite, legate de textul poetic (ritm parlando);

- b) se constituie ca structură din formule ale căror durate se află în relații nemăsurabile, cu accelerări și răririi ale tempoului, cu dese opriri pe coroane, cu augmentări și diminuări neporționale ale duratelor (ritm rubato).

Ritmul giusto-silabic

Este un ritm specific muzicii populare românești, care se execută măsurat (ritm giusto), fiind strâns legat de metrica și cadența silabelor (lungi sau scurte), din versurile populare – ritm silabic. Acest ritm se mai numește bicron, întrucât folosește două valori ritmice de bază (optimea și pătrimea), concepute ca valori ritmice independente una față de cealaltă.

Ritmurile de tipul giusto-silabic se întâlnesc mai ales în colinde și în unele rituale (bocete).

Ritmul aksak

Din punct de vedere teoretic, acest ritm este eterogen, fiind alcătuit din 5,7,8,9,10,11 etc. valori de bază ce se execută într-o mișcare de mare viteză (MM = 300 – 600). În limba turcă, *aksak* înseamnă șchiop.

Datorită tempoului extrem de rapid, în interiorul formulelor se petrece un proces de concentrare a pulsațiilor ritmice – binare și ternare, în două durate mai mari, care coordonează întregul ritm de această factură: optimea și optimea cu punct (raport proporțional 2: 3). Ritmul aksak se întâlnește cu precădere în muzica pentru dansurile populare și unele colinde.

Bibliografie

1. Victor Giuleanu, *Teoria muzicii. Curs însoțit de solfegii aplicative*, Ed. Fundației România de Măine, București, 2004.
2. Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1986.
3. Victor Giuleanu, Victor Iușceanu, *Curs de teoria muzicii însoțit de solfegii aplicative*, Ed. Fundației România de Măine, 2003.
4. Victor Giuleanu, *Colecție de solfegii*, Ed. Fundației România de Măine, 1999.
5. Ioan Chirescu, Victor Giuleanu, *Solfegii*, Ed. Fundației România de Măine, 2005.
6. Gabriela Munteanu, *Educație muzicală; Sinteze și corelări interdisciplinare*, Ed. Artrom, 2001.
7. Crinuța Popescu, *Studiu practic melodico-ritmic*, Ed. Fundației România de Măine, 2001.

ARMONIE

Lector univ.drd. VALENTIN PETCULESCU

Obiective

Istoria muzicii culte, de la începuturile ei și până azi, este istoria cântărilor pe mai multe voci.

Toate tipurile de sintaxă aparținând acestui spațiu (polifonia, omofolia și în modernitate, heterofonia) sunt mai mult sau mai puțin legate de dimensiunea verticală a muzicii (armonia modală, tonală, serială, neomodală etc.).

Clasicismul, perioada cea mai fecundă a creației muzicale universale, are drept concepte-cheie – funcționalitatea, implicit, armonia clasică, fără de care nu pot fi concepute și înțelese marile forme muzicale (sonata, rondoul, liedul etc.).

Auzul armonic conștient este indispensabil unei orientări în orice tip de ansamblu (coral, cameral, simfonic etc.), iar implicațiile disciplinei *Armonie*, în structura formală și dramaturgică a operelor muzicale, este echivalentă, la fel ca și dimensiunea practică a materiei. Aranjamente corale.

În acest cadru, cursul de *Armonie* urmărește:

- parcurgerea armoniei tonale, modale și moderne, paralel cu dezvoltarea auzului specific fiecărui tip;
- rezolvarea temelor de manual și a unor teme libere (bas cifrat, necifrat și sopran);
- analizarea unor fragmente din repertoriul coral clasic și modern și rezolvarea unor aranjamente corale pentru ansambluri școlare.

1. RĂSTURNAREA A II-A A ACORDURILOR PRINCIPALE

Recapitulare a problematicei acordurilor în R II:

Acorduri în R II	{	– consonante	
		(pe armonie ținută, prin arpeggiu)	
		– aparent disonante	- de întârziere
		(cu note vecine)	- de apogiatură
			- de broderie
			- de pasaj (trecere)
			- de <i>echappée</i> etc

Acorduri în R II prin arpeggiu



De observat că dacă acordul în R II este încadrat de alte stări ale aceluiași acord, el poate evolua prin salturi. Dacă îi urmează un alt acord (ex.2), deplasarea trebuie să se facă treptat.

Acorduri în R II prin întârziere (suspensie)



Sexta și cvarta (Fa- La) fiind note de întârziere și Mi – Sol, note de rezolvare treptată, putem spune că avem o formulă în trei timpi:

- A – pregătirea
- B – întârzierea
- C – rezolvarea

Observație: este singurul acord în R II plasat pe timp tare sau parte tare de timp. Cifrajul indică faptul că în măsura a doua avem două acorduri, dar o singură funcție, cea a treptei stabile, în stare directă. Treapta de întârziere poate fi notată *în paranteză*.

Liniuța din cifraj (6-5) indică mers treptat, de la sextă spre cvintă

Sexta și cvarta, fiind elemente cu mers obligat (trebuie să se rezolve), nu vor fi dublate, fapt valabil pentru toate tipurile de acorduri în R II.

Întârzierile *semipregătite* conțin notele de întârziere în acordul anterior, dar la alte voci.

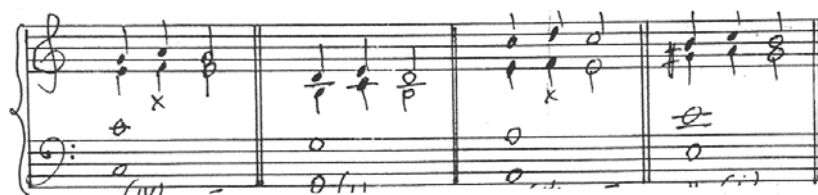
Întârzierile *nepregătite* (sexta și cvarta nu se regăsesc în acordul anterior) sunt considerate *apogiaturi*.



Observație: în exemplele 2 - 3, relația V- (IV) este posibilă pentru că treapta a IV-a are doar un rol melodic. În realitate, avem o relație V- I.

Acorduri în R II de dublă broderie

Se realizează prin brodarea superioară a terței și cvintei unui acord în stare directă.



Observație: ca și la celelalte formule în care este implicat acordul în R II, la sopran se plasează, de obicei, una din vocile care se mișcă (sexta sau cvarta).

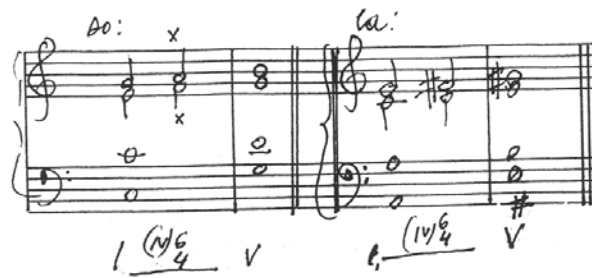
Acorduri în R II prin brodarea basului



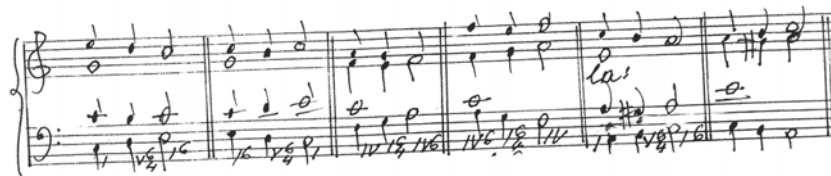
Față de formula anterioară, aceasta este mai dinamică și are o structură mai complexă: două broderii inferioare și una superioară.

Acorduri în R II de pasaj (trecere)

În acest stadiu, formula va fi folosită pornind doar de la treapta I:



Acorduri în R II de pasaj și broderie



Este una din formulele cele mai folosite, pentru dinamica și melodicitatea sa. Două voci se deplasează prin pasaj contrar, o voce are o broderie inferioară, iar nota comună celor trei acorduri (sunetul ținut) asigură un plus de coerență.

Acorduri în R II de anticipație

Se folosesc mai ales în formulele cadențiale (finale), sexta și cvarta acordului în R II anticipând fundamentală și terța acordului final:



În afara acestui tip de anticipație (directă), putem avea și anticipație *indirectă* sau *échappée*. Sexta și cvarta anticipează aceleași

elemente ale acordului final, dar care sunt plasate la alte voci. Este singurul acord în R II care se rezolvă *prin salt*.

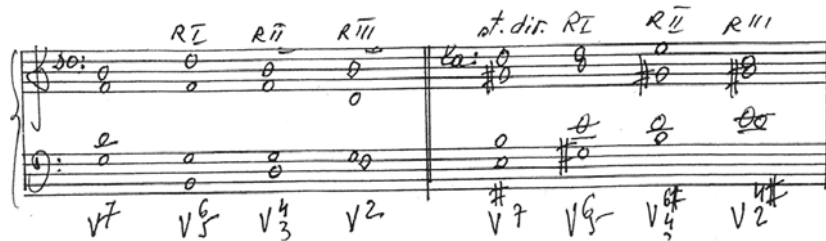


2. SEPTIMA PE DOMINANTĂ

Prin adăugarea unei a treia terțe deasupra celor două din trisonul treptei a V- a, se obține un acord cu septimă mică (*septima pe dominantă*).

Este un acord *disonant*, instabil (are două intervale disonante-septima mică și cvinta micșorată), care necesită o rezolvare la treapta I.

Cifraje:



Rezolvările acordului de septimă pe dominantă

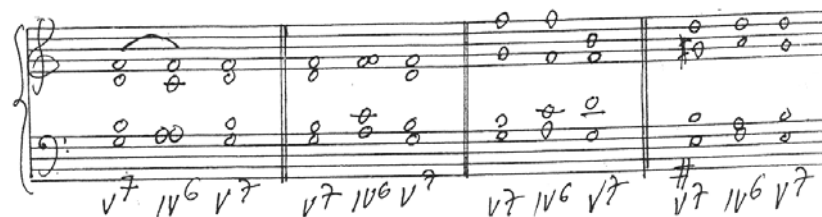
– rezolvare treptat descendentă:



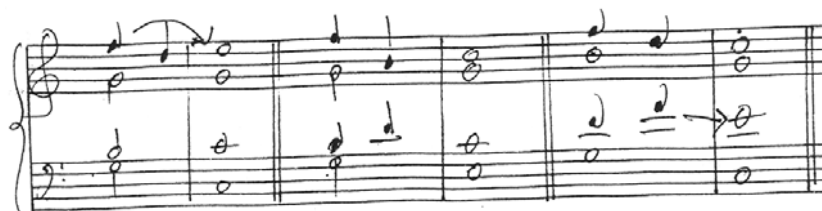
– septima urcă dacă *basul* îi preia rezolvarea:



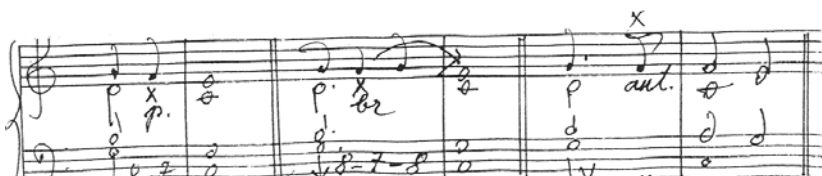
– septima rămâne pe loc în cadrul treptei a IV a, căreia trebuie să-i urmeze din nou treapta a V-a:



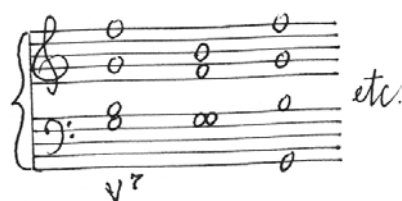
– septima poate sări pe o notă din același acord:



– septima ca notă melodică (pasaj, broderie etc.):

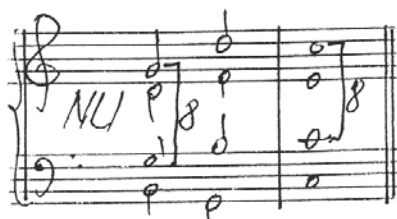


Observație: acordul de septimă se folosește complet, cu toate elementele sale (fundamentală, terță, cvintă și septimă), în stare directă poate fi eliminată *cvinta* și dublată *fundamentală*.



Septima, ca orice element cu mers *obligat* (ce trebuie să se rezolve), nu se dublează.

Schimbările de poziție în cadrul aceluiași acord nu anulează cvintele sau octavele paralele, chiar dacă le ascunde:

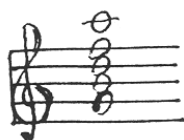


Septima se poate rezolva și *figurat* (ocolit), prin intercalarea unui alt sunet, tot din acordul trepteii a V-a:



3. NONA PE DOMINANTĂ

O nouă terță (a patra), adăugată acordului cu septimă, formează acordul de *nonă pe dominantă*.



În armonia la patru voci se elimină cvinta, sensibila și septima, conferindu-se acordului un plus de tensiune dominantică.

Principala caracteristică a *nonei* este aceea că se plasează *deasupra* fundamentalei și la distanță de *cel puțin o nonă*.

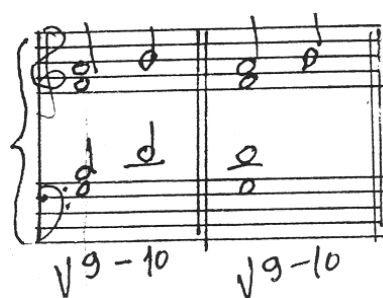
Cifraje:

Rezolvările nonei

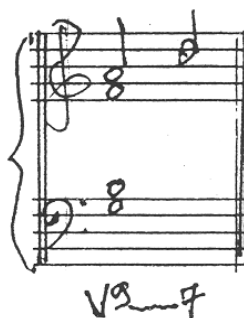
– nona coboară treptat la cvinta treptei I:

– nona rămâne pe loc în cadrul altei trepte (a IV-a), după care trebuie să revină la a V-a, în aceeași configurație:

– nona urcă treptat la terța acordului, ca întârziere:



– nona sare pe o notă din același acord:



– nona ca notă melodică (pasaj, broderie etc):



În minor:



Rezolvările sensibilei



- a – rezolvare obișnuită
- b, c, d – rezolvări posibile la voci interne
- e, f, h, i – sensibila, ca notă melodică (pasaj, întârziere, poate coborî treptat)
- j, k – rezolvare figurată (ocolită)
- d, e, f, g, h, i – rezolvări posibile doar în major
- f, g – mersuri ale sensibilei plasate pe treapta a III-a

Tabel comparativ cu cifraje din diferite tratate²

M.N.	la:	Do:	la:
Al.P.			
D.B.			
Ch.K.			
Th.D.			
Em.D.			
W.P.			
R.T.			
K.&P.			

M.N. – Marțian Negrea

Al. P. – Alexandru Pașcanu

D.B. – Dan Buciu

Ch. K. – Charles Kochlin

Th. D. – Theodore Dubois

Em. D. – Emile Durand

W.P. – Walter Piston³

R.T. – Ralph Turek

K.& P. – Stefan Kostka și Dorothy Payne

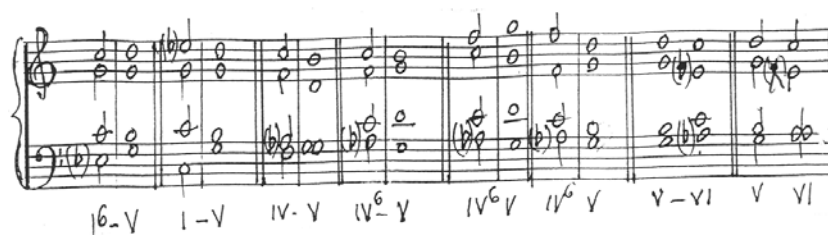
4. SEMICADENȚE ȘI CADENȚE

Ca orice alt limbaj (literar, plastic, coregrafie), muzica are și ea o gramatică a sa. Segmentele discursului muzical (de la unitatea primară, *celula*, până la ideea muzicală completă, *perioada*) se organizează în strânsă legătură cu armonia, implicit cu *tonalitatea*. Opririle temporare (*semicadențele* ce despart frazele⁴ muzicale) sunt subliniate de înălțuiri ce sugerează *suspensia temporală*, jucând rolul virgulei din fraza literară (I-V, IV-V, V-VI).

² Nu sunt completate căsuțele în care cifrajul este identic celui din tratatele românești.

³ Walter Piston consideră treapta a VII-a ca pe un fragment din nona pe dominantă; ca atare, o notează cu V și un zero deasupra cifrajului obișnuit.

⁴ Trebuie observat că *fraza muzicală* corespunde propoziției din vorbire, iar perioada – frazei.



Opririle finale (cadențele) „închid” perioada muzicală, în majoritatea cazurilor, prin acordul tonicii, precedat de treapta a V-a (cadența *autentic simplă*), de treptele IV-V sau II-V (cadențe *autentic compuse*), mai rar de treapta a IV-a (cadență *plagală*).



Termenii *autentic* și *plagal* sunt preluați din teoriile medievale, care distingeau două tipuri de moduri-unul *autentic* și altul *plagal*, situat cu o cvartă mai jos decât primul.

Cadența *întreruptă* (V-VI) din major și cadența *dramatică* (V-VI) din minor sunt *semicadențe*, marcând opriri *temporare*.

Același rol (semicadențial) îl joacă și cadența *frigidă* (IV – V) din minor, care, prin secunda mică, intonată de bas, sugerează ambianța modală a *frigianului*.

O semicadență de tip special, mai rar întâlnită, este cadența *întreruptă, de împrumut*. Trepte a V-a (din major) îi urmează treapta a IV-a din omonima minoră.



Când perioada muzicală se repetă, cadența ia forma *semicadenței* (I-V, IV-V) sau modulează la dominantă, pentru a face mai logică (din punct de vedere armonic) reluarea perioadei:

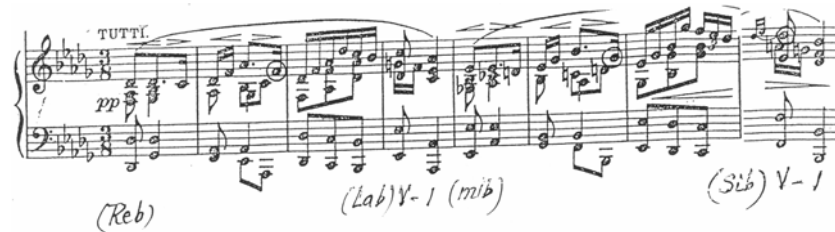


Când semicadența se oprește, mai rar, pe treapta I, pentru a nu da senzația de încheiere (ce trebuie să-i revină cadenței), se folosește cadența *autentic imperfectă* (V-I) sau V-I, în care sopranul treptei I intonează *terța* sau *cvinta* acordului:



Ca o excepție ne apare și armonia cadenței temei I din partea a II-a a *Concertului pentru pian și orchestră* (op.16) de Grieg.

Semicadența și cadența au aceeași structură *autentic* compusă (II-V-I), *concluzivă*, deci, prima modulând în *la bemol major*, cea de-a doua în *si bemol minor*. Fermitatea ambelor cadențe transformă, practic, *frazele* muzicale în *perioade*, anulând clasică dihotomie-întrebare/răspuns.



O formă specială (perioadă cu o singură frază lărgită prin repetate cadențări) întâlnim în tema variațiunilor din partea a II-a a *Simfoniei a V-a* de Beethoven, unde avem nu mai puțin de cinci cadențe absolut identice ca trepte (V-I), cu diferența că primele două sunt *imperfecte* (treapta I are în sopran terța), iar următoarele trei sunt *perfecte* (în sopran se află *tonica*):

Observații la dublări de voci

Dublarea *fundamentalei*, mai ales în stare directă, întărește stabilitatea acordului, fapt pentru care, la finaluri, este singura variantă posibilă.

Dublarea *cvintei*, justificată mai ales prin mersul bun al vocilor (treptat) sau prin *schimb de poziție*, creează în cadrul acordului un ușor *dezechilibru funcțional* și o contradicție, reliefând în cadrul tonicii- dominante (prin dublarea lui *Sol*) și cel al subdominantei – Tonica (*DO*):



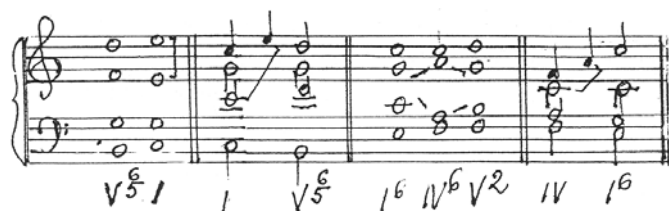
În răsturnarea a II-a, dublarea cvintei este obligatorie, pentru că ea devine fundamentală în acordul propriu-zis (de rezolvare), cel al tonicii sau al dominantei.

Dublarea *terței* pe treptele I sau IV diminuează într-o oarecare măsură strălucirea cvintei (deci a acordului, în ansamblu), conferindu-i o culoare mai ștearsă, „surdinată”, fapt pentru care ea se practică mai frecvent în tonalitățile minore.

Ca și în cazul dublării *cvintei*, cea a *terței* este justificată tot de opțiuni *melodice* sau de *schimburi de poziție* și se plasează mai ales pe *timpi slabi* sau *părți slabe de timp*.

În *Manualul* său, Rimski Korsakov face o recomandare suplimentară: dublarea să se producă la vocile superioare (sopran- alto sau sopran-tenor.)

Dincolo de experiența componistică a autorului, recomandarea se poate justifica teoretic prin fenomenul rezonanței naturale; față de o fundamentală Do, terța Mi apare ca armonic 5, deci e mai eficientă sonor plasarea sa deasupra fundamentalei:



Observații la mișcările armonice ale vocilor

Prin *unisoane* sau *octave paralele*, o voce practic dispare, iar ansamblul se dezechilibrează în favoarea vocilor care efectuează dublarea.

La un alt pol expresiv, *cvintele paralele*, prin coloritul lor prea intens (față de octavă), sună gol, metalic, prea „la vedere”.

Problema necesită, însă, unele nuanțări. Marțian Negrea face observația că unii teoreticieni (pe care, din păcate, nu-i numește) consideră inacceptabil doar cvintele paralele *alăturate* (do-sol / re-la). Chiar dacă părerile teoreticienilor contează mai puțin decât *realitatea muzicală* pe care, în fapt, trebuie să o urmeze ei, ideea are un oarecare temei teoretic:



În cazul b), cvinta *mi-si* întregeste un posibil acord (do-mi-sol-si), deci alăturarea lor e mai puțin stridentă decât în cazul a).

În cazul c), cvinta a doua (fa-do) conține sunetul do, armonicul 2 al primei cvinte, ceea ce creează o numită înrudire (compatibilitate) între intervale.

În cazul d), sunetul *sol*, aflat la aceeași înălțime cu baza cvintei anterioare, dă aparența unui mers oblic și nu *paralel*. De altfel, majoritatea tratatelor mai recente consideră acceptabile (mai ales la finaluri) aceste ultime cvinte.

Indiferent cum percepem noi astăzi intervalele în discuție (și-gur, altfel decât contemporanii lui Palestrina), este evident că, așa cum observa și Ch. Koechlin, avem aici o problemă de *stil*.

Gustului pentru mai frustele (cvinte/cvarte) și pentru deplasările paralele (vezi *organum* medieval), în fond, *monodii*, însoțite de primele *armonice* ale sunetelor fundamentale, îi ia locul, în replică, gustul pentru mai „temperatele” (coloristic vorbind) terțe/septe și pentru mișcările contrare, pentru *multiplicitate polifonă* (chiar în cadrul armoniei).

Cum se petrece adesea în istorie, modernitatea (începutul secolului XX) redescoperă, prin intermediul folclorului, mai ales, valoarea, forța cvintelor/cvartelor pe care le reintroduce în peisajul muzical (Bartok, Stravinski, Enescu).

Observații la mișcările directe

Chiar dacă un auz bine educat funcționează simultan pe cele două coordonate ale unui discurs muzical, pe *verticala armonicului* și pe *orizontala melodicului*, în anumite situații date, una din direcții este

mai evidentă decât cealaltă. Concret, în cazul în care unele intervale „neconvenabile” (din motive expuse anterior), precum *cvinta* sau *octava*, sunt aduse *direct* și prin *salt* la Sopran, auzul funcționează mai mult pe *verticala* armonică, intervalele ne apar, deci, mai evidente. Dimpotrivă, un mers *contrar*, *treptat* la sopran sau, cel mai bine, *oblic*, le fac mai greu sesizabile, le „ascund”, auzul funcționând, în acest caz, mai mult pe coordonata melodicului.

Observații la relații între trepte

Relația între treptele I-V și I-IV este una tipic *tonală, dominantică*, între ele existând un sunet comun și tensiunea atracției datorate sensibilelor *si* și *mi*. Relația IV-V (între trepte care nu au nici un sunet comun) este una „neutră”, mai puțin organică, doar impunerea ei ca model, prin repetare, atrăgând-o în sistemul armonic *dominant*.

Korsakov (Rimski Korsakov, *Manual practic de armonie*, E.S.P.L.A., București, 1955) face chiar distincția, în plan terminologic, între relațiile din prima categorie și cea de-a doua. Înlănțuirile I-V și I-IV sunt *armonice* (au câte un sunet comun), relația IV-V este *melodică* (acordurile nu au nici un sunet comun).

Problema „neutralității” existente între acordurile treptelor IV și V este rezolvată magistral de Bach, prin înlocuirea lui IV (mai ales la cadențe) cu treapta secundară înrudită, a II-a cu septimă (II⁷), transformând astfel subdominanta în dominantă a dominantei (D^D):



Clasicii găsesc o altă rezolvare a problemei în *cromatică*. Prin alterarea superioară a treptei a IV-a (fa #), subdominanta este sensibilizată spre treapta a V-a, relația devenind organică și *dominantică* (tipic tonală). Variantele cromatice (cu și fără septimă cu una sau mai multe alterații) sunt minuțios catalogate în lucrarea de doctorat a lui Hans Peter Türk, *Subdominanta în creația lui W.A.Mozart*.

Când Walter Piston (Walter Piston, *Harmony*, Ediția a patra revăzută și adăugită, de Mark Devoto, Universitatea din New Hampshire) numește armonia tonală – *armonie dominantică*, el subliniază, implicit, rolul central pe care îl joacă în tonalitate relația *autentică* (V-I) și, în completare, cea *plagală* (I-V). Prin extensie, vom considera *dominantice* toate celelalte relații la cvinta inferioară VI-II, I-IV, II-V etc, cu observația că valoarea lor tensională este diferită, problemă ca va fi analizată o dată cu studierea *treptelor secundare* (II, III, VI, VII).

Dacă treptele I și V sunt principalele „personaje” ale tonalității, treapta a IV-a (cu aceeași structură de *acord major*) vine să echilibreze dominanta *superioară* printr-una *inferioară*, tot așa cum, din rațiuni de simetrie, *rezonanței superioare* îi este opusă una ipotetică, *inferioară*.

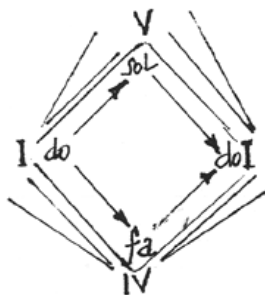
Arcul funcțional ternar (I-V-I) subîntinde binomul vital fundamental, *tensiune / arsis* (I-V) și *relaxare/thesis* (V-I), sau, în termenii lui Dan Dediu (Dan Dediu, *Fenomenologia actului componistic – Arhetip, arhetrop și ornament*, Academia de Muzică, București, 1995, Teză de doctorat), arhetipurile *ascensio* și *descensio*.

De subliniat faptul că pantele *creșterii* sau *descreșterii* tensionale nu se măsoară în planul *real* al decibelilor, ci în acela mai subtil, psihologic, al percepției jocurilor de forță tonale, ale *funcționalității*.

Analiza fenomenului *rezonanței naturale* poate aduce și ea un plus de lumină în delicata problemă a *energiei funcționale*.

Urcarea spre armonicul trei (cvinta față de sunetul fundamental, pe care-l putem asimila unei tonici) are energia *ascensională* a *nașterii*, întoarcerea la sunetul matricei, generator (tonică), are sensul *coborârii* spre starea de echilibru primordial.

Imaginea în oglindă a primei triade (I-V-I) este I-IV-I, în care treapta I se constituie în *dominantă*, pentru treapta a IV-a, aflată la cvinta inferioară.



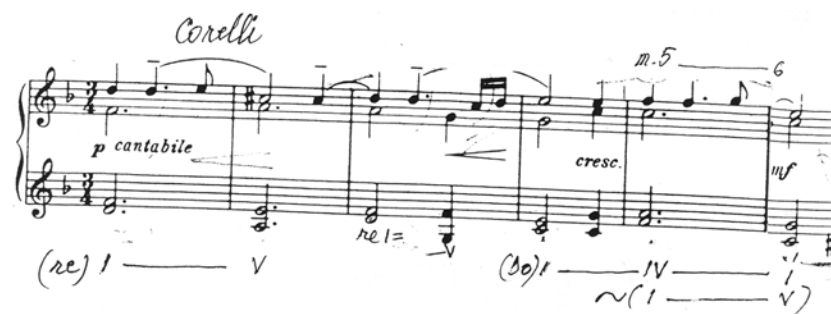
Astfel interpretată triada I-IV-I, ca un V-I-V (din punct de vedere geometric, distanțial), devine evident faptul că și dominantă (treapta a IV-a) intră în circuitul *dominant* prin care se definește tonalitatea.

Dacă, în cazul I-V-I, direcția tensională rămâne constantă pe schema *tensiune/relaxare*, în cel subdominant (I-IV-I), nu se poate aplica automat, prin similitudine, schema amintită variind în funcție de *context*:

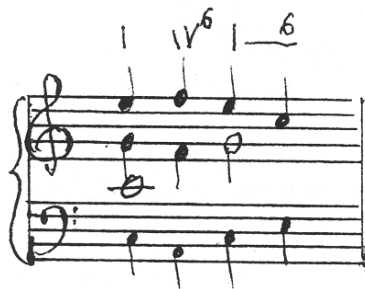


În exemplul de mai sus, plasarea și rezolvarea sensibilei *mi* la sopran și încheierea motivului muzical cu sunetul Fa (deci pe acordul trepte a IV-a) păstrează, în relația I-IV, raportul *dominant* (V-I), cu panta dinamică descrescătoare ().

Același caz de „transfer” funcțional (relația I-IV-I din Do major e percepută ca V-I-V din Fa major) întâlnim în tema din Corelli. „Transferul” se datorează, în acest caz, nu doar plasării lui *Mi* (măsură 4) la Sopran, ci și faptului că măsurile 5-6 secvențiază măsurile 1-2, deci sugerează același raport funcțional I-V:



În exemplul următor, raporturile tensionale sunt contrare schemei de bază:



Explicația constă în faptul că treapta I se impune mai pregnant ca *tonică*, iar treapta a IV-a, instabilă în răsturnarea I, are un plus de tensiune.

Când momentul de vârf al expansiunii cromatismului, reprezentat de Wagner (mai exact, de opera *Tristan și Isolda*), anunță amurgul tonalității, nu tonica în sine este tot mai mult ascunsă, ambiguizată, ci însăși relația fundamentală prin care ea există – *relația dominantică*.

Tipuri de relații dominante (R.D.)

- R.D. *principale* (V-I).
- R.D. *secundare* (diatonice) –VI-II, VII-III etc., în care dominantele sunt trepte secundare.
- R.D. *secundare (cromatice)*, în care, în notația anglo-saxonă, V/II înseamnă dominantă treptei a II-a (VI) cu structură de dominantă *reală*, adică un acord *major* (uneori și cu *septimă mică*):



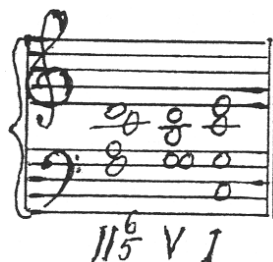
Alte tipuri de R.D., în care schema de bază e mai puțin pregnantă:

– R.D. *cu acord punte*, modulant (cu dublă identitate): Exemplul: Corelli, în are *Re* (treapta I-a în *Re minor*) este egal cu treapta a II-a din *Do major*;

– R.D. *cu înlocuitori ai dominantei principale* (VII, III):



– R.D. *ascunsă*, în care R.D. (I-IV) este ascunsă de o treaptă a II-a, de întârziere:



În exemplul de mai sus, II 6 joacă un *dublu rol*. Ca *subdominantă* (cu un Re adăugat/ajoutte), intră în R.D. I-IV, ca *treaptă a II-a*, cu septimă, este o dominantă a dominantei, (D^D), în relația II 6 – V. Marea majoritate a cadențelor din *Coralele* lui Bach sunt construite pe această cadență autentic compusă – II 6 – V-I.

Observații la acorduri în 6/4

Tratatele de uz curent de la noi (Al. Pașcanu sau Dan Buciu) numesc, pe bună dreptate, acordurile în răsturnarea a II-a, acorduri *melodice* (cu rol melodic). Dan Buciu include în acest capitol și acordurile *melodice* în R I (cele care implică și treptele secundare).

Valoarea acestor acorduri fiind, din punct de vedere armonic, scăzută (sunt instabile, „semidisonante”), ele se impun atenției prin soluții *melodice* pe care le propun prin note de *pasaj*, *broderii* etc. Chiar dacă Marțian Negrea le consideră puțin importante și face afirmația că prezența lor în clasicism ar fi aproape nulă, ca apoi să le detalieze, chiar dacă nu în totalitate, se poate spune că, dimpotrivă, *întârzierile*, de exemplu, ocupă un loc privilegiat în punctele-cheie ale discursului muzical, având, la semicadențe, funcții clare în structurarea formei muzicale.

Câteva observații sintetizând principalele caracteristici ale notelor melodice

Întârzierile

Deși mai puțin prezente în discursul muzical decât notele de *pasaj*, dar ocupând funcția importantă amintită, de structurare a formei, *întârzierile* (mai ales cele efectiv disonante) acționează în două direcții:

a) Pe *verticala* armonică, prin instabilitate și/sau disonanță, dau *greutate* timpilor tari sau părților tari de timp, configurând complexe armonice similare unora din cele aparținând contemporaneității:



În exemplul de mai sus, *întârzierea* terței în septima pe dominantă formează, înainte de rezolvare, un acord de *cvarte*.

b) Pe orizontala melodico-temporală, întârzierile *modelează timpul*:



Dacă, în măsurile 1 și 3, unitatea *temporală* este pătrimea, în măsura 2 și măsura 4, timpul subiectiv se „dilată” la două și trei pătrimi.

Senzația de augmentare /dilatare a timpului, similară cu a unei „frânări” a discursului muzical, face ca formula de *întârziere* $\left(\begin{matrix} \vee 6-5 \\ 4-3 \end{matrix} \right)$ să fie des folosită la semicadențe și cadențe.

Notele de pasaj

Sunt notele melodice cel mai des folosite, ele conferind dinamism și cursivitate discursului muzical. Întârzierile (efectiv disonante) și pasa-jele fac parte din „arsenalul” de bază al Barocului:



Broderiile

Un anume staticism melodic și simetria le fac mai puțin interesante. Pe valori scurte (optimi sau trioletți), ele dinamizează într-o oarecare măsură ritmul. Broderiile pot fi „energizate” prin schimbarea stării acordului de rezolvare (asimetrizând formula) sau prin schimbarea armoniei, tot pe momentul al treilea:



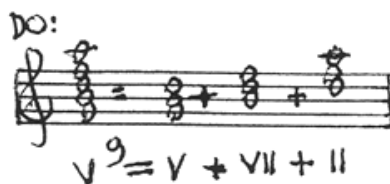
Pasaj cu broderie

Formula are toate virtuțile amintite ale pasajului (cursivitate melodică); realizează o triadă armonică extrem de legată, de coerentă.

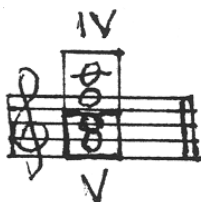
- 6/4 prin *brodarea basului* amplifică (prin tripla broderie și mișcare a basului) formula de broderie pe bas ținut. Are același caracter *static*.
- 6/4 de anticipație *directă* sau *indirectă* (*echappee*) aduce doar o minimă înviorare ritmică a unei relații armonice și o evidențiere suplimentară a acordului de rezolvare.

Observații la nona pe dominantă

„Disecând” acordul de nonă pe dominantă, Alexandru Pașcanu evidențiază trei acorduri componente: treptele a V-a, a VII-a și a II-a:



Din punct de vedere analitic, observația este corectă. Practic însă, treapta a VII-a se percepe ca o dominantă eliptică de fundamentală. Walter Piston, în a sa *Armonia*, notează chiar treapta a VII-a cu V, iar VII cu septimă (VII⁷) cu V cu *nonă* (V⁹). Astfel, în componența nonei pe dominantă, distingem, în fapt, un nucleu (*sol-si*) dominantic și unul subdominantc (*fa-la*):

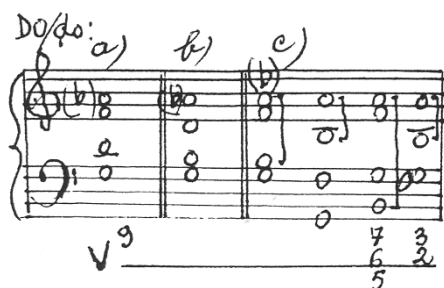


Eliminarea cvintei (re) are rolul de a echilibra cele două funcții, dând însă o greutate mai mare celei dominante, prin plasarea fundamentalei *sub* nonă și, cel mai adesea, la *bas*.

Eliminarea terței ar dezechilibra funcția dominantică, în favoarea subdominantei. În plus, față de sunetul *re*, care creează intervale consonante, terța (si) dă naștere unei *cvinte micșorate* (si-fa) și unei *septime mici* (si – la), ceea ce dă mai multă forță acordului.

Eliminarea septimei (fa) ar izola nona de restul acordului, făcând-o să pară un „corp străin”, un sunet *adăugat* (*ajouté*).

Observația făcută de unii teoreticieni (și, fapt decisiv, confirmată de exemplele din operele măestrilor) de a plasa nona și *deasupra* sensibilei este corectă, iar efectul sonor este rotund, echilibrat:



Bibliografie

1. Pașcanu, Alexandru, *Armonia*, ediția a II-a, Editura Fundației *România de Măine*, București, 1999.
2. Petculescu, Valentin, *Armonia* (1), Editura Fundației *România de Măine*, București, 2003.
3. Pașcanu, Alexandru, *Tratat de armonie*, Editura Muzicală, București, 1972.
4. Negrea, Marțian, *Tratat de armonie*, Editura Muzicală, București, 1962.

CONTRAPUNCT ȘI FUGĂ

Conf.univ.dr. **SORIN LERESCU**

Obiective

Formarea și deprinderea cunoștințelor și a tehnicii contrapunctice sunt necesare muzicianului de performanță – viitor profesor de muzică, interpret, compozitor sau muzicolog – în procesul de coagulare a unei viziuni artistice și muzicale complexe, în concordanță cu stadiul actual al artei muzicale culte. Demersul didactic este subsumat asumării și înțelegerii etapelor istorice care au marcat evoluția conceptului polifonic, ca și sublinierii rolului personalităților componistice în configurarea diferitelor stiluri polifonice – cu precădere a stilului palestinian și bachian – în contextul mai larg evoluțiilor și dezvoltărilor estetice din muzica de azi.

În acest sens, cursul *Contrapunct și fugă* urmărește:

- asimilarea și aprofundarea etapelor istorice din domeniul creației polifonice;
- formarea și dezvoltarea spiritului creator muzical, ca premisă și condiție a însușirii tehnicii contrapunctice;
- cultivarea unei concepții estetice marcate de rigoare și acuratețe a detaliului, în procesul de creație muzicală și de analiză a materiei muzicale în consubstanțialitatea sa;

Ca obiectiv de referință pentru anul II, cursul își propune să-i introducă pe studenți în domeniul atât de riguros și de complex al scriiturii polifonice, specifice stilului palestrinian. La sfârșitul cursului, studenții trebuie să fie capabili să compună și să analizeze, în spiritul cunoștințelor dobândite în anii de studiu, forme derivate din stilul polifon, în special motete.

JOHANN SEBASTIAN BACH ȘI POLIFONIA INSTRUMENTALĂ A BAROCULUI

Johann Sebastian Bach (1685-1750) a reprezentat, prin creația sa, marea sinteză în muzica din Apusul Europei. A impus în epoca Barocului muzical (secolele XVII-XVIII) un stil, care îi poartă numele, caracterizat prin cultivarea melodiei de tip instrumental și a armoniei tonale funcționale, care stă la baza contrapunctului baroc.

Bach a demonstrat, prin cele 48 de preludii și fugi, care alcătuiesc lucrarea sa în două volume, *Clavecinul bine temperat*, că muzica vremii sale nu putea fi despărțită de conceptul tonal, celelalte tonalități având aceeași forță expresivă ca Do major și la minor.

Creația sa cuprinde prelucrări ale coralelor protestante, peste 200 de cantate, cantate cu caracter profan pentru *Collegium musicum*, o seamă de concerte, oratorii pe texte biblice legate de patimile și moartea lui Christos: *Patimile după Ioan* și *Patimile după Matei*, celebra misă catolică, *Missa în si minor*, lucrări pentru clavecin: *Ofranda muzicală* - serie de variațiuni contrapunctice dedicată regelui Prusiei, Friedrich al II-lea, *Variațiunile Goldberg*, *Arta fugii*, *Suita pentru clavecin*. A scris 6 suite pentru vioară solo, în manieră contrapunctică: 3 se numesc *partita* și 3 *sonata*. A compus, de asemenea, suite pentru violoncel solo și suite pentru orchestră.

1. MELODIA INSTRUMENTALĂ – INTERVALE ȘI FORMULE RITMICE

În contrapunctul baroc, **melodia** este de tip instrumental, cu ambitusul mult mai mare decât în contrapunctul vocal renascentist. Intervalele folosite sunt fără restricție, distanțele dintre voci putând depăși octava sau chiar dubla octavă. Sunt permise salturi unul după altul, în aceeași direcție, formându-se în acest fel arpegii, caracteristice polifoniei Barocului.

Sunt, de asemenea, folosite foarte multe note alterate, cu rolul de a sublinia caracteristicile unei tonalități în care se modulează la un moment dat.

În contrapunctul instrumental, unitatea de timp este reprezentată de pătrime și optime.

Modalitatea de construire a unei melodii contrapunctice baroce constă în realizarea, mai întâi, a unui tip de melodie formată numai din

arpeggii, schema armonică folosită cuprinzând doar acorduri în stare directă, în succesiunea treptelor I, IV, V. Pe această schemă ritmică pot fi realizate mai multe variante melodice utilizând numai câte o formulă ritmică generatoare. Se realizează astfel o melodie monoritmică. Ulterior, se construiesc și melodii poliritmice, alcătuite din grupări ritmice diferite (*ex. 1*).

Ex. 1. *Melodie monoritmică*



Melodie poliritmică



Melodia arpeggiată poate avea o configurație mai complexă prin umplerea golurilor dintre notele reale ale acordurilor cu note de pasaj și de schimb (*ex. 2*).

Ex. 2 (*notele încadrate reprezintă note reale în acord*)



Iată și câteva formule ritmice și derivatele lor, care se întâlnesc în melodia contrapunctică barocă (*ex. 3*):

Ex. 3.



Modulații și procedee de dezvoltare ale melodiei instrumentale

Linia melodică a Barocului descrie, în general, un arc melodic ascendent-descendent ca o întrebare și un răspuns. Se pornește din tonalitatea inițială, de la un material tematic generator, se ajunge la un climax (punct culminant), prin modulații, după care se revine, printr-o cadență, la tonalitatea inițială.

Alte modalități de dezvoltare ale melodiei baroce sunt reprezentate de repetări și secvențe. Așa, de pildă, există repetarea simplă (pe aceeași treaptă) (ex. 4), repetarea, cu modificări ale intervalelor și ale valorilor de durate (repetarea variată) (ex. 5), și repetarea pe trepte diferite, în cadrul unui proces secvențial (ex. 6):

Ex. 4. *Repetare identică a unei formule melodico-ritmice (repetare simplă)*



Ex. 5. *Repetare cu trepte și valori de durate modificate (repetare variată)*



Ex. 6. *Repetare pe trepte diferite a unei formule melodico-ritmice (secvențe)*



Liniile melodice ale Barocului nu merg pe un făgaș absolut orizontal, ci au la bază un suport armonic. Armonia tonală funcțională stă la baza contrapunctului baroc. De altfel, construirea unei melodii în stil bachian presupune stabilirea în primul rând a schemei armonice pe baza căreia se realizează desenul melodico-ritmic propriu-zis (ex. 7):

Ex. 7.



În lucrările polifonice din această epocă, modulațiile erau utilizate în scopul îmbogățirii liniilor melodice (ex .8, 9):

Ex. 8. *Scheme de inflexiuni modulatorii*

Ex. 8 displays two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of chords and intervals indicated by Roman numerals and letter figures. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It also features a sequence of chords and intervals indicated by Roman numerals and letter figures. The notation includes various accidentals and clefs, and the figures are written below the notes.

Ex. 9.

Ex. 9 displays two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of chords and intervals indicated by Roman numerals and letter figures. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It also features a sequence of chords and intervals indicated by Roman numerals and letter figures. The notation includes various accidentals and clefs, and the figures are written below the notes.

2. CONTRAPUNCTUL CU BAS GENERAL

Basul general este un procedeu larg răspândit în epoca Barocului, constând dintr-o linie melodică, poziționată la o voce inferioară, care indică treptele și tipurile acordurilor reprezentând baza armonică a ansamblului polifonic. Cifrele care însoțesc treptele acordurilor reprezintă intervalele armonice formate între notele melodiei basului general (cifrat) și cele ale melodiei contrapunctice de deasupra sa.

Pentru început folosim un bas general schematic alcătuit din notele reale ale acordurilor. Mai târziu, melodia schematică a basului general va putea fi îmbogățită prin folosirea notelor străine de acord (ex. 10):

Ex. 10

În exemplul de mai sus, melodia contrapunctică este formată din note reale din acord (consonante) și note străine de acord (disonante). Există însă și melodii formate numai din note reale ale acordurilor. Acest tip de melodie arpeggiată intră în raporturi consonante cu melodia basului cifrat.

Și în contrapunctul bachian, ca și în cel palestrinian sunt considerate consonanțe perfecte intervalele de primă (1), cvintă (5) și octavă (8), consonanțe imperfecte fiind terța (3) și sexta (6).

Secvențele sunt deseori folosite în configurațiile contrapunctice cu bas general (ex. 11):

Ex. 11

Se menține, totodată, și interdicția folosirii intervalelor de primă, cvintă și octavă, care provin dintr-o progresie directă sau paralelă a vocilor.

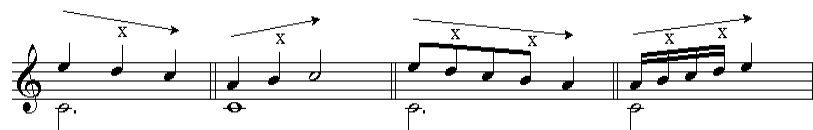
Tipuri de disonanțe. Caracteristici

Notele melodico-ornamentale subliniază caracterul instrumental al liniilor melodice baroce.

Nota de pasaj

Nota de pasaj necesită o tratare aparte. Apare pe timp slab sau pe fracțiune slabă de timp (ex. 12):

Ex. 12.



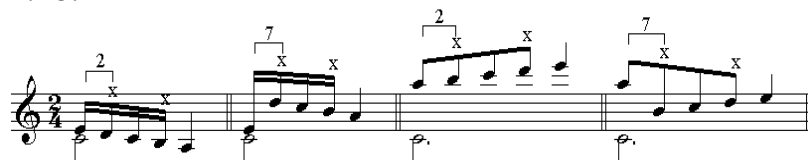
Când notele de pasaj au valori mici de durate pot apărea și pe fracțiuni accentuate de timp (ex. 13):

Ex. 13.



Nota de pasaj poate fi introdusă și prin salt. Cazul cel mai frecvent este înlocuirea secunde cu o septimă (ex. 13):

Ex. 13.



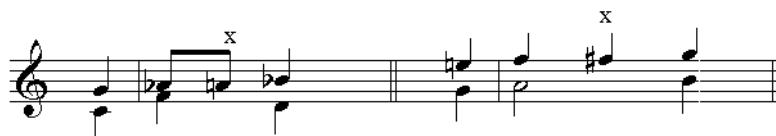
Nota de pasaj are o rezolvare figurată atunci când nu se mai rezolvă treptat, ci prin salt (ex. 14):

Ex. 14.



Nota de pasaj cromatică apare, în general, în pasajele modulatorii (ex. 15):

Ex. 15.



Nota de schimb (broderia)

Se utilizează și ascendent, spre deosebire de contrapunctul vocal, care nu permitea decât broderia inferioară (la secundă descendentă). În stilul bachian, *nota de schimb* apare și pe note alterate suitor sau coborător (ex. 16):

Ex. 16.



Nota de schimb dublă este mai întâi inferioară și apoi superioară, putând fi plasată și pe fracțiune accentuată de timp (ex. 17, 18):

Ex. 17.



Ex. 18.



Nota de schimb poate fi introdusă, rezolvată sau părăsită prin salt (ex. 19, 20):

Ex. 19.



Ex. 20.



Broderia (nota de schimb), introdusă sau părăsită prin salt, este plasată pe fracțiune neaccentuată de timp, în comparație cu broderia normală, adusă prin mers treptat, care este situată pe fracțiune accentuată de timp.

Nota de schimb este formată din valori de durate scurte, egale cu notele vecine, sau mai mici. În nici un caz mai mari decât ele.

Anticipația

În contrapunctul instrumental, *anticipația* se întâlnește atât coborâtore, cât și suitoare. Poate avea durate diferite (mai mici decât ale notei care o precedă). De obicei, *anticipația* este situată pe fracțiune neaccentuată de timp putând fi formată și din note alterate. La fel ca *nota de pasaj* și *nota de schimb*, *anticipația* poate fi introdusă sau părăsită prin salt (ex. 21):

Ex. 21.



Apogiatura

Apogiatura se caracterizează printr-o disonanță apărută pe un moment accentuat al discursului polifonic (*disonanță expresivă*). În realitate, *apogiatura* este diferită de întârziere prin durata sa scurtă și prin faptul că nu e pregătită (ex. 22):

Ex. 22.



Apogiatura apare prin salt în timp ce *nota de pasaj* accentuată apare dintr-un șir de note în aceeași direcție și de durate egale. *Apogiatura* se întâlnește și de jos în sus (ex. 23):

Ex. 23.



Rezolvarea apogiaturii poate fi figurată (ex. 24):

Ex. 24.



Întârzierea

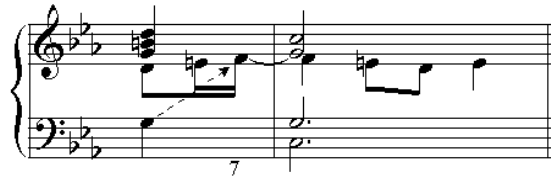
Distingem, spre deosebire de *apogiatură*, o pregătire a notei cu diferite valori ritmice. *Întârzierea* este, astfel, o apogiatură pregătită de tipul: 9-8, 2-1, 2-3, 4-5, 7-8 (ex. 25):

Ex. 25.



Întârzierea poate fi rezolvată și ascendent, pregătirea realizându-se printr-o notă disonantă, în primul rând, septima (ex. 26):

Ex. 26.



Iată și rezolvarea figurată a *întârzierii*, în sens descendent și ascendent, consonantă sau disonantă (ex. 27):

Ex. 27.



Tratarea disonanțelor în stilul bachian

Disonanțele au un regim diferit de tratare în polifonia barocă, în primul rând, datorită specificității instrumentale și suportului armonic subînțeles, care conferă unor intervale, considerate consonante în stilul palestrinian, un caracter disonant în funcție de poziția lor de *note reale* sau de *note străine* într-un anumit acord. De exemplu, septima este considerată consonantă într-un acord de dominantă, spre deosebire de contrapunctul vocal renascentist, care o considera disonantă.

Pe de altă parte, în epoca Barocului muzical se păstrează regimul de folosire a disonanțelor din Renaștere constând în încadrarea unei disonanțe între două consonanțe, plasarea notelor melodico-ornamentale disonante pe valori de durate mici și pe timpi slabi și fracțiuni slabe de timpi, ca și rezolvarea întârzierilor (disonanțelor expresive) pe durate întregi și pe timpi tari. Rezolvarea disonanțelor se face prin mers treptat descendent, dar și ascendent.

3. CONTRAPUNCTUL CU BAS ORNAMENTAT

Folosirea notelor melodico-ornamentale

Scopul ornamentării melodiei basului este de o face mai puțin schematică, fiind mai variată din punct de vedere armonic. Notele melodico-ornamentale vor fi cifrate, ca și întârzierile. Pentru început construim un bas schematic și introducem note străine de acord. Apoi realizăm cifrajul și raportarea acordică determinată de configurația basului general (ex. 28):

Ex. 28.

Melodizarea basului general, prin utilizarea întârzierilor și a apogiaturilor, este o altă caracteristică a contrapunctului instrumental. Schema armonică inițială se aplică și în cazul acestor note melodico-ornamentale (ex. 29 a, b, c):

Ex. 29a. *Bas general*

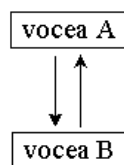
Ex. 29b. *Modificarea basului general prin întârzieri*

Ex. 29c. *Modificarea basului general prin apogiaturi (întârzieri nepregătite)*

4. CONTRAPUNCTUL RĂSTURNABIL

Un contrapunct obișnuit presupune anumite relații între cele două linii melodice, valabile prin poziția uneia față de cealaltă: una este superioară, cealaltă este inferioară. *Contrapunctul dublu* este, deci, un contrapunct care rămâne valabil și atunci când raporturile dintre cele două voci se schimbă, oricare dintre cele două voci putând avea rolul basului (ex. 30):

Ex. 30. Schimbarea poziției vocilor



Contrapunctul dublu se poate realiza la diferite intervale. Cel mai uzitat este cel la octavă. Se poate întâlni și contrapunct dublu la decimă și la duodecimă. Pentru început nu trebuie să se depășească distanța de octavă între cele două voci polifonice. Într-o etapă ulterioară, ea poate fi însă depășită (ex. 31, 32, a, b):

Ex. 31. Răsturnarea intervalurilor la octavă

A	1	2	3	4	5	6	7	8
B	8	7	6	5	4	3	2	1

Ex. 32a. Contrapunct obișnuit



Ex. 32b. Contrapunct răsturnabil



Într-un *contrapunct dublu* nu se încrucișează vocile, tocmai pentru a nu se crea probleme în raporturile intervalice dintre ele.

5. IMITAȚIA

Și în contrapunctul baroc, la fel ca în cel renașcentist, *imitația* este folosită pentru a sublinia, prin repetare, o idee melodică, creându-se în același timp și o anumită unitate de stil în cadrul edificiului polifonic. Principiul imitativ este prezent în cadrul contrapunctului baroc în oricare parte a unei lucrări polifonice. *Imitația* este cel mai des întâlnită la începutul piesei, fiind expusă mai întâi de o voce, preluată apoi de cea de-a doua, prima voce continuând cu un *contrapunct liber*. *Imitația* se poate face la diferite intervale. Cele mai folosite sunt imitațiile realizate la unison, la octavă, la cvintă ascendentă sau la cvartă descendentă. Profilul melodic inițial poate apărea fie singur, fie însoțit de un contrapunct realizat de cealaltă voce (*ex. 33*):

Ex. 33. *Imitație la octavă perfectă descendentă*

The musical score for Example 33 is written in 8/8 time and D major. It consists of two systems of music. The first system features a 'traiect melodic principal' in the treble clef and an 'imitatie' in the bass clef, which is an octave lower. The second system shows the 'contrapunct liber (proces secvențial)' in the treble clef. Roman numerals are provided below the notes for both systems.

System 1:
 Treble: Sol I _____ V⁷ _____ I _____ II⁶ VII V
 Bass: Imitation of the treble line, one octave lower.

System 2:
 Treble: I⁶ 4⁶ 4⁶ II⁴ VII⁶ I⁴ VI⁶ VII⁴ V⁶ I _____ V I
 Bass: Continuation of the imitative pattern, one octave lower.

6. CANONUL

Canonul este un procedeu des întâlnit în contrapunctul Barocului, constând dintr-o imitație continuă, la una din voci, a materialului melodic expus treptat de către cealaltă voce. Procesul imitativ se încheie fie la o singură voce, până se epuizează conturul melodic de imitat, fie la două voci, cu o cadență.

Canonul se poate realiza la orice interval, cele mai frecvente fiind canoanele la octavă inferioară sau decimă inferioară (*ex 34*):

Ex. 34.

profil melodic initial

contrapunct liber I

imitatie a profilului melodic initial

contrapunct liber II

contrapunct liber I imitat

contrapunct liber II imitat

Harmonic progressions for Example 34:

System 1: Fa I IV V I II V I⁶ II V⁶ I II⁶ V²

System 2: I⁶ II⁶ VII⁶ I⁶ II⁶ V⁶

System 3: I II VII I IV V⁶ I

Canonul poate fi însoțit și de transformări la nivelul direcției mișcării vocilor sau în ceea ce privește valorile de durate folosite. Transformările trebuie aplicate însă tuturor sunetelor componente ale melodiei imitate. O astfel de transformare, în privința direcției mișcării vocilor, o produce *canonul în inversare* (ex. 35):

Ex. 35.

Harmonic progressions for Example 35:

I VI⁶ V VI I⁶ III VII I VI I V⁴⁶ I

Când vocea care imită expune melodia primei voci de la sfârșit la început, se realizează un *canon în recurență* (ex. 36):

Ex. 36.

Example 36 shows two staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The notation includes chords and figured bass symbols. The first staff's figured bass is: [Do] I VII I IV⁶ I VII V VII I. The second staff's figured bass is: (I)⁶ VII⁶ V⁶ VII⁶ I⁶ IV I VII⁶ I.

Combinarea celor două tipuri de canon menționate mai sus dă naștere unui canon în *recurență și inversare*. Linia melodică inversată este expusă de către vocea imitativă de la sfârșit la început (ex. 37):

Ex. 37

Example 37 shows two staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The notation includes chords and figured bass symbols. The first staff's figured bass is: [La] I II⁶ V⁶ VI I II⁶ V⁶ VI⁶ VII I.

În ceea ce privește modificarea valorilor de durate folosite, canonul poate fi de două feluri: în *augmentare* sau în *diminuare* (ex. 38, 39):

Ex. 38. *Canon în augmentare*

Example 38 shows two staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The notation includes chords and figured bass symbols. The first staff's figured bass is: [Sib] I IV VII I V VI VII I.

Ex. 39. *Canon în diminuare*

[Sol] I V 7 I $\frac{6}{4}$ II⁶ 6 I⁶

Pot exista și combinații între formele de canon care se bazează pe modificarea direcției mișcării vocilor și pe aceea a valorilor de durate. În acest caz se pot întâlni: canonul *în augmentare și recurență*, *în augmentare și inversare*, *în diminuare și inversare* etc.

7. CONTRAPUNCTUL LA MAI MULTE VOCI

Contrapunctul la mai multe voci presupune o mai mare complexitate a ansamblului polifonic și, implicit, mai multe posibilități de expresie și combinare ale liniilor melodice de sine stătătoare. Relațiile armonice care se stabilesc între voci sunt de tip consonant și disonant.

Acordurile consonante, ca bază a schemei armonice a unei lucrări polifonice baroce, se întâlnesc în forma lor completă, putând fi eliptice de unul din sunetele componente sau, dimpotrivă, unele dintre acestea să fie dublate.

Disonanțele apar pe timpi slabi și pe fracțiuni slabe de timpi fie la o voce, fie la mai multe voci (*ex. 40*):

Ex. 40. *Contrapunct la 3 voci*

[Do] I IV⁶ V³ 6 I⁶ 4 IV 6 VII⁶ III 6 IV

Distanțele dintre voci nu trebuie să fie exagerat de mari, pentru a nu afecta omogenitatea țesăturii polifonice.

În contrapunctul la mai multe voci liniile melodice pot fi răsturnate realizându-se astfel un contrapunct triplu sau cvadruplu (*ex. 41 a, b*):

Ex. 41a. *Contrapunct la 3 voci: dispunerea inițială a vocilor*

linia melodica A

linia melodica B

linia melodica C

[la] I V VII I IV $\frac{6}{4}$ I⁶ V⁷ I

Ex. 41b. *Contrapunct triplu: modificarea poziției vocilor*

linia melodica C

linia melodica A

linia melodica B

[la] I⁶ V VII $\frac{6}{4}$ I⁶ $\frac{6}{4}$ II $\frac{6}{4}$ I $\frac{6}{4}$ V $\frac{3}{4}$ I⁶

În ceea ce privește procedeele imitative, imitația și canonul, acestea constau, în contrapunctul la 3 sau la 4 voci, în expunerea succesivă a traiectului melodic inițial de către voci, care continuă apoi cu un contrapunct liber.

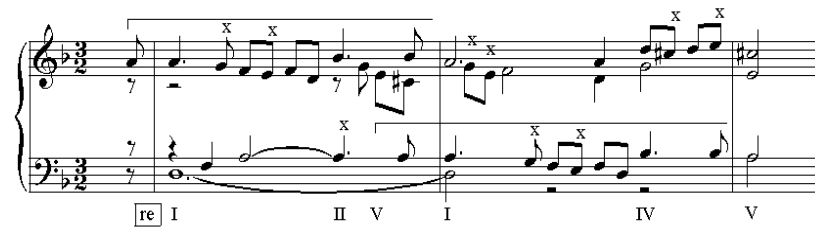
Contrapunctul la 4 voci poate avea un caracter relativ atunci când nu sunt individualizate îndeajuns liniile melodice contrapunctice (*ex. 42*):

Ex. 42.

[Fa] I II V I (II) V I

Însă adevărata polifonie la 4 voci există atunci când fiecare voce este de sine stătătoare (ex. 43):

Ex. 43.



Bibliografie

1. Lerescu, Sorin, *Sinteze de contrapunct*, Editura Fundației România de Măine, București, 2003.
2. Grigoriev, S., Müller, T., *Manual de polifonie*, Editura Muzicală, București, 1963.
3. Comes, Liviu, Rotaru, Doina, *Tratat de contrapunct vocal și instrumental*, Editura Muzicală, București, 1986.
4. Jeppenson, K., *Contrapunct*, Editura Muzicală, București, 1967.
5. Negrea, Marțian, *Tratat de contrapunct și fugă*, ESPLA, București, 1966.

ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

Conf.univ.dr. **MIHAELA MARINESCU**

Obiective

Cursul își propune formarea competențelor în cunoașterea evoluției artei sunetelor prin parcurgerea literaturii critice de specialitate în vederea dezvoltării capacităților analitice. Studenții vor parcurge un material muzical divers, abordat pe epoci și stiluri de creație, aprofundându-se astfel fondul repertorial asimilat și în cadrul celorlalte clase de studiu (canto, instrumente, ansamblu coral etc.).

Studenții vor avea capacitatea de a cunoaște principalii reprezentanți ai creației muzicale din secolele al XIX-lea și al XX-lea și lucrările lor cele mai importante. Analiza și audiția operelor muzicale specifice fiecărei epoci stilistice studiate vor forma competențele studenților de a recunoaște și comenta, în citatele muzicale importante din creațiile respective, principalele mijloace de expresie, tehnicile compoziționale, tendințele și curentele estetice caracteristice.

I. ROMANTISMUL MUZICAL

1. Trăsături generale ale romantismului muzical

Termen ce desemnează, asemenea clasicismului, o noțiune estetică și o epocă istorică în evoluția artelor, romantismul, din punct de vedere muzical, derivă din curentul omonim născut în literatură și prefigurat de V. Hugo în prefața dramei *Cromwell*. Apărând ca o reacție la rigurozitatea clasică, romantismul introduce în muzică trăirea umană, predispoziția pentru liric, fantastic, pasional, melancolic, trăiri zădărnice cu o mare libertate de expresie. Tematica abordată este cu predilecție legată de mitologia greacă, incursiunile idealizate în trecutul istoric al Orientului (în special perioada Evului Mediu), exotismul și fantasticul. În această perioadă, compozitorii nu inventează noi structuri formale, ci le exacerbează pe cele existente, făcând ca materialul sonor să urmeze linia sentimentelor, a literaturii, elemente care vor forma „programul” multora dintre lucrările compuse atunci. Din acest punct de vedere,

romantismul „nu se definește ca un stil, ci ca o atitudine spirituală, ca o stare de spirit” (W.G. Berger, *Muzica simfonică romantică*. Ghid, vol. II, Ed. Muzicală, București, 1971).

Elementele muzicii romantice apăruseră deja în ultimele opusuri ale lui Ludwig van Beethoven. Cel care a făcut exegeza lucrărilor lui Beethoven la începutul secolului al XIX-lea, E.T.A. Hoffmann, a pus bazele terminologiei romantice în sfera muzicii, demonstrând caracterul romantic atât al opusurilor beethoveniene, cât și al limbajului muzical.

Gândirea estetică romantică stabilește principiile definiției și pentru arta sunetelor. Muzicianul romantic este unul perfect integrat condițiilor sociale, un militant activ pentru triumful principiilor progresiste, rolul său fiind unul activ. Legați de creatorii din domeniul literaturii și plasticii, muzicienii din această perioadă au fost angrenați într-o mare mișcare ideologică și estetică, ceea ce a făcut ca romantismul muzical să fie una dintre cele mai interesante și complexe forme de afirmare a climatului epocii respective. Compozitorul, interpretul, criticul apar în aceste condiții ca o expresie a umanismului. Elementele de limbaj muzical se transformă și ele în concordanță cu noua ideologie romantică.

Melodia devine mai suplă, mai sinuoasă, cu o desfășurare liberă, îmbrăcând aspecte diverse (teme largi, generoase, motive scurte, dramatice, teme-imagine). Fără îndoială, natura unei astfel de melodii este legată de imperativele comunicării unui program, plasticitatea și sugestivitatea fiind în directă corespondență cu o imagine sau cu o idee. La această schimbare a structurii sale, o contribuție majoră a adus pătrunderea în muzica profesionistă a cântecului popular, cu toate intonațiile și ritmurile sale specifice, fapt ce a implicat o desfășurare liberă (improvizatorică) a discursului muzical. Ca o consecință a conținutului emoțional al muzicii romantice, apare eliberarea melodiei de rigorile modulațiilor și înălțărilor clasice, mergându-se spre o abundență cromatică. Un lucru de remarcat este și relația de interdependență între text și muzică, tradusă nu numai prin creația vocală, ci și prin consecințele melodiei cântate de voce asupra melodiei instrumentale.

Ritmica suferă și ea o emancipare în sensul modificării schemelor simetrice, a accentelor și a formulelor combinate. Din acest punct de vedere, exprimările ritmice diferențiază prin specific culturile naționale.

Armonia nu părăsește în esență tiparele clasice, procedeele armonice complicându-se pentru a reda tumultul sentimentelor. Trisonul clasic este alterat, intervin modulații neașteptate, există o alternare a modurilor majore și minore, precum și o largă deschidere spre asimilarea modalismului de tip popular.

Foarte interesantă în această perioadă este redimensionarea formelor și genurilor muzicale adoptate de către romantici. În timp ce în clasicism exista o tendință de universalizare a genurilor (exemplul cel mai elocvent îl oferă creația mozartiană), în perioada romantică se observă o restrângere la unul sau câteva genuri. Procedeul variațional este elementul dominant în epocă, îmbrăcând aspecte ce țin de ornamentație decorativă și de aplicarea sa în modul de exprimare dramatică ce are la bază un program literar. Mai târziu se observă ca o consecință directă utilizarea leit-motivelor și a construcției ciclice. De asemenea, se observă o preocupare permanentă a compozitorilor de a crea lucrări în forme aparent libere, menite să îngăduie orice inovație de construcție corespunzătoare căutărilor expresive.

Orchestrația cunoaște și ea o evoluție, pornind de la perfecționarea tehnicii de construcție a instrumentelor. Marii compozitori romantici au experimentat noi combinații timbrale, menite să tălmăcească sensurile poetice și sentimentele. Rezultatul este crearea unei orchestre mari, capabilă să realizeze orice efect sonor în dimensiuni grandioase. Se amplifică aparatul orchestral, compartimentul corzilor, dar mai ales cele ale alămurilor și percuției, mai puțin folosite în clasicism.

Genurile muzicale care au excelat în perioada romantică sunt simfonia, concertul instrumental, poemul simfonic, uvertura, genurile miniaturale de cameră, opera.

Simfonia romantică pornește de la un program. Hector Berlioz a fost cel care prin intermediul *Simfoniei fantastice* (1830) a dat fiecărei părți un titlu urmărind ideea de la care a pornit, legând părțile prin introducerea temei fixe. Acest mod compozițional va duce spre sfârșitul secolului XIX la apariția principiului ciclic. De asemenea, tot lui Berlioz îi datorăm denumirea părților drept scene (*Romeo și Julieta*).

Poemul simfonic este una dintre creațiile reprezentative pentru epoca romantică, pornind de la un program descris de-a lungul întregului discurs muzical monopartit. Franz Liszt este unul dintre reprezentanții de seamă ai acestui gen.

Concertul instrumental aduce, față de tiparul concertului clasic, momentele de virtuositate, cadențele înscrise în partitură. De asemenea, se face, uneori, o legătură între mișcarea a II-a și cea de-a III-a, înglobate într-o singură parte.

Piese miniaturale instrumentale au caracter programatic, o mare libertate de construcție, dând loc multiplelor posibilități tehnice și de expresie. Apare un nou gen muzical – *studiul*, ce are caracter didactic, dar devine în scurt timp și piesă de virtuositate în recitaluri

(a se vedea studiile de Chopin sau Liszt) și concerte (Robert Schumann – *Studii simfonice*).

Uvertura de factură romantică demonstrează mai mult virtuozitatea orchestrei, fapt ce i-a determinat pe unii muzicieni din această perioadă să o înlocuiască printr-un *preludiu* sau o *introducere*. Acest lucru viza două elemente importante: reducerea timpului acordat uverturii, ce constituia un element important în economia spectacolului, și legătura organică între uvertură și spectacolul de operă respectiv, prin eliminarea pauzei existente între uvertura propriu-zisă și primul act. Pentru că preludiul (introducerea) folosea de cele mai multe ori o formă liberă, el conținea în mod concentrat expunerea temelor importante din cadrul operei (preludiile la operele *Tristan și Isolda*, *Lohengrin*, *Parsifal* – Richard Wagner; *Dama de Pică* – Piotr Ilici Ceaikovski; *Aida* și *Othello* – Giuseppe Verdi). Cu toate aceste schimbări, practica realizării unor uverturi de tip clasic bazate pe forma clasică de sonată a continuat în secolul al XIX-lea, cel mai bun exemplu fiind uvertura la opera *Tannhauser* (R. Wagner) și opera *Carmen* (G. Bizet), redată într-o formă tripartită compusă. Trebuie semnalat și faptul că au existat tendințe de realizare a unor uverturi de tip *potpuriu* la unele opere scrise de Jacques Offenbach, Emerich Kallman etc.

Uvertura de concert a apărut și s-a profilat ca un gen de muzică programatică, având în cele mai multe din cazuri denumiri generice, legate de un eveniment (exemplu, uvertura de concert *Anul 1812* de Ceaikovski).

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în cadrul curentului romantic se dezvoltă o nouă direcție, aceea a *școlilor naționale*, care au promovat arta națională specifică popoarelor europene, aducând în prim-plan citate muzicale folclorice, subiecte legate de istoria națională.

Spre sfârșitul secolului XIX s-a născut în Franța curentul *impressionist*, care a avut reprezentant de seamă pe Claude Debussy, în timp ce în operă, în Italia, s-a dezvoltat verismul. *Doctrina veristă* presupune înlocuirea libretelor idealiste cu subiecte inspirate din realitatea vieții cotidiene. Ele erau întemeiate pe observație și pe analiză, pe veridicitate și pe înlăturarea concepției tranșante privind distincția dintre frumos și urât, bine și rău. Seninătatea și liniștea din operele clasice au fost înlocuite în acest nou tip de operă cu dramatismul și cu disperarea. Astfel, ariile de coloratură sau recitativele lirice au căpătat o tentă melodramatică pronunțată. Verismul a fost prefigurat în operele lui Verdi (*Rigoletto*, *Trubadurul*, *Othello*, *Falstaff*) prin tensiunea dramatică și conflictele dintre personaje, descrise în mod realist. După Verdi au urmat Pietro Mascagni, care scrie *Cavalleria rusticana* (1890), și Ruggiero Leoncavallo, cu *Paiațe* (1892), redând viața reală a circului.

Tot în acest curent verist, dar ceva mai liric, se înscriu și operele *Boema*, *Tosca* și *Madame Butterfly* ale lui Giacomo Puccini.

Etapele principale ale romantismului sunt: a) etapa romantismului muzical timpuriu, de coexistență cu clasicismul, plasată până în 1830; b) etapa de afirmare a romantismului muzical și a școlilor naționale, când se manifestă o activitate înfloritoare a celor mai importanți compozitori; c) etapa romantismului târziu, plasată spre sfârșitul secolului al XIX-lea, coexistând cu alte curente ce pregătesc estetica secolului al XX-lea.

2. Romantismul muzical timpuriu

Începutul secolului al XIX-lea adusesese deja elemente ce prevesteau apariția romantismului. Creația lui Ludwig van Beethoven, mai ales prin sonatele pentru pian, precum *Appassionata*, *Patetica*, *Sonata lunii etc.*, era pătrunsă de un spirit romantic, de o anume poezie, o vibrație pasională care avea un impact și asupra formelor muzicale și asupra tehnicilor instrumentale. Folosirea corului și amplificarea formei în *Simfonia a IX-a* erau un mare pas pe drumul deschis romantismului.

Și alți compozitori ai timpului erau însuflețiți de această dorință intimă de a-și manifesta plenar sentimentele, de a îmbogăți expresia muzicală, apelând fie la genuri dramatice, fie la cântul care implica un text poetic. Karl Maria von Weber este unul dintre cei care apelează la genul operei pentru o exprimare a viziunilor (poveștilor) fantastice, iar Franz Schubert se îndreaptă către lirica germană, compunând cele mai frumoase lieduri, ce purtau parfumul romantic, bogatele trăiri puse la dispoziție de poezii timpului. Genul operei italiene, prin Gioachino Rossini, mai păstra forma clasică, dar aducea în expresia spumoasă a operei comice suflul vieții simple, narațiunea directă, care va conduce opera italiană spre verismul perioadei de înflorire a romantismului.

O altă latură caracteristică se face simțită încă de la începutul secolului XIX: virtuozitatea interpretativă a majorității compozitorilor, fie instrumentală, fie dirijorală, iar unul dintre aceștia s-a impus ca o legendă, Niccolò Paganini, violonistul vrăjitor, diabolic, în mâinile căruia vioara căpăta virtuți supranaturale, fantastice.

Karl Maria von Weber (1786-1826)

Este coinițiatorul operei romantice fantastice. Ca dirijor al teatrului din Breslau (1804-1806), descoperă lumea operei și totodată tainele dirijatului de orchestra. Domeniul său principal de manifestare a rămas acela al operei. Între lucrările tinereții amintim *Peter Schmoll și vecinii săi* (1803), *Silvana* (1810), *Abu Hassan* (1811), *Preciosa* (1821). Cea mai cunoscută operă a sa rămâne *Freischütz* (1821). În afară de

acestea mai scrie și *Euryante* (1823) și *Oberon* (1826). În domeniul muzicii camerale, va dedica pagini viorii, pianului, clarinetului. Compune ciclul de lieduri *Liră și spadă*, inspirat din poeziile patriotice ale lui Th. Corner, apoi muzică de scenă pentru *Turandot* de Schiller și *Sapho* de Grillparzer.

Muzician rafinat, se desprinde treptat de tradiția clasică, intuind necesitatea înprospătării atmosferei expresive și a înnoirii formelor de exteriorizare. Opera *Freischütz* reprezintă apogeul creației muzical-dramatice și în același timp se constituie ca prima lucrare matură a romantismului german, depășind valoarea documentară pe care o sesizăm în legătură cu alte lucrări ale sale. În același timp, această operă deschide drumul lui Richard Wagner, prin concepțiile noi de abordare a genului. Trăsăturile distinctive ce îi atribuie lui Weber calitatea de inițiator al operei fantastice naționale germane sunt cultivarea basmului popular, ca element constitutiv al sursei de inspirație, și folosirea elementelor muzicale ce duc la realizarea formulelor cu însușire leit-motivică, plasate în contextul unui tablou amplu, descriptivist.

Franz Schubert (1797-1828)

S-a născut în familia unui învățător de lângă Viena. Studiile sale muzicale sunt sporadice, sub îndrumarea violonistului M. Holzer, apoi la Seminarul Imperial și Regal din Viena (1809-1813). Cea mai importantă îndrumare se datorează câtorva întâlniri cu Salieri. Cântînd în diferite formații orchestrale de amatori, începe să cunoască literatura muzicală. Din această perioadă sunt atestate primele sale lucrări, ce dovedesc o înnoire a elementelor clasice. De la 12 ani începe să compună lucrări pentru pian la 4 mâini, diferite cântece, muzică de cameră și o simfonie. În perioada cât a activat ca învățător a organizat așa-numitele *schubertiade*. În 1818 obține postul de profesor de muzică la curtea contelui Eszterhazy von Galanta, prilej cu care va cunoaște folclorul maghiar, ce-l va inspira în divertismentul unguresc.

Creația sa cuprinde aproximativ 600 de lieduri, 16 cvartete, un cvintet (celebrul *Păstrăvul*), lucrări pentru pian, 44 de sonate pentru vioară și pian. În domeniul literaturii pentru pian creează *miniatura instrumentală* (8 impromptuuri, 6 momente muzicale, serii de ländler și valsuri) și 22 de sonate. În afara unor lucrări vocal-instrumentale de inspirație religioasă, mai scrie 9 simfonii, muzică de scenă și 15 opere.

Creația sa vocală cuprinde, după cum am amintit mai sus, 600 de lieduri, primele dintre ele apărând în jurul anului 1811, fiind inspirate de baladele lui J.R. Zumsteeg. Caracterul dramatic al acestora este dezvăluit de varietatea tempourilor, utilizarea manierei de recitativ și de arios, de

compozitorul adoptând ca procedeu de descifrare a versurilor diversitatea mare a notațiilor. Valorificarea fondului poetic prin sublinierea valențelor muzicale a făcut ca ideea de legătură între muzică și poezie, preconizată de esteticienii romantismului, să capete o formă concretă și foarte expresivă. Genul lied devine un capitol important al muzicii de cameră, specific romantic și definitiv pentru această epocă prin creațiile lui Schubert. Poeții care l-au inspirat și l-au atras pe Schubert în realizarea liedurilor sale au fost Fr. Schiller, Klopstock, Mattheson, M. Claudius, G. Schmidt, Schobert, W. Scott și W. Shakespeare.

Un loc aparte în creația schubertiană de acest gen îl ocupă cele două cicluri de lieduri bazate pe versurile unui poet devenit celebru prin muzica compozitorului – Wilhelm Müller. Primul ciclu (1823) se intitulează *Frumoasa morăriță* (*Încotro?, Nerăbdare, Curiosul, A mea* etc.) și este inspirat dintr-o lucrare mai amplă a poetului în care prin cuvinte simple de factură populară sunt înfățișate cu delicatețe sentimentele unei iubiri neîmpărtășite ale unui tânăr ucenic morar pentru fata morarului care iubește un vânător. Schubert realizează o serie de 20 de miniaturi în care imaginile poetice ce exprimă stările sufletești complexe sunt realizate cu elemente de limbaj muzical cât se poate de sugestive. Cel de-al doilea ciclu, *Călătorie de iarnă* (*Teiul, Singurătate, Vis de primăvară* etc.), cuprinde 25 de lieduri prin intermediul cărora sunt înfățișate pibegiile unui tânăr îndrăgostit, nefericit, a cărui iubită și-a încălcat legământul, peisajul hibernal devenind fundalul expresiv al întregului ciclu. Un alt ciclu de lieduri se intitulează *Cântecul lebedei* și a fost alcătuit de către editorul său, după moartea compozitorului, din liedurile compuse de acesta în ultimul an de viață. Versurile acestora sunt semnate de Rellstab, H. Heine și Seidl. Acesta este un ciclu care nu are la bază o concepție de sine stătătoare, atmosfera câtorva pagini creând o nostalgie extraordinară.

Liedurile lui Schubert aparțin categoriei strofice și celei dezvoltătoare (*durchkomponiertes Lied*). Liedul strofic este foarte apropiat de cântecul popular, fiind organizat pe repetarea aceleiași construcții melodice de dimensiuni variabile. Alături de această formă strofică, Schubert creează și liedul strofic cu variațiuni (*Păstrăvul, Tu ești liniștea mea*), în care alternarea melodică este tripartită (A B A – *Teiul*), bipartită (A B – episoade contrastante în *Moartea și fata*) sau, mai rar, monopartită (*Peste toate culmile domnește liniștea*).

Formele mai ample de lied schubertian se apropie de caracterul unor balade, muzica urmărind sensul textului, tratat ca un libret. De la recitativul dramatic (*Umbra*) până la monodramă, Schubert experimentează resursele posibile ale relației poezie – muzică - redare vocală cu acompaniament.

Muzica pentru pian cuprinde lucrări cu un mare grad de dificultate tehnică, de dimensiuni neobișnuit de ample, simfonizarea fiind apreciată deseori ca „nepianistică”, contrazicând prin această adevărată prejudecată înnoirile aduse de Schubert tehnicilor tradiționale. În ultima sonată, compusă în 1828, prin amplexarea discursului muzical, Schubert precede marile sonate romantice în care temele-personaje aduc o nouă dimensiune în literatura muzicală. Pe drept cuvânt, această lucrare a fost asemuită cu o adevărată „simfonie pentru pian”.

Tot în domeniul literaturii pianistice, importante sunt și Imprompturile (1827) și Momentele muzicale (1828), ce cuprind o melodie simplă, cantabilă ce se detașează de contextul pianistic prin vocalitatea lor (*Impromptu* op.142 nr.3) sau prin ambianța dansantă a divertismentului (*Moment muzical* op.94 nr.3).

Primele 3 simfonii sunt apreciate de specialiști ca fiind experiența majoră a compozitorului, prin aplicarea formelor în spiritul concepției lui Haydn și al înnoirilor aduse de Mozart. Simfonia a IV-a *Tragică*, scrisă în 1816 și audiată în premieră abia în 1849, părăsește oarecum tradiția clasică, lăsând să se întrevadă noile căutări. Simfonia preia în alte dimensiuni concepția clasică, unul dintre elementele tematice fiind chiar beethovenian (partea I *Allegro Vivace* preia tema din *Cvartetul* op.18 nr.4 în do minor de Beethoven), preluare ce va duce peste câteva decenii la monumentalele simfonii brahmsiene și bruckneriene. Simfoniile V, VI, VII alcătuiesc capitolul cel mai important în tranziția dintre clasicism și romantism, pregătind ultimele 2 simfonii (a VIII-a și a IX-a). Simfonia a VIII-a, intitulată *Neterminată*, a fost inițial concepută în cadrul celor 4 părți tradiționale. Faptul că Schubert a încetat finalizarea primelor 2 părți este explicat chiar de către compozitor prin dorința de a crea o simfonie „de tip nou”. Cele 2 mișcări ale simfoniei sunt gândite în formă de sonată, fapt ce nu a mai dat posibilitatea introducerii unor noi elemente. Ceea ce este de remarcat la această simfonie este enunțul muzical al unei idei cu valoare de motto, ce revine obsedant aproape pe parcursul întregii lucrări. După unii autori, *Neterminată* reprezintă o confesiune cu caracter autobiografic. Simfonia a IX-a este realizarea cea mai convingătoare a dorinței lui Schubert de a scrie acea „mare simfonie”. Schumann o apreciază ca fiind „o lucrare tipic romantică”. Orientarea către o melodie cu inflexiuni folclorice este semnul cel mai vizibil de raliere a compozitorului la una dintre trăsăturile definitorii romantice care presupunea introducerea unei tematici de acest gen.

Niccolo Paganini (1784-1840)

Reprezintă cel mai mare virtuoz al viorii și compozitor de muzică instrumentală, împlinind triada spirituală romantică alături de Liszt și

Chopin. Viața sa a fost legată de marile succese repurtate în întreaga Europă ca violonist, posesor al celei mai subtile și neobișnuite tehnici de cânt instrumental, intrând în legendă ca un „virtuoz infernal”, care și-ar fi „îngropat sufletul unei iubite în cutia viorii, vânzându-se diavolului” (Th. Gauthier). Printre primele lucrări importante ale compozitorului se situează *Sonata pentru vioară și orchestră* (sau pian), supranumită și *Napoleon* (1807), care deschide seria variațiunilor pe coarda sol. Țesătura sonoră este în acest caz mărită de frecvența armonicelor, iar acordajul mai înalt deschide posibilitățile de tensionare a sunetului ce devine penetrant. Cele mai semnificative pagini, alături de variațiuni, sunt concertele, acestea caracterizându-se printr-o cantabilitate aparte, rezultată din melodia apropiată de cântecul popular; apoi, prin efecte contrastante puternice, sugerând conflicte existente în melodrama italiană romantică. Cele *24 de capricii pentru vioară solo* reprezintă adevărate capodopere ale muzicii instrumentale romantice. În acest caz, Paganini sintetizează întreaga știință componistică în domeniul instrumentelor, fiecare dintre *capricii* având o expresie aparte. Efectele violonistice folosite cel mai des sunt *spiccato*, *picchetatto*, *picchetatto volante*, *staccatti*, *balzati*, *pizzicati*, fiecare dintre acestea fiind riguros precizat pe partitură. Structura acestor *capricii* este predominant variațională. Prin îndrăzneala tehnicii și noutatea conținutului expresiv, *capriciile* rămân înscrise în istoria muzicii ca pietre de încercare pentru orice violonist, în același timp dând naștere la prelucrări făcute de alți compozitori, așa cum s-a întâmplat cu Schumann, care le-a prelucrat, adăugându-le acompaniament de pian.

3. Etapa de înflorire și afirmare a romantismului muzical

Romantismul muzical a însemnat, în primul rând, apropierea muzicii de ființa umană, de trăirile și simțirile cele mai profunde și personale. Compozitorii romantici sunt individualități puternic afirmate, cu o modalitate de expresie distinctă, fiecare aducând o contribuție esențială la constituirea stilului romantic, dar în același timp detașându-se fiecare, prin stilul personal, prin inventivitatea artistică și tehnică.

Apropierea de literatură, de lirică s-a manifestat prin genurile și formele noi create, adecvate programatismului muzical, de Berlioz sau de Liszt, pe suprafețele ample ale unei gândiri simfonice, dar și în miniatura vocală (liedul) sau instrumentală, așa cum au conceput-o un Schubert, un Schumann, un Chopin, un Liszt ș.a.

Astfel, mijlocul secolului al XIX-lea este epoca de înflorire a creației romantice, prin cei mai străluciți reprezentanți ai săi, și nu poate

fi înțeleasă decât prin prisma gândirii muzical-estetice a fiecăruia dintre ei. Deși aparținând unor popoare mai tinere, a căror școală muzicală era în formare, unii dintre ei și-au cucerit aura universalității și ne permitem să-i privim într-un context mai larg, și nu numai în cadrul școlilor respective. Este cazul lui Frédéric Chopin, care, deși născut în Polonia, și-a desfășurat activitatea mai mult în Franța, și al lui Franz Liszt, originar din Ungaria, dar care s-a manifestat drept cetățean al Europei, pe care a străbătut-o în lung și-n lat, dând concerte și recitaluri, dar și asimilând un fond muzical bogat și variat pe care l-a folosit cu măiestrie în lucrările sale.

Așa cum s-a mai afirmat, majoritatea compozitorilor romantici au fost și neîntrecuți interpreți, fie instrumentiști (pianiști), precum Robert Schumann, Frederic Chopin, Franz Liszt, fie dirijori, cum au fost Felix Mendelssohn-Bartholdy și, mai târziu, Johannes Brahms, Richard Wagner, Richard Strauss, Gustav Mahler ș.a.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

Compozitor foarte important în viața muzicală germană a primei jumătăți a secolului al XIX-lea, se formează la Singakademie din Berlin, debutând foarte devreme ca pianist și compozitor. Întâlnirile cu Hegel și Goethe îl marchează în evoluția sa intelectuală ulterioară. În 1829, în postura de dirijor al orchestrei Gewandhaus, impune oratoriul *Mathaus Passion* de Bach, readucând în acest fel în atenție creația marelui compozitor german. A fost directorul mai multor instituții muzicale din timpul său, precum și fondatorul Conservatorului din Leipzig (1843).

Creația sa, considerabilă ca număr de opusuri, cuprinde miniaturi vocale și instrumentale, muzică de cameră, uverturi și simfonii, muzică de scenă și de operă (*Nunta din Camacho*, *Lorelei*, balada coral-simfonică *Prima noapte Walpurgică* etc.).

Abordând toate genurile muzicii culte, compozitorul se află plasat de către specialiști la răscrucea dintre cele 2 mari tendințe ale timpului: continuarea uverturii și simfoniei de tradiție, pe de o parte, iar pe de altă parte, abordarea problematicii poemului și a simfoniei programatice. Sinteza realizată de el duce spre conceperea unui stil ce reevaluează formele clasice, punându-le într-un conținut muzical nou.

Creația sa instrumentală pentru pian poartă amprenta căutărilor și a exigențelor tehnicilor instrumentale din ce în ce mai complexe. Spiritul novator se manifestă în Sonata în sol minor op.105, precum și în *Capriccio* op.5. Ciclul *Cântece fără cuvinte*, constituit ca o serie de miniaturi, se remarcă prin tendința de a „vocaliza” muzica instrumentală. Cele 48 de lieduri instrumentale oglindesc prin forme specific romantice o lume delicată a sentimentelor. Piese au un caracter

programatic ce pornește din însuși titlul dat de către compozitor. Tot în domeniul muzicii pentru pian se remarcă *Preludiile și fugile* op.35, *Studiile* op.10, *Scherzo și Rondo capriccioso* op.14, *Fantezia în fa diez minor* op. 28 și, în sfârșit, *Concertul nr. 1 în sol minor pentru pian și orchestră* op.25. La fel de important este și *Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor* op.64 ce stă, de asemenea, sub semnul perfecțiunii formale și de expresie.

Creația simfonică cuprinde 5 simfonii a căror concepție a fost îndelung pregătită. *Simfonia I în do minor* dovedește, pe de o parte, înțelegerea elementelor muzicale folosite de către predecesorii săi, Karl Maria von Weber și Ludwig Spohr, iar pe de alta – fantezia și inspirația remarcabilă, comparabilă de către unii autori cu cea mozartiană. Simfonia a II-a în *Re major*, denumită și *Reformations-Symphonie*, folosește în final celebrul coral protestant „Ein feste Burg ist unser Gott”. Simfonia *Italiana* în *La major* aparține seriei creației romantice care, prin notații expresive, sugerează ideea pelegrinării nostalgice prin locuri evocatoare. *Simfonia în la minor*, denumită și *Scoțiana*, concepută pe baza unor notații făcute de compozitor în timpul călătoriei în Scoția, prefigurează principiul revenirilor ciclice, tema apărând pe parcursul întregii lucrări, până la sinteza din final. Fondul melodic este organizat pe baza unei reuniri a tuturor elementelor tematice din cadrul ciclului, urmărind în același timp unitatea în diversitatea desfășurării.

Uvertura *Visul unei nopți de vară*, scrisă pentru piesa cu același nume ce aparține lui W. Shakespeare, dovedește o fantezie extraordinară a desenului melodic ce îmbină elementele preluate de la predecesorul său, Beethoven, pregătind astfel calea pentru afirmarea poemului simfonic, desăvârșit de Liszt. În afară de această uvertură, compozitorul a mai scris Uvertura de concert *Hebridele* (1830), apoi Uvertura pentru *Povestea despre frumoasa Melusina* (1833) și Uvertura dramatică pentru *Ruy Blas* (1839).

Din punct de vedere stilistic, Mendelssohn-Bartholdy a fost adeptul respectării tradiției, pe de o parte, iar pe de alta – numeroasele înnoiri aduse de el tehnicii de compoziție și plasticii sonore au devenit elemente ale progresului artistic continuu.

Un loc aparte în creațiile sale îl ocupă și concertul instrumental, care îmbină virtuozitatea instrumentală cu frumusețea expresivă a citatului melodic.

Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor op.64 a rămas în istoria muzicii ca una din paginile de referință ale repertoriului concertant romantic. Lucrarea cuprinde 3 mișcări tradiționale, legate

prin secțiuni de tranziție, susținute de orchestră. Atât tema principală a primei părți, cât și strălucirea temei finalului ce amintește de muzica *Visului unei nopți de vară* și-au cucerit de-a lungul timpului celebritatea, reprezentând din plin stilul lirico-expansiv al compozitorului.

Concertul pentru pian și orchestră în Sol major nr.1, deși este mai puțin cunoscut, se înscrie în același cadru stilistic cu cel dedicat viorii. Și în acest caz, momentele de virtuozitate se desfășoară pe echilibrul discursului muzical logic, construit după rigorile formelor tradiționale.

Rolul de propagator al muzicii romantice a fost îndeplinit de către Mendelssohn-Bartholdy nu numai prin compozițiile sale, ci și sub forma muzicologului, această a doua ipostază a personalității sale artistice aducându-ne numeroase comentarii și aprecieri critice asupra unor lucrări importante din istoria muzicii, toate reunite în articole publicate în „*Neue Zeitschrift für Musik*”, revistă inițiată și condusă de Robert Schumann, contemporanul său.

Robert Schumann (1810-1856)

Compozitor și critic muzical, a contribuit prin opera sa artistică la dezvoltarea romantismului muzical german. De la 13 ani se manifestă ca pianist, compozitor și autor al unor texte poetice despre muzică. Influența literaturii romantice asupra sa a fost atât de puternică, încât l-a determinat să abandoneze studiul dreptului și să se pregătească pentru cariera pianistică în orașul Leipzig, unde l-a avut ca profesor pe Fr. Wieck. Un accident la una dintre mâini l-a îndreptat către compoziție și critică muzicală. În 1834 înființează „*Neue Zeitschrift für Musik*”, pe care o conduce timp de 10 ani. În 1843 devine profesor la Conservatorul din Leipzig, participând la fondarea asociației „*Bach Gesellschaft*” (1850). Tot în această perioadă a fost și directorul concertelor din Dusseldorf, unde apare sporadic și ca dirijor. Principala activitate pe care a desfășurat-o a fost însă legată de creația muzicală instrumentală, de cameră, simfonică, corală și vocal-sinfonică, precum și de cea a scrierilor despre muzică.

Creația sa cuprinde: Lucrări pentru pian – Tema cu variațiuni pe numele „Abegg” op.1, Papillons op.2, Toccata op.7 în Do major, Studii după Capriciile lui Paganini op.3, Sonata în fa diez minor op.11, Sonata în sol minor op.22, Carnaval op.9, Studii în formă de variațiuni (12 studii simfonice) op.13, Marea sonată în fa minor op.14 (concert fără orchestră), Fantezia în Do major op.17, Dansurile Davidienilor op.6, Piese fantezii op.12, Scene pentru copii op.15, Kreisleriana op.16, 8 novelete op.21, Arabesca în Do major op.18, Carnavalul din Viena op.26, Album pentru tineret op.68, Scene din pădure op.82 etc.;

Muzică simfonică – *Simfonia I (a Primăverii)* op.38, *Simfonia a II-a* op.61, *Simfonia a III-a (Renana)* op.97, *Simfonia a IV-a* op.120, *Uvertură, Scherzo și Final* op.52, *Uverturile la opera Genoveva* op.81, piesa *Manfred* op.115, tragedia *Mireasa din Messina* (după Schiller) op.100, *Scene din Faust* (după Goethe) etc.

Concerte și piese de concert – *Concertul în la minor pentru pian și orchestră* op.54, *Piesă de concert pentru 4 corni și orchestră* op.86, *Concert pentru violoncel și orchestră în la minor* op.129, *Fantezie pentru vioară și orchestră* op.131, *Introducere și Allegro pentru pian și orchestră* op.134, *Concert pentru vioară și orchestră în re minor* (lucrare publicată postum).

Muzică vocală – *Liederkreis* op.24, *Myrten* op.25, ciclul de *Lieduri* op.39 pe versuri de Eichendorf, *Frauenliebe und Leben* op.42, *Dichterliebe* op.48, romane, lieduri, balade, cântece, duete, lucrări corale pentru voci bărbătești, feminine, cor mixt „a cappella”.

Muzică vocal-simfonică – *Missa* op.147, *Requiem* (publicat postum), oratoriul *Paradisul și Peri* după *Lalla rookh* de Th. Moore op.50, scene din *Faust*.

Muzică de cameră – 3 cvartete op.41 pentru coarde, *Cvartet* op.47 pentru coarde și pian, *Sonata nr.1* op.105, *Sonata nr.2* op.221 pentru vioară și pian, *Adagio și Allegro pentru corn și pian* op.70, 3 triouri pentru coarde și pian op. 63,80,110, *Cvintet pentru coarde și pian* op.44, piese instrumentale pentru clarinet, oboi, violoncel, violă etc.

Lucrări dramatice – *Genoveva* – operă în 4 acte op.81, *Corsarul* – schiță dramatică după Byron, *Manfred* – poem dramatic în 3 părți după Byron (textul compozitorului) op.115.

Prima perioadă de creație se confundă cu perioada iubirii pentru Clara Wieck, de care este îndepărtat abuziv datorită prejudecăților tatălui acesteia (profesorul său), fiind și marea epocă a lucrărilor dedicate pianului. Șirul creațiilor pianistice alcătuiește cel mai prețios fond al literaturii romantice instrumentale, nu numai prin complexitatea problematicii expresive, ci și prin înnoirile structurale aduse gândirii muzicale. Prima trăsătură este legată de felul în care pornește la edificarea unei arhitecturi prin asamblarea mai multor elemente ale aceleiași idei, ducând miniatura spre o formă mai amplă. În *Variațiunile „Abegg”* op.1 (1831), compozitorul stabilește prin succesiunea variațiunilor miniaturale cu caracter divers o schiță de portret. *Papillons* op.2 reprezintă un ciclu de 11 piese construite sub forma unei suite ciclice ce au ca destinație înfățișarea unui tablou complex al sentimentelor, idee ce o reîntâlnim în *Carnaval* op.9.

Pianistica schumanniană se caracterizează prin fantezia liniei melodice, logica mersului polifonic al vocilor, plenitudinea simfonică a momentelor de amploare, opoziția de caracter a atmosferei fiecărei miniaturi și monumentalitatea concluzivă a finalului.

A doua perioadă a creației sale este marcată de căsătoria cu Clara Wieck. Împlinirea sentimentală se traduce prin înlocuirea solilocviului instrumental cu duetul. Din această perioadă datează ciclurile de lieduri în care se recunoaște factura pianistică într-o unitate perfectă cu textul. Există pasajele introductive și cele finale în care pianul condensează ideile poetice. Ca și Schubert, Schumann folosește citatul cântecului popular în balada *Sărmănușul Peter* op.53 și în *Cei doi grenadierii*, în care versurile lui H. Heine capătă inflexiunile *Marseillezei*.

În ceea ce privește creația camerală, aceasta aduce o seamă de noutăți, între care: concizia construcției, cultivarea expresiei, tendința concertantă, dimensiunea amplă, pregnanța scriiturii pianistice.

Muzica simfonică a reprezentat o preocupare constantă pentru R. Schumann. Permanentă simfonizare a scriiturii instrumentale este una dintre trăsăturile importante care demonstrează plurivalența artistului către micro- și macrostructurile muzicale. *Simfonia a IV-a în re minor* reprezintă una dintre paginile de referință ale simfonismului romantic în care se manifestă atitudinea novatoare în ceea ce privește forma simfoniei. Inițial, lucrarea a fost compusă ca o „fantezie simfonică” în care valorifica la maximum potențialul timbral și echilibrul sonor. Penultima creație din genul simfonic, *Simfonia a III-a în Mi bemol major* op.97, subintitulată *Rheinische Symphonie* (1851), accentuează concepția polifonică, drept modalitate de îmbogățire a trăsăturii tematice. Prin construcția arhitectonică sunt asigurate soliditatea ansamblului, echilibrul dintre începutul lucrării și finalul acesteia, compozitorul stabilind în contextul muzicii romantice normele unei estetici cu rigoare clasică.

Personalitatea lui Schumann în cultura muzicală europeană a mijlocului secolului XIX a fost, în paralel cu cea de compozitor, aceea a criticului muzical, care abordează problemele generale ale esteticii muzicale. Iată câteva dintre ideile sale legate de rolul și locul muzicii în epocă, expuse în *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig):

- „Muzica grăiește limba cea mai universală, prin care sufletul este liber și nedefinit impulsiv; dar el se simte în țara sa.”

- „Muzicianul cultivat va putea să studieze o madonă de Rafael cu același folos ca pictorul o simfonie de Mozart. Mai mult, sculptorului, fiecare actor îi devine o natură statică, acestuia, creațiile celorlalți figuri vii; pictorului, poezia i se prefăce în tablou, muzicianul transformă picturile în sunete...”

- „Este greu de crezut că ar putea să se formeze în muzică, ea însăși romantică, o particulară școală romantică...”

Sunt, de asemenea, impresionante paginile în care Schumann vorbește despre Bach și Beethoven, marii maeștri care i-au luminat calea spre muzica adevărată. De aici nu a fost decât un pas către înțelegerea artiștilor contemporani, Schumann subliniind importanța personalității creatoare a lui Schubert, Berlioz și Liszt. În mod deosebit, a susținut acțiunile de propagare a muzicii înfăptuite de Mendelssohn-Bartholdy, precum și crearea unor școli naționale în culturile nordice.

Personalitate complexă, Schumann a manifestat o grijă deosebită în ceea ce privește formarea tinerei generații de muzicieni, atât pe planul creației (*Album pentru tineret*), cât și în plan teoretic, seria de maxime, rod al experienței sale artistice, fiind destinată orientării și formării tinerilor muzicieni. Aceste maxime au fost publicate în *Precepte muzicale pentru casă și viață*, ce cuprind probleme extrem de diverse, de la creație, stil, interpretare până la estetica și istoria muzicii.

Hector Berlioz (1803-1869)

Este un reprezentant tipic al spiritului romantic, o personalitate fără precedent în istoria muzicii, fiind purtătorul de stindard al muzicii romantice, conferind în același timp artei franceze o strălucire aparte.

Sub semnul frământărilor continue ale timpului, Berlioz s-a format încă din anii copilăriei, când a descoperit lumea muzicii care l-a fascinat în pragul adolescenței. Ajuns la Paris, trimis să studieze medicina, Berlioz renunță în favoarea pasiunii sale, muzica, ce i-a oferit o adevărată „lume” în care a putut trăi și crea. Cel care l-a format ca și creator a fost profesorul Lesueur, care, după ce a audiat una dintre primele lucrări ale lui Berlioz (o *Missă solemnă*), executată în catedrala Saint-Roch din Paris în 1825, a exclamat „Ai geniu, ți-o spun pentru că este adevărat!”. Tot în 1825 concurează prima dată pentru Premiul Romei, fără a fi acceptat, și se înscrie la cursurile de compoziție din cadrul Conservatorului parizian, urmând clasa lui A. Reicha. Anul 1827 îi aduce lui Berlioz revelația cunoașterii lui Beethoven, această întâlnire marcându-i puternic personalitatea și ducându-l spre noi orizonturi. În 1828 compune *8 scene din Faust*, lucrare ce a stat la baza *Damnațiunii*.

Marea pasiune pentru Hariett Smithson, actriță irlandeză într-o trupă ce prezenta tragediile lui Shakespeare, îi va inspira un ciclu de *Melodii irlandeze*, scrise pe versurile lui Th. Moore, precum și *Simfonia fantastică*, socotită de către specialiști ca fiind un roman autobiografic al muzicii romantice. Concepută de la început ca *muzică cu program*, explicată în textul adăugat partiturii, *Simfonia* cuprinde 5 părți, ce se bazează pe o singură temă principală. Berlioz preia de la

Beethoven tratarea complexă a temei, care apare mereu schimbată din punct de vedere structural, constitutiv și expresiv. Această temă, devenită cu timpul celebră, a fost preluată de compozitor dintr-o lucrare anterioară (*Cantata Herminie*), formulată pentru prima dată în *Simfonia fără acompaniament* pentru a se imprima în memoria ascultătorului sub forma unei *idei muzicale fixe*. În această formulă găsim germenele sistemului leit-motivului wagnerian și modalitățile revenirilor ciclice ilustrate în muzica cu program aparținând lui Liszt și în lucrările muzicale fără program ale lui C. Franck.

După 1830, Berlioz a debutat în Franța, ca și cronicar muzical la cotidianul *Le Renouveur*, activitate pe care a continuat-o apoi la cele mai importante publicații franceze pe parcursul a mai bine de 20 de ani.

La cererea lui Paganini, începe o nouă lucrare programatică în 4 părți – simfonia *Harold în Italia* (*Harold în munți, Marșul pelerinilor cântând rugăciunea de seară, Serenada către iubită a unui muntean din Abruzzi și Orgia briganzilor*), care este concepută ca o simfonie cu instrument obligat, în care compozitorul exploatează la maximum resursele sonore ale violei, tratată ca un personaj reprezentat de o leit-temă.

Requiemul, destinat aniversării Revoluției din 1830, este alcătuit din 10 secvențe și constituie una dintre cele mai cunoscute lucrări ale lui Berlioz.

„*Romeo și Julieta*”, inspirată de textul shakespearian omonim, este imaginată de către Berlioz sub forma unei drame muzicale – operă de concert sau simfonie dramatică. Partea simfonică a acestei lucrări cuprinde episoadele cele mai importante, cele 2 personaje apărând ca și componente ale dramei instrumentale, fiind reprezentate timbral prin numeroase dialoguri ce dezvăluie pasiunea pentru sonoritățile delicate ale instrumentelor de suflat și ale celor cu coarde.

Anul 1843 este acela al publicării mării sale lucrări teoretice, fundamentală pentru arta componistică romantică, și anume *Tratatul de instrumentație*. În aceeași perioadă, paralel cu concertele simfonice susținute și dirijate la Paris, Berlioz a întreprins un mare turneu în Germania, prilej cu care s-a întâlnit cu Wagner și Schumann. În această ambianță, vechea sa pasiune pentru *Faust* s-a materializat în reluarea celor 8 scene din *Faust*, proiectând o amplă *dramă vocal-simfonică* a cărei libret este alcătuit dintr-o combinație a versurilor lui Goethe și versificării proprii. Concepută ca o operă de concert, *Damnațiunea lui Faust* a cunoscut triumful încă de la prezentarea unui fragment al său (*Marșul lui Rakoczy*), cu prilejul unui turneu la Budapesta. Prima audiție completă a fost în 1846, dar s-a soldat cu un eșec. Genul muzical dramatic desăvârșit de Berlioz prin această lucrare este o ipostază mai neobișnuită a muzicii cu program în care simfoniei propriu-zise îi sunt

alăturate personaje. Virtuozitatea orchestrației este relevată de o partitură ce cuprinde multe sonorități și soluții de instrumentație folosite pentru prima dată de Berlioz spre a înfățișa personaje și întâmplări.

În 1862 cunoaște un succes mare la public opera comică *Beatrice și Benedict*, comandată compozitorului de teatrul din Baden-Baden. Libretul aparține compozitorului și reprezintă o versiune pentru teatrul liric a comediei shakespeareiene *Much noise for nothing*. Cele 15 secvențe ale operei se desfășoară în stilul unei opere comice, fiind în același timp un exercițiu rafinat al limbajului muzical. Charles Gounod o caracteriza astfel: „... un model desăvârșit a ceea ce liniștea și calmul înserării pot trezi în suflet, făcând să vibreze reveria și tandrețea... Este o operă nemuritoare, asemenea celor pe care cei mai mari maeștri le-au scris îmbinând suavitatea cu profunzimea.”.

Activitatea de publicist cuprinde peste 600 de foiletoane publicate între 1822-1863 în presa vremii (*Le Renouveur, Journal des Debats, L'Europe litteraire, Gazette musicale, Le Figaro* etc.). Acestora li se adaugă publicațiile postume ale *Memoriilor* și *Scrisorilor intime*, care alcătuiesc un ansamblu de scrieri ce au o ținută poetică, stilistică și un neobosit spirit combativ, caracteristic perioadei romantice. Toate scrierile lui Berlioz constituie un amplu roman autobiografic care, în afara prezentării întâmplărilor din viața proprie, schițează o frescă vastă a vieții sociale și artistice din perioada în care a trăit.

Frederic Chopin (1810-1849)

Compozitor romantic polonez al secolului al XIX-lea, și-a dedicat majoritatea lucrărilor pianului. Încă din timpul vieții a fost apreciat de către contemporanii săi (Robert Schumann etc.) ca fiind un artist cu calități excepționale. Majoritatea creațiilor sale pianistice au forme și genuri muzicale mici ca dimensiune, acest lucru anunțând peste timp curentul impresionist. Spiritul său improvizatoric, propriu epocii în care a trăit, se regăsește în majoritatea lucrărilor cu structură tripartită, înăuntrul tonalităților, tempoului, formulelor ritmice sau scriiturii, melodica eliberându-se de simetriile fixe, iar formele fiind foarte simple.

Asemenea lui Bach, cel care a compus *Clavecinul bine temperat* în care toate tonalitățile sunt prezente, Chopin a compus *24 de preludii* în tonalități majore și relative lor minore, lucrare de referință pentru cultura muzicală poloneză romantică. Tot domeniului miniaturii aparțin și *mazurcile*, de această dată nefiind vorba de un ciclu unic, ci de compunerea acestui gen de piese mici de-a lungul întregii existențe componistice. Asupra lor, Liszt și-a oprit privirea, remarcând că a descoperit acea „poezie ascunsă care există latent în temele originale ale mazurcilor poloneze”. *Muzica de salon* este reprezentată prin valsuri ce

capătă un aspect elegant, unele dintre ele având și denumiri programatice (*Vals în La bemol major* op.69 – *Despărțirea*). În aceste piese este etalată întreaga virtuozitate a pianistului, echilibrul proporțiilor înnobilând aspectul de mondenitate al acestui dans. *Impromptuurile* și *nocturnele* reprezintă categoria pieselor fanteziste care nu au un cadru fix al formei. Cele 4 *impromptuuri* sunt legate printr-o concepție unitară asupra interferențelor dintre momentele de virtuozitate și ideea lirică a melodiei, desfășurate după inspirația improvizatorică. Aceeași tendință către improvizație apare și în *Fantezia impromptu* op.66, publicată postum, în care melodia este echilibrată și foarte simplă. *Nocturnele* preferă ordonarea improvizației după echilibrul cantabilității ideilor melodice. În domeniul pieselor de mai mare întindere scrise pentru pian, există 2 genuri apropiate acțiunii dramatice – *scherzourile* și *baladele*. Baladele sunt ample povestiri epice cu caracter programatic prin inspirația lor după romanele lui Mickiewicz, muzica acestora fiind impetuoasă, apropiindu-se de preimpresionism.

Polonezele reprezintă, alături de mazurci, dar cu alte mijloace expresive, elementul specific național polonez. Tezaurului folcloric de la care s-a inspirat, Chopin îi dă noi valențe prin recrearea acestui dans la nivelul unui simbol. Dintre cele 15 poloneze, mai importante sunt cea în La bemol major op.53 *Eroica* și poloneza op.40 în La major *Militara*. *Studiile pentru pian* reprezintă un capitol important în arta interpretativă instrumentală, ele depășind stadiul de exercițiu pur tehnic. Primele 12 *studii* op.10 sunt dedicate lui Fr. Liszt, care le-a și interpretat în premieră, *Studiul nr. 12* (subintitulat *Studiul revoluționar*) ne duce cu gândul la simfonizarea programatică a pianului, iar cea de-a doua *suită de studii* op.25 aduce o înnoire a mijloacelor pianistice („Studiul pentru mâna stângă”). *Sonata* impresionează prin complexitatea părților, temele melancolice și pregnanța melodiilor. Cele 2 *concerte pentru pian* compuse în anii tinereții ies în evidență prin amprenta personală a temelor, prin permanentul dialog între instrumentul solist și orchestră și prin orchestrația care a cunoscut numeroase schimbări.

Franz Liszt (1811-1886)

Este cea mai proeminentă personalitate romantică, înscriindu-se în galeria compozitorilor naționali maghiari. El a încurajat mișcarea de afirmare națională, sprijinind chiar și de la Paris muzicienii unguri. A acordat o egală importanță creației și carierei de pianist. A promovat muzica programatică, afirmând noi procedee de tehnică componistică din punct de vedere formal, atât al genurilor proprii romantismului, cât și al inovațiilor în arta orchestrației.

Dintre cele peste 700 de opusuri amintim:

Muzică vocal-simfonică: oratorii (*Christus, Legenda Sfintei Elisabeta*), 3 misse, un recviem, 6 psalmi pentru soliști, cor și orchestră, toate aceste lucrări având caracter religios.

Muzică vocală: lieduri pe versuri de Goethe, Schiller, Heine, Hugo, Petofi, Arbany etc. publicate în 1883.

Muzică simfonică: poemele simfonice, construite după un program, la bază având o singură temă ce revine sub diferite forme, *Preludiile* (1854 – lucrarea pornește de la textul meditațiilor lui Lamartine; tema ce străbate poemul este cântată la unison și constituie germenele tuturor motivelor muzicale ulterioare), *Orfeu* (inspirat din chipul personajului antic pictat pe vasele de la Louvru), *Tasso* (compus cu ocazia a 100 de ani de la nașterea lui Goethe), *Hungaria* (are drept program lupta pentru eliberarea poporului maghiar), *Mazeppa* (scris după un libret de H. Wolf) etc.

Muzică de concert: și aici există un program, iar părțile tradiționale ale concertului instrumental dispar. *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în Mi bemol major* are o notă eroică, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în La major* este dedicat lui Hans Bronsard, *Concertul patetic pentru 2 pianе și orchestră* a fost prelucrat ulterior pentru un singur instrument și orchestră.

Rapsodii: în număr de 20, reprezintă o adevărată arhivă de folclor prezentată într-un stil pianistic strălucit. Promovarea citatului folcloric maghiar (cu preponderență), dar și român, spaniol, italian etc., precum și a folclorului lăutăresc constituie unul dintre elementele esențiale care au dus la crearea stilului național maghiar.

Creația pentru pian cuprinde 1200 de lucrări din care jumătate sunt transcripții, parafraze pe baza unor procedee originale. *Studiul* este genul cultivat cel mai mult, în el se încadrează cele 12 *studii de execuție transcendentă*, 6 *studii de bravură* după „*Capriciile*” lui Paganini, 3 *studii de concert*, *Sonata în si minor* compusă în 1854, care ocupă și ea un loc aparte (deoarece prima parte este construită pe principiul poemului simfonic, având o temă mare, urmată de o dezvoltare în care aceasta apare transfigurată) etc.

a. Muzicologia și critica muzicală

Așa după cum am arătat, numele lui Berlioz este strâns legat de prezența criticii muzicale în viața artistică pariziană. *Tratatul de orchestrație* reprezintă o lucrare fundamentală pentru arta compoziției, acesteia adăugându-i-se o serie de alte lucrări cu caracter teoretic ce au apărut în acea perioadă. Numele cel mai important este acela al lui Francois-Joseph Fetis, iar lucrarea care l-a făcut celebru este *Tratatul complet de teorie și practică a armoniei* (1844), în care autorul stabilește 4 etape ale evoluției armoniei europene – *ordinea unitonică*,

ordinea transtonică, ordinea pluritonică și ordinea omnitonică – schițând astfel teoretic drumul spre cromatismul wagnerian și apoi spre atonalism. Fetis atrage atenția asupra valorilor tradiționale, fiind în același timp inițiatorul teoriei potrivit căreia „arta nu progresează, ci se transformă”, expusă în cele 5 volume ale *Istoriei generale a muzicii*. În ceea ce privește legătura artei cu publicul, el este inițiatorul analizei sociologice, prezentată în *Muzica la dispoziția lumii* (1848). *Biografia universală a muzicienilor* îl înscrie pe Fetis printre primii etnografi muzicali.

b. Muzica de divertisment

Ambianța romantică a culturii muzicale europene nu poate fi înțeleasă pe deplin fără a aminti de cultura muzicală austro-germană în care un rol important l-a avut așa-numita muzică de divertisment pentru viața socială a secolului al XIX-lea. Acest tip de muzică iese de sub rigorile formaliste ale vieții de curte de până atunci.

Valsul, devenit un gen al ambianței societății timpului, s-a detașat de celelalte genuri muzicale, constituind în sine un fel de barometru social al frământărilor din perioada respectivă. Afirmat încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea în cadrul balurilor la care populația Vienei participa în număr destul de mare, genul (ce are un caracter popular) era interpretat de formații orchestrale, alcătuite de obicei din câțiva instrumentiști (vioară, lăută, fluier, tobă), atrăgând după sine promovarea unor dansuri numite generic *Deutsche Tante*. Dintre acestea, *Ländler*-ul și varianta sa mai rapidă, *Haxenschlager*-ul, au constituit nucleul viitorului dans numit vals. Acesta a devenit treptat dominant, folosind o măsură ternară, iar termenul de *vals* a fost pentru prima dată semnalat într-o comedioară muzicală (operetă în devenire), „Una cosa rara”, aparținând lui V. Martín y Soler, pentru o melodie ce a cucerit rapid aprecierea marelui public. Terminologia derivă din latinescul *volvere* = rotire, mișcare rotitoare, utilizat încă înainte de a fi asociat cu vreun dans.

Primele valsuri aveau o formă foarte simplă, de 2 fraze cu câte 8 măsuri, ce se repetau. Foarte mulți compozitori ai timpului, deja uitați astăzi, au contribuit la structurarea și afirmarea genului.

Johann Strauss – tatăl (1804-1849)

A fost dirijor, compozitor și violonist. Primele concerte ale sale sunt prezentate în braseria „Sperl”. A întreprins cu orchestra pe care o conducea foarte multe turnee ce s-au bucurat de succes în Germania, Franța, Belgia, Olanda și Anglia. Din 1835 devine directorul balurilor

Curții vieneze, funcție care îi va permite să creeze și să interpreteze cât mai multe valsuri.

Creația sa cuprinde 150 de valsuri, 14 polci, 28 de galopuri, 35 de cadrile, marșuri și piese ocazionale, majoritatea atribuite, din cauza celebrității, fiului său, a cărei activitate s-a desfășurat după 1850. Dintre cele mai cunoscute valsuri ale sale amintim: *Die Taubchen*, *Donaulieder*, *Hughenoții*, *Radetzki Marsch*. Contemporanii săi i-au apreciat atât creația, cât și activitatea de dirijor, astfel încât H. Berlioz, în „*Memorii*”, îi aduce un omagiu cu prilejul concertelor pe care le-a susținut la Paris.

c. Opera romantică franceză

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, principala formă de manifestare a artei muzicale a fost legată de teatru, în special ceea ce s-a numit „grand opera”, muzica de cameră sau cea simfonică fiind destul de rar prezentă. În sălile de operă domina aspectul virtuozității interpreților, alături de strălucirea bel cantoului. Aceasta este epoca în care s-au afirmat mari cântăreți ce au fascinat publicul prin arta lor, creând în același timp tradiția spectacolului concertant în sala de operă. În filele cronicilor muzicale ale timpului sunt consemnate o serie de nume ale unor astfel de artiști: Malibran, Theresine Stoltz, Lablache, Tamburini, Rubini, Levasseur etc.

La toate acestea s-a adăugat gustul pentru divertismentul coregrafic, devenit un element indispensabil pentru reușita unui spectacol. Și în acest caz, cronicile amintesc mai multe nume ale unor dansatoare, cea mai renumită fiind Maria Taglioni, cea căreia i se atribuie paternitatea efectului ridicării pe pointe.

Libretiștii epocii (Scribe, Saint-Georges, Planard) erau neîntrecuți în a găsi soluțiile ce se potriveau gustului monden, creând tot atâtea prilejuri pentru etalarea vocilor pe scenă într-un cadru fastuos al montării. Dintre cele 3 săli de operă ce funcționau în Parisul acelor epoci (Opera Mare, Teatrul Italian și Favart – Opera comică), ultima dintre cele enumerate a fost cea care a cultivat o linie stilistică apropiată de tradiția națională franceză prin partiturile realizate de Aubert, Harold și mai târziu Gounod. Tendința era una cosmopolită, prin subiectele italiene prezentate în manieră franțuzească, tendința de altfel prezentă și în cazul italienilor, ce preluau subiecte germane (Rossini – *Wilhelm Tell* după Schiller), sau al germanilor, ce se pliau pe gustul francez, după ce fuseseră formați în Italia (Meyerbeer).

Primul deceniu al secolului al XIX-lea este reprezentat în cultura franceză de compozitorii perioadei Revoluției, prezenți pe afișe cu

creații mai vechi, influențate de către înnoirile aduse de Christoph Willibald Gluck (Etienne Mehul – *Joseph*, Francois Gossec – *Les pecheurs* și Toinon et Toinette). Următoarea generație este reprezentată de Charles Catel cu *Semiramis* și de Jean-Francois Lesueur, profesor al lui Berlioz și al lui Gounod, autor al operelor *Paul et Virginie* și *Ossian*, socotită a fi prima operă concepută într-un spirit mai nou, datorită ariilor denumite „romantice” și fragmentelor simfonice. Toată această perioadă este socotită de către muzicologi drept germenul unei opere preromantice. Tot în această perioadă activează ca director al Conservatorului din Paris, începând cu anul 1821, timp de aproape 20 de ani, Luigi Cherubini, creator de muzică simfonică, instrumentală, vocală și de operă. Printre lucrările sale scenice (30), cele mai cunoscute sunt *Iphigenia în Aulida*, *Medeea*, opera balet *Anacreon* etc. Apreciat de contemporani, compozitorul italian s-a considerat promotorul academismului în cadrul formării noilor generații de compozitori francezi la Conservatorul parizian. Cu opera *Medeea*, Cherubini readuce în actualitate drama lirică. Alt compozitor din acea perioadă care a adus specificul romantic în modul de a comunica stările emoționale a fost Gasparo Spontini (opera *Vestala*, după o scurtă nuvelă a lui Et. de Juovv, *Fernand Cortez*, prin care Spontini evoluează ca stil spre *grand opera*). Prezența italienilor în toată perioada romantică este o trăsătură caracteristică pentru viața muzicală pariziană a acelor timpuri. Alături de Spontini a activat și Daniel Aubert, care este socotit a fi deschizătorul epocii operei mari (grand opera) franceze și muzicianul care a fixat particularitățile stilistice ale virtuozității cântecului francez. Stilul său amintește de scriitura lui Lully, stabilind în același timp ambianța muzicii franceze de operă ce-și va găsi finalizările stilistice tipic romantice în muzica lui Massenet, la sfârșitul secolului al XIX-lea (îmbinare de accesibilitate melodică foarte des superficială, cu un pronunțat aspect de sentimentalism burghez). Contemporan cu Aubert în pleiada compozitorilor francezi este Adolph Adam, creatorul baletului romantic *Giselle*.

Cu un profil național evident, la care s-a adăugat tradiția spectacolelor de bălci cu un pronunțat spirit critic de sorginte socială, s-a născut, grație lui **Jacques Offenbach**, *opereta* franceză. Dintre cele mai cunoscute partituri lăsate de către Offenbach amintim *Frumoasa Elena*, *Viața pariziană*, precum și opera romantică *Povestirile lui Hoffmann* (1881).

În perioada de mijloc a secolului al XIX-lea, **Giacomo Meyerbeer** a fost figura cea mai cunoscută, prin inventivitate, pusă în slujba obținerii succesului imediat. Bun comerciant al propriei muzici, a făcut aceeași greșală ca și alți artiști ai generației sale, aceea de a ceda

gustului mediocru al unui public superficial și lipsit de cultură. Ceea ce este de remarcat la Meyerbeer este continua dorință de a cultiva o melodie de mare cantabilitate. În acest sens amintim de ultima sa operă, intitulată *Africana*, care conține arii tipice pentru stilul franco-italian al compozitorului (aria lui Vasco da Gama).

Charles Gounod (1818-1893)

Continuă tradiția operei mari, spectacol în care sentimentul și maniera se împletesc într-o factură tipic franceză ca stil melodic, spectaculozitate și sublinierea situațiilor dramatice. Dintre cele 14 lucrări ale sale doar câteva au rămas în repertoriul liric, acestea constituind cel mai mare aport la spectacolul de operă franceză de la mijlocul secolului al XIX-lea. În afara lucrărilor de operă a mai scris muzică religioasă, muzică simfonică și lucrări camerale. Gounod a atras atenția prin muzica comediei *Doctor fără voie*, în care se regăsesc elemente ale stilului lui Lully. Operele sale cele mai cunoscute sunt *Faust*, *Mireille* și *Romeo și Julieta*, care se remarcă prin varietatea elementelor de inspirație melodică (valsul și marea arie a Margaretei din *Faust*, cavatina lui Faust, 2 arii – Rondoul și Serenada lui Mefisto), structura tradițională a operei, cu numere închise cuprinse în 7 tablouri, fiecare dintre acestea păstrând culorile sonore menite să ilustreze acțiunea. Gounod a apărut în condițiile unei dezorientări a teatrului liric francez, aflat sub diferite influențe, stilul său aducând specificul francez.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Franța, care, prin Hector Berlioz, continua să rămână în rândul țărilor ce dețineau supremația în planul artei muzicale, a oferit foarte multe contribuții la progresul general al gândirii muzicale. În domeniul operei, prin monumentalism și procedee compoziționale, anticipă drama wagneriană, iar simfonismul inconfundabil în epocă și în același timp modern oferă rezolvarea contradicțiilor romantice. Perioada pe care o tratăm cunoaște schimbări esențiale în mentalitatea teatrelor muzicale. În 1873 ia ființă, din inițiativa Societății Naționale de Muzică (SNM), orchestra simfonică *Concertele Naționale*, dirijată de Ed. Colonne, care devine celebră de-a lungul deceniilor, făcând cunoscute publicului numeroase capodopere ale muzicii simfonice.

Opera Comique, după 1872, înscrie în repertoriul său lucrări aparținând unor compozitori tineri, membri ai S.N.M., aceștia fiind Georges Bizet, Camille Saint-Saens, Jules Massenet și Leo Delibes. Singura care rămâne fidelă repertoriului tradițional și învechit din punct de vedere al concepției de realizare și al abordării muzicale rămâne Opera.

Georges Bizet (1838-1875)

Este unul dintre reprezentanții tinerei generații de compozitori, care, alături de alte genuri muzicale precum miniatura vocală și instrumentală, genul vocal-simfonic și orchestral, a compus și operă. Cele mai importante opere ale sale sunt: *Pescuitorii de perle* (1863), *Arleziانا* (1872) – opera ce îmbină cântecele populare din sudul Franței cu genurile muzicii orășenești, și *Carmen* (1875) – compusă pe libretul lui Meilbac și Halevy, după o nuvelă a lui Prosper Merimée; opera urmărește destinul unor oameni simpli din Spania secolului al XIX-lea, pe scenă desfășurându-se o dramă pasională pe fondul luptei împotriva nedreptăților sociale și naționale; opera este socotită ca fiind cea mai reușită dramă muzicală a perioadei de sfârșit a secolului al XIX-lea prin realismul său; tiparul arhitectonic muzical este bazat pe uvertură, arii, ansambluri, coruri, îmbinând melodia și ritmurile specific spaniole, precum și muzica gitannilor spanioli.

Jules Massenet (1842-1912)

Propune un nou model fundamental de operă, melodrama. Opera *Manon* (1884) este constituită din 5 acte și 6 tablouri pe un libret de H. Meilhau și Ph. Gille, după drama *Manon Lescaut* aparținând abatelui Prevost. Se constituie ca o dramă romantică ce înfățișează Parisul sfârșitului de secol XIX. Clasică prin păstrarea purității melodice, a scenelor delimitate precis, modernă prin limbaj, prin dimensiunea melodică și acuratețea timbrală, opera *Manon* reprezintă una dintre cele mai frumoase pagini ale creației franceze.

Camille Saint-Saens (1835-1921)

Este compozitorul în a cărui viziune opera de tipul „grand” atinge culmile cele mai înalte în planul montării, fastului și expresiei. Stilul oratorial vocal-simfonic se potrivește foarte bine cu subiectele alese, de preferință biblice, istorice și antice, amintind de Gluck. Expresia este amplificată de melodismul vocal desprins din *bel canto*, într-o desfășurare amplă, sesizabilă atât în cântatul solo, cât și în marile ansambluri. Acest melodism este impregnat cu elemente exotice și orientale, preluate de compozitor din Egipt, Insulele Canare, Alger și Indochina, unde a poposit. *Samson și Dalila* (1868) a fost prezentată la Weimar de către Liszt, fiind admisă la Opera din Paris în 1892. Este concepută ca o operă în 3 acte pe libretul lui F. Lemaire, inspirată dintr-o legendă biblică. Pe scenă sunt aduse personaje ce trăiesc drame puternice, fapt ce l-a plasat pe compozitor în galeria celor mai de seamă compozitori din acea perioadă. Muzica operei este vocal-simfonică (inițial a fost gândită ca un oratoriu dramatic), având o mare forță de expresie dată de desfășurarea amplă și

continuă a melodiei, care primește multe intonații și formule orientale, precum și construcții armonice pe vechi moduri medievale.

Opereta și baletul. Constituie în această perioadă genurile cele mai gustate de către public. Baletul a devenit spectacol în sine, punând în scenă o serie de idei ce au născut librete noi. Reprezentantul cel mai de seamă este **Leo Delibes (1836-1891)**, al cărui balet, *Coppelia*, aduce în scenă umorul popular susținut pe o multitudine de dansuri ce alcătuiesc o partitură muzicală sub forma unei suite.

Simfonia, concertul, poemul simfonic, suita și rapsodia sunt genuri spre care compozitorul s-a simțit atras, la fel ca și de operă. În acest context, amintim cele 5 simfonii, dintre ele detașându-se *Simfonia cu pian și orgă*, o grandioasă contribuție la desăvârșirea tipologică a simfoniei romantice. Culmea în domeniul simfonismului este atinsă însă de *Simfonia a III-a în do minor*, ce reprezintă un moment important în gândirea simfonică de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Tema de bază a acesteia este secvența gregoriană *Dies Irae*. În domeniul concertant, pianist desăvârșit cu o virtuozitate legendară, Saint-Saens ne-a lăsat 5 concerte pentru pian și orchestră, ce urmăresc perfecționarea formei. Pentru vioară și orchestră a compus 3 concerte, cel mai apreciat fiind *Concertul nr. 3 op. 61 în si minor* (1880), dedicat lui Pablo Sarasate. Poemul simfonic ocupă, de asemenea, un loc important în creația compozitorului, cel mai cunoscut fiind *Dans macabre* (1874), realizat după o poezie de H. Cazalis. Sunt folosite numeroase efecte onomatopeice pe cele 12 sunete ale harpei, apare din nou folosirea secvenței gregoriene *Dies Irae*, de această dată în sens parodic.

Creația lui Saint-Saens valorifică din plin resursele muzicii naționale, răspunzând astfel cerințelor formulate de Societatea Națională Franceză.

d. Opera romantică italiană

Începutul secolului al XIX-lea nu aduce elemente noi în muzica italiană de operă, care domina Europa de aproape două veacuri. Opera bufă și opera seria nu mai prezentau interes pentru publicul din marile centre culturale. Perioada de sfârșit a operei clasice în Italia este reprezentată de Paisiello, Cimarosa, Zingarelli, compozitori care au lăsat câte o singură lucrare, ce reprezintă gloria trecută a operei. Cel care a asimilat toate încercările predecesorilor, deschizând în același timp drumul pentru trecerea de la clasicism la opera romantică italiană, a fost Gioacchino Rossini.

Gioacchino Rossini (1792-1868)

Debutază cu opera comică *Polita căsătoriei*, urmată de o încercare în genul *operei seria* – *Demetrio e Polibio*. Prima lucrare ce

a cunoscut succesul este *Tancredi* și acest lucru s-a datorat importanței pe care compozitorul a dat-o ansamblurilor, apoi stilului concis al recitativelor, notate pentru a fi respectate fidel; de asemenea, linia melodică este mai suplă, cultivând cantabilitatea, fapt ce a asigurat adeziunea publicului. Cu opera *Italianca în Alger*, Rossini aduce o reformă în ceea ce privește arta cântului de operă, care capătă un contur precis, pasajele cu ornamente fiind notate cu strictețe, îndepărtându-se în acest fel posibilitatea abuzivă de a demonstra virtuozitatea. Prin scriitura liniei melodice de mare dificultate vocală, compozitorul a impus în opera italiană tipologia sopranei dramatice și de coloratură.

Momentul cel mai important în istoria operei romantice îl reprezintă succesul răsunător obținut de opera *Bărbierul din Sevilla*, prezentată în 1816. Libretul interpretează într-o manieră contemporană comedia lui Beaumarchais, creând tipul operei bufe romantice perfecte, dar și „catalogul” tipurilor principale de melodii italiene: *romanța*, *serenada*, *aria de bravură* inspirată din canzonetele napolitane (exemplu, *Cavatina lui Figaro*), toate acestea preluând spiritualitatea cântecului tradițional italianesc, fiind puse în slujba conturării personajelor. Un alt element introdus de către Rossini este *aria de coloratură dramatică* (exemplu, *Aria Rosinei*), alcătuită din melodii ce exprimă stările și psihologia personajelor prin numeroase motive muzicale alăturate în mod armonios. *Aria de caracter* (exemplu, *Aria calomniei lui Don Basilio*) reia maniera cântului operelor bufe napolitane, imaginând creșteri expresive intense, pornind de la urmărirea unei idei unitare pe care o descrie muzical. O altă particularitate impusă de Rossini în domeniul muzicii de operă este cultivarea crescendo-ului drept mijloc de tensionare a acțiunii. Mai puțin obișnuit pentru publicul din timpul său este modul în care concepe participarea orchestrei, nu numai ca element de acompaniament, ci și ca unul de sine stătător. Acest lucru este vizibil nu numai în uvertura operei *Bărbierul din Sevilla*, dar și în intermezzo „temporale” în care prin soluțiile de structură simfonică foarte interesante, prin utilizarea întregii game de efecte a culminațiilor motivice, reușește să redea desfășurarea unei furtuni.

Opera *Semiramida* este considerată a fi una dintre primele lucrări ce anunță stilul de „grand opera”. Bel canto-ul ajunge în această partitură la forma definitivă; de asemenea, efectele scriiturii de coloratură, dramatizarea lor tinde spre o nouă tehnică a cântului, devenind punctul de pornire pentru urmașii lui Rossini. Opera *Wilhelm Tell*, inspirată după tragedia lui Schiller, l-a impus pe Rossini la Paris. Asemenea *Semiramidei*, și *Wilhelm Tell* este construită în stilul *grand opera*. Rossini s-a evidențiat prin contribuțiile aduse la „romantizarea” operei seria, îmbogățindu-i componentele, fără a o modifica structural. De ase-

menea, în genul operei bufe a impus o adevărată „revoluție” a limbajului teatral în sensul autenticității și vivacității acțiunii dramatice muzicale.

Gaetano Donizetti (1797-1848)

Continuă pleiada compozitorilor italieni al căror destin este legat de creație. A cultivat ca element primordial melodia, părăsind ornamentația excesivă de tip rossinian, adoptând cântecul popular italian. Acest lucru explică în mare parte simplitatea și cantabilitatea ariilor sale, libertatea cursivității ritmice, mai puțin dominată de periodicitatea silabică a textului. Faima sa este adusă de 2 melodrame ce apar ca exemple tipice ale transformării operei seria în spectacol romantic; este vorba de *Lucrezia Borgia* și, în special, *Lucia di Lammermoor*. Ambele opere au subiecte din literatura contemporană compozitorului. Obiectivul libretelor este acela specific melodramei romantice italiene, adică prezentarea unor situații teatrale care îngăduie exprimarea unor pasiuni și sentimente puternice prin intermediul melodicii și al expresiei vocale spectaculoase. În domeniul operei bufe, Donizetti compune opera *Fiica regimentului*, care reprezintă o versiune spirituală a operelor bufe italiene cărora le adaugă farmecul spontan specific cantabilității franceze. Ultima sa partitură este opera *Don Pasquale*, ce reprezintă punctul culminant al romantismului european în domeniul operei. Subiectul este apropiat de cel al *Bărbierului din Sevilla*, opera fiind construită în stilul celei comice și impresionând prin originalitatea soluțiilor muzicale. În acest context se înscrie finețea detaliului psihologic al personajelor, zăgrăvite prin imagini muzicale de o plasticitate extraordinară.

Vincenzo Bellini (1801-1835)

A fost un muzician tipic romantic, rămânând legendar pentru frumusețea și sensibilitatea sa – „Dolce come un angelo e giovane come l’aurora” (caracterizarea aparține cântăreței Giufetta Turina). Operele sale s-au impus printr-un stil personal pregnant ce îmbină poezia cu muzica. Dominația melodiei vocale reprezintă din acest punct de vedere elementul caracteristic. Cele mai cunoscute opere ale sale sunt *Somnambula*, *Puritani* și *Norma*. Bellini este primul compozitor care anunță romantismul național, ce va ieși în evidență odată cu opera lui Verdi. Din acest punct de vedere, finalul actului I al operei *Norma*, ce cuprinde corul druizilor, supranumit de parizieni *Marseilleza italienilor*, și mai ales finalul actului II al operei *Puritani* (duetul Giorgio-Riccardo cu celebra melodie *Suoni la tromba*) sunt exemplele cele mai elocvente.

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Italia pășește în a doua jumătate a secolului XIX cu un singur compozitor important: Giuseppe Verdi. Așa cum aminteam mai înainte, în multe dintre operele predecesorilor săi apar unele accente patriotice, expresie a sentimentelor și dorinței de libertate și unitate națională ale italienilor din acea perioadă. Chiar dacă nu au fost înscrise în mișcarea italiană *Risorgimento* (Redeșteptarea), ele exprimă simpatia compozitorilor față de cauza comună a tuturor italienilor aflați sub imperiul Austro-Ungar, solidaritatea cu lupta lor de eliberare și unificare a Italiei. Acest moment, ce reprezintă maturizarea națională (declanșată și de valul revoluționar de la 1848), găsește teatrul muzical italian străbătut de avântul patriotic și de redeșteptare națională, în care își face intrarea pe scena muzicii din peninsula G. Verdi, cel care a devenit „cântărețul” Italiei, „muzicianul cu cască” (după cum l-a numit Rossini) și „L’Italianissimo” (cel mai italian dintre italieni).

Nepropunându-și să reformeze opera, nici să desființeze genuri muzicale existente de secole pe care să le declare perimate, Verdi s-a apropiat de operă, dându-i cea mai echilibrată formă și putere expresivă. În acest context, compozitorul afirma: „Dacă germanii, plecând de la Bach, ajung la Wagner, ei procedează ca niște germani adevărați. Dar noi, urmașii lui Palestrina, imitându-l pe Wagner, facem o crimă față de muzică, creăm o muzică inutilă și chiar dăunătoare.” Acestui crez Verdi i-a rămas fidel toată viața, creația sa aducând specificul național pe scenă, iar opera a fost gândită ca mijloc de comunicare cu semenii săi, cărora le-a prezentat năzuințele și idealurile naționale. „Verdi nu avea decât 3 pasiuni. Ele atinseseră însă o forță imensă: dragostea pentru artă, sentimentul național și prietenia” (L. Escudier, *Mes souvenirs*, Paris, 1863).

Creația sa cuprinde muzică de operă, lucrări pentru voce și orchestră și lucrări pentru voce și pian.

Opere (cele mai importante): *Oberto* (1839 – constituie prima sa operă, cu un succes suficient pentru a-i aduce și alte comenzi), *Un giorno di regno* (1840), *Nabucco* (1842 – a repurtat un succes triumfal datorat unui limbaj apropiat de arta populară și utilizării corurilor ce simbolizează poporul, precum și din cauza subiectului în sine, care prezintă tente patriotice), *Lombarzii* (1843 – inspirată de un subiect istoric), *Ernani* (1844 – după V. Hugo, operă care i-a dat posibilitatea să-și afirme ingeniozitatea dramatică, realizată cu ajutorul unor scheme muzicale, tributară în continuare suveranității vocii), *Ioana d’Arc* (1845), *Macbeth* (1847 – pe un libret de F. Piave), *Luisa Miller* (1849 – după Fr. Schiller), *Rigoletto* (1850 – pe un libret tot de F. Piave), *Trubadurul* (1853 – libret de S. Cammarano), *Traviata* (1853 – libret aparținând lui F. Piave, inspirat de *Dama cu Camelii* a lui Al. Dumas fiul), *Vecerniile*

siciliene (scrise în 1855 pentru Opera din Paris), *Bal mascat* (1859), *Forța destinului* (1862), *Don Carlos* (1867), *Aida* (1871), *Othello* (1887) și *Falstaff* (1893).

Lucrări pentru voce și orchestră: Nebunia lui Saul (pe versurile lui V. Alfieri – 1831), *Cantata* pentru căsătoria lui R. Borromeo (1834), *Imnul naștinilor* (cantată pentru sopran, cor și orchestră – 1862), *Requiemul* pentru soliști, cor și orchestră” (1874), *Ave Maria* (pe text de Dante, pentru sopran și orchestră de coarde – 1880).

Lucrări pentru voce și diferite instrumente: 6 romane pentru voce și pian (1838), *Exilatul* (baladă pentru bas și pian – 1839), *Seduția* (baladă pentru bas și pian – 1839), *Nocturna* (pentru sopran, tenor, bas și flaut obligat).

Lucrări corale: Sună trompeta (pentru cor și orchestră – 1848), *Tatăl nostru* (pentru cor mixt pe un text de Dante – 1880).

Spre deosebire de Wagner, care creează un nou tip de operă, Verdi rămâne consecvent operei de tip *seria* la început, apoi *grand opera*, ajungând la o sinteză între acestea două pe fondul cărora se grefează elementele noi. Sursa de inspirație pentru operele sale este viața oamenilor, cu aspirațiile, bucuriile și dramele lor, subiectele fiind preluate din istorie sau din literatură. Mijlocul principal de expresie este melodia, care are un stil propriu național italian, construită în maniera înaintașilor săi. Cantabilitatea, simplitatea, pregnanța, la care se adaugă modernitatea conținutului, au făcut ca melodiile din operele lui Verdi să capete o mare popularitate pe întreg mapamondul. Structurile melodice folosite de compozitor au de cele mai multe ori rădăcina în cântecul popular. Această melodie evoluează de la tipul *arioso* la *recitativul dramatic* îmbogățit cu cromatisme, care colorează armonia, fără însă a ajunge vreodată la limitele tonalității.

Deși pare un tradiționalist, în armonie Verdi este inovator, incluzând numeroase momente modale, desprinse fie din fondul muzicii bisericești, fie din structura melosului popular.

Opera italiană după Verdi. Afirmați în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, câțiva compozitori formați în umbra lui Verdi, prin orientarea tematică, stilul și modalitățile de expresie, au adus contribuții la procesul de continuitate, precum și la supremația muzicii italiene în Europa.

În acest sens amintim activitatea componistică a lui **Amilcare Ponchielli (1834-1886)**, din a cărui creație s-a remarcat opera *Gioconda* (dramă lirică în 4 acte pe libret de Arrigo Boito, după tragedia *Angelo, tiranul Padovei* de V. Hugo). Este o operă în care elementele naturaliste creează melodii apropiate de configurația wagneriană), și **Arrigo Boito (1842-1918)**, compozitor și poet care a marcat începutul înnoirilor ce vor fi realizate în deceniile următoare. Muzica sa este mult mai aproape

de stilul wagnerian, iar opera *Mefistofel* (1867), pe un libret propriu după *Faust* al lui Goethe, impresionează prin viziunea modernă asupra personajelor, dramaturgiei și prin destructurarea spectacolului.

4. Romanticismul muzical târziu (a doua jumătate a secolului al XIX-lea)

Ultima etapă a romantismului, ca orice sfârșit, implică germeii unei noi etape, pregătind tendințele moderne ale muzicii secolului al XX-lea.

Unul dintre novatorii romantici este Richard Wagner, prin creația sa de operă, în care aduce ideea spectacolului total, în care „sparge” granițele tonalității prin multitudinea cromatismelor, creând melodia infinită și armonia perpetuum modulantă. Tot el este inițiatorul marilor descătușări simfonice, al amplificării sonorităților aparatului orchestral și al folosirii pe scară largă a unor instrumente până atunci mai puțin utilizate (suflători – alămuri, percuție).

Sonoritățile ample, copleșitoare, grandioase, foarte dense ca scriitură și profunde în substanța muzicală sunt preluate de Johannes Brahms, de Gustav Mahler, de Anton Bruckner, de Richard Strauss, aceștia din urmă prelungindu-și activitatea creatoare și în secolul al XX-lea.

Formele monumentale simfonice, în special la Brahms, tind spre o perfecțiune și un echilibru specifice clasicismului, deși esența lor muzicală este romantică. Poate că în tendințele lui se află germeii viitorului curent al secolului următor, neoclasicismul, deși la Brahms ele se manifestau ca reacție la exagerările romantice, iar în secolul XX s-au manifestat ca reacție la unele curente moderniste ce ajunseseră la disoluția elementelor muzicale (tonalitate, ritmică, forme, timbraj etc.).

Pentru acest sfârșit de etapă romantică, genul operei proliferat de Wagner și cel simfonic al compozitorilor postromantici sau romantici târzii sunt cele mai edificatoare.

a. Opera romantică germană

Richard Wagner (1813-1883)

Caracterizat de către George Enescu ca fiind „... cel mai răscolitor dintre muzicieni, cel care, vorbind mereu despre zei, se adresează totuși oamenilor și laturii celei mai intime a fiecăruia dintre noi”, a fost una dintre figurile proeminente ale vieții muzicale germane și austriece din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În fața complexității personalității sale polivalente (poet, filosof și muzician), creația multor contemporani de-ai săi a rămas palidă, uriașele sale realizări plasându-l pe Wagner în rândul titanilor culturii universale. Prin creația sa, Wagner

așază cultura muzicală germană pe culmile cele mai înalte ale romantismului, conferindu-i în același timp paternitatea multor înnoiri aduse tratării elementelor de limbaj muzical. Opera sa teoretică și muzicală, profund novatoare, a stârnit vii reacții în lumea muzicală de atunci, aducându-i atât adepți, cât și adversari. Paginile dedicate activității wagneriene sunt numeroase, însumate în mii de volume, printre primii săi biografi numărându-se Franz Liszt, H.S. Chamberlain, Fr. Nietzsche, Vincent d'Indy, Emanuel Ciomac etc. Creația sa a constituit în același timp un minunat izvor de inspirație pentru „muzica viitorului”, deoarece „este și va rămâne pentru multe alte decenii și secole unul dintre cele mai frumoase monumente sonore care au fost înălțate spre gloria neclintită a muzicii” (Claude Debussy, *Domnul Croche antidiletant*).

Născut în 1813 la Leipzig, își manifestă vocația către arte de timpuriu. Începe să studieze serios la Dresda la vârsta de 9 ani, iar la 13 ani traduce primele cânturi din *Odiseea* și apoi din Shakespeare, elemente care-l vor influența mai târziu. Pentru formarea sa muzicală, o foarte mare influență au avut-o Beethoven și Weber, precum și stilul operei italiene și franceze. În egală măsură, a fost influențat de tragedia greacă și de cultura clasică. Sub influența mitologiei antice, Wagner a fost atras și de cea a celților și a popoarelor germanice. Eroul acestor mituri era considerat de compozitor ca fiind „un om de acțiune, liber în raport cu condițiile istorice existente, în el concentrându-se însăși esența năzuințelor eroice și a setei de libertate proprie omului, exprimată într-o formă generalizată.” Personajele sale reliefează atitudini, idei, sentimente pe care compozitorul le va schița muzical într-o formă desăvârșită. 1833 este anul în care scrie prima operă, inspirată dintr-un basm al lui C. Gozzi, pentru ca a doua operă să fie preluată după Shakespeare (*Măsură pentru măsură*), opera numindu-se *Dragostea interzisă*, în care demască fățărnicia păturilor conducătoare, dornice să se impună. În 1834 este numit dirijor al Operei din Magdeburg, pentru ca în 1839 să părăsească Germania în favoarea Parisului. 1842 este anul în care se întoarce la Dresda, oraș în care a obținut un mare succes cu opera *Rienzi*, iar peste un an, cu *Vasul fantomă*. După 1848 se stabilește la Zürich, unde va rămâne până în 1859, perioadă plină de greutate în viața compozitorului, dar și eficientă din punct de vedere intelectual, în sensul că acum a elaborat concepțiile sale estetice despre artă, publicându-le sub titlurile *Arta și revoluția* (1849), *Opera de artă a viitorului* (1850), *Opera și drama* (1851). În 1852 a terminat poemele din tetralogia sa, *Inelul Nibelungilor*, care cuprinde *Aurul Rinului*, *Walkyria*, *Siegfried* și *Amurgul zeilor*. După opera *Lohengrin*, terminată

în 1849, în 1854 începe lucrul la *Tristan și Isolda*, operă ce marchează conștientizarea geniului său creator. În 1856 se apucă să schițeze *Învingătorii*, apoi, după un an, *Parsifal* și, de asemenea, susține o mulțime de turnee împreună cu Liszt. În 1859, vindecat de dragostea față de Mathilde Wesendonck, pentru care scrisese 5 *lieder* pentru *soprană și pian*, pleacă la Paris pentru a pregăti publicul în vederea reprezentării operei *Tannhauser* prin concerte care s-au bucurat de un succes real. În 1867 termină de compus *Maeștrii cântăreți*, prezentată după un an la München. Între 1869-1870 au loc premierele müncheneze ale *Aurului Rinului* și *Walkyriei*, ordonate de Ludovic al II-lea. În 1874, *Amurgul zeilor*, ultima parte din *Inelul Nibelungilor*, este terminată, iar în 1876, acestei tetralogii i se dedică primul festival de la Bayreuth. Anul 1882 aduce cu sine premiera în același oraș a operei *Parsifal*. Moare în 1883 la Veneția.

Caracteristicile operei sale sunt legate de: crearea melodiei infinite; crearea leit-motivului; crearea unei armonii bazate pe modulații complicate; un stil rafinat și colorat orchestral; contopirea recitativului cu aria; orchestra își mărește numărul de instrumente prin introducerea în special a instrumentelor de suflat din alamă (familia tubelor); monologul este principalul mod de redare muzicală (*Lohengrin*); gruparea leit-motivelor după forțele care se află în conflict (*Lohengrin*); renunțarea la uvertură și înlocuirea ei cu un preludiu (*Lohengrin*), conceput ca o sinteză a dramei, primind în același timp funcții dramaturgice speciale prin concentrarea acțiunii și prezentarea detașată a celor mai importante teme „personaje” ale acțiunii; sursele de inspirație sunt din vechile legende scandinave și germanice (tetralogia), din evul mediu germanic (*Tristan și Isolda*, *Maeștrii cântăreți*, *Vasul fantomă*, *Tannhauser*); conferirea unei noi dimensiuni corului și rolului acestuia în drama muzicală; structura arhitectonică a operelor adoptă forma tripartită, cele 3 acte ale dramelor sale oferind cadrul cel mai echilibrat al desfășurării acțiunii.

Creația instrumentală, simfonică și vocală cuprinde *Sonata pentru pian* și *Cvartetul de coarde*, compuse în 1828, *Uvertura în Si bemol major pentru orchestră cu lovituri de timpan*, executată public la Leipzig în 1830, *Sonata pentru pian nr.1 în Si bemol major*, *Poloneza în Re major pentru pian la patru mâini*, *Fantezia pentru pian în fa diez minor* și *Sonata pentru pian nr.2 în La major*, toate compuse în 1831. Amintim și *Simfonia I în Do major* (1832), *Uvertura Polonia* (1832), *7 cântece după „Faust” de Goethe* (1832) etc.

Lucrările teoretice cele mai importante sunt: *Despre critica muzicală* (1852), *Muzica viitorului* (1860), *Despre dirijat* (1869), *Despre*

menirea operei (1871), *Despre inconsecvențele termenului de Dramă muzicală* (1872), *Despre folosirea muzicii în dramă* (1879) etc.

b. Simfonismul francez în perioada romantismului târziu

Cesar Franck (1822-1890)

În jurul acestui compozitor se formează o adevărată școală de muzică bazată pe idei estetice noi, ce prefigurează secolul XX. Creația sa este străbătută de principiul ciclic și de contrastul simfonic. Lucrările sale sunt pentru pian, muzică de cameră, vioară și pian, orgă, vocal-simfonice și simfonice. *Simfonia în re minor* se înrudește tematic cu simfoniile beethoveniene prin însuși motivul inițial. Se mai observă o sinteză între stilul polifonic și cel armonic, de asemenea, între formele clasice și cele ciclice, romantice, melodia fiind principalul purtător al expresiei. Ritmul este organizat în formule pregnante, iar armonia o prefigurează pe cea a secolului XX.

Camille Saint-Saens (1835-1921)

În afară de Cesar Franck, Camille Saint-Saens a fost un adevărat „șef de școală” prin activitatea sa de organizator și creator de concerte și muzică simfonică.

c. Simfonismul german în perioada romantismului târziu

Johannes Brahms (1833-1897)

Socotit de către muzicologi ca făcând parte din curentul postromantic, al doilea copil al unui muzician stabilit în Hamburg, J. Brahms cunoaște ambianța muzicală de la o vârstă fragedă, la 8 ani fiind încredințat spre a învăța vioara profesorului Ed. Marxsen din Altona, muzician rafinat, format în spiritul tradiției lui Bach, Mozart și Beethoven. Brahms studiază tehnica contrapunctului, armonia și arta pianului, ajungând să realizeze de timpuriu transcripții la prima vedere din „Clavecinel bine temperat”. În același timp, este atras de filozofie, arte plastice și literatură, de romanul cavaleresc și de poezia clasică și romantică germană, preferându-i pe Schiller, Herder, Novalis, Goethe, Byron etc. De timpuriu se manifestă ca pianist, întreprinzând și câteva turnee în jurul Hamburgului în 1851, pentru ca în 1853 să meargă în zona nord-germană, apoi la Göttingen și Weimar, unde l-a cunoscut pe Liszt, turneu ce l-a consacrat ca interpret și compozitor. Din această perioadă datează și primele sale lucrări, dintre care amintim *Sonatele pentru pian în Do major și în fa diez minor* și *Scherzo-ul pentru pian în mi bemol minor*. Brahms este atras de muzica lui Bach, Mozart și Beethoven, pe care o studiază și o interpretează într-o manieră personală, urmărind „să traducă intențiile compozitorului într-un mod convingător, să înțeleagă elanul geniului beethovenian și să-i redea splendoarea” (ziarul

„Signale”, Leipzig, ianuarie 1856). În toamna anului 1857 este numit muzicianul Curții din Detmold, manifestând o atracție deosebită pentru muzica de cameră. Aici compune o *Sonată pentru 2 piane în re minor*, care ulterior se transformă în *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în re minor*. După 2 ani creează *Sextetul de coarde în Si bemol major* și *Cvartetele pentru pian* op. 25, 26, lucrări în care abordează tehnici noi de compoziție. În septembrie 1862 sosește la Viena, oraș care va deveni o a doua casă pentru el. Aici va conduce Asociația *Singakademie* (Academia corală), fiind numit ulterior director muzical al societății de concerte *Gesellschaft der Musik Freunde* (1872-1875), prilej cu care va lupta împotriva blazării, imprimând un nou spirit în viața muzicală. Tot aici se va consuma și cea mai mare parte a vieții sale creatoare. Structura multinațională a muzicii ce răsuna prin Viena aceluși timp l-a influențat pe Brahms, care cunoaște în acest fel cântecul popular, cel orășenesc și cel lăutăresc, ale căror intonații le-a folosit în creațiile sale. Moare în 1897 la Viena, fiind înmormântat alături de Beethoven și de Schubert în Cimitirul central din Viena.

Creația sa cuprinde 121 de opusuri la care se adaugă un mare număr de lucrări fără număr de opus. Formele și genurile muzicale abordate sunt moștenite de la Bach și Beethoven, compozitorul rămânând departe de poemul simfonic și de opera de tip romantic, fiind fidel tradiției „muzicii pure” și promovând muzica pentru pian, cea de cameră, liedul, muzica orchestrală și vocal-simfonică, fără a se opri mai mult asupra unui gen muzical. Creația sa poate fi ordonată în:

- **creație vocală:** lieduri, coruri, lucrări vocal-simfonice, la baza loc stând versurile poezilor germani culți, dar și ale celor anonimi. În cadrul acestui tip de creație, compozitorul realizează cu ajutorul unui limbaj armonic propriu contraste, creând o permanentă tensiune;
- **creație instrumentală:** 3 sonate pentru pian, apreciate de Schumann ca fiind „simfonii deghizate din cauza tratării lor armonice în manieră proprie”, 3 sonate pentru vioară și pian, sonate pentru violoncel și pian, sonate pentru clarinet și pian. Muzica de cameră cuprinde triouri, cvartete, cvintete în care compozitorul își dovedește măiestria tratării armonice, ce îmbină elementele clasice cu cele romantice;
- **creație orchestral-simfonică:** 4 simfonii, fiecare având o fizionomie proprie: *Simfonia I în do minor* are un caracter monumental, *Simfonia a II-a în Re major*, denumită și *Simfonia vieneză*, *Simfonia a III-a în Fa major* are o structură dramatică proprie, *Simfonia a IV-a în mi minor* are o structură complexă. De asemenea, a scris și două uverturi: prima – *Academica*, compusă pentru Universitatea din Breslau, are 10 teme dintre care ultima cuprinde imnul *Gaudeamus Igitur*, iar a doua – *Tragica*, inspirată după *Faust* de Goethe; 4 concerte instrumentale –

2 pentru pian și orchestră, unul pentru vioară și orchestră și unul pentru vioară, violoncel și orchestră, acesta din urmă fiind dedicat prietenului său, J. Joachim;

– **creație vocal-simfonică**: un *Requiem german* pentru soprană, bariton, cor și orchestră op.45, compus pe parcursul a 10 ani, ideea compunerii lui fiind declanșată de moartea lui Robert Schumann și a mamei sale, Ch. Brahms. Lucrarea nu a fost destinată cultului catolic, pentru că este folosită limba germană, și nu cea latină. A mai scris și Cantata *Rinaldo* pentru tenor, cor bărbătesc și orchestră op.50 pe un text de Goethe; la fel și *Rapsodia pentru alto, cor bărbătesc și orchestră* op.53, *Cântecul destinului* pentru cor și orchestră op.54 etc.

Particularitățile stilistice ale creației sale sunt exprimate prin atitudinea compozitorului față de obiectivele „noii școli germane”, ce condamnă ideea programatică, renunțarea la tradiție, la simfonism, protestul față de nerealizarea formei muzicale, considerată drept cadru într-o „proprietate inalienabilă”, neacceptarea tematismului și a esteticii romantice, deși atitudinea și sensibilitatea lui au fost pur romantice. De aceea, creația brahmsiană are o tentă rațională, lucidă, o formă echilibrată ce ne duce cu gândul spre clasicism. Melodia constituie elementul esențial în creațiile sale, tratarea fiind clasică, într-o mare varietate de procedee polifonice, armonice și variaționale. În ceea ce privește forma muzicală, aceasta este complexă, echilibrată și rațională. De aceea, Brahms se înscrie în istoria muzicii ca primul neoclasic.

Anton Bruckner (1824-1896)

Despre Bruckner, Wagner afirma: „Cunosc un singur om care se apropie de Beethoven: acest om este Bruckner”. Biografia compozitorului este una dintre cele mai sărace în evenimente, dar nelipsită de momente determinante în devenirea sa artistică.

Privită în contextul european al muzicii secolului al XIX-lea, *creația* bruckneriană apare ca o valoroasă contribuție la îmbogățirea tezaurului muzical universal. Perioada în care s-a afirmat este una a disputelor estetice asupra progresului muzicii, pus sub numeroase semne de întrebare. Creația lui Bruckner s-a bazat pe tradiția cântecului polifonic de tip renescentist, pe aceea a muzicii germane și austriece din perioada clasică și romantică și pe cântecul popular. Asemenea lui Brahms, Bruckner a ales muzica fără program, simfonismul de esență filosofică, oglindind conflictul dintre destinul artistului romantic și cadrul social în care viețuiește. În majoritatea lucrărilor sale, începutul este insidios, treptat conturându-se teme care vor fi ulterior dezvoltate. Un foarte mare număr de teme din lucrările lui Bruckner este construit pe scheletul arpegiului, desfășurat numai pe câteva sunete ale acestuia,

celulele muzicale astfel obținute transformându-se în nuclee generatoare de dezvoltări tematice ample. Contrastul bitematic al formei de sonată i-a fost insuficient compozitorului, determinându-l să utilizeze 3 grupuri tematice, unele dintre ele fiind polifonice, lucru ce reprezintă o inovație. Un loc important în creația bruckneriană îl ocupă ritmul, ordonat în conformitate cu unele structuri ce apar consecvent în lucrările sale. Alături de formulele tradiționale, apar unele specifice, ca, de exemplu, valoarea lungă urmată de cea scurtă (simfoniile IV, V, VIII și IX); o altă combinație ritmică este alcătuită din 2 pătrimi urmate de un triolet pe pătrimi și invers (simfoniile III, IV, VIII și IX), la fel ca și formulele ritmice ostinate, interpretate în cadrul temelor de către alămuri în **fff**. Forma arhitecturală tipică impune tipul de lied sonată sau de rondo sonată, folosite pentru părțile externe ale simfoniilor. În concepția lui Bruckner, părțile lente sunt foarte importante, fiind considerate „miezul simfoniei, momentul suprem al unei inspirate contemplații”. În muzica lui Bruckner, un rol important îl joacă orchestra, diferită, în componența sa, de cea a predecesorilor romantici și mai aproape de tipul folosit de Schumann și de Schubert, componența pe care o amplifică după necesități prin suflători, percuție, harpă și contrabas cu 4 corzi.

Dintre cele mai cunoscute lucrări amintim cele 9 simfonii, creațiile pentru orchestră, corurile, piese pentru diferite instrumente etc.

Gustav Mahler (1860-1911)

Mai mult decât alți compozitori romantici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea ce au cultivat un anumit gen de muzică în care au adus reforme substanțiale, G. Mahler a abordat în creația sa liedul și simfonia, realizând o foarte strânsă legătură între ele.

Ciclurile de lieduri elaborate în perioada 1885-1892 sunt *Cântece din timpul tinereții* (1885) și *Cântecul tânguitor* pentru soprană, contraalto, tenor, cor și orchestră. Ele sunt inspirate dintr-un basm de Grimm și Bechstein. Gândirea sonoră a lui Mahler este în totalitate simfonică și orchestrală. Următorul ciclu de lieduri, publicat în 1884 și intitulat *Cântecele ucenicului pribeag*, inaugurează liedul cu acompaniament de orchestră, element reprezentativ și inovator pentru genul miniatural de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Simfonia, în ansamblul ei, se înscrie pe linia tradițională ce păstrează forma în 4 părți, în care influența romantică determină lărgirea cadrului arhitectural. În domeniul simfonic, de la Mahler au rămas 10 simfonii.

Una dintre trăsăturile importante ale creației lui Mahler este puternica ancorare în simfonismul de tip beethovenian, caracterizat prin

melodism, teme clare, expunere logică, ce culminează printr-o rezolvare apoteotică în final. Simfoniile compozitorului îmbracă formele unor adevărate drame simfonice în care subiectul tratat este omul în luptă cu o societate nedreaptă și cu destinul. Pentru aceasta, el utilizează un număr foarte mare de teme și de motive care circulă în cadrul părților simfoniei sau pe parcursul întregii simfonii. Instrumentația este gândită orchestral prin intermediul timbrurilor instrumentale, gândirea politimbrală mahleriană fiind eliberată de reguli sau canoane și ascultând mai mult de necesitățile dramaturgice, pentru a realiza o confruntare timbrală cu un număr impresionant de instrumente ce depășește chiar și orchestrația wagneriană. Scriitura polifonică prezintă o altă particularitate stilistică, gândirea multimedială, în care fiecare voce este încredințată unui timbru instrumental pentru reprezentarea unui personaj, fiind elementul esențial. Accesibilitatea muzicii lui Mahler este asigurată de prezența melodiilor de sorginte populară din melosul austriac, ceh, polonez și maghiar. La toate acestea se adaugă prezența unor procedee onomatopeice (cântecul păsărilor, susurul izvoarelor etc.), care întregesc emoția creată în cadrul muzicii liedurilor și simfoniilor sale.

Richard Strauss (1864-1949)

Deși contemporan cu marile curente și sisteme filosofice idealiste, a căror influență s-a făcut simțită la o mare parte din intelectualii germani, Richard Strauss nu s-a îndepărtat de viață, iar conținutul lucrărilor sale este cât se poate de realist, robust și accesibil, oglindind moravurile epocii sale. Este un bun continuator al concepțiilor programatice ale lui Liszt și Berlioz, precum și al celor dramatice wagneriene.

Melodia este sugestivă, tinzând să redea specificul local, ambiental sau de epocă. Armonia este tipic romantică, valorificând la maximum limitele sonore.

Elementul ritmic aduce alternanțe ale numeroaselor dansuri prezente în creația sa, iar orchestrația folosește efecte naturaliste, un stil pictural și exotic.

Creația sa cuprinde lucrări din domeniul muzicii programatice, a teatrului muzical și a miniaturii vocale. Poemele simfonice scrise de R. Strauss sunt: *Don Juan* – poem muzical închinat iubirii și vieții, inspirat după versiunea poetică a lui Lenau; *Till Eulenspiegel* – înfățișează pășaniile eroului din Țările de Jos din secolul al XIV-lea, în cadrul poemului existând o introducere lentă, a cărei temă povestitoare „A fost odată ca-n povești” este urmată de acțiunea propriu-zisă, dominată de motivul lui Till, ce apare ca un refren pe parcursul întregii lucrări, îmbrăcând diferite forme, în funcție de desfășurarea evenimentelor și de rolul eroului; *Don Quijote* – cuprinde 10 variațiuni

cu elemente naturaliste realizate pe baza a 2 teme ce împletesc latura ridicolă cu cea poetică în înfățișarea peripețiilor personajului. Muzica de teatru cuprinde operele *Salomeea* (inspirată după piesa lui O. Wilde, abordează un subiect ce redă lipsa de moralitate a contemporanilor săi), *Electra* (inspirată după Sofocle redă tarele societății contemporane compozitorului) și *Cavalerul rozelor* (inspirată după un subiect din secolul al XVIII-lea). Muzica de balet a fost creată pentru baletul Operei din Viena și cuprinde, printre altele, *Legenda lui Iosif*, *Suita de dansuri după Couperin* etc. În domeniul creației simfonice, Strauss a compus *Simfonia Alpilor*, care reprezintă expresia unor concepții noi ce ne duc cu gândul spre muzica secolului XX, realizată prin construcții melodice și armonice foarte simple, transparența sonorităților și timbrurilor instrumentale, arta polifonică și desfășurarea variațională, ce redau admirația față de natură.

d. Liedul german

Hugo Wolf (1860-1903)

Este compozitorul care aplică în mod creator principiile wagneriene în domeniul miniatural – liedul, în care folosește declamația cântată și melodia continuă.

A scris mai multe cicluri de lieduri a căror sferă tematică este pur romantică (bucuria dragostei, sentimentele față de natură, sarcasmul, umorul etc.). Versurile acestor creații aparțin lui Goethe, iar stilul „merge” spre declamația cântată, ce îmbină textul cu muzica. Ciclul de lieduri *Cântece spaniole* înfățișează o adevărată galerie psihologică și afectivă de personaje, folosind un limbaj muzical flexibil și expresiv. Un alt ciclu de lieduri este intitulat *Cântece italiene* și este considerat a fi un adevărat roman de dragoste în care prin mijloace expresiv-muzicale tipic romantice este descrisă evoluția sentimentelor celor doi îndrăgostiți.

Printre cele mai des folosite tehnici de realizare a plasticității imaginii sunt cromatismul melodic și armonic, element tipic postromantismului, îmbinarea textului cu melodia într-o expresivitate deplină și folosirea pianului într-o manieră rafinată, ajungându-se la o adevărată simfonizare a liedului, sonoritățile orchestrale întuite determinându-l pe compozitor să-și orchestreze ulterior multe din lieduri.

II. ȘCOLILE MUZICALE NAȚIONALE ÎN ROMANTISM

Curentul romantic, specific secolului al XIX-lea, aduce cu sine și o tendință de emancipare a micilor națiuni oprimate din cadrul marilor imperii. Mișcările revoluționare manifestate în jurul anului 1848 au antrenat intelectualitatea fiecărei țări într-o luptă democratică pentru *libertate, egalitate, fraternitate*. Deviza revoluției franceze s-a răspândit

în toată Europa și chiar dacă revoluțiile nu au învins și nu au putut impune dezideratele formulate, un suflu nou, o deschidere spre cultură s-au produs în mai multe locuri.

Pe acest fundal, și arta sunetelor, muzica, a început să prindă noi contururi, impuse de specificul național. Astfel, folclorul muzical a intrat în atenția compozitorilor de muzică cultă, preocupați de a crea o muzică expresivă, personificând modul caracteristic de exprimare muzicală al fiecărui popor. Dorința de a crea o astfel de muzică a determinat apariția școlilor muzicale naționale.

Compozitori de geniu au apărut și în spații geografice aproape necunoscute până atunci în lumea muzicală, însuflând muzicii un melodism proaspăt, cu accente stenice, înnoind melodia și armoniile genurilor și formelor muzicale consacrate deja în istoria muzicii universale.

1. Școlile muzicale nordice

Școala daneză. În ținuturile nordice, ritmul afirmării culturilor naționale a fost ceva mai lent decât în celelalte țări europene dezvoltate datorită condițiilor social-politice ale țărilor respective. Formarea stilului național în cazul danezilor s-a datorat influenței muzicii germane asupra bazei tradiționale existente, creată de câțiva compozitori înaintași ce aveau origini germane. Este vorba de Ch.Fr. Weyse (1774-1842) și Fr. Kuhlau (1786-1832 – pune bazele clasicismului danez, ancorat în tradiția lui Haydn și Mozart).

Înființarea școlii naționale daneze este datorată lui Niels Gade și lui K.A. Nielsen. Aceștia vor contribui la promovarea unei noi orientări muzicale ce a adus spiritul popular în creația cultă.

Școala norvegiană. Este reprezentată prin Edvard Grieg (1843-1907). Până la Grieg, muzica norvegiană nu a fost cunoscută decât foarte puțin, cunoașterea ei datorându-se în special violonistului Ole Bull, denumit și „Paganini al nordului”.

Edvard Grieg (1843-1907)

A îmbrățișat ideea creării unei școli naționale, considerând acest lucru ca pe o necesitate. Format la Leipzig, s-a apropiat de concepția romantică a lui Chopin, Schumann și Liszt. În 1862 revine în Norvegia și întreprinde acțiuni de combatere a influențelor străine în vederea creării unei școli naționale, demonstrând în acest sens viabilitatea creației populare ca bază a muzicii culte.

Creația sa cuprinde miniatură vocală (cântece pentru voce și pian op. 2,4,5, lieduri op. 15,21,25,44, 4 romanețe op. 10 și 12 cântece

op.33 etc.), muzică instrumentală (piese pentru pian solo, pian la 4 mâini, lucrări camerale pentru diverse instrumente și formații instrumentale); lucrări simfonice și concertante (simfonia compusă la îndemnul lui N. Gade, uvertura *Im Herbst* op.11, dedicată aceluiași scriitor; *Concertul pentru pian și orchestră în la minor* op.16 (1868); o suită pentru orchestră de coarde, realizată în maniera lui Rameau și Couperin, cu influențe ale muzicii lui Bach; *Dansurile simfonice pe teme norvegiene* op.64 (1898)); muzică de scenă (*Scene din Olav Trygvason* pentru soliști, cor mixt și orchestră, după drama lui Bjornson – 1874; *Peer Gynt* – după drama lui Ibsen).

Particularități stilistice. Caracteristica principală a creației lui Grieg o constituie expresia melodică datorată specificului național norvegian, apoi simplitatea și pregnanța temelor muzicale, bazate pe structuri melodice pentatonice, modale sau tonale, frecvente pendulări major-minor, mers descendent în terțe, folosirea ornamentelor, reliefaarea structurilor modale, armonie de factură tonală, acordarea unei atenții deosebite succesiunilor netradiționale (șiruri de cvinte paralele folosite în acompaniament), rezolvarea figurată a sensibilei, succesiuni de septime și none, utilizarea cromatismelor care nu schimbă centrul tonal, ritmică specifică dansurilor și cântecelor populare norvegiene.

„Muzica lui Grieg nu-și trage rădăcinile atât din folclorul norvegian, cât exprimă sufletul, pitorescul și latura caracteristică a unei întregi națiuni” (aprecierea aparține lui Pablo Casals, într-o discuție a acestuia cu J.M. Corredor).

Școala finlandeză. S-a bazat pe o tradiție reprezentată în perioada clasică prin K. Kapanissel (1775-1838). În secolul al XIX-lea pătrund influențele romantismului, reprezentat cel mai bine, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX, prin Jean Sibelius, care a înființat școala națională.

Jean Sibelius (1865-1957)

Romantic, modern și inovator, creator a 116 lucrări cuprinse în opusuri și 68 fără număr de opus, Jean Sibelius urmează drumul creației cu text și cu program, încercând să realizeze modalități proprii de exprimare a caracterului național finlandez. Majoritatea lucrărilor sale sunt lieduri, coruri, lucrări vocal-simfonice și programatice.

Creația sa cuprinde lucrări vocale, scrise în limbile suedeză, finlandeză și germană pe versurile unor poeți nordici, dar și din *Kalevala* (epopeea nordică binecunoscută); lucrări vocal-simfonice de tipul baladei (*Regina captivă*, *Soția huntrașului* etc.) și al cantatei

(*Patria noastră, Imnul pământului* etc.); creație instrumentală (pentru pian – lucrări programatice, ansambluri camerale – cvartete de coarde, cvintete cu pian etc.); creație simfonică (7 simfonii cu caracter programatic) și concertantă (*Concertul în re minor pentru vioară și orchestră* op.47 – 1903-1905, lucrare tripartită tradiționalistă, modernă prin tratarea instrumentului solist și a orchestrei, precum și a raporturilor variate dintre expresie și tehnica instrumentală, între conținut și formă); poeme simfonice (*Kullervo* op.7 pentru sopran, bariton, cor bărbătesc și orchestră – lucrare de dimensiuni bruckneriene închinată eroului național cu același nume, alcătuită din 5 secțiuni; *O legendă* op.9, lucrare ce reprezintă stilizarea și rafinarea sonoră muzicală a esenței mitului legendar popular finlandez; *Finlandia* op.26 – 1899, cel mai cunoscut dintre poemele sale simfonice, unul tragic-eroic al unei Finlande oprimată și încătușată de dominația țaristă, dar frumoasă și mărețe prin natură; ultimul dintre poemele simfonice este *Tapiola* op.112 – 1926, în care eroul Tapio este preluat tot din Kalevala, fiind un duh al pădurilor legendare); mai menționăm uvertura *Karelia* și suita *Karelia* (compuse în 1893, redau fidel coloritul național finlandez). A mai scris numeroase mici piese de scenă, unele circulând sub formă de suită.

Particularități stilistice. Ca toți romanticii, și Sibelius își găsește subiecte în mituri, legende, în istoria, natura și peisajul finlandez. Melodia în creația lui Sibelius este simplă, expresivă, maiestuoasă, în desfășurări rapsodice, colorată de tonuri câteodată aspre, asemenea peisajului natural finlandez, într-o rostire apropiată de particularitățile cântecului popular, cu o structură timbrală și arhitectonică mai puțin tradițională, preferând construcțiile strofice și structurile „Barform”. Folosește adesea o îmbinare între tradiția clasică și cea romantică, cu structuri modale arhaice finlandeze îmbogățite cu cromatisme și structuri metroritmice alcătuite din măsuri simetrice, mixte și eterogene. Orchestrația sa pune accente pe instrumentele cu coarde, combinate cu cele de alamă, toate acestea venind în slujba muzicii care exprimă specificul finlandez.

2. Școala muzicală ungară

Cultura muzicală ungară a secolului XIX este marcată de accentuarea luptei pentru afirmare națională în condițiile existenței Imperiului Habsburgic. O mare răspândire pe plan muzical național o cunoaște *verbunkos*-ul, ce presupunea ritmul binar, fraze încadrate în cvadratura clasică, cadențele tipice „bokazo”, frecvența cvartei mărite în discursul muzical, structura modală asemănătoare majorului și minorului obișnuit, forma binară (lent-repede) sau ternară, tendința

spre ornamentare și improvizație instrumentală, care poartă amprenta manierei lăutărești.

E. Ferenc se impune în cultura muzicală romantică ungară ca fiind primul compozitor important de operă națională. Stimulat de avântul operei romantice italiene, a compus în stilul muzicii ungare opera *Bathori Maria* (1840). Apoi – *Hunyadi Laszlo* (1844), reprezentată și la București în 1860, pe care N. Filimon a apreciat-o. Meritul acestui compozitor este acela de a fi contopit influențele muzicii italiene cu elementele specifice genului *verbunkos*, ducând la formarea școlii naționale ungare. Cel mai important reprezentant al școlii muzicale ungare este **Franz Liszt**, care a trecut dincolo de granițele naționale, devenind un compozitor european, intrat în istoria muzicii universale.

3. Școala muzicală rusă

Sarcina de a crea o școală națională rusă i-a revenit după 1780 lui *M.I. Glinka (1804-1857)*. Acesta va îmbina elementele clasice europene cu elemente ale limbajului autohton. Cea mai importantă operă a sa este *Ivan Susanin*, care înfățișează momente din trecutul istoric al Rusiei. Din punct de vedere muzical, orchestra este elementul care asigură echilibrul între acțiune și desfășurarea melodică, deschizând astfel drumul operei clasice ruse.

În a doua jumătate a secolului XIX ia ființă „Grupul celor cinci”, alcătuit din 5 intelectuali (Mili Alexeevici Balakirev, Cezar Kui, Modest Petrovici Musorgski, Nikolai Andreievici Rimski-Korsakov și Aleksandr Porfirievici Borodin). Principiile enunțate în cadrul acestui grup vor duce la înființarea culturii muzicale naționale ruse. Inițiatorul acestui grup a fost *Balakirev (1837-1910)*, iar teoreticianul său a fost *Kui (1835-1916)*, ceilalți 3 remarcându-se prin compoziție.

De la **Musorgski (1839-1881)** a rămas creație simfonică și operă (*Boris Godunov*, după un text de Pușkin), muzică instrumentală sub forma tabloului simfonic (*Tablouri dintr-o expoziție*, scris inițial pentru pian, constituit ca o suită de 10 tablouri legate între ele prin tema plimbării; lucrarea a fost orchestrată de Maurice Ravel, care a și făcut-o cunoscută).

Borodin (1833-1887) a lăsat în urmă opera monumentală eroico-epică *Cneazul Igor*, care înfățișează perioada de încheiere a statului rus. Aici, melodia are un pronunțat caracter modal cu multe cromatisme, iar forma este aceea a suitei instrumentale (*Dansurile polovțiene*).

Din creația lui **Rimski-Korsakov (1844-1908)** amintim operele *Fata de zăpadă* (după un basm de Ostrovski), *O noapte de mai*, *Șeherezada* (inspirată din povestea celor 1001 de nopți, lucrarea fiind

alcătuită din tablouri izolate, grupate sub formă de suită în 4 părți. Părțile sunt legate printr-un solo de vioară).

Piotr Ilici Ceaikovski (1840-1893)

A fost un compozitor orientat spre programatism, căruia îi conferă sensuri noi prin obiectivarea trăirilor subiective. Caracteristică întregii sale creații este confesiunea lirică, prin rostirile muzicale compozitorul urmărind să comunice trăirile interioare.

Simfonismul lui Ceaikovski se caracterizează prin confesivitate, accentul căzând pe reliefaarea trăirilor psihologice, pe confruntarea dintre bine și rău.

Creația sa cuprinde muzică simfonică (6 simfonii în care este preocupat de problema dezacordului dintre om și realitate, dintre artist și epoca sa), muzică cu program (uvertura *Furtuna*, după drama lui Ostrovski, uvertura fantezie *Romeo și Julieta*, inspirată după Shakespeare, fantezia simfonică *Francesca da Rimini*, simfonia programatică *Manfred*, după tema poemului lui Byron, uvertura fantezie *Hamlet*, uvertura *1812*); concerte instrumentale (3 concerte pentru pian și orchestră, un concert pentru vioară și orchestră în Re major și o fantezie concertantă pentru pian); muzică de balet (3 baletе – *Lacul Lebedelor*, *Frumoasa din pădurea adormită*, *Spărgătorul de nuci*); creație de operă (operele *Evgheni Oneghin*, după romanul în versuri al lui Pușkin, *Dama de Pică*, inspirat tot de Pușkin, și *Fierarul Vakula*, inspirat după o nuvelă de Gogol). A mai scris și romane, care constituie și ele o verigă importantă în creația lui Ceaikovski.

4. Școala muzicală poloneză

În condițiile sociale și istorice deosebit de grele pe care le cunoaște Polonia secolului al XVIII-lea, apare primul teatru de operă polonez la Varșovia, prima lucrare lirică fiind un vodevil pe muzica lui Kamiński. Este un moment deosebit ce pregătește bazele școlii naționale, a cărei temelie se va pune în secolul al XIX-lea.

Cel ce reprezintă teatrul liric romantic polonez este **Stanisław Moniuszko (1819-1872)**. Creațiile sale reflectă dorința de a scoate în evidență trăsăturile dansurilor și cântecelor populare poloneze, fiind în același timp influențate, de-a lungul evoluției compozitorului, de către opera franceză și italiană și mai târziu germană (Wagner). Tot acestui compozitor îi revine meritul de a fi contribuit la crearea unui stil național în melodia vocală, *Melodii din familie* reprezentând prima culegere cu 300 de miniaturi vocale ce sugerează cântecul popular.

De-a lungul secolului al XIX-lea, lupta pentru afirmarea școlii naționale poloneze se manifestă plenar prin activitatea muzicală a lui Frederic Chopin, reprezentantul polonez al romantismului.

5. Școala muzicală cehă

La fel ca și în cazul celorlalte popoare aflate sub dominația Imperiului Austro-Ungar, în teritoriile cehe se va naște un curent cultural național care îl va avea drept reprezentant pentru secolul al XIX-lea pe **Bedrich Smetana (1824-1884)**, acesta fiind socotit întemeietorul culturii naționale muzicale cehe. Praga era, după Viena, al doilea oraș important din vechiul imperiu, oraș în care au poposit mulți dintre compozitorii clasici (Mozart și-a prezentat aici premierele operelor *Nunta lui Figaro* și *Don Juan*). În 1811 se înființează Conservatorul din Praga, fapt ce va duce la impulsionarea vieții muzicale cehe.

Bedrich Smetana (1824-1884)

Pianist, compozitor, dirijor și critic muzical, format în climatul luptei pentru eliberare națională, a dedicat multe dintre lucrările sale pământului natal și orașului Praga.

Genul muzical cel mai important în care a compus este poemul simfonic, cele mai cunoscute fiind *Patria mea* (dedicat orașului Praga), *Văltava* (descrie printr-o melodie simplă de inspirație folclorică frumusețea apei ce trece prin Orașul de aur), *Sarka* (inspirat dintr-o legendă preistorică), *Prin pădurile și livezile cehe* (poem în care predomină cântecul popular) și cele două poeme simfonice care încheie creația acestui gen: *Tabor* și *Blanik*, ce evocă momente din lupta de eliberare națională. Cele 6 poeme simfonice sunt unite prin tema *Vysehradului*, care devine un leit-motiv al ciclului compozițional. În afara poemelor simfonice, Smetana a compus și opere, cel mai cunoscut titlu fiind *Mireasa vândută*, pe un libret de Karel Sabina, ce se încadrează în genul operei comice, subiectul fiind legat de viața poporului ceh.

Antonin Dvorak (1841-1904)

Este un continuator al drumului început de Smetana, creația sa cuprinzând opere, simfonii și muzică de cameră. Creația care l-a făcut cunoscut este *Simfonia din lumea nouă* (1893), ce aduce elemente din cântecul negro-spirituals american, simfonia fiind scrisă în urma acceptării postului de director al Universității din New York. În domeniul instrumental, scrie un concert pentru pian, unul pentru vioară și unul pentru violoncel. De asemenea, scrie 4 rapsodii slave, 5 uverturi, oratorii, cantate, piese pentru vioară, muzică de cameră etc.

6. Școala muzicală spaniolă

Mult timp, în Spania, muzica s-a aflat sub influența muzicii italiene și a clasicismului vienez. De asemenea, muzica religioasă a jucat un mare rol în perioada medievală. În secolul al XIX-lea, folclorul a fost reconsiderat și folosit ca mijloc de îmbogățire a stilurilor muzicale. Primul care a dat semnalul acestei înnoiri a fost **Barbieri (1823-1894)**, cel care a readus în muzica cultă spaniolă *zarzuela* și *tonalida*, forme ale genurilor vechi de comedie muzicală.

Cultura muzicală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost influențată și în Spania de curentul romantic, în speță de către Richard Wagner, Richard Strauss și Cesar Franck. O serie de compozitori spanioli s-au grupat în jurul lui **Felipe Pedrell (1841-1922)**, cel care a pus în valoare folclorul spaniol, scriind și lucrări teoretice precum *Gramatica muzicală*, *Enciclopedia critică*, *Pentru muzica noastră* (1860), această ultimă lucrare reprezentând un protest împotriva influențelor străine, pledând în același timp pentru spiritul național.

Isaac Albeniz (1860-1909)

A fost primul compozitor spaniol ce a realizat o sinteză a înaintașilor săi în vederea realizării unei arte naționale. Format sub influența lui Liszt, a rămas legat de muzica spaniolă. S-a remarcat ca un virtuoz al pianului, dar și în domeniul creației. Multe din lucrările sale sunt dedicate pianului (*Suita spaniolă* – 8 părți ce aduc citatul folcloric în lucrare, ciclul de 12 cântece ce evocă Alhambra, intitulate *Cântecele Spaniei* și *Turnul Roșu*). O altă lucrare cunoscută este *Iberia*, care reprezintă o frescă muzicală ce aduce în prim-plan citatul melodic-folcloric.

Enri Granados (1867-1916)

A fost compozitorul spaniol ce a formulat teme în stil popular, devenind cunoscut prin cele 12 dansuri spaniole și ciclul vocal *La Goyescas* dedicat pictorului Goya, structura lucrării fiind asemănătoare cu cea a *Tablourilor dintr-o expoziție* a lui Musorgski.

III. CURENTE ȘI TENDINȚE ÎN MUZICA SECOLULUI XX

Muzica secolului al XX-lea stă sub semnul unor mutații în sensul și expresia muzicii, dar și al genurilor și formelor muzicale.

Experimentul și sinteza sunt termeni care ar putea defini unele direcții trasate de componistica acestui secol. Prima parte a secolului XX stă mai mult sub semnul evoluției genurilor vechi spre o viziune muzicală nouă, iar a doua parte a acestui secol este dominată de diversitatea experimentelor și sintezelor succedate cu reperițiune sau manifestate simultan, la compozitori cu personalități și preocupări muzicale foarte diverse.

Arta secolului al XX-lea se prezintă ca o reacție la romantismul exacerbant al secolului anterior. Ilustrarea, exprimarea cu prea multă pasiune a celor mai intime trăiri sunt considerate de artiștii moderni ca depășite, iar tendința lor este de a obiectiva și a abstractiza atât forma, cât și sensul operei de artă.

1. Reprezentanți ai școlilor naționale din secolul XX

Compozitori unguri

Bela Bartok (1881-1945)

Făurirea unei muzici profesioniste naționale în caracter popular este posibilă în Ungaria abia la începutul secolului XX, când crește tot mai mult interesul pentru folclorul autentic, din dorința de a crea o cultură muzicală autentică, cu caracter național. Sesizarea sensului ascendent al dezvoltării muzicii profesioniste ungare și intrarea ei în universalitate le revin, alături de Liszt, în egală măsură, lui B. Bartok și lui Z. Kodály, care, depășind perimetrul folclorului orășenesc preluat de Liszt în partiturile sale, cercetează muzica țărănească tradițională, pe care o încorporează în creațiile culte.

De la început, Bartok s-a individualizat printr-o concepție estetică originală, sintetizată printr-o frază care a devenit crez: „Reîmprospătarea muzicii culte cu elemente ale muzicii țărănești pe care creațiile ultimelor secole le-au păstrat intacte” (B. Bartok, *Însemnări asupra cântecului popular*). Cercetează peste 11.000 de melodii populare, culese și notate din fondul tradițional unguresc, românesc, slovac, sârbo-croat, turcesc și arab, bulgăresc, ucrainean etc., rezultatul acestor cercetări materializându-se prin numeroase studii, fapt ce i-a determinat pe muzicologii secolului XX să-l numească promotor al etnomuzicologiei balcanice și sud-est europene.

Limbajul muzical bartokian are 3 surse principale – ungară, română și slovacă. Acesta nu este un amalgam de formule melodice, ritmice și armonice eterogene, ci rezultatul unei selectări și interpretări științifice ale celor mai particularizante și perene componente ale citatului muzical tradițional. Este creatorul „sistemului tonal-axă”, alcătuit din cele 3 acorduri micșorate, cu septimă micșorată, construite pe principiul clasic al suprapunerii terțelor mici și substituirii funcțiilor treptate principale ale tonalităților, ajungând la tonalul cromatic, dar rămânând în cadrul funcționalității tonale, pentru că fiecare sunet din sistemul său deține funcția fundamentală de care aparține. Tot din practica muzicală folclorică, preia scordatura tetracordală, aplicată de compozitor modurilor prin coborârea tetracordului superior cu un semiton, acest lucru ducând la

efecte stilistice deosebite. Țesătura melodică este preponderent lineară, determinând crearea unor „zone eterofone-polifonice”.

Bartok este considerat a fi principalul reprezentant al *motorismului* în muzică, alături de Stravinski. Acesta își are originea în muzica populară, fiind rezultatul expresiei libere de tip *parlando-rubato*.

Creația sa cuprinde piese pentru pian (*Mikrokosmos*, *Rapsodia pentru pian*, *14 bagatele pentru pian*, *2 dansuri românești pentru pian*, *Schițe pentru pian*, *Allegro barbaro pentru pian*, *Sonatina pentru pian* etc.), piese pentru voce și pian (*4 melodii*, *9 cântece populare românești*, *8 cântece populare ungare* etc.), piese pentru orchestră (*Burlesca*, *Suita a II-a*, *Imagini ungare*, *Cântece țărănești maghiare*), piese de cameră (*Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă*, *Divertisment*), concerte instrumentale pentru pian și orchestră, pentru violă și orchestră, rapsodii pentru vioară și pian, sonate pentru vioară și pian, suite de dansuri pentru orchestră, *Mandarinul miraculos* (pantomimă într-un act, având accente expresioniste), *Cantata profană* (lucrare vocal-simfonică) etc.

Zoltan Kodaly (1882-1967)

Alături de Bela Bartok, descoperă și el muzica tradițională, consacându-se asemenea prietenului său culegerii și studierii folclorului, pe care-l considera „singurul mijloc de reînnoire a limbajului muzical”. Având aceste convingeri, Kodaly abordează compoziția într-o viziune estetică proprie ce folosește un limbaj muzical alcătuit din structuri muzicale heteromorfe de sorginte populară.

Spre deosebire de Bartok, Kodaly rămâne ancorat numai în cadrul muzicii ungare. La el, structurile muzicale sunt pentatonice, aplicate riguros, cu evitarea sensibilelor tocmai pentru a reliefa caracterul național. Alături de pentatonii sunt folosite modurile antice grecești și unele înlănțuiri armonice ce amintesc de Debussy.

Creația sa cuprinde muzică de cameră scrisă pentru instrumente (sonată pentru violoncel și pian, cvartet de coarde, piese pentru pian etc., muzică simfonică (*Dansuri din Galanta* pentru orchestră, *Dansuri de pe Mureș* pentru orchestră, *Variațiuni simfonice pe un cântec popular*, *Simfonia în Do major* etc.), o operă (*Harry Janos*), o uvertură teatrală și o lucrare vocal-simfonică (*Psalmus Hungaricus*) pentru tenor, cor și orchestră. Scrie și muzică de scenă – *Szinhazy myitany* etc.

Compozitori ruși

Cele două direcții estetice conturate la sfârșitul secolului al XIX-lea (folclorică și romantică) sunt continuate și în prima jumătate a secolului XX într-o viziune amplificată. Direcția romantică a muzicii ruse va fi asigurată, după Ceaikovski, de *Aleksandr Glazunov (1865-1936)*, *Serghei*

Rahmaninov (1873-1943) și Alexandr Skriabin (1872-1915). Împlinirea școlii naționale ruse și sovietice este realizată de Serghei Prokofiev (1891-1953), Dmitri Șostakovici (1906-1975), Igor Stravinski (1882-1971) și Aram Hacıaturian (1903-1978).

Ne vom opri în continuare doar asupra lui Igor Stravinski, socotit a fi una dintre marile prezențe ale secolului XX și ale muzicii contemporane.

Igor Stravinski (1882-1971)

Alături de Schonberg, Stravinski apare în cultura muzicală europeană a secolului XX ca un compozitor de senzație, atrăgând atenția lumii occidentale prin muzica sa modernă, fundamentată pe modalismul primelor decenii ale secolului XX, născut din „necesitatea de a depăși clasicul sistem tonal bazat pe gama majoră și minoră pe 7 sunete”. Asemenea altor compozitori ai timpului, Stravinski avea nostalgia folclorului, fiind fascinat de valorile sale, folclor pe care îl citează foarte rar; în schimb, este posesorul unei uimitoare capacități de invenție, care, inconștient, este ancorată în folclor. Maniera sa de compoziție trece de la complexe ritmice modale politonale și melodice folclorice la cele mai variate structuri muzicale preclasice și clasice, ajungând până la domeniul jazz-ului și al muzicii seriale. A fost numit de către contemporani „compozitorul cameleon” sau „muzicianul cu 1001 de fețe”, denumiri ce i s-au acordat pentru creația sa, ce reprezintă o adevărată enciclopedie stilistică muzicală europeană care poartă însă pecetea stilului individualizat, al sonorităților, efectelor și tehnicilor de compoziție, exercitând, prin acestea, o influență hotărâtoare în evoluția muzicii contemporane.

Alături de gândirea estetică tipică expusă în *Poetica muzicală*, creația sa cuprinde lucrări pentru pian (*Tarantella, Scherzo, Sonata* etc.), pentru voce și pian, pentru voce și orchestră (*Faunul și păstorița*), pentru voce și diferite instrumente (*Cântecul de leagăn ale pisicii, 3 poezii din lirica japoneză* etc.), muzică pentru orchestra de cameră, pentru orchestră etc. Ceea ce l-a făcut cunoscut este muzica de balet (*Pasărea de foc, Petrușka, Simfonia primăverii, Povestea soldatului – balet pantomimă, Pulcinella* etc.); în același timp, Stravinski a compus și muzică de operă-oratoriu (*Oedipus Rex, Privighetoarea* etc.).

Particularități stilistice. Fără a fi un melodist prin excelență, compozitorul afirmă melodia ca element de bază în procesul creației, elementul în jurul căruia gravitează celelalte componente. De cele mai multe ori, melodia lui Stravinski este diatonică, modală, dodecafonică, asimetrică, înveșmântată în diverse și insolite combinații armonice, determinând structuri inedite și complexe. Asimetria melodică rezultă din varietatea măsurilor alternative, mutarea accentelor metrice și modul de

interpretare a facturii arhaice a subiectelor. Elementul caracteristic însă stilului său îl constituie ritmul, Stravinski fiind socotit unul dintre reprezentanții de frunte ai *motorismului* în muzică. Ritmul devine la el mijloc de expresie și de potențare a conținutului artistic, transformările acestuia fiind continue prin utilizarea celor mai simple elemente metro-ritmice, ajungând la schimbările permanente de accente, crearea unor agregate ritmice complexe, folosirea de combinații ritmice într-o continuă dezvoltare etc. Culoarea orchestrală este o altă trăsătură caracteristică stilului compozitorului rus, Stravinski manevrând orchestra în mod abil și obținând efecte sonore policrome, variate de la o lucrare la alta. Avea preferință expresă pentru instrumentele de suflat, pe care le trata melodic, în timp ce instrumentelor cu coarde le conferea un rol de fundal. La toate acestea se adaugă prezența instrumentelor de percuție, aici fiind inclus uneori și pianul.

Compozitori polonezi

După Frederic Chopin, în Polonia au existat doi compozitori – Henryk Wieniawski și Ignac Paderewski, care însă nu s-au ridicat la nivelul artei create de predecesorul lor.

La începutul secolului XX ia ființă la Varșovia societatea „Tânăra Polonie în muzică”, ce avea drept obiectiv principal „promovarea noii muzici poloneze, fie prin concerte, fie prin publicarea lucrărilor membrilor societății...”. Încă din anul 1905, cel al constituirii, în cadrul societății amintite s-a impus Karol Szymanowski, care a rămas consecvent înnoirilor muzicii poloneze, punând bazele, prin creația sa ce folosea adesea folclorul polonez, noii muzici, menită să scoată în relief școala națională poloneză de compoziție.

Karol Szymanowski (1882-1937)

Înrudit spiritual cu Chopin și Skriabin, de la care preia nu numai stilul, ci și unele idei estetice și filosofice, compozitorul este atras și de muzica predecesorilor romantici germani, apoi de arta exotică (arabă, greacă, romană și bizantină), pe care le interpretează în manieră proprie, îndreptându-și în același timp atenția către folosirea citatului muzical folcloric vechi.

Creația sa cuprinde lucrări pentru pian (*9 preludii*, *Variațiuni*, *4 studii*, *Sonate pentru pian*, *Variațiuni pe o temă populară poloneză*, *Metope* etc.), lucrări pentru voce și pian (*5 cântece* etc.), lucrări camerale, precum și lucrări pentru voce și orchestră (*Stabat mater*), 4 simfonii (cea mai cunoscută este *Simfonia concertantă*), 2 concerte pentru vioară și orchestră, muzică pentru balet (*Mandragora*, balet grotesc după *Burghezul Gentilom*), opera *Regele Roger*, în 3 acte, *Uvertura de concert pentru orchestră* etc.

Krzysztof Penderecki (n. 1933)

Este considerat ca fiind principalul reprezentant al muzicii poloneze actuale, făcându-se cunoscut în cadrul festivalului „Toamna la Varșovia”, unde a prezentat compoziția *Strophes* pentru sopran, recitator și 10 instrumente. Tehnica sa de compoziție se bazează pe asocierea unor elemente contrastante, atrăgând atenția prin ineditul aparatului orchestral și unitatea tematică. De asemenea, în lucrările sale se remarcă prezența *clusterului*, în care sunt verticalizate mai multe voci divizate, alături de o polifonie densă ce evoluează de la psalmodic la eterofonic.

Elementul principal al discursului său muzical îl constituie melodia, realizată în foarte multe feluri, de la structuri melodice simple, de proveniență populară, până la cele complexe de tip *cluster*. Arhitectura pieselor sale urmează căile clasico-romantice ale liedului, formei de sonată, rondoului, variațiunii și formelor polifonice de tipul imitației, fugii și celor improvizatorice.

Cele mai noi lucrări ale compozitorului sunt scrise după 1960: opera *Regele Ubu* (1964) după Jarry, uvertura *Pittsburgh* pentru orchestră (1967), *Action* pentru 14 instrumente de jazz (1971), *Concert pentru violoncel și orchestră* (1972), *Simfonia I* (1973), *Simfonia nr. 2* (1980), *Recviem Poloniei* pentru soliști, cor și orchestră (1995), simfonia *Cele 7 porți ale Ierusalimului* (1996).

Compozitori cehi

În secolul XX, școala națională cehă își continuă direcția impusă de Smetana și Dvorak prin 3 compozitori cehi ce au îmbogățit cultura muzicală europeană. Este vorba de Leos Janacek, Boguslav Martinu și Alois Haba.

Ultimii doi citați continuă drumul început de Janacek, aducând însă elemente noi. Astfel, Martinu este mai aproape de gândirea estetică franceză a secolului XX, fiind socotit un neoclasic romantic, îmbinând elementele de muzică franceză cu cele ale folclorului ceh. Haba pornește de la același folclor morav, pe care îl investighează, creând o muzică de factură microintervalică într-o multitudine de forme și genuri muzicale, foarte originală în alcătuirile melodice, armonice, polifonice și ritmice, o muzică tematică și atematică într-o concepție nouă ce trasează drumul contemporanilor.

Leos Janacek (1854-1928)

Este cel mai interesant compozitor ceh din prima jumătate a secolului XX și cel mai apropiat de tradiția națională. Lucrările sale sunt create într-un limbaj propriu, de neimitat, ce exprimă reacția compozitorului împotriva formelor clasico-romantice, cât și a tendințelor anarhice

moderniste. Ca și alți compozitori din timpul său, Janacek a fost un fin cercetător al cântecului popular din Moravia, pe care-l va folosi în lucrările sale sub o formă personală. Interpretarea timbrală a înălțimilor sonore, cât mai aproape de cele reale, duce la crearea „melodiei vorbirii”, ce se constituie ca element fundamental al limbajului său muzical. „Intonațiile, melodia vorbirii omenești și, în general, vocile tuturor ființelor vii mi-au dezvăluit întotdeauna adevărul cel mai adânc”, mărturisea compozitorul într-o discuție. Armonia în creațiile lui Janacek este simplă, rezultând din combinarea liberă a acordurilor de 3-4, mai rar 5 sunete, cu evitarea relației dominantă-tonică, în conformitate cu teoria sa asupra haosului sonor și a acordurilor de cvarte, de tonuri întregi. Nu se pronunță nici pro, nici contra atonalismului, dar nu folosește armura la cheie, nici regulile armoniei clasice sau romantice, preluând totodată modurile fără sensibile. În afară de melodia vorbirii, compozitorul folosește și universul sonor al mediului natural în toate creațiile sale.

Creația sa cuprinde muzică simfonică (*Suită*, *Idilă* pentru orchestre de coarde; *Dansurile lahilor*, *Serenadă* pentru orchestră etc.), operă (*Început de roman* – operă într-un act, *Fiica adoptivă* – operă în 3 acte după o dramă populară moravă, *Vulpișoara cea isteată* – operă în 3 acte, *Călătoriile domnului Broucek* – operă în 3 părți și 4 acte). Scrie și muzică de cameră.

Compozitori spanioli

Manuel de Falla (1879-1946)

Format la școala lui F. Pedrell, a venit în contact cu viața muzicală pariziană a primelor decenii ale secolului XX, continuând în mod firesc cultura muzicală spaniolă. Asemenea înaintașilor săi, compozitorul folosește citatul muzical folcloric, afirmând în acest sens: „Cred cu modestie că, în cântecul popular, spiritul contează mai mult decât litera; că ritmul, modalismul, intervalele melodice care determină undulațiile și cadențele sale constituie esențialul. Eu sunt împotriva muzicii care ia ca bază documentele folclorice autentice.” În acest fel, apare clară una dintre ideile sale estetice acumulată printr-o experiență de mulți ani, călăuzită de idealul formulat de generația de la 1898, anume, crearea unei muzici profesionale naționale, bazată pe sinteza hispano-universală.

Creația. Dintre toți compozitorii începutului de secol XX, are cel mai mic număr de creații muzicale, acest lucru datorându-se exigenței cu care a compus și a publicat. Prima lucrare care a atras atenția autorităților artistice spaniole este *La vida breve* (*Viață scurtă* – 1904-1905), operă într-un act cu 3 tablouri scrisă pentru concursul instituit de Academia de Belle-Arte în scopul stimulării creației de operă, care a obținut premiul I.

Alte lucrări în care uimește prin tehnica componistică sunt: *Nopti în grădinile Spaniei*, *3 piese spaniole*, *Cântece spaniole* și muzica pentru baletul fantastic *Amorul vrăjitor* (scris după scenariul lui Martinez Siera și prezentând o frescă din viața gitanilor), prilej cu care realizează din punct de vedere melodic o sinteză a cântecelor iberice cu cele gitane.

2. Impresionismul

Impresionismul francez

Numele „impresionism” este preluat din artele plastice, mai precis după lucrarea *Răsărit de soare* a lui Claude Monet. Estetica impusă în pictură se aseamăna cu cea a simbolismului literar, jocul de lumini și umbre ocupând locul principal, combătându-se astfel înclinația spre redarea fidelă a realității. Pictorii impresioniști s-au îndreptat spre percepțiile fugare de înfățișare a sentimentelor umane.

În muzică, după ce Cesar Franck contribuisese la emanciparea muzicii prin formele deosebit de îndrăznețe, cromatizarea excesivă și lărgirea spectrului tonal, sub influența simbolismului literar și a impresionismului plastic se formează un nou curent, bazat pe sugerarea diferitelor senzații cu ajutorul combinațiilor timbrale.

Principalii reprezentanți ai impresionismului în muzică sunt: Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas (în Franța), Aleksandr Skriabin (în Rusia), Karol Szymanovsky (în Polonia) și Alfonso Castaldi și Alfred Alessandrescu (în România).

Claude Debussy (1862-1918)

Se afirmă ca pianist și compozitor original, obținând în 1884 Marele Premiu al Romei cu cantata *Fiul risipitor*. Aderă la mișcarea impresionistă, exprimându-și principiile estetice în numeroase articole din presa muzicală a vremii. Mare admirator al lui Wagner, a dezaprobat, totuși, orientarea școlii franceze spre wagnerism. În același timp, a militat pentru principiul fuziunii artelor, în creația lui muzica legându-se de poezie și de pictură. Subiectele pe care le tratează sunt din lumea fantasticului și a copiilor. În lucrările din ultima perioadă de creație se observă unele orientări expresioniste.

Creația sa cuprinde lucrări din diferite genuri: muzică de cameră, miniatură instrumentală, lucrări simfonice, muzică de scenă, balet și operă.

Muzica vocală este reprezentată de 80 de melodii inspirate de textele poezilor simbolști. Melodia este simplă, asemănătoare cu cea a cântecului francez tradițional, iar acompaniamentul pianului urmărește redarea imaginilor poetice ale textelor.

Creația pentru pian cuprinde cicluri miniaturale: *Suită pentru pian* (1901), *Stampe* (1903), *Imagini* (1905-1907, inspirată după tablourile pictorilor impresionisti), *Colțul copiilor* (1908, miniatură programatică dedicată copilului său) și *Preludii* (1910-1913, imagini programatice cuprinzând dansuri ce evocă timpuri îndepărtate).

Creația simfonică cuprinde *Preludiu la după-amiază unui faun* (1893), inspirat după un poem de Mallarmé – înfățișează stările sufletești ale unui faun, ființă mitologică, în decorul fierbinte al unei după-amiezi de vară; melodia este cromatică și caracterizează personajul central; de câte ori apare, ea este transfigurată pe principiul variației continue; apoi, ciclul de miniaturi pentru orchestră *Nocturne* (1897-1899), inspirate din pictura lui Whistler, cuprind *Nori*, *Serbări* și *Sirene* (acestei ultime secvențe compozitorul îi adaugă un cor feminin care cântă doar pe vocala „a”), 3 schițe simfonice cu tematică marină (*Pe mare din zori până-n seară*, *Joc de valuri* și *Dialogul vântului cu marea*), tripticul simfonic *Imagini* (1906-1912) – cuprinde *Gigues*, *Iberia* și *Horele primăverii*.

Creația pentru scenă cuprinde opera *Pelleas și Mellisande* (1902), inspirată după piesa dramaturgului belgian M. Maeterlinck; este o interpretare simbolistă a tematicii din *Tristan și Isolda* – eroii nu-și mai împlinesc dragostea prin moarte, ci se resemnează în fața destinului; din punct de vedere muzical, pentru crearea atmosferei și caracterizarea personajelor, compozitorul folosește leit-motivul.

Specific creației debussyene sunt gama hexatonală, limbajul armonic bazat pe multe cromatisme și predilecția pentru ritmica discretă.

Maurice Ravel (1875-1937)

Discipol al lui Gabriel Faure, este atras de folclorul spaniol, lumea copiilor, umor, teme fantastice, fiecare dintre acestea oferindu-i un bun prilej de tratare specifică, ce a dus la elaborarea unui limbaj muzical deosebit. Melodia este modală, ritmica – variată, izvorâtă din sursele muzicii folclorice, armonia, de asemenea, este bazată pe moduri și pe combinații timbrale deosebite, iar paleta instrumentelor folosite în cadrul orchestrei este îmbogățită de Ravel prin introducerea unor instrumente de percuție mai rare.

Creația sa cuprinde în general toate genurile muzicale.

Muzica pentru pian: lucrarea cea mai importantă este *Jocuri de apă*, dedicată lui Faure.

Creația simfonică și concertantă este cea care i-a adus faima. *Bolero* este inspirată din muzica spaniolă, fiind inițial compusă sub formă de balet, ulterior lăsată ca piesă simfonică. Formula ritmică

enunțată la început se repetă obsesiv pe parcursul întregii piese. Din punct de vedere al forme arhitectonice, lucrarea este alcătuită pe principiul temei cu variațiuni. *Vals*, la fel ca și *Bolero*, a cunoscut celebritatea prin redarea pe ritmul specific acestui dans a unei petreceri.

Concertul pentru pian pentru mâna stângă în Re major a fost creat pentru un pianist vienez, rămas infirm după primul război mondial. Conține o serie de efecte de jazz grefate pe o scriitură simplă.

Opera: comedia muzicală *Ora spaniolă* (1907), construită pe un singur act, element ce a încadrat-o în opera miniaturală cu accent umoristic.

Baletul: *Daphnis et Chloe* a fost creat la comanda directorului Baletului Rus din Paris, Serge Diaghileev, balet suprintitulat de Ravel *Simfonia coregrafică*. Inspirat după un scriitor grec din secolul IV, subiectul urmărește idila dintre 2 tineri păstori crescuți în mijlocul naturii. Apar 5 teme conducătoare ce personifică melodic cele 5 personaje. Corul este înfățișat muzical ca exponent al chemării naturii, iar din muzica acestui balet compozitorul va alcătui 2 suite simfonice, fiecare cu câte 3 părți.

Impresionismul de la sfârșitul secolului al XIX-lea, manifestat în pictură, s-a extins și asupra muzicii, înaintând până la începutul secolului XX, prin creația lui Debussy, a lui Ravel și a altora. Tot din pictură a pornit și *curentul expresionist*, de care s-au apropiat în special reprezentanții noii școli vieneze, Arnold Schonberg, Alban Berg și Anton Webern, dodecafonismul, atonalismul și serialismul completând această tendință a exprimării muzicale.

O altă direcție a înnoirilor componistice a fost aceea care susținea o întoarcere la formele baroce sau clasice, instituindu-se curentul neoclasic (neobaroc), detectabil în unele perioade creatoare chiar la Schonberg, dar mai evident la Stravinski, Hindemith, Honegger, Prokofiev etc. Dintre compozitorii români din prima parte a secolului XX, și chiar din a doua parte, putem cita pe George Enescu, Filip Lazăr, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu ș.a.

Dacă, în prima parte a secolului XX, înnoirile în domeniul artei moderne au fost mai puțin evidente, în special în muzică păstrându-se încă nealterată substața, a doua jumătate a secolului a adus în discuție *avangardele*, acel segment al artiștilor în căutarea permanentă a noului, determinând o fluctuație frecventă a direcțiilor și tendințelor creatoare.

Au apărut muzicile *concrete*, *aleatorice*, *electronice*. Căutarea noului s-a bazat mai mult pe latura timbrală, inventându-se tehnici noi de emisie a sunetelor pe instrumentele clasice și promovându-se unele sonorități noi pe aparatura electronică.

3. Expresionismul

Se dezvoltă în Germania anului 1910, încheindu-se în jurul anului 1925. Începând cu 1903, la Dresda, apare pentru prima dată un grup de pictori și sculptori, reuniți în *Die Brucke*, care vor folosi primii cuvântul de *expresionism*, referindu-se la un tablou de Van Gogh. Asemenea impresionismului, și expresionismul s-a extins de la pictură la muzică, cei 3 mari reprezentanți ai săi fiind Arnold Schonberg, Alban Berg și Anton Webern.

A apărut ca o reacție față de impresionism, din punct de vedere muzical cunoscând două tipuri de manifestare la nivelul protagoniștilor: prin Schonberg și școala dodecafonică vieneză și, respectiv, prin Stravinski, în „perioada rusă”.

Expresionismul muzical se traduce prin: melodică fragmentată și declamatorie; armonie intens cromatică și disonantă, atingând limita atonalității; realizarea unui proces de abstractizare în virtutea căruia prin dizolvarea tonalității și a reprezentărilor tematice condiționate de tonalitate și prin înlocuirea acesteia cu reprezentări de tip serial, se tinde spre realizarea unei legături nemediate între materia sonoră și expresie, în vederea eliberării totale a acesteia din urmă; reliefaarea ostentativă a motivelor sau a fragmentelor tematice prin mijloace ritmice armonice, de instrumentație etc. de o acuitate deosebită, ca și prin repetări cvasiautomate, factura lor rudimentară expres cultivată ducând la mutarea de accent de pe fizionomia motivului pe energia acestuia; aplecarea spre sursele primare ale muzicilor folclorice arhaice sau a celor exotice ca mijloc de realizare a expresiei de forță elementară (Stravinski, Bartok, Prokofiev).

4. Dodecafonismul

Presupune existența dodecafoniei ca metodă de compoziție în muzica secolului XX, bazată pe utilizarea liberă a tuturor celor 12 semitonuri ale gamei cromatice temperate. A rezultat prin acumulări pe plan tehnic, manifestate în muzica europeană (Germania, Austria) la începutul secolului XX, fiind integrat global în fenomenul atonalismului.

Dodecafonismul a antrenat și o gândire structurală, ce vizează viitoarea sistematizare a elementelor prin serie, ajungându-se la o nouă viziune asupra substanței și a discursului muzical. Această tehnică își leagă numele de Schonberg, care o folosește în 1923 în *5 piese pentru pian*, după care a fost folosită și de elevii săi, Alban Berg și Anton Webern.

Din punct de vedere estetic, este considerat, dincolo de virtuțile tehnice, un curent principal în prima jumătate a secolului XX

interferându-se cu expresionismul, de la principiile căruia au pornit cei 3 reprezentanți ai Școlii vieneze (compozitorii citați) atunci când doreau să creeze un idiom muzical expresionist (obsesia unor formule, atematismul și fărâmițarea conturului melodic, complicația ritmică, cultivarea intensă a disonanței în armonie, melodia timbrală – „Klangfarbenmelodie”).

Arnold Schonberg (1874-1951)

Se pot distinge în creația lui Schonberg 4 perioade:

1) postromantică (1899-1908), în care preia stilul wagnerian, aducând ca element nou declamația cântată (*Cântece despre Gurre*);

2) atonală (1908-1923), în care înlătură definitiv centrul tonal; folosește vorbirea cântată și atematismul (monodrama *Așteptare* și *Pierrot Lunaire*);

3) dodecafonică berlineză (1923-1933), în care creează un sistem abstract, bazat pe 12 sunete ale gamei cromatice temperate, orânduit în serii (opera bufă într-un act *De azi pe mâine*, suita *Geneza*, concertul instrumental și muzica de cameră);

4) dodecafonică tonală (1933-1951), în care lucrările au tematică biblică (opera *Moise și Aaron*), și tematică socială cu nuanțe de protest (*Odă lui Napoleon* și concertele instrumentale).

Alban Berg (1885-1930)

Adept al dodecafoniismului, i-a adus îmbunătățiri prin dezvoltarea declamației ritmice și a celei melodice. Folosește procedeul anagramei în muzică (seria recurentă), introducând cifrele cu semnificația lor. Lucrările sale mai importante sunt operele *Wozzeck* și *Lulu* (pe libret propriu – folosește și elemente de jazz, realizând și o sinteză între tonalitate și atonalitate).

Anton Webern (1883-1945)

Asemenea lui Schonberg, Webern cunoaște mai multe perioade de creație:

1) perioada postromantică tonală (1899-1908), în care fragmentează linia melodică, o cromatizează la extrem, folosește o armonie instabilă și o polifonie imitativă (ciclurile de lieduri);

2) perioada atonală (1908-1924), în care folosește un stil abstract, un aparat orchestral politimbral și atematismul (*5 piese pentru orchestră și soliști*);

3) perioada dodecafonică (1924-1945), în care folosește sistemul dodecafonic, un stil vocal aproape de cel instrumental (antivocal) în cadrul celor 4 lieduri, un stil politimbral punctualist, exploatând valorile non-sunetelor ca mijloace de expresie a muzicii.

5. Serialismul (muzica serială)

Reprezintă o continuare firească a căutărilor romantice, mobilul fiind acela al dezintegrării sistemului tonal prin excesiva cromatizare a limbajului armonic ce a dus la lărgirea expresiei. După perioada dodecafonică a urmat o limpezire, datorată cristalizării unui nou sistem, ce folosește 12 sunete puse într-o ordine liberă, aceiași 3 compozitori amintiți utilizând în cadrul „Noii școli vieneze” tehnica serială.

La început, tehnica era legată de ideea de tematism. Ulterior, în 1949, compozitorul francez Olivier Messiaen propune în piesa *Mode de Valeurs et d' Intensités* din *Quatre Etudes de Rythmes* o organizare modală (de unde și *serialismul modal*), care presupune folosirea de tronsoane ale seriei cu care se operează la nivelul tuturor parametrilor (înălțime, durată, intensitate etc.), procedeu folosit și astăzi.

După un an, Pierre Boulez, sintetizând muzica lui Anton Webern și a lui Olivier Messiaen, inițiază *serialismul integral*, ce presupune crearea seriilor de înălțimi, durate, intensități și timbru, mai târziu și spațiu, precum și derivarea sau conjugarea lor, rezultând blocurile sonore. Acest tip de serialism operează mai ales cu microstructuri.

6. Aleatorismul

Noțiunea desemnează *muzica postserială*, unde a intervenit indeterminarea ca relație de ambiguitate între competențele compozitor-interpret. Derivă de la latinescul *alea* = zar. Este legat de fenomenul larg al improvizației, menționat încă din tratatele secolului al XVI-lea, unde apare sub denumirea de *sortisatio* = muzică întâmplătoare, aflată în opoziție cu *compositio* = muzică fixată.

În evoluția muzicii contemporane, indeterminarea s-a constituit ca un adevărat asalt împotriva serialismului instituționalizat; reacția a fost conturată la început în cadrul școlii americane de compoziție, fiind susținută de John Cage. În acest sens, aleatorismul apare ca un curent artistic manifestat în forme de realizare diverse în perioada deceniilor 6-7 ale secolului XX. Momentul de maximă implicare este reprezentat prin *grafism* și prin *text composition*, forme de aproximare ce îndreptătesc conceptul european de compoziție, având contingente cu libera improvizație, inspirată de muzica de jazz și din tradițiile extraeuropene.

Teoreticienii Cornelius Cardew și Michael Nyman au propus, conceptualizând termenul, anularea barierelor existente între activitățile muzicale de grup și cele individuale, dintre profesioniști și amatori, dintre executanți și auditoriu, dintre muzica de concert și cea care aspiră la o „ecologie” sonoră, ducând spre o muzică ce folosește gândirea probabilistică și legile operaționale ale logicii polivalente.

Există menționate două forme ale aleatorismului: *forma controlată*, ce presupune o stabilitate a succesiunii secțiunilor, și *aleatorismul integral*, ce creează combinații sincretice între arte, folosind săli de concert cu muzică perpetuă și forme deschise. În cadrul aleatorismului, zgomotul devine un element expresiv, folosit ca mijloc acustic. Notarea acestui tip de muzică este una ce și-a stabilit propriile principii.

Reprezentanții curentului aleatorist sunt Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, Iannis Xenakis etc.

Bibliografie

1. Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, vol. I, II, Ed. Muzicală, București.
2. Brumariu, Liviu, Constantinescu, Grigore, *Postromantismul*, Ed. Fundației *România de Măine*, București, 1996.
3. Constantinescu, Grigore, *Romantismul în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu” din București, Ed. litografiată, București, 1979.
4. Golea, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zori*, vol. I, II, Ed. Muzicală, București, 1987.
5. Iliuț, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. I-IV, Ed. Muzicală, București, 1992 (I), 1995 (II), 1996 (III), 1998 (IV).
6. Stoianov, Carmen, *Repere în neoclasicismul muzical românesc*, Ed. Fundației *România de Măine*, București, 2000.
7. Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, vol. III, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1998.

FOLCLOR MUZICAL

Lector univ. dr. OTILIA POP-MICULI

Obiective

Cursul de *Folclor muzical* pentru anul II continuă studiul sistematic al folclorului, fiind util pentru viitorii pedagogi muzicali, în cunoașterea, analizarea, învățarea și transmiterea tradiției muzical-folclorice și a categoriilor muzicale existente în repertoriul practicat, asigurând în același timp autenticitatea.

Cursul urmărește: formarea unor competențe de cunoaștere a repertoriilor muzicale prezente în cadrul diferitelor obiceiuri, precum și a celor neocasionale; formarea deprinderilor și capacităților de a interpreta științific creația muzical-folclorică.

La sfârșitul anului II, studenții vor trebui să cunoască genurile muzicale românești practicate în cadrul tradițional, să le recunoască după elementele caracteristice, putând face astfel distincția între autentic și prelucrare.

1. CATEGORII ALE FOLCLORULUI MUZICAL ROMÂNESC

Criterii de sistematizare a muzicii populare românești

Creația muzicală populară constituie una dintre preocupările majore în ceea ce privește studiul științific etnomuzicologic. Numeroși cercetători au încercat diverse tipuri de clasificare a genurilor și a speciilor muzicale tradiționale, ținând cont de complexitatea tezaurului național muzical, precum și de sincretismul acestuia.

În general, *clasificarea* se face după următoarele criterii:

- a) După modul de realizare: creații literare; creații muzicale; creații coregrafice; creații dramatice.
- b) După modul de execuție: producții artistice vocale; producții artistice instrumentale; producții artistice vocal-instrumentale.

Primele două tipuri sunt performate de către țărani, ultimul tip fiind specific lăutarilor, dar se găsește și în mediul tradițional țăranesc.

c) După maniera de interpretare muzicală: execuție individuală (solistică); execuție în grup (*la unison, antifonic, eterofonic, polifonic, armonic*).

Diferențierea repertoriului se face după: categorii de vârstă; categorii de sex; profesii.

În *sistematizarea* creațiilor muzicale tradiționale, cele mai importante *criterii* sunt legate de: prilejul cu care se desfășoară manifestările; funcția pe care o au în cadrul manifestărilor.

În ceea ce privește *funcția* manifestărilor tradiționale, semnalăm existența a două tipuri de producții folclorice:

- ocazionale, legate de: muncă; date calendaristice; momente din viața omului;

- neocasionale: doina; balada; cântecul propriu-zis; melodiile de joc; cântecele orășenești.

Criteriul de bază al clasificării melodiilor este fundamentat pe conținutul melodic și pe tehnica de alcătuire a melodiilor.

Folclorul obiceiurilor. Caracteristici generale și specific muzicale

Obiceiurile folclorice reprezintă ansamblul de manifestări legate fie de o dată, fie de un anumit eveniment, având un caracter colectiv și permanent, transmiterea lor făcându-se de la o generație la alta într-o anumită epocă și pentru o anumită colectivitate.

Etnologii consideră că obiceiul, în general, cuprinde mai multe ceremonii organizate într-un mod specific, în *secvențe* ce se succed gradual.

În ceea ce privește teoria ritualului, acesta este definit ca fiind un element al obiceiului, format dintr-un singur act. Actele rituale pot îmbrăca forme ceremoniale, producându-se în fața unui grup de oameni, având un caracter fie artistic, fie mistico-religios, juridico-economic sau distractiv.

Din punct de vedere etnologic, obiceiurile folclorice se grupează în: obiceiuri de peste an, legate de date calendaristice fixe sau de momente ale muncii (obiceiuri din perioada de iarnă și primăvară-vară); obiceiuri legate de viața omului (ciclul familial).

Actualmente se observă o tendință de dispariție a multora dintre obiceiuri și dispariția caracterului magic, înlocuit de cel ludic sau de spectacol. În ceea ce privește elementele muzicale ce alcătuiesc melo-

diile din cadrul obiceiurilor, acestea au o factură arhaică în cele mai multe dintre cazuri, o formă concisă, se bazează pe sisteme sonore și ritmice aflate în diferite stadii de evoluție, iar execuția este fie vocală, fie instrumentală.

Folclorul obiceiurilor legate de ciclul calendaristic

Perioada de iarnă. Manifestările ritualice din această perioadă se desfășoară pe parcursul a două săptămâni, între 24 decembrie și 7 ianuarie. Secvențele ceremoniale sunt deosebite stilistic și compozițional, genurile muzicale fiind: colindul, cântecul de stea, urarea cu plugul, sorcova, zioritul, vasilca, jocul și dansul ritual cu măști, teatrul popular, teatrul religios. Originea repertoriului de iarnă este în cultura străveche autohtonă geto-dacă, peste care s-au suprapus elemente ale altor culturi foarte vechi, precum cea romană și cea slavă.

Colindul, denumit zonal și *colinda*, *corinda*, *cântec la fereastră*, *cântec de dobă*, *a dobei*, *cântec de pițărâi*, este cel mai reprezentativ gen muzical al acestei perioade. Denumirea de *colind* vine de la grecescul *Kalendae* (de unde și calendar) și de la slavul *Koleda* (de unde și colinda, corinda, formă ce pare a fi mai nouă, regională – conform Al. Rosetti, *Colindele religioase la români*).

Obiceiul se desfășoară pe parcursul a 2,3 zile, cu începere din după-amiaza zilei de 24 decembrie sau în preajma Anului Nou, colindându-se la fereastră, afară în curtea gospodarului sau în casa acestuia.

Textele poetice sunt deopotrivă profane și religioase. Cele mai vechi sunt *colindele laice*, care indirect, în mod hiperbolic, prezintă aspecte legate de munca și viața unei familii. Aceste texte sunt individualizate, diferențiindu-se după: vârstă (colinde de copii, de tineri, de bătrâni), sex (de fată, de băiat), profesie (de vânător, cioban, agricultor, pescar, militar etc.), categorii sociale (preot, notar, primar, văduvă, tineri căsătoriți, gospodar, logodnici etc.). Câteva teme literare întâlnite în colinde amintesc de vechi legende (legenda celor 9 frați metamorfozați în cerbi, legenda soarelui care și-a pețit sora etc.), basme, teme de balade (Nevasta fugită, Soacra cea rea, Miorița, Șarpele, Pinteia haiducul, Meșterul Manole etc.).

Versurile colindelor se înrudesesc cu cele de nuntă, desfășurarea epică fiind concentrată pe aspectul de urare, care apare de regulă la sfârșitul versurilor, tema poetică fiind doar pretextul pentru înfățișarea celor colindați. *Colindele religioase* au o origine mai nouă, fiind influențate de cărțile apocrife, textele lor fiind adaptate la melodiile de colindă.

Interpretarea repertoriului de colinde poate fi vocală sau în grupuri compacte de copii și maturi. Există zone în țară unde maniera de interpretare este cea antifonică, în Banat, sudul Transilvaniei, Muntenia, vestul Dobrogei, putând fi însoțită și de instrumente de percuție sau aerofone, așa cum se întâmplă în Banat și Transilvania, sau vocal-instrumental, ca în zona Olteniei.

Pe plan *muzical*, melodia colindului este concisă, dinamică, uneori solemnă, având contururi precise, ritmică pregnantă, formă fixă. Cu un număr redus de mijloace de expresie, prin intermediul ingeniozității ritmico-melodice și al procedeelor de creare a discursului muzical, colindele românești se deosebesc net de Cântecul de Crăciun apusene.

Etnomuzicologii au depistat, pe baza analizei, două *stiluri melodice* de colind, practicate deopotrivă în zonele etnofolclorice ale țării. *Stilul vechi* s-a păstrat de-a lungul Carpaților, din Banat până în sudul Moldovei, în sud-vestul Munteniei și, parțial, în Dobrogea. *Melodia* este silabică, folosește versul hexa- sau octosilabic, are contur crenelat sau apropiat de recitativ în care consonanțele sunt frecvente. Saltul inițial este de cvartă sau cvintă.

Structura arhitectonică a rândului melodic este de obicei motivică, forma este fixă, strofică, alcătuită din unul sau două refrene plasate la începutul, mijlocul sau sfârșitul colindului, având o schemă asimetrică.

Structura melodică este penta- și hexacordală, cadentând pe subton.

Ritmul poate fi giusto-silabic, aksak, parlando-rubato sau divizionar. *Stilul nou* s-a născut probabil începând cu secolul al XVIII-lea. Alături de scările arhaice se impun cele modale, organizate în unele cazuri prin alăturarea a două penta- sau tetracorduri, dând melodiei un aspect amplu. De asemenea, sunt prezente melismele, refrenele reducându-se ca dimensiune.

Tempoul este rubato, ritmul diluat, *sistemul ritmic* este intermediar între giusto-silabic contaminat cu sistemul distributiv sau cu cel parlando-rubato. Ca unități de timp se folosește doimea cu punct, alături de optime și pătrime.

Forma arhitectonică este dezvoltată. Unele dintre aceste trăsături apropie colindul de stil nou de cântecul liric.

Cântecul de stea se deosebește de colind prin tematica sa, ce ține de aspectul religios și de originea cultă. *Textele* acestor cântece sunt adaptate melodiilor bisericești de tip apusean, excepție făcând unele zone din Oltenia și din Muntenia în care acestea se cântă și pe melodii de sorginte populară.

Năsăud

Scu-lați gaz - de, nu dor - miți,

Scu-lați gaz - de, nu dor - miți,

Că nu-i vre - mea de dor - miți,

Că nu-i vre - mea de dor - miți.

Sanț — Năsăud

Adagio
poco rubato

Scoa-lă, scoa-lă gaz - d-a -

lea - să Ș-a - prin -

de lu mi - na-n ma - să.

Oltenia

$\text{♩} = 90$

Am ple - cat la co - lin - dat

În - tr-un zori de zi - uă Și dru-mul ne-a

lu - mi - nat Zo - ri - le de zi - uă.

Alte deosebiri între cele două tipuri de genuri muzicale sunt: lipsa refrenului în cazul cântecului de stea, gruparea versurilor în strofe, modul de interpretare și caracterul solemn. În prezent, aceste cântece sunt interpretate numai de copii în Ajunul Crăciunului și în zilele de Crăciun.

Urarea este făcută atât de către copii, cât și de către maturi. Cea a copiilor se face câteodată pe ritmuri complexe și pe melodii simple. Versurile sunt uneori umoristice. În Moldova și în Muntenia, în câteva sate, copiii merg la urat cu Plugușorul sau cu Buhaiul (acest lucru întâmplându-se pe alocuri și în Transilvania). În acest fel, este anunțat începutul muncilor agrare și se fac previziuni asupra bogăției anului ce urmează. Melodiile sunt diferite ca origine, cele vechi fiind pentatonice, iar celelalte – hexacordice sau modale.

Urarea maturilor cu plugul este efectuată în grup numai de către bărbați, ceremonialul reprezentând un vechi rit de fertilitate, ce se prezintă sub forme variate.

Furești — Argeș

$\text{♩} = 168 \rightarrow 210$

Sgr - co - va, ve - se - la, Să tră - iți, să - m -
Ca un măr, ca un păr, Ca un fir de

bă - trî - niți, Ta - re ca pia - tra,
tran - dă - fir.

lu - te ca să gea' Ta - re ca

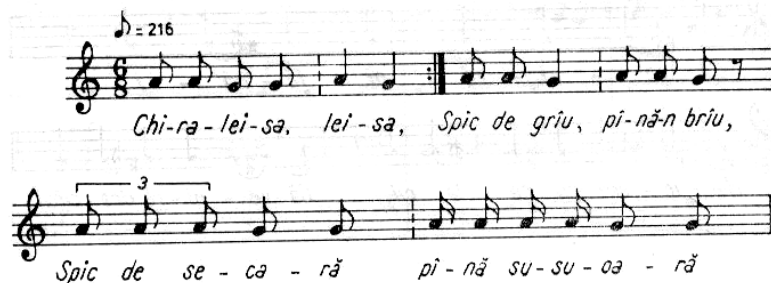
fie - rul lu - te ca o - fe - lul La

a - nu și la mulți ani.

*preluat din A.I.E.F., Mg. 1995

Textul este o creație de mari dimensiuni care descrie în mod alegoric cu episoade umoristice, uneori satirice, fazele muncilor agricole. În unele zone, sunt folosite teme de baladă, precum *Miorița*. În prezent, obiceiul se păstrează doar ca mijloc de distracție și de felicitare. Sunt folosite ca instrumente de acompaniament buhaiul sau clopotele de la animale.

Iteu – Bihor
(culeg. Traian Mârza)



*preluat din A.F. Cluj, Mg. 2379

Vasilca este un obicei pe cale de dispariție cu un caracter agrar. Se mai păstrează în Muntenia și, parțial, în Oltenia. Denumirea ardelenescă este *vergel* și a fost atestată de către Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*.



Melodia cunoaște două tipuri: unul înrudit cu colindul, iar celălalt, mai dezvoltat, având formă ternară sau pătrată, cu o melodie desfășurată în mod mixolidic sau ionic pe un ritm măsurat (exemplul redat anterior face parte din colecția George Breazul).

Jocurile cu măști cuprind: Turca, Cerbul (în Transilvania), Brezaia (în Muntenia), Capra și Ursul (în Moldova), desfășurându-se în preajma Anului Nou. Sunt organizate de către feciori și se folosesc măștile de animale. În Transilvania, aceste jocuri sunt însoțite și de colinde cu texte profane din repertoriul obișnuit sau cu tematică specială.

JOCUL URSULUI

Fluiier moldovenesc

Dobâ

Voce

(Da) Și io-s fi - șor di po - pă

etc. (melodia se repetă identic).

Melodiile pe care se practică obiceiul sunt instrumentale, în formă de suită de jocuri, ce se desfășoară în ritm binar și aksak. Local, în Moldova, sunt folosite și melodii de doină.

Teatrul profan are origine cvasifolclorică mai nouă și cuprinde piese dramatice, precum *Iancu Jianu*, *Haiducii*, *Anul Nou* și *Anul Vechi*. *Repertoriul muzical* folosit are un caracter eterogen, ca stil și origine. Alături de melodii populare apar și melodii orășenești. Dialogurile se remarcă prin caracter realist, ce implică aspecte din viața cotidiană, personajele fiind luate din mediul tradițional și din cel orășenesc. Cele mai valoroase producții sunt cele cu tematică haiducească, atestate încă din secolul al XVIII-lea.

Teatrul religios este atestat documentar din secolul al XVI-lea. Originea sa este cultă, începuturile aflându-se în biserică, când scenele de mister al nașterii erau interpretate de către preoți. A fost preluat ulterior de popor, care l-a continuat, transformându-l într-un spectacol vesel de teatru de păpuși. *Melodiile* folosite pentru caracterizarea unor personaje și întâmplări sunt bisericești, multe dintre ele fiind identice cu cântecele de stea.

Perioada de primăvară-vară. Manifestările din această perioadă sunt legate de date calendaristice fixe sau de momente ale muncii păstorești și agrare fără dată fixă. Caracterul lor este pronunțat agrar, iar timpul de desfășurare este între lunile martie și august. Repertoriul muzical cuprinde cântece, jocuri, manifestări dramatice legate sau nu de ritual. Există o grupare a acestor manifestări după felul muncii de care sunt legate (cf. Emilia Comișel, *Folclor muzical*, E.D.P., București, 1967): obiceiuri și cântece care pregătesc sporul recoltei – *Plugarul, Cucii, Alegerea Crailor* sau *Bricelatul, Sângeorzul, Lăzărelul, Junii, Boul Înstruțat, Călușul*; obiceiuri și cântece care anticipează sau însoțesc strângerea recoltei – *Paparuda, Scaloianul, Drăgaica, Cununa*; diverse obiceiuri și cântece legate de viața individuală și de familie – *Hăulitul, Înfrățitul, Homanul, Strigarea peste Sat, Câpu-Măpu, Toconecele etc.*

În majoritatea ritualurilor citate, muzica are rol secundar. În câteva cazuri, însă, există reprezentări animiste ale omului și vechi modalități de a influența forțele naturii cu ajutorul sunetului recitat sau cântat și al gestului – este vorba de *Paparudă* și de *Scaloian*.

Muzica instrumentală nu este special creată pentru ritual, ci împrumută piese din mai multe genuri. Există însă și anumite melodii rituale care sunt cântate exact în momentele semnificative ale obiceiurilor respective – *Lazărul, Paparuda, Scaloianul, Drăgaica, Cununa, Hăulitul, Lioara, Călușul*.

Lazărul. Având identitate păgână, chiar dacă se practică în Muntenia, în Sâmbăta Lazărului, este performat de către fete. Eliberat de sub tutela magicului, o dată cu emanciparea concepției despre mediul înconjurător, obiceiul cu același nume a rămas doar un prilej de urare pentru o recoltă bună peste an, fiind plasat calendaristic aproape de începutul anului nou agrar, și/sau de distracție. În cadrul cântecului

ritual, unui vers de obicei octosilabic i se adaugă un refren trisilabic („Lazăre”), structura sa celulară fiind constituită pe un ritm de *anapest*. Configurația sonoră a refrenului este, de obicei, descendentă, cadențând pe sunetul fundamental al structurii.

Structura sonoră pe care evoluează acest cântec ritual augural cuprinde tipuri sonore înrudite:

1) Structură sonoră având în componență 5-6 sunete organizate într-o *pentacordie* cu substrat tetratonic și cu 3m.



*preluat din Gh. Oprea, *Sisteme Sonore în Folclorul românesc*



*preluat din A.I.E.F., Fg. 8726b

2) Structură sonoră organizată într-o *hexacordie* cu 3M și finală pe treapta 2.



*preluat din Gh. Oprea, *Sisteme Sonore în Folclorul românesc*



*preluat din A.I.E.F., Fg. 1012c

3) *Structură heptacordică* provenită din extensia celei hexacordice – eolian cu finala pe treapta 2.



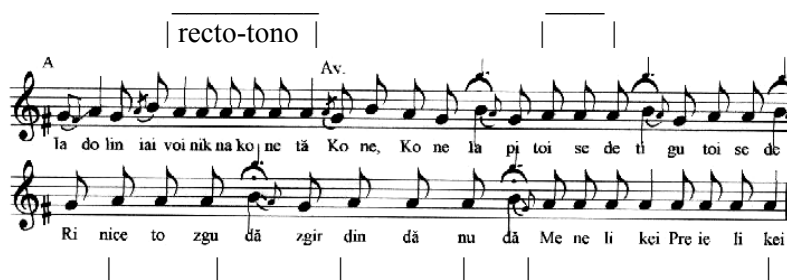
*preluat din A.I.E.F., Fg. 174a

Varianta originală din județul Tulcea aduce nou față de cea precedentă îmbinarea *structurii heptacordice* cu *recitativul recto-tono* plasat la sfârșit.



*preluat din A.I.E.F., Fg. 8572a

Același *recitativ recto-tono*, îmbinat de această dată cu un *tricord*, cadențând pe treapta 2, întâlnim în varianta de *Lazăr sârbesc*, cântat în comuna Plătărești, Ilfov.



*preluat din A.I.E.F., Fg. 7887a

Varianta sârbească găsită în fosta Iugoslavie (Bujanovca) îmbină același *recitativ recto-tono* cu o *bicordie*, cadențând pe treapta 1 sau pe treapta 2.



Кум чашу пије, бога моли.
Стари сват чашу пије, бога моли.
Сви сватови чашу пију, бога моле.

*preluat din O. Vasic, D. Golemovic, *Narodne pesne i igre n okolini Bujanovka*



*preluat din O. Vasici / D. Golemovici, *Narodne pesne i igre n okolini Bujanovka*

Varianta macedoneană originală din Gramatikova se înscrie într-o *structură tritonică* SI-SOL-MI cu *pien*, interpretarea sa făcându-se pe două voci, cea de-a doua (isonul) fiind constant cântată pe treapta 6.



*preluat din A.I.E.F., Fg. 4388c

La o analiză mai atentă se observă, în exemplele înregistrate în arealul românesc, existența unui singur tip melodic cu variante. Diferențele apar după cum urmează: la refren – valorile sunt diminuate față de cel anterior; sub aspect sonor, se observă o extensie în registrul

grav prin folosirea secunde LA-SOL. Acest tip de amplificare melodică determină ambiguitatea funcțională prin bipolaritatea de 2M aflată la baza structurii sonore.

În exemplele cântate în zona balcanică se observă o desfășurare melodică pe structuri bicordice, tricordice, tritonice îmbinate cu recitativul recto-tono.

Din punct de vedere arhitectural, din analizele efectuate asupra întregului material sonor existent pentru această categorie folclorică, am întâlnit următoarele combinații:

A Rf.

A Rf. Av. Rf.

A Rf. B Rf.

A recitativ recto-tono

Paparuda. Este un ceremonial complex ce se înscrie în categoria celor pentru fertilitatea pământului prin provocarea ploii în vederea obținerii unor recolte bogate. Se practică aproape în toate zonele țării, atât preventiv în perioada aprilie-iunie, cât și în perioadele de secetă. Obiceiul este practicat fie de către fete între 9 și 11 ani, fie de către o fată nemăritată, fie de un flăcău sau de o femeie gravidă ce se îmbracă în frunze de boz, brusture, mai rar alte plante, întotdeauna la o fântână sau pe marginea unei ape, izolat purtând în mână o cruce din lemn. Denumirile zonale sunt Păpălugă, Păpărugă, Băbăruță, Peperuie, Dodoloaie, Mătăhulă etc.

Obiceiul este străvechi, G.Dem Teodorescu atribuindu-i origine tracică, pornind de la răspândirea sa și la alte popoare din zona balcanică, unde denumirile sunt asemănătoare. J.G. Frazer atestă existența obiceiului și la indieni sub o formă identică, denumirea fiind aceea de *Regele Ploii*, element ce indică obârșie indo-europeană.

Melodia ceremonială desfășurată simultan cu stropitul cu apă pe actanți diferă de la o zonă la alta, fiind în concordanță cu caracterul jocului ce îi urmează.

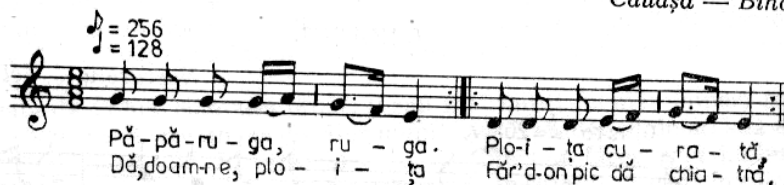
Ritmul este hexasilabic, existând însă și tipare octosilabice, ambele tipare fiind încadrate în sistemul ritmic giustosilabic. *Structura sonoră* cuprinde un număr redus de sunete, de la tritonii cu/fără pini până la pentacordii/hexacordii. *Forma arhitectonică* este fixă și cuprinde unul sau două rânduri melodice, foarte rar trei sau patru fraze muzicale distincte cu structură motivică. Caracterul melodiei este silabic.

Arcani – Gorj



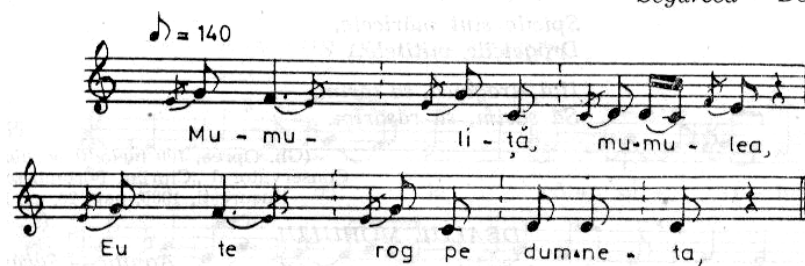
*preluat din Gh. Oprea / L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

Căuașd — Bihor



*preluat din T. Mîrza, *Folclor muzical din Bihor*

Segarcea — Dolj



*preluat din E. Comișel, *Folclor muzical*

Scaloianul. Este un obicei înscris în categoria celor de invocare a ploii, practicat de către copii, în timpul secetei, în Muntenia, Oltenia, Dobrogea și Moldova, având mai multe denumiri zonale, precum Scaloian, Caloian, Călian, Sul, Ududoi. Rămășiță probabilă a unui cult închinat unui zeu vegetațional sortit morții și învierii rituale, obiceiul își are ecou, în opinia specialiștilor, în cultul zeilor greci Adonis, Attis sau al celui egiptean Osiris, precum și al cuplului Adonis-Afrodita. În perioada romană există menționat un obicei asemănător, în care preoții Sali aruncau în Tibru 24 de păpuși din lut, numite Argei, cu scopul de a aduce ploaia. Forme similare ale obiceiului se întâlnesc la bulgari (Gherman, Caloian), la ruși (Iarilo) și în Boemia (Marena sau Smet).

Din punct de vedere muzical, obiceiul este adaptat în general melodiilor de bocet din zona respectivă. Astfel, în Muntenia și în Dobrogea, unde bocetului îi este specifică proza cântată, melodia Scaloianului apare în forme aproape identice cu ale acestuia – lamentația funerară se desfășoară pe anumite tipare fixe în rânduri melodice inegale ca dimensiune, pe formule specifice de recitativ melodic și recto-tono, pe un mod frigian ce are alternanță major-minor, ca o prelungire a substratului pentatonic.

Există și alte forme de melodii ce seamănă mai mult cu incantațiile arhaice, pe un număr redus de sunete și cu forme ce cuprind 2-3 rânduri melodice asemănătoare între ele, elemente ce corespund tipului arhitectonic primar sau binar.

O variantă a acestei obicei, desfășurată în luna aprilie, este *Sulul*, atestat în sudul Munteniei, pe Valea Mostiștei. În cadrul acestuia au fost depistate 3 categorii de melodii rituale vocale, melodii de joc ritualizate (Bumbacul, Rața, Alunelul, Ceasul), precum și cântece neocasionale pasagere. Primul grup de melodii cuprinde cântece cu un tip unitar care evocă prin text și prin melodie o lamentație funeabră. *Ritmul* este parlando-rubato, iar desfășurarea strofei melodice scoate în evidență alternanța major-minor.

Luncavița — Dobrogea

Ca- lo- ie- ne, ie- ne,

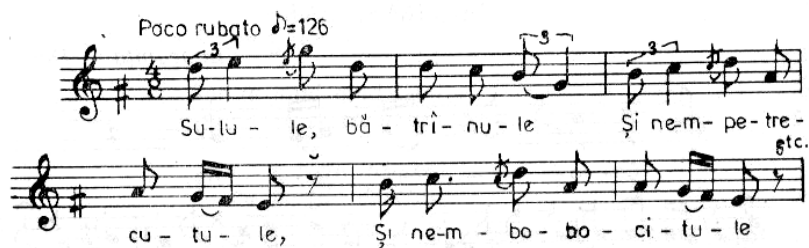
Ți-a pus ma-ma nu-mi-li Sto- ie-ne, Nu te-aigîn-dit la ma-ma ta,

C-ai lă- să- ton ur-mî fă- ră nici o mi- lî Uî- te

dra- ga ma-mi cî- te - mor-min-tea zî ma-ma ca o floa-ri

Bra-du ma-mi, a- la ma-ri, Bra-du ma-mi a- la, pu-iu-le!

*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*



*preluat din arhiva I.C.E.D.

Drăgaica. Constituie un obicei ce marchează coacerea recoltei. D. Cantemir o descrie ca fiind un joc de Sânzien (24 iunie). În prezent se găsește doar în câteva zone din Muntenia.

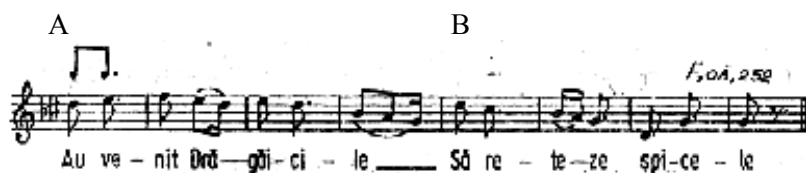
Cântecul ritual al Drăgaicei este urmat de o suită de melodii de joc ce au căpătat stabilitate în cadrul obiceiului. Caracteristic pentru melodie este ritmul ostinat, bazat pe repetarea identică a aceiași formule construită pe ritm aksak.

Primul tip de melodie rituală consemnat este cel ce se desfășoară pe o structură *tetratonică hemitonică* a cărei treaptă 4 se află la interval de 4+ față de fundamentală.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*

Un alt tip este cel în care amplificarea sonoră operată în registrul superior, precum și coborârea treptei 3 fac posibilă apariția unor elemente cromatice și evoluția către o *heptacordie de tip mixolidic*. Acest tip este frecvent întâlnit în nordul județului Teleorman.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*



*preluat din A.I.E.F., Mg. 4100

În sudul județului Teleorman circulă un tip melodic înscris în *pentatonicul anhemitonic I, mod 1*, ce preferă intervalul de 4p și 3M în succesiuni predominant crenelate.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore in folclorul românesc*

În toate tipurile întâlnite, cadența finală este pe treapta 1, iar 3M ascendentă este situată pe fundamentală. De asemenea, întâlnim saltul de 4p ascendentă spre treapta 1 a finalului de strofă melodică.

Ritmul pe valorile inegale (aksak) constituie o altă particularitate a acestui cântec, dar și a jocului ce-l urmează în desfășurarea rituală.

Jocul, interpretat la fluier, se desfășoară melodic pe o *heptacordie de tip mixolidic cu elemente cromatice*. Marcajele ritmice ale pașilor ce însoțesc dansul se desfășoară pe un ritm de anapest. Structura acestui dans este motivică, repetându-se în special pe al doilea motiv (B).

Structurile arhitectonice ale cântecului ritual sunt:

A B
A Av. Avc

Cununa. Ritual complex, desfășurat la sfârșitul perioadei de recoltare a cerealelor, analizat destul de mult de către specialiști; obiceiul este definit de către etnologul *Ion Ghinoiu* astfel: „Ceremonial

agrar la trecerea spiritului grâului din ciclul vieții (planta) în ciclul morții (sămânța). Drumul spre nemurire al spiritului grâului intersectează trei adăposturi (lumi) succesive: *preexistența*, de la sămânța semănată la sămânța încolțită; *existența*, de la sămânța încolțită la sămânța recoltată; *postexistența*, cu două destine, de la sămânța recoltată la sămânța semănată și de la sămânța recoltată la sămânța măcinată și transformată în pâine sacră”.

Vechimea ceremonialului și cântecelor sale este plasată probabil în preistorie, în practicile magice legate de munca pământului, trecând apoi în cultul zeităților greco-romane ale fertilității și fecundității, pentru a se contura într-o formă destul de apropiată de cea actuală în perioada medievală timpurie.

În opinia folcloristului *Ovidiu Bârlea*, evoluția obiceiului nu permite decât o cronologizare relativă, iar faptul că aria sa de răspândire este cea aproximativă a voievodatului Transilvania pare să indice proveniența sa din această zonă. Același autor crede că această formă ceremonială a existat și la sud de Carpați în forme magice foarte vechi, legate de semnificația ultimelor spice.

Într-o formă extrem de concentrată, acest obicei evoluează în cadrul restrâns al familiei, iar ca manifestare tradițională este legat de un grup mai larg de participanți, cândva întreaga obște sătască fiind implicată în această oficiere.

Ritualul în sine cuprinde mai multe secvențe punctate și muzical prin cântece specifice interpretate de către secerători. Astfel, se cântă în debutul ceremonialului de secerat, apoi la masa de amiază, în timpul secerișului, la confecționarea cununii de seceriș, în drum spre casa gazdei unde se organizează claca, la cină. Alături de aceste cântece rituale, există și momente de joc executate în cele trei secvențe ceremoniale importante – dimineața, la plecarea de la gazdă, apoi la masa de amiază și la sfârșitul secerișului, în fața curții gospodarului. De menționat este faptul că aceste jocuri nu au caracter ritual decât prin momentele semnificative ale desfășurării lor, repertoriul acestora fiind cel obișnuit al zonei. Ceea ce rămâne ritual este *cântecul de cunună*, executat vocal.

Aria de răspândire a obiceiului este Transilvania și Banatul, unde a supraviețuit sub forma unor elemente disparate dintr-o formă tradițională, încărcată cândva cu elemente magice. Simbolic, cununa

de grâu prezentă în ceremonial reprezintă rodul bogat și fertilitatea, de aceea păstrarea sa într-un loc sacru (lângă icoană) duce la sporirea acțiunii sale apotropaice și augurale, atât pentru gospodar, cât și pentru spațiul în care acesta locuiește.

Tipurile melodice ale cântecului ritual care circulă sunt diferite, astfel:

1) În sudul Transilvaniei – Ținutul Făgărașului – Mărginimea Sibiului. Melodia rituală care se cântă aici poartă numele de *Dealul Mohului*, evoluând pe o structură dintre cele mai arhaice. Sunetele componente ale acesteia se desfășoară în cadrul unei *pentacordii diatonice cu 3M*. Aceste sunete sunt atrase de o finală certă situată pe treapta 1, pe care de altfel și cadențează.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*



*preluat din A.I.E.F., Fg. 1088a

Se observă, din exemplele prezentate, cum structura de bază a acestui tip melodic este cea a unei *tricordii* (SI-LA-SOL). Extensia către *pentacordie* se face prin plasarea unei singure celule melodice la sfârșitul celui de-al doilea rând melodic. De asemenea, trebuie subliniată simetria succesiunilor sonore de la extremele strofei melodice (incipit și cadență finală) pe treptele tricordiei.

Structura arhitectonică a cântecului ritual de acest tip cuprinde 3 rânduri melodice diferite – A, B, C. În varianta din zona Hunedoara se poate remarca aceeași simetrie, dar spre deosebire de tipul din Făgăraș, treapta 4 este fluctuantă (DO). Și în acest caz, se păstrează o structură arhitectonică tripartită ABCB.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*

2) În zona Țara Moșilor. Structura sonoră întâlnită în acest ținut este *pentacordia anhemitonică*, modurile 4, 5. Definirea structurii sonore se face abia în final prin mersul treptat suitor și apoi coborător pe treptele picnoului. Tot ca o caracteristică a acestei structuri este și saltul de 4p descendentă care conturează cadența de la sfârșitul strofei melodice. Structura arhitectonică cuprinde 3 rânduri melodice înrudite între ele.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*

3) În zona Chuj – Huedin – Turda. Predominantă aici este structura *tetratonică* SI-LA-SOL-MI. Cadența finală este realizată pe 4p descendentă (2-6). Întâlnim cazuri în care tetratonica mai sus menționată se transformă prin extindere în registrul acut sau grav într-o *pentatonie anhemitonică I*, mod 5. Bipolaritatea de 3m accentuată în cadența mediană pe SOL (1) și cadența finală pe MI (6) sunt caracteristice pentru acest subtip. Structura arhitectonică a cântecelor rituale din această zonă cuprinde de asemenea trei rânduri melodice înrudite între ele.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*

4) În zona Năsăud. Structura sonoră întâlnită în sudul Năsăudului este tot o *tetratonie* a cărei desfășurare melodică este LA-SOL-MI-RE. În partea de est a ținutului năsăudean, ponderea o deține *tricordia* SI-LA-SOL în jurul căreia se concentrează toată melodia, oricât de amplă ar fi ea. Sunetul ce apare la 4p inferioară (RE-5) poate fi socotit drept treaptă de sprijin pentru fundamentală. În multe dintre cazuri se impune treapta 4, eliminându-se în acest fel substratul prepentatonic.



*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*

5) În zona Maramureș. Varianta melodică din acest ținut se desfășoară tot pe o *tetratonie* de tipul SI-LA-SOL-MI, cadențând intern pe MI (6), LA (2) și SI (3), iar în final pe treapta 1 (SOL). Se observă și aici acea pendulare funcțională. De remarcat este și faptul că varianta din această zonă este puternic ornamentată, interpretată rubato, apărând și refrenul (vezi rândul melodic 7).

Structura arhitectonică poate fi A A sau A B.



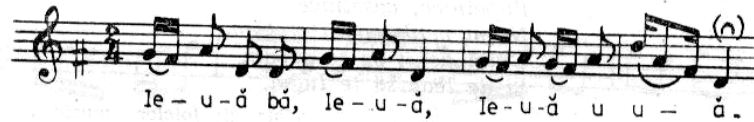


*preluat din Gh. Oprea, *Structuri sonore în folclorul românesc*

Așadar, structurile sonore întâlnite în diferitele zone din Transilvania sunt: *tricordia*, *tetratonia*, *pentacordia*, *pentatonia cu substrat pentatonic*, mergând până la *hexacord* cu treapta 4 uneori instabilă în sens ascendent (Hunedoara). Profilul melodiilor este crenelat, în unele subzone întâlnind și melodii bogat ornamentate (Năsăud și Maramureș), iar structura arhitectonică cel mai des întâlnită este A B C, existând însă și cazuri când întâlnim structură bipartită (A B – Maramureș). Cadențele finale cele mai des întâlnite sunt pe treptele 1, 6 și uneori pe subton (tipul 2 – Năsăud). Execuția cântecului de seceriș este făcută exclusiv de către colectivitatea feminină a satului, păstrătoare prin excelență a tradiției. Tempoul este *rubato* sau în unele cazuri *giusto*. În unele tipuri, întâlnim la începutul acestui cântec ritual invocația *Doamne*, ce pare a constitui o influență a colindei (tipul 2 – Năsăud). Toate aceste elemente demonstrează existența unei diferențieri în structură melodică între ținuturile transilvănene ale acestei categorii folclorice.

Hăulitul. Obiceiul este răspândit în Oltenia Subcarpatică. G. Breazul îl definea ca fiind un străvechi obicei de primăvară aflat în practica copiilor, în special în mediul pastoral. Din punct de vedere muzical, este caracterizat prin modul special de emisie vocală *de piept*.

Strehaia — Oltenia



Structura sonoră pe care se bazează cuprinde armonicile 3,4 și 5 sau 4,5 și 6. Atunci când lipsește armonicul 5 apare bitonia.

Ritmul pe care se desfășoară este alcătuit din formule simple, înrudite între ele, anapestul combinat cu piricul și uneori cu ionicul minor predominând.

Forma arhitectonică este liberă, structurată motivic pe două secțiuni. Maniera de cântare „hăulită” se găsește și în unele cântece propriu-zise ca refren, iar în anumite doine este intercalată între strofele melodice. În cântecul propriu-zis de factură mai nouă, această manieră de cântare se desfășoară pe un ritm de joc.

Băilești — Oltenia



*preluat din C. Georgescu, *Hăulitul din Oltenia Subcarpatică*

Homanul / Popelnicul. Obicei străvechi de culegere a plantelor de către tineri (fete și băieți), precum și de confecționare a unor obiecte de uz casnic, în special a furcilor, precum și de săpare a primelor plante în perioada de primăvară. Zonele de desfășurare sunt Oltenia și Hunedoara.

În Oltenia există două tipuri melodice pentru Homan. Primul dintre ele cuprinde melodii în stil recitativ cu versuri inegale și duratele silabelor în care predomină optimea. Cel de-al doilea tip cuprinde versuri izometrice, iar valorile sunt ceva mai mari. În ambele tipuri, structurile sonore sunt prepentatonice. În cazul Popelnicului din Hunedoara, melodiile au identitate comună cu cântecele miresei, cântecele propriu-zise sau au un caracter de dans.



Lioara. Obicei practicat în Bihor, în special de către fete, aflate la vârsta dintre copilărie și adolescență, și uneori de către nevestele tinere. Ceremonialul se constituie dintr-un dialog între membrele cetei feminine împărțite inegal, reprezentând „lumea de aici” și „lumea de dincolo”, purtat pe mormintele din cimitire, în jurul bisericilor, pe ulițele satelor și pe câmpurile dintre acestea pentru trecerea suratelor „dintr-o parte în alta” în scopul de a petrece și a-și potoli dorul între cei plecați și cei rămași într-una din sărbătorile care urmează Paștelui, Duminicii Tomei, Paștelui Morților sau Rusaliilor.

Textul rostit sau cântat pe o melodie caracteristică folclorului copiilor sau specifică ceremonialului are *versuri* penta-hexasilabice caracteristice poeziei ritualice vechi. *Melodia* este considerată de etnomuzicologi un gen muzical aparte, bine încheiat și diferit față de alte cântece. În prezent, aspectul magic al obiceiului s-a pierdut, rămânând ludicul. Jocul suratelor promovează sentimentul de solidaritate și de prietenie feminină. Există precizate de către specialiști câteva subtipuri melodice în funcție de caracteristicile modale majore sau dorece.



*preluat din T. Mîrza, *Folclor muzical din Bihor*

Călușul. Obicei complex cu mai multe sensuri evidente, în care dansul are rol preponderent. În prezent, este răspândit în Dolj, Olt, Teleorman, Argeș, Giurgiu, Ialomița, Călărași. Până la începutul secolului XX a fost practicat și în Muntenia Subcarpatică, Transilvania de Sud, Valea Mureșului, Țara Moșilor, Năsăud și în Banat. În lucrarea *Descriptio Moldaviae*, D. Cantemir îl consideră un spectacol popular, neinsistând asupra funcției rituale de fertilitate și fecunditate. Cercetări recente au pus în lumină unele rituri de inițiere și de profilaxie.

În sudul țării există o suită de dansuri specifice, acomodată momentelor rituale într-o gradăție de tempo inaugurate de plimbarea călușarilor. Dansul propriu-zis al acestora este unul de mare virtuozitate, rămânând în perioada actuală doar aspectul spectaculos.

Conțești — Teleorman



*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

Alte specii folclorice ale ciclului calendaristic

Repertoriul de Șezătoare. După încheierea muncilor agricole și până la începerea unui nou ciclu al acestora se desfășoară Șezătorile. La acestea participă atât tineri, cât și maturi, criteriile de organizare fiind vârsta și vecinătatea, în primul rând.

Șezătoarea se face în zilele de lucru, de la amurg până la miezul nopții, după un program bine stabilit. În perioada comunistă, acest tip de manifestare a fost interzis, el reapărând după 1989. În mod tradițional, în cadrul acestei manifestări ritualice existau discuții, glume, ghicitori, farmece menite să aducă feciorii sau să „lege” un flăcău de o anumită fată sau, în cazul unor femei tinere, anumite rituri de fecunditate. Toate acestea erau însoțite de muzică și strigături, iar spre sfârșit, în prezența bărbatilor, se desfășurau jocuri de societate. După 1989, o dată cu reparația obiceiului, a dispărut din ce în ce mai mult funcția premaritală, aceasta fiind înlocuită cu cea distractivă și cea lucrativă. Discuțiile purtate în cadrul șezătorilor s-au diversificat, paleta lor cuprinzând de la elemente de politică până la cele de trai zilnic.

Repertoriul muzical este considerat de către specialiști o specie distinctă, ceremonială, execuția sa fiind legată de un anumit prilej într-o durată de timp determinată, având o funcție rituală precisă într-un complex ceremonial organizat, antrenând în exercitarea sa o colectivitate definită. Până la mijlocul secolului XX, repertoriul era considerat ca făcând parte din „ciclul vieții”, la fel ca și nunta sau înmormântarea, fiind de fapt un preludiu sau un postludiu al nunții.

Melodiile rituale au o structură arhaică, bazată pe cântece silabice cu formă fixă, uneori cu refren sau cu o „stroficitate relativă” (cf. M. Kahane, L. Georgescu, *Repertoriul de Șezătoare, specie distinctă*). *Structura sonoră* se bazează pe scări prepentatonice sau pentatonice.

Vîștea de Jos — Făgăra



*preluat din Nicola, Szenik, Mîrza, *Curs de folclor*

Claca. Este o formă de muncă în comun în folosul celui care o organizează, accentul căzând pe latura productivă a muncii. La fel ca și Șezătoarea, a fost interzisă o bună perioadă de timp, astăzi desfășurându-se după un program tradițional, cu un repertoriu muzical specific. Se mai păstrează, pe alocuri, în Transilvania, „cântecul la claca de tors” și „cântecul la călcatul fuioarelor”, melodiile fiind, de asemenea, vechi, cu structuri asemănătoare celor de Șezătoare.

C. Brăiloiu
(Făgăraș)



*preluat din Nicola, Szenik, Mîrza, *Curs de folclor*

Repertoriul vârstelor și al vieții omului

Repertoriul copiilor. Caracteristici generale: având o vechime foarte mare, amintește de practici străvechi ce au aparținut cândva adulților; este un repertoriu sincretic, variat, ce cuprinde creații cu diferite funcții, uneori eterogene ca origine; primele referiri la această categorie de repertoriu al românilor au fost făcute în secolul al XVIII-lea de Anton Maria del Chiaro, care remarcă asemănarea dintre jocul copiilor români și cel al copiilor din Italia; legătura cu jocul și mișcarea determină modul de manifestare și interpretare al producțiilor din această categorie; constituția și gradul de dezvoltare determină specificul și conținutul, precum și procedeele de creație folosite; cele mai noi creații întâlnite în repertoriul copiilor au pătruns prin intermediul școlii, venind din sfera creației culte

(vezi cântecul de stea); elementul ritmic, simplitatea melodică și forma arhitectonică simplă, sistemul propriu de versificație constituie elementele de bază ale acestui repertoriu.

Clasificare: creații legate de contactul copiilor cu mediul înconjurător: cuprind cântece și versuri adresate elementelor naturii, vietăților, obiectelor și aparțin stratului arhaic; tot în această categorie găsim și imagini din viața socială; producții legate de joc: cuprind jocuri individuale, de grup și de echipă, producții care însoțesc jocul, numărători, producții (ne)versificate; cântece și jocuri legate de perioadele calendaristice: au fost preluate din repertoriul adulților și sunt prezente în special în repertoriile de iarnă (urarea pițărăilor, sorcova, plugușorul, colindul, cântecul de stea) și repertoriul de primăvară-vară (invocația către forțele naturale pentru aducerea ploii, fertilitate, lăzărelul, lioara, toconecele, homanul etc.).

Caracteristici muzicale. Există o interdependență între structura ritmică, melodie, vers și mișcările care le însoțesc. *Sistemul de versificație* este specific, având dimensiuni mai mari ca al adulților; cuprinde grupuri bi- și trisilabice; apar anacruze la începutul sau sfârșitul versului; accentul metric coincide mereu cu cel al cuvântului obișnuit. *Sistemul ritmic* a fost studiat de către Constantin Brăiloiu și încadrat ca un sistem de sine stătător; timpul ritmic însoțitor al mișcărilor este pătrimea, care se divide în 2 optimi, mai rar în 3 sub formă de triolet, alternanța acestora cu grupurile binare făcând parte din sistem; accentul cuvintelor coincide cu cel metric al ritmului; în repertoriul copiilor există o variație ritmică extraordinară. *Sistemul sonor* se apropie la copii de vorbire prin numărul redus de sunete, simplitatea liniei melodice și respectarea accentelor tonice; în general, melodia copiilor este foarte simplă, evoluând pe trepte apropiate, iar profilul melodic este descendent. *Forma arhitectonică* este, în general, liberă, alcătuită din celule identice care se repetă sau sunt diferite; *motivul* constituie elementul determinant al formei și nu rîndul melodic.

invocații

Cărbunești — Gorj



Huși — Vaslui



Urdarii de Jos — Gorj



numărători

Vințu de Jos — Alba



Goerge Coșbuc — Bistrița Năsăud



toconecele



*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

Repertoriul nupțial

Caracteristici generale: făcând parte din categoria ritualurilor de trecere, nunta cunoaște 3 etape; etapa preliminară, ce cuprinde pețitul, logodna și invitația la nuntă; căsătoria propriu-zisă, ce cuprinde: plecarea miresei la apă, împodobirea miresei și a ginerelui separat, aducerea cadourilor pentru mireasă, sosirea alaiului de nuntă al ginerelui la casa miresei, transportul zestre, „iertăciunea”, separarea miresei de casa părintească și trecerea miresei în rândul nevestelor; etapa postnupțială, ce cuprinde: petrecerea maturilor, sosirea alaiului cu părinții miresei, vizite protocolare; manifestările din cadrul ritualului sunt muzicale, literare, coregrafice și dramatice; obiceiul a fost supus permanent înnoirilor, iar repertoriul muzical are forme diferite de evoluție, de la cea arhaică la cea modernă; în zonele unde cântecele sunt interpretate de către lăutari, repertoriul muzical este mai bogat; în cadrul manifestărilor muzicale distingem două categorii de piese: cântece și jocuri ceremoniale, cântece și jocuri neocasionale.

Repertoriul ceremonial cuprinde, la rândul său, două tipuri de piese: vocale (cântecul miresei, cântecul mirelui, cântecul soacrei, cântecul zestre, cântecul bradului (steagului de nuntă) și cântecul găinii) și instrumentale, însoțite uneori de strigături (nuneasca, busuiocul și dansuri cu caracter distractiv – perinița, rața, ariciul etc.); repertoriul vocal se distinge prin existența a două stiluri: cel vechi și cel nou. Stilul vechi se caracterizează prin melodii cu formă închisă, improvizatorică, înrudite cu doina (cântecul miresei din Transilvania și Bucovina), melodii cu caracter solemn, material sonor bazat pe penta- sau hexacord de tip major, ritmică aparținând sistemului parlando-rubato, melodii desfășurate pe intervale mici. Stilul nou se

distinge prin melodii apropiate de cântecul propriu-zis modern, ritmică distributivă, tempo rapid, contur melodic complex

Cântecul ritual al miresei. Aspectele muzicale ale acestuia diferă de la o regiune la alta. În Transilvania și în Bucovina, structurile sonore sunt arhaice, bazate pe tetracord, pentacord, hexacord major, atingând frecvent cvarta inferioară. Melodiile sunt silabice, ușor melismatice, adesea cu refren, forma este strofică, mișcarea este moderată sau rară, menită să dea un caracter solemn cântecului. În zonele extracarpătice, acest cântec este interpretat de către lăutari, acompaniamentul instrumental nelipsind, forma fiind uneori liberă, iar scările muzicale folosite încadrându-se în heptacordii diatonice și cromatice.

Mg. 814b

Negrești-Oaș

♩ = 200

Hei — si Mi - rea - să, cu - nu - na ta
dzi — dzi măi, dzi
dzi măi, dzi. Ei — si A sta-n cui ș-a ru - gi - na
dzi — dzi măi — dzi —
dzi măi

*preluat din T. Alexandru, *Muzica populară românească*

Cântecul ritual al mirelui la bărbieritul mirelui este întâlnit în Moldova, Muntenia și Oltenia. În Transilvania, dacă există, se cântă tot pe melodia cântecului miresei, iar în Muntenia și Oltenia melodia este un fost marș turcesc.

Muntenia

Parlando, poco rubato

♩ = 164

Frun-zu - li - ță d-un nă - clăz, Pu - sei
bri - ciul pe o - braz, Un-de-i tai - că
să mă va - dă,
Și măi - cu - ța să mă crea - dă.

*preluat din T. Alexandru, *Muzica populară românească*

– repertoriul instrumental este supus înnoirilor, se desfășoară pe ritmul anapestic, aksak sau divizionar-binar. De obicei, este acompaniat de strigături scandate. Cele mai multe jocuri au caracter distractiv.

Hora Miresei

Muntenia

♩ = 176

*preluat din I. Meîtoiu, *Spectacolul nunților, monografie folclorică*

Repertoriul neocazional din cadrul nunții este specific fiecărei zone a țării.

Repertoriul funebru

Caracteristici generale: păstrează tradiția veche ce privește moartea ca o trecere într-o altă lume; originea practicilor ceremoniale trebuie căutată în fondul cultural geto-dac ce cuprinde o multitudine de cântece rituale; în ceremonialul funerar românesc există unele modalități de cântare asemănătoare cu cele ale romanilor; în suita de obiceiuri funebre există 3 etape principale, proprii oricărui ceremonial de acest gen: despărțirea de cei vii, pregătirea trecerii, precum și integrarea în lumea morților, și restabilirea echilibrului social rupt prin plecarea defunctului; la o asemenea ceremonie participă aproape toată colectivitatea, conformându-se unor criterii transmise din generație în generație; fiecare dintre participanți are un rol bine stabilit: tinerii duc bradul, femeile interpretează cântecele rituale, maturii organizează jocurile de priveghi etc.; pe durata celor 3 zile, dar și după aceea, se desfășoară manifestări ce cuprind producții muzicale *vocale* (cântece ceremoniale: cântecul bradului, zorile, cântecul de petrecut, cântecul ăl mare, cântecul de priveghi, bocetul), producții muzicale *instrumentale* (semnale din bucium, fluier sau goarnă și melodii de origine vocală interpretate instrumental), precum și producții *dramatice*: jocul cu măști, jocul de dexteritate, jocul cu sărutări, jocuri de noroc, acest gen de producții fiind performate în cadrul priveghiului în câteva sate din Transilvania și din Vrancea.

Cântecele ceremoniale fac parte din cel mai vechi fond muzical. Se întâlnesc în prezent pe o arie relativ restrânsă, fiind interpretate de către femei. Forma muzicală este cea strofică, melodia se desfășoară pe intervale mici, ritmul este liber (parlando-rubato), tempoul este larg și caracterul – solemn.

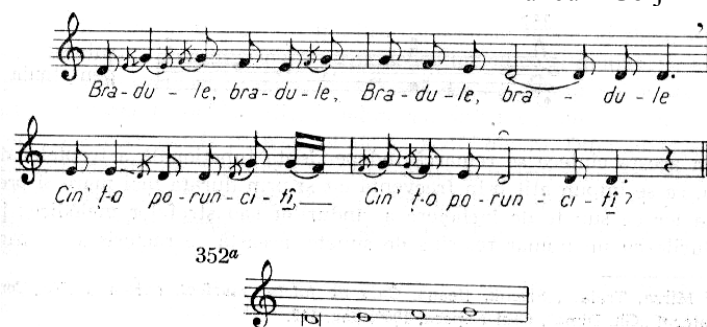
Producții muzicale vocale

Cântecul bradului se cântă de obicei la întâmpinarea bradului de către femei, în marginea satului, la ducerea lui către casa defunctului, în timpul împodobirii, înainte de plecarea cortegiului, uneori pe drum,

precum și la ridicatul lui la capătul mormântului. Din punct de vedere muzical, acest cântec este diferențiat zonal, în comparație cu tematica poetică. Structurile sonore pe care se desfășoară cuprind un număr redus de sunete – tetracordii în Gorj, tetratonii cu pini în Mehedinți, Năsăud, pentacordii în Gorj, hexacordii în Hunedoara. Diatonismul structurilor sonore este întrerupt uneori de instabilitatea unor sunete (în special cele de pasaj, emancipate sau nu din pini). Acest lucru ține de modalitățile de amplificare a sistemului modal prin apariția unor sunete noi care ulterior devin constitutive, ducând la alcătuirea unui nou mod. Profilul melodic este în general descendent în cadrul unei strofe muzicale. Pe rânduri melodice, el poate fi și mixt sau ascendent, acest lucru constituind unul dintre criteriile de diferențiere zonală. De remarcat este individualizarea pregnantă a celulei melodice, care corespunde pe plan ritmic cu podia binară.

Formele arhitectonice sunt fixe în toate cântecele ceremoniale, fiind alcătuite din 2-4 rânduri melodice. Cântecul bradului nu are aceeași frecvență pe zone, astfel încât în partea de nord și vest a Olteniei și în Hunedoara se găsesc o mulțime de variante, mai puțin în Banat și aproape deloc în Năsăud.

Runcu – Gorj



*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

Cântecul zorilor este cunoscut astăzi ca și cântec ceremonial funebru în Gorj, Mehedinți, Banat, Hunedoara și o parte din Făgăraș, Arad și pe Someș. Este interpretat de către un grup feminin în colțul casei, afară, în partea camerei mortuare, cu fețele îndreptate spre Răsărit. Se execută în cele două dimineți când mortul este în casă și

uneori în zorii zilei următoare. Din punct de vedere muzical se aseamănă ca structură cu cea a cântecului bradului.

Predomină structurile sonore cu un număr restrâns de sunete, cu/fără pini, caracterului silabic al desfășurării melodice corespunzându-i un ritm aproape măsurat (*quasi giusto*), iar melismele sunt în concordanță cu ritmul *parlando-rubato*.

Peștișani – Gorj

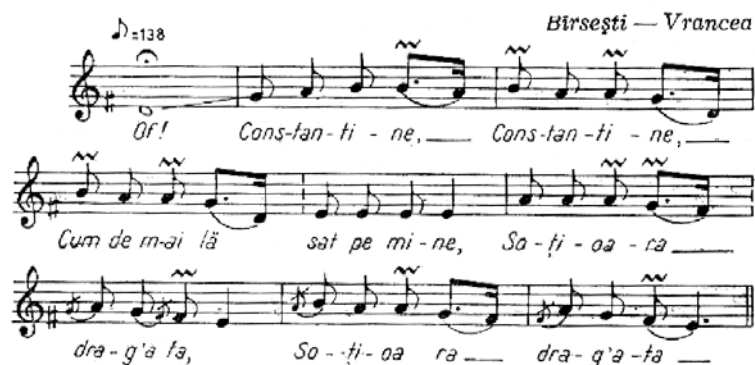


*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

Bocetul reprezintă jelirea morților prin intermediul muzicii. Obiceiul este practicat în toate ținuturile românești, fiind un act tradițional. Totodată, el este un mijloc de potolire a durerii morale. În esență, bocetul este liric. După modul de realizare muzicală, determinat în mare parte și de întrepătrunderea dintre text și melodie, se disting următoarele tipuri de bocete:

- a) cu formă strofică și text regulat versificat – octosilabice izometrice, rar hexasilabice (Transilvania și Banat);
- b) cu forme deschise și texte cu versuri improvizate în momentul cântării (nordul Moldovei, pe alocuri în Vrancea și Transilvania);
- c) cu formă liberă și tipare izometrizate în timpul interpretării (Oltenia Subcarpatică și, parțial, Muntenia);
- d) cu formă liberă pe text neversificat (Muntenia, Dobrogea, centrul și sudul Moldovei).

Bocetele se caracterizează prin caracter recitativ și silabic al melodiilor, material sonor cu număr redus de sunete, profil descendent și mers treptat al melodiilor, ritm *parlando*, rareori *giusto*.



*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

Producții muzicale instrumentale

Acest tip de melodii se păstrează astăzi doar în câteva ținuturi. Ele se referă în special la *semnale* interpretate din bucium în Transilvania de nord (trânghiță) și în Moldova, predominant în mediul pastoral. Denumirile zonale ale acestora sunt: de mort, morțește, petrecerea mortului sau hora mortului.

Cântarea din fluier la priveghi sau în alaiul funerar se întâlnește în Hunedoara, pe Târnave, în Moldova și în Muntenia.

Melodiile de dans care s-au păstrat până astăzi au o funcție precisă în cadrul ceremonialului. Cele mai cunoscute sunt dansurile cu măști din Vrancea (chiperul, chipărușul), care au o vechime foarte mare.

Verșul reprezintă o creație relativ recentă, având origine semicărturărească, fiind cântat în Transilvania și parțial în Banat, în special de către bărbați, la înmormântările tinerilor sau când sunt solicitați de către familiile defuncților. Melodia acestora este influențată de cea a bocetului, a cântecului propriu-zis și pe alocuri a romanței.

„DE MORT“ Bogdan Vodă – Maramureș

Trînghită



CHIPERUL Paltin – Vrancea
(dans cu măști)

Fluier



*preluat din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*

Repertoriul păstoresc

Acest tip de repertoriu a păstrat până astăzi elemente muzicale arhaice datorită vieții izolate a păstorilor. O mare parte din cântecele aflate în circulație sunt interpretate instrumental la bucium, corn, tilincă, fluier, cimpoi, multe dintre cântece fiind preluate și de către agricultori. Există două categorii de producții muzicale: *vocale* și *instrumentale*.

Semnalele păstorești sunt producții muzicale instrumentale, interpretate la bucium sau la fluier, constituind un gen muzical autonom. Melodiile sunt alcătuite pe seria de armonice naturale ale instrumentului, purtând diferite denumiri, după regiuni.



Doina păstorească (Șireag) poate fi vocală sau instrumentală. Intonația sa este netemperată, frazele sunt ample, bogat ornamentate, ambitusul melodic este, de asemenea, larg, scările sunt diatonice cu/fără trepte mobile, ritmul este liber, la fel ca și forma.





Repertoriul de dans cuprinde brâul, sârba, bătuta, care constituie dansuri bărbătești de grup. Acestea au un grad de virtuoziitate sporit și prezintă dificultăți în execuția coregrafică. Interpretarea lor se face la fluier, structurile sonore sunt legate de posibilitățile de construcție empirică a instrumentului, forma este cea motivică, având o libertate mare în ceea ce privește frazele muzicale.



Cântecul propriu-zis păstoresc nu are trăsături muzicale specifice față de cel obișnuit. Diferă însă ca text literar.

Moderato
♩ = 88

Dră - guți brazi, în - ce - ti -
na - fi, Dră - guți brazi, în -
ce - ti - na - fi
la - ce
foc vă - le - gă - nați?

Colindul păstoresc nu are trăsături muzicale specifice, tematica cea mai răspândită fiind „Miorița”. În zona de sud a Transilvaniei, câteva colinde performate în mediul păstoresc au refrenul compus.

Andantino
♩ = 84

Sus în vir - ful mun - te - lui,
Hai li - nu-i, li - nu,
Sub cru - ci - ța bra - du - lui.

Poemul muzical „Când și-a pierdut ciobanul oile” reprezintă o piesă cu program, având o întindere considerabilă. Cuprinde o doină și un joc între care există elemente onomatopice și texte în proză.

Suceava – colecția C. Prichici

Când si-a perdut ciobanul oile (fragment)

Andante

Flori și flo - ri - ce - li, o - i - fi - li
me - li, Flori și flo - ri - ce - li,
O - i - fi - li me - li. Flori și flo - ri -
ce - li, Un - di s-o dus ie - li?
Un - di s-o dus ie - li, o - i - fi - li me - li?

Nici bini nu sfârșiși cînticu, numai ci audi tălângili. Acu, nu si mai înșăla. Li cunoaști di pi sunet cîs- a lui. Cîinii l-o văzut, o alergat spri dînsu și s-o gudurat. Aista iera sămn bun ci oili ierau pi undeva, aproapei.

O coborît doar o țîrî pi poteci și ș-o văzut oili. Di bucurii, iar o cîntat :

Moderato

Tri li li li li li li,
Tri li li li li li li, Tri li li li li
etc.

Balada păstorească are subiecte preluate din lumea pastorală, iar din punct de vedere muzical se aseamănă cu balada. Cele mai cunoscute balade păstorești sunt *Miorița*, *Costea*, *Mircea ciobanul*, *Dolca* și *Șalga*.

Notă. Toate exemplele muzicale din cadrul secțiunii repertoriului păstoresc au fost preluate din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*.

2. FOLCLORUL MUZICAL NEOCAZIONAL

Doina

Definiție, terminologie, origine. Prin definiție, *doina* este un stil melodic liric prin excelență, melopeic, cu formă deschisă, bazată pe improvizație și elemente melodice tipice, mai mult sau mai puțin variabile. Termenul a cunoscut o largă popularitate o dată cu apariția publicațiilor de folclor literar ale lui Vasile Alecsandri. Terminologia populară se diferențiază pe zone, indicând uneori forma și caracterul cântecului, astfel: în nordul Transilvaniei: *hore lungă, hore cu noduri, hore de jale, horea pribeagului, horea frunzei*; în Oltenia: *cântec lung, îndelungat, prelungat, prelung, de jale, de codru, de ducă, de coastă, haiducesc*; în Muntenia: *de cuc, de frunză, de codru, de jale, de plai, haiducesc, de dragoste*; în Moldova: *a frunzii, de jale*; în Banat: cântecul vocal propriu-zis este numit *doină*, iar forma propriu-zisă de *doină* este numai instrumentală.

Genul exprimă o largă gamă de trăiri sufletești.

Trăsături generale. Fondul tematic are un caracter unitar ce nu exclude în interiorul său varietatea și diversitatea. Temele predominante sunt: înstrăinarea, despărțirea de cei dragi, norocul, dragostea, haiducia, relația cu natura. Versurile se încadrează în tipar octosilabic în interiorul cărora mai apar uneori unele silabe „supranumerare” intercalate. Între rândurile melodice apar formule cu funcție de anacruze sau formule melismatice, completări de vers, interjecții și diverse refrene precum „Of”, „Măi”, „Hai”, „Hei”, „Doina”, „Dzi”, „Apăi”, „Le” etc.

Structurile sonore sunt de cele mai multe ori prepentatonice în tipurile arhaice. În tipurile mai evoluate, acestea se amplifică, dând naștere hexacordiilor și modurilor heptacordice (dorianul cu treapta IV mobilă în sens ascendent creând inflexiuni ale cromaticului 1). Aceste moduri obținute sunt definatorii pentru realizarea pieselor.

Caracteristica principală a doinei o reprezintă *recitativul recto-tono* și *melodic*, foarte rar *parlato*, ce constituie anumite tipuri și formule inițiale, mediane și finale. Rândurile melodice formează unități ritmico-melodice distincte, constituite din pasaje desfășurate prin sunete atât de diferite, cât și recto-tono.

Proprie stilului este și insistența în recitativ, ca și la cadențe, pe anumite trepte: IV, II, I, V, VI. Cadențele din finalele strofelor melodice se fac de obicei pe treapta I, foarte rar pe treapta a II-a (Oltenia) sau pe o alunecare treptată, semiparlato, de la fundamentală la cvarta inferioară (Bucovina).

VINI SARA, NU MĂ CULCU *Bilca — Bucovina*

Rubato
♩ = 184

Hai dul dul dul dul dul dul lu-lu,
dul dul dul dul du-lu,
Vi-ni sa-ra nu mă cul-cu, Măi, Di-mi-ne-a-ța
cînd mă sco-lu Cat în co-fă, a-pă nu-lu
Ca-na cu pe-lin în cu-iu Și ieu ca-na
și deo-da-fi La i-ni-mă m-o să-ge-fat.

Desenele melodice sunt uneori bogat melismatice, susținute prin emisii vocale specifice (cu noduri, sughitate, gâlgâite – în Maramureș și Gorj, într-un ritm parlando-rubato specific stilului doinit).

Strofele muzicale sunt elastice, inegale ca dimensiune; frazele muzicale respectă rareori o succesiune afirmată inițial, iar elementele de versificație au caracter improvizatoric. În cadrul strofelor elastice se mențin unele formule de recitativ și o anumită succesiune a motivelor. Improvizația lirică se produce pe anumite formule pilon, așezate la începutul sau la sfârșitul strofelor muzicale.

Forma arhitectonică cuprinde o structură tripartită:

1) *Introducerea a doua* debutează sau nu cu o interjecție, se desfășoară pe un arpegiu ascendent, cu unul sau mai multe sunete alungite, salt de terță sau de octavă, desen melismatic desfășurat pe primul rând melodic. Alternarea repetată a două trepte (V-IV sau IV-V) sau recitativul recto-tono reprezintă, de asemenea, elemente de introducere.

2) *Partea mediană a doua* cuprinde doina propriu-zisă, construită după libera alegere a interpretului, în funcție de talentul său și de motivele de bază.

3) *Partea concluzivă* este precedată uneori de o largă formulă ornamentală, de coroană sau de pauză sau constă dintr-un recitativ recto-tono, desen melodic descendent, bine individualizat față de ceea ce a fost înainte.

• *Tipuri de doină*

Criteriile care stau la baza sistematizării doinei sunt:

a) sursa de execuție: 1) vocală, acest tip de doină întâlnindu-se în Maramureș, Oaș, Sălaj, Bihor, Năsăud, Someș, Mureș, Târnave, Țara Bârsei, Oltenia, Sibiu, Muntenia, Moldova, Bucovina, Banat; 2) instrumentală, acest tip fiind bogat ornamentat, întâlnit în special în Șireaguri și doinele de origine vocală; 3) vocal-instrumentală, cântată simultan monodic voce-fluier sau acompaniată de taraf, acest tip fiind întâlnit în doina de dragoste;

b) criteriul evolutiv;

c) criteriul sincron (răspândirea zonală) – coexistă câteva straturi muzicale pe care le identificăm după materialul sonor, modalitățile de intercalare a unor elemente poetico-muzicale, forma recitativelor și structurile arhitectonice.

Există următoarele *tipuri de doină*:

1) tipurile *arhaice*, întâlnite în Maramureș, Oaș, Năsăud, Bucovina și Oltenia Subcarpatică;

DE-O SĂRACU MÎNDRUȚU *Negrești — Oaș*

The musical score is written on four staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The tempo is marked as ♩ = 200. The melody is highly ornamented with many trills and grace notes. The lyrics are in Romanian and are written below the notes, with some words underlined.

Lyrics: *Ei și dzî De-o să - ra - cu min - dru - țu dzî măi dzî dzî măi, dzî, dzî, măi!*

2) tipurile mai *evolute*, întâlnite atât în zonele menționate mai sus, cât și în alte părți ale Transilvaniei, Muntenia și Moldova;

3) tipuri „de dragoste”, întâlnite în Muntenia, Dobrogea și sudul Olteniei.

Balada (cântecul bătrânesc)

Caracteristici generale. Gen preponderent epic, la care muzica participă în proporție destul de mare. Este interpretată în fața unui auditoriu și numai la cerere. În prezent este cântată mai rar, în unele locuri la masa mare de nuntă, genul fiind gustat mai mult de către bătrâni. Interpretarea este un atribut specific masculin, lăutăresc, dar unele categorii de balade sunt cântate și de către femei.

Atestarea baladei pe teritoriul nostru este făcută în jurul anului 1575 de către un cronicar polonez. Termenul a fost folosit pentru prima dată de către V. Alecsandri în 1852, originea sa fiind în italianescul *ballare* = a dansa. Vechiul termen provensal *ballada* desemna un poem liric popular oral, cu destinație coregrafică. Forma dansată a baladei se mai întâlnește și astăzi la macedoromâni și la scandinavi. La noi, genul este unul „de ascultat”, singura excepție făcând-o cântecul despre Iancu Jianu ale cărui motive apar uneori în melodia jocului Jianului.

Tematica are legătură cu basmul și colinda. Al. Amzulescu clasifică balada astfel:

a) balada fantastică – *Iovan Iorgovan, Soarele și Luna, Mizil crai*, în acestea predominând elementul fabulos și mitic;

SOARELE ȘI LUNA

Fig. 5 692 a

Viziru – Brăila





b) balada vitejească – cuprinde cicluri precum balada antiotomană (*Brâncoveanu, Aga Bălăceanu, ciclul Novăceștilor*), balada porturilor dunărene (*Chira Chiralina, Ilincuța Șandruului, Badiul*), haiducii și hoțomanii (*Miu, Dobrișan, Corbea, Pinteza Viteazul, Iancu Jianul, Bujor, Radu Anghel* etc.);

c) balada păstorească – *Miorița*;

d) balada familială – *Logodnicii nefericiți, Milea, Soacra rea, Nevasta fugită*;

e) jurnale orale – cântece povestite – *Focul de la Costești, Trenul de la Balota, La Siret, la Nămolosa* etc.

NUNTA ÎNECATĂ ÎN SIRET

Brăiloiu

Mg. 4145 II C



Aspecte muzicale. Cele mai multe balade sunt interpretate de către lăutari și aparțin mai multor straturi de evoluție. Există consemnate balade ce folosesc muzica de colind (în Transilvania) sau melodii propriu-zise, chiar române.

Balada „clasică” are în componență recitativul epic. Este interpretată numai de către lăutari, fiind însoțită de acompaniament instrumental. Debutază printr-un preludiu instrumental de formă liberă, având un puternic caracter oriental, denumirea sa fiind *taxâm*. Forma clasică a acestuia se întâlnește destul de rar și numai la lăutarii foarte bătrâni. Taxâmul este urmat de o introducere recitată sau cântată ce încearcă să capteze atenția publicului. Urmează cântarea propriu-zis vocală, începută pe un sunet acut, urmată de narațiune. Aceste două părți alternează și sunt întrerupte de câte un interludiu instrumental. Încheierea literară a baladei se face printr-o formulă prin care lăutarii îndeamnă mesenii să mai bea, promițând o nouă melodie. Din punct de vedere muzical, această încheiere (*vivart*) este făcută pe o melodie de joc din partea locului. Melodia acestui tip de baladă este predominant silabică, lipsită de ornamente, recitativul recto-tono jucând un rol important în structura sa.

Balada lăutărească cuprinde:

1) *formula inițială*, cântată în registrul acut, caracterizat prin melodicitate, de foarte multe ori melismatică, urmată de o pauză expresivă. Această formulă se desfășoară pe un sigur vers, reluarea fiind identică sau cu mici variații;

2) *formulele mediane*, care sunt mai variate, având profil melodic ascendent sau descendent, registru mediu, sunetele acute fiind folosite spre a marca anumite momente. Formulele melodice sunt structurate pe dipodii cu un ambitus restrâns, pe parcursul piesei acestea fiind transpuse pentru a se obține ambitusul lărgit. Profilul general al unei asemenea formule este, de obicei, descendent. Tot în cadrul acestor formule mediane se găsesc și episoadele parlate, care urmăresc cursivitatea narațiunii. În secțiunea mediană, combinațiile de formule melodice cu recitativul recto-tono și parlate dau posibilități nelimitate de improvizație;

3) *formula finală*, ce conține cadența, care se face de obicei pe treapta I și uneori pe VII-1.

Ritmica baladelor este parlando-rubato, utilizând valori de optime și pătrime, rareori divizate în melisme. Formulele inițiale au un profil ritmic caracteristic. Aspectul modal este foarte variat, mergând de la sistemul diatonic până la cel cromatic.

Balada țărănească este de factură arhaică, pe scări muzicale reduse ca ambitus, melodie silabică, fără melisme și interpretare parlando. Forma lor este fixă.

Răspândirea baladelor: tipul clasic se găsește în Oltenia, Muntenia, Dobrogea, sudul Moldovei, sudul Transilvaniei (pe alocuri), Bran și Întorsura Buzăului; tipul lăutăresc este răspândit în toată țara; tipul țărănesc - mai puțin răspândit. În Transilvania - pe melodii de colind, iar cele din categoria jurnalelor orale - pe cântec propriu-zis.

3. CÂNTECUL PROPRIU-ZIS

Caracteristici generale. Este genul cu cea mai largă răspândire, circulând mai mult într-o interpretare individuală și aparține tuturor vârstelor și categoriilor sociale, interpretarea sa fiind făcute în cele mai diverse ocazii. Denumirea a fost dată de către Constantin Brăiloiu pentru a-l deosebi de cântecele de prilej. Pe lângă forma clasică, se mai întâlnesc și variante, precum *cântecul doinit* (Năsăud, Sălaj), *doina cântec* (Muntenia, Moldova), *cântec – cântec de joc*.

Există două stiluri ale acestui gen:

a) *stilul vechi* este caracterizat prin tematică legată de dragoste, dor, jale, înstrăinare, război, cătanie, recrutare. El există în mai multe graiuri: daco-român (transilvănean, moldovean, muntean), aromân, meglenoromân și istroromân. Îndeplinește funcții multiple (de comunicare, de alinare a suferințelor, încurajare în momente grele, distracție). S-a dezvoltat în perioada feudală între secolele XI-XVIII. Este diferit zonal, are un sistem unitar de versificație, tiparul metric octosilabic predominând. Sistemul ritmic este parlando-rubato, giusto-silabic, aksak, structura melodică fiind dominată de pentatonic și de modurile naturale. Forma este liberă, iar gruparea este strofică.

SĂRACA INIMA MEA

Vișeu – Maramureș

Tempo de horă

Să - ra - că i - ni - ma mea,

Să - ra - că i - ni - ma mea, Mult îi e cu

va - ie - rea, Mult îi e cu va - ie rea.

b) *stilul modern* apare la mijlocul secolului XX, are accesibilitate mare, circulație largă, caracter eterogen, iar modificările structurale se referă la heterometrie (strofa și rima încrucișată), precizarea clară a unui centru modal evoluat către structuri cu caracter major, ornamentică bine structurată, formule ritmice unitare, transformarea ultimului rând melodic în refren, adaptarea versului octosilabic a melodiilor la alte categorii vocale și instrumentale. Predomină scările heptatonice (diatonice și cromatice), iar ambitusul se lărgeste. Rândului melodic i se adaugă sunete corespunzătoare unor interjecții, refrane de completare etc. Din punct de vedere ritmic, se impune giusto-silabicul și intervine divizarea, tendința fiind aceea de simetrie și măsurare. Forma este lărgită, tiparul octosilabic amplificându-se. Cezurile apar la începutul sau la încheierea rândurilor melodice și, sub influența muzicii lăutărești, apar melodii noi, ce conțin un refren și un cuplet apropiate ca formă muzicală de cele profesionale. Interpretarea se face de cele mai multe ori cu acompaniament instrumental.

Există mai multe subdialecte: *transilvănean*, este alcătuit din mai multe graiuri, ce se disting prin anumite particularități structurale, preferințe pe anumite sisteme sonore, locul cezurii, cadențele interioare și finale, caracterul melismatic sau silabic, formule ritmico-melodice specifice, prezența sau absența refrenului, numărul rândurilor melodice, tipul de emisie vocală. În cadrul acestui subdialect se întâlnesc graiurile: sudardelenesc, bănățean, bihorean, sălăjan, năsăudean, maramureșean; *muntenesc*, care cuprinde mai multe zone și graiuri: al Olteniei Subcarpatice, al Munteniei Subcarpatice, al Munteniei de sud, al Olteniei de sud și al Dobrogei; *moldovenesc*, care cuprinde mai multe zone folclorice, împărțind Moldova în nord, centru și sud.

Fiecare dintre aceste graiuri și subdialecte are caracteristici proprii în ceea ce privește sistemul de versificație, sistemul ritmic, sistemul sonor și forma muzicală.

Notă: toate exemplele din acest capitol (*Folclorul neocazonal*) sunt preluate din Gh. Oprea, L. Agapie, *Folclor muzical românesc*.

Muzica dansurilor populare

În folclorul românesc există un număr foarte mare de dansuri ce se deosebesc între ele din punct de vedere coregrafic, melodic și ritmic. Ocaziile de dans sunt de obicei hora de duminică, nunta și nedeea, prilejuri cu care partea muzicală este susținută de un taraf. Există, de asemenea, și dansuri performate în cadru ritualic, așa cum este cazul petrecerii colindătorilor, în cazul obiceiurilor de primăvară, la priveghi, în șezători și înaintea plecării flăcăilor la armată. Fie că se manifestă în mod obișnuit sau în cadru ritualic, elementul principal și de expresie al acestor dansuri este ritmul.

Specialiștii au clasificat dansurile după *funcție*: *rituale* – legate de date calendaristice (ciclul sărbătorilor de iarnă, ritualurile agrare de primăvară-vară) și de viața omului (nunta, înmormântarea); *propriu-zise*.

Mai există o clasificare din punct de vedere *coregrafic*, și anume: de cerc; de linie; de coloană; de perechi; de grup; solistice.

Cele mai vechi jocuri sunt cele de grup (de cerc – hora și de coloană), iar cele de perechi sunt de dată mai recentă. Desfășurarea dansurilor se face pe spații largi (Moldova, Muntenia) sau pe spații restrânse (Bihor, Țara Moșilor). Se observă o preferință a dispunerii coregrafice în dansuri după zone, și anume: jocurile de perechi și cerc în Maramureș, jocurile de perechi în coloană în Bihor, jocurile de cerc în sudul Munteniei, jocurile de coloană în Oltenia, jocurile de doi în grup mic în sudul Transilvaniei, jocurile de ceată și solistice bărbățești în sudul Transilvaniei.

O altă clasificare a dansurilor este făcută după *sexe*: bărbățești, de virtuozitate – Bărbunc și ponturi feciorești în Transilvania, Călușul în Oltenia etc.; feminine – cele mai frecvente sunt pe valea Târnavelor; mixte – răspândite peste tot.

În ceea ce privește *modul de execuție* a jocurilor, cele mai vechi erau cântate de către dansatori. În perioada medievală, cimpoiul și fluierul erau singurele instrumente ce acompaniau dansurile. O dată cu dezvoltarea instrumentelor și a lăutăriei, melodiile au fost preluate și executate de către aceștia. Spre exemplu, în Oltenia, lăutarii cântă vocal sârba și hora, acompaniindu-se cu instrumente specifice tarafului zonal. D. Cantemir considera caracteristic dansurilor românești, libertatea de improvizație a fiecărui dansator. Un rol important în promovarea și

preluarea dansurilor l-au avut atât soldații români din Transilvania, care au dus mai departe aceste dansuri în afara hotarelor țării în cadrul războaielor mondiale, cât și păstorii, care au transplatat dansurile lor din regiunile de baștină în cele din jur, contribuind astfel la crearea unui stil „valah” în acele zone.

Din punct de vedere *muzical*, repertoriul de dansuri poate fi ordonat după următoarele criterii:

1) *forma arhitectonică*: melodii improvizatorice cu formă liberă; melodii cu formă fixă închisă;

2) *ritmul*: sistem distributiv cu măsuri binare, ternare, unitare și alternative; sistem aksak;

3) *materialul sonor*: melodii ce folosesc sisteme arhaice (pentacord de tip 1, cu sau fără salt de cvartă sub finală; pentacord sau hexacord lidian; moduri naturale diatonice sau cromatice în acustic 1 și 2 cu cadență pe treapta 3); melodii mai recente de dans, ce folosesc paralelismul major-minor;

4) *tempoul*: dansuri rapide cu mișcări complexe (sârba, *De doi*, bănățeana, brâul, dansurile feciorești); dansuri mai lente, cu caracter solemn (hora, rara, de-a lungul);

5) *zona geografică*: jocuri generale, care se găsesc în toată țara, răspândite uniform (hora, brâul, sârba); jocuri locale – specifice fiecărei zone etnofolclorice a țării.

Melodiile de dans improvizatorice cu formă liberă cunosc mai multe tipuri: melodii frazele, în care frazele se repetă și se succed în mod improvizatoric; melodii ce se bazează pe repetarea celulelor și a motivelor neorganizate în fraze; melodii formate din repetarea constantă a motivelor perechi.

Melodiile cu formă fixă închisă sunt construite dintr-o singură frază, repetată cu variații melodice și ritmice; din 2 fraze (A B), repetate constant; din 3 fraze (A B C), care se găsesc mai rar; trăsătura specifică dansurilor românești este organizarea motivică binară pe întinderea a 2 măsuri; frazele muzicale sunt grupate simetric și asimetric; majoritatea melodiilor de dans românești au fraze pătrate (4, 8, 16 măsuri), excepție făcând Brâul „ca-n Muscel”, ce conține fraze de 6 măsuri și variante ale Brăulețului din unele dansuri bănățene vechi, bihorene, nord-muntenesti, unde frazele pătrate alternează cu cele nepătrate

Geografia jocurilor

Transilvania: jocuri generale – ardeleana, învârtita, fecioreasca; jocuri locale – în Maramureș: joc cu fete, jocul ursului, roata, codrănesc; în Bihor: mărunțelul, joc cu „descântături”, poarga, scuturatul; în vestul Transilvaniei: de ponturi, rara; în sudul Transilvaniei: bățuta, hațegana, tărtărăul (brâu), mușamaua, de învârtit, jieneasca, hodoroaga; pe Târnave: purtata (joc de femei); în Mureș: roata, țarina, haidăul, bărbuncul.

Banat: de doi, pe picior, poșovaica, rața, momăru, șocăcile, țandăra, ursă, ghimpu, iedera, dansuri vocale.

La sud de Carpați: jocuri generale – hora, brăul, sârba, geamparaua, leliță Ioană, ciobănașul (mocănașul sau mocănița); jocuri locale – în Muntenia: dura, ca la Gheorghe, ațica, ariciul, brăul greu, rața, drumul dracului, zuralia, slănicul mocănesc, balta; în zona dunăreană: bratușca, chindia, ițele, joiana, murgulețul; în Oltenia: rustem, trei păzește, alunelul, ungureasca, sârba și hora cu text, țăpul, tiocul, cazacul, bărbăoasa.

Dobrogea: tătărășul, sărățica, cadăneasca, băltăreasca, alămăia, șirimboșul, cărășelul, lezeasca, curelușă, mărânghiile, oltenășul.

Moldova: arcanul, corăghiasca, ursăreasca, cărășelul, trilișești, puiculeana, polobocul, ciuful, fudula, juma' di joc, de tare, dormăneasca, șchioapa.

Unde există etnii mai multe, repertoriul s-a îmbogățit cu: ceardaș și polcă (Transilvania), leșeasca, ruseasca, huțulca și cazaciocul (Moldova), tropca, mărânghiile (Dobrogea). Din repertoriul de dans orășenesc au intrat în repertoriul sătesc valsul, tangoul, foxtrotul.

JOC DE FETE „PURTATA”

Presto ♩ ♩. ♩. = 4/6

Transilvania

La la la lai lai la la la la

Nai nă nă nă nă

Lai lai la lai la lai

Nai na na na A zis ba-dea

Că nui pa-să Da-că pe mi-ne mă la-șă

Ai la la la la la la la

la la la la la la la

(T.Alexandru, „Muzica populară românească”, nr. 60, p. 168)

HORĂ

Jugur — Muscel

Allegro moderato ♩ = 135

Fluier

(G.Sulițeanu, „Muzica populară românească”, nr. 72, p. 267)

GEAMPARALE

Teleorman



(Emilia Comișel, „Folclor muzical”,
București, 1967, nr. 210, p. 161)

JUMĂTATE DE JOC

Piatra Neamț — jud. Neamț





(C. Prichici, *Melodii de jocuri populare românești*, Iași, 1962, nr. 54, p. 86)

Bibliografie

1. Oprea, Gheorghe, *Folclor muzical*, vol. 1, Editura Fundației România de Măine, București, 2001.
2. Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967, p. 5-180.
3. Brăiloiu, Constantin, *Opere*, Editura Muzicală, 1967 (vol. I), București, 1979 (vol. IV, p. 55-68).
4. Burada, Theodor, *Opere*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1979.
5. Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1973.
6. Drăgoi, Sabin, *303 Colinde*, București, 1925.

DIRIJAT CORAL

Lector univ. dr. **OVIDIU DRĂGAN**
Lector univ. drd. **ADRIANA DRĂGAN**

Obiective

Cursul de Dirijat coral, componentă de bază în formarea de profesori de muzică și dirijori de cor, este o disciplină care îmbină pregătirea *teoretică* muzicală și de cultură generală a studenților cu *practica* lor *artistică*. Ea urmărește să formeze personalitatea artistică a studenților prin dezvoltarea capacităților proprii de cunoaștere, înțelegere și interpretare a muzicii, contribuind astfel la punerea bazelor experienței complexe pe care o reclamă activitatea pedagogică și artistică.

Punând în vigoare pregătirea dobândită la celelalte discipline, cursul are o tematică specifică și o metodică proprie, prin care transmite studenților cunoștințe și le formează deprinderi în legătură cu: tehnica de studiere și învățare a partiturii corale din punct de vedere dirijoral; tehnica mijloacelor de exprimare dirijorală; principiile de organizare și educare a formației corale; tehnica de lucru a dirijorului cu ansamblul coral, pentru realizarea artistică a lucrărilor muzicale, în repetiții și concerte.

Materialul de studiu și de aplicare a problemelor abordate la curs se constituie în *repertoriu*, alcătuit din lucrări reprezentative ale creației corale, repartizate pe ani de studii, astfel ca, până la terminarea facultății, studenții să parcurgă toate etapele, genurile și formele importante ale literaturii corale și să stăpânească bine cunoștințele teoretice și practice necesare pentru a corespunde cerințele învățământului actual și de perspectivă.

Desfășurarea cursului cuprinde următoarele laturi: predarea problemelor de tehnică a *ansamblului coral* și practica de *ansamblu coral* a studenților în formația corală a anului; predarea problemelor de *tehnică dirijorală* și *practica dirijorală* a studenților pe corul anului.

SEMESTRUL I

I. TEHNICA DIRIJATULUI

1. Probleme metro-ritmice pentru lucrări cu metrică ternară

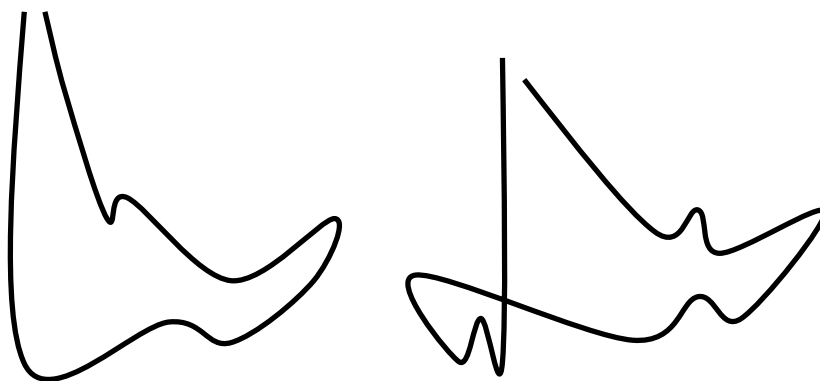
Muzical vorbind, trebuie să se realizeze conștient sinteza triadei acțiunilor:

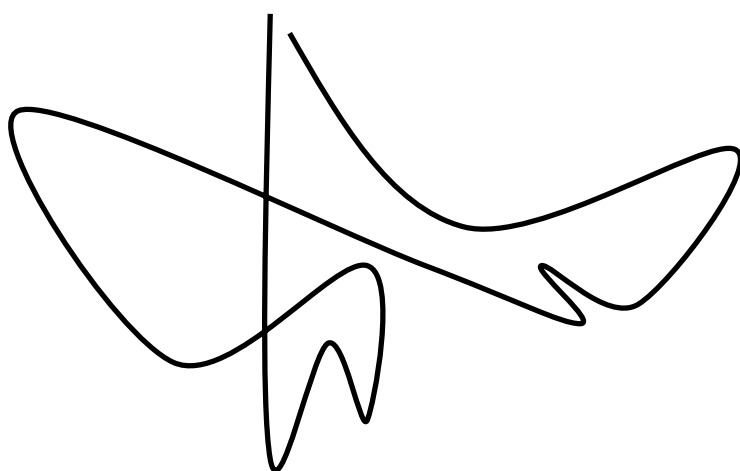
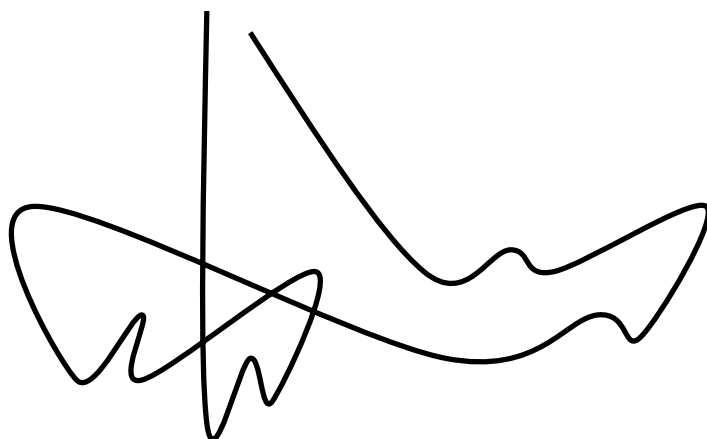
- „a anticipa” (a auzi înainte de a se cânta, în auzul interior);
- „a orienta” (a îndrepta cântul către culminațiile motivelor, frazelor, secțiunilor muzicale pe structura *anacruz – cruză – metacruză*);
- „a conduce” (a determina ansamblul să urmeze intențiile dirijorului pe cale empatică, prin degajare de fluid energetic, și nu prin convingeri individuale, explicative, verbale, conștiente care vor rămâne astfel în plan secund).

2. Aprofundarea tactării în tactele fundamentale (de 2, 3 și 4 timpi)

Studentii vor dirija ansamblul anului de studiu pe lucrări noi, aplicând lucruri învățate în anul I, cu un grad de complexitate mai ridicat (intrări multiple succesive, pe timpi, pe părți de timpi, închideri succesive pe planuri de voci, contraste dinamice mai mari și modificări agogice).

3. Aprofundarea tactării în tactele derivate (de 5 și 6 timpi și tactarea descompusă de 2, 3, 4 timpi)





Diverse grupări metro-ritmice fac ca tactarea ternarului să se facă în mai multe variante, atât ca 6/8, de exemplu, grupate pe schemă de 4 timpi cu timpii tari dublați, fie ca schemă de 3 timpi cu toți timpii dublați sau ca schemă de 2 timpi cu timpi concentrați.

II. FORME ȘI GENURI SPECIFICE MUZICII CORALE

Genurile muzicale sunt abordate din punctul de vedere al perioadelor istorice.

1. Madrigalul

Madrigalul este o inspirație populară din cântecul păstoresc, apărut ca o poezie cântată. Termenul de madrigal vine de la italianescul *mandra*, care înseamnă „turmă”. Are două sau trei strofe și un refren, ce apare mai ales la sfârșit.

Mai întâi, madrigalul a fost pentru o singură voce, apoi pentru două, trei, ajungând la patru până în secolul al XIV-lea, apoi s-a impus ca poem coral polifonic pentru 5, 6 voci în secolele XV – XVI.

Are o tematică literară foarte variată, descriind aspecte dintre cele mai diverse din viața socială. În compozițiile madrigalești se impune tehnica de contrapunct, ce ajunge la trei și patru voci, cu conducerea melodiei de către „discant” și acompaniată de către celelalte voci. Se dezvoltă tehnicile componistice dând naștere unui limbaj complex format pe baza combinațiilor diverselor categorii sintactice: polifonie imitativă; combinații de omofonie cu polifonie; polifonie de omofonii; polifonie de polifonii; monodie acompaniată omofon; melodie acompaniată polifon etc.

O altă latură a muzicienilor italieni este caracterul inventiv, care se observă în compunerea melodiilor.

Pe lângă madrigale, mai apar și alte creații laice, cum ar fi: *Caccia* - descrie scene de vânătoare și *Pesca* - cu povestiri pescărești, care sunt destinate momentelor de destindere, de bună dispoziție.

Madrigalul apare în secolul al XIV-lea în Florența, sub o formă care îl înrudește cu *rondelul francez*. Termenul re apare în 1530 (a doua sa naștere) și este caracteristic pentru evoluția artistică italiană din secolul al XVI-lea. Astfel se remarcă două tipuri de madrigal:

1. Madrigalul secolului XV, care are, în general, o structură alcătuită din înălțuiri de *cuplete* (o melodie pe care se cântau 2 sau 3 strofe de câte 3 versuri) și un *refren* (*ritornello*, pe o melodie contrastantă ca mișcare și profil, față de cuplet).

2. Madrigalul secolelor XV – XVI, care devine un poem coral, profund filosofic, caracterizat printr-o îmbogățire a expresiei, prin

trecerea spre o muzică *încărcată de emoție*, mai variată și *contrastantă ca exprimare* și, nu de puține ori, *dramatică*.

În Italia, din punct de vedere istoric, madrigalul succede lui *frotolla* (în traducere: *glumă, invenție hazlie*), *cântec popular strofic* din secolul al XV-lea, care solicita mai degrabă vocea acompaniată de lăută decât ansamblul vocal.

Madrigalul incluzând aporturi străine (primii compozitori franco-flamanzi Verdelot, Arcadelt, Willaert, Lassus) se dezvoltă la Ferrara, ca și la Roma și Mantua. Această dezvoltare își va găsi o strălucită expresie în muzica lui Carlo Gesualdo.

Acest gen culminează în opera lui Claudio Monteverdi, în opt culegeri (sau cărți) succesive, care formează etapele unei evoluții prodigioase. Progresează virtuozitatea vocală și stilul expresiv, pe care Monteverdi le numește jocul „pasiunilor contrare de pus pe muzică” (Gérard Denizeau, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Editura Meridiane, pag. 59) după moduri specifice. Madrigalul favorizează, în propriul cadru, introducerea ansamblurilor (duo-uri, trio-uri) proprii stilului concertant ce marchează estetica baroca incipientă.

Acest gen va cunoaște succesul, în Anglia, în pofida concurenței exercitate de *ayre*, prin Byrd, Marley, Gibbons etc., care îl desemnează prin termenii semnificativi de *word painting* (*arta de a picta cu cuvinte*) (*op. cit.*, p. 59)

Madrigalul, pe cinci voci, se îndepărtează rapid de prima sa concepție contrapunctică pentru a sa îndrepta spre *stilul reprezentativ*. În această *seconda pratica*, care îl supune inflexiunilor expresive ale poemului și îi conferă o mare suplețe structurală, muzicienii Luzzaschi, Gesualdo, Monteverdi încalcă regulile moștenite de la polifonie și impun o structură eterogenă (recitativ, monodie, duo, trio, cor) madrigalului. Din această cauză, câteodată, madrigalul este confundat cu *cantata profană*, deoarece este foarte apropiată de ea.

În legătură cu madrigalul, în 1555, Nicola Vincentino sublinia: „Muzica făcută pe un text nu are alt scop decât să-i exprime sensul, pasiunile și sentimentele cu ajutorul armoniei [...]. Când un compozitor vrea să scrie muzică tristă, el va folosi o mișcare lentă și consonante minore. Dacă vrea să facă muzică veselă, va alege o mișcare rapidă și consonanțe majore” (*op. cit.*, p. 60).

Dintre creatorii de madrigale din Italia secolului XIV se remarcă Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia și Francesco Landino.

Toți au fost elevi ai Școlii florentine. Francesco Landino a fost poet, compozitor de renume, organist la biserica din Florența și, totodată, interpret la mai multe instrumente: luth, chitară, flaut. A fost prietenul lui Petrarca.

Compozitori reprezentativi de madrigale:

– *Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594)* – creează sinteza *stilului polifonic imitativ al vremii*, compunând 104 misse, circa. 600 de motete și 200 de madrigale.

– *Orlando di Lasso (1532 – 1594)* – supranumit Prințul muzicii pentru noblețea compozițiilor și a stilului său interpretativ care s-a făcut cunoscut la cele mai mari curți ale Europei. A compus cca 1250 de motete la 2 -12 voci, 53 de misse la 4 - 8 voci, madrigale și chanson-uri, creație prolifică prin care realizează *sinteza stilurilor flamand, francez, italian și german*.

– *Luca Marenzio (1553 – 1599)*: 12 cărți de madrigale din 1580 până la moartea sa; aduce o contribuție esențială la dezvoltarea madrigalului – 200 de madrigale, vilanele, arii în stil napolitan, motete și muzică religioasă.

– *Gesualdo da Venosa (1560 – 1613)*, reprezentant al *stilului madrigalului cromatic*. Compune 7 caiete de madrigale la 5 și 6 voci.

– *Claudio Monteverdi (1567 – 1643)* părăsește stilul polifonic a cappella pentru stilul monodiei acompaniate. Scrie 8 volume de madrigale dramatice în care își face cunoscut stilul nou – *Stile rappresentativo* (stilul teatral), *stile recitativo* (parlato și arioso) și *stile concitato* (tulburător, emoționant, agitat), prin care face trecerea la genul operei. Este autor al operelor: *Orfeu și Euridice*, *Întoarcerea lui Ulise* etc.

– *Luzzascho Luzzaschi (1540? - 1607)*: *Madrigali per cantare e sonare* (1601);

CÎNTEC DE DRAGOSTE
MADRIGAL

Traducerea: HORIA FURTUNĂ Muzica: CLAUDE LE JEUNE

REFREN Andantino

Soprano *p*
Că-mi ești dragă nu-i de mi-ra-re iu-bi-to ce
mf
stră-lu-cești Oa-me-nii ce-i în-fil-nessi Te-
poco rit.
pri-lesc toți ca pe-o mi-nu-ne, Cînd-văd cît de fru-moa-să

CUPLET CUPLET a tempo
mf

S. ești. Nu răs-plă-ti, fru-moa-so, pe iu-bi - tul tău
A. *mf* Nu răs-plă-ti, fru-moa-so, pe iu - bi - tul tău
T. *mf* azi pe iu-bi - tul tău
B. *mf*

Cura-

Madrigalul secolelor XIV/XV, cu o structură de cuplet / refren:

Refren

Că-mi ești dragă nu-i de mirare
Iubito ce strălucești
Oamenii ce-i întâlnești
Te privesc toți ca pe-o minune
Când văd cât de frumoasă ești.

Cuplet

Nu răsplăti frumoaso, pe iubitul tău
Cu-atâta amăgire, cu-atâtea amăgiri
Și cu păreri de rău
(3 versuri)

CE DRAGĂ MI-EȘTI

Traduc. Victoria Moraru
Inbrünstig (♩ = 72)

Orlando di Lasso
(1555)

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and basso continuo. It is in a minor key (one flat) and common time. The tempo is marked 'Inbrünstig' with a tempo indication of ♩ = 72. The score is divided into three systems. The first system contains the first two lines of the poem. The second system contains the next two lines. The third system contains the final line of the poem. The lyrics are in Romanian. The music features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

p Ce dra - gă mi-ești iu - bi - ta
p Ce dra - gă mi-ești iu - bi - ta
p Ce dra - gă mi-ești iu - bi - ta
p Ce

mea ce dra - gă mi-ești iu - bi - ta
mea ce dra - gă mi-ești iu - bi - ta
dra - gă mi-ești iu - bi - ta mea

mf De mii de ori
mf De mii de ori
mf De mii de ori
mf De

Madrigalul secolului XVI, poem coral cu formă liberă

2. Motetul

Motetul (ital., *motetto*; franc. *motet* – de la franc. *mot* = cuvânt) apare în Franța secolelor XIII - XIV, prin transformarea *conductus*-ului.

În secolul XII, melodia de bază putea fi atât un cântec religios, cât și un cântec laic. Melodia sa simplă susținea un text unic în formă strofică, în *limba latină*. Când s-a cântat pe mai multe voci, una din ele a rămas voce de bază cu text religios în limba latină, iar celelalte au adus alt text. În acel moment, motetul s-a definit ca un nou gen vocal polifonic. Numărul de voci la care se scria era variabil. Vocea gravă era denumită *tenor* (susținător) și prezenta o *temă cu text religios*, iar celelalte, *texte cu caracter laic*. În același timp, se cântă în două limbi diferite: *textul laic în limba franceză*, iar cel *religios în limba latină*.

Prin Edictul din anul 1322 al Papei Ioan al XXII-lea s-a pus capăt, în principiu, acestei practici. S-a hotărât, astfel, unificarea textului, prin revenirea la *textul latin*.

Genul se cristalizează în secolele XIV—XV, în lucrările lui Guillaume de Machault, Jean Okeghem, Jakobus Obrecht etc.

Chiar dacă, la origini, motetul a fost *primul gen polifonic laic scris*, desfășurându-se izocron, pe un ritm egal pentru toate vocile – consecință a preluării de la *conductus* și din practica trubadurilor și trouverilor a unor formule uniforme –, curând apare și *varietatea ritmică, prin declamație*.

Vocea superioară prezintă *textul* și *melodia laică* (uneori, două voci prezintă acest text), iar tenorul prezintă, în limba latină, o temă cu caracter religios.

Reprezentanți ai genului motetului în epoca Renașterii: Guillaume Dufay (1400—1474); Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594); Orlando di Lasso (1532—1594); Josquin des Pres (1445—1521); Antonio Gabrieli (1510—1586); Giovanni Gabrieli (1557—1612); Philippe du Mont; Jean Baptiste Lully; Johann Sebastian Bach, care scrie 6 motete germane; Joseph Haydn; Wolfgang Amadeus Mozart; Luigi Cherubini; Franz Liszt; Johannes Brahms; Anton Bruckner.

3. Missa

În Occident, *missa*, concepută de Grigore cel Mare după modelul de la Constantinopol, este corespondentul *liturghiei bizantine*. Este un gen muzical cu precădere coral ce are la bază texte din cultul catolic cântate pe variante ale cântecelor gregoriene.

La început monodică (Dumitru Bughici, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978, pag. 184), până în secolul XIV, iar ulterior polifonică, ea cunoaște mai multe variante în

funcție de cerințele momentelor religioase ale anului. Slujitorii bisericii intonau în general părțile cu caracter psalmodic, iar credincioșii pe cele cu caracter imnic. Lor li se vor alătura voci profesioniste. Astfel, ia naștere un gen coral care va avea: *Kyrie eleison* (Doamne miluiește); *Gloria* (Slavă); *Credo* (Crezul); *Sanctus* și *Benedictus* (Sfânt și Binecuvântat); *Agnus Dei* (Mielul Domnului); *Ite missa est* (Mergeți, missa s-a încheiat).

După secolul XV, missa devine amplă ca întindere, complexă ca limbaj armonico – polifonic și ca sintaxă (combinații de polifonie, armonie, monodie), prin care o serie de compozitori se afirmă în mod deosebit. Astfel, Guillaume de Machault (1300 – 1377) folosește, în afară de capul tematic gregorian, și intonații din muzica laică, din cântece populare, compune *Missa de la Notre – Dame*, lucrare reprezentativă scrisă pentru patru voci, în condițiile în care la vremea respectivă a patra voce era foarte rar adăugată (discantul).



Imnurile, antifoniile și textele missei sunt, uneori, adaptate stilului înflorit, al improvizației libere a cântăreților, mai cu seamă pe textul **Aleluia**. Această missă este compusă pe capul tematic al cântului gregorian alăturat.



Părțile componente ale missei sunt realizate diferit una față de alta: părțile cu texte mai scurte și cu sens imnic (*Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*) păstrează melodiile gregoriene la vocea de tenor, dar le adaptează stilului propriu aplicat în motete, înlăturând lungimea sunetelor prin

largi melisme pe fiecare silabă, iar în părțile cu texte lungi și cu semnificații distincte (*Gloria* și *Credo*), compozitorul compune melodii proprii de liberă inspirație.

Potrivit acestor texte ale mesei, muzica urmărește silabele textului și se supune ritmului liniar. Conducerea melodiei revine discântului, iar celelalte voci acompaniază după modelul baladelor, unde acest rol revenea instrumentelor.

Spre sfârșitul vieții sale, Machault se retrage, în calitate de canonic, la Paris, unde moare în anul 1377.

Teoria muzicii gregoriene cunoaște cele 8 moduri, dintre care patru autentice și patru plagale, dar cu două tetracorduri cu sens ascendent, nu ca acelea grecești, cu două tetracorduri descendente. Denumirea este însă aceeași.

4. Coralul

Apărut din Reformă și dezvoltat îndeosebi în țările germanice, coralul este un cântec religios. Inspirându-se din *Volkslied*, fond popular al cântecului german, fără să poată fi excluse anumite influențe gregoriene, el pune bazele tradiției muzicale luterane.

Istoria coralului începe în prima parte a secolului al XVI-lea, o dată cu Reforma religioasă a lui Martin Luther (1483 – 1546).

Înflorirea genului are loc în secolul al XVII-lea, atunci când compozitorii germani Reinken, Buxtehude, Pachelbel folosesc toate resursele științei lor polifonice pentru a-l integra în cultul religios, fără să-i rupă rădăcinile.

Încununarea acestei evoluții va avea loc în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, prin contribuția genială a lui Johann Sebastian Bach.

După secolul al XVIII-lea, diverși compozitori, printre care Mendelssohn, César Franck sau Brahms, se vor inspira din coral și vor introduce melodii luterane în oratoriu, simfonie sau opera.

La origine, coralul este un cântec a cărui structură calchiază structura textului. Fiecare pauză este determinată de text și marcată de o oprire prelungită numită *fermata*. Este scris în limba germană, dar sursa rămâne latina, ceea ce presupune numeroase rectificări datorate traducerii.

Coralul are două părți, formate din diverse fraze literare și muzicale, dintre care prima este deseori repetată. Melodia este ușor de reținut și de reprodus. În secolul al XVII-lea, coralul devine sistematic polifonic la patru voci, iar cel care îl aduce la apogeu sub această

formă este Johann Sebastian Bach. Coralul în versiune instrumentală este încredințat orgii.

Compozitori și opere reprezentative: Johann Walther (1496 – 1570) – *Cărțulie de cânturi spirituale* (1524); Michael Praetorius (1571 – 1621) – numeroase corale; Dietrich Buxtehude (1637 – 1707) – diverse corale pentru orgă; Johann Pachelbel (1653 – 1706) – corale – preludii pentru orgă; Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) – numeroase corale (aproximativ 200 pentru orgă); Felix Mendelssohn (1809 – 1847) – coralul *Herr Gott dich loben wir pentru dublu cor, orchestră și orgă* (1843); César Franck (1822 – 1890) – trei corale pentru orgă (1890), care nu se inspiră din repertoriul melodic protestant.

III. MIJLOACE DE STUDIU ȘI DE MEMORIZARE A PARTITURII

Etapale studiului sunt:

- încadrarea în epocă a compozitorului, perioadă de creație, stil;
- analiza textului literar; organizarea textului determină schema formei muzicale (gen epic sau liric, tematică, idei principale, scurt comentariu literar, categorii estetice, prozodie – versificație, metrică, ritm prozodic, strofă, rimă) în vederea *acordării psihice* a dirijorului cu conținutul poetic al textului;
 - memorizarea acestuia și rostirea lui expresivă - recitare artistică;
 - analiza muzicală, studiul partituri - proces de citire, analiză și sinteză prin care se ajunge la un model sonor mental: delimitarea formală (forma de tip arbore de la întreg la parte, de la secțiune trecând prin perioade, fraze, motive ajungând până la celulă), stabilirea tipului de sintaxă (monodie, polifonie, omofonie, eterofonie și combinații între acestea), extragerea melosului (a liniei dirijorale sau a solfegiului dirijoral), organizarea tensiunilor armonice și a suprapunerii cu cele melodico-ritmice, stabilirea vocalității (tip de emisie, tipuri de atac, stabilirea sistemului de intonație, registre și respirații, ambitus, frazare);
 - exersarea tehnicii de conducere prin combinarea tuturor mijloacelor de tehnica brațelor și a mijloacelor mimice și pantomimice cu trăirile afective, stări de spirit care se concretizează în elemente de psihotehnică;
 - memorizare prin tehnica proporțiilor (număr de măsuri al secțiunilor), care clarifică schema formei;
 - sinteza ritmico – melodico – armonică pentru obținerea liniei conducătoare dirijorale;
 - asocierea secțiunilor formele cu expresia muzicală pentru a deprinde dirijorul să depășească problematica tehnică muzicală către zona hermeneutică.

IV. MIJLOACE DE EXPRIMARE DIRIJORALĂ; APROFUNDARE PENTRU OBTINEREA INTERDEPENDENȚEI BRATELOR

1. Bătaia de pregătire

Mișcare pregătitoare – respirație, *aufakt* - este bătaia anterioară timpului pe care începe discursul muzical, bătaia care arată precedența unor structuri muzicale. *Aufakt* provine din lb. germ. și înseamnă *înainte de măsură* (metrul propriu – zis). Prin ea se stabilește: *tempo*, *dinamică*, *expresivitatea lucrării*, *caracterul articulației*.

2. Începuturi

– *pe timp* – pregătirea este identică cu avântul;

– *pe părți de timp* – *aufaktul* este însoțit de o mică mișcare a poignet-ului sau gesturi asociate ca mișcarea capului, a bărbiei etc.

Cele 4 caracteristici determinate de *aufakt*: *tempo*, *intensitate*, *caracterul articulației*, *expresia artistică sau a sonorității globale*.

3. **Figura de tact** reprezintă un lanț de bătăi organizate în schemă (desen, figură geometrică), care desemnează pulsația metrică a unei lucrări muzicale.

Figuri de tact: fundamentale (de 2, 3 și 4 timpi) și derivate sau supraordonate (simetrice și asimetrice).

Mâna stângă capătă un rol de expresie și este supusă altor evoluții decât mâna dreaptă, care are rolul strict de a tacta. Ea poate evolua pe parcursul mai multor măsuri, fraze, perioade, potențând expresia, frazând, culminând, subliniind un anumit cuvânt, o anumită vocală etc.

Pentru aceasta se vor efectua exerciții pe grade de dificultate: intrări succesive pe timpi, pe părți de timpi; adresări pe grupe de voci înalte, grave; schimbarea planului dirijoral jos, mediu, înalt; scandarea unui text imaginar pentru a realiza diferențele ce se creează în interpretare datorită strânsei legături *cuvânt, ritmică, melodie*.

4. Aprofundarea gesturilor de pregătire, tactare și închidere

Tactarea – mijloc de bază în conducerea colectivului, ce indică: metrica sau tactarea măsurii; tempo; nuanțe; caracterul articulației; intrări; structurarea formală a textului muzical legat de (conjugat cu) cel literar; expresia globală, caracterul artistic.

Mișcările trebuia să fie până acum simple, clare, sugestive, reduse la strictul necesar. De acum încolo, ele vor căuta diversificarea în limite care să nu deranjeze pulsația și claritatea tactării, astfel încât imaginea poetică să fie mai sugestivă, să reiasă cu mai multă claritate.

Tactarea artistică este modul cel mai înalt de sugerare și de reprezentare a intențiilor noastre interpretative. Această formă a exprimării dirijorale este un limbaj gestual complex prin care se transferă intențiile interpretative ale dirijorului interpret. Aceste gesturi trebuie să devină act reflex prin studiu individual cu control în oglindă, dacă este nevoie, pentru a detașa concentrarea asupra muzicii și a sensurilor acesteia de preocuparea asupra gesticii.

Gestualitatea este un mijloc și nu un scop. Prin studiul tactării se realizează ușurința, continuitatea, fluența bătăilor într-o schemă dată care să organizeze tehnic și interpretativ relaționarea cu ansamblul.

V. APLICAȚII PRACTICE

La aplicațiile practice ale temelor de dirijat predate la curs, studenții vor prezenta scurte analize ale lucrărilor, în care vor trata problemele de gestică în funcție de lucrarea respectivă, de încadrarea ei în epocă, de particularitățile compozitorului și genului coral în care se încadrează lucrarea.

Exerciții dirijorale pe lucrări din programă:

- Iosif Velceanu, *Pupi de flori* (schema de tact de 2/4 și 4/4 în tempo rapid);
- J. S. Bach, *Petrus, das nicht denkt zuruck* (Coral, schema de tact de 4/4, problema coroanei);
- Lodovico da Vittoria, *Ave Maria* (schema de tact de 3/4 și 4/4, adresări de intrări, contraste de nuanțe, modificări agogice);
- Sabin Drăgoi, *Bănățeana* (alternanța doină – joc, 4/8 și 2/4; problematica corodelor);
- George Lynn, *I got a home* (intrări pe timpi și părți de timp, frazarea pe motive de câte 2 măsuri, culminații armonice);
- W. A. Mozart, *Ave verum* (schemă de 4/4, acompaniament pian);
- Gheorghe Dima, *Ziua ninge* (madrigal românesc, polifonic – armonic, alternanța de 4/4 și 2/2).

SEMESTRUL II

Reluarea, aprofundarea și fixarea problematicii expuse în cursurile semestrului I până la formarea reflexelor, deprinderilor și atitudinilor cerute în fața ansamblului coral.

VI. MIJLOACE DE EXPRIMARE DIRIJORALĂ CU DIFICULTĂȚI METRO-RITMICE

Aceste mijloace sunt:

- avertizarea formulelor metro-ritmice: anacruză, sincopă, contratimp;
- gestul dirijoral divers, cu interdependența brațelor, cu diverse tangente ale planurilor de adresare;
- poziții și mișcări dirijorale complexe;
- figuri de tact derivate, tactare concentrată și descompusă;
- tipuri de închideri, fermată;
- introducere în tehnica tactării artistice - gesturi cu dublă funcție; tactarea măsurilor de 2 timpi și 4 timpi cu contur unghiular;
- reculul, tactarea prin divizarea timpilor; tactarea măsurii de 3 timpi cu contur unghiular;
- combinarea conturului unghiular și rotunjit (corespunzând articulațiilor staccato și legato) a amplitudinii diferite (pentru nuanțe mari și mici) și a închiderilor (exterioare și interioare) pe lucrări corale;
- începeri și terminații pe timpi și fracțiuni de timp; tipuri de închideri pe vocale, consoane în tempouri lente, moderate, rapide cu modificări de contur (interioare, exterioare);
- schimbări de tempo: *accelerando*, *rallentando*, *ritenuto*.

VII. COROANA

Modalități de execuție cu planuri de voci care au momentul săvârșitor al coroanei amplasat decalat

Ieșirea pentru un anumit timp din curgerea discursului muzical, suspendarea ei temporară prin staționarea pe ultimul timp al duratei pe care apare semnul se realizează practic în trei faze :

- pregătirea coroanei – prin încetinirea curgerii discursului muzical și avertizarea intrării în coroana propriu – zisă pe timpul anterior acesteia;
- efectuarea coroanei – timpul sau timpii pe care stă coroana nu se tacează, ci *mâna stă* (sau se *tacează pasiv* până la ultimul timp pe care va intra neapărat în repaus dacă alte voci continuă discursul până la un anumit timp pe care se vor opri și ele pe coroană). Coroana se poate susține în nuanța la care se atacă, poate descrește în intensitate sau poate crește;
- ieșirea din coroană se face *prin dublarea ultimului timp pe care este așezată coroana*. Se poate face cu respirație sau fără. Cu respirație poate presupune două gesturi (*închidere* și *aufakt*) sau gest cu *dublă funcție*.

Exerciții dirijorale pe lucrări din programă:

- rezolvarea problemelor tehnice dirijorale;
- consolidarea lucrărilor în vederea susținerii de concerte.

- Ioan Cristu Danielescu - *Frunză verde de sulfină* (schema de tact de 3/4 cu rallentando și descompunerea timpilor);

- Joseph Haydn - *Cor nr. 10 din Oratoriul „Creațiunea”* (abordarea repertoriului vocal-simfonic cu acompaniament de pian, schema de tact de 4/4);

- Alexandru Pașcanu - *Diptic coral* (schema de tactare de 2/4 și 4/4);

- Dietrich Buxtehude - *O Gott wir danken deinner Gut* (repertoriu vocal – simfonic 3/2, adresări alternative de voci, intrări pe timpi fracționați, alternanță staccato - legato);

- Petru Stoianov - *Măr cojit*;

- Elisabeta Moldoveanu – *Sus în vârf la nouă meri* (3/4, coroane, descompunerea timpilor, ritenuto).

Bibliografie

1. Botez, Dumitru, *Tratat de cânt și dirijat coral*, vol.I, II, 1982, 1985.
2. Gagea, Persida, *Curs de dirijat cor și ansamblu coral*, Editura Fundației România de Măine, București, 2001.
3. Bena, Augustin, *Curs practic de dirijat coral*, Editura Muzicală, București, 1968.
4. Gâscă, Nicolae, *Arta dirijorală*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982.
5. Marin, Constantin, *Arta construcției și interpretării corale. Tratat discografic*.

ANSAMBLU CORAL

Lector univ. dr. **OVIDIU DRĂGAN**
Lector univ. drd. **ADRIANA DRĂGAN**

Obiective

Disciplina *Ansamblu coral* are un caracter practic și face parte dintre disciplinele de măiestrie artistică ce se predau în învățământul superior muzical. Repertoriul de studiu constituie baza pe care se face aplicarea practică a expunerilor teoretice. În acest sens, alegerea repertoriului se va face avându-se în vedere următoarele criterii: lucrări corale reprezentative aparținând compozitorilor români și străini din diferite perioade istorice și din spații cultural-geografice diferite; lucrări care pe tot parcursul studiilor să asigure studenților o cunoaștere a problemelor de cânt coral prin parcurgerea cât mai cuprinzătoare a formelor, genurilor, stilurilor și epocilor de creație.

Cursul își propune:

- să formeze deprinderea înrolării acustice și psihice în componența ansamblului coral;
- să dezvolte arta interpretării corale: formarea sonorității corale, formarea unui repertoriu adecvat tipurilor de coruri, însușirea principiilor de analiză a unei partituri;
- să asigure cunoașterea „din interior” a stilurilor, formelor și genurilor corale create de-a lungul istoriei muzicii.

Astfel, la sfârșitul Anului II, studenții vor fi capabili să se integreze în ansamblul coral al anului de studiu atât în partidă prin acordaj, dozaj și omogenizare timbrală, cât și în ansamblu, în relație cu celelalte partide, învățând să se relaționeze cu acestea. Studenții vor putea susține concerte corale, însușindu-și un repertoriu de Cor Academic, apropiindu-se astfel de maniera de cânt a coristului profesionist.

SEMESTRUL I

I. CULTIVAREA VOII CÂNTATE

1. Rolul cultivării vocii cântate

Artă cântului vocal contribuie la dezvoltarea personalității elevului în ansamblu, a simțului estetic și a gustului pentru frumos, formând și valorificând aptitudinile muzicale specifice: cultivarea vocii, a timbrului; formarea unei tehnici muzicale; cultivarea auzului melodic și în special a celui armonic și polifonic; a simțului ritmic; a simțului formei; crearea unei capacități adecvate de exprimare și interpretare artistică; dezvoltarea memoriei muzicale; citirea la prima vedere; atenția în execuție; fantezia creatoare.

Scopul studierii cântului vocal este de a recunoaște și de a cunoaște vocea umană ca instrument muzical, ca mijloc de educație muzicală și de a contribui la formarea și dezvoltarea vocii.

În cadrul orelor de canto se dezvoltă auzul armonic, polifonic, deoarece vocea umană este un instrument netemperat. De asemenea, citirea la prima vedere se dezvoltă substanțial în cadrul orelor de canto și dirijat coral, prin urmărirea partiturii în întregul ei - linie melodică, versuri și acompaniament.

Valoarea studierii vocii nu trebuie niciodată pierdută din vedere, prin faptul că însăși denumirea acestei discipline arată că un muzician, fie el instrumentist sau nu, nu poate deveni complex fără a-și „completa” studiile cu acest „instrument”.

Pe de altă parte, vocea este instrumentul cel mai apropiat de intențiile cele mai intime ale interpretului. Studiul vocii devine un tărâm uluitor, totul desfășurându-se nu în laringele cântărețului, ci în interiorul său. Frumusețea sunetului emis de cântăreț reflectă tehnica sa și implicarea emoțională în actul cântului.

2. Cultivarea vocii copiilor

„Vocea este principalul mijloc de redare a muzicii” (Munteanu G., *Didactica. Metodica predării educației muzicale în gimnaziu și licee*, Editura Teora, pag.63).

Educația muzicală a copiilor (în special, a elevilor din ciclurile preșcolar și primar) are ca activitate principală cântul vocal. Copilul cântă o dată cu primele cuvinte rostite, reprezentate de două-trei sunete; de la cele mai mici vârste, muzica îl atrage pe copil, el gângurește, bate din palme, ascultă muzică (la radio și televizor), imită sunetele auzite în natură (șuierat, uruit, claxonat, ciripit), îi imită pe adulți, cântă în timpul jocului.

În producerea sunetelor muzicale, sunt angrenate organele respiratorii, coardele vocale și aparatul articulatoriu cu cavitățile rezonatorii, funcționând sub forma unui sistem unitar.

Calitățile vocii frumoase – timbrul, claritatea, justețea intonației, maleabilitatea, omogenitatea, flexibilitatea, volumul – se cultivă prin intermediul unei intense educații vocale.

La vârsta școlară mică, aparatul vocal al copilului e nematurizat, volumul este mic, ambitusul vocal este mai redus; de aceea, în scopul dezvoltării și educării acestor calități este nevoie de exerciții sistematice.

În cadrul exercițiilor folosite pentru dezvoltarea calităților vocii, se urmăresc obiectivele:

- să intoneze „curat” sunetele auzite (reproducerea sunetelor cu același număr de vibrații cu cele auzite; numărul de vibrații mai mici corespunde sunetelor joase, numărul de vibrații mai mari corespunde sunetelor mai înalte);

- să intoneze sunetele cu o intensitate naturală (vocea vorbită are 30-40 decibeli, cea țipată - peste 80 decibeli; în cântare nu trebuie depășiți 60 decibeli);

- să emită sunete de durate diferite;

- să susțină, să controleze și să-și dozeze respirația în funcție de schema ritmico- melodică a piesei;

- să-și păstreze timbrul propriu, bazat pe emisia naturală a sunetelor;

- să câștige suplețe vocală (trecere ușoară de la un model melodic la altul, de la o nuanță la alta, de la un registru vocal la altul).

În cadrul școlii, trebuie asigurate condițiile pentru dezvoltarea interesului față de muzică (mai ales, cea vocală), în primul rând asigurarea unei atmosfere de liniște, calm.

La început, majoritatea copiilor au: *o emisie guturală*, forțată, bazată pe o respirație scurtă și gâfâită (de aici dificultatea susținerii sunetelor din linia melodică a cântecelor); *o pronunție defectuoasă* a cuvintelor.

Deci, trebuie folosite numeroase vocale pentru pregătirea aparatului vocal, dar și exerciții pentru dezvoltarea voinței elevului de a cânta frumos, a inspira și a deschide gura corect.

Nu trebuie neglijate nici condițiile igienice și psihologice pentru desfășurarea orei de muzică: aerisirea clasei; „liniștea interioară”; poziția corectă în timpul cântării (în picioare – este permisă eliberarea cutiei toracice și a diafragmei de presiune, dar este o poziție obositoare. Este de preferat, așezarea în bănci, cu spatele bine rezemat și cu mâinile la spate sau pe lângă corp); exerciții de cultură vocală (respirație). Pentru o bună respirație, este nevoie de dozarea coloanei de aer în timpul expirației; explicarea științifică (în termeni adecvați) a importanței respirației pe nas.

3. Educația auditivă

Educația este o acțiune specific umană; ea presupune formarea unei personalități umane în concordanță atât cu cerințele obiective ale societății, cât și cu cele ale individului. Educația se desfășoară în mod conștient, conform unui scop stabilit în prealabil, având un sens intențional și o finalitate bine conturată.

Educația este bilaterală: ea poate acționa atât din exterior, prin percepția auditivă a unui sunet deja format, creând în acest fel memoria, condiționarea prin obișnuință, cât și din interior, luând forma autoeducației, prin autocrearea mentală, sensibilizarea nervoasă la vibrația personală.

A învăța să înveți și a dori să te perfecționezi continuu sunt cerințe ale educației permanente, prin care omul contemporan învață să fie el însuși, receptiv la schimbări, capabil să le anticipeze și să se adapteze la ele, oferindu-se ca participant la progresul social, prin autonomia sa intelectuală și moral – civică (Stoica M., *Pedagogie și psihologie pentru examenele de grade didactice*, Editura Gr. Alexandrescu, Târgoviște, 2002, pag. 15).

Educația din exterior depinde de un produs deja creat, ce trebuie să imite; intuiția nu are nimic creativ din punct de vedere al materiei sonore: este o acțiune de adaptare și, indiferent de calitatea sunetului emis la origine, aceasta este limitată și limitativă, împiedicând o reală și completă educație muzicală.

Un sunet va fi perceput nu numai cu auzul, ci și cu tot sistemul nervos, el fiind „vehicul” de energie universală: un complex de energii dezlănțuite din corpul psiho-fizic în deplina sa funcțiune de transformator energetic, creator de reală creativitate.

Educația din interior, autocontrolul, este capacitatea umană datorită căreia noi ne putem comporta firesc, indiferent de natura situațională trăită. Autocontrolul nu este o capacitate înăscută, ci dobândită prin eforturi susținute, printr-o armonizare a instinctelor și a vieții subconștiente.

Forme ale manifestării autocontrolului: stăpânirea de sine, voința; calmul, răbdarea, perseverența.

Factori care afectează autocontrolul: superficialitatea; egoismul; mândria; dorința de faimă, de strălucire; frica și îndoiala.

II. ARTICULAȚIA, PRONUNȚIA ȘI DICȚIA ÎN CÂNTUL CORAL

Exprimarea orală implică, alături de anumite structuri nervoase, acțiunea, participarea unor organe cu funcții adaptate vorbirii și cântului, determinând caracterul sunetului. O voce frumoasă reiese din îmbinarea unei multitudini de reguli exersate care au luat forma unei noi naturi.

În cadrul rezonatorilor supraglotici se formează „mulaje” fonice diferite ca structură și sonoritate (limba, maxilarul inferior, buzele, laringele superior, cavitatea bucală, cavitățile nazale și sinusurile frontale).

Emisia oricărei vocale sau consoane este determinată de sincronizarea *mișcărilor articulatorii* care formează *mulajul* adecvat și, o dată cu schimbarea configurației mulajului fonetic, se modifică și *caracterul sunetului*.

Cântul acordă o foarte mare importanță aspectului fonetic din care decurge reușita expresiei artistice. În cânt, sunetul muzical îmbracă sunetul vorbit într-o haină ce-i estompează sensul literar sau fiziologic. Este foarte necesar, deci, ca pronunția în cânt să fie mai intens afirmată decât în vorbirea curentă, mai ales în rostirea consoanelor.

În concluzie, *articulația și pronunția în cânt* se realizează *diferit*, în comparație cu maniera folosită în vorbire. Dirijarea evolutivă a coloanei sonore reprezintă în cânt secretul unei rostiri corecte.

1. Articulația

Prin *articulație* înțelegem actul mecanic al coborârii maxilarului, al mișcării limbii, apropierea sau depărtarea buzelor și interdependența acestor organe în procesul vorbirii. Pentru cânt, articulația se poate referi la maniera staccato, non-legato sau legato de scandare a cuvintelor cântate.

Articularea *vocalelor și consoanelor* duce la realizarea unei emisii vocale normale. Ea stă la baza pronunției.

2. Pronunția

Pronunția se referă la *rostirea integrală a unei silabe*, a unui *cuvânt într-o propoziție*. Pronunția asigură capacitatea omului de a exprima clar și corect un cuvânt și, de asemenea, capacitatea de a da cuvântului o *încărcătură afectivă, logică, semnificativă*.

Pronunția se bazează pe o bună articulare a cuvintelor, astfel încât ea să devină *purtătoare de sens*. Maniera denumită astfel *inteligibilă*, de rostire a cuvintelor, se transformă, alături de textul muzical, în ceea ce numim *frazarea*.

Pentru a avea o imagine clară despre preocuparea principală a pronunției, trebuie să cunoaștem ritmurile prozodice; totodată, este necesar să urmărim relevarea lor în vorbire (relația între silabe neaccentuate și accentuate – accent tonic, ce se referă la silaba accentuată a cuvântului; în limba română, fiecare cuvânt are o singură silabă accentuată).

Înțelegerea de către public a textului care însoțește o lucrare muzicală joacă un rol important în atingerea scopului procesului muzical, acela de a comunica un mesaj artistic auditoriului, mesaj cuprins în bună măsură de *textul poetic*.

Pronunția scenică este confundată de cele mai multe ori cu dicția.

3. Dicția

Dicția este pronunțarea artistică a textului pieselor muzicale. Ea se ocupă cu pregătirea unei *articulări clare*, a unei *pronunții corecte* și *expresive*. De asemenea, ea se ocupă cu îndepărtarea defectelor din vorbire și cânt; este foarte necesară și se sprijină pe articularea distinctă a silabelor unui cuvânt, respectând însușirile lor fonetice.

În cânt, ca și în vorbire, dicțiunea trebuie să urmărească realizarea accentului logic sau expresiv, acel cuvânt-cheie în jurul căruia gravitează expresia întregii fraze; așa cum în limba română fiecare cuvânt conține numai o silabă accentuată, așa și în frază sau în vers, sau în hemistih, există un singur cuvânt-cheie.

Atunci când muzica este însoțită de cuvânt, dubla preocupare a textului muzical și a celui literar nu trebuie să văduvească înțelegerea textului literar, ci, dimpotrivă, să îl redea cu o și mai mare *claritate*, dat fiind valențele expresive pe care i le adaugă *caracterul artistic muzical*. Dicțiunea este, deci, arta de a rosti cuvintele *corect* și, mai ales, *frumos*. Ea este o problemă de tehnică și de interpretare, deoarece prin ea dăm *sens cuvintelor și ideilor*.

Dicțiunea este și prima preocupare a actorilor. Nemaifiind vorba de melodie, înălțimi, nuanțe, manieră de atac, putem crede eronat că vorbirea scenică ar fi mai ușoară. Dimpotrivă, există și aici o *melodie a vorbirii*, sau *curbă a intonației vorbirii*, o *culminație* pe anumite cuvinte ce trebuie subliniate în context, o dozare a *nuațelor* și a *tempoului* în care se efectuează rostirea și, nu în cele din urmă, o preocupare pentru *scandarea* sau *înmuierea* anumitor cuvinte. Maniera declamatorie explozivă sau târăgănată cu care se vor da apoi replici în dialog va adăuga vorbirii scenice, elemente care totuși în muzică sunt deja precizate, nemaifiind necesar să fie create pe moment.

Toate acestea se aplică și în cântec. În muzică, din cauza duratei valorilor, a coroanelor, a melismelor, silabele se îndepărtează mult una de cealaltă, înțelesul cuvintelor se poate diminua, iar ascultătorul poate pierde din vedere ideea principală.

În muzică, dicțiunea este influențată foarte mult, am putea spune hotărâtor, de tempoul în care se cântă. Mișcările prea largi și prea rapide îngreunează mult dicția.

III. REGISTRE (TIMBRURI) DE EMISIE VOCALĂ

1. Registrul

Termenul de registre provine din italiană- *registro*. Registrul poate fi clasificat după criteriul înălțimii relative sau al modului de emisie (scara general – sonoră, sau ambitusul, se divide, după înălțimea relativă, în grav, mediu și acut).

Vorbim despre: registru de falset, care presupune o falsificare a sunetului; vocea de cap, cu senzația că vocea vibrează în cap; vocea medie, de mijloc, între cele două registre; voce de piept; voce de mijloc; voce de falset (de cap).

Clasificarea registrelor:

- *Registrul monofazat* (comenzile cerebrale transmise simultan sunt trimise direct către organele efectoare pe toate fibrele nervoase spre laringe. În acest mod cântă bărbații și femeile cu voci grave).

- *Registrul bifazat* (specific copiilor și tenorilor în falset); micul registru (de flageolet) este registrul de fluier, cu caracter instrumental.

- *Registrul trifazat* (sunetele nu mai pot fi cântate pe toate vocalele).

- *Registrul cvadrifazat* se întâlnește foarte rar.

2. Timbrul

Timbrul se naște în laringe; tot aici se nasc și sunetele armonice și nearmonice. Timbrul poate fi *extravocal* și *vocal* (pe care vorbim și cântăm).

Timbrul provine din două componente: în laringe (*extravocalic*) și în cavitățile supraglotice (*vocalic*).

Calitățile timbrului sunt: volumul: voci mari, mici, medii, voci simple și voci ample; grosimea: subțiri, groase; penetranța: aspre, stridente, catifelate, calde; luminozitate: întunecate, luminoase.

Volumul vocii este ceea ce ar rămâne dacă am exclude zonele formantice (adică diagrama armonicelor superioare ale sunetului fundamental); este sunetul fundamental care se produce în laringe.

Grosimea vocii decurge din suprafața de contact a alăturării corzilor vocale, pe verticală.

Penetranța (strălucirea) depinde de forța cu care mușchii vocali se apropie unii de alții. Peste 3 500 cicli/secundă (chiar 4 500), peste strălucirea vocii apare o anumită stridență din predominanța armonicelor foarte înalte.

În funcție de *luminozitatea* vocii, sunt: voci cu sunete luminoase; voci cu sunete întunecate.

Tăria sunetului (nu intensitatea fizică) se referă la produsul acustic, depinzând de presiunea subglotică. Ea există și atunci când nu emitem sunete, asigurând condițiile de producere a acestora.

Tăria mare a sunetului depinde de modul cum curge aerul în glotă, de viteza de fugă; ea determină gradul de tărie a sunetelor; este, de fapt, o energie. Viteza de fugă reprezintă trecerea aerului prin laringe în cavitatea bucală. Unitatea de măsură este decibelul (pentru vorbirea obișnuită 30 decibeli, pentru strigăt 40 decibeli, cântul 40-100 decibeli; în cântul pe acut, Carusso dezvoltă un sunet de 130 decibeli).

Există săli mari unde se poate cânta la o valoare de (100-130 decibeli), săli mijlocii (80-100 decibeli), săli mici (40-60 decibeli).

Tăria sonorității corului este, în medie, de 40-60 decibeli, iar în corurile de profesioniști, 60-80 decibeli.

3. Solfegierea unor lucrări din programa analitică

• Claude le Jeune	<i>Cântec de dragoste</i>
• W. A. Mozart	<i>Ave verum</i>
• Iosiv Velceanu	<i>Cîmpoiașul</i>
• Nicolae Lungu	<i>Cămara Ta</i>
• I. Cr. Danielescu	<i>Frunză verde de sulfînă</i>
• F. Mendelssohn - Bartholdy	<i>Ciocârlia</i>
• Ștefan Popescu	<i>Fluture</i>
• Petru Stoianov	<i>Vara</i>

SEMESTRUL II

IV. IMPOSTAREA

1. Aprofundarea definirii termenului

Orice corp sonor care vibrează produce sunete primare (principale) sau fundamentale. Acesta nu are nici o calitate dacă nu este propagat într-un mediu favorabil.

Sunetul primar nu este deplin dacă nu este însoțit de armonice, care-i dau forță, timbru, strălucire, personalitate. „Rezonanța produce armonicele, iar prin ele sunetele se amplifică, se îmbogățesc, se înfrumusețează. Deci, mediu sonor favorabil înseamnă corp rezonator, cutie de rezonanță, locul unde sunetul poate să răsună“ (Dorizo, Al., *Vocea, mecanisme, afecțiuni, corelații*, citat de Botez, D.D., *Tratat de cânt și dirijat coral*, vol. I, pag. 159).

Vocea umană dispune de mai multe corpuri rezonatoare. La expirație, aerul întâlnește în drumul său un șir de cavități, în care iau naștere armonicele (ele fac posibilă amplificarea vocii). Corpurile rezonatoare ale vocii umane (cavitatea toracică, faringele, fosele nazale, sinusurile frontale, gura) se află în strânsă legătură și colaborare. Aerul respirat este reținut aproximativ o secundă, după care glota se închide, corzile vocale se apropie; sub controlul mușchiului diafragmatic, aerul este eliminat ușor, mușchii laringelui conduc aerul spre glotă, care se închide puțin, lăsându-l să se strecoare câte puțin pe o coloană subțire. Coloana de aer atinge corzile vocale și acționează asupra lor. Ele vibrează, dând naștere sunetului primar. Coloana de aer se transformă în coloană sonoră. Sunetul trebuie ascultat, fixat în interior, memorat, atacat fără ezitări. Aerul se scurge domol, pentru ca atacul să fie ușor, dar ferm. Impostarea este, deci, găsirea punctului de rezonanță unde vocea este auzită la capacitatea ei maximă.

2. Studiu practic pe lucrările din programă, la repetiții de partidă și de ansamblu

V. STUDIUL VOCALELOR

1. Particularități ale vocalelor

Vocalele sunt acele sunete ale vorbirii la a căror rostire coloana sonoră nu întâmpină obstacole. Aerul expirat se concentrează în cavitatea bucală, unde iau naștere vocalele, după forma și volumul tubului fonic.

În limba română sunt șapte vocale (*a, e, i, o, u, ă, î*), dar pentru coloritul dicțiunii este necesară adăugarea unor vocale, mai ales în cuvintele provenite din limbi străine.

În muzică sunt folosite următoarele vocale:

- *a* (cu două variante: una mai deschisă, alta ușor mai întunecată);
- *e* (cu două variante: una mai deschisă, alta ușor mai întunecată);
- *i*, care poate varia, închizându-se ușor spre *ü*;
- *o*, cu varianta *ö*;
- *u*, cu varianta *ü*;
- *ă* și *î* (*â*).

După felul pronunției, vocalele se împart în: vocale luminoase (*a* cu cele două variante; *i* și *e* cu cele două variante); vocale întunecate (*u* cu varianta *ü*; *o* cu varianta *ö*; *ă*; *î* (*â*)).

Calitățile vocii (luminoasă sau întunecată) depind de volumul tubului fonic, de deschiderea buzelor și coborârea maxilarului inferior, de poziția limbii, care, prin deplasările ei, mărește sau micșorează capacitatea camerei sonore.

– Vocala luminoasă cu volumul fonic cel mai mic este *i* (cea mai închisă din această categorie). Formarea vocalei trebuie să aibă loc în față, lângă dinți, și nu spre fundul gurii, pentru evitarea vocii „gutturale”, precum și pentru evitarea crispării maxilarului inferior, a buzelor, a limbii.

– Vocala *e* (mai deschisă decât *i*) dispune de un spațiu fonic mai mare; în pronunțarea acesteia este nevoie de naturalețe în poziția limbii, a buzelor, a maxilarului, deci fără a le crispa. Locul de formare trebuie să fie în față (și nu spre fundul gurii).

– Vocala *a* (cea mai deschisă dintre vocalele luminoase) are spațiul fonic cel mai larg. Maxilarul este coborât cel mai mult, limba aproape întinsă, vârful sprijinit de rădăcina dinților inferiori, buzele apropiate de dinți, bine curbate

– *u* este o vocală întunecată, cu spațiul fonic cel mai mic. Buzele se rotunjesc, îndepărtate de dinți, maxilarul inferior are aceeași poziție ca la formarea vocalei *i*.

– *ü* cu un tub fonic puțin mai larg, marchează un început de zâmbet.

– Trecerea de la vocala *u* spre *ü*, apoi *ö*, determină creșterea tubului fonic, buzele se retrag spre dinți și se rotunjesc, maxilarul coboară câte puțin.

– Vocala *ă* presupune aceeași formă a buzelor ca și la *a*, dar cu maxilarul mai ridicat; este o vocală întunecată, care se mai „luminează” datorită vecinătății unor vocale mai deschise.

– Vocala *î* este asemănătoare cu *i*, ca loc de formare; presupune îngustarea tubului fonic până aproape de închidere.

2. Coloritul vocalelor

Procedeul de „colorare” a vocalelor presupune concentrare și mare atenție în schimbarea poziției maxilarului inferior, prin urcarea sau coborârea lui, din apropierea buzelor de dinți, din îndepărtarea sau țuguierea lor și a mișcărilor limbii și vârfului ei, deci tubul fonic să se lărgască sau să se îngusteze.

Întunecarea vocalelor luminoase se realizează prin apropierea ușoară a lui *a* de *o*, *e* de *ö*, *i* de *ü*, dar fără schimbarea totală a culorii vocalei.

Lumina vocalelor întunecate se face prin retragerea buzelor spre dinți și ușoara coborâre a maxilarului, astfel încât *o* să se apropie de *a* și *u* de *ü*.

În cadrul a două propoziții, același cuvânt vine cu alt sens, cu altă intonație, cu alt colorit al vocalelor; putem deschide la maximum toate vocalele pentru a da frazelor un anumit caracter sau le putem întuneca.

Coloritul vocalelor este în funcție atât de *sensul* unui cuvânt, cât și de *rolul* acestuia în frază, ceea ce atrage și mai mult atenția corului asupra studierii dicțiunii.

Dirijorul trebuie să acorde importanța cuvenită *uniformizării* coloritului vocalelor, pe întregul cor, de a obține culori comune pentru fiecare vocală în anumite situații.

VI. STUDIUL CONSOANELOR

„Consoanele sunt acele elemente ale vorbirii la a căror rostire tubul fonic se îngustează foarte mult sau se închide total într-un oarecare punct al lui” (Botez, D.D., *Tratat de cânt și dirijat coral*, pag. 242).

1. Particularități ale consoanelor

Consoanele includ următoarele categorii:

- consoane explozive: **b, c, d, g, k, p, q, t**;
- consoane constrictive: **f, h, j, s, ș, ț, v, w, x, z**;
- consoane sonante: **l, m, n**;
- consoană vibrantă: **r**.

„Vocalele și consoanele se află în continuă interdependență . Consoanele nu pot purta, și fără vocale ar rămâne niște elemente lipsite de orice semnificație. Vocalele nu au nici forță suficientă și nici dinamismul necesar spre a trimite sunetele la distanță, fără prezența lângă ele a consoanelor, care le impulsionează, împreună, însă, ele formează silabe și cuvinte și unele fără altele nu ar fi servit la nimic”. (Botez, D.D., *op. cit.*, p. 246).

Accentuarea, pronunțarea corectă, exagerarea consoanelor schimbă calitatea interpretativă, înfrumusețează cuvântul, îi dau forță, sonoritate, fraza muzicală devine hotărâtă, convingătoare.

2. Clasificarea consoanelor

Consoanele se clasifică astfel:

- *acustic* : – sonore – semivocale „netede” (**l, m, n, g**);
 - semivocale repetate (**r**);
- surde – șuierătoare (w, sj, th, f, h);
 - explozive (p, t, v, k).
- *fiziologic* – consoanele sunt rezultatele circulației (închiderii și deschiderii cavității supralaringiene).

Organele care participă la articulare sunt: buzele, maxilarul inferior, superior, limba.

Diftongii și triftongii dau o notă de varietate vocii cântate (**ea**, **oa**). Diftongul **oa** în rostirea cântată a cuvântului („foarte”, „doare”, „soare”) este bine să fie precedat de **u** foarte scurt. Cuvântul astfel rostit va primi profunzime, siguranță, prestanță, eleganță.

Bibliografie

1. Pinghirciac, Emil, Pinghirciac, Georgeta, *Arta cântului și interpretării vocale*, Editura Fundației *România de Măine*, București, 2003.
2. Botez, Dumitru, *Tratat de cânt și dirijat coral*, vol.I, II, 1982, 1985.
3. Bena, Augustin, *Curs practic de dirijat coral*, Editura Muzicală, București, 1968.
4. Gâscă, Nicolae, *Arta dirijorală*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982.
5. Marin, Constantin, *Arta construcției și interpretării corale. Tratat discografic*.

PIAN GENERAL

Prof. univ. dr. **GEORGETA ȘTEFĂNESCU BARNEA**

Obiective

Cursul de *Pian general* constituie un mijloc puternic și eficient de studiere a artei sunetelor, oferind studenților – prin posibilitatea utilizării pianului – cel mai valoros ajutor în formarea lor ca viitori pedagogi și muzicieni.

Cursul de *Pian general* are o contribuție importantă la însușirea, dezvoltarea și consolidarea noțiunilor și a deprinderilor fundamentale ale altor discipline muzicale ca: Teorie și solfegii, Armonie, Contrapunct, Analiză și Forme muzicale, Istoria muzicii, Citire de partituri, Dirijat etc.

Studenții au prilejul de a realiza contactul viu, real și practic cu literatura muzicală a tuturor epocilor și stilurilor de creație, prin repertoriul divers și problematica abordată.

Cursul de *Pian general* contribuie la dezvoltarea simțului estetic, a gustului artistic, la dezvoltarea capacității de reprezentare auditivă interioară, la educarea sensibilității ca premisă pentru capacitatea de receptare și interpretare a operei muzicale, în scopul configurării complexe a fenomenului muzical.

Material obligatoriu de studiat:

- exerciții tehnice, game majore și minore, arpegii, acorduri;
- 2 studii;
- o mică piesă polifonică;
- o mică piesă romantică;
- o piesă românească;
- exerciții de citire la prima vedere.

Semestrul 3

Forma de evaluare – COLOCVIU

Program obligatoriu pentru colocviu:

- un studiu;
- o piesă polifonică;
- o piesă românească.

Semestrul 4

Forma de evaluare – EXAMEN

Program obligatoriu pentru examen:

- o gamă la alegere (pe două octave, cu arpeggiu și acorduri);
- un studiu;
- o parte de sonatină.

Exemplu de program minimal pentru COLOCVIU

1) Czerny, unul din studiile următoare: 1, 2, 3.

Stuidiu

Carl Czerny

1

legato

Stuidiu

Carl Czerny

2

legato

Studiu

Carl Czerny

3

The musical score for Carl Czerny's 'Studiu' (Exercise 3) is presented in three systems. Each system contains a right-hand staff and a left-hand staff. The right hand features a continuous eighth-note melody with specific fingerings (1-5) marked above the notes. The left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The piece is marked with a '3' at the beginning, indicating a 3/4 time signature. The score concludes with a double bar line.

2) Beethoven Sonatina în Do Major partea I-a sau J. Vanhal, Sonatina, partea I-a.

SONATINA

JANKŮTITEL VANHAL
(1739-1813)

Allegretto (♩ = 92)

p dolce

mf

dim.

p

f

mf

f

a tempo

f

p

rit.

ff

p

cresc.

f

p

rit.

a tempo

mf *dim.*

p *f*

sf *mf* *f*

sf *mf* *p*

pp

f *p* *f* *p* *f*

3) O piesă din următoarele: L. Comes: 1, 2, 3, 4;

M. Marbe: 1, 2, 3.

Cântec de leagăn
Sereno ♩ = 56
Liviu Comes

1

p *mf* *pp*

Câte păsărele-n codru
Cantabile ♩ = 72
Liviu Comes

2

mf *p* *pp* *rall.*

Toate plugurile ară

Liviu Comes

3 Rubato ♩ = 100

p cantabile

Cântec de seceriș

Liviu Comes

4 Maestoso ♩ = 48

mf espress.

Exemplu de program minimal pentru EXAMEN

1) O gamă, la alegere, (pe două octave, cu arpeggiu și acorduri).

- 2) Czerny, unul din studiile.1,2,3.
- 3) „Cimpoiul” din Album pentru Anna Magdalena Bach.

CIMPOIUL
din "Album pentru Anna Magdalena Bach"



- 4) Beethoven Sonatina în Do Major, partea II-a.

Bibliografie

1. *** *Studii și piese pentru pian*, Editura Fundației România de Măine, 2005.
2. *** *Album pentru Pian, Piese preclasice și clasice*, Editura Fundației România de Măine, 2005.
3. Herz, H., *Culegere de exerciții, game, arpegii*, Editura Fundației România de Măine, 2000.
4. *** *Sonatine pentru pian de compozitori români*, vol.I-II, Editura Fundației România de Măine, 2000.
5. *** *Mici piese românești pentru pian*, Editura Fundației România de Măine.

6. *** *Piese românești pentru pian din secolul al XIX-lea*, vol. I-III,
Editura Fundației *România de Măine*, 2004.

Beethoven, L.v., *Sonatine*

Cernovodeanu, M., *Mica metodă de pian, Metoda mare*

Clementi, M., *Sonatine*

Comes, L., *Miniaturi*

Diabelli, A., *Sonatine*

Drăgoi, S., *Miniaturi*

Hanon, L., *Pianistul virtuoz*

Jora, M., *Poze și pozne*

Mozart, W.A., *Sonatine*

Nicolaev, A., *Scola igrî na fortepiano, 1963*

Schumann, R., *Album pentru tineret*

Vieru, A., *20 piese pentru pian*

Voileanu-Nicoară, *De luni până duminică, 1963*

CANTO CORAL

Conf. univ. **CORNELIA ANGELESCU**

Obiective

Reperete de studiu continuă transmiterea și aprofundarea cunoștințelor teoretice despre voce și cânt, precum și formarea deprinderilor practice de interpretare vocală individuală și în grup a unor piese muzicale.

Aceste cunoștințe vor fi necesare profesorului de muzică care va fi și dirijorul corului școlii. El va trebui să deslușească caracteristicile vocilor și să țină cont de ele în organizarea și conducerea corului.

Studentul va trebui să-și cunoască propriul său instrument vocal și să știe să cânte la el; să posede o gândire muzicală superioară; să-și cultive sensibilitatea artistică; să cunoască repertoriul de gen din creația românească și universală.

Repertoriu general

Semestrul I

1. Studii acompaniate din metodele:
 - B. Lütgen – Studiile nr.3, 4, 15.
 - J. Concone – Studiile nr.1, 2, 3, 11.
2. Arie antice
 - Caccini (1545-1618) – Amor ch' attendi, Amarilli.
 - Claudio Monteverdi (1567-1643) – Lasciatemi morire.
 - Giuseppe Torelli (1650-1703) – Tu lo sai.
 - Antonio Caldara (1670-1736) – Se ben crudele, Come raggio di sol.
 - Giovanni Battista Pergolesi – Per la gloria d' adorarvi
3. Lieduri

- L.w. Beethoven – Ich liebe dich
- W. A. Mozart – Cântec de leagăn
- W. A. Mozart – An Chloe
- F. Mendelssohn Bartholdy – Grüss
- J. Brahms – Cântec de leagăn
- F. Schubert – Păstrăvul (Die Forelle)
- F. Schubert – Wohin (Încotro)
- 4. Piese românești
 - G. Stephănescu – Fluierașul
 - G. Stephănescu – Înșirați-vă mărgele
 - G. Stephănescu – Somnoroase păsărele
 - Ed. Caudella – Ochi albaștri-s dragălași
 - T. Brediceanu – Cât e muntele de-nalt
 - T. Brediceanu – Voinicel cu părul creț

Semestrul II

- 1. Studii acompaniate din metodele:
 - N. Vaccai – lecția VI – Sincopa, lecția VII – Rulada
 - B. Lütgen – lecția VIII, lecția IX – Apogiatura
 - 2. Aрии antice
 - Bononcini (1672-1748)
 - Alessandro Scarlatti (1660-1725) – Toglietemi la vita ancor
 - Gian Giacomo Carissimi (1605-1674) – Vittoria, vittoria
 - Giovanni Paisiello (1740-1816) – Nel cor pin non mi sento
 - Giovanni Battista Pergolesi (1710-1836) – Nina
 - Antonio Lotti (1667-1740) – Pur dicesti
 - 3. Lieduri
 - F. Schubert – Lachen und Weinen (Râsul și plânsul)
 - F. Schubert – Heidenröslein (Trandafir de câmpie)
 - R. Schumann – Ich grolle nicht (Eu nu te cert)
 - R. Schumann – Er ist's (Primăvară - ești tu)
 - R. Schumann – Die Lotosblume (Floarea de lotus)
 - Fr. Liszt – Ich liebe dich
 - Gh. Gounod – Serenada
- W.A. Mozart – Un moto di gioja

- W.A. Mozart – Ridente la calma
L. van Beethoven – În questa tomba oscura
4. Piese românești
T. Brediceanu – Dragu-mi-i mândro de tine
T. Brediceanu – Florică de pe apă
T. Brediceanu – Pe din jos de Orăștie
D.G. Kiriac – Pe cărare sub un brad
D.G. Kiriac – Foaie verde lămâiță
G. Dima – A venit un lup din crâng
G. Dima – Curcile
G. Dima – Știi tu mândro

Semestrul 3

Forma de evaluare – COLOCVIU

Program obligatoriu pentru colocviu

- Un studiu acompaniat (B. Lütgen, N. Vaccai)sau un lied
- O arie antică sau o piesă românească

Semestrul 4

Forma de evaluare – EXAMEN

Program obligatoriu pentru examen:

- Un lied sau o arie antică
- O piesă românească

Bibliografie

1. Botez D.D., *Tratat de cânt și dirijat coral*, Ed. Muzicală, București, 1982.
2. Husson Raoul, *Vocea cântată*, Ed. Muzicală, București, 1968.

Studiu – B. Lütgen

Andantino e grazioso.

10.

legato
mf la si - do *p* la si - do *mf* ta - sol *p* la - sol la -
mi do *cresc.* *dimin.* *Fine.*
cresc. *dimin.* *Fine.*
dolce
p leggiero
cresc. poco a poco *mf* *rit.* *D. C. al Fine.*
cresc. poco a poco *mf* *rit.* *smorz.* *D. C. al Fine.*

Stuidu – B. Lütgen

4

Allegretto

p con grazia

la - - - - - ta - - - - - ta - - - - - ta - - - - -
la - - - - - sol - - - - - fa - - - - - mi - - - - -

3.

p

cresc. *mf* *f* *Fine*

cresc. *mf* *f* *Fine*

p *cresc.* *f* *D.C. al Fine*

p *cresc.* *f* *D.C. al Fine*

D.C. al Fine

Stuidu – B. Lütgen

Allegretto grazioso.

15.

p grazioso
ta - do - fa sol - do mi - si ta - do
cresc. poco
p
cresc. poco

a poco *mf* *f* *p*
a poco *mf* *f* *p*

legatissimo *cresc.* *riten.* *rit.* *a tempo*
mf *cresc.* *riten.* *f rit.* *a tempo*
p grazioso

f *p*
cresc. *f* *p*

Stidiu – J. Concone

Cantabile $\text{♩} = 76$

dolce

11

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The tempo is marked as Cantabile with a quarter note equal to 76 beats per minute. The first system is numbered 11. The piece begins with a melody in the right hand and a supporting accompaniment in the left hand. The melody is marked with the word 'dolce'. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex pattern in the right hand. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Studiu – J. Concione

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble staff and a bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a *ff* (fortissimo) marking and a *cresc.* (crescendo) marking. The second system includes a *ff* marking. The third system has a *ff* marking. The fourth system has a *ff* marking. The fifth system has a *ff* marking. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and some triplets. The page is numbered 255 at the bottom right.

Studiu – N. Vaccai

Andantino.

Sem-pli - cet - ta tor - to - rel - la, che non ve-de il suo pe -
 Ar - mcs Täub-chen, laß dich war-nen vor des Vo - gel - stiel - lers

ri - gliò, per fug - gir dal cru-do ar - ti - gliò vo - la in grembo al cac - cia -
 Fal-len, kaum ent - flohn des Gei - ers Kral-len, Hü - te dich vor des Jä - gers

tor, per fug - gir dal cru-do ar - ti - gliò, per fug - gir dal cru-do ar -
 Garn, kaum ent - flohn des Gei - ers Kral-len, Hü - te dich vor Schlin-gen,

ti-gliò vo-la in grembo al cac-cia - tor, vo-la in grembo al cac-cia - tor.
 Fal-len, vor des tück-schen Jä-gers Garn, vor des tück-schen Jä-gers Garn!

Innocente colombe qui ne voit pas le danger,
 et qui, pour échapper à la serre cruelle, vole
 sur le passage du chasseur.

Hapless, frightened dove, beware lest those lightning
 wings which bore thee safe beyond the falcon's talons,
 bear thee towards the hunter's snare!

Stuidu - N. Vaccai

Andante.

Av - vezzo a vi - ve-re sen - za con - for - to
Lieg't auch mein Schiff am Wehr, si - cher ge - bor - gen,
in mezzo al por - to pa-ven - to il mar.
denk ich mit Sor - gen zu - rück an das Meer.
Av - vezzo a vi - ve-re sen - za con - for - to
Lieg't auch mein Schiff am Wehr, si - cher ge - bor - gen,
in mezzo al por - to pa-ven - to il mar.
denk ich mit Sor - gen zu - rück an das Meer.

Habitué à vivre sans secours, dans le port | Though riding at anchor, safe in the harbour, dread
même, je crains la mer. | thoughts of the ocean my heart still doth harbour.

Studiu - N. Vaccai

Lektion VII.

Vorübung zu den Läufern (Rouladen).

Anfänglich ist diese Lektion im Tempo *Adagio* zu nehmen, dann beschleunigt man, je nach der Geschicklichkeit des Schülers, Jasselbe bis zum *Allegro*.

Introduction aux Roulades.

On commence cette leçon en prenant le temps bien lentement, ensuite on le pressera jusqu'à l'Allegro, selon le talent de l'élève.

Introduction to Roulades (Runs).

Begin this lesson in *adagio* time, gradually increasing the speed, to *allegro*, as the pupil progresses.

Co - meil can - do - re - d'in - tat - ta ne - ve - è d'un bel
Nichts ist auf Er - den rei - ner und keu - scher - denn ei - nes

co - re la - fe - del - tà. Un' or - ma so - la
Her - zens Lie - be und Treu. Wie je - der Schat - ten

che in se ri - ce - ve tut - ta ne in - vo - la la sua bel -
dun - kelt die Schnee - wech, trübt je - der Zwei - fel Lie - be und

tà, tut - ta ne in - vo - la la sua bel - tà.
Treu, trübt je - der Zwei - fel Lie - be und Treu.

L'amour d'une belle âme est semblable à la pureté d'une neige intacte: une seule tache qui la souille la prive de toute sa beauté.

The purity of a faithful heart is chaste as the icicle curded by the frost from driven snow: 'twill bear no blemish.

Studiu - N. Vaccai

Lektion VI.

Synkopen. | Mode syncopé. | Syncopes.

Moderato.

Nel con tra-sto a - mor - s'ac - cen - de, con chi -
 Nichts kann Lie - be üt der sie - hen, doch des -
 - ce - de o chi - s'ar - ren - de mai si bar - ba -
 - Her - zens atum - mem - Fle - hen schenkt die Lie - be -
 - ro non è, mai, mai, mai non è,
 - gern Ge - hör, schenkt sie, gern Ge - hör,
 con chi ce - de o chi - s'ar - ren - de, no ma - i si bar - ba -
 doch des Her - zens ge - hör - mem Fle - hen ge - wä - ret die Lie - be
 ro non è, no, ma - i si bar - ba - ro non è.
 gern Ge - hör, ge - wä - ret die Lie - be gern Ge - hör.

Dans la lutte, l'amour s'enflamme; il n'est
 jamais aussi cruel contre quiconque cède ou
 se rend. | None can withstand the power of love, yet
 love will yield to the mu's pleading of the
 tearful eye and longing heart.

Arie antică – Giovanni Paisiello

Nel cor più non mi sento

Why feels my heart so dormant

Arietta

English version by
Dr. Theodore Baker

Giovanni Paisiello
(1740-1816)

Andantino $\text{♩} = 88$

Piano *dolce*

cresc.

Voice *p*

Nel cor più non mi sen - to bril - lar la gio - ve
Why feels my heart so dor - mant, No fire of youth di

f *p*

nu - o

tù; ca - gion del mio tor - men - to, a
vine? Thou cause of all my tor - ment, O

Copyright, 1894, by G. Schirmer, Inc.
Copyright renewal assigned, 1926, to G. Schirmer, Inc.

mor, sei col - pa tu. Mi piz - zi-chi, mi stuz-zi-chi, mi
 Love, the fault is thine! He teas - es me, he pinch-es me; He

pun - gi - chi, mi mas - ti - chi; che co - sa è que - sto ahi - mè? pie -
 squeeze-es me, he wrench-es me; What tor - tures I must bear! Have

tà, pie - tà, pie - tà! a - mo - re un cer - to che, che
 done, have done, have done! Thou, Love, art sure - ly one Will

risoluto
 di - spe - rar mi fa.
 drive me to de - spair!

Arie antică – Giovanni Battista Pergolesi

Nina

Canzonetta

English version by
Dr. Theodore Baker

Attributed to
Giovanni Battista Pergolesi*
(1710-1736)

Andantino

Voice

Tre gior - ni son che Ni - na, che Ni - na, che
For three long days my Ni - na, my Ni - na, my

Piano

Ni - na in let - to se ne sta, in let - to se ne
Ni - na up - on her bed has lain, up - on her bed has

sta. Pif - fe - ri, tin - pa - ni, cem - ba - li, sve - glia - te mia Ni -
lain. Loud - er and loud - er, ye play - ers all! A - wak - en my Ni -

* Although this song was long attributed to Pergolesi, it was composed by Legrenzio Vincenzo Ciampi (1719-?)

Copyright, 1904, by G. Schirmer, Inc.
Copyright renewed, 1932, by Dr. Theodore Baker
Copyright renewal assigned, 1933, to G. Schirmer, Inc.

net - ta, sve - glia - te mia Ni - net - ta, ac - ciò non dor - ma
net - ta, a - wak - en my Ni - net - ta, that she may sleep no

più, ac - ciò non dor - ma più, sve - glia - te mia Ni - net - ta, sve -
more, that she may sleep no more, A - waken my Ni - net - ta, a -

glia - te mia Ni - net - ta, ac - ciò non dor - ma più.
wak - en my Ni - net - ta that she may sleep no more.

più, ac - ciò non dor - ma più.
more, that she may sleep no more.

pp colla parte

Lied – W.A.Mozart

CÎNTEC DE LEAGĂN

Andante W.A.Mozart

Dormi, na — ri, dormi, pu — i — șor, Um-bre se-a-du — nă-n prid —

vor Și din gră-di — nă prin geam Lu-na-ți zîm-beș-te pe-un

ram Ia — tă nu-i ni — men-i pe drum

Fă — sări și flori dorm a — cum Și cînt un gre-ier de

dec. Dormi pu-iul ma-mei u-șor u-șor — u —

for.

p In som-nul tău ai des-chis Poar-ta de a-ur șo-re

via Din prag te chea-m-am pu-tic Cu bar-ba de bo-ran-

gic Vrea să-ți a-ra-te-un ră-țoi,

Trei ur-su-leți cu blăni moi Și un mo-tan vi-nă-

tor Dormi pu-iul ma-mei, u-șor, u-șor u-

șor.

Lied – Felix Mendelssohn Bartholdy

SALUT
GRUSS
(Heine)

FELIX MENDELSSOHN - BARTHOLDY
(1809-1847)

Andante

p

Gingaș zvon de clo-pot, lin Sufletu-mi cu - prin - de; Cîn-tul pri-mă-
Pin' la ca - sa cea cu flori Zvonul lui să su - ie De-o ză - ri un
Lei - se zieht durch mein Ge-müt Lie-bli-ches Ge - län - te; Klin - ge, klei - nes
Zieh hin - aus bis an das Haus, Wo die Veilchen sprie - ssen, Wenn du ei - ne

ve-rii-aș vrea Za - rea s-o co - lin — de.
tran-da-fir: „O iu-besc!” să-i spu — ie.
Früh-ligs - lied, Kling hinaus in's Wei — te.
Ro - se schaut, Sag, ich lass' sie grü — ssen.

pp

Traducerea de Petre Solomon

Lied – Franz Schubert

Lachen und Weinen.

Rückert.

Op. 59. N^o 4.

82. *Etwas geschwind.* *pp*

La - chen und Wei - nen zu jeg - li - cher Stun - de ruht bei der Lieb auf so

man - cher - lei Grün - de. Mor - gens lach't'ich vor Lust, —

und wa - rum ich nun wei - - ne bei des A - ben - des Schei - ne, *dimin.*

a tempo ist mir selb' nicht be - wußt, ist mir selb' nicht be - wußt. *a tempo*

mf

Wei-nen und La-chen zu jeg - li-cher Stün - de ruht bei der Lieb auf so mancherlei

Grün - de. A - bends weint' ich vor Schmerz; — und wa -

rum du er - wachen kannst am Mor-gen mit La-chen, muß ich dich fra - gen, o

Herz, muß ich dich fra - gen, o Herz.

pp

Piesă românească – George Stephănescu

Somnoroase păsărele.

Versurile de Mihai Eminescu
Allegretto

Gr. Stephănescu

pp *pp leggiero* *poco cresc.*

Somnoroase păsă-re le Pe la culcușe a-

du-nă-Ńe ascund în hă-mu-re - le Nap-te bu - nă! Doar is-ra-re-le sus-

pi-nă Pe cînd coadul ne-gu-ta-ce; Dorm și flo-ri-le n-ghă-di - nă

rall. mf

pp *a tempo*

Dormi în pa-ce! Tre-ce le-bădape a-pe în tre-tes-tu să se culce

rall. *poco più f*

Se-e-tu în-ge-hii a - proa - pe, Somnul dul-ce!

poco più f col canto *p*

Poco più lento *ancora più lento*

Pes-to-a nop-ți fe-e - ri-e Se ho-docă min-đu-lu-nă, Te-lui vis și ar-mo - ni

rall. *Tempo I*

Noap-te bu - nă!

pp

Piesă românească – Tiberiu Brediceanu

Cât e muntele de 'nalt...

(1923)

Tiberiu Brediceanu.

Tempo de Horă.

VOCE.

PIANO.

1. Cât e mun-te - le de 'nalt,
2. C. s'a pus al ba - dei dor,

Tot o - mă - tul s'a lu - at; Dar de - la - i - ni - ma mea,
Nu se ia pâ - nă ce mor; Ce s'a pus, nu se mai ia,

1. Ce s'a pus, nu se mai ia se mai ia.
Pân' nu l'a lu - a ba-dea a ba-dea.

Fine.

D.C.

Piesă românească – Tiberiu Brediceanu

Floricea de pe apă

X

mf

1. Flo-ri - ci - că do - pe a - pă, Flo-ri - ci - că
 2. Că să cu - le po - lo - lit, Că să cu - le
 3. Că nu cu - le-a - pa fru - moz, Că nu cu - le-a -

pp

f

da - pe a - pă, Iy - no - i cu - cu - lui să - to - ci,
 po - lo - lit, Că să - di - to - i ne - că - fi,
 pa fru - moz, Că să - di - to - i mi - nu - es,

mf

Iy - no - i cu - cu - lui să - to - ci,
 Că să - di - to - i ne - că - fi,
 Că să - di - to - i mi - nu - es,

1. 2. 3. rit.

Redactor: Constantin FLOREA
Tehnoredactor: Vasilichia IONESCU
Coperta: Stan BARON

Bun de tipar: 25.05.2005; Coli tipar: 17
Format: 16/61×86

Editura și Tipografia Fundației *România de Măine*
Splaiul Independenței nr. 313, București, Sector 6, O. P. 83
Telefon/Fax: 316.97.90; www.spiruharet.ro
e-mail: contact@edituraromaniademaine.ro