



1854 - 1883.



FESTIVALUL EUROPEAN AL ARTELOR
„CIPRIAN PORUMBESCU”
Ediția a V-a/2015

COMPOZITICA ROMÂNEASCĂ DE VALORIFICARE A FOLCLORULUI

DE LA CIPRIAN PORUMBESCU PÂNĂ ÎN ZILELE NOASTRE

EDITURA LIDANA
SUCEAVA, 2015

**CONSILIUL JUDEȚEAN SUCEAVA
CENTRUL CULTURAL BUCOVINA – CENTRUL PENTRU
CONSERVAREA ȘI PROMOVAREA CULTURII TRADIȚIONALE**

**FESTIVALUL EUROPEAN AL ARTELOR
„CIPRIAN PORUMBESCU”
Ediția a V-a/2015**

**COMPONISTICA ROMÂNEASCĂ DE VALORIFICARE A FOLCLORULUI
DE LA CIPRIAN PORUMBESCU PÂNĂ ÎN ZILELE NOASTRE**

**EDITURA LIDANA
SUCEAVA, 2015**

**Inițiator-responsabil de proiect:
Dr. CONSTANȚA CRISTESCU
[Consultant artistic muzicolog]**

Consiliul Județean Suceava

Președinte: Ioan Cătălin Nechifor

Vicepreședinți: Ilie Niță, Alexandru Rădulescu

Centrul Cultural Bucovina

Manager: Viorel Varvaroi

Director **Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale**: Călin Brăteanu

Contabil șef : Ramona Medeleanu

Responsabil achiziții servicii editoriale: Carmen Chirap

ISBN 978-606-744-023-2

ISMN 979-0-9009875-2-5

CUPRINS

FOLCLORUL – SURSĂ PERENĂ DE INSPIRAȚIE COMPOSITIVĂ, Constanța CRISTESCU.....	5
--	---

PARTEA I:

SOLUȚII DE VALORIFICARE COMPOSITIVĂ A SURSEI FOLCLORICE - CONTRIBUȚII MUZICALE.....	9
--	----------

MODALITĂȚI DE ABORDARE A LIMBAJULUI FOLCLORIC ÎN SONATA a III-a PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ „ÎN CARACTER POPULAR ROMÂNESC” Op.25 DE GEORGE ENESCU, Lucian REUȚ.....	11
MODALITĂȚI DE VALORIFICARE A FOLCLORULUI ÎN CREAȚIA LUI ALEXANDRU ZIRRA, Vasile VASILE.....	27
ALEXANDRU ZIRRA. PĂRERI DESPRE MUZICA ROMÂNEASCĂ, Gheorghe CIOBANU [Restituire].....	51
FOLCLORUL ÎN CONFIGURAREA GÂNDIRII MUZICALE LA COMPOZITORII ROMÂNI DIN TRANSILVANIA (1880-1940), Otilia CONSTANTINIU.....	54
RAPSODIA ROMÂNĂ PENTRU PIAN, DE ANTONIU SEQUENS, Elena Maria ȘORBAN.....	60
MIJLOACE COMPOSITIVE DE VALORIFICARE A MELOSULUI FOLCLORIC ÎN DIVERTISMENTUL RUSTIC DE SABIN DRĂGOI, Irina Zamfira DĂNILĂ.....	64
CONJUNCȚIA INEFABILULUI CU MATEMATICA ÎN TREI LIEDE DE NICOLAE BRETAN, Ruxandra MIREA.....	81
VASILE IJAC ȘI TRIBULAȚIILE FOLCLORULUI ROMÂNESC ÎN „OBSEDANTUL DECENIU”, Constantin-Tufan STAN.....	90
ELEMENTE FOLCLORICE ÎN LUCRAREA <i>DACOFONIA NR.1 PENTRU ORCHESTRĂ SIMFONICĂ MARE</i> DE TUDOR CHIRIAC, Ciprian CHIȚU....	95
MODALITĂȚI DE PRELUCRARE A FOLCLORULUI ÎN COLECȚIA „20 CORURI PENTRU VOCI EGALE” DE SIGISMUND TODUȚĂ, Gabriela COCA.....	104
ELEMENTE NOI DE LIMBAJ ÎN CREAȚIA CORALĂ CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ DE INSPIRAȚIE FOLCLORICĂ, Mariana POPESCU....	115
ARHAIC ȘI MODERN ÎN VIZIUNEA COMPOZITORILOR ROMÂNI CONTEMPORANI, Luminița DUȚICĂ.....	121
MODALITĂȚI DE ABORDARE A FOLCLORULUI ÎN CREAȚIILE PENTRU VIOARĂ ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA, Diana BUNEA.....	131
<i>JALEA MIRESEI</i> PENTRU COR MIXT DE GHENADIE CIOBANU –	

O TRATARE ARHETIPALĂ A SURSEI FOLCLORICE, Svetlana BADRAJAN.....	137
MUGUREL SCUTĂREANU – PURTATA CU STRIGĂTURI, Nicușor SILAGHI.....	141
INTERLUDIU FOLCLORIC ÎN CREAȚIA LUI PASCAL BENTOIU (1954- 1957), Laura VASILIU.....	145

PARTEA a II-a:

MODELE DE VALORIFICARE COMPOZITIVĂ A FOLCLORULUI – PARTITURI158

ULTIMA RUGĂCIUNE pentru cor mixt și sopran solo, Ciprian CHIȚU.....	159
PĂDURENCELE pentru oboi solo, Maia CIOBANU.....	164
JALEA MIREȘII pentru cor mixt, Ghenadie CIOBANU.....	166
CÂNTĂRI UITATE « Închinare muzicală lui Dosoftei » pentru voce baritonală și ansamblu cameral, Ghenadie CIOBANU.....	171
ȚARA DOINELOR pentru cor mixt, Violeta DINESCU.....	189
CÂND ERAM ÎN VREMEA MEA pentru cor de voci egale, Viorel MUNTEANU.....	196
ÎNTORCU SE-NTORC pentru cor mixt, Viorel MUNTEANU.....	199
RONDO pentru vioară și pian, Viorel MUNTEANU.....	202
PURTATA CU STRIGĂTURI pentru vioară solo, Mugurel SCUTĂREANU.....	217

FOLCLORUL – SURSĂ PERENĂ DE INSPIRAȚIE COMONISTICĂ

Dr. Constanța CRISTESCU

[Consultant artistic muzicolog, Centrul Cultural Bucovina-CCPCT, Suceava]

Tematica de față poate părea multora perimată în condițiile confuziei care domină cunoașterea muzicologică și piața muzicală actuală. Căci actualmente nu se mai știe ce este *folclorul*, care este diferența între creatorul de folclor și compozitor, creându-se sintagma eronată a „*compozitorului de folclor*” care compune la comandă, contra cost, piese așa-zis „folclorice” garantate (Sic!?), cu care cântăreți de muzică populară și tineri candidați la vedetism se afișează pe scenele muzicale, în festivaluri și-n concursuri, sub marca falsă a *autenticității* și *ineditului*.

Inflația actuală de cântăreți de muzică populară **nu** este un lucru rău, dovedind că muzica populară, care are, în cea mai mare parte, originea în folclorul adevărat, este gustată și iubită de români, că este un filon cultural de actualitate, apreciat și iubit de cea mai mare parte a populației românești. Nunta, petrecerile familiale și comunitare, festivalurile diverse, zilele localităților, toate apelează la serviciile unor vedete de muzică populară care impun, în mare parte, repertoriul din palmaresul propriu ca model de repertoriu folcloric. Termenul **folclor** este vehiculat cu foarte mare ușurință de toată lumea, ca de altfel și cel de **autenticitate**, fără ca cineva să știe cum se evaluează calitatea unui repertoriu de a fi folclor sau nu, deasemenea cum se identifică autenticitatea sau neautenticitatea folclorică a unei oferte muzicale.

În aceste condiții, nu este de mirare că s-a creat o mare confuzie în definirea și înțelegerea noțiunii de **folclor**, confuzie ce se repercutează asupra componisticii românești de valorificare a sursei folclorice. Cum să valorifici o sursă folclorică, dacă nu știi ce este acela **folclor**?

În plus, conjunctura socio-culturală creată prin deschiderea granițelor României spre lume după Revoluția din 1989 a favorizat contactul nemijlocit cu necunoscutele și cu parțial cunoscutele culturi ale lumii, contact provocator și generator de idei și soluții componistice noi.

După o perioadă de suprasaturație ideologică și culturală dominată de așa-zisa „cultură de masă” clădită în spirit proletcultist pe contafaceri folclorice realizate de activiști de partid pentru a reflecta „marile cuceriri ale comunismului”, în perioada postcomunistă folclorul a fost dat uitării în cea mai mare parte, disprețuit și chiar repudiat de comunități, dar și de compozitori. După deschiderea granițelor țării spre lumea mare, odată cu eliberarea gândirii umane de jugul ideologic comunist, orientarea compozitorilor spre cunoașterea culturilor lumii, inaccesibile până atunci, a fost firească și oportună. Noi experiențe de cunoaștere i-au orientat spre alte surse de inspirație componistică, decât folclorul. Cultura tradițională autohtonă a devenit complet ignorată de noile generații de compozitori, marcați de lipsurile sistemului educațional remodelat după interese clientelare și nu după principii educaționale perene.

Compozitorul actual nu se regăsește spiritual și nici artistic în oferta muzicală multiculturală, mozaică, hibridă, dominată de kitsch și contrafacere, promovată sub marca „folclorului”. Inflația de festivaluri folclorice, piața muzicală electorală care abundă de vedete de muzică populară, mediatizarea excesivă fără o prezentare profesională a produselor așa-zis „folclorice” a saturat la maximum curiozitatea compozitorilor îndreptată spre muzicile tradiționale. Folclorul falsificat, demonetizat, devine o sursă de cercetare a sociologilor, a antropologilor, a etnomuzicologilor, prea puțin a compozitorilor. În emisiunile televiziunilor

nu ascultăm repertorii folclorice, ci ascultăm ”orice” performat de vedeta x sau z, care „cântă pentru DVS”, „din suflet”, „cu suflet”, „de la suflet la suflet”, „pentru sufletele DVS” etc.

Nu este de mirare că efectul scontat de asemenea emisiuni, care nu cultivă nimic altceva decât cultul personalității și nesinceritatea mascată de sloganuri sufletiste, este neatins, ci efectul este cu totul altul: plictisul, neplăcerea, respingerea, evitarea emisiunilor respective în locul audienței, orientarea spre alte surse de inspirație componistică.

În acest context de confuzie culturală generalizată, repunerea în discuție a filonului folcloric ca sursă de inspirație componistică prin analiza unor creații românești edificatoare în acest sens este oportună și necesară. Nume de referință în componistica românească oferă modele de valorificare componistică a sursei folclorice, provocatoare la reflectare asupra potențialului inepuizabil al folclorului de alimentare a inspirației componistice. Câteva dintre ele se regăsesc în volumul de față pentru a stimula interesul compozitorilor din generațiile tinere spre o sursă de inspirație componistică ce a oferit întotdeauna soluții salvatoare în perioadele de criză în stilistica națională, europeană și mondială.

Folclorul - sursă perenă de inspirație componistică

Se pune întrebarea: **De ce este este folclorul o sursă perenă de inspirație componistică? Din multiple motive:**

- Pentru că oferă elemente arhetipale cu funcție generatoare, creatoare.
- Folclorul este în sine sursă regeneratoare; el nu dispare, ci se reconfigurează și se restructurează, fiind creație dinamică, ce se re-crează în procesul de interpretare orală.
- Creația folclorică se bazează pe elemente genetice, ce se exprimă și se configurează în forme mai simple sau mai complexe.

Chiar dacă unii compozitori ai zilelor noastre consideră folclorul o sursă perimată, lipsită de interes componistic, cele trei secole de valorificare componistică a acestei surse genuine dovedesc caracterul inepuizabil de sursă inspiratoare de creație cultă, de capodopere.

Globalitatea actuală cu sistemul planetar de comunicare rapidă oferă posibilități multiple de cunoaștere și comunicare culturală, extinzând spațiul inspirației componistice din surse folclorice de la nivel național la nivel planetar.

Interculturalitatea și *multiculturalitatea* oferă piste multiple de explorări componistice prin diversitatea formelor de percepție muzicală. Cele două concepte au existat în istoria multimilenară a umanității, fiind motoare de evoluție culturală și surse de creație artistică.

Niveluri folclorice de inspirație componistică

Folclorul oferă multiple piste de inspirație componistică ce se cer rememorate pentru a convinge compozitorii noilor generații că merită să-l investigheze în scop componistic, din colecțiile publicate de specialiști de-a lungul timpului. Acestea sunt:

- diversitatea genuistică
- bogăția și varietatea repertorială
- diversitatea structurală la nivelul limbajului – sonor, ritmic, melodic, metric, ornamental, arhitectonic
- sonorități instrumentale
- sonorități vocale determinate de particularități de emisiune vocală
- tehnici instrumentale speciale
- fenomene rezonatorii
- acompaniamente
- polivocalitate – homofonii, heterofonii, polifonii
- poliinstrumentalitate

- principii de configurare discursivă
- coregrafie
- sincretism variat
- obiceiuri, practici rituale, practici ludice
- universul tematic
- universul imaginar
- mentalități, atitudini, comportamente.

Câteva coordonate istorice despre valorificarea componistică internațională a folclorului românesc – argument al valorii folclorului ca sursă de inspirație componistică

- În perspectiva timpului, investigând procesul de preluare a sursei folclorice românești de-a lungul a trei secole și aproape jumătate în creația unor compozitori străini, se poate vorbi de o „vocație universală a folclorului românesc”¹.
- Cântecul și jocul popular românesc a atras atenția compozitorilor străini încă din secolul al XVI-lea. În numeroase culegeri și antologii de muzică populară pentru lăută, virginal și orgă întocmite de anonimii creatori ai curților din Polonia, Germania, Slovacia, Ungaria, Franța, Italia etc., apar deseori cântece haiducești și jocuri țărănești, balade și cântece de dragoste, melodii lirice, cântece rituale și dansuri populare, sub genericul titlu de „valah” („olah tancz”, „walachische ballet” etc.).
- După 1650 vâlul anonimului autorilor începe treptat, treptat, să dispară. Compozitori de diferite pregătiri profesionale, începând cu modești instrumentiști de curte și ajungând până la creatori de faimă europeană, au valorificat folclorul românesc în opera lor.
- De-a lungul celor peste trei veacuri ce s-au succedat de la tipărirea primelor „balete valahe” de Daniel Speer (1688) până în zilele noastre muzica universală a înregistrat peste 100 de lucrări în cele mai diverse și ample forme și genuri inspirate din folclorul românesc.
- Apelând la surse directe și indirecte de informare, toți compozitorii străini care au valorificat folclorul românesc ca sursă de inspirație componistică au reușit, pe parcursul a peste trei secole, să atragă atenția iubitorilor de frumos asupra bogăției spirituale a poporului român.

Folclorul și provocările vremurilor noastre

- Globalitatea actuală cu sistemul planetar de comunicare rapidă oferă posibilități multiple de cunoaștere și comunicare culturală și-n același timp, multiple surse de inspirație componistică.
- Interculturalitatea și multiculturalitatea sunt piste de multiple explorări componistice, generatoare de curente stilistice.
- Creația folclorică este actualmente puternic agresată de *pseudocompozitorii de folclor*, ce și-au creat piață muzicală prin inhibarea creației folclorice veritabile. Conștientizarea fenomenului în mediile cu tradiție folclorică atestată în colecțiile etnomuzicologice va avea ca efect redescoperirea capacității creatoare genuine de tip folcloric. Folclorul nu a fost și nu este creat de compozitori. *Compozitorul* este un

¹ Viorel Cosma, *Vocația universală a folclorului românesc (1688-1970)*, în *Studii de muzicologie* vol. XV, 1980, București, Editura muzicală, p. 5-62

muzician profesionist cu o educație muzicală superioară, specializat în arta și știința compoziției muzicale. Folclorul compus de compozitor nu este folclor.

- Folclorul este compus de oameni simpli înzestrați cu talent artistic nativ, fără o pregătire muzicală profesională.

Folclorul oferă mereu surse de inspirație creatoare compozitorilor de pretutindeni. Acest adevăr a fost demonstrat în repetate rânduri în literatura muzicologică, dar și prin partiturile care formează tezaurul cu care s-a clădit istoria muzicii și a culturii românești și universale. Studiile muzicologice și partiturile publicate în volumul de față pledează, la rândul lor, în acest sens, dezvăluind modalități multiple de valorificare componistică a unor surse folclorice.

Publicat sub patronajul spiritual al unui compozitor bucovinean clasic-romantic împătimit în prelucrarea componistică a folclorului românesc – *Ciprian Porumbescu*, volumul de față apare ca o continuare necesară a demersurilor muzicologice din trilogia intitulată **Ciprian Porumbescu necunoscut**, publicată la Suceava în perioada anilor 2011-2013 sub egida Centrului Cultural Bucovina, prin Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale.

Tematica generală formulată prin titlul generic al volumului de față – **Componistica românească de valorificare a folclorului de la Ciprian Porumbescu până în zilele noastre** – este generoasă. Exegezele muzicologice pe acest domeniu componistic vor putea continua în cadrul unor noi volume, deasemenea publicarea unor partituri ce se oferă muzicienilor ca modele componistice de inspirație folclorică, din necesitatea revalorizării folclorului atât ca artă în sine, cât și ca sursă de inspirație componistică înzestrată cu potențial inepuizabil.

În Partea I a volumului, contribuțiile muzicologice specialiștilor cu reputație națională și chiar internațională sunt ordonate după criteriul cronologic al perioadelor stilistice și al compozitorilor abordați, iar în Partea a II-a, fiind vorba de creație contemporană, ordonarea partiturilor se face după criteriul alfabetic al numelor compozitorilor.

PARTEA a II-a:

**SOLUȚII DE VALORIFICARE COMPONISTICĂ A
SURSEI FOLCLORICE**

**•
CONTRIBUȚII MUZICOLOGICE**

MODALITĂȚI DE ABORDARE A LIMBAJULUI FOLCLORIC ÎN SONATA a III-a PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN „ÎN CARACTER POPULAR ROMÂNESC” Op.25 DE GEORGE ENESCU

Dr. Lucian REUȚ

[Prof. de vioară, Colegiul de Artă ”Octav Băncilă”, Iași]

În luna noiembrie a anului 1926, la vila „Luminiș” de la Sinaia, Enescu produce o compoziție unicat, singularizată ca gândire muzicală și ca semnificații atât în propria creație a compozitorului, cât și în întreaga școală componistică românească: *Sonata a III-a pentru vioară și pian „în caracter popular românesc”*¹. Evoluția până la această sonată a fost îndelungată și anevoioasă. Îmbinând în lucrările de maturitate cele două tendințe, care în tinerețe evoluaseră în paralel – simfonismul apusean și stilul național românesc – Enescu realizează seria capodoperelor sale începând cu *Sonata a III-a pentru vioară și pian „în caracter popular românesc”*.

Procesul evolutiv în demersul nostru de identificare a caracterului popular în violonistica enesciană s-a concretizat, în primă fază, prin intermediul *Sonatei a II-a pentru vioară și pian, Op.6*, scrisă la o distanță de 27 de ani, în care Enescu era conștient că devine el însuși. Odată cu această sonată, procesul de asimilare a experienței clasice se încheie, întărind propria sa personalitate creatoare.

În această etapă componistică, “*inserarea aditivă* a elementelor de proveniență populară s-a transformat în *integrare* reală a acestora în sistemul propriilor sale lucrări”². Partea a II-a suscită discuții asupra caracterului popular al primei teme. Construirea pe baza unei celule generatoare, care se repetă cu variații minime pe diferite trepte, cât și elementul modal, reprezentat de treapta a II-a frigidă (*sol bemol*), sunt caracteristici ce apropie melodia de cântul popular. *Sonata a II-a pentru vioară și pian, Op.6* reprezintă o extraordinară lecție de interpretare și o puternică pregătire a capodoperei ce va fi dăruită de Enescu muzicii de cameră universale după puțin peste un sfert de veac.

Un sprijin adus înțelegerii acelei culmi îl constituie *Sonata “Torso”*, compusă după doisprezece ani de la afirmarea voinței estetice enesciene prin *Sonata în fa minor*. Compozitorul și muzicologul Wilhelm Berger³ vede în această primă mișcare de sonată antecedentul direct al *Sonatei a III-a “în caracter popular românesc”*, prefigurând și stabilind expresiv impulsurile interne, caracterul opusului 25, chiar dacă stilul instrumental, tratarea substanței muzicale vor aștepta saltul calitativ, care va lumina acea capodoperă a muzicii de cameră universale.

Prin *Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc”*, Enescu conferă într-adevăr, pentru prima și poate singura dată în istoria componisticii românești, o funcție majoră modalității rapsodice, pe care nu o mai consideră adecvată doar prelucrărilor.

Partea I: Moderato malinconico

În secțiunea expozitivă a acestei părți, Enescu surprinde genial contrastul celor două teme principale prin intermediul unui binom: doină și joc. Din punct de vedere al structurii,

¹ Prima audiție a acestei capodopere a muzicii de cameră universale are loc la Oradea, în data de 16 ianuarie 1927, cu Nicolae Caravia la pian și George Enescu la vioară, v. George Manoliu, *George Enescu, poet și gânditor al viorii*, 1986, București, Editura Muzicală, p. 177

² Speranța Rădulescu, *Caracterul popular românesc al muzicii lui Enescu*, în Simpozion George Enescu 1981, 1984, București, Editura Muzicală, p. 343

³ Wilhelm Berger, *Enesco et la Symphonie*, în Revista Muzica nr. 2, 1975

observăm că *Tema I* cuprinde două perioade A-Av. Prima perioadă A este împărțită în trei fraze legate organic între ele, care se vor repeta variat în cea de-a doua perioadă Av, valorificând caracterul improvizatoric al concepției modale-cromatice din practica lăutarilor.

Sonata debutează cu o țesătură melodică modală (acel „fir băsmuit”) desfășurată de pian în maniera caracteristică unei țîituri de țambal, specifică doinelor din Muntenia. Pe o pedală de *la*, susținută de frânturi de acorduri pe contratimp are loc o înșiruire izoritmă treptată a motivului α , cu mici salturi desfășurate melismatic prin diverse ornamente (apogiaturi, mordente) pe treptele modului de bază, reprezentat de gama lăutărească. Această gamă de factură minoră, reprezintă un mod dublu cromatic de *la*, având în structură două secunde mărite, între treptele 3-4 și 6-7, și s-a permanentizat în folclorul românesc, cu precădere în muzica lăutărească, prin intermediul cântării de strună sau prin meterhanele turcești des întâlnite la curțile boierilor români din secolul XIX.

The image shows a musical score for Violon and Piano. The title is "Moderato malineonico (♩ = 60)". The Violon part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Violon part has a melodic line with various ornaments and a section marked "β" and "mp tranq.". The Piano part has a rhythmic accompaniment with various ornaments and a section marked "mp espress.". The score is in 4/4 time and features a modal scale with two augmented seconds (3-4 and 6-7).

Fig.1 (măs.1-3)

Debutul melismatic al viorii (motivul β) ne va trasa un nou finalis al modului pe treapta a II-a. În folclorul românesc, această cadență dorică pe treapta a II-a a fost identificată de către etnomuzicologul Traian Mîrza⁴. Noul *finalis* si este precedat de o cadență specific populară prin subton. Enescu întărește acest *finalis* și printr-o sensibilă inferioară - *do* - cu aspect frigid. În muzica populară, trîlul și mordentul superior se fac în cele mai multe cazuri la semiton sau chiar la sfert de ton (în muzica lăutărească). Astfel, prezența lui *re bemol* în formula melismatică de debut a viorii reprezintă acele trepte mobile, numite *pieni*, ce gravitează în jurul unei trepte principale și au rolul de a întări funcția acesteia. În contextul de față, *re bemol* subliniază funcția de sensibilă inferioară a lui *do*, care realizează o cadență frigidă pe *finalis*-ul si.

În stilul popular de interpretare, sunetul este rareori atacat direct: sunetele sunt strâns înălțuite prin secunde superioare și inferioare sau prin portamente, anticipații etc. Enescu folosește din abundență mijloacele specifice de ornamentare pentru a reda cât mai autentic caracterul popular al melosului de invenție proprie. Formula melismatică de debut a viorii este des întâlnită în doinele vocale sub forma unei formule introductive, cântată pe silabe sau interjecții⁵ (*of*, *da*, *hei*, *ai* etc.). Pianul permutează țîitura de țambal pe noul finalis si, desfășurând în continuare țesătura modală în aceeași manieră din prima măsură.

În măsura a treia, vioara își continuă rolul solistic, impunând un nou centru modal pe *re*. Pentru evidențierea caracterului popular, în acest loc se cuvine o trăsătură de arcuș specifică lăutarilor, și anume un *martellato* scurt, la vîrf, executat cu o viteză sporită pe o

⁴ Traian Mîrza, *op. cit.*, p. 34

⁵ Emilia Comișel, *Folclor muzical*, 1967, București, Editura Didactică și Pedagogică, p. 277

cantitate mică de arcuș, conturând fiecare notă cu un mic accent, urmat de eliberarea rapidă a presiunii pe degetul arătător. În măsura a patra, vioara realizează culminația primei fraze pe o pedală de *la*, urmată de o instabilitate armonică datorată cvintei *mi-si* în raport cu pedala *la-mi*. Acest raport este des folosit în instrumentalismul popular, cu precădere la instrumentele cu corzi acordate în cvinte (vioara, viola) ce au rol de acompaniament. Discursul pianistic se diversifică, preluând și combinând improvizatoric formule ritmico-melodice din melosul doinit al viorii.

În fraza *a1* (reper [1]), Enescu animează discursul celor două instrumente, împletind polifonic raportul dintre ele prin antifonie specific populară. Astfel, pe notele ținute de vioară, pianul desfășoară ca o continuare, elemente din motivul tematic al viorii, susținute de pedale repetate pe *mi*. În a treia măsură după reper [1], Enescu realizează un acord major pe o pedală de *re*, urmând ca în măsura următoare *fa#* să devină *fa becar*, după principiul treptelor mobile, schimbând și modul minor al acordului pe *re*.

Această pendulare între major și minor reprezintă o caracteristică fundamentală în folclorul românesc, de altfel foarte bine surprinsă și de Enescu.

În fraza *a2* ([1]+5), motivul de la pian este preluat de vioară. Firul tematic este subliniat heterofonic de către pian, prin mici întârzieri, care dau un efect de ecou pe finaluri. Această heterofonie este des întâlnită în doinele din Nordul Moldovei. Caracterul nostalgic al melodicii doinite românești este dat aici și de permanenta alternare a acordurilor cu caracter major și minor ([2]-3, *la m-Re M-la m-Re M-Sol M*). Vioara preia țiitura țambalistică de la pian ([2]-1) într-o formă variată, încheind cu motivul inițial β , prima perioadă A.

Perioada a doua Av (reper [2]), reprezintă o reminiscență a caracterului rapsodic al temei. Aici Enescu repetă într-o formă variată, improvizatorică, motivele temei I, după tehnici specifice lăutarilor. În fraza *av*, motivul β al viorii este preluat de pian, urmând ca în a treia măsură după reperul [2] să se realizeze o culminație a frazei, susținută și de structura majoră a acordului pe o pedală de *Re*. Vioara trebuie să exprime aici un strigăt puternic de durere, susținut de o trăsătură de arcuș specifică, prin accent și viteză mare, iar cu mâna stângă să fie întreținut un vibrato intens. Această culminație este de mică durată, ca de altfel toate pendulările nostalgice specifice doinei folclorice și mereu trebuie adaptate tehnicile de arcuș și de mâna stângă în funcție de starea ce-o transmite discursul melodic.

Lăutarii nu repetă niciodată identic aceeași frază, aceasta suportând numeroase variații ritmice și melodice. După același concept, Enescu prezintă transpus la o cvintă superioară⁶ frazele *a1v* ([3]) și *a2v* ([3]+4).

După principiul unei suite de dansuri folclorice, Enescu ne familiarizează în punte ([4]) cu melodia unui danș măsurat, într-o ritmică binară, foarte organic îmbinat cu motivul β ce întretaie prima frază. În planul armonic, puntea este construită după principii de modulație specifice modalismului popular. În primele două fraze, nota *mi* constituie o treaptă comună, prin care se face trecerea bruscă de la un acord major cu fundamentală pe *Do*, la un acord minor pe *do#*. În acest moment se schimbă rolurile tematice, vioara trasând prin note susținute ca o pedală, fundamentalele modului. Ca un element de legătură cu prima temă, Enescu realizează și în punte o cadență dorică prin subton, de la *do#* minor la treapta a II-a *re#*, nedefinind terța acordului, dar întărind modulația spre *sol#* minor (tonalitatea temei a II-a) cu septima de dominantă *do#*.

În timp ce pianul debutează în forță cu melodia de joc a temei a doua ([5]), vioara păstrează caracterul doinit al primei teme prin note ținute, ca niște semnale păstorești executate la fluier. De altfel se explică și folosirea *flageoletelor* ca un efect de imitație a fluierului ciobănesc. Abia când vioara execută simultan cu pianul tema secundă, Enescu definește ritmul de joc, prin contratimpii de la mâna stângă a pianului, în maniera braciului din taraful tradițional.

Tematica jocului se desfășoară pe o ritmică *parlando giusto*, specifică dansurilor populare, în care optimea reprezintă reperul de măsură. Din acest considerent, Enescu adoptă o măsură de 3/8 între una de 4/4 și respectiv 3/4.

⁶ Transpoziția la cvinta superioară sau inferioară a discursului melodic este des întâlnită în practica violoniștilor lăutari, datorită acordajului în cvinte al viorii și de aici rezultă ușurința folosirii aceleași digitații pe o intervalică identică, inclusiv cu trecerile pe planuri de corzi.



Fig. 2 (reper [5])

Prima frază *b*, a temei secunde, culminează la reperul [6] cu un moment de mare tensiune, în care Enescu scoate la iveală maniera tradițională de execuție a doinei, specifică tarafurilor instrumentale. Vioara expune solistic, cu mare patos, note acute ținute, peste care pianul susține ca un țambal, pedale cu acorduri desfășurate pe diverse armonii cu rol modulant sau de cadență finală.

Fraza *b1* ([6]+3) ne dezvăluie într-o fază incipientă o ritmică nouă de dans, specifică horelor boierești, prin apariția triolelor din tema viorii. Această ritmică nu este susținută cu țiitura specifică în acompaniament, deoarece Enescu, în toată această parte păstrează elemente de legătură între temele anterioare și cele noi, atât de caracter cât și de acompaniament.

Pianul desfășoară armonii în maniera *tremolo*, specifică țambalului la doine, ca element de legătură cu ce-a fost înainte. Ritmica de horă boierească se va defini cu adevărat în repriza acestei părți.

Printr-un șir de modulații pe diverse centre modale cu aspecte majore ce alternează cu cele minore, Enescu încheie sublim secțiunea expozitivă cu o concluzie ([7]), pe un mod cromatic de *Re*, reprezentat de gama acustică specifică instrumentelor folclorice aerofone (cu precădere la *tilinca* din Nordul Moldovei).

În concluzia expoziției, Enescu readuce liniștea și caracterul doinit al primei teme, pianul desfășurând în aceeași manieră acel „fir băsmuit”. Motivul melismatic al viorii trasează *finalis*-ul concluziei pe *sol#*, printr-o cadență la subton, pornind de pe terța *fa#* a modului cromatic anterior de *Re*.

Este important de consemnat faptul, că Enescu „ajunge printr-un lung proces evolutiv la un autentic cromatism diatonic, cu un profil propriu.”⁷ Enescu a intuit o subtilitate esențială în relațiile armonice cu specific popular. A înțeles că orice interval de semiton, atât în urcare cât și în coborâre poate stabili un nou centru modal, atâta timp cât este susținut și de o armonie corespunzătoare. Cele mai numeroase modulații în folclor se fac prin relația V-I. În acest context armonic, intervalul de secundă mică va reprezenta sensibilă superioară în urcare. În folclor întâlnim și sensibilă inferioară, datorată cadențelor frigice, specifice mai ales în Nordul Moldovei și foarte mult întrebuințate de către Enescu în această sonată.

Geniul enescian a intuit instinctiv și faptul că orice interval de secundă mare în urcare și coborâre poate constitui cadențe cu specific popular, stabilind noi centre modale. Astfel

⁷ Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, 1966, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S. R., p. 121

avem cadența prin subton la treapta a VI-a a unui mod cu aspect major și cadența dorică la treapta a II-a.

Dezvoltarea ([8]) este centrată pe motivul inițial din fraza *a2*, care se elaborează prin diverse largiri, variații ritmice și pe motivul de încheiere al aceleiași fraze. Caracterul popular al dezvoltării reiese din fluctuațiile agogice, prin stilizarea și trasarea *rubato*-ului enescian. Frazele se dezvoltă atât ritmic cât și dinamic, acumulând o tensiune puternică, ce trebuie susținută de un vibrato diversificat și de adaptarea presiunii pe arcuș, pentru a scoate în evidență caracterul doinit al ritmului *parlando*.

În dezvoltare, formula terminală din fraza *a2* devine tematică, suportând o puternică încărcătură emoțională, ce trebuie atent stilizată la vârful arcușului, folosind un *portato* în *legato* foarte sensibil, pentru a evidenția subtil fiecare notă. Semiografia enesciană trebuie să fie minuțios respectată, pentru a reda autenticitatea melosului popular. Indicațiile *lusingando*, *piangendo*, trebuie să se regăsească în modalitatea de adaptare a mijloacelor tehnico-interpretative. La fiecare notă, după ce a fost subtil subliniată prin *portato*, trebuie să eliberăm repede presiunea pe baghetă. Liniuța cu punct din *legato* ne obligă să ridicăm arcușul de pe coardă, pentru ca nota să rezoneze în continuare prin vibrato din mâna stângă.

În interpretarea rapsozilor populari constatăm o manieră esențială în spațializarea notelor prin opriri bruște de arcuș, trăsături scurte cu viteză sporită, vibrato din nerv doar pe începutul notei, accente mai mari pe notele ornamentate cu apogiaturi, triluri sau mordente. Susținerea și legarea sensurilor de arcuș, precum și folosirea unei cantități considerabile, reprezintă tehnici improprii stilului de interpretare lăutăresc și implicit nu servesc autenticității interpretative în caracter popular. De multe ori tehnicile de execuție în caracter popular nu sunt scolastice, dar trebuie asimilate mai ales prin observarea atentă a marilor lăutari, care au ajuns la un nivel tehnic ireproșabil. Meșteșugul lăutăresc s-a dezvoltat în paralel cu școlile profesioniste, acumulând în decursul secolelor diverse maniere de execuție ce contrariază pe violoniștii școliți. Interpretarea în caracter popular a unui pasaj virtuos în stil folcloric necesită o crispă conștientă a mâinii drepte, folosindu-se obligatoriu porțiunea *C4* de la vârful arcușului. Se mai folosesc și multe triluri sau mordente din nerv, care se execută simultan cu vibrato scurt și activizat din arcuș cu accent scurt în maniera *martellato*.

Enescu folosește și în dezvoltare modalități specifice de armonie și polifonie populară. Întâlnim astfel fragmente de antifonie și finaluri ce se completează heterofonic ca un ecou ([9]-1).

În etapa a II-a a dezvoltării ([10]-2), Enescu transpune variat fraza din etapa I pe alte centre modale, dezvoltând improvizatoric formulele ritmico-melodice. Punctul culminant al dezvoltării ([11]+3) este pregătit treptat, printr-un șir de modulații. Pe parcursul frazelor se acumulează multă tensiune, care trebuie întreținută de o susținere consistentă și un vibrato intens. Într-o nuanță puternică de *ff*, Enescu revine la modul de bază *la* al sonatei, culminând cu acel gong în *fff*, ce reprezintă un triumf glorios (*Sol major*), după atâtea fraze încărcate de durere și nostalgie.

O scădere a tensiunii, o insistență pe același motiv de final și susținerea pedalei pe sunetul *mi*, ne introduc în faza a treia a dezvoltării, ce se întinde pe două măsuri ([12]-2), pregătind debutul reprizei.

Constatăm în repriză ([12]), după principiul lăutarilor, care nu repetă niciodată la fel aceeași idee muzicală, că Enescu dinamizează *tema I*, transferând caracterul doinit de această dată pe un ritm specific de horă boierească (12/8), ce s-a concretizat în folclorul nostru ca o formă cultă a horei clasice binare. Enescu, fiind născut în Nordul Moldovei, unde acest tip de horă a devenit emblematic (cu precădere în Bucovina), a intuit instinctiv metode de variere și improvizație specifice transformărilor ulterioare ale folclorului. Enescu a intuit stilul nou în folclor, prin care melodii vechi dintr-un gen aflat pe cale de dispariție (în cazul nostru - *doina*) sunt adaptate și variate pe un gen nou de dans popular.

După principiile lăutărești specifice de improvizație, Enescu debutează în repriză cu adaptarea și varierea ritmică a firului băsmuit, ce devine acum tematic, conferind un rol solistic viorii, iar pianul desfășoară acorduri disonante în maniera țitirii de cobză. Chiar dacă vioara interpretează firul tematic pe ritmul de horă boierească, variind ritmic pe formula desfășurată a țitirii de țambal, totuși păstrează și combină organic formulele melismatice doinite.



Fig. 3 (reper [12])

Pentru a reda autenticitatea caracterului popular și implicit al dansului de horă, valorile de treizecideoime trebuie executate rustic, cât mai apropiat de șaisprezecimi, în maniera apogiaturilor scurte. Și aici se cuvine folosirea trăsăturii lăutărești la vârful arcușului cu o viteză sporită și mici accentuări pe fiecare notă cu ornamente folclorice.

În fraza *a1* ([13]), pianul preia rolul solistic, iar vioara susține ritmic țititura specifică de horă.

Din nou ne uimește abilitatea instinctivă a lui Enescu, de adaptare a temei doinite din fraza *a2*, pe o ritmică folclorică de sârbă. Pianul face aluzie la țititura specifică de acompaniament a țambalului pe sârbă.

Puntea ([14]) ne propune o alternare a ritmului anterior de horă boierească, ca un element de legătură cu ce-a fost înainte, și ritmul tradițional de horă binară mișcată, într-un tempo mai vioi. Vioara păstrează însă caracterul doinit al ritmului parlando, atacând în manieră folclorică note ținute prin *glissando* cu întârziere.

Tema a II-a ([15]) readuce fraza *b1* din secțiunea expozitivă într-o formă variată, în tonalitatea inițială – modul de *la* – cu persistența ritmului de horă. În fraza următoare *b1v* ([16]) sunt prelucrate elemente din *b1*, firul melodic delicat al viorii fiind însoțit heterofonic de jocul vocilor pe octave la pian.

Momentul angelic, de o finețe rară din fraza *b1v* se dezvoltă dinamic treptat, acumulând multă tensiune prin notele acute vibrante intens la vioară, sprijinite și de țititura de țambal în manieră doinită pe *tremolo*.

Coda ([17]) debutează cu tema vioaie de joc din punte. Pianul preia rolul solistic, în timp ce vioara susține mai mult pedale armonice.

În continuare sunt expuse într-o atmosferă de liniște și calm, frânturi tematice din frazele *a1*, *b1v*, *b1*. Formula melismatică inițială a viorii (motivul β), prezentată de această dată în registrul grav, pe coarda *sol*, face trecerea spre un final puternic interiorizat ([18]), în care treptat muzica se stinge până la cel mai mic nivel dinamic reprezentat de indicațiile *niente*, *lontano*.

Este important de consemnat și faptul că formula melismatică a viorii nu mai impune un *finalis* pe treapta a II-a a modului. Discursul melodic se grefează permanent pe fundamentala *la* a modului de bază, peste care se suprapune cvinta *mi-si*. Acest paralelism de cvinte suprapuse crează o stare de indecizie tonală, lăsând impresia că povestea nu s-a terminat.

Schema părții I (formă de sonată)

EXPOZIȚIA

A			Av			Punte	B	Concluzie	
<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>av</i>	<i>a1v</i>	<i>a2v</i>		<i>b</i>	<i>b1</i>	
6ms.	4ms.	4ms.	4ms.	4ms.	4ms.	5ms.	6ms.+3ms.(lărgire)	3ms.	5ms.
	[1]		[2]	[3]		[4]	[5]	[6]+4	[7]

DEZVOLTAREA

Et. 1 Et. 2 Et. 3

<i>a</i>		
10ms.	12ms.	2ms.
[8]	[10]-2	

REPRIZA

A'

<i>a'</i>	<i>a'1</i>	<i>a'2</i>
5ms.	3ms.	5ms.
[12]	[13]	

Puntea

7ms.
[14]

B

<i>b1</i>	<i>b1v</i>
5ms.	6ms.
[15]	[16]

CODA

13ms.
[17]

Partea a II-a: Andante sostenuto e misterioso

Această parte ne oferă o imagistică în amănunt a plaiului românesc cu specific mioritic. În această atmosferă montană, în care regăsim elemente melodice și descriptive din folclorul păstoresc este nelipsit peisajul monahal, specific mănăstirilor din Nordul Moldovei.

În privința formei muzicale a acestei părți, asupra căreia s-au emis diferite discuții, datorită caracterului improvizatoric și descriptiv, înclin spre forma de sonată fără dezvoltare, demonstrată de muzicologul Dumitru Bughici în studiul său⁸.

Tema I este structurată în trei fraze. Prima frază *a*, se desfășoară până la reperul [19].

Pedala bătută pe *si*, într-o dinamică de *pp*, ne introduce într-un peisaj nocturn, liniștit de vară, iar debutul viorii pe *flageolete*, care imită timbralitatea unui fluier ciobănesc ne dezvăluie un melos folcloric, care se apropie de inflexiunile cântării de strănă. Din acest considerent, pedala bătută pe *si* și mai apoi pe *re*, reprezintă efectul bătailor de toacă auzite din depărtare, iar această pendulare pe două sunete (centre modale) îi este caracteristică.

Tudor Ciorteia surprinde foarte bine din punct de vedere modal această „continuu pendulare între modul doric și hipofrigic, cu alunecarea plagală a tonicii de pe *re* pe *si*, ca-n psalticul proto-varis.”⁹ Motivele *temei I* (α și β) sunt structurate pe baza celulei tricordale x^{10} (succesiunea unui semiton și a unei terțe mici sau secunde mărite în orice ordine sau direcție), desfășurând o melodică încărcată de inflexiuni cromatice caracteristice cântării de strănă.

⁸ Dumitru Bughici, *Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu*, în Simpozion George Enescu 1981, 1984, București, Editura Muzicală, p. 469

⁹ Tudor Ciorteia, op. cit., p. 41

¹⁰ Sigismund Toduță, *Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu*, în Studii de muzicologie Vol. IV, 1968, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., p.155



Fig. 4 (reper [18]+8)

Maniera de execuție tehnică a efectului de fluier ciobănesc, impune purtarea cu o viteză sporită a arcușului în zona *sul ponticello*, iar Enescu, în calitatea sa de mare violonist ne obligă să realizăm filajul sunetelor în sus. Acest demers este mai facil, deoarece la trăsătura de arcuș în sus putem susține bagheta mai sigur deasupra corzii, evitând diverse efecte secundare nedorite în situații de expunere scenică. Rafinamentul interpretativ devine și mai complex în condițiile în care Enescu cere explicit tehnica *non vibrato*, pentru a reda timbralitatea suavă a fluierului ciobănesc.

În demersul nostru, de identificare a elementelor de limbaj folcloric, ce redau autenticitatea caracterului popular, vom menționa tehnici violonistice ce țin de instrumentalismul popular, cu aplicare în contextul acestei părți. Profilul melodic al scriiturii violonistice impune folosirea efectelor de imitație a instrumentelor populare, cum ar fi: fluierul (prin folosirea *flageoletelor*), cimpoiul (un joc de octavă și cvintă pe un ison), buciul (prin semnale păstorești) și diverse efecte onomatopice (vântul, ciripitul păsărilor etc.).

Fraza *a1* ([19]) debutează cu mutarea pedalei bătute pe *re* (modul de bază al acestei părți), în timp ce vioara imită un tip specific de semnale păstorești, în maniera cimpoiului tradițional, pe o pedală ținută (ison). Acest efect de cimpoi este apoi preluat de pian, în timp ce vioara desfășoară într-o formă variată motivele temei I, creând o conjunctură mai tensionată, susținută de folosirea vibratoului pe *flageolete*.

Alunecarea spre centrul modal *si* (*finalis* pe treapta a VI-a, cadență eolică¹¹) este făcută în maniera cântării de strună, prin sensibilă inferioară *do* cu aspect frigid. La reperul [20], atmosfera liniștită este perturbată de un efect ce imită vântul *sul ponticello*, *quasi scivolando*, desfășurat pe o gamă cromatică suitoare și coborâtoare pe toate corzile vioarei și se finalizează pe un efect ce imită semnale păstorești executate la buciul, de această dată. Aceste semnale păstorești erau executate la buciul de către ciobani pentru a prevesti furtunile. Intervalul de cvartă mărită se regăsește în gama acustică a buciului¹².

În fraza *av* ([21]), tema este reluată printr-o frumoasă trecere enarmonică pe centrul modal *la bemol*, în care terța este mobilă, oscilând între aspectul major cu cel minor, caracteristic folclorului românesc. Motivul α este variat și lărgit în maniera improvizației lăutărești, impunând un preludiu melismatic pe *un poco rubato*.

Pentru realizarea caracterului popular se cere maniera de articulare a notelor prin accente subtile, vibrato din nerv și diferențiat, spațializarea notelor, evidențierea apogiaturilor și un *glissando* mai leneș în stil lăutăresc.

Urmează o punte ([22]), care prelucrează elementele din temă, îndeosebi motivul α . Pe o pedală bătută în octave pe *re*, în maniera unui *tremolo* executat la cobză, pianul debutează cu motivul α , în finalul căruia se concretizează antifonic un motiv responsorial, dezvoltat mai

¹¹ Traian Mârza, *Studii de etnomuzicologie*, 2007, Cluj-Napoca, Editura Arpeggione, p. 38

¹² v. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele populare ale poporului român*, 1956, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, p. 43

apoi de vioară pe un fragment melismatic, deosebit de ornamentat. Acest fragment reprezintă un preludiu lăutăresc mai amplu, menit să pregătească un moment virtuos.

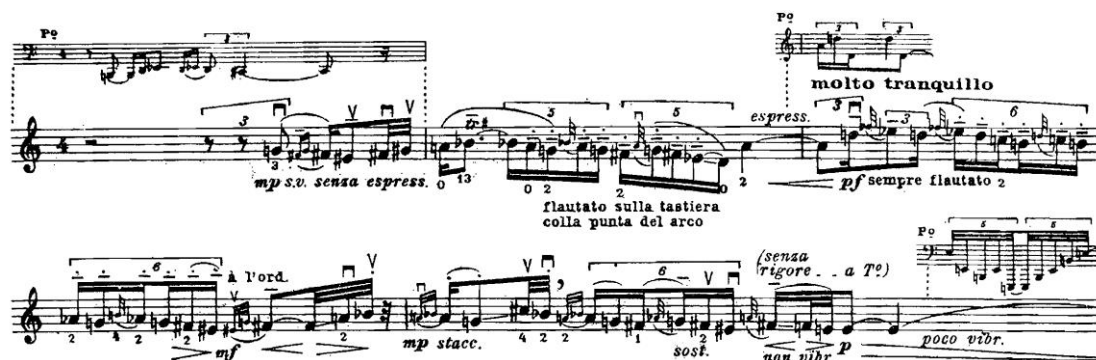


Fig. 5 (reper [22]+3)

Tehnica cerută de Enescu (*flautato sulla tastiera colla punta del arco*) reprezintă detalierea în amănunt a manierei lăutărești de execuție a trăsăturii de arcuș, sugerând atât timbralitatea sunetului, cât și maniera de articulare a notelor. Tehnica lăutărească se bazează în mare parte pe imitații și pe efecte sonore contrastante menite să impresioneze pe ascultători. În acest fragment, vioara trebuie să imite cântul vocal doinit, tânguitor, evidențiind subtil inflexiunile și alunecările vocale prin vibrato diversificat și *glissando*. Melosul deosebit de ornamentat impune folosirea unui *rubato* instrumental specific ritmicii *parlando-rubato*. Tehnica *colla punta del arco* permite spațializarea notelor, care trebuiesc activate subtil prin vibrato scurt din nerv, reprezentând demersul obligatoriu de interpretare în caracter popular.

La reperul [23], Enescu ne familiarizează cu efecte imitative ale ciripitului păsărilor, amplificat cu elemente din „firul băsmui” al primei părți ([24]-1).

Al doilea grup tematic B ([24]) cuprinde două fraze. Prima frază *b* este de factură descriptivă, reprezentând un adevărat concert de păsări în mijlocul naturii. În privința manierei de execuție a tehnicilor lăutărești de imitație, înclin spre părerea muzicologului Pascal Bentoiu¹³, în ideea că, toate efectele scise de Enescu în acest fragment, parodiază la modul spectaculos și în maniera unui dialog, diferitele onomatopee și ciripit de păsărele. Desfășurarea melodică arpeggiată și figurațiile pe diferite armonii ale *flageoletelor* se aseamănă cu tehnica lăutarilor de imitație a păsărilor din celebra *Ciocârlie* instrumentală.

Printr-o cadență populară frigidă ([25]-1), ornamentată în maniera finalurilor din doinele specifice în Nordul Moldovei suntem introduși în a doua frază *b1* ([25]), cu caracter profund meditativ. Nuanța melancolică a acestui fragment este dată de indicațiile sugestive ale autorului: *appass. pesante, ben sost. piangendo*.

O alunecare cromatică de la *fa minor* spre *mi* ne introduce într-un fragment cu rol de anacruză a reprizei ([26]), în care sunt prezentate elemente din începutul punții. Acest moment pregătește într-o mișcare *pochiss. piu agitato*, printr-o acumulare de tensiune continuă, intrarea tumultuoasă a reprizei.

Repriza ([27]-1) reprezintă punctul culminant al întregii părți, moment de maximă tensiune, în care tragismul este dus la extrem. *Tema I* este mult amplificată și dinamizată, având un caracter patetic și viguros (*sost. con gran' espressione*). Octavele viorii, puternic vibrante și dublate de pian, trebuiesc executate în stil rustic, accentuând cu adâncime fiecare notă, sporind astfel stigătul de durere.

În acest caracter se desfășoară frazele *a* și *a1*, culminând cu strigătul sfâșietor pe toate registrele viorii la o măsură înainte de reper [29]. Pianul execută figurații pe arpegii și game cromatice ascendente și descendente în maniera *tremolo*-ului de țambal pe doine lăutărești. Tensiunea se stinge treptat pe o pedală de *si*, peste care pianul expune semnalul păstoresc al buciului (cvarta mărită, reper [29]).

În punte, Enescu crează un moment de mare finețe și rafinament, susținut de timbrul subtil al viorii cu surdină, cu indicația de caracter *dolciss. teneramente, con intimissimo*

¹³ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, 1984, București, Editura Muzicală, p. 329

sentimento. Caracterul liniștit al acestui fragment este dat de aspectul modal major al temei principale, care tinde să moduleze spre alte centre modale. Apogiatura *re becar* ([29]+5), reprezintă acele trepte mobile, care gravitează în jurul unor trepte principale. Chiar dacă ea dă impresia unei pendulări între aspectul major și minor al modului, nu reușește să se impună mai departe. Pentru realizarea efectului vocal *tremolando dolente* ([30]-1), în maniera unui *glissando* tremurat descendent, Enescu apelează la notația științifică a microintervalelor pentru sferturi de ton. Aceste inflexiuni infracromatice s-au integrat în melosul vocal doinit pe calea cântării de strună.



Fig. 6 (reper [29]+4)

Tema a doua din repriză ne prezintă într-o formă lărgită fraza *b1*, pe același mod cromatic de *fa* cu aspect minor.

Coda ([30]+3) preia forma majoră a motivului tematic din punte, expunându-l mai întâi în registrul acut al vioarei, într-un caracter liniștit și nostalgic (*estatico legatiss. tranq. poco vibr.*), susținut de un subtil *tremolo* la vârf și un vibrato reținut.

La o măsură înainte de reperul [31], vioara expune pe *flageolete* naturale o formulă introductivă specifică cimpoiului, iar pentru terța modului de *re*, Enescu folosește *fa semidiez*, ca o împăcare între aspectul modal minor și major.

Tema punții este variată ritmic în maniera execuției instrumentale la cimpoi, realizându-se un moment de tensiune, care se liniștește treptat prin expunerea cromatică descendentă a terței modului *fa# - fa becar* pe *flageolete*. Finalul se încheie sugestiv pe o pedală lungă de *re* a pianului, peste care vioara susține îndelung la unison aceeași notă, într-o continuă scădere dinamică, până la momentul maxim de interiorizare.

Schema părții a II-a (formă de sonată fără dezvoltare)

EXPOZIȚIA

A	Punte			B	Anacruza	
<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>av</i>		<i>b</i>	<i>b1</i>	
10ms.	14ms.	8ms.	9ms.	8ms.	2ms	5ms.
	[19]	[21]	[22]	[24]	[25]	[26]

REPRIZA

A	Punte			B
<i>a</i>	<i>a1</i>			<i>b1</i>
7ms.	10ms.	7ms.		2ms
[27]-1	[28]	[29]+3		[30]

CODA

11ms.
[30]+3

Partea a III-a: Allegro con brio, ma non troppo mosso

În partea a III-a a acestei *Sonate*, Enescu adoptă o formă de rondo-sonată, aducând modificări și inovații de structură datorită caracterului rapsodic al temelor. Dumitru Bughici

surprinde foarte bine modificările schemei de rondo-sonată „întrucât Enescu nu aduce în repriză B-ul în tonalitatea inițială de bază a *Sonatei* (B-ul reapare în tonalitatea în care a apărut în expoziție, adică *mi bemol*), ci pe al doilea cuplet – C.”¹⁴

Refrenul A are o formă tripartită. Pianul preia rolul solistic, debutând cu o temă de dans popular specific jocurilor ursărești din Nordul Moldovei, atât prin dispunerea formulelor ritmice, cât și prin modalismul popular cromatic (mod dublu-cromatic cu secundă mărită între treptele II-III și VI-VII), caracteristic pentru acest gen.

După principiul de bază al ritmurilor populare folclorice, prin care nu măsoară, ci formula ritmică constituie realitatea ritmică, accentul agogic al acestei teme cade de multe ori pe timpul doi, pe valoarea de pătrime. Accentuarea pe pătrimi și prelungirea lor pe sincope (tot cu accent) sunt atribute esențiale în coordonarea pașilor de dans pe jocurile ursărești din Nordul Moldovei.

Stratul de bază al acestei prime teme este structurat pe optimi, care după principiul improvizației lăutărești, sunt variate ritmic și melodic prin note de pasaj, broderii și ornamente folclorice. Un astfel de exemplu, de formulă improvizată în stil lăutăresc, regăsim la trei măsuri înainte de reper [32].

În timp ce pianul expune tema de joc, vioara întreține caracterul dansant prin contratimpri în stil *ma rustico*, caracteristic braciului din tariful tradițional.

Reluarea temei de către vioară, dublată de pian în registrul acut (imitarea unui fluieraș), este îmbogățită cu ornamente folclorice (apogiaturi duble și simple), care înnobilează caracterul popular al temei. Tehnica de apogiere în caracter popular, prin care degetul se ridică foarte puțin de pe coardă, fiind apropiat intervalic de nota principală, va scoate la iveală acele inflexiuni microintervalice de sfert de ton. În violonistica tradițională, aceste apogiaturi infracromatice sunt esențiale în redarea autenticității interpretative în stil folcloric. Desigur, indicația de caracter *ben ritmato*, *alla punta del arco*, reprezintă atributul esențial de execuție în stil popular a tehnicii de arcuș la vârf, accentuând prin *martellato* scurt fiecare notă. Notele apogiate trebuiesc evidențiate cu un accent mai viguros, deoarece reprezintă pașii principali de dans pe contratimpri. Prelucrarea temei la vioară suportă o modificare a centrului modal pe *fa*, urmând a se finaliza printr-o cadență frigidă pe *re*.

Fraza *a1* ([33]) are un profil ritmic de dans mai pronunțat. Caracterul popular al acestui dans trebuie evidențiat prin folosirea unui *rubato* instrumental, rezultat din tehnici de execuție lăutărești.

Motivul ritmic de la reperul [33] trebuie subliniat prin ridicarea arcușului și respectarea indicației *ruvido*, care cere folosirea unui *staccato* mai brutal la talon, urmat de aruncarea (*gettando*) arcușului pe coardă pentru realizarea unui efect ritmic de imitație a pașilor de dans care bat în podea nesincronizat.

Fraza *a1* se încheie cu o cadență populară frigidă, printr-o dublă sensibilizare *si bemol* și *sol#*, readucând centrul modal de bază *la*. Formula de încheiere a acestei fraze ([34]-3) ne confirmă genialitatea lui Enescu, de a crea și prelucra teme folclorice. Folosind structura ritmică inițială (anapest), reușește să improvizeze melodic prin note de pasaj și ornamente folclorice toată această formulă de încheiere, spre a pregăti reluarea frazei *a* ([34]) în modul de bază *la*.

Reluarea frazei *a* de către pian, ne aduce noutăți în modalitatea de acompaniament a viorii, prin pedale susținute care dezvoltă cadențial unele contramelodii în caracterul dansului. Această manieră de acompaniament este caracteristică violoncelului, care a pătruns în tariful folcloric mai târziu și rolul lui este de a trasa contrapunctic prin note ținute schimbările de armonie.

Primul cuplet B ne dezvăluie un dans mai vioi, expus de către pian în *Si bemol* major. În prima frază *b*, vioara continuă maniera de acompaniament pe pedale susținute, urmând a se contura o tematică plină de umor, *scherz.*, *alla punta del arco*, caracteristică folclorului lăutăresc.

Sunt nelipsite tehnicile lăutărești, familiare instrumentalismului popular, cum ar fi: *glissandi*, apogiaturi, sunete atacate *non vibrato*, urmând a se vibra progresiv, sferturi de ton, accente și trăsături de arcuș specifice. Nota umoristică a temei este dată de execuția scurtă și apogiată la vârf (*alla punta del arco*) a optimilor, dar și de *glissande*le greoaie pe notele ținute.

¹⁴ Dumitru Bughici, *op. cit.*, p. 385

În fraza *b'*, pianul face aluzie la Țiiturile specifice de Țambal în formule variate. Folosirea sferturilor de ton în toată această desfășurare melodică reiese din tehnica lăutărească de articulare, prin ridicarea degetului apogiat doar pe jumătate de pe coardă.

Pasajul melismatic ([37]-3) al viorii reprezintă un stereotip ritmico-melodic cu specific lăutăresc. El se folosește pe cadențe finale descendente, fiecare notă fiind atacată printr-un mordent inferior, aplicând tehnica ridicării pe jumătate a degetului de pe coardă.

Pentru a nu contraria interpretii școliți în demersul de execuție a acestui pasaj melismatic, Enescu ne prezintă graficul ornamentat într-o formă desfășurată. Astfel sunt percepute clar atât inflexiunile infracromatice, cât și accentuarea pe final a notei cu apogiatură compusă anterioară.

Următoarea frază *b1* ([37]) va trece tema printr-un șir de modulații, care vor pregăti intrarea bruscă a refrenului. Capacitatea instinctivă a lui Enescu, de a adapta temele folclorice, este din nou confirmată și de reintrarea organică a refrenului ([38]+4) pe fraza *a1*, în tandemul jocului anterior.

Abia la [39]+1 se întrezărește începutul temei, distribuit antifonic între pian și vioară. Finalul refrenului ne trasează un *finalis* pe *si*.

Pianul anticipează în bas ([40]-6) formula lăutărească de început a cupletului al doilea C. Enescu a ales ca formă pentru acest cuplet, tema cu variațiuni. Tematica din fraza *c* se desfășoară în caracterul *parlando-rubato*. Vioara desfășoară monodic, într-un ambitus restrâns pe coarda *sol*, o melodică specifică doinei, în timp ce pianul amintește parcă atmosfera de dans anterioară, prin acei contratimpți în *pp*.

Enescu întrebuințează cadența frigidă, specifică doinelor din Nordul Moldovei, pentru a reda caracterul apăsător al temei. Maniera de execuție a acestui fragment este asemănătoare cu octavele temei expuse de vioară în repriza părții a doua. Enescu cere explicit prin semiografie, spațializarea fiecărei note (*detache* cu punct, cezură), accentuarea caracteristică prin *glissande* întârziate, iar sfertul de ton *si semibemol* întărește caracterul *dolente* al cadenței frigide pe *la*.

Din punct de vedere al conceptului modal folosit în toată această *Sonată*, înclin spre părerea muzicologului Pascal Bentoiu, în studiul său analitic, concluzionând faptul că „meritul lui [Enescu, n.n.] în Sonata a 3-a este acela că a cuprins întreaga tratare armonică și melodică, tonală (în esență), în perimetrul restrâns al modurilor (gamelor) lăutărești; cea de bază (dublu-armonică) în primul rînd, dar și cea naturală, cea dorică, ori cea frigidă, atunci cînd i-a venit mai bine și – mai rar – modul major «lăutăresc».”¹⁵ Majoritatea cromatismelor întrebuințate de Enescu reprezintă procedeul folcloric de umplere cu *pieni*¹⁶.

Caracterul doinit este păstrat și în prima variațiune, fraza *cv1* ([41]), în care pianul desfășoară tema foarte sugestiv, cu numeroase pasaje ornamentale și cromatice, în maniera acompaniamentului de Țambal la doine, iar vioara completează notele cadențiale cu un *tremolo* din arcuș, în *legato* pe două planuri de corzi. Vioara vine să substituie o imposibilitate tehnică a pianului de a crește dinamic pe notele ținute, păstrând caracterul rapsodic al temei.

A doua variațiune *cv2* ([42]+1) ne familiarizează cu ritmica *giusto* de joc din tema inițială a refrenului. Vioara face aluzie la acordurile executate la cobză, prin utilizarea *pizzicato*-ului cu ambele mâini, fiind o tehnică des întrebuințată în practica lăutărească.

A treia variațiune *cv3* ([43]) ne prezintă o altă formă a temei, desfășurată în *ff* la pian. Ea este expusă în maniera cadențelor finale lăutărești, în care se fac multe opriri pe acorduri.

Vioara subliniază aceste opriri prin notele *pizzicate* cu ambele mâini, ce culminează cu execuția acordului *tremolo* în maniera zdrăgănitului de cobză. Pianul încheie variațiunea cu o cadență lăutărească, deosebit de ornamentată, care se finalizează tot pe finalisul *si*.

Revenirea refrenului debutează cu tema transpusă pe centrul modal *si*, rămas din cupletul anterior. Modificările tematice sunt atât din punct de vedere modal, cât și interpretativ. Enescu cere aici modificarea timbralității viorii cu surdină. Pianul completează canonic tema, însă transpusă cu un ton mai sus și în registrul grav. Printr-un șir de modulații, vioara finalizează prima frază *a'v* pe fundamentală *la* a modului de bază, desfășurând un lanț de contratimpți sincopați, în maniera braciului tradițional.

¹⁵ Pascal Bentoiu, *op. cit.*, p. 336

¹⁶ v. Emilia Comișel, *op. cit.*, p. 100

În următoarea frază *av*, Enescu variază tema expusă la pian pe șaisprezecimi, într-un stil improvizatoric pur lăutăresc. Principiul de variere a temei constă în dispunerea melodiei pe șaisprezecimi, formulele fiind arpegiate și cromatizate în maniera țiitirii de țambal pe jocuri populare binare.

Vioara preia imitativ aceeași prelucrare motivică, improvizând însă pe armoniile din fraza inițială *a1*.

Cromatisme expuse de vioară, asociate cu digitația recomandată de Enescu, dezvăluie calitatea sa de cunoscător în amănunt al artei lăutarilor.

Enescu improvizează instinctiv profilul melodic prin trepte mobile, ce gravitează în jurul treptelor principale ale armoniei modale. Ori de câte ori are ocazia, se folosește de sonoritatea corzilor libere, asociate cu un interval de secundă mărită, reprezentând un stil autentic lăutăresc, de raportare și adaptare a digitației în acest sens. Enescu folosește tehnica lăutărească de dispunere similară pe corzi diferite (în aceeași poziție), a configurației degetelor, cu intervalica aferentă (ton, semiton și secundă mărită).

Fraza *a1* ([45]+12) nu suportă multe modificări de conținut, însă de această dată, Enescu animează discursul prin folosirea tehnicilor lăutărești de execuție a unor trăsături de arcuș și efecte timbrale: *gettando*, *sul ponticello*, *flageolete*. Aceste tehnici scot în evidență stilul umoristic al interpretării în caracter popular, prin zgomote, efecte fluierate și imitații de chiot ([46]-6).

Inflexiunile infracromatice de la pasajul aflat la trei măsuri înainte de reperul [46], reprezintă rezultatul folosirii unei tehnici lăutărești de articulare a degetelor pe coardă. Ea constă în rotirea minimală a terminațiilor degetelor, ce articulează pe coardă, cu scopul de a anima notele, care se repetă simultan.

De la reperul [46] pianul desfășoară o autentică țiitură de țambal, iar vioara completează paleta de acompaniament tradițional, ținând hangul pe cvinte paralele și folosind sonoritatea deschisă a corzilor libere în toate registrele.

Tot acest travaliu va readuce tema din fraza *b* a cupletului B în *Si bemol* cromatizat. Suprapunerea ritmului binar al temei viorii cu structura ternară a formulelor expuse de pian creează un efect de poliritmie, care se regăsește în folclor, cu precădere la dansurile populare, în care se suprapun mai multe ritmuri: al melodiei, al pașilor și al strigăturilor.

La reperul [48], Enescu improvizează tema umoristică din cupletul B, printr-o ornamentație încărcată, desfășurând adevărate pasaje melismatice de proveniență lăutărească. Din punct de vedere interpretativ, se folosește de efecte sonore lăutărești, realizate din arcuș (*flautando*) și de data aceasta schimbă caracterul temei jucăușe într-un *dolce dolente*, într-un tempo *ben moderato*. Pentru realizarea autentică a interpretării în caracter popular românesc, se cere folosirea unui *rubato* funcțional¹⁷, care constă în realizarea caracterului *parlando* din durate și un *rubato* dedus din indicațiile agogice (*senza rigore*, *esitando*, *calando*, *accelerando*), metronomice și de expresie (*scherzando*, *dolente*, *legatissimo*, *animato*, *Con fuoco*). Prin urmare, interpretului i se sugerează o libertate improvizatorică, dar în același timp, ea trebuie raportată în funcție de caracterul cerut expres de autor.

De la reperul [50] este expusă fraza *b1*, care pregătește printr-o acumulare de tensiune, pe un arpegiu de septimă micșorată, reintrarea refrenului.

Refrenul revine cu fraza *a1*, variată ritmic, având un caracter mai dinamic (*con fuoco*). Tensiunea este amplificată considerabil. Profilul melodic al acestei fraze conține spre final o prelucrare secvențată a motivului ritmic din fraza *a*.

Printr-o formă amplificată ritmic și lărgită pe parcursul a trei măsuri ([52]-3), a formulei introductive cu specific lăutăresc, expusă simultan cu pianul, Enescu readuce tema din cupletul al doilea C, în tonalitatea de bază. Expunerea monodică a temei, însoțită de figurațiile pianului, cu elemente de heterofonie, creează o tensiune teribilă, ce trebuie întreținută printr-o susținere dinamică puternică din arcuș (*sost. con intensita*), ajutat de un vibrato intens. Maniera de execuție a trăsăturii de arcuș este aceeași ca la prima expunere a celui de-al doilea cuplet C (*pesante rapsodico*).

De la reperul [53], Enescu scrie o vastă *Codă*, în care sunt prelucrate aproape toate elementele tematice ale *Rondo*-ului. Utilizând o sonoritate lăutărească (*sul ponticello*), vioara debutează alături de pian la unison, cu un pasaj cromatic, care conține prelucrări motivice din

¹⁷ Speranța Rădulescu, *op. cit.*, p. 346

tema refrenului. Ceea ce urmează reprezintă un adevărat moment de virtuozație lăutărească, prin ample desfășurări de pasaje cromatice, animate mai degrabă de prezența numeroasă a intervalurilor de secundă mărită.

Enescu a adaptat structura intervalică a pasajelor, conform unei tehnici de digitație lăutărească. Aceeași configurație a degetelor cu intervalica aferentă este transpusă în alte poziții, sau de cele mai multe ori la cvintă pe corzile alăturate.

Un exemplu de digitație lăutărească, transpusă identic în mai multe poziții, întâlnim la pasajul aflat la trei măsuri înainte de reper [54]. Astfel, ne folosim în trei rânduri de configurația identică a degetelor dispuse pe coardă. Degetele 1-2 și 3-4 sunt lipite, executând un interval de semiton, despărțite de un interval de secundă mărită între degetele 2-3. Tehnica de arcuș necesară evidențierii caracterului popular este un *spiccato* aruncat pe coardă în *piano*, iar în *forte*, un *detache* mai brutal, cerut de indicațiile semiotice *rfz*, *brfz*, *ff furioso*, *sff stridente*.

Vioara expune în registrul acut ([55]-4), secundată la unison de pian, o aluzie la formula băsmuită din partea I, variată ritmic pe triole (*stridente, non staccato*).

Pentru realizarea caracterului *piangendo*, Enescu se folosește din nou de efectul expresiv al alterațiilor infracromatice.



Fig. 7 (reper [55]-4)

Fragmentul de la reperul [55] reprezintă culminația dinamică a întregii părți, în care Enescu combină organic elemente din cupletul al doilea C și motive din refren. Enescu, un genial cunoscător al ambelor instrumente a știut să exploateze la maxim capacitatea lor dinamică, prin repartizarea judicioasă a registrelor, obținând efectul dinamic de *fff* cu amplificării orchestrale.

La două măsuri după reperul [57], vioara execută cadențial o octavă *non vibrato* pe treapta a II-a coborâtă *si bemol* (cadență frigidă), dublată de un *cluster* la pian, ce culminează cu un strigăt sfâșietor pe fundamentală *la* a modului de bază, în registrul acut. După expunerea repetată a fundamentalei *la*, în maniera *recto-tono*¹⁸, specifică doinirii românești, vioara realizează alături de pian un final lăutăresc, prin acel chiot pe *flageolet* într-o formulă cadențială de încheiere.

¹⁸ v. Emilia Comișel, *op. cit.*, p. 302

Schema părții a III-a (formă de rondo-sonată)

A				B			A			
<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>a1</i>	<i>a</i>		<i>b</i>	<i>b'</i>	<i>b1</i>	<i>av</i>	<i>a</i>	
15ms.	14ms.	15ms.	15ms.		18ms.	14ms.	17ms.	9ms.	14ms.	
	[32]+4	[33]	[34]		[35]	[36]	[37]	[38]+4	[39]+1	
C				A			B			
<i>c'</i>	<i>c</i>	<i>cv1</i>	<i>cv2</i>	<i>cv3</i>	<i>a'v</i>	<i>av</i>	<i>a1</i>	<i>b</i>	<i>b'</i>	<i>b1</i>
6ms.	23ms.	17ms.	16ms.	18ms.	15ms.	21ms.	26ms.	13ms.	11ms.	10ms.
	[40]	[41]	[42]+1	[43]-1	[44]	[45]-10	[45]+12	[47]	[49]-1	[50]
A		C		CODA						
<i>a1v</i>	<i>cv4</i>									
19ms.	17ms.									
[51]	[52]-4									

BIBLIOGRAFIE

- Alexandru, Tiberiu - *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Studii 2, Editura Muzicală, București, 1980
- Alexandru, Tiberiu - *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1956
- Barbu, Casiu - *Curs de metodică predării și a studiului instrumentelor cu coarde (cu arcuș)*, Conservatorul de Muzică "George Dima", Cluj-Napoca, 1987
- Bentoiu, Pascal - *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984
- Berger, Wilhelm Georg - *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1965
- Borris, Siegfried - *Stilul enescian – Exemplu de integrare a elementelor naționale și universale în muzica contemporană*, trad. Klauss Kessler, în Simpozion George Enescu 1981, Editura Muzicală, București, 1984
- Bughici, Dumitru - *Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu*, în Simpozion George Enescu 1981, Editura Muzicală, București, 1984
- Ciobanu, Gheorghe - *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, Vol.2, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1979
- Ciorte, Tudor - *Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu*, în Studii de muzicologie Vol.II, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1966
- Comișel, Emilia - *Folclor muzical*, Editura didactică și pedagogică, București, 1967
- Cosma, Octavian Lazăr - *Hronicul muzicii românești*, Vol.V, Editura Muzicală, București, 1983
- Cosma, Octavian Lazăr - *George Enescu – Mirajul reîntoarcerii la obârșii*, în Simpozion George Enescu 1981, Editura Muzicală, București, 1984
- Firca, Clemansa Liliana - *Heterofonia în creația lui George Enescu*, în Studii de muzicologie Vol.IV, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1968
- Firca, Clemansa Liliana - *Implicații estetice și de stil ale limbajului instrumental în creația lui George Enescu*, în Studii de muzicologie Vol.II, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1966
- Firca, Gheorghe - *Conceptul modal în muzica lui George Enescu*, în Studii de muzicologie Vol.IV, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1968
- Ghircoiașiu, Romeo - *Studii Enesciene*, Editura Muzicală, 1981
- Herman, Vasile - *Procedee ale dezvoltării structurale în creația enesciană*, în Lucrări de muzicologie, Vol. 19-20, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1985
- Jarda, Tudor - *Armonia modală cu aplicații la cântecul popular românesc*, Editura MediaMusica, Cluj, 2006
- Lupu, Sherban - *Arta Lăutarilor. Izvor al violonisticii moderne*, Editura Casa Radio, București, 2010
- Manoliu, George - *George Enescu, poet și gânditor al viorii*, Editura Muzicală, București, 1986

- Manoliu, George - *Contribuția esteticii enesciene la evoluția stilului violonistic universal*, în Simpozion George Enescu 1981, Editura Muzicală, București, 1984
- Mârza, Traian - *Studii de etnomuzicologie*, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2007
- Menuhin, Yehudi - *Călătorie neterminată*, trad. Adina M. Arsenescu, Editura Muzicală, București, 1980
- Niculescu, Ștefan - *George Enescu și a III-a sa sonată pentru pian și vioară*, în Simpozion George Enescu 1981, Editura Muzicală, București, 1984
- Niculescu, Ștefan - *George Enescu și limbajul muzical din secolul XX*, în Studii de muzicologie Vol.IV, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1968
- Oprea, Gheorghe - *Folclorul muzical românesc*, Editura Muzicală, București, 2002
- Prelipcean, Bujor - *Despre interpret și interpretare*, Editura Artes, Iași, 2005
- Rațiu, Adrian - *Modalismul Sonatei a III-a pentru pian și vioară "în caracter popular românesc"*, în Centenarul George Enescu, Editura Muzicală, 1981
- Rațiu, Adrian - *Principiul ciclic la George Enescu*, în Studii de muzicologie Vol.IV, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1968
- Rădulescu, Mihai - *Violonistica enesciană*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971
- Rădulescu, Speranța - *Caracterul popular românesc al muzicii lui Enescu*, în Simpozion George Enescu 1981, Editura Muzicală, București, 1984
- Rădulescu-Pașcu, Cristina - *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din România, București, 1998
- Rîpă, Constantin - *Teoria superioară a muzicii, vol. I. Sisteme tonale*, Editura Media Musica, Cluj, 2001
- Sandu-Dediu, Valentina - *Metode analitice de abordare a „Sonatei a III-a pentru pian și vioară” de George Enescu*, în Simpozionul internațional de muzicologie “George Enescu” 1995, Editura Muzicală, București, 2000
- Stanciu, Alina - *Violonistica enesciană ca expresie a unei stilistici interpretative*, Editura MediaMusica, Cluj, 2006
- Sulițeanu, Ghizela - *Folclor muzical din zona natală a lui Enescu*, în Simpozionul internațional de muzicologie “George Enescu” 1995, Editura Muzicală, București, 2000
- Toduță, Sigismund - *Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu*, în Studii de muzicologie Vol.IV, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1968
- Tomescu, Vasile - *Etos, etnos și conceptul enescian de muzică "în caracter popular românesc"*, în Simpozionul internațional de muzicologie “George Enescu” 1991, Editura Muzicală, București, 1998
- Vancea, Zeno - *Creația lui George Enescu, expresie a gândirii și sensibilității muzicale a poporului român*, în Simpozion George Enescu 1981, Editura Muzicală, București, 1984
- * * * - *George Enescu. Monografie*, Vol.I-II, coordonator Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman ș.a., Editura Academiei R.S.R., București, 1971

Periodice

- Ciorteza, Tudor - *Sonata a III-a pentru vioară și pian de George Enescu*, în revista Muzica, nr.5, Anul V, mai 1955
- Drăgoi, Sabin - *Caracterul popular al operei lui George Enescu*, în revista Muzica, nr.5, Anul V, mai 1955
- Firca, Clemansa Lilian - *George Enescu. Schițe pentru lucrări „românești” anterioare Opus-ului 25*, în revista Muzica, nr.2 (62), Serie nouă-Anul XVI, aprilie-iunie 2005
- Georgescu, Florin - *Despre unele aspecte inovatoare în practica muzicii populare instrumentale*, în R.E.F., Nr.3, Tomul 15, București, 1970

MODALITĂȚI DE VALORIFICARE A FOLCLORULUI ÎN CREAȚIA LUI ALEXANDRU ZIRRA

Dr. Vasile VASILE

[Muzicolog, profesor universitar]

Prezentul material reprezintă un extras din monografia publicată în 2005¹, adus la zi și cu o structurare adecvată.

Afirmam în urmă cu un deceniu că cea mai mare parte a activității lui Alexandru Zirra, inclusiv **cea folcloristică și componistică a fost și este și astăzi prea puțin, dacă nu deloc, cunoscută. Lipsește o istorie a etnomuzicologiei românești** care să țină pasul cu celelalte istorii ale „folcloristicii literare” și în care Zirra ar trebui să-și ocupe locul meritat. Din păcate, scrisul etnomuzicologic se îngustează și pierde în consistență, „specialiștii” fiind preocupați mai curând de „istoria” manelei. Folclorul așa-zis muzical este aruncat în derizoriu inclusiv de programele instituțiilor de învățământ superior românesc. Institutul de Etnografie și Folclor poartă doar numele lui Constantin Brăiloiu dar are preocupări total diferite de cele ale eminentului ctitor. La Muzeul Țăranului Român și chiar la Universitatea Națională de Muzică se studiază manelele, iar folclorul a fost „acuzat” de unul dintre cei care ar fi trebuit să lupte pentru cunoașterea lui în străinătate, că „miroase a balegă”. E greu de explicat ce legătură se poate stabili între țăranul român și manea. Am întrebat, evident retoric, în cadrul simpozionului consacrat lui Paul Constantinescu și Constantin Silvestri, organizat de Universitatea Națională de Muzică, cum se poate ancora un tânăr compozitor român la tradiția componistică autohtonă în condițiile în care disciplina menită să-i îndrepte pașii spre sursele cele mai reprezentative a fost marginalizată în mod excesiv.

Ceea ce se face la Suceava este o remarcabilă excepție și dea Domnul s-o puteți ține înaintea. Cu amărăciune trebuie să afirm că mediatizarea înnoată într-un subcultural condamnat, astfel că posturile de radio (chiar România Muzical și România Cultural) acordă prioritate de difuzare unor creații minore, sforăitoare, de conjunctură, „moderne”, în timp ce peste poemele simfonice și operele lui Zirra (partituri și înregistrări) se aștern noi straturi de colb. Un dirijor chiar mi-a reproșat că eu nu i-am pus la dispoziție partiturile pe care le-am găsit și semnalat, fără numere de înregistrare, la Biblioteca Academiei Române. Nu erau ale mele și accesul la ele era interzis în timpurile în care compozitorul țara după el o condamnare nedreaptă și iluzorie a culturnicilor timpului în frunte cu muzicologi cu ștaif. Nici astăzi nu a ajuns la public excepționala realizare zirrescă *Făclia de Paști* și unii muzicologi nu pot depăși faza ignorării operei din cauza unei temeri nejustificate asupra apartenenței etnice a personajului ei, Leiba Zibal. Manuscrisele amintite pot și trebuie să fie cerute doar de instituții, nu de persoane particulare, pentru a putea fi repuse în circulația meritată. La ele nu a avut acces nici fiul compozitorului, Vlad Zirra și eu le-am putut vedea în urma intervenției Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor.

Opera Comică pentru copii ar trebui să le ofere micilor admiratori ai genului opera lui Zirra *Capra cu trei iezi*, cu beneficiile multiplicat: copiii știu sau ar trebui să știe povestea marelui scriitor moldovean, opera este destinată de autor „copiilor mari și mici”, s-ar valorifica și s-ar proiecta patrimoniul național în conștiința celei mai tinere generații etc. Chiar manuscrisul lui Zirra despre muzica românească ar merita să fie valorificat în condițiile în care despre muzica bisericească și despre cântecul popular românesc se vorbește ca în publicațiile sfârșitului secolului al XIX – lea, cu diletantism cras și cu aroganță partizană.

Zirra reprezintă **un adevărat model și un valorificator de referință al folclorului** în creații de factură cultă. Cele două simfonii *Țărâneasca*, chiar *Descriptiva*, apoi *Hanul Ancuței*, *Pe șesul Moldovei*, *Tândală și Păcală*, *Cetatea Neamțului*, *Suita de zece cântece moldovenești* și altele și sunt lucrări de referință din acest punct de vedere. Ele trebuie transferate din faza lor documentară în viața muzicală românească, prin filarmonicile și teatrele muzicale din marile orașe și prin undele radiofonice. Altfel se adâncește tot mai mult ruptura dintre stilistica muzicii românești din perioada precomunistă și cea modernă, chiar

¹ Vasile, Vasile - *Alexandru Zirra*, 2005, București, Editura Muzicală

dacă Zirra este autorul unui *Tratat de Armonie* cuprinzând și modele de armonizare a unor melodii populare.

Românii din Cernăuți ar trebui să știe că Zirra este fondatorul Conservatorului care ar trebui să-i poarte numele, instituție în care au crescut Roman Vlad, Liviu Rusu, Radu Paladi, familia pianistilor Tarnavski etc. Nu s-ar cuveni oare ca unul dintre amfiteatrele Universității „George Enescu” din Iași să poarte numele unuia dintre eminenții profesori, rectori și fondatori de școală componistică?

O istorie a folcloristicii muzicale, a etnomuzicologiei – nu cred că termenul de antropologie este mai fericit – la care visez, ar trebui să așeze la locul cuvenit numele lui Alexandru Zirra, într-un instrument de talia celor de care beneficiază așa-zisa folcloristică literară. Căci el a desfășurat o susținută activitate în acest domeniu, concretizată în **culegeri pe teren cu fonograful, în transcrieri și publicare de culegeri populare, în sprijinirea unor publicații consacrate melosului popular** și în formularea unor puncte de vedere privind valoarea intrinsecă a folclorului, publicații de mare prestanță nu numai pentru epoca în care au apărut dar și pentru cele următoare. Creația sa poate fi considerată un moment de referință pentru modalitățile de integrare a cântecului popular în valoroase lucrări de factură cultă.

Absența lui din marile sinteze ale istoriei folcloristicii românești, în care sunt citate nume ale domeniului cu activitate și merite mult inferioare celor ale lui Zirra, perpetuează o tendință de minimalizare, uneori chiar de ignorare a laturilor muzicale ale folclorului, **unii literați considerând nu numai prioritar dar și suficient aspectul literar al creației literare**, care, în realitate, ar trebui studiată și redată în integralitatea sa sincretică. Astfel, prestigioasa istorie a folcloristicii românești a lui **Ovidiu Bârlea** amintește numele lui Alexandru Zirra doar pentru că a publicat, alături de Tiberiu Brediceanu și Augustin Bena, unele cântece în revista *Izvorașul*². A doua menționare a numelui lui Zirra este cea dedusă din **portretul incomplet rezervat lui George Breazu**, în aceeași lucrare și din care reiese nedreptatea făcută amândurora. Aici Zirra este amintit, chiar pe baza sintezei lui George Breazu, în calitate de simplu culegător din Bucovina³. În dicționarul folcloriștilor (în volumul consacrat celor aparținând domeniului muzical și coregrafic) Zirra este amintit doar ca profesor de armonie al lui Sabin Drăgoi⁴.

Pentru a contura principalele modalități de valorificare a folclorului în creația lui Alexandru Zirra, **se impune o trecere în revistă a activității folclorice, etnomuzicologice**, concretizată în înregistrări de melodii populare, în studiul inedit consacrat cântecului popular și în aprecierile pertinente ale tezaurului folcloric cunoscut în profunzime.

Prestigiul folcloristului Alexandru Zirra este confirmat de faptul că se numără printre **membrii fondatori ai ambelor arhive fonogramice, cea a Ministerului Cultelor și Artelor (1927) și a Societății Compozitorilor Români (1928)**. Muzicianul moldovean a colaborat cu ambele arhive și cu ambii fondatori George Breazu și Constantin Brăiloiu și și-a confruntat punctele de vedere cu ambii ctitori ai etnomuzicologiei românești, cu care va păstra relații de bună colaborare și colegialitate, unele surprinse în monografia celui dintâi care-și așteaptă publicarea⁵.

Ce-l recomanda pe Zirra pentru a fi solicitat în calitate de colaborator al celor două arhive? În primul rând **prestanța profesională**, recunoscută atât de George Breazu cât și de Constantin Brăiloiu, el, Zirra, fiind recunoscut unanim ca un eminent profesor de armonie și compozitor care și-a respectat **crezul său ferm în virtuțile folclorului nostru, integrându-l în creația proprie**. La data înființării celor două arhive fonogramice Alexandru Zirra lansase simfoniile sale programatice numite *Țărăneasca* și *Descriptiva* (1919-1923) și primele lucrări orchestrale inspirate din folclor: *Uvertura română* (1913) *Uvertura pentru Țară* (1920), poemul simfonic pe teme populare *Tândală și Păcală* (1924-1925), *Schițe cernăuțene* (1926). Multe dintre corurile și dintre melodiile sale pentru voce și pian au fost publicate în culegeri sau în reviste cu profil folcloristic sau muzical.

² Bârlea, Ovidiu - *Istoria folcloristicii românești*, 1974, București, Editura Enciclopedică Română, p. 400

³ *Idem*, p. 509

⁴ Datcu, Iordan - *Dicționarul folcloriștilor*, vol. II, *Folclorul muzical, coregrafic și literar românesc*, 1983, București, Editura Litera, p. 105

⁵ Vasile, Vasile - *George Breazu ctitor de cultură românească*, lucrare în curs de apariție la Editura Muzicală

Muzicianul fusese solicitat de **unele reviste de specialitate pentru colaborare** și chiar pentru a decide orientarea lor. În primul rând trebuie amintită publicația ce apărea la cealaltă margine a țării, Bistrița-Mehedinți - *Izvorașul*. Directorul ei, preotul Gheorghe Dumitrescu-Bistrița, îl solicită pentru a asigura o orientare prestigioasă culegerilor de folclor și necesităților vieții spirituale românești. Revista menționează că „apare sub conducerea D-lui Gh. N. Dumitrescu-Bistrița cu binevoitorul concurs al D-lui Alex. Zirra, profesorul de armonie din Iași”. Regretatul muzicolog Constantin Catrina a pus la dispoziția cercetării o interesantă corespondență dintre muzicianul ieșean și conducătorul revistei mehedintene⁶, punând în lumină **începuturile folcloristice ale revistei și ale lui Zirra**. Subscriu la presupunerea muzicologului că ceea ce-l recomanda pe profesorul ieșean în calitate de colaborator al *Izvorașului*, începând cu cel de-al treilea an al apariției revistei, era **profesionalismul său**, la care se adaugă dorința de a diversifica revista și de a o deschide problemelor ridicate de cercetarea muzicii noastre populare.

Izvorașul își propune în primul număr din anul 1921 un program cu două componente distincte: partea literară și partea muzicală (intitulate astfel chiar în program). Interesant rămâne faptul că *partea muzicală* trece dintr-odată pe primul plan și este detaliată astfel:

- 1 - Doine, cântece vechi și noi din popor, bocete, chiuituri etc.;
- 2 - Compoziții cu motive naționale;
- 3 - Cântece de școală cu melodii din popor - simple, instructive și distractive;
- 4 - Doine și cântece armonizate pentru 2 și 3 voci egale, cor mixt și cor bărbătesc, pe 4 voci, pentru voce și pian, pentru orchestră etc.;
- 5 - Cântece și coruri patriotice;
- 6 - Jocuri naționale;
- 7 - Cântece și coruri din diferite piese de teatru;
- 8 - Cântări religioase⁷.

Examinând cuprinsul părții muzicale urmărită de revistă și corelându-l cu alte materiale și cu concepția lui Zirra din alte materiale, se poate ușor deduce că această parte a programului îi aparține și el avea ca principal obiectiv **racordarea creației muzicale de factură cultă la patrimoniul muzical popular**. Cu ajutorul lui Zirra „revista muzicală populară, e pusă la îndemâna tuturor celor ce contribuie(sc) cu prinos de muncă pentru adunarea prețioaselor noastre mărgăritare - cântecele populare, semănate pe meleagurile țării și sprijină cu suflet dezvoltarea gustului de muzică în poporul nostru românesc” - cum se precizează pe coperta revistei – și își poate continua activitatea asigurată de o orientare corespunzătoare.

În numărul 17-20 din același an, revista găzduiește *Un apel, o invitație semnal a lui Alexandru Zirra pentru culegerea melodiilor populare*: „Și de aceea fac un apel la toți cei care doresc să strângă muzica noastră populară, să facă cu deosebită atențiune, cercetând pe acei mai bătrâni și menționând localitatea și regiunea de munte, de șes sau de mahala, de unde a cules cântecul și mai ales profesia aceluia de la care a luat-o. Să nu se forțeze să fixeze cu de-a sila cântecul într-o tonalitate diatonică de-a noastră acum în uz, pentru că melodiile vechi **aveau ca bază tonalitățile vechi bisericești** care și ele vin de la vechile tonalități grece(ști). Să se noteze cântecul într-o măsură figurativă, însă nu strict măsurată așa cum a făcut și Bartók observând că, de obicei, când cântărețul este rău dispus, se grăbește și nu insistă asupra notelor de ornament, iar când este dispus să cânte, caută să se pună în evidență, ia o mișcare mai rară, prelungește unele sunete și întrebuițează mai multe note de ornament”⁸. Iată, deci, formulate **câteva din criteriile de bază ale culegerilor: precizarea localității, a informatorului, transcrierea melodiilor în concordanță cu specificul modal și cu cel ritmic, respectarea ornamentelor etc.**

Muzicianul crede că a sosit timpul „să ne ocupăm de muzica noastră populară” pentru că numai după acumularea unei cantități reprezentative se vor putea face „aprecieri definitive asupra muzicii populare românești”⁹. Zirra elogiază străinii care s-au ocupat de muzica

⁶ Catrina, Constantin - *Alexandru Zirra și revista Izvorașul*; în: *Muzica*, București, Serie nouă, An VI, nr. 2(22), aprilie-iunie 1995, p. 139-145

⁷ Dumitrescu-Bistrița, Gh. N. - *Mărturisire*; în: *Izvorașul*, Bistrița-Mehedinți, An IV, nr. 9-12, ianuarie-februarie 1922

⁸ Zirra, Al. I. - *Un apel*; în: *Izvorașul*, Bistrița-Mehedinți, An III, nr. 17-20, mai și iunie 1921, p. 11

⁹ *Idem*, p. 8

noastră populară, amintind pe **Rouschitzki** și pe **Bernard Romberg**, cel care a cules la începutul secolului trecut, la Iași, mai multe melodii populare găsite azi în Muzeul din Leipzig. Cea mai recentă culegere de cântece populare cunoscută muzicianului ieșean este cea a lui **Béla Bartók**, profesor la Academia Regală din Budapesta și care cuprinde 371 de cântece populare din comitatul Bihor. Din păcate - apreciază autorul apelului - cele două exemple citate „au trecut neobservate de generațiile trecute, însă ne pot servi nouă ca lecțiuni, făcându-ne să căpătăm încredere că trebuie să ne ocupăm de muzica noastră populară”. Atrage atenția faptul că primii doi au adunat melodii populare având ca principale obiective pe cele componistice, abia la Bartók conturându-se intenții de valorificare științifică.

Programul, pe cât de ambițios, pe atât de generos al revistei și vizând o vastă paletă a problematicei muzicii, în special a celei populare, avea în vedere și alți colaboratori de prestigiu ai vremii. De altfel, în numerele viitoare vor semna asemenea articole **Teodor T. Burada, Eduard Caudella, Basil Anastasescu**, așa cum și numerele muzicale aparțineau unor personalități de marcă: Teodor Teodorescu, Gavriil Galinescu, Basil Anastasescu etc., toți interesați de valorificarea în formă pură sau prelucrată a folclorului muzical. Revista anunța colaborarea lui Gheorghe Dima, D. G. Kiriac Tiberiu Brediceanu Ion Vidu, Timotei Popovici, Alexandru Voievidca, Ionel Brătianu, Ion Popescu-Pasărea, A. L. Ivela - muzicienii de frunte ai vremii.

În articolul său - *Contribuțiuni populare la muzica occidentală*¹⁰ - și apoi studiul amplu, din 1938, din care numai o parte a fost valorificată¹¹, Zirra realizează o pledoarie în favoarea **fructificării valorilor populare în creația de factură cultă**. După ce citează exemplele lui Palestrina, Haydn, Beethoven, Chopin, Bizet, Bellini, Donizetti, Verdi, Vincent d'Indy, care au utilizat în creația lor muzica populară, muzicianul conchide că toate popoarele și-au adunat folclorul, ceea ce trebuia să constituie un îmbold și pentru muzicienii români. De aceea, revista amintită își propunea **să editeze culegeri de cântece populare, simple și armonizate** pentru 2-3 voci „curate, cu sentiment și bine îngrijite ca formă”, urmărindu-se introducerea acestora, a doinelor și cântecelor aranjate coral, în saloane și în societățile muzicale, publicarea unei liturghii pentru școala primară, antologii de cântece populare „culese din popor”, o culegere de jocuri populare ș. a. m. d.

Participarea lui Zirra la orientarea revistei *Izvoarașul* nu trece neobservată de cei interesați de ea. Învățătorul Gheorghe Bobei din Vâlcea sublinia efectele acestei participări, apreciată a fi între acele „semne îmbucurătoare și fericite, când vedem că oameni cu suflet ales ca al d-lor Ed. Caudella și Al. I. Zirra nu s-au sfiit de a se alătura și a se apropia să admire și îmbunătățească undele *Izvoarașului*”¹². Însuși inițiatorul și directorul revistei recunoaște contribuția muzicianului ieșean: „O călduroasă mulțumire se cade să aducem d-lui Alexandru Zirra, profesor de armonie din Iași, care înțelegând cu toată puterea sa însemnătatea acestei **reviste și-a luat asupra-și grija supravegherii părții muzicale**, căutând să armonizeze unele cântece și doine pentru cor și voce și pian”¹³.

Aflat încă în manuscris, amplul studiu amintit - *Părerii critice asupra muzicii românești*¹⁴, pare a fi fost generat de ancheta revistei *Muzica*, revistă în care glasul său este unul remarcabil: „Cred și sunt convins - că avem o muzică populară veche, necunoscută de noi înșine deci nevalorată, plină de influențe străine, însă cu o culoare a ei distinctă filtrată

¹⁰ Zirra, Al. I. - *Contribuțiuni populare la muzica occidentală*; în: *Izvoarașul*, Bistrița-Mehedinți, An III, nr. 9-12, ianuarie-februarie 1922, pp. 1-2

¹¹ Ciobanu, Gheorghe - Al. Zirra - *Părerii despre muzica românească*, comunicare la simpozionul „Alexandru Zirra”, organizat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, București, 12 decembrie 1983; O parte a studiului păstrat în arhiva familiei a fost publicată de Gheorghe Ciobanu în: *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, An 30, 1983, București, Editura Academiei și în *Studii de muzicologie*, vol. XVIII, 1984, București, Editura Muzicală; În acest material voi utiliza exemplarul manuscris al familiei muzicianului.

¹² Bobei, Gh. - *Cântecele noastre*; în: *Izvoarașul*, Bistrița-Mehedinți, An III, nr. 1-3, 1-15, septembrie-octombrie 1921, pp. 11-13

¹³ Dumitrescu-Bistrița, Gh. N. - *Către cititorii noștri*; în: *Izvoarașul*, Bistrița-Mehedinți, An III, nr. 21-24, iulie și august 1921, p. 1

¹⁴ Zirra, Alexandru I. - *Părerii critice asupra muzicii românești* - 123 de file dactilografiate, 28 sunt consacrate părții a II-a a studiului, intitulat *Cântecul românesc*

prin sufletul naționalității noastre”¹⁵. Deși rămas încă în manuscris, studiul reprezintă pentru epoca în care a fost scris un adevărat corolar al activității folcloristice și al concepției lui Zirra despre muzica populară. Considerațiile pornesc de la **definirea cântecului popular**, care este „o limbă formată din sunete muzicale prin care își exprimă un popor simțămintele sale”¹⁶.

Pentru a explica formarea cântecului popular românesc, autorul pornește de la afirmația certă că „suntem posesorii unui folclor original **făcând parte din „grupul greco-oriental-ortodox”**. Cântecul popular românesc se pot clasifica după vechime, valoare estetică și expresivă și în evoluția sa muzica populară a fost puternic influențată de cea bisericească, la rândul ei un amestec egiptean, ebraic, grecesc și roman, „filtrat printr-un suflet colectiv, creștinesc”¹⁷. **Cântecul popular românesc** a fost influențat în evoluția sa de **ortodoxie** și Zirra subliniază necesitatea studierii acestui aspect important care privește folclorul nostru.

Următorul capitol al studiului zirresc privește **istoria folcloristicii muzicale** românești. Față de abordările anterioare, amintite mai sus, aici se încearcă **o sistematizare a ceea ce se știa la vremea respectivă despre acest important domeniu**. Culegerile de folclor muzical la noi au început târziu, prin **1860**, din cauza opririi otomane. Șirul culegătorilor începe cu **Anton Pann** și continuă cu **Miculi, Musicescu, Vorobchievici, Ciorogariu, Kiriac, Burada, Brediceanu, Fira, Voievidca, Anastasescu, Drăgoi, Brăiloiu** ș. a. m. d. „**Prima culegere științifică** e făcută de **Béla Bartók** înainte de război **din comitatul Bihorului** pe care „ar putea-o admira toți oamenii de muzică ai Europei”. Urmează apoi cele două arhive, a *Ministerului Cultelor și Artelor* și cea a *Societății Compozitorilor Români*.

Următoarele considerații au în vedere **genurile folclorice și repertoriile**: colindele, cântecele de stea, ritualul de nuntă, descântecul, țiuturile, bocetele, cântecele de dor, baladele, cântecele de joc, cântările bisericești laicizate etc. Urmează o nouă împărțire a cântecelor populare după mediile în care se găsesc și se cultivă: **folclorul localităților de munte, folclorul suburban sau de mahala**, „un monstruos amestec de rămășițe de la țară, cu amestecuri orășenești, de cea mai proastă calitate”¹⁸. Despre folclorul urban folcloristul scrie: „nu există; e un nonsens”, deoarece „cântecul este al țaranului, nu al orășanului”. În concepția sa, cu cât un sat este mai izolat, cu atât este mai bogat în comori arhaice și citează exemple de astfel de localități investigate chiar de el: Chiril - la poalele Ceahlăului, Tibău din Ardeal ș. a. „Despre **circulația cântecului popular** s-ar putea face un studiu foarte interesant - notează autorul, **deschizând drum sociologiei cântecului popular** și apreciind că acesta va fi posibil după încheierea acțiunii de teaurizare inițiată de *Societatea Compozitorilor Români*.

Studiul propune urmărirea **legăturilor activității componistice cu melosul popular**, susținând că „**o școală națională de compoziție, cu îndrumări reale spre un scop bine determinat, n-avem încă**”, dar se formează mai ales „sub influența diferitelor curente ce vin din afară” și aceasta din cauza deprinderii de „a ne disprețui pe noi înșine”¹⁹. El vede fenomenul asemănător celui din literatură, unde, cu ani în urmă „se credea serios că limba noastră nu e aptă și îndeajuns de maleabilă pentru a exprima cu ea, imagini poetice apoi neîndestul de profundă pentru gândurile abstracte”. În muzică, apropierea componisticii noastre de melodia populară s-a înregistrat prin armonizările de coruri ale lui Musicescu, Kiriac, Dima, Vidu, Timotei Popovici, Augustin Bena. În domeniul orchestral ea se înregistrează prin rapsodiile enesciene, pentru ca după război să se extindă acest curent al valorificării melosului popular în creațiile simfonice. „E o mare bucurie pentru arta românească, care are nevoie de toate energiile acestui neam, să vie să conlucreze și să-i faurească o artă muzicală în spiritul ei național”²⁰.

Ideea simfonizării cântecului popular era prea valoroasă în ultimele două decenii pentru ca muzicianul ieșean să se lase pradă modestiei. De aceea el susține că această idee „vine din școala ieșeană, moldovenească. De aici a ieșit prima simfonie *Țărăneasca*, alcătuită

¹⁵ Zirra, Alexandru I. - *Muzica românească*; în: *Muzica*, București, An II, nr. 3, ianuarie 1920, p. 101

¹⁶ Zirra, Alexandru I. - *Părerii critice asupra muzicii românești*, 1938, exemplar dactilografiat aflat în fondul Vlad Zirra, p. 28

¹⁷ *Idem*, p. 29

¹⁸ Zirra, Alexandru I. - *Școala românească de artă muzicală I*; în: *Armonia*, Botoșani, An VIII, nr. 4-5-6, aprilie-mai-iunie 1931; partea a II-a; în: *Armonia...*, nr. 10-12, octombrie-decembrie 1931, p. 49

¹⁹ *Idem*, p. 50

²⁰ *Idem*, p. 52

din motive luate din folclorul românesc. Tot din această școală a ieșit Sabin Drăgoi, care a scris opera *Năpasta*, unde a utilizat cântecul românesc de cea mai bună calitate”. **Folosirea folclorului în creațiile de factură occidentală** poate fi făcută – așa acum vom vedea și în exemplele analizate - prin citarea lui nemodificată, sau prin crearea „în spiritul cântecului românesc”. Ultima formă presupune o cunoaștere profundă a folclorului autentic și evitarea celui preluat prin intermediul lăutarilor.

În finalul acestei părți, folcloristul trage câteva concluzii:

a) „**Cântecul popular românesc se remarcă prin originalitate melodică și ritmică** ce poate fi utilizat”;

b) „**se impune culegerea și realizarea pe baza actului comparativ cu cântul bizantin**”, pentru a vedea „**diferența și contribuția specific românească, pe care o are această ramură din arta bizantină**”;

c) „Ar trebui acordat un mai larg credit și o mai **vădită încurajare compozitorilor români**”, componistica românească fiind în stadiul de formare și necesitând încă timp pentru a se „crea un stil propriu” și a-și „da măsura deplină a geniului său”;

d) *Societatea Compozitorilor Români* poate ajuta această afirmare **prin publicațiile ei**, dintre cele mai reușite, citând alegerea lui Bartók și colindele lui Drăgoi;

e) „Ar fi necesar ca în academiile și conservatoarele de muzică să fie utilizate numai **exerciții, solfegii și teme luate din folclorul românesc**”, urmând exemplul manualelor liceale realizate de Kiriac, Marcel Botez, Breazul și îndemnul educatorilor francezi de întoarcere la folclor ca element esențial educațional²¹.

Puțini muzicieni români ai vremii au dovedit o fermitate similară, un crez artistic realist, căruia compozitorul și folcloristul Zirra îi va rămâne fidel toată viața. Credința sa se bazează pe argumente, pe „mărturii istorice”, citate în studiul amintit, care merg până la strămoșii îndepărtați, agatârșii, care - zice muzicianul citându-l pe istoricul A. D. Xenopol - „puneau legile lor în versuri și le învățau pe de rost, cântându-le”. Zirra citează din Teopomp, care menționează că geții sau dacii „cântând din harpe își aduceau ambasadele lor” și apoi pe Closson, cel ce reține influența romană impregnată de cultura greacă. „Asupra acestui amalgam daco-romano-grec, alma parens al artei noastre nu se știe nimic”, putându-se face doar deduceri, lipsind documentele concrete.

În concepția lui Zirra **albia folclorului nostru nu este tulburată de popoarele migratoare**, căci, „peste tânărul popor daco-roman încep a trece barbarii; aproape toți sunt prea grăbiți, pentru a lăsa urme”²². Cei care „au lăsat influențe mari, care se resimt și-n limbă, și-n port, și-n artă” sunt slavii, care au stat „mai mult împreună cu locuitorii Daciei”. La aceasta se va adăuga „**cultul slavon cu cântecele liturgice**”, dar aceasta nu ajunge până la exagerarea lui W. Ritter, cel care susține că „muzica populară românească e cu totul slavă, ca și liturghia, costumul și țeșăturile populare”. Muzicologul român face o **distincție netă între muzica rusă și cea slavă**, apreciind că cea dintâi „e mult mai asiatică decât slavă”. **Concluziile lui Zirra** deduse din studiul amintit sunt enunțate clar: ***muzica populară românească e rezultatul unui conglomerat în care slavismul e în mare cantitate, altoit pe vechea artă daco-romană și completat mai târziu cu influențe turce și ruse***” și distinge în melodia populară românească următoarele elemente:

- 1) „un caracter grav, adesea pompos care mi se pare greco-roman”;
- 2) „altul de patimă și violență de la daci”;
- 3) „al treilea tristețe, reveria slavă”;
- 4) „apoi monotonia turcească”;
- 5) „vioiciunea dansului rus”²³.

Aceste „variate expresii sunt adesea contopite în aceeași melodie care e **filtrată de ani prin naționalitatea noastră**” și acele „amestecuri sau altoiri, mai mult sau mai puțin bune, nu pot fi înlăturate” și ele **au fost semnalate în folclorul tuturor popoarelor europene și la marii compozitori. Asimilările influențelor străine se realizează foarte repede**: „Dacă popoarelor le trebuie secole pentru ca abia să înceapă o asimilare, unei melodii îi trebuie săptămâni ca să fie transformată în firea și-nțelesul poporului care a luat-o”

²¹ *Idem*, pp. 54–55

²² Zirra, Alexandru I. - *Muzica românească*; în: *Muzica (...)* p. 101

²³ *Idem*, p. 102

- afirmă în continuare muzicianul. În concepția sa „**folcloristica în România e la început și din puținul material adunat se observă că se adună tot ce se întâmplă, nu ceea ce trebuie**”²⁴, exemplificând cu o melodie populară „culeasă de un domn profesor, intitulată - „la boi”, care în realitate este o romanță mediocră italiană, rău învățată”. **Prioritatea doinei, considerată „drept cântec curat național” nu se justifică față de celelalte genuri ale muzicii populare.**

Pentru completarea portretului folcloristului Alexandru Zirra la stadiul devenirii sale ca **membru fondator al celor două arhive fonogramice**, voi mai aminti conferința sa - *Muzica românească veche* - din ciclul susținut în 1920, la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Iași, referirile la influențele populare asupra muzicii gregoriene²⁵ și pledoaria sa nouă pentru muzica românească, nicăieri neputându-se „afirma naționalitatea unui popor cu mai multă tărie decât în artă”²⁶. În această nouă reiterare a ideilor din 1920 muzicianul se întreabă retoric: „Este, oare, naționalismul în artă un șovinism bătrân, inventat de patrioți prea iubitori de țara lor?” Și aici va îngroșa ideea că „avem o muzică populară a noastră proprie”.

În primul număr din ianuarie - faur 1927 al revistei lui Leca Morariu – *Făt Frumos* - Zirra își reafirmă convingerea că **impostura în cercetarea folclorului trebuie barată. Leca Morariu**, figură poliedrică a culturii noastre, cum l-am prezentat în introducerea la monumentală monografie a lui Ciprian Porumbescu²⁷, îi încredința lui Zirra patru pagini pentru a-și face cunoscută **concepția sa despre faza folcloristicii muzicale românești**²⁸. Autorul articolului pleacă de la premisa că „nicăierea, deci, nu se găsește mai vădit sufletul unui popor decât în cântecul său popular”²⁹, convingere care-l „animează acu de 20 de ani”, după ce l-a căutat, l-a apropiat și l-a analizat, determinat fiind de frumusețea și valoarea lui schimbată. Reia cu discreție afirmația atribuită lui Enescu privind caracterul de „conglomerat în veacuri din variate influențe dospite și asimilate însă prin sufletul poporului”, dar **evidențiază personalitatea cântecului nostru popular** care „nu poate fi decât al poporului român. El este, trăiește, în ciuda celor ce nu vreau să-l recunoască aici lângă noi și-n noi. El este nici vechi(u), nici nou, se primește cu orice generație, dar rămâne în substrat tot el”³⁰. Cântecul românesc de sorginte populară își găsește geneza în „cântul primitiv” ce echivalează cu „gunguritul primei emoții sufletești”, născut pe plai și coborând în vale, intrând în templu, în biserică și în popor. Este aici o anticipare a concepției lui Lucian Blaga și muzicianul moldovean **urmărește în continuare influențele bisericești și în final cele ale muzicii culte**. În concepția sa, „formarea, asimilarea și transformarea cântecului popular e un proces social, constituind un important capitol în sociologia artei”.

Pericolele care pândesc cântecul popular și relațiile lui cu creația de factură cultă țin de necunoașterea lui („suntem al doilea popor, după turci, care nu și-au strâns încă folclorul muzical”) și de disprețuirea de către cei ce nu-l cunosc. Este de asemenea relevant faptul că **muzica populară nu-și ocupă locul cuvenit în activitatea educațională**, aceasta din urmă bazându-se doar pe muzica occidentală. Aproximarea de folclor trebuie pregătită și atunci „te apropii de muzica populară (...) pregătit sufletește și te convingi curând că ea nu este nici veche, nici demodată, nici caraghioasă, nici țărănească. Este numai vibrarea artistică a străbunilor noștri...”³¹.

George Breazul menționează numele lui Alexandru Zirra printre persoanele care au luat parte în anul 1928 „la activitatea de strângere a melodiilor populare, întreprinsă de Arhiva fonogramică”³². Apoi îl va cita printre compozitorii care „**au luat melodii populare**

²⁴ *Idem*, p. 103

²⁵ Zirra, Alexandru I. - *Muzică și poezie*; în: *Muzica*, București, An III, nr. 1, ianuarie 1921, p. 10

²⁶ Zirra, Al. I. - *Părerile asupra muzicii simfonice românești...*, p. 7

²⁷ Vasile, Vasile – „*Istoria*” prezentei cărți; în: Morariu, Leca - *Iraklie și Ciprian Porumbescu*, Ediție îngrijită, prefăcută, adnotată, glosar și catalog al creației lui Ciprian Porumbescu de Vasile Vasile, vol. I, 2014, Suceava, Editura Lidana, pp. VIII - CLX

²⁸ Zirra, Al. I. - Zirra, Al. I. - *Când trebuie să vorbești despre muzica populară*; în: *Făt Frumos*, Suceava, An II, nr. 1, ianuarie-faur 1927, pp. 38-41

²⁹ *Idem*, p. 38

³⁰ *Idem*, p. 39

³¹ *Idem*, p. 41

³² Breazul, George - *Patrium Carmen*, Contribuții la studiul muzicii românești, 1941, Craiova, Editura Scrisul Românesc, p. 497

și le-au prelucrat în operele lor de artă³³. Cea de-a treia nominalizare a lui Zirra urmărește „producția” de culegeri din primul an de activitate a *Arhivei*, el fiind înregistrat cu **163 de melodii din Bucovina**. Este depășit din punctul de vedere al cantității, doar de Brediceanu (500 melodii), de Mihail Vulpescu (cu 322 melodii) și de Galinescu (cu 224 de melodii culese)³⁴. În fondul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” din București se păstrează și astăzi **cilindrii cuprinzând înregistrările realizate de Alexandru Zirra în perioada 1928-1931**. Sunt cilindrii cu numerele 20.001-20.066 (deci 66 de cilindri) și cu numerele 20.147-20.163 (alți 16 cilindri). Deci, **în total 82 de cilindri** cuprinzând fiecare câte 2-6 melodii. Este foarte drept că cercetarea acestor cilindri este posibilă numai după 1989, până atunci fiind inabordabili din motive politice și ideologice și cu greu ar fi putut fi descoperiți și din cauza derutei provocate de denumirea inventarului³⁵. În colecția înregistrată se găsesc și câteva **melodii ucrainene și rutene, dar marea majoritate a înregistrărilor este consacrată folclorului românesc din Bucovina**. O hartă a înregistrărilor realizate de Alexandru Zirra se izbește de dificultățile determinate de neprecizarea localităților, uneori și a informatorilor și a datei, de faptul că uneori adună la un loc mai mulți informatori din localități diferite (exemplu Liceul „Cantemir” din Cotmana, sau Cernăuți - internatul cântăreților bisericești). Cităm în continuare localitățile menționate în catalog: Hlinața, Storojineț, Clocucia, Cernăuți, Rădăuți, Lucavăț, Bucșoia, Ostra, Brăiești, Valea Seacă, Lucăcești, Pârtești de jos, Vama, Cuciurul Mare, Adâncata, Cotimani, Solca, Iordănești etc.

După datele înscrise în catalogul amintit reiese faptul că el se deplasa pentru mai multe zile într-o zonă, dar în unele cazuri înregistrările au notat o singură zi. Perioada se extinde între anii 1928 și 1931. Informatorii nu au, în cele mai multe cazuri, menționată ocupația, cu excepția lăutarilor. Majoritatea acestora îi oferă mai multe melodii, înregistrate succesiv. Atrage atenția prezența unor instrumente deosebite la care-și prezintă informatorii piesele: liră, tilincă, fluier, vioară, dar și frunză, șuierat, voce, iar forma de taraf întâlnită este: vioară și țambal.

Din punctul de vedere al genurilor întâlnite și imortalizate de Zirra se poate discuta despre **cuprinderea aproape integrală a speciilor și repertoriilor**, diversitatea acestora fiind ilustrată și de creația sa vocală, corală, simfonică și vocal-simfonică, așa cum se va vedea mai departe:

- **colinde, cântece de stea, melodii de malancă și de colindă ucraineană;**
- **cântece de nuntă:** *Marșul miresei, Când pune peteala, Când merge mireasa la joc, Nunii primesc mirii, Când pleacă mireasa, Când închină nunul mare, Jocul voinicilor cu druștele, Jocul nuntașilor, Așa joacă babele* (cântec de joc), *Uiuiu, pe dealu nou* (cântec de joc); dintre cele vocale cel mai frecvent apare cântecul miresei - *Taci mireasă nu mai plânge....*
- **cântece ale ritualului de înmormântare**, cele mai frecvente fiind bocetele;
- **cântece bisericești;**
- cântece de hram;
- cântece de război, de cătănie și de recrutare;
- **cântece de clacă;**
- **cântece din repertoriul păstoresc;** semnale, doine instrumentale, *De-a lungul drumului* etc.
- **doini vocale și instrumentale, cântece de jale;**
- **balade:** *Chira Chiralina;*
- **cântece de leagăn;**
- **cântece propriu-zise;**
- **cântece de joc;**
- **melodii instrumentale de joc:** *Cojocul, Arcanul, Ilenuța, Coasa, Fudula, Ciobănelul, Polobocul, Frumușica, Cuza, Mărunțica, Rața, Sârba, Bătuta, Tropoșica, Hușulca, Hușaneasca, Dornăreasca, Cioful, Bătrâneasca, Boicu, Cazacioc, Țigăneasca, Jidoveasca, Hora căzăcească, Cozac* etc;
- **romanțe vocale și lăutărești,**

³³ *Idem*, p. 531-532

³⁴ *Idem*, p. 493

³⁵ Catalog de fonograme Republica Moldova, Ucraina, U. R. S. S. Biblioteca Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” din București

- cântece evreiești;
- cântece rutene.

Într-un studiu al **Emiliei Comișel** sunt citate **529 de melodii înregistrate de Alexandru Zirra în anul 1928 și 1929, pe care presupune că, cel puțin o parte, ar putea fi la Muzeul Omului, duse de Brăiloiu**³⁶.

Detaliile acestei **activități de înregistrare pe fonograf a melodiilor populare** le găsim în corespondența purtată cu George Breazu, parte din ea publicată, parte inedită, aflată în fondul documentar „George Breazu” din Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. Deducem din această corespondență că **activitatea de colaborator îl acaparează pe directorul Conservatorului din Cernăuți**, dar nu renunță la munca de teren.

Correspondența dintre Zirra și Breazu relevă proiectarea unei culegeri pe Valea Bistriței, Broșteni, Bârca, Neagra Șarului. Între timp intervine **polemica cu Breazu pe tema Țiganilor** și Zirra crede că această polemică „ce se deschide între noi relativ la muzica românească va rămâne tot timpul urbană și nu rupe din nou legăturile ce de curând le-am legat”³⁷. **Nu știm dacă celălalt proiect de deplasare a lui Zirra, împreună cu Brăiloiu, la Fundul Moldovei**, despre care îl informa pe Breazu, Gavriil Galinescu, s-a realizat și care sunt rezultatele concrete, cei doi urmând să înregistreze separat ceea ce găseau, Zirra folosindu-se în acest scop de fonograful arhivei lui Breazu³⁸. Este drept că în anul 1931 **Zirra revine la Iași desfășurându-și activitatea folcloristică în cadrul arhivei lui Brăiloiu și apoi în cadrul Institutului Român din Basarabia, înființat în anul 1934**, activitate detaliată într-un studiu din urmă aproape un sfert de secol³⁹. O scrisoare nedată și inedită pare să explice această întrerupere a colaborării. Zirra îi exprima lui Breazu regretul neînțelegerii și îl întreba: **„Ce să fac cu cele 113 cântece populare pe care le-am cules ? Cu bună prietenie și cu dorința de a-ți citi răspunsul sau să primesc sulurile, Amic Alex. Zirra”**⁴⁰.

Într-un articol consacrat **jubileului compozitorilor români** el remarcă **rolul lui Constantin Brăiloiu în realizarea idealului major de teaurizare a folclorului din cele mai diverse zone folcloristice**⁴¹. În partea a II-a a celui alt articol din aceeași revistă - *Școala românească de artă muzicală*, el conturează **o primă încercare de istorie a folcloristicii muzicale românești**, insistând asupra rolului lui P. Ciorogariu și D. G. Kiriac: „Timida culegere a lui Ciorogariu a trecut neobservată iar documentata culegere și lucrare a lui D. G. Kiriac nu s-a cunoscut din lipsa puținței materiale a acestuia să o publice”⁴².

Paralel cu activitatea folcloristică propriu-zisă, **Zirra devine asociatul lui Calistrat Șotropa pentru editarea unei „colecții de muzică populară”**, considerată „vrednică de toată atenția”. Cele 120 de melodii apărute cuprind „cântece din popor și cântece devenite populare”⁴³. Principalul informator al colecției era **lăutarul Ion Batalan**, descendent al vestiților Ciolac, Solcan, Năstase, Paraschiv și Vindereu, de la care - menționează cronică citată are vreo **2000 de melodii**. Broșura, apărută în 1928, cuprinde 120 de piese, difuzate și în fascicule și armonizate pentru cor, dar și pentru diferite instrumente, cea mai mare parte

³⁶ Comișel, Emilia - *Alexandru Zirra - folclorist*, exemplar dactilografiat, Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, nr. inv. 24. 246

³⁷ Breazu, George - *Scrisori și documente*, vol. I, Ediție îngrijită și adnotată de Titus Moisescu, Prefață de Gheorghe Firca, 1984, București, Editura Muzicală, p. 187

³⁸ *Idem*, p. 224

³⁹ Vasile, Vasile - *Folclorul basarabean în preocupările lui Constantin Brăiloiu*; în: *Muzica*, București, Serie nouă, An II, nr. 1(9), ianuarie-martie 1992, pp. 132-146

⁴⁰ Breazu, George - *Scrisori și documente...*, vol. I, p. 225

⁴¹ Zirra, Alexandru I. - *Jubileul compozitorilor români...*, p. 3

⁴² Zirra, Alexandru I. - *Școala românească de artă muzicală...*, p. II, nr. 10-12, octombrie-decembrie 1931, p. 87

⁴³ Morariu, Victor - *Muza Română*. în: *Făt Frumos*, Suceava, An III, nr. 6, noiembrie 1928, p. 191

culese de la lăutarul din Horodnicul de jos⁴⁴. Printre ele rețin atenția: *Hora lui Batalan*, *Arcanul*, *Câte flori pe Dorna-n sus*, *Hora Rădăuților* etc.

Așa cum o demonstrează creația sa, **Zirra a făcut parte dintre compozitorii care au folosit folclorul cules, în propriile lucrări**, cu următoarele precizări:

1 - **el trece de la faza prelucrării corale**, în care melodiei propriu-zise i se confeționează un acompaniament armonic sau polifonic utilizând cu o pertinentă recunoscută melosul popular **în creații ample, vocal-dramatice și simfonice**;

2 - **Zirra a desfășurat și o activitate folcloristică propriu-zisă**, culegând pe fonograf melodii populare intrate în patrimoniul de aur al arhivelor fonogramice.

În plus, **Zirra va dovedi o concepție novatoare pentru vremea lui în ceea ce privește integrarea folclorului nostru muzical în creația de factură cultă**. Aceasta a fost evidențiată ca un adevărat program în 1920 și muzicianul nu se va abate de la această linie până la sfârșitul creației sale, cu excepția cazurilor când subiectele n-o permit. Ca autor al primelor simfonii, intitulate *Țărăneasca* și al celei numite *Descriptiva*, **Zirra inaugurează în muzica românească seria lucrărilor simfonice bazate pe citate folcloristice** și pe teme numite în 1926 de Enescu „în caracter popular românesc”. Altfel spus se găsesc în creația lui Zirra toate cele trei modalități de integrare a folclorului: citate folclorice, creații în stil popular și utilizarea unor tehnici și procedee specifice creației populare. Crezul enescian din anul 1928 „Nu întrebuițez cuvântul stil pentru că arată ceva făcut, în timp ce cuvântul caracter exprimă ceva existent, dat de la început” fusese anticipat în practică de Alexandru Zirra cu mai mulți ani, el mergând spre melodia țărănească. Chiar și după ce va abandona genul simfoniei, Zirra va rămâne un adept fidel, poate cel mai fidel, al **dezideratului făuririi adevăratului simfonism românesc bazat pe folclorul tradițional**. Este ajutat în aceasta de activitatea concretă de folclorist, de peregrinările sale prin satele Moldovei și Bucovinei, de unde-și culege substanța melodică a poemelor sale simfonice și a lucrărilor vocal-dramatice. Aceasta i-a permis să găsească surse autentice și valoroase pentru creațiile sale da factură cultă. Încercăm o surprindere a acestora în lucrările lui Zirra, concomitent cu **reliefarea modalităților de integrare a folclorului în creații de factură cultă**:

- folclorul copiilor: *Trei iezi cucuieți* din opera *Capra cu trei iezi*, formele variaționale (solistice – Capra și lupul, în grup – iezi) extinzându-se și la instrumentele orchestrei:

Ex. nr. 1 - Arie din opera *Capra cu trei iezi*.

Andantino assai



Trei iezi cu-cu-ieți, u - șa ma-mii des-cu-ieți, Că v-a-du-ce
ma-ma vo-uă frun-ze-n bu-ze, lap-te-n țâ-ță, Mă-lă-ieș în căl-câ-ieș,
etc.
Drob de sa - re la spi - na - re, Smoc de flori la sub-ți-ori.

- colinde: *Am venit să colindăm*, cu următorul incipit coral: Ex. nr. 2 - *Am venit să colindăm* - pentru cor mixt

⁴⁴ Satco, Emil - *Muzica în Bucovina*, 1981, Suceava, p. 154

Am ve-nit să co-lin-dăm Dom - nu - lui să 'năl-țăm etc.

- cântece de stea: *O, ce veste minunată*, melodie întâlnită și în *Divertismentul rustic* al lui Sabin Drăgoi, cea a muzicianului moldovean purtând precizarea „armonizată, dezvoltată și aranjată de Al. I. Zirra”, lucrare în care îmbină melodica tradițională semicultă cu tratarea polifonică: Ex. nr. 3 - *O, ce veste minunată* - pentru cor mixt.

S O, ce ves-te
A O, ce ves-te mi-nu-na-tă
T O, ce ves-te mi-nu-na-tă, O, ce ves-
B

S mi-nu-na-tă, O, ves-te mi-nu-na-tă!
A mi-nu-na-tă ves-te mi-nu-na-tă!
T te mi-nu-na-tă mi-nu-na-tă!
B O, ce ves-te mi-nu-na-tă

- balade sau recitative baladești: *Miorița* – pare a fi varianta culeasă de Gheorghe Fira – în tabloul *Orb sărac* din *Hanul Ancuței*, personaj care invocă și prezintă la han *Cântecul Mioarei*: Ex. nr. 4 – Fragment din *Orb sărac* - din *Hanul Ancuței*.

The musical score for Example 4 is a fragment from 'Orb sărac' from 'Hanul Ancuței'. It is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and includes a vocal line (Vc.) with lyrics. The music is in 6/8 time and includes dynamic markings like 'mf' and 'etc.'.

The score is divided into two systems. The first system shows measures 1 through 4. The second system starts at measure 13 and continues with measures 14, 15, and 16, ending with 'etc.'.

The vocal line (Vc.) has the following lyrics: *Orb sărac, orb sărac, / Miorița, miorița, / Cântecul Mioarei, / Cântecul Mioarei.*

Ori aria lui Gheorghe din *Făclia de Paști*, cu intonații de folclor urban: Ex. nr. 5 – Recitativul lui Gheorghe - din *Făclia de Paști*.

101 **Susținut**



Când târ-ziu mi-am dat eu sea - mă că-s la fel ca ei, ca toți,



că tră-im cu toți sub soa - re, mi-am lu - at când am pu-tut



drep-tul meu și făr' de vo - ie drep-tul meu, drep-tul meu

- melodii doinite, de proveniență populară sau creații proprii, supuse unui travaliu polifonic: Ex. nr. 6 - *Tu te duci neică în lume* - pentru cor mixt:

Andantino

Tu te duci nei - că în lu - me, la - mă

Tu te duci nei-că în lu - me,

Tu te duci nei-că în lu - me,

Rubato din *Suita de 10 cântece moldovenești*: Ex. nr. 7.

61 **Largo - Rubato**

etc.

- cântecele propriu-zise – sunt cele mai multe, dintre care rețin atenția din categoria pieselor pentru voce și pian – *Flori de câmp* - cea care debutează cu următorul acompaniament introductiv în registrul grav, pregătitor pentru introducerea de către solist a temei folclorice, acompaniament dublat de prezentarea la dominantă: Ex. nr. 8 - Introducere pianistică la una din *Florile de câmp*.

2 Destul de rar etc.

The musical score for 'Destul de rar' is written for piano. It features a bass staff with a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The melody is simple, consisting of a series of eighth and quarter notes. The accompaniment is in the right hand, featuring a more complex melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. The piece ends with a fermata over a final chord.

Un interesant cântec propriu-zis – *Frunză verde măr domnesc* – cu o oscilație între un mod major și unul minor, s-a bucurat de integrarea ca arie a Ruxandrei în *Alexandru Lăpușeanu*, dar și ca piesă corală, cu o anticipare a temei la vocile grave și cu o cadență pe relativa majoră în versiunea corală: Ex. nr. 9 - *Frunză verde măr domnesc* - cor mixt.

15 Andante

The musical score for 'Frunză verde măr domnesc' is written for a mixed choir. It features four staves, each with a different vocal part (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The time signature is 3/4 and the key signature is one sharp (F#). The lyrics are: 'Îm-pă-ra-te ah! Îm-pă-ra-te, Îm-pă-ra-te, ah! Îm-pă-ra-te, Îm-pă-ra-te, ah! Îm-pă-ra-te, Îm-pă-ra-te, ah! Îm-pă-ra-te, Îm-pă-ra-te, ah!'. The score includes a variety of musical notation, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests and accidentals.

te ce - resc, etc.

Îm - pă - ra - te ce - resc, Îm - pă - ra - te,

Îm - pă - ra - te ce - resc, Îm - pă - ra - te,

Îm - pă - ra - te ce - resc, Îm - pă - ra - te,

Pentru a sublinia originea țărănească a lui Gheorghe din *Făclia de Paști*, compozitorul îi încredințează o melodie de proveniență populară, pe care o cântă chiar flăcăiește: Ex. nr. 10 - Anticiparea instrumentală a ariei lui Gheorghe din *Făclia de Paști*.

70 Quassi Allegro etc.

O altă interesantă formă corală bazată pe o melodie populară, e armonizată modal și cu o sugestivă introducere proprie a vocilor grave, în minor, făcând astfel legătura cu finalul, cu cadență minoră: Ex. nr. 11 - *Auzit-am din bătrâni* - pentru cor mixt.

71 Rar

A - u - zi - t-am din bă - trâni, măi, A - u -

A - u - zi - t-am din bă - trâni, măi, A - u -

A - u - zi - t-am din bă - trâni, măi, A - u -

zi-t-am din bă-trâni,măi, Că nu-i bun gar-du de spini,măi,măi, măi.

rit. etc.

Cu apartenență țărănească recunoscută, Gheorghe din *Făclia de Paști* nu poate beneficia decât de arii provenite din cântece propriu – zise, cum este și cel care începe cu invocația: *Și foaie verde-a bobului* - Aria lui Gheorghe din *Făclia de Paști* - Ex. nr. 12.

100

Și foa - ie ver - de-a bo - bu - lui,

etc.

Cântecele lirice se bucură de o mare trecere în partiturile zirrești, mai ales în cele pentru voce și pian, compozitorul menționând *Tempo de doină*: Ex. nr. 13 - *Piesă pentru voce și pian* - din culegerea de *Albăstrele*.

5

Tempo di Doina

VOCE

Și cu pui-ca să tră - iesc of.

PIANO

etc.

sau *Doinind*. Vezi ex. nr. 14 - *Foaie verde de trifoi* pentru voce și pian.

6 Adagio Doinind.

Foa - ie ver - de de _ tri - foi

Cân - tă cim - po - iul la _ oi, etc.

Dacă în prima piesă pentru voce și pian amintită acompaniatorul dublează vocea, pentru a reliefa starea sufletească din zona indefinibilului dor, cea secundă beneficiază de o pregătire a solistului, pregătire ce trebuie privită nu numai ca atmosferă, deoarece pianul enunță principalele motive muzicale ale solistului.

Zirra atinge performanța integrării unor melodii populare în țesătura celor două simfonii - *Țărăneasca* și *Descriptiva*. Partea secundă a celei de-a doua simfonii *Țărăneasca* – prima s-a pierdut – este bazată pe melodia cântecului *I-auzi valea cum răsună*, expusă la început de viorile prime și apoi și de alte instrumente ale orchestrei – *Andante assai*. Vezi ex. nr. 15 - *I-auzi valea cum răsună* - *Andante assai* – din simfonia *Țărăneasca*.

24 Andante assai

V-ni I etc.

Partea finală a aceleiași simfonii păstrează mediul melodic țărănesc, fiind realizată dintr-o melodie de sărbă, care debutează cu o imitare a țambalului și e supusă travaliului arhitectonic de sonată. Vezi ex. nr. 16 - Tema finalului simfoniei *Țărăneasca*.

28 **Allegro vivo**
Fl. + Ob.

V-ni

etc.

Compozitorul adaptează cunoscuta melodie *De când m-a aflat mulțimea* la iureșul unei hore cu care încheie simfonia *Descriptiva*, ultimul tablou fiind intitulat *Duminică-n sat la crâșmă*. Vezi ex. nr. 17 - Melodia *De când m-a aflat mulțimea* - din finalul simfoniei *Descriptiva*.

33 **Tempo de hora**

V-na solo

etc.

Cea mai potrivită melodie pentru poemul simfonic *Păcală și Tândală* este considerată de compozitor *Aseară ți-am luat basma*, cunoscută și din repertoriul ulterior al Mariei Tănase. Vezi ex. nr. 18.

30 **Andantino**

V-ni I

etc.

Melodia armonizată modal de Musicescu, încredințată de Gheorghe Scheletti care nu vedea noutatea stilistică în totală concordanță cu caracterul modal al melodiilor – *Răsai lună* – trece din broșura celor 12 *Melodii naționale* în finalul *Hanului Ancuței*. Vezi ex. nr. 19 - *Răsai lună* - tema finalului din *Hanul Ancuței*.



muzical printr-o melodie sugestivă de horă. Vezi ex. nr. 24 - *Hora* întruchipând-o pe Ancuța - din *Hanul Ancuței*.



O altă horă este cea care susține numărul coregrafic din primul act al operei *Făclia de Paști*, sugerând hora tinerilor, fiind însoțită și de strigături. Vezi ex. nr. 25 - Tema tabloului coregrafic al primului act din *Făclia de Paști*.



După această trecere în revistă a principalelor specii folclorice prezente în vasta creație a lui Zirra, concomitent cu semnalarea unor modalități de integrare a folclorului în creații de factură cultă, e necesară evidențierea unor fragmente mai pregnante de creații ale lui Zirra în spirit popular integrate în operele sale precum și a unor tehnici și procedee specifice cântecului popular puse în valoare de compozitor. Astfel în *Țărăneasca II* găsim mai multe motive create în spirit folcloric, precum acesta, cu treapta a IV-a mobilă, predominând caracterul lidian și cu ultimele celule reluate în secvențe. Vezi ex. nr. 26 - *Moderato*, din *Suita de 10 cântece moldovenești*.



Se adaugă tema din *Moderato* a *Suitei de 10 cântece moldovenești* având în construcția modală influențe ale modului lidian. Vezi ex. nr. 27.



În suita *O săptămână muzicală* compozitorul introduce variațiunile unei melodii construite în spiritul celor populare, cu paralelismul major-minor, cu cadență frigică. Vezi ex. nr. 28 - Temă din suita *O săptămână muzicală*.

62 Rubato Rar potrivit

V-nil

Tulburată de moartea năpraznică a lui Moțoc, Ruxandra din *Alexandru Lăpușneanu* imită un cântec popular pentru a încerca liniștirea, deși o stăpânește în continuare teama că boierii se vor răzbuna. Vezi ex. nr. 29 – Aria Ruxandrei din opera *Alexandru Lăpușneanu*.

Moderato

Îți vreau bi - ne - le, îți vreau li - niș - tea etc.

i - ni-ma-mi spu - ne că e rău i - ni-ma-mi spu - ne că e rău

Tot o creație proprie în spirit popular pare a fi corul din *Alexandru Lăpușneanu* ce redă bucuria țăranilor pentru venirea primăverii, într-o adevărată sinteză a stilului monodic, alternând cu cel polifonic. Vezi ex. nr. 30 - Corul din opera *Alexandru Lăpușneanu*.

S
A
T
B

Pri-mă-va-ră dul - ce ai ve - nit la noi

Pri-mă-va-ră

cu flori mul - te mân - dre și cu dar - nici ploi etc.

cu flori mul - te mân - dre și cu dar - nici ploi

În vecinătate stilistică se situează corul final din *Capra cu trei iezi*, redând sărbătorirea de către animalele pădurii a păcii aduse prin răzbunarea pentru relele aduse de lupul hapsân. Vezi ex. nr. 31 - Corul din finalul operei *Capra cu trei iezi*,

109 Andante

Foa-ie ver - de de pe - li-nu Și-a-poi foa - ie ver-de de pe -
 li-nu, of, Ci-ne te-a-n - do - it cu vi-nu, te-a-n-do-it cu vi-nu, etc.

precum și finalul primului act din opera *Furtuna*, redând exuberanța populară. Vezi ex. nr. 32 - Corul final din primul act al operei *Furtuna*.

Și-a-poi ver - de, ver - de de-a - ni - noa - să,
 Și-a-poi ver - de de-a - ni-
 Și-a - poi

Și-a - poi ver - de de-a - ni - noa - să,
 Și-a - poi ver - de, ver - de
 noa - să, ver - de de-a - ni - noa - să
 ver - de, ver - de de-a - ni - noa - să,
 ver - de, ver - de de-a - ni - noa - să,

Un loc aparte îl ocupă în creația lui Zirra **intonațiile bizantine și bisericești** în stilul practicat de Gavriil Musicescu. Pentru ilustrarea intonațiilor bizantine trebuie făcută trimitere la finalul operei *Alexandru Lăpușneanu*, final anticipat și pregătit de orchestră ce sugerează atmosfera cântării de psalmi în care debutează sfârșitul tragic al domnitorului. Pe structura glasului I, compozitorul creează o bogată melodică ce se înscrie în matca stilistică bizantină, tratată imitativ și sugerând liniștea dinaintea furtunii. Vezi ex. nr. 33 - Temă bizantină din prologul orchestral al actului final al operei *Alexandru Lăpușneanu*.

Ob. Viol. etc.
 p
 C. inglese
 Fg.

Corul *Mâine-i ziua de lucrat*, „unul dintre cele mai frumoase fragmente plurivocale din creația noastră lirică”⁴⁵, ce pare singurul ce s-a dorit a fi difuzat ca piesă independentă a unei opere „a cărei valoare muzicală și dramatică este incontestabilă”⁴⁶, autorul fiind considerat de Viorel Cosma „cel mai reprezentativ după Enescu”⁴⁷. Vezi ex. nr. 34 - Corul *Mâine-i ziua de lucrat* - din opera *Făclia de Paști*.

⁴⁵ Vasile, Vasile - *Alexandru Zirra*, 2005, București, Editura Muzicală, p. 267

⁴⁶ Cosma, Octavian Lazăr - *Opera românească*, vol. II, 1962, București, Editura Muzicală, p. 56

⁴⁷ Cosma, Viorel - *Alexandru Zirra – inedit. Însemnări pe marginea a trei opere în manuscris*; în: *Scena lirică*, București, nr. 2/1983



Cunoscuta creație a lui Gavril Musicescu – *Hristos a înviat* – este numărul muzical de încheiere a *Făcliei de Paști*. Îngrozit de crima sa, Leiba Zibal iese din curte și este întâmpinat de credincioșii care ies de la slujba Învierii cântând *Hristos a înviat*, cu care se încheie opera, ca o încununare a faptului că eroul se creștinează, modificare esențială față de piesa lui Caragiale. Vezi ex. nr. 35 - *Hristos a înviat* - din finalul *Făcliei de Paști*.

102 **Moderato**

Hris - tos a în - vi - at din morți,

cu moar - tea pre moar - te căl - când și ce - lor etc.

din mor - min - te vi - a - ță dă - ru - in du - le

Toate aceste aspecte care țin de **activitatea de teaurizare**, de concepțiile sale despre creația populară românească, despre formele de fructificare în creația de factură cultă dar și despre valoarea ei intrinsecă, încercarea unei istorii a folcloristicii muzicale românești și de conturare a personalităților reprezentative ale etnomuzicologiei și folcloristicii muzicale din țara noastră din secolul trecut și din primele decenii ale secolului nostru, **confirmă în persoana lui Alexandru Zirra un reprezentant de marcă al domeniului** și creațiile salvate de el se cer a fi transcrise și studiate iar părerile sale valorificate în restituirile muzicologice și istorice.

ALEXANDRU ZIRRA. PĂRERI DESPRE MUZICA ROMÂNEASCĂ

Dr. Gheorghe CIOBANU

[Muzicolog]

[RESTITUIRE¹]

Tema pe care o abordăm cu acest prilej al "Centenarului Zirra", care ne-a strâns laolaltă, nu poate fi lămurită decât pe baza a ceea ce el ne-a lăsat scris. Mergând pe această linie, menționez că există trei momente în care el se pronunță deschis asupra muzicii românești și anume:

- În 1920, în răspunsul la "Ancheta" lansată de revista *Muzica*;
- În 1931, când publică în revista *Armonia* articolele *Jubileul Compozitorilor români* și *Școala românească de artă muzicală*.

- În 1938, în trei prelegeri ținute în fața studenților săi la Conservatorul din Iași: *Muzica bisericească*; *Muzica românească*, în care are în vedere creația muzicală populară și *Influența muzicii occidentale*. Precedate de o introducere, aceste trei prelegeri alcătuiesc lucrarea, rămasă inedită, ***Părerii critice asupra muzicii românești***. Vom spicui din aceste articole și studii ale lui câte ceva care să ilustreze titlul prezentării noastre din această seară.

Se știe – și am arătat clar acest lucru în *Prefața* la volumul V din ***Pagini din istoria muzicii românești*** de George Breazu, că păreri privitoare la originalitatea muzicii noastre populare erau cu totul nefavorabile și au rămas în parte și astăzi, mai ales în străinătate – socotindu-se că n-ar fi decât un amestec din influențe *slave, orientale, maghiare* etc.

După Marea Unire a tuturor românilor, petrecută în 1918, s-a pus problema unificării culturii românești, în general, deci și a celei muzicale. La aceasta se putea ajunge – după cum se socotea – numai pornind de la ceea ce reprezenta cultura muzicală cea mai veche și cea mai unitară a românilor, reprezentată de folclorul muzical. În vederea acestui lucru, a apărut necesitatea de a se discuta temeinic în ce măsură această creație poate sau nu să îndeplinească acest rol. Așa se explică lansarea amintitei „anchete”. Prin aceasta se cerea muzicienilor de vază ai timpului să-și spună părerea „asupra muzicii românești în general” și dacă se consideră sau nu că „muzica noastră populară ar putea servi dezvoltării unui gen muzical superior”. Unii dintre cei întrebați au răspuns negativ, alții pozitiv. I. Nona Ottescu, de pildă, răspunde: „Prin muzica unei națiuni să se înțeleagă școala muzicală formată din compozitorii acelei națiuni, afară numai dacă în chiar elementele ei constitutive (ritm, game, timbre de instrumente etc.) nu s-ar găsi atâta originalitate încât prin întrebuințarea unuia din ele să distingem naționalitatea acelei muzici”. În continuare scria că „în elementele ei constitutive, (muzica) nu diferă de la popor la popor, nici chiar de la gintă la gintă, doar de la rasă la rasă și de la epocă la epocă”. Și continua: „aproape că nu avem o muzică populară distinctă din cauză că multe din elementele din care ea e formată sunt *orientale, rusești* sau *ungurești*.”

În ceea ce privește posibilitatea unei dezvoltări simfonice a temelor populare, Ottescu afirma: „... fragmentele pur românești nu prezintă destulă maleabilitate și sunt păstrate mai mult spre repetare decât dezvoltare, spre genul rapsodic mai mult decât spre genul simfonic”. Răspuns negativ dă și Alfred Alexandrescu.

Răspunsuri afirmative dau: M. Jora, C. Brăiloiu, D. Cuclin și Al. Zirra. Răspunsul acestuia din urmă este cel mai amplu. El scrie: „Cred și sunt convins că avem o muzică populară, necunoscută de noi înșine, deci nevalorată, plină de influențe streine, însă cu o culoare a ei distinctă, filtrată prin sufletul naționalității noastre... Avem o muzică populară

¹ Dactilograma autorului se află în patrimoniul particular al muzicologului Dr. Vasile Vasile, care ne-a încredințat-o pentru publicarea articolului în volumul de față.

veche, a cărei origine se pierde în trecut și ale cărei începuturi au fost cu primii oameni care au călcat pământurile noastre”.

În ceea ce privește cea de-a doua problemă, „dacă muzica populară românească se pretează la un gen de muzică superioară”, Zirra răspunde: „Cred în principiu că *da*. Această crezare am experimentat-o lucrând în compoziții masive populare. Ele se pretează bine la speculații contrapunctice, divertrimente și efecte armonice bune”. Într-adevăr, încă din 1912, Al. Zirra compusese, pe teme populare, *Uvertura română*; iar în 1919 scrisese Simfonia I „țărănească”. Deci, răspunsul său nu era numai teoretic, ci bazat și pe practică.

Aici s-ar pune totuși o problemă: Afirmând cele de mai sus, avea într-adevăr Zirra în vedere creația marelui mase țărănești, sau se gândea – asemenea celorlalți confrăți – la folclor așa cum era conceput la începutul secolului al XX-lea. Când referindu-se la Flechtenmacher, Wachmann, Wiest și Mezzeti afirmă că „s-au simțit atrași și impresionați de frumusețea și bogăția folclorului nostru muzical, culegând și compunând pentru piano-solo și pentru voce și piano diferite compoziții în gen românesc”, înclin să cred că nu-i era clar ce putem numi folclor, pentru că ceea ce au publicat aceștia în diferitele lor colecții nu sunt decât creații urbane sau lăutărești, unele „în stil popular”. Când vorbește însă de geneza veche a folclorului românesc, și când compară „modurile” pe care le-a aflat în acesta cu cele medievale gregoriene și bizantine, nu cu cele ale sistemului tonal, se apropie indiscutabil de ceea ce putem înțelege prin muzica populară.

Urmărind istoria cântecului popular – atât cât se putea face la acea vreme – Al. Zirra crede, și o afirmă, că aceasta a fost puternic influențată de muzica bizantină. Deduce aceasta din varietatea mare de scări muzicale comune: Zirra găsește în muzica bisericească – după Macarie Ieromonahul – 15 game și tot 15 găsește și în folclor: 3 de caracter major, 10 de caracter minor, 1 cromatică și 1 pentatonică.

În 1938, Zirra afirma: „având game mai multe decât în muzica occidentală, muzica populară trebuie să posede și flexiuni melodice suplimentare... Ori, pe trepte și game diferite, putem construi acorduri noi, iar din flexiuni melodice se pot realiza linii contrapunctice deosebite.

Și mai scrie că, în timp ce muzica occidentală „e nevoită să se întoarcă spre *ritm* și *atonalism*, ceea ce înseamnă o închidere a cercului la limita de confuzie cu zgomotul”, „noi avem în muzică (populară și bisericească) un câmp bogat și larg de exploatat, în care talentele naționale sau streine pot veni să ia din belșug flexiuni noi melodice, armonii și ritmuri, toate de o calitate bună și cu totul deosebite de cele deja auzite”.

Rezultă din cele de mai sus pe ce se întemeia Zirra în susținerea unei școli naționale muzicale bazată pe un „fond autohton”.

Realizarea unei asemenea școli l-a urmărit întreaga-i viață. Când constată că nu se realizează așa-ceva, nu ezită s-o spună. Astfel, în 1931 – referindu-se la direcțiile în care se dezvoltă muzica românească menționează ca existând:

- O „școală curat românească, reprezentată prin G. Enescu, D. Kiriac, Al. Zirra, S. Drăgoi, Șt. Popescu și T. Brediceanu, care urmează – zice el – ritmul normal al dezvoltării artistice românești.

- O „a doua școală cu atmosferă numai românească” compusă din George Enacovici, M. Jora, I. Nona-Ottescu, T. Rogalski, care privesc mai mult spre hotarele țării noastre, aducând un impresionism sau expresionism”.

- A treia școală care „n-are nicio legătură cu compoziția românească, decât doar întâmplarea că reprezentanții ei sunt născuți în România. La această categorie citează: M. Mihailovici, C-tin Nottara și Stan Golestan. Despre colecția celui din urmă intitulată *Dix chansons populaires romaines* (Paris, 1922), Zirra observă că „pot fi numite românești tot așa de bine cum ar fi Afganistane, Hinduse sau Perugiane”. Piese din colecție sunt: 1) Multe lacrimi am vărsat; 2) Popa zice că nu bea; 3) Inimioara mea; 4) Pentru tine, Jano, Jano; 5)

Fetițo din acel sat; 6) Am un leu și vreau să-l beau; 7) Dacă nu e și nu e; 8) Noi țăranii de la țară; 9) La fântână; 10) Tot așa, Mițico fa!/Până mi te-oi cocoșa. Piese au origini foarte diferite: străină, urbană, lăutărească etc., dar nu folclorică, în sensul bun al cuvântului.

Cu privire la Școala de creație muzicală românească, el scria în 1938: „Sunt încă multe incertitudini și încă multe tendințe contrare care nu pot limpezi atmosfera încărcată cu nori ceșoși ce împresoară arta muzicală românească”.

Cum vede el rezolvarea problemei?

- Prin cercetări temeinice asupra cântecului popular pentru a determina specificul acestuia și punerea la dispoziția compozitorilor a datelor obținute.

- Să se discute și să se resolve numeroasele probleme ce se ridică. Aceasta să se facă într-o revistă de specialitate. În felul acesta, scrie Zirra, „s-ar crea un pivot central al întregii mișcări muzicale românești, văzut în totalitatea lui.

- „Să se dea o îndrumare definitivă școalei de compozitori. Aceasta de acum – afirmă Zirra – e formată din rezultatul tuturor influențelor apusene venite în țară. E un amestec de italianism, franțuzism și germanism, prin care trece o frază românească, dezvoltată în spiritul apusean fără ambianța locală. Ceva mai departe, scrie: „E timpul să ne creem o școală a noastră de compoziție, în care specificul românesc să constituie baza și substratul gândirii noastre muzicale”.

Cel puțin în parte, aceste dorințe ale lui Zirra își mai așteaptă încă îndeplinirea.

În lupta sa pentru o *Școală muzicală românească*, Zirra nu s-a sfiit să spună adevărul, pierzând din vedere muzica populară: „Adevărul umblă cu capul spart!” Compartimentarea confrăților a dus la iritarea unora, cu influențe sau relații în cercurile înalte. Rezultatul: a fost foarte puțin cântat, deși a compus în toate genurile.

Zirra a fost totuși un excelent patriot, un om care a dorit o creație muzicală care să ne reprezinte. Cel puțin de aici înainte ar trebui să se înlăture „indiferența” creată în jurul lui, să i se dea locul pe care-l merită în cultura muzicală românească, prin repunerea – în unele cazuri chiar punerea – în circulație a celor 38 de opuri, câte a scris.

11 dec. 1983



Gh. Ciobanu

FOLCLORUL ÎN CONFIGURAREA GÂNDIRII MUZICALE LA COMPOZITORII ROMÂNI DIN TRANSILVANIA (1880-1940)¹

Drd. Otilia CONSTANTINIU

[Lector univ., Universitatea Babeș-Bolyai - Facultatea de Istorie și Filosofie, Cluj-Napoca]

Conceptul de „muzică națională” apare într-o perioadă sinonimă cu ascensiunea economică, dar mai ales politică, a burgheziei, conceperea lui bazându-se inerent și în întregime pe ideea de identitate națională. Termenul de „muzică națională”, care făcea referire atât la folclor, cât și la muzica de inspirație folclorică prelucrată artistic, a intrat mai întâi în discursul anglofon prin discuțiile ridicate de muzica scoțiană odată cu apariția volumului de balade *Ossian* (1760). Tot în aceeași perioadă, distincția dintre „cultivat” și „natural” avea să capete amploare și să se dezvolte în categorii bazate pe proveniența muzicii: muzici profesionale, cu un autor precis și muzici anonime cu origini țărănești.² Tot din perspectiva dihotomiei cultivat/natural, J. J. Rousseau făcea diferență între muzica franceză și cea italiană, pentru care cea din urmă era mai liberă și mai naturală, dând expresie directă emoțiilor și sentimentelor, cele două stiluri deosebindu-se prin melodie, pe care filosoful o considera, dintr-o perspectivă antropologică, forma ce imită comunicarea umană timpurie prin care muzica se înrudește cu natura.³ Prin inventarea termenului de „cântec popular” (*Volkslied*), Herder se angajase conștient în a desluși trăsăturile și virtuțile germanității, această teorie⁴ devenind rapid frecventată de o întreagă literatură (etno-)muzicologică, fiind evidentă influența sa pe parcursul secolului al XIX-lea.

Deviza cultivării muzicii naționale avea să se întindă ca un fir roșu pe durata mai multor etape de consolidare a diferitelor state-națiune europene, fenomenul fiind asemănător cu alte forme de edificare culturală din literatură și artă. Naționalismul cultural a fost tocmai această mișcare de regenerare morală ce căuta să reunească diferite aspecte ale națiunii prin reîntoarcerea la principiile creatoare ale acesteia.⁵ Naționalismul în muzică începea să fie văzut nu doar ca o opțiune stilistică, ci ca o moștenire și o datorie a „spiritului național”.⁶ Pentru muzicienii țărilor Europei Centrale și de Est, cel mai puternic simbol al identității naționale era reprezentat de folclor, astfel încât, între 1870 și 1914, viața muzicală europeană oferea imaginea unui turn Babel, pretutindeni esența națională a muzicii fiind atașată unui geniu local, unor tradiții și determinări ale istoriei.⁷

Pentru românii din Transilvania celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, cultura națională era văzută ca o necesitate în sprijinul autonomiei naționale, revendicarea acesteia devenind elementul principal al tuturor planurilor ulterioare de dezvoltare politică de până la Primul Război Mondial.⁸ Din mijlocul intelectualității românești, susținută de

¹ Această lucrare este elaborată sub auspiciile Institutului de Cercetare a Calității Vieții, Academia Română, ca parte din proiectul co-finanțat de Uniunea Europeană prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 în cadrul proiectului Pluri și interdisciplinaritate în programe doctorale și postdoctorale Cod Proiect POSDRU/159/1.5/S/141086.

² Matthew Gelbart, *The Invention of Tradition of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner*, 2007, Cambridge University Press, pp. 98-99.

³ Ideea apare în *Lettres sur la musique française*, în 1753, apud. Matthew Gelbart, *Op. cit.*, p. 68.

⁴ dezvoltată în volumele *Stimmen der Völker in Liedern* (1778) și *Volkslieder* (1779).

⁵ Hutchinson John, *Cultural Nationalism and Moral Regeneration*, in *Nationalism*, ed. John Hutchinson, Antony D. Smith, 1994, Oxford University Press, p. 123.

⁶ Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, trans. J. Bradford Robinson, 1989, University of California Press, p. 40.

⁷ Didier Francfort, *Le chant des Nations. Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914*, 2004, Hachette Littératures, p. 11.

⁸ Keith Hitchins, *România 1866-1947*, trad. George Potra și Delia Răzdolescu, 2013, București, Editura Humanitas, p. 216.

burghezia în ascensiune, se răspândește ideea culturii naționale fondată pe o limbă comună și nevoia de a cuprinde și latura muzicală în acest demers. Pledoarii pentru cultivarea muzicii naționale încep după mijlocul secolului al XIX-lea, una dintre acestea fiind formulat de Iosif Vulcan, care, în postura de cronicar muzical al revistei *Familia*, scria în 1868: „*limba noastră e dulce, moale și sonoră, acomodată pentru cântare, și totuși noi nu avem nici măcar unica operă originală românească*”.⁹ La douăzeci de ani distanță, compozitorul Iacob I. Mureșianu (1857-1917) lansa la Blaj revista cu specific muzical intitulată *Musa română*, trasând o serie de coordonate menite să conducă la realizarea unui corpus de muzică națională, „*această mare lacună ce atât de dureros se simte mai ales în rândul societății românești inteligente*”, făcând apel la „*orice minte îndrăzneță și spirit întreprinzător de a ridica muzica românească la progresul dorit, la adevărata artă*” pornind de la folclor.¹⁰ Compozitorul Timotei Popovici (1870-1950) de asemenea atrăgea atenția în 1907, la Sibiu, că „*după limbă, muzica populară apare drept cel mai puternic factor național, acolo fiind exprimată foarte lămurit firea poporului cu modul lui deosebit de gândire și simțire*”.¹¹ Într-o primă fază a construcției identitare, poporul deține mai ales rolul de fosilă vie, garant al refacerii legăturii cu strămoșii iluștri, fiind expresia cea mai autentică a raportului intim dintre o națiune și pământul ei.

În procesul construirii muzicii naționale, un rol important îl joacă imaginea romantică a geniului creator. Ideea era susținută de Gheorghe Dima (1847-1925), care afirma că „*noi românii avem o comoară de motive populare cultivabile în așteptarea unui geniu creator care, pentru a reuși să creeze o muzică superioară românească, trebuie să trăiască în contact cu poporul, să-l cunoască și fiecare fibră din sufletul lor să fie îmbibată de spiritul genuin al poporului, căci numai așa vor putea reuși să fie expresia artistică a neamului lor*”.¹² Compozitorii și aranșorii de la sfârșitul secolului al XIX-lea au creat cu convingerea că participau la tradiție, că erau continuatorii ei prin culegerea și prelucrarea cântecului popular pe care îl găseau ca fiind expresia muzicală a spiritului productiv al națiunii lor.¹³ În acest sens, apropierea dintre tradiția savantă și tradiția populară crea o formă de comuniune idealizată între cultura „înaltă” și cultura „joasă”, semnificativă pentru unitatea națiunii, unde muzica juca un rol important în construcția utopică, având rolul de a micșora distanțele dintre cele două tipuri de cultură.

Compozitorii secolului al XIX-lea au pretins că arta lor nu este doar reprezentativă națiunii, ci că, de asemenea, este constitutivă, așadar investită cu puterea de a crea unitate națională, iar de aceea produsele creativității lor nu sunt doar artă, ci și produse sociale investite cu scopuri artistice și politice.¹⁴ Pentru țările central-est europene, naționalismul muzical a fost înțeles în termenii unui dialog într-o relație de centru-periferie din care trebuia să rezulte o muzică națională originală, fără să imite însă modele muzicale vest-europene, dar care să se apropie de nivelul calitativ atins de acestea.¹⁵ La trecerea dintre secole, compozitorii români s-au aflat într-o tensiune generată de pendularea între cerința realizării unei muzici naționale, presupunând recuperarea rapidă a tehnicilor componistice occidentale, și totodată egalarea, dacă nu depășirea canonului vestic, prin prelucrarea materialului folcloric. Pornind de la această premisă, naționalismul crease o adversitate față de ce era considerat străin, încât existau chiar și păreri radicale care susțineau excluderea muzicii

⁹ Iosif Vulcan, *Mărturii muzicale. Eseuri, cronici, portrete*, ediție îngrijită de Ianca Staicovici, 1979, București, Editura Muzicală, p. XIII.

¹⁰ Iacob Mureșianu, în *Musa Română*, nr. 1, 1888, p. 1.

¹¹ Timotei Popovici, „Principiul național în muzică” în *Anuarul Institutului Teologic, Sibiu*, Anul XXIII, 1907, pp. 2-16.

¹² Codru T. (Octavian Tăslăuanu), *Muzica românească. De vorba cu d-l Gh. Dima*, în *Luceafărul*, nr. 6, 1913, p. 204.

¹³ Carl Dahlhaus, *Op.Cit.*, p. 110.

¹⁴ Benjamin Curtis, *Music Makes the Nation*, 2008, Cambria Press, p. 22.

¹⁵ Richard Taruskin, *Nationalism*, în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Macmillan, p. 687-706.

occidentale din repertorii sau programe de concert, promovând exclusivitatea muzicii naționale. Bănățeanul Ion Vidu (1863-1931) declara că „muzica străină la noi și pentru noi n-are nici un rost”, considerându-i pe acei compozitori români care nu aderă la ideea cultivării muzicii naționale ca aflându-se pe o cale greșită.¹⁶ Opinia îi era împărtășită și de către Timotei Popovici, care susținea că muzica străină, identificată ca „nemțesc-wagneriană” reprezenta o „cale greșită” datorită masivelor imitații pe care le făceau compozitorii români, acuzându-i de străinism: „această sentință aspră și dreaptă trebuie aplicată tuturor acelor personaje sau instituții care vâra cântarea străină în inima Românului”.¹⁷ Pentru Tiberiu Brediceanu (1877-1968), multe din nenumăratele „imitațiuni sunt foarte palide și nesuccese.”¹⁸ Din această cauză, Guilelm Șorban (1876-1923) afirma că „măsura artei absolute e de aruncat” pentru că „la noi muzica încă nu s-a curățit de toate elementele străine naturei ei, iar deșteptarea tânără a conștiinței noastre naționale pretinde instinctiv ca toate manifestațiunile gândirilor și simțirilor noastre să aibă caracter național”.¹⁹ Astfel, naționalismul manifestat prin defensivă și ofensivă față de acel „străinism” capăta forme xenofobe în acțiunea sa de a susține tentative de protecționism cultural. Însă, la acel punct, o clasificare între muzica clasică și muzica „etnică” nu exista *a priori*, încât fiecare societate a aplicat „etnicizarea” unei părți sau în întregime a producției sale muzicale în timpul secolului al XIX-lea.²⁰

Așadar, într-o primă fază, românii înțelegeau prin muzică națională delimitarea de canonul austro-german (muzica „wagneriană”, „absolută”, „pură”), canon la care, de altfel, s-au raportat toate școlile muzicale naționale în configurarea specificului propriu. Prin „specific” național, romanticii români înțelegeau acea „fire” sau „natură” a poporului care era imprimată muzicii populare și pe care trebuiau să o surprindă și să o dezvolte în genurile și formele existente în tradiția occidentală. Acest „specific” s-a obținut, la început, prin citarea sau imitarea așa numitelor „arii naționale” – piese populare facile, selectate după criteriul compatibilității cu armonia de tip occidental, asimilată și ea la un nivel superficial.²¹

Tiberiu Brediceanu afirma în 1914 că „în muzica noastră nu e fixat pozitiv nici măcar ce e veritabil românesc, decum să avem un stil românesc format deja”.²² Afirmația sa venea în contextul unei polemici iscate pe marginea unei compoziții proprii ce fusese criticată dur de către muzicologia bucureșteană.²³ Superficialitatea tratării folclorului, de care se făcea vinovat Brediceanu, a scos la iveală opiniile mai multor compozitori și critici asupra a ceea ce însemna muzică națională la începutul secolului XX. Astfel că, pentru unii nu era suficientă doar delimitarea de maniera apuseană. Problema principală o reprezenta nereușita sintezei local-universal datorită lipsei tehnicilor de prelucrare a folclorului, în fond, o problemă care s-a prelungit la unii compozitori până în primele decenii ale secolului XX. Constatarea acestui stadiu al muzicii naționale reliefa o problemă cauzată și de ambiguitatea în care se afla identificarea precisă a specificului „național” muzical, chestiunea fiind legată de autenticitatea folclorului românesc.

¹⁶ Ion Vidu, *Literatură și artă națională. Reflecțiuni abstracte de interes actual*, în *Drapelul*, Lugoj, 31 ian. 1902, p. 3.

¹⁷ Timotei Popovici, *Principiul național în muzică*, în *Anuarul Institutului Teologic*, Anul XXIII, 1907, Sibiu, pp. 2-16.

¹⁸ Tiberiu Brediceanu, *Concertul „Carmen” la Sibiu*, în *Luceafărul*, an IV, nr. 19, 1 octombrie 1905, Budapesta, p. 372.

¹⁹ G. Ș. (Șorban), *În jurul « Șezătoarei »*, în *Românul*, Arad, an. IV, nr. 30, vineri 7/20 februarie 1914, pp. 5-6.

²⁰ Didier Francfort, *op.cit.*, p. 195.

²¹ Nu puțini dintre cei care se arată interesați de compoziția muzicală la trecerea dintre secole nu aveau o educație muzicală academică, aceasta fiind o activitate secundară pentru absolvenții de Drept sau alte studii (Nicolae Popovici, Tiberiu Brediceanu, Emil Monția, ș.a.).

²² Tiberiu Brediceanu, „În chestiunea „Șezătoarei””, în *Românul*, an IV, Arad, nr. 25, sâmbătă 1/14 februarie 1914, p. 8.

²³ M. Mărgăritescu semna în 1913 o cronică în *Flacăra* în care considera lucrarea „La șezătoare” a lui T. Brediceanu slabă și superficială „o lucrare modestă și fără pretențiuni a unui simpatic amator, demnă de cel mult, a desfăta, în serile lungi ale iernei, pe voinicii și pe mândrele fete ale Ardealului”.

Următorul pas în configurarea gândirii muzicii naționale apare tot dintr-o formă de protecționism cultural și o reprezenta delimitarea folclorului românesc de influențele muzicii etniilor conlocuitoare.

În 1912, George Enescu (1881-1955) susținea că „muzica românească este încă, în fașă”, referindu-se la particularitățile folclorice românești ca provenind dintr-un amestec din muzica arabă, slavă și ungară, „influențele străine fiind prea vădite ca să fie negate”.²⁴ Neputând delimita cu exactitate românescul de neromânesc, Enescu atinge o problemă de specialitate a folcloristicii care, la acea vreme, nu putea oferi răspunsuri clare.²⁵ Conceptul de autenticitate se impunea odată cu naționalismul prin distingerea autenticului de alterat, de contaminat. În sensul acesta, nu este nicio coincidență între folclorism și naționalism în muzică. Percepția caracteristic naționalistă a folclorului consta în a nu reține decât trăsăturile unice, fără echivalent în alte materiale folclorice. Această insistență pe autenticitatea cântecului popular reflecta o viziune a națiunii ce fondează comunitatea națională pe imaginarea unui spațiu rural.

Ideea autenticității și a contaminării muzicii românești de elemente orientale, ruse și ungare se prelungește în timp, revenind în 1920 sub forma unei anchete inițiate de revista *Muzica* de la București, alăturând părerile mai multor compozitori români invitați să clarifice problema muzicii românești și dezvoltarea ei pe baza muzicii populare.²⁶ Inițiativa acestei anchete era determinată și de noua configurație politică pe care România o câștigase în 1918. Acest moment a stimulat compozitorii să se organizeze în Societatea Compozitorilor Români (1920) și să înființeze o arhivă de folclor ca depozitar al memoriei națiunii. Odată cu această instituție, compozitorii încep să se confrunte cu o diversitate folclorică căreia i se chestionează proveniența, autenticitatea sau posibilele influențe.

Masiva participare la dezbaterea acestei probleme a dezvăluit pasionante confruntări de opinii. Unii compozitori și folcloriști bucureșteni de orientare franceză, cum sunt Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, Constantin Brăiloiu ș.a., luau în considerare diversitatea elementelor orientale, rusești sau ungare existente în folclorul românesc, în timp ce compozitorii transilvăneni nu erau dispuși să accepte așa ușor influențele străine.²⁷ Chestionat în legătură cu afirmația lui Enescu, Gheorghe Dima declara că „în muzică, ca și în limbă, găsim multe elemente orientale, slave, ungurești dar aceste influențe nu i-au putut schimba caracterul ei național”.²⁸ Confuzia asupra specificului muzicii țărănești care ar fi putut pune în pericol identitatea națională în artă era datorată rezumării polemicilor la argumente de ordin emoțional, acel caracter românesc neputând fi definit în detalii tehnice de analiză muzicologică.

Chestionarea specificului în muzica națională făcea trimiteri la izvoarele muzicii folclorice, pe mulți deranjând presupunerea că acestea s-ar găsi și în muzica ȝiganilor lăutari. Într-un interviu acordat în 1912, Enescu îndemna compozitorii să abordeze genul rapsodic, asemeni lui Liszt, considerând că rapsodia se pretează cel mai bine la specificul național, iar că „ȝiganii lăutari sunt păstrătorii muzicii folclorice, aceștia exprimând mai bine decât unii compozitori români genul rapsodic”.²⁹ Viziunea mai largă a lui Enescu includea ideea că ȝiganii sunt cei care păstrau muzicile vechi, „ieșite din modă”, cum ar fi cântecele bătrânești pe care ȝaranii sunt pe cale să le abandoneze.³⁰ Afirmația sa avea să fie respinsă de majoritatea compozitorilor transilvăneni care preferau folclorul sătesc spre deosebire de cei bucureșteni, mult mai dispuși să exploreze zona folclorului urban, lăutăresc. Pentru Timotei

²⁴ Ion Borgovan, *La Gheorghe Enescu*, în *Luceafărul*, 16 mai 1912, Sibiu, p. 287.

²⁵ Abia odată cu culegerile de folclor românesc ale lui Bartók, etnomuzicologia avea să facă un pas înainte spre profesionalizare.

²⁶ *Muzica românească*, în *Muzica*, an II, nr. 3, ianuarie 1920, pp. 97-118.

²⁷ *Idem*

²⁸ Codru T. (Octavian Tăslăuanu), *Muzica românească. De vorba cu d-l Gh. Dima*, în *Luceafărul*, nr. 6, 1913, p. 203.

²⁹ Ion Borgovan, *La Gheorghe Enescu*, în *Luceafărul*, 16 mai 1912, Sibiu, p. 287.

³⁰ Speranța Rădulescu, *Peisaje muzicale în România secolului XX*, 2002, București, Editura Muzicală, p. 58.

Popovici, puritatea muzicii românești era condiționată de căutarea ei la acele „elemente producătoare și nu reproducătoare”, fiind convins că „singurii avizați să vorbească despre muzica populară sunt aceia care au studiat-o la izvor, nu prin grădinile publice și halele de bere din capitală ori din alte orașe.”³¹ De aceeași părere era și Brediceanu, care afirma că „muzică curată românească se găsește în satele românești, acolo unde poporul a putut trăi mai la adăpost de orișice fel de influențe muzicale străine, adică în părțile muntoase ale României.”³² De altfel, Tiberiu Brediceanu intentase o serie de rapoarte „Comisiei de programe a Radiodifuziunii Române” în care sesiza prezența unor elemente improprii muzicii românești, făcând referire la tarafurile de lăutari din capitală pe care le considera reprezentări ale unei muzici moderne de jazz ce nu serveau intereselor muzicii românești.³³ Deosebirea dintre muzica populară de la oraș a tarafurilor de lăutari țigani și muzica populară sătenească o subliniasă și compozitorul Sabin Drăgoi (1894-1968). Acesta susținea că „muzica românească este muzica poporului, neschimbată de influențele orașelor și de elementele străine, creație a sufletului poporului nostru”, fiind unul din cei mai vehemenți compozitori români cu privire la rolul lăutarilor țigani în muzica românească, acuzându-i că precipită degradarea muzicii țărănești românești infuzându-i elemente de prost gust, străine de sensibilitatea neamului.³⁴

Preferința transilvănenilor pentru folclorul țărănesc, din care își alimentau naționalismul, era argumentată de concepții referitoare la poziția socială avută de români în Transilvania. „Noi, Românii din Ardeal, Banat, Crișana și Maramureș am fost până ieri alaltăieri un popor de țărani, prin urmare un popor cu o singură cultură, cea națională”³⁵, afirma Octavian Tăslăuanu în 1908, opunând naționalismului transilvănean, aerul european al românilor înstăriți din România și tratând autenticitatea culturii naționale ca una moștenită direct din cea țărănească. Pentru mulți alții, lipsa unei clase nobiliare românești în Transilvania justifica credința în puritatea spiritului național al acestei provincii. În aceeași notă, Ion Borgovan scria în 1914: „cultura săteanului și a orășeanului e superioară în Ardeal.”³⁶

Așadar, dezvoltarea gândirii componistice românești a trecut în decursul primelor decenii (1890-1920) prin diferite etape. Dacă inițial, muzica națională era dorită pentru a face sesizabilă specificitatea, percepția asupra folclorului fiind una de suprafață, după 1910, muzica națională este supusă unei dezbateri referitoare la autenticitatea folclorului, sincronizându-se astfel cu dezvoltarea etnomuzicologiei. Odată cu vizita lui Béla Bartók la București din 1934, modernitatea seduce o bună parte a compozitorilor români influențați de concepțiile sale privind potențialul modernist al melodiilor țărănești. Astfel, tendința națională, ca artă bazată pe folclor, nu e întreruptă, ci se integrează într-o zonă a mișcărilor est- și central-europene unde Stravinsky, Bartók sau Janáček demonstraseră cu vigurozitate că materialul folcloric devenise materia primă a unei arte autentic moderne.³⁷ Respectul pentru folclorul muzical crescuse și începea să evidențieze un nou mod de interpretare și analiză a tradiției populare. Acum, ele erau apreciate tocmai pentru calitatea lor de a fi poziționate în afara procesului de raționalizare al tradiției dominante apusene, putând fi astfel utilizate critic spre finalități radicale, progresive, moderniste. Între timp, culegerile de folclor demarate atât de Academia Română, cât și cele inițiate pe cont propriu sau de arhivele de

³¹ Timotei Popovici, *De la Sibiu*, în *Izvoarașul*, 1920, apud. O. L. Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. VII, 1986, București, Editura Muzicală, p. 101.

³² Tiberiu Brediceanu, *Istoricul și starea actuală a cercetărilor de muzică populară românească*, comunicare susținută la Praga în 1928, în *Scrieri*, ed. îngrijită de Brândușa Nuțescu, 1976, București, Editura Muzicală, p. 64.

³³ Tiberiu Brediceanu, *Scrieri*, ediție îngrijită de Brândușa Nuțescu, 1976, București, Editura Muzicală, p. 92.

³⁴ Sabin Drăgoi, *Asupra muzicii românești*, în *Muzica*, an III, nr.12, decembrie 1921, p. 4.

³⁵ Octavian Tăslăuanu, *La șezătoare*, în *Luceafărul*, an VII, Sibiu, nr. 14, 15 iulie 1908, pp. 339-341.

³⁶ Ion Borgovan, *Cântecul românesc*, în *Luceafărul*, nr. 1, 1919, p. 23.

³⁷ Clemansa Liliana Firca, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, teză de doctorat, 1998, Cluj-Napoca, p. 164.

folclor, începeau să reveleze un material muzical bogat pe care metodele de analiză și clasificare împrumutate din folcloristica europeană, prin contribuția majoră a lui Bartók, prezentau specificul folcloric românesc în termeni naționaliști și chiar ultranaționaliști.³⁸

În lumina modernismului european, compozitorii români, care în anii 30 se aflau în tinerețe, se distanțează de perspectiva idilică și reminiscențele unui „academism folcloric” – acel rezultat hibridizat al adaptării melosului folcloric la tehnicile academice occidentale de care se foloseau încă Brediceanu și alți compozitori.³⁹ Evident că ceva din valoarea simbolică insuflată folclorului rămăsese în optica de prelucrare, în special identificarea lui cu comunitatea naturală, cu colectivul. Dar nu mai era evocată comunitatea națională. Asta face ca proiectul utilizării folclorului de către Bartók sau Enescu să fie mai puțin naționalist, și, mai degrabă, unul autentic modernist.⁴⁰ Folclorul nu mai era utilizat ca un agent al nostalgiei romantice, așa cum era în secolul al XIX-lea, nici ca un compus al unei moșteniri naționale, ca în finalul de secol XIX, ci mai degrabă un mijloc de a confrunța ceea ce Adorno descriesese ca fiind o ruptură între sine și formă ce caracterizează modernitatea.⁴¹ Această nouă viziune asupra folclorului ar fi trebuit să rezolve tensiunea cu care s-a confruntat generația romanticilor naționaliști, dar sentimentul de inferioritate și de marginalitate care încă se manifesta la unii dintre protecționistii muzicii naționale explică existența simultană a vechilor optici cu mai noile idei moderniste care s-au întrepătruns în gândirea compozitorilor interbelici români transilvăneni.

Concluzii:

Fiind construcții recente, intenționate să portretizeze categorii nemuritoare, atât națiunea, cât și muzica națională, au în comun trăsături ce țin de „inventarea tradiției”.⁴² Căutarea definirii specificului național în creația muzicală românească a preocupat primele generații de compozitori români aflați într-o tensiune generată de pendularea între național și universal, respectiv modernism și tradiționalism. Presiunea la care au fost supuși aceștia în configurarea unui discurs componistic original, a generat o serie de argumente menite să sprijine acest construct, dintre care muzica populară a fost cel mai puternic, în jurul lui gravitând celelalte. Demersul componistic a parcurs, după cum am observat, mai multe episoade, delimitarea față de „Celălat” antrenând treptat nuanțe diferite în acest sens. Într-o etapă incipientă, specific romantică, raportarea la tradiția muzicală occidentală a determinat o delimitare față de aceasta, chiar prin exclusiune, muzica națională fiind percepută ca trebuind a fi purtătoarea amprenteii folclorice. O privire critică ulterioară asupra creațiilor românești va duce la chestionarea autenticității folclorului prin investigarea surselor și influențelor, această etapă coincidând cu dezvoltarea metodelor de investigare etnomuzicologică. Ceea ce a urmat acestei etape va concretiza în gândirea componistică românească sinteza modernismului cu producția muzicală țărănească, influențată, desigur, de reușitele lui Bartók sau Stravinsky care demonstraseră posibilitățile de prelucrare a folclorului la un nivel inovator și mai puțin naționalist.

³⁸ Este celebră în anii '30 polemica intitulată „afacerea Petranu” în care istoricul de artă Coriolan Petranu susținut de unele voci precum cea a lui Brediceanu și pe fundalul unui climat politic european tensionat îl acuzau pe Bartók de șovinism și revizionism.

³⁹ Clemansa Liliana Firca, *op.cit.*, p. 176.

⁴⁰ Jim Samson, *East-Central Europe: Nationalism or Modernism?*, în *Nationalism and Ethnosymbolism. History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*, ed. Athena S. Leoussi, Steven Grosby, 2007, Edinburgh University Press, p. 61.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Eric Hobsbawm, *Introduction: Inventing Traditions*, în *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger, 1983, Cambridge University Press, pp. 1-14.

RAPSODIA ROMÂNĂ PENTRU PIAN, DE ANTONIU SEQUENS

Dr. Elena Maria ȘORBAN

[Conf.univ., Academia de Muzică „G. Dima” și Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca]

Rapsodia este definită ca „piesă instrumentală, în general, de virtuozitate (...), specifică perioadei de cristalizare a școlilor muzicale naționale (...), constituită dintr-o succesiune de teme de proveniență populară”, bazată pe „alternanța și contrastul cântec-dans, pe creșterea progresivă a tonusului muzical”.¹

Compozitorul Antoniu Sequens (1865, Chotěboř, Boemia – 1938, Caransebeș) adoptă genul de rapsodie pentru pian, utilizând teme românești, în 1893, la cinci ani de la stabilirea sa la Caransebeș.

Creația pianistică a lui Antoniu Sequens include, alături de câteva piese de salon, și lucrări afișând o tematică populară românească, anume:

- *Improvizație de cântece naționale*,
- *Muzică națională*
- „*Iedera*” – *suită de jocuri populare bănățene*
- *Patru hore*,

care atestă integrarea autorului lor în orientările școlii noastre naționale.

Considerații analitice despre *Rapsodia română* op. 6 – publicată la Editura Tipografiei și Librăriei Diecesane Caransebeș, f. a. – se află în studiul monografic semnat de Tiberiu Alexandru (1937), precum și în studiul *Creația pianistică românească. Secolul al XIX-lea*, de Rodica Oană-Pop. Comunicarea de față întreprinde o mai detaliată analiză a textului muzical al *Rapsodiei*, evidențiind unele analogii folclorice ale temelor, menționând procedee componistice utilizate.

„Alternanța și contrastul cântec-dans” specifică genului, însumează aici patru secțiuni de formă:

- I. *Allegro*, preponderent de tip doină, 43 măsuri
- II. *Allegro. Tempo di Hora*, 74 măsuri (măs. 44-117)
- III. *Adagio, ma non troppo*, tip doină, 25 măsuri (măs. 118-142)
- IV. *Allegro*, tip joc, 57 măsuri (măs. 143-199).

Prima secțiune, *Allegro*, începe cu o introducere de șase măsuri, conținând figurații melodice ca de fluier, alternante cu arpegii pianistice, impunând finala *sol*. Continuarea secțiunii constă din alternanța unui motiv hexacordic descendent cu un recitativ melodic de două rânduri. Hexacordul impune același mod cromatic 1 a/c,² care a fost prefigurat în motivica similară fluierului și care prezintă o analogie folclorică în colecția Brediceanu³.

Pentru a contura atmosfera artistică în care se afla compozitorul, să notăm că *Rapsodia* este dedicată „Doamnei Cornelia Brediceanu” – „bună pianistă, interpretă în concerte publice, membră a Reuniunii Române de Cântări și Muzică din Lugoj”.⁴

Recitativul (care alternează cu motivul hexacordic descendent) are structură specifică doinei, nu doar în Oltenia Subcarpatică, ci generică.⁵

Referitor la cadențe, se remarcă faptul că exemplul folcloric citat ca analogie a motivului hexacordic încheie piesa respectivă pe treapta a doua, pe când aici, motivul se termină pe treapta întâi. Compozitorul nu elimină însă cadența de pe treapta a doua, păstrând-o subliniat, la rândul întâi al recitativului (măs. 13).

¹ *Dicționar de termeni muzicali*, ed. cit., p. 460. Coordonatele editoriale complete – vezi la BIBLIOGRAFIE.

² Ciobanu, op. cit., p. 75.

³ Ed. cit. piesa 33.

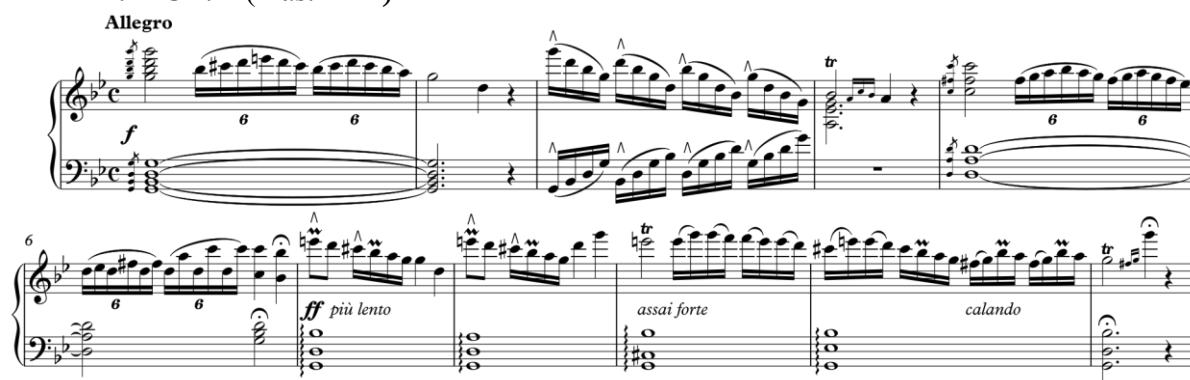
⁴ Mama autorului culegerii începute în anul 1921; cf. Brediceanu, 1976, *Introducere*, p. 6.

⁵ Cf. M. Kahane, studiile citate, *passim*.

Pendularea cadențială specifică între treptele a doua și întâi, dar și aspecte de structură modală (piloni, trepte mobile) stabilesc analogii ale primei secțiuni cu piesele 28-29-30 – *Doine vocale* – și 34, 35 – *Doine instrumentale* – din aceeași culegere de Brediceanu.

Pe parcursul desfășurării variaționale a primei secțiuni, bazate pe materialele enunțate, structura modală prezintă mobilitatea treptelor a patra și a șasea, în codă apărând cromaticul 1d, ca fază superioară de gradație, prin cele două secunde mărite ale sale. Ritmica are libertatea specific doinită – într-o notare relativ detaliată.

EX. MUZ. 1 (măs. 1-11)



Alături de acordurile complete de ison, se distinge isonul monocord ce alcătuiește cu linia melodică, o sugestie de țambal, către sfârșitul primei secțiuni (măs. 37-40).

Secțiunea a doua, *Allegro. Tempo di Hora*, intră în domeniul folclorismului de salon, prin al său metru de 6/8 – absent din realitatea tradiției populare⁶; este o horă boierească.⁷ De la analogia semnalată și de T. Alexandru⁸ cu melodia „Cucuruz cu frunza-n sus”, larg vehiculată în școala noastră națională (melodie prelucrată coral de Gheorghe Dima și de Guilelm Șorban), comparațiile se pot extinde.

EX. MUZ. 2 (măs. 44-59)



Din aceeași familie melodică, a cărei origine „nu este cunoscută”⁹ mai fac parte „Deșteaptă-te, române” (melodia cântecului „Din sânul maicii mele”, de Anton Pann, adaptată la poezia lui Andrei Mureșianu, de Gheorghe Ucenescu) și *Pohod na Sibir* de Eduard Caudella – analoage, pe plan european, cu o arie din opera *Moise* de Rossini și tema inițială a poemului simfonic *Vltava* de Smetana.¹⁰ Antoniu Sequens putea cunoaște această melodie de circulație central-europeană, emblematic prezentată la Smetana, încă din Boemia natală și să o fi regăsit pe meleagurile bănățene. Adoptarea ei cu un ritm de horă – așa cum se

⁶ *Jocuri populare românești*, passim.

⁷ T. Alexandru, *Antoniu Sequens*, ed. cit., p. 17.

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ A se vedea Ghircoiașiu, op. cit., p. 70.

¹⁰ Idem, p. 71.

considera că ar fi acest ritm, în metrul de 6/8, de către mediul intelectual al vremii – poate avea semnificație de simbol.

Hora are, după o tranziție de două măsuri (măs. 44-45), o structură biperiodică $A - B$, structură reluată într-o variațiune. Principiul gradației se manifestă prin faptul că cele două perioade nu se reiau cu semne de repetiție, ci cu forma variațională $A^{v1} - A^{v2} - B^{v1} - B^{v2}$. Gradația se realizează ritmic, prin umplerea schemei inițiale cu șaisprezecimi: în A^{v1} , la bas, iar în A^{v2} , cu o voce mediană, punând noi probleme de tehnică pianistică; în varierea perioadei a doua, se adaugă triolete și treizecișidoimi.

Finalul secțiunii (măs. 114-117) este punct culminant – ritmic, ca factură pianistică (octave, acorduri), iar melodic, prin cromatizare, expresie a totalizării treptelor mobile ale modului.

Secțiunea a treia se raportează la cea precedentă ca anticlimax; realizează contrast de mișcare prin tempoul *Adagio ma non troppo* și, încă, prin tonulația pe *re*.¹¹ Revine scara modal-cromatică 1, proprie și primei secțiuni, cu un mai accentuat grad de mobilitate a treptelor a șasea și a șaptea, dar cu pilonii pe treptele a șasea, a cincea, a doua, încheind, specific pentru dialectul bănățean¹², pe treapta a doua. Ca material sonor, de semnalat analogia cu jocurile *Poșovaica*, din culegerea de Brediceanu¹³.

EX. MUZ. 3 (măs. 118-124)



Morfologia secțiunii este neregulată, configurându-se motivic: $a \ b \ c \ a^v$, la care se adaugă un *Più vivo* concluziv, derivat din *a*, prin lărgire, la dimensiunea de patru măsuri (măs. 127-130).

Aceeași morfologie se reia într-o variațiune ornamentală (măs. 131-142). Mult diversificată, variațiunea strofei nu configurează schematic bipodia $A \ A^v$, ci o învăluie artistic în melismatica specifică doinirii – predominantă, în raport cu câteva arpegii pianistice dinamizatoare.

Secțiunea a patra, *Allegro*, începe cu o tranziție acordică de cinci măsuri (măs. 143-147), ce nu are rol tono-modulatoriu spre revenirea la finala *sol*, ci de impunere a noului ritm binar, de joc. Cele două segmente ale secțiunii conturează o ardeleană, cu caracter specific bănățean¹⁴. Primul segment este o perioadă închisă A' (măs. 146-163), în cromatic 1 pe *re*, cele opt măsuri ale frazei se reduc, prin repetări variate celular, la șase.

Prin salt tonal, *re/sol* – mixolidic (măs. 164-169), apoi ionic (măs. 170-199) – se instalează coda, cu același ritm de joc. Ea este construită „iterativ”,¹⁵ cu economie morfologică și efect dinamizator intens. Încă 14 măsuri dezvoltă figurativ și gradează ca tempo (*Presto*) și pianistic, același material.

Procedeele de armonizare se cer tratate unitar, pentru întreaga *Rapsodie*, întrucât ansamblul lor este definitoriu pentru maniera de prelucrare folclorică, iar isonul simplu și figurat este, proporțional, procedeul cel mai frecvent, atât în desfășurarea doinii (măs 7-11, 36-40, pe fundamentală, 125-126, pe treapta a cincea), cât și în cea de joc (măs. 82-83 și coda, aproape integral, măs. 170-199).

¹¹ Terminologia modală a compozitorului Dan Buciu, op. cit., passim.

¹² Béla Bartók despre muzica românească, ed. cit., p. 84-85.

¹³ Ed. cit., melodiile 284 și 285.

¹⁴ T. Alexandru, *Antoniou Sequens*, ed. cit., p. 17.

¹⁵ *Jocuri populare românești*, ed. cit., p.42.

Acordurile eliptice de terță se remarcă mai ales în *rubato* (*Tempo I*), unde sunt cvasieegale cantitativ celor complete; ele apar și în coda *giusto*.

EX. 4 (măs. 131-139)



Ca densitate, unitățile armonice se desfășoară în spații largi, de cele mai multe ori, mai mari de o măsură; în *rubato*, se disting momente rafinate, când cursul melodic este punctat acordic sau lăsat liber, fără suport armonic.

În anul 1937, etnomuzicologul Tiberiu Alexandru aprecia *Rapsodia română* de Antoniu Sequens, drept „o operă ce istoricește trebuie (sic!) așezată pe multe lucrări similare din preajma anului 1900, dar care se deosebește de multele rapsodii și potpuriuri cu teme mai mult sau mai puțin populare, prin felul superior cum sunt tratate temele (s. n.).”¹⁶ Astăzi, perspectiva istorică fiind adâncită, analiza – reliefând particularitățile de limbaj modal, ritmice și de tratare armonică – ajunge la aceeași concluzie, în privința măiestriei componistice a autorului și a valorii lucrării.

BIBLIOGRAFIE

*** *Dicționar de termeni muzicali*, sub redacția Gheorghe Firca, 2010, București

*** *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*, ediție de Corneliu Dan Georgescu, 1984, București

Alexandru, Tiberiu, *Antoniu Sequens*, în: *Muzică și poezie*, anul II, martie 1937, București, p. 15-17

Alexandru, Tiberiu, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, 1958, București

Brediceanu, Tiberiu, *Melodii populare românești din Banat*, 1972, București

Brediceanu, Tiberiu, *Scrieri*, 1976, București

Buciu, Dan, *Elemente de scriitură modală*, 1981, București

Ciobanu, Gheorghe, *Modurile cromatice în muzica populară românească*, în: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, 1974, București, p. 74-82

Cosma, Viorel, *Muzicieni români. Compozitori și muzicologi. Lexicon*, 1970, București

Ghircoiașiu, Romeo, *Tradiții ale cântecului patriotic*, în: *Studii de muzicologie VII. Valori și tendințe ale muzicii românești*, 1971, București, p. 61-77

Kahane, Mariana, *Doine din Oltenia Subcarpatică*, în: *Revista de Etnografie și Folclor*, anul VIII, nr. 1-2, 1963, București, p. 99-116

Kahane, Mariana, *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia Subcarpatică*, în: *Revista de Etnografie și Folclor*, tom 12, nr. 3, 1967, București, p. 203-211

László, Francisc, *Klavir es koboz* („Clavir și cobză”), 1989, București¹⁷

Oană-Pop, Rodica, *Creația pianistică românească – secolul XIX*, 1980, București

*** *Școala bănățeană. Organul Asociației Învățătorilor Bănățeni*, anul IV, nr. 23-24¹⁸, decembrie 1925, Caransebeș

Ursu, Nicolae, *Folclorul muzical din Banat și Transilvania*, 1983, București

¹⁶ Tiberiu Alexandru, *Antoniu Sequens*, ed. cit., p. 17.

¹⁷ Comentarea turneului lui Liszt în Principatele Române și analiza surselor *Rapsodiei române* de Liszt – o piesă care nu putea să fi fost cunoscută lui Antoniu Sequens, deoarece a fost inedită și prezentată în primă audiție abia în 1931.

¹⁸ Număr dedicat lui Antoniu Sequens.

MIJLOACE COMPOSITICE DE VALORIFICARE A MELOSULUI FOLCLORIC ÎN DIVERTISMENTUL RUSTIC DE SABIN DRĂGOI

Dr. Irina Zamfira DĂNILĂ

[Lect.univ., Universitatea de Arte "George Enescu", Iași]

Sabin Drăgoi (1894-1968) face parte din pleiada compozitorilor români din prima jumătate a secolului XX care au avut ca sursă de inspirație în creațiile lor melosul folcloric. Fiu de țărani din Seliștea Banatului, cu o capacitate intelectuală și de muncă remarcabile și un real talent muzical, s-a format mai întâi la Școala Normală din Arad, iar după ce s-a înrolat în armată în primul război mondial și-a continuat studiile la Conservatorul din Cluj și pentru scurt timp, și la Iași. Prin perserverența și calitățile sale artistice reale i-a convins pe scriitorul Victor Eftimiu și pe ministrul culturii de atunci, Octavian Goga, să îl susțină pentru obținerea unei burse de perfecționare a studiilor muzicale la Praga, unde a studiat timp de aproape doi ani (1920-1922). Reîntors în țară, a îmbrățișat cariera muzicală, în calitate de profesor la Deva, Timișoara (Conservatorul Comunal) și București (Conservatorul „George Enescu”), de folclorist și director al Institutului de Folclor din București, dar și de compozitor.

Încă din tinerețe a avut șansa de a-l întâlni pe George Enescu, care l-a apreciat ca pe un muzician de talent. Astfel, Sabin Drăgoi a reușit să confirme încrederea pe care i-a acordat-o maestrul Enescu, câștigând câteva importante premii de compoziție oferite de marele compozitor (în anii 1922, 1923 și 1928). Din creația camerală a sa fac parte *Miniaturile pentru pian*, *Doine și cântece pentru pian*, un Cvartet de coarde, o Sonată pentru violină și pian; lucrările simfonice: *Divertismentul rustic* pentru orchestră de cameră, *Divertismentul sacru*, *Concertul pentru pian și orchestră*, Suita pentru orchestră de coarde *Petrecere populară*, Oratoriul *Povestea bradului*. În domeniul muzicii lirice de scenă a lăsat moștenire operele *Năpasta* și *Kir Ianulea*, (după I. L. Caragiale), *Constantin Brâncoveanu* și *Horea* (drame istorice)¹.

Divertismentul rustic pentru orchestră de coarde este o lucrare reprezentativă pentru muzica românească din primele decenii ale veacului XX, premiată cu premiul I „George Enescu” în anul 1928, înscriindu-se în așa zisul „curent naționalist” de valorificare a folclorului în creația cultă, dintre ai cărui reprezentanți de seamă face parte și Sabin Drăgoi, alături de Mihail Jora, Marțian Negrea, Paul Constantinescu ș.a.

Lucrarea are formă de suită, și este structurată în 5 părți, contrastante ca tematică, expresie și caracter. Prima parte, intitulată *Colindă*, are ca structură o formă strofică mare: A (A Avar1 Avar 2) B (B Bvar) și utilizează 2 teme folclorice sub formă de citat. Prima, A, cântecul de stea *O, ce veste minunată* de influență protestantă, în modul ionian pe Do și cea de-a doua, B, colinda *Sub cel roșu răsărit* din Lipova, în același mod ionian pe Do, cu coborâre în plagal². În plan vertical-acordic, compozitorul utilizează relațiile armonice tonomodale (mixturi, relații autentice și plagale). Tema inițială, A, alcătuită din două fraze simetrice repetate, a și b, este prezentată prima dată de cvartetul de coarde, în scriitură omofonă de coral, cu opriri și prelungiri pe coroană la sfârșitul fiecărui rând melodic³:

¹ Bogdan Moroianu, introducere la Sabin Drăgoi, *Divertisment rustic pentru orchestră de cameră* (partitura), 1956, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., p. 3.

² Nicolae Rădulescu, *Sabin V. Drăgoi*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, p. 142.

³ Exemplele inserate sunt preluate din Sabin Drăgoi, *Divertisment rustic pentru orchestră de cameră* (partitura), 1956, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

(Noël)

Andante molto e cantabile $\text{♩} = 88$ O, ce veste minunată!

Sabin V. Dragoi

Flauto
Oboe
Clarinetto in Si $\flat$
Fagotto
Corno in Fa
Arpa
o
Piano

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Meno mosso

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
A.
o
P.
Vi. I
Vi. II
Vle.
Vlc.
Cb.

The musical score is divided into three systems, each marked *Tempo I*. The first system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The woodwinds and strings play a melodic line with a crescendo. The second system features woodwinds and strings with a decrescendo. The third system features woodwinds and strings with a decrescendo. The score includes dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *dim.*, and *p*.

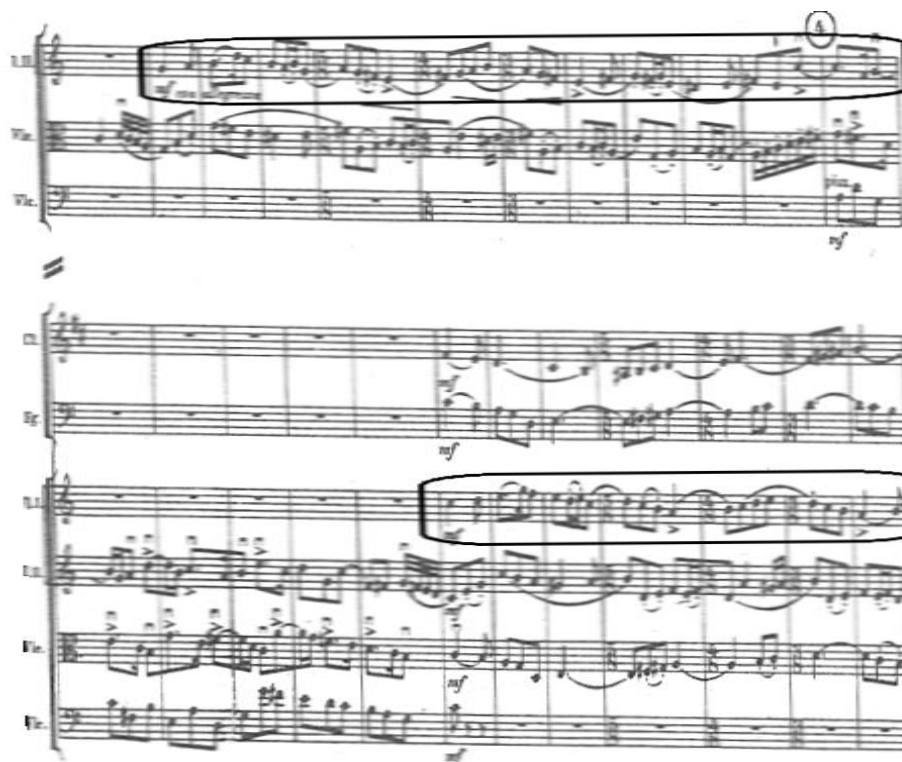
Apoi, de la indicația *Tempo I* este reluată pentru a doua oară tema cântecului de stea, a, în registrul grav de această dată, de către partida violoncelor, contrapunctată liber de celelalte corzi și apoi și de suflătorii de lemn, cu o temă derivată din fraza secundă, b, a temei inițiale A.

Tema este prezentată a treia oară de la indicația *Lo stesso tempo*, la oboi, acompaniat de suflătorii de lemn (clarinet, fagot, corn) în scriitură contrapunctică. Ce-a de-a doua repetare a

frazei b, cu rol de Coda, în tempo mai așezat *Meno mosso*, este intonată de flaut, însoțit de tremolo-ul corzilor și de acordurile arpeggiate al harpei, care creează o atmosferă misterioasă (așa cum notează compozitorul pe partitură, prin indicația *mistico*).

Cea de-a doua temă a primei părți a *Divertimentului*, cu caracter contrastant față de prima, are ca punct de pornire melodia de colind *Sub cel roșu răsărit*, cu un ritm folcloric pregnant, de tip giusto-silabic. Aceasta este prezentată începând cu reperul 3, fiind tratată de compozitor în manieră contrapunctică imitativă de tip fugato. Astfel, tema colindului *Sub cel roșu răsărit* apare de patru ori, prima dată la partida de violă, apoi, doua oară, transpusă la interval de cvartă descendentă la viorile secunde (similar unui răspuns real utilizat în forma de fugă), a treia oară, la tonică la viorile prime, și, în fine, a patra oară, tot la interval de cvartă descendentă la violoncel în unison cu contrabasul:

The image displays a page from a musical score, specifically the beginning of the second theme, "Sub cel roșu răsărit," at rehearsal mark 3. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Piano (A. and P.), Violin I (Vl. I.), Violin II (Vl. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The tempo is marked "Lo stesso tempo" and the mood is "mistico." The first entry of the theme is in the Viola part, and subsequent entries are in the Violin II, Violin I, and Cello/Double Bass parts. The score includes various musical notations such as dynamics (pp), articulation (rit.), and performance instructions (arco, senza sord.). A specific phrase in the Viola part is circled.



La reperele 6-7 are loc un expresiv moment de acumulare tensivă și de climax, urmate de o scurtă relaxare, realizate în aceeași scriitură contrapunctică liberă, momente în care un deosebit efect timbral și expresiv îl au harpa și figurația corzilor. La reperul 8 este reluată, la unison, de către oboi și viorile secunde, tema colindului *Sub cel roșu răsărit*, suprapusă cu tema cântecului de stea, susținută de corn:

(8) *Lo stesso tempo (4. 4)*

(8) *Lo stesso tempo (4. 4)*

Prima parte a Divertismentului se termină într-o atmosferă de liniște și meditație, odată cu reluarea de către flaut, în registru acut, a frazei b a cântecului de stea, acompaniat de corzi într-un tremolo sugestiv, harpa punctând arpeggiat momentele de așezare pe durate mai lungi, ale melodiei:

Partea doua, intitulată *Doină*, are o structură strofică: A B Avar Bvar Avar 1. Prima strofă creează o atmosferă pastorală, prin utilizarea cântecului folcloric liric *Păcurari la oi am fost* culeasă din comuna Petriș⁴ (frază a), în tempo Andante, având la bază modul ionian pe Fa, care este intonată de clarinet, pe fundalul unei țesături contrapunctice susținută de celelalte instrumente, măiestrit alcătuită:

A

Andante $\text{♩} = 84 - 88$

a

Flauto

Oboe

Clarinetto in Sib

Fagotto

Corno in Fa

Arpa
o
Piano

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Andante $\text{♩} = 84 - 88$

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

A.
o
P.

Vi. I.

Vi. II.

Viola

Viola

Cb.

Strofa B întregeste atmosfera specifică doinei instrumentale, care în practica folclorică aproape întotdeauna este urmată de joc, prin aducerea în prim plan a unei melodii de dans, *Din cimpoi* (frază b), culeasă din aceeași comună, Petriș⁵, cu caracter contrastant și tempo

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

Allegretto giocoso, care are ca structură sonoră o scară pentacordică lidică pe Fa, specifică, prin cvarta mărită caracteristică, sonorităților obținute la acest instrument de suflat. De această dată, linia melodică este acompaniată în scriitură omofonă bazată pe mixturi de cvarte, de ceilalți suflători de lemn și de corn, corzile punctând, pe contratimp, doar finalurile de frază:

B *Allegretto giocoso* ♩ = 120

b

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegretto giocoso' with a tempo of 120 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system, labeled 'B', includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Contrabass (Con.). The second system includes Violins (Vl.), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The woodwind instruments (Fl., Ob., Cl., Fg., Con.) play a melodic line in unison, which is highlighted by a box labeled 'b'. The string instruments (Vl., Vle., Vlc., Cb.) provide harmonic support with chords and arpeggios. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano) are indicated throughout the score.

Următoarea strofă, Av, pornește de la materialul melodic al primei strofe, însă prelucrat. Astfel, compozitorul preia primul motiv melodic pe care îl distribuie, în manieră imitativă liberă, pe rând, clarinetului, oboiului, flautului la unison cu viorile prime, linia melodică fiind apoi continuată de acestea din urmă până la reperul 4, însoțite de restul orchestrei în scriitură omofonă și izoritmă, doar harpa, instrument cu rol eminent ornamental, executând figurații arpegiate, pline de expresivitate. Urmează, de la indicația A *tempo*, un scurt fragment muzical cu rol de interludiu (7 măsuri), care utilizează același motiv inițial, însă prelucrat, fragment finalizat pe acordul treptei I a lui Do și pe coroață. În continuare, se revine *a tempo* și compozitorul readuce tema de doină, av, însă prelucrată (și prin inversare motivică) și stilizată și distribuită alternativ, pe fragmente, flautului și cornului la unison de octavă, respectiv partidei corzilor:

Strofa următoare, Bv, readuce tema de joc, de această dată susținută la unison de flaut și viorile prime, cu un acompaniament identic la compartimentul de suflători, cu cel utilizat în strofa B, completat însă de data aceasta de viorile secunde și viole prin figurații melodice pe optimi, și izoritmice, ritmat, inspirat din cel al tarafului tradițional, la violoncel și contrabas. Prin aceste mijloace utilizate, compozitorul reușește să creeze o țesătură muzicală de o expresivitate muzicală deosebit de sugestivă, plină de vioiciune și dinamism, în spiritul muzicii de joc autentic țărănești.

Finalul părții a doua este reprezentat de strofa Av1 care readuce tema meditativă a strofei inițiale, în aceeași sferă modală a ionianului pe Fa, încredințată acum viorilor prime. Restul aparatului orchestral susțin linia melodică de mare puritate și încărcătură emoțională printr-o scriitură combinată, omofonă la suflători și contrapunctică la corzi.

Partea a treia, *Bocet*, de dimensiuni succinte, compozitorul realizează un tablou muzical de mare tensiune dramatică. Structura este tistrofică. În strofa A, tema a (13 măsuri) este un *cântec după morți*, „de petrecut” în tempo *Largo*, din repertoriul funebru al localității Tolcea Mică din județul Hunedoara⁶, alcătuită pe baza unui motiv muzical cu ritm punctat, având ca scară o pentacordie eolică pe Sol cu extensie în plagal, temă care este intonată la unison până la reperul 1 de partida suflătorilor și punctată la cadențe de tremolo-ul intens al corzilor și de figurația arpeggiată a harpei, care sugerează plânsul:

⁶ Ibidem, p. 143.

Largo $\text{♩} = 44$ Cîntec după morți

Flauto
Oboe
Clarinetto in Sib
Fagotto
Corno in Fa
Arpa
Piano
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

Prezentarea monodică a temei de bocet este o modalitate inspirată a compozitorului de a face o trimitere directă la practica folclorică a bocirii morților, integrată obiceiurilor de înmormântare la români.

De la reperul 1, tema de bocet este intonată de viorile prime, și contrapunctată de corzi și suflători. Este interesantă cadența frigidă care finalizează fraza a, susținută acordic de un acord micșorat do# - si - fa, rezolvat la Sol I:

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
A.
P.
Vl. I.
Vl. II.
Vle.
Vlc.
Cb.

La reperul 2, începe strofa B, care aduce o a doua temă (8 măsuri) inspirată tot din melodica de bocet, deosebit de sugestivă, caracterizată printr-un profil melodic predominant descendent urmat de un salt ascendent și apoi din nou descendent, pe ritm de șaisprezecimi. La cadența acestei teme (măsura 5 după reperul 2), intervine cornul cu primul motiv al temei a, care va fi secvențat:

În ultima strofă, Av, care începe la reperul 3, sunt reluate atât tema b intonată de flaut, dar care acum este prelucrată, cât și tema a (susținută de corn și prezentată integral, dar transpusă la interval de cvintă). De la reperul 4 urmează o Coda (6 măsuri), în care este readus modul de bază, eolianul pe Sol, ecourile bocetului stingându-se treptat până la nuanța *ppp*, cu un ultim motiv punctat, intonat de flaut.

Partea a IV-a, *Dans*, are o structură tristrofică mare (A B Av), inspirându-se dintr-o dinamică melodie de joc din comuna Petriș⁷, în tempo *Allegretto*, care pe parcurs își schimbă înfățișarea, fiind prelucrată și orchestrată în mod ingenios de compozitor. În strofa A, de dimensiuni ample, după o scurtă introducere (4m), își face apariția melodia de joc (tema a, 14 măsuri, dorian pe Re cu treapta a șaptea ridicată), intonată de clarinet, în dialog cu flautul și oboiul (de două ori câte 2 măsuri alternativ, începând cu reperul 1), restul aparatului orchestral având rolul de acompaniator armonic și ritmic:

⁷ Ibidem.

A Allegretto $\text{♩} = 120$

Flauto (poi Fl. picc.)

Oboe

Clarinetto in Sib

Fagotto

Corno in Fa

Arpa o Piano

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

De la reperul 2, tema a este reluată integral (16 măsuri) de către oboi, ușor simplificată, fiind acompaniată sincopat de corzi, în manieră asemănătoare tarafului tradițional. În continuare, din materialul melodic al temei a, Drăgoi preia motivul de bază, pe care apoi îl prezintă sub diverse înfățișări, modulând sau prelucrându-l și creând o invenție melodică proprie, cum se întâmplă, de pildă, la reperul 3, timp de 8 măsuri (tema a1, eolian pe Mi):



Este partea în care autorul își demonstrează cu prisosință talentul și ingeniozitatea de compozitor și orchestrator, distribuind motivul pregnant al temei a, transpus pe rând prin alte sonorități modale, diverselor instrumente de suflat sau cu corzi, rezultând o țesătură muzicală contrapunctică și armonică complexă, de o mare expresivitate, forță de transmitere, dinamism. Strofa B, de dimensiuni mici, aduce un contrast agogic și expresiv prin utilizarea unei melodii de doină (tema b, 14 măsuri, eolian pe La), cu ritmică parlando-rubato, expusă de oboi, iar strofa a treia, Av, reia pe scurt, într-un crescendo agogic și dinamic, motiva principală a temei a, modificată, piesa încheindu-se într-un moment de culminație, sugerând iureșul de nestăvilit al jocului țăranesc organizat duminica în vatra satului.

Partea a cincea, *Cântec de nuntă*, are formă tristrofică mare: A B Avar. Prima strofă, A, utilizează ca linie melodică un cântec de nuntă din Seliște⁸, comuna natală a compozitorului, iar construcția interioară este următoarea: a (12 măsuri), b (6 măsuri), a var (6 măsuri). Cântecul de nuntă, la origine cu caracter ritual, se desfășoară într-o atmosferă solemnă, într-un tempo lent, *Adagio*, și are un contur melodic de tip *ascensio-descensio* și o ritmică fluentă, bazată pe optimi și pătrimi, care la origine provine din sistemul giusto-silabic; sistemul sonor aflat la baza frazei a este modul ionian pe Sol. Această primă idee muzicală este intonată de partida viorilor, susținută de celelalte corzi, în manieră vertical-acordică, ale treptelor principale ale modului și cu mici mișcări contrare ale vocilor:

⁸ Ibidem.

A Adagio $\text{♩} = 50$
Quasi una marcia solenne

Flauto
Oboe
Clarinetto in Si
Fagotto
Corno in Fa
Arpa
Piano

a Adagio $\text{♩} = 50$
Quasi una marcia solenne

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

Cea de-a doua frază, b, pare a fi o invenție melodică a autorului care utilizează modul eolian pe Si, fiind încredințată flautului acompaniat de suflătorii de lemn și de harpă. Printr-o cadență intrusă, viorile prime însoțite de corzi, flaut, oboi și harpă, reiau prima idee muzicală, a, în modul de stare majoră inițial, diminuată însă ca dimensiuni.

b

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
A.
P.
Vl. I
Vl. II
Vi.
Vcl.
Cb.

De la reperul 2 debutează strofa B, cu tema b (8 măsuri) cu caracter jucăuș, intonată de flaut, în tempo *Allegretto*. Acest cap tematic, construit pe o hexacordie ionică pe Re, va fi tratată în continuare în manieră contrapunctică imitativă de tip *fugato*. A doua prezentare a temei b o face oboiul începând cu reperul 3, la interval de cvintă perfectă descendentă (pe Sol); urmează apoi clarinetul, care intonează tema la tonica modală Re și, în fine, fagotul, la cvintă.

B

2 Allegretto giocoso $\text{♩} = 112$

3

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

A.

o

P.

2 Allegretto giocoso $\text{♩} = 112$

3

VI.I.

VI.II.

Vle.

Vlc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

A.

o

P.

4

VI.I.

VI.II.

Vle.

Vlc.

Cb.

The musical score is for a section labeled 'B' in a key of D major (two sharps) and 2/4 time. It begins with a tempo marking of 'Allegretto giocoso' and a metronome indication of 112 beats per minute. The score is divided into four systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cor.), as well as a grand staff for strings (A., o., P.). The second system continues the woodwinds and adds Violin I (VI.I.), Violin II (VI.II.), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The third system repeats the woodwind and string staves. The fourth system continues the string staves. The music features a fugato texture, with the Flute introducing a melodic theme in measure 2, followed by the Oboe in measure 3, and then the Clarinet, Bassoon, and finally the strings. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and mezzo-piano (mp). The score ends with a measure marked with a circled '4'.

După încheierea expunerii tematiche imitative tema b este prezentată încă o dată, la unison, de către flaut și viorile prime, susținute omofonic de restul compartimentelor. De la reperul 6 până la 7 apar două idei muzicale noi, inspirate din motiva temei b, repetate alternativ, la oboi și flaut, cu rol de interludiu modulatoriu, după care se revine în *tutti* la tema b, în modul de bază, ionian pe Re.

Strofa finală a părții a treia, readuce atmosfera solemnă de la începutul acesteia, prin reluarea cântecului de nuntă, mai întâi fraza a susținută de violoncel, apoi fraza b la flaut și în final, av la oboi, întreg aparatul orchestral participând la încheierea unui discurs muzical plin de culoare și varietate sonoră, în perfect acord cu semnificația sărbătorească a părții finale a *Divertismentului rustic*.

Această lucrare dedicată orchestrei de cameră este una din cele mai reușite, apreciate și cunoscute ale compozitorului Sabin Drăgoi, rămânând în memoria asultătorilor mai ales datorită frumuseții și purității liniilor melodice utilizate, majoritatea citate folclorice culese de compozitor din zona Banatului. Melodiile alese sunt reprezentative pentru genurile folclorice românești, atât ocazionale cât și neocasionale (colindă, cântec de stea, bocet, cântec de nuntă; cântec liric, melodii de joc, de doină) fiind prelucrate cu măiestrie prin diverse mijloace muzicale, precum:

1. tratare omofonă, tonal-modală;
2. tratare contrapunctică-imitativă de tip fugato;
3. dialogul între instrumente sau grupe de instrumente;
4. prelucrare motivică a temelor în secțiunile dezvoltătoare;
5. invenție melodică în spirit folcloric atât pentru crearea contrasubiectelor în contrapunctul liber, cât și pentru momentele de interludiu.

Se remarcă, de asemenea, măiestria compozitorului în realizarea orchestrației, care este una clasică, echilibrată, luminoasă, unul din instrumentele care dă un plus de strălucire orchestrei camerale, fiind harpa. Înveșmântarea orchestrală realizată de compozitor este în perfect acord cu titlul piesei, cel de divertisment muzical care face trimitere la un gen cameral specific barocului și clasicismului, dar și cu ethosul melodiilor de sorginte folclorică, prin potențarea expresivității acestora cu ajutorul mijloacelor componistice specifice școlii de compoziție românească și europeană din primele decenii ale secolului XX.

CONJUNCȚIA INEFABILULUI CU MATEMATICA ÎN TREI LIEDURI DE NICOLAE BRETAN

Dr. Ruxandra MIREA

[Conf. univ, Universitatea Ovidius - Facultatea de Arte, Constanța]

Pitagora: *Totul este rânduie în număr*

Platon: *Totul este rânduie în formă*

Ne propunem în acest studiu să demonstrăm calitatea muzicii de a fi o artă ce își arată forța prin interdisciplinaritate. Oare nu suntem încă convinși că acustica este o știință ce atrage atenția, prin construcția instrumentelor sau prin dinamică, știut fiind că îi datorăm fizicii transmiterea influxurilor energetice, a semnalelor muzicale? Se știe că cercetările întreprinse de Pitagora, G. Galilei sau Mersenne asupra proprietăților coardelor vibrante au fost esențiale pentru acustică și pentru evoluția instrumentelor. Oare teoria muzicii, armonia, contrapunctul nu sunt clădite pe știința numerelor, a relațiilor configurate pe puterea încifrată a acestor semne grafice? Sau, psihologia, știința cu ajutorul căreia deciptăm trăirile declanșate de orice audiție muzicală, nu o găsim indispensabilă? Mai nou, informatica, nu ne ajută oare să conducem, cu mijloace sofisticate și elaborate, informația muzicală înspre ținta propusă? Sau, istoria, estetica, sociologia și alte discipline nu ne susțin pe noi, muzicienii să dăm sens unei arte, care își atribuie calitatea de a fi cel mai aproape de Dumnezeu, prin mesajul, prin dezvoltarea însușirilor estetice, morale și intelectuale ale oamenilor?

Cu siguranță așa este. Rostul acestor demersuri de cercetare este de a explora nivele inedite, uneori nebănuite ale resorturilor muzicii. Artistul care ne-a impresionat prin intensitatea și expresivitatea substanței muzicale a fost Nicolae Bretan (1887-1968). Întrebarea firească, pentru orice muzicolog este legată de acele mijloace ale limbajului muzical ale unui compozitor care, în termeni de originalitate, a atins coarda sensibilă a auditoriului. Ne-am propus astfel să facem o descindere pe tărâmul muzical al compozitorului Nicolae Bretan, încercând să dăm sens unei demonstrații ce are funcție de postulat, aceea că matematica, prin principiile de ordine, proporție, simetrie, regulă, susține ineluctabil muzica. Chiar dacă sensul aserțiunii implică o recunoaștere fără obligativitatea de a mai demonstra, noi, ne considerăm îndatorați să acționăm în sensul unei demonstrații, întrucât, matematica poate da fiori, de multe ori, muzicienilor.

Pentru a putea concretiza și materializa studiul de față se cuvine să menționăm unitatea de măsură cu ajutorul căreia vom dovedi proporțiile armonioase ale lucrărilor propuse, trei lieduri de Nicolae Bretan. În cercetarea noastră ne-am oprit la legea naturală, organică, ce guvernează, *ab initio*, formele estetice. Este un raționament ce a fost afirmat în arealul antichității, al arhitecturii, al sculpturii, al artelor plastice. Primul matematician căruia i se atribuie definirea proporțiilor armonioase în gândirea artistică, a fost Euclid (325 î.H-265 î.H). Dar, teoria este cunoscută dinaintea existenței lui, fără a fi formulată întocmai după regulile matematice precum acesta. Pitagora (cca. 580-495 î.H) și școala acestuia a susținut că proporția (raportul exprimat printr-un număr este adevărat rațional) constituie esența tuturor lucrurilor. După filozofia acestuia “orice lucru este într-adevăr un raport, o limită, un număr.”¹ Această formulă matematică $\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CBA}$ a fost menționată de matematicianul Luca Paciolo din Borgo (1445-1514) drept *proporția divină*. Ea sfârșește a fi numită, așa cum o formulăm și astăzi, *secțiunea de aur*, de către Leonardo da Vinci. Însă tot antichității îi datorăm denumirea rezultatului acestei proporții, *Phi*, număr irațional care este un număr infinit, 1,61803. Frumusețea sculpturilor artistului grec Phidias (490-430 î.H) l-a impresionat pe un alt matematician, de data aceasta al secolului al XX-lea, Mark Barr, care, a remarcat, precum alți istorici de artă, evidența acestei proporții în operele de artă ale sculptorului.

¹Antelme E. Chaignet - *Filosofia lui Pitagora*, 2012, București, Editura Herald, p. 26

Formula în sine este un simbol, prin cele trei segmente, **AB**, **AC** și **BC**. Însăși cifra trei simbolizează unitatea părților componente. Se explică astfel că numerele mici, dimensiunile mici sunt cuprinse în unitatea mare, adică este parte dintr-un întreg, iar întregul unitar este ansamblul proporției bine măsurate. Și cum proporția este similară cu armonia, se deduce că este un indicator, reper al frumosului. De altfel și Aristotel postulează aceeași idee ”Multiplicitatea este unitate, unitatea este multiplicitate.”²

Acest raport al proporției, al *secțiunii de aur*, îl vom aplica celor trei lieduri alese din creația lui Nicolae Bretan, dovedind ceea ce din antichitate s-a exprimat, că ”totul este rânduie în număr”, că ”frumosul reprezintă numărul.”³

Nicolae Bretan este un compozitor pe nedrept uitat. Viața sa a fost plină de neprevăzut, deși idealul de a fi muzician, l-a îndreptat conștiințios, perseverent, în activitatea creatoare. Adesea, forța gândirii impresionează atât de intens, încât poate avea o latură contondentă îndreptată spre cel care o emană. Liber în gândire dar prizonier al vremurilor versatile ale începutului de secol XX, care au îmbrăcat haina roșie a comunismului, Nicolae Bretan rămâne în istoria muzicii un artist complet, ce în fiecare moment dificil a nesocotit conjunctura nefavorabilă și totuși a cântat: cu vocea, cu pana, cu bagheta, dar mai ales cu inima. S-a născut la Năsăud, o localitate ardeleană, ce a fost revendicată în istorie pe rând de Imperiul Austriac, de cel Ungar, revenind la țara mamă și rămânând totuși un loc îmbăiat de spiritualitatea românească. Totuși, tocmai prin această ipostază variată a locului, poate, Nicolae Bretan ne lămurește asupra traseului vieții, colorat în nuanțe când limpezi, asemeni idealului său, când crude, sau tulburi, cu accente dramatice, asemeni vieții lui. Tatăl său l-a îndrumat înspre cariera de avocat, dar, pasiunea pentru muzică a depășit voința părinților, renunțând la studiile de drept și orientându-se numai înspre cele muzicale, la Cluj, Viena, Budapesta. Cu toate acestea în 1910 absolvă studiile Facultății de Litere din Cluj.

A trăit viața cântând, în fața publicului, ca bariton (Bratislava, Oradea, Teatrul Maghiar din Cluj, Opera Română din Cluj), în spatele scenei ca regizor (Teatrul de stat, Teatrul Maghiar din Cluj, Opera Română din Cluj) și director de teatru (Opera Română din Cluj). Peste toate acestea s-a simțit compozitor, creator al unor lucrări ce aparțin și susțin cultura muzicală românească.

Nicolae Bretan a compus de foarte tânăr, de la 13 ani, atunci când își descoperea mlădierile vocale. El rămâne în memoria noastră, precum singur s-a definit: ”Sunt primul român compozitor de operă din Transilvania.”⁴ Fiind determinat de istorie și de familie să aparțină mai multor culturi, prin descendență și localizare, România, Austria, Ungaria, Nicolae Bretan a comunicat facil în toate cele trei limbi (română, germană, maghiară), găsind melodicitatea fiecăreia ca mod de exprimare lirică. Este autorul operelor *Luceafărul*, *Revolata lui Golem*, *Horia*, *Stranie seară de Sedar*, *Arald*. Catalogul lucrărilor sale cuprinde o singură lucrare a genului simfonic, *Mic dans românesc* (1950), pentru orchestră mică, câteva miniaturi instrumentale, unele lucrări dedicate genului coral, dintre care cea mai reprezentativă rămâne *Requiem* (1932), pentru baritone, mezzosoprană și acompaniament de orgă (pian).

Liedurile le-a compus în răstimpul unor lucrări ample, spre a exterioriza trăirile sale, tumultuoase și încercate. Catalogul lucrărilor dedicate acestui gen al muzicii de cameră, pentru voce solo, însumează peste 200 de lieduri. Intitulată sugestiv ”Colecția *My Lieder-Land*” cuprinde 218 piese, din care 90 au texte în limba română, 70 în Maghiară, 50 în Germană. Câteva din compozițiile sale religioase au texte în limba latină.”⁵

Pentru lucrările sale a ales autori, ce aparțin culturilor care l-au găzduit în formarea sa ca artist. Creația sa i-a asigurat existența pe scenă și apoi în laboratorul său, atunci când nu a mai fost lăsat să cânte, să își prezinte lucrările sale pe scenele teatrelor, când a fost exclus din Uniunea Compozitorilor Români, atunci când s-a retras în interiorul său, nemaivorind să comunice cu un exterior care îi trădase idealurile artistice. A recurs la aceste alte graiuri fără a fi un stăvilor pentru limba română, ci, o stărnire a marii disponibilități intelectuale și artistice, de a găsi muzicalitatea în fiecare limbă. Biograful său, Hartmut Gagelmann se

² Apud, Aristotel - *Metafizica*, în Antelme E. Chaignet - *Filosofia lui Pitagora*, 2012, București, Editura Herald, p. 333

³ Antelme E. Chaignet - *Filosofia lui Pitagora*, 2012, București, Editura Herald, p. 78

⁴ Hartmut Gagelmann – *His life, his music*, 1948, sursa internet, p.168

⁵ Hartmut Gagelmann – *His life, his music*, 1948, sursa internet, p. 4

întreabă retoric, “a fost un cântăreț care a compus sau a fost un compozitor care a cântat?”⁶ Același biograf ne vorbește despre virtuțile vocii sale cu care a impresionat pe atâtea scene, într-un repertoriu ce cuprindea lucrări compuse de Gioacchino Rossini, Ch. Gounod, L. Delibes, G. Verdi, Halevy, R. Wagner, P. I. Ceaikovski., G. Puccini. El consemnează că avea o voce “tonică, sănătoasă și capabilă de subtile inflexiuni.”⁷ Întotdeauna compozitorul a scris muzica pe care a fost el însuși apt să o interpreteze, dovedind o știință ce nu a forțat niciodată vocea, ci a evidențiat pasajele comode ale vocii, estompând cu abilitate pe cele de trecere, de legătură. În spiritul acestor evidențieri stau mărturie înregistrări ale vocii sale de la vârsta de 66 de ani. Cu 13 ani înainte de a muri, în anul 1955, reapare în fața publicului, în biserica *Sfinții Gavril și Mihail* din Cluj, unde a interpretat partitura solistică a *Requiem*-ului compus de el. A fost ultima sa apariție în calitate de artist liric. Până la sfârșitul vieții, se retrage în sine, învins de regimul totalitar, care l-a exclus de pe scenă, dar nu i-a putut confisca dragostea pentru muzică, care, nu l-a dezamăgit niciodată.

Am ales trei lieduri din culegerea *Lieder-Land* cu o intenție precisă. Nicolae Bretan, fiind un cetățean al lumii, exprimarea i-a permis să fie neconstrânsă prin muzică, suportul literar devenind un caleidoscop multinațional. Apoi, în viața sa s-au întâlnit esențe a trei naționalități: româna, maghiara și germana. Bunăoară, am ales trei lieduri spre cercetare, ele semnificând o panoramă a culturilor menționate: *Somnoroase păsărele*, pe versuri de Mihai Eminescu, traducere de N. Bretan; *Prin Paris a umblat toamna*, versuri de Ady Endre, traducere de Costă Carol; *Umbre-s doar, sărut, iubire*, versuri de Heinrich Heine, traducere de Nina Cassian. În toate cele trei lieduri stilistica compozitorului se brodează pe o canava romantică, cu evidente influențe germane dinspre Robert Schumann și Johannes Brahms. Dar esența românească se resimte în trăirea și suflul frazelor, în culoarea modalismului, în jocul ritmului. Originalitatea surprinde cu sonorități expresive, tulburătoare, uneori dramatice, așa cum s-a derulat și viața sa. De altfel, chiar el recunoaște: “Compozițiile mele nu sunt vase goale; ele sunt pline cu lacrimi. Le-am lăsat să se acumuleze încet, picătură cu picătură.”⁸

Vom încerca însă să dezvăluim misterul acestor țesături muzicale tulburătoare, aparent simple în limbajul muzical, prin cuprinderea lor în raportul *secțiunii de aur*. Vom proceda așa cum nu se obișnuiește la o analiză muzicală, să măsurăm cu unități concrete, prin știința numerelor, pentru a face vizibil aspectul estetic. Împăciuirea dintre voce și pian, dintre vocale, a silabelor, a rimelor, a armoniilor adesea încărcate de disonanțe ce își caută rezolvare, este cu adevărat vibrantă. Iar conjuncția cu matematica uimește știința muzicologului în precizia cu care desemnează climaxul, pe care compozitorul l-a configurat intuitiv, fără riglă și compas. Dar finalitatea este cu adevărat surprinzătoare.

Liedul *Somnoroase păsărele* este gândit pe versurile poeziei eminesciane ce poartă același titlu. Asemeni poetului care muzicalizează poezia, și compozitorul Nicolae Bretan poetizează discursul muzical. Este o lucrare timpurie (1912), deja compusă în urmă cu 101 de ani, atunci când compozitorul avea 25 de ani. Măiestria limbajului poetic s-a conjugat armonios cu virtuozitatea stilistică a compozitorului, conlucrând la crearea unei imagini vis, de basm, de un lirism delicat, mărturisit prin linia melodică.

O poezie de iubire, ce cuprinde în arhitectura ei două secvențe ce construiesc împreună tema romantică: dragostea de natură care voalează dragostea pentru femeie. Toate elementele cadrului fizic - păsărele, ramuri, izvoare, lebăda, trestii, aparent fac obiectul realității obiective. Dar, geniul creator eminescian, le dă puteri nebănuite, deghizându-le în simboluri, construind, prin fluidizarea lor, un tărâm oniric, unde se împlinește dragostea. Ideea poetică este cu delicatețe învăluită în metafore, ce trimit în zone ale subconștientului, oniricului, transcendentului. Analiza morfologică a poeziei ne dezvăluie o invenție lingvistică, aceea a alăturării celor trei versuri un al patrulea, înjumătățit ca număr de silabe. Astfel, poezia de patru strofe, are, după fiecare cele trei versuri de câte opt silabe un ultim vers, al patrulea de câte patru silabe, constituind un emistih, termen în limbaj de specialitate. Este o esențializare, o imagine încifrată a iubirii: 8-8-8-4. Apoi, poezia este gândită în ritm trohaic, o silabă lungă alternând cu una scurtă, ceea ce îi dă o dimensiune dinamică, atât cât să fie percepută

⁶ Ibidem, p. 168

⁷ Ibidem, p. 168

⁸ Ibidem, p.

emanația sentimentului de iubire: *Somnoroase păsărele/ Pe la cuiburi se adună,/ Se ascund în rămurile-/ Noapte bună!*

Compozitorul Nicolae Bretan face traducerea muzicală a acestei teme romantice în muzică cu un bagaj semantic ce nu este cu nimic mai prejos de versul eminescian. Este, asemeni poeziei, un lied de dragoste, cu tonuri delicate și suave, parcă cu irizații neptuniene, ce transcend lumea frivolă. Liedul este gândit într-o sintaxă omofonă și într-un sistem intonațional cu imixtiuni ale celui tonal cu cel modal. Modalitatea de exprimare ritmică denotă o congruență a troheului literar cu cel muzical. Forma arhitectonică este a unui lied bistrofic, desfășurat la nivel de perioadă, repetarea acestora dimensionând structura de **abab**. Este un indicator al principiului de unitate și echilibru prin arhitectura construită. "...numărul reprezintă totul: este esența formală - căci numărul este formă ..., numărul se află în înfăptuirile și gândurile omului, în artele pe care acesta le-a descoperit și cultivat."⁹

Tempoul muzical, *Andante con motto*, dezvăluie intenția de dinamica apei, de suflu al mișcării apei. În partitura solistului, miracolul ritmului devoalează neliniștea poetului în preajma iubirii. Salturile de terțe și cvarte ascendente și descendente sugerează fâlfâirea aripilor. Freământul iubirii, asociat cu zbaterea aripilor păsărelelor este conturat prin valorile scurte de șaisprezecimi reprezentând ingeniozitatea compozitorului de a crea cadrul de vis, de imponderabilitate, ce face posibilă transformarea. Pianul susține discursul vocii solistice printr-o dezvoltare arpeggiată, cu un accent dinamic, voit pe timp slab, pe dominantă tonalității, semn al cuprinderii, al sentimentului înălțător, al voinței străpungerii limitelor omenești.

Liedul este gândit în aceeași varietate intonațională, asemeni tematicii poeziei romantice, când învolburată când exaltată. Sunt cele două fațete ale universului armonios către care tinde și compozitorul, asemeni poetului. Armura, ce aparține tonalității Mi major, este permanent prezentă, nu se modifică, dar, substanța muzicală asemeni celei poetice este fluidă în fiecare măsură. Bunăoară, introducerea de numai două măsuri a pianului, creionată printr-un arpeggiu extins pe aproape trei octave, sugerează clipocitul apei. De la bun început, M. Eminescu apelează la un arhetip, apa, pe care N. Bretan o construiește în tușe mișcătoare, în valori de șaisprezecimi. Partitura solistică debutează în aceeași tonalitate, Mi major, cu un ritm derivat din troheu, diminuând forma de bază optime cu punct urmată de șaisprezecime. Măsura a doua deja ne prezintă o modulație la relativă, do diez minor (*Pe la cuiburi se adună*), pentru ca în ultima măsură a frazei întâi să se insinueze modul do lidic. Ultimul vers al primei strofe, denumit emistih, *Noapte bună*, aduce odată cu împăcarea, revenirea la tonalitatea inițială Mi major:

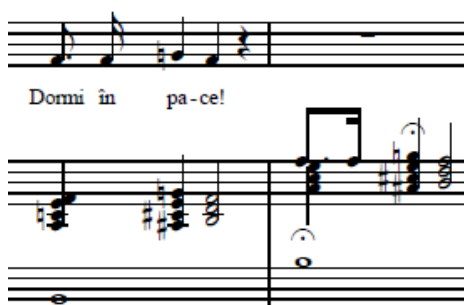


Fraza a doua, **b**, semnificând strofa a doua redimensionată în tipare moderne de șase măsuri – este colorată printr-o alternanță intonațională: Mi major-mi minor armonic-mi minor natural-la minor natural-si minor natural-Si major. Este invitația eminesciană la armonizare, prin metaforele *izvoarele suspină, codrul negru tace, florile dorm*. Muzicalitatea exprimării poetice dă elan compozitorului care construiește secțiunea apelând la formula metro-ritmică contrapunctată (*Suspiniul izvoarelor*), în alternanța Mi major-mi minor:

⁹ Chaignet, Antelme-Edouard - *Filozofia lui Pitagora*, București, Editura Herald, p. 44



Risipirea negurilor se materializează prin modulația la patru cvinte depărtare, spre la minor și, apoi, spre si minor, cu insistența pe acordul micșorat al treptei a șaptea, al doilea emistih - *Dormi în pace*, în măsurile 10-11:



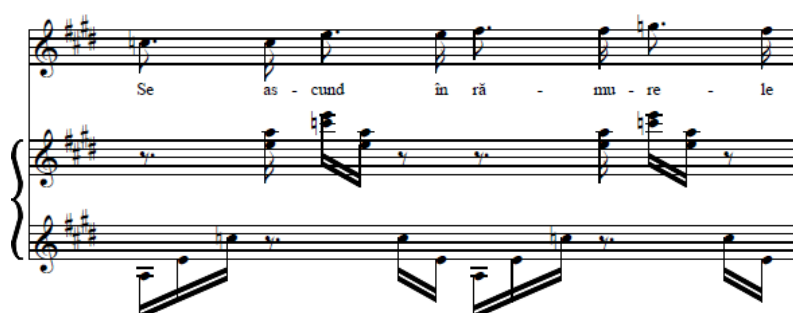
Fraza a treia, similară cu prima, conturează revenirea secțiunii **a** la nivel de frază, cu aceeași înlanțuire intonațională. Emistihul evidențiază liniștea și armonia, prin reverberațiile tonalității inițiale Mi major. În fraza a patra, **b**, cu aceeași extensie a măsurilor 5 și 6, urmând prozodia, compozitorul accentuează armonia și echilibrul, adăunând încă patru măsuri în Mi major, repriza mică. Pianul, în consonanța acordurilor complete, dublează vocea solistului, creând sintonia visată deopotrivă de poet și compozitor.

Captivantă este cadența modulantă între secțiunea **b** și **a**, ce anunță repetarea formei binare inițiale.

Toate cele patru emistihuri reprezintă surpriza, finalizează fiecare dintre perioadele constructive de strofe, creând firul director al liedului: *Noapte bună! Dormi în pace! Somn ușor! Noapte bună!*

Explicația și aplicația matematică de mai jos nu face decât să exprime numeric reveria muzicală, suflul trăirii, încărcat de sensibilitate, de delicatețe. Traseul muzical al acestui prim lied, considerând dimensiunea **AB**, cuprinde 26 de măsuri. Fiecare dintre cele două secțiuni **a** și **b** totalizează 11 măsuri, iar repetiția 15 măsuri. Calculăm prima expunere de 11 măsuri. Considerăm climaxul tensiunea acumulată, susținută vocal, ce este evidentă: în măsura 4, când intonațional ne aflăm sub influența modului do lidic, pe sol2 cu fermata, se pregătește prima culme, în măsura 6, pe la2 cu fermata:

Măsura 4



Măsura 6



Pianul susține arpegiind de fiecare dată. După acest moment de maximă vibrație compozitorul gândește o detensionare, o rarefiere, o limpezire.

Astfel, considerând numărul 11 ca fiind **AB**, și cifra 5-**AC**, avem următorul raport: $\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB}$, bunăoară $\frac{11}{6} = \frac{6}{6}$, unde 6 înseamnă numărul măsurilor între a 6-a și a 11-a. Rezultatul este de 1,83 adică cu 22 zecimi mai mult față de 1,61 *phi* standard, ceea ce este aproape imperceptibil. Prin audiere, se simte acest vârful al trăirii, pe care putem să îl explicăm și matematic.

Fiind aproape identică, secțiunea a doua comportă aproximativ aceleași cifre, dramatismul fiind la fel de intens.

Următorul lied, *Prin Paris a umblat Toamna*, are ca suport literar o poezie a scriitorului maghiar Ady Endre. Acesta (1877-1919) s-a născut, asemeni compozitorului Nicolae Bretan, într-o localitate care, pe atunci făcea parte din Imperiul Austro-Ungar, acum fiind localizat în județul Satu-Mare. Poet și jurnalist, Ady Endre a promovat un stil modern, avântul creator fiind sinonim cu estetica simbolistă. Teme iterative, ciclice ale ideaticii sale exprimă fie elenul patriotic, fie setea de Dumnezeu, sau dragostea mărturisită ce i-a purtat-o Adelei, Leda. Pentru ea a vizitat Parisul de 7 ori, dedicându-i multe dintre poemele sale, precum acesta care l-a inspirat pe Nicolae Bretan. *Prin Paris a umblat Toamna*, tradus de Costa Carol, este o poezie filozofică, în care toamna este asociată cu zenitul vieții, cu pustiirea sufletească, cu neîmplinirea dragostei. Poezia are 4 strofe, fiecare având o țesătură de câte 4 versuri. Versurile, în alternanța 10+12+10+12 picioare, sunt suficient de extinse spre a crea un motiv muzical de 2 măsuri. Corespondența pe care o sesizăm la Nicolae Bretan, între ideea melodică și sonoritate este plină de naturalețe, concentrând ritmicitatea interioară a versului, ce a dat consonanță frazei muzicale:



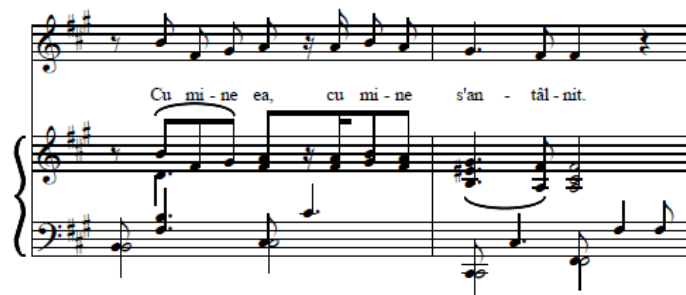
Structura arhitecturală este monostrofică, la nivel de perioadă însumând două fraze, cu o mică repriză. Compozitorul a gândit repetarea de patru ori a acestei structuri muzicale cu intenția de a exprima, aproape obsesiv, neîmplinirea dragostei, neliniștea, mahnirea, oboseala, detașarea de viață.

Fraza întâi cuprinde tema liedului, ce are o formă melodică cupolată, sugerând un vârtej sufletească, o răscolire care adună, ridică și revine. Pianul marchează, prin mâna stângă, în valori de doimi, armonia tonală, cu înlanțuirea I-IV-V-I și I-IV-IV6-V-I, în timp ce mâna dreaptă aproape sec și grijuliu dublează vocea solistică. Fraza a doua colorează și învolutează conținutul muzical prin desenul descendent cromatic, glisând de la tonică la

dominantă. Elementul ritmic dinamizează prin formule contratimpate, la pian, completate prin formule excepționale (triolet de valori egale) la voce:



Este de altfel momentul ce emoționează cel mai mult, ce, spunem noi, profilează secțiunea de aur, impresionând, declașând trăiri și judecăți estetice. Măsura a șaptea realizează climaxul, tensiunea. Ultimul vers al strofei este asemeni unui suspin muzical prin includerea celor două pauze pe timpii unu și trei. Este sensul psihologic pe care compozitorul îl atribuie momentului, accentuându-l prin repetiție, prin ecoul trenant al durerii:

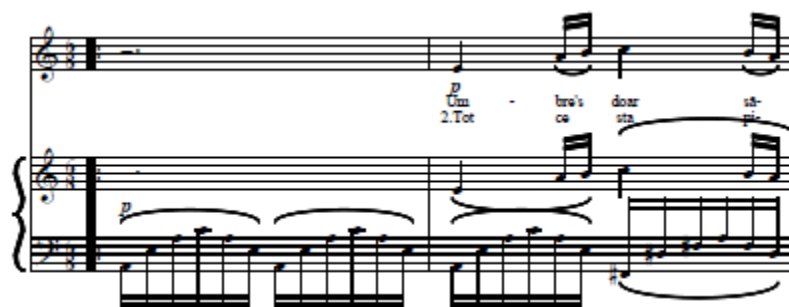


După acest tipar se desfășoară și următoarele două strofe. Celei de a patra, compozitorul i-a adăugat repetiția ultimelor două versuri: *A fost aici dar numai ea o știe/ Și al frunzelor, al frunzelor amintire*. Gravitatea ireversibilității timpului este accentuată de către N. Bretan prin expunerea motivului cromatic în octava centrală, în nuanțe de piano, semn al implacabilului sfârșit, al efemerului.

Cum obiectul studiului nostru este acela de a identifica veridicitatea raportului matematic, a proporției divine, în definirea armoniei muzicale a liedului, remarcăm și de această dată gândirea intuitivă a compozitorului privind proporția lucrării ce s-a supus proporției naturale, organice. Armonia întregului lied, judecând ca și normă estetică, este justificată și matematic, numărul și de această dată definind un principiu al măsurării frumosului. Bunăoară, în secțiunea a, perioada luată în calcul, are 15 măsuri. Momentul culminant îl constituie măsura a 7-a. De la această măsură (7) până la sfârșitul perioadei mai sunt opt (8) măsuri. Astfel, completând raportul $AB/AC=AC/BC$, rezultă $15/7=7/8$. Rezultatul acestei proporții este **1,87**, cu o aproximație de 26 zecimi față de proporția de aur, 1,61. Este uimitor cum gândirea compozitorului a atins punctual culminant cu atât de mare precizie.

Umbre-s doar, sărut, iubire, în traducerea Ninei Cassian, al treilea lied este și ultimul analizat. El aduce în atenție versurile poetului german Heinrich Heine, romantic prin exprimare estetică.

Poezia, structurată în două strofe de câte 4 versuri, dezvăluie o temă a deșertăciunii, a limitelor umane. Este proiecția literară a vulnerabilității umane în fața momentelor dureroase ale vieții, uneori insurmontabile. Desenul muzical al mâinii drepte a pianul este o umbră a vocii solistice. Mâna stângă, purtătoarea armoniei, desenează, parcă legănând o figurație pe arpeggiu mare. Este un ritm ce construiește aproape sferic, sugerând mișcarea. De altfel, absența unui tempo este semn al puternicei străpungeri a gândirii compozitorului, care prin limbajul propriu a sugerat viteza de expunere:



Muzicalitatea versurilor îl conduce pe compozitor spre o metrică compusă de 6/8, păstrând ritmul trohaic pe întreg parcursul liedului. Rima încrucișată, de 8 silabe cu 7 silabe, într-o ritmicitate trohaică îl determină pe compozitor să adopte o concepție originală. Astfel, insistând asupra esenței poemului, extinde tiparul inițial de 4 la 6 versuri, repetiția ultimelor două versuri creând o formă de Contrabar: **abb**, la nivel de frază. Dar modernismul, cheia definitorie a vârstei pe care compozitorul o avea la compunerea acestui lied, 42 de ani, îl determină în a doua expunere a secțiunii **b**,



sa îl varieze, transpunând **b** variat cu un ton mai sus. Concretizăm și în lied o expunere gradată a cugetării filozofice îndeplinind, prin fraza a treia, **b variat**, un climax al expunerii:



Însăși concepția de a organiza liedul în 3 părți, poate trimite la semnificația cifrei 3, Trinitatea divină, lămurindu-ne autorul H. R. Radian, că “Filozofia religioasă paleo-germană se baza pe cele 3 faze ale evoluției: devenire-existență-pieire.”¹⁰

Frumusețea liedului ni se dezvăluie prin acest raport matematic ce poartă în el esența esteticului, sau, altfel spus, “Într-adevăr, Pitagora are dreptate: esența muzicii și principiul frumuseții sale rezidă în număr.”¹¹

¹⁰ H.R.Radian – *Cartea proporțiilor. Principii și aplicații în arhitectură și în artele plastice*, 1981, București, Editura Meridiane

¹¹ Antelme-Edouard Chaignet - *Filozofia lui Pitagora*, București, Editura Herald, p. 132

Bunăoară, dacă fiecare frază are câte 4 măsuri, întreg parcursul liedului are 13 măsuri. Înlocuind formula proporției divine $AB/AC=AC/CB$ concretizăm următorul procent $13/6=6/7$.

Rezultatul este foarte aproape de ϕ 1,85, adică 0,24.

În finalul studiului atragem atenția, asupra concepției pitagoreice care a declarat numărul ca fiind suveran al universului, el fiind ”materie, formă și cauză.”¹² De fapt el a declanșat, prin școala sa, prin discipolii săi, prin viitoarele școli de filozofie călăuzite de Aristotel, Platon, Plutarh, Plotin, Sfântul Augustin, Giordano Bruno, Leibnitz, Novalis, Schelling, principiul că numărul este un raport ce înfățișează armonia, suma contrariilor în unitatea formei. ”Cei ce pretind că matematicile nu vorbesc nici despre frumusețe, nici despre bine, se înșală, căci ele dau seamă îndeosebi despre frumos, caută să demonstreze existența frumosului, indicând efectele și raporturile. Oare cele mai frumoase forme ale frumosului nu sunt ordinea, simetria, limitarea?”¹³

După o scurtă incursiune în viața și creația de lied a compozitorului transilvănean Nicolae Bretan, după ce am luat cunoștință despre suferința înlăturării din viața artistică ce l-a îndepărtat de scenă, de cânt, nu putem decât să apreciem sacrificiul de a fi acceptat îndepărtarea de lumea lirică, de scena deschisă. În pofida acestor grele penitențe, limbajul său muzical dezvăluie un artist frumos la suflet, pătruns de focul sacru al muzicii. Ceea ce filozoful Plutarh exprimă: ”Ritmul și armonia sunetului vocii umane nu sunt decât imaginea și armonia ritmului interior al sufletului.”¹⁴

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Chaignet, Antelme-Edouard - *Filozofia lui Pitagora*, 2012, București, Editura Herald
Radian, H. R. – *Cartea proporțiilor. Principii și aplicații în arhitectură și în artele plastice*, 1981, București, Editura Meridiane
Roman, Tiberiu – *Simetria*, 1963, București, Editura Tehnică

Articole/Studii

Constantinescu, Grigore. *Un artist al cântecului românesc-Nicolae Bretan*, în: *Informația București*, 16.IV. 1973, București
Cosma, Viorel. *Liedurile lui Nicolae Bretan*, în: *Tribuna Românească*, 8, nr. 156, 1.V. 1979, București

Surse internet

Gagelmann, Hartmut – *His life, his music*, 1948, sursa internet
https://books.google.ro/books?id=foItLf4hve8C&pg=PR4&lpg=PR4&dq=Gagelmann,+Hartmut+%E2%80%93+His+life,+his+music,+1948&source=bl&ots=-3I6NA3gk8&sig=uI5hMgf2WtFmOe98JZ_hCVISRGM&hl=ro&sa=X&ved=0CCAQ6AEwAGoVChMIx_at1_rQxgIVBO0UCh3AEAi2

¹²Antelme-Edouard Chaignet - *Filozofia lui Pitagora*, București, Editura Herald, p. 351

¹³ Apud Aristotel (*Poetica*), în Antelme-Edouard Chaignet - *Filozofia lui Pitagora*, Editura Herald, București, p. 333

¹⁴Apud, Plutarh, în Antelme-Edouard Chaignet - *Filozofia lui Pitagora*, Editura Herald, București, p.297

VASILE IJAC ȘI TRIBULAȚIILE FOLCLORULUI ROMÂNESC ÎN „OBSEDANTUL DECENIU”

Dr. Constantin-Tufan STAN

[[Lector univ., Universitatea de Vest Timișoara și prof. Lugoj]]

În anii „obsedantului deceniu” a continuat, amplificându-se acut și, aparent, ireversibil, tendința manifestată în perioada imediat următoare evenimentelor de la 23 August, marcând dramatic destinul unor creatori, considerați mesageri întârziați ai unei lumi revolute, reacționare, deveniți, peste noapte, indezirabili într-o societate bazată pe așa-numita dictatură a proletariatului. György Ligeti, unul din cei mai autorizați reprezentanți ai avangardei din a doua jumătate a secolului XX, născut în inima Transilvaniei, la Târnăveni, în 1923, avusese parte de o experiență dramatică la Budapesta, în încercarea de a-și promova una din creațiile sale de tinerețe (*Concert românesc*, opus de factură neobartókiană, inspirat, în prima parte, din ductul melodic al variantei *Mioriței* belintene din culegerea lui Sabin V. Drăgoi – vezi Stan 2012). În prezentarea CD-ului *The Ligeti Project II* (Berliner Philharmoniker, sub bagheta lui Jonathan Nott, în care *Concert românesc* apare alături de câteva din creațiile majore ale lui Ligeti elaborate în perioada de maturitate), Ligeti detaliază câteva secvențe din tribulațiile pe care le-a întâmpinat cu interpretarea opusului său:

„În 1949, când aveam 26 de ani, am învățat să transcriu cântece populare, după cilindri de fonograf, la Institutul de Folclor din București [noul director al instituției era Sabin V. Drăgoi]. Multe din aceste melodii au rămas fixate în memoria mea și m-au condus, în 1951, spre compunerea *Concertului românesc*. Totuși nu totul este original românesc în el, deoarece am inventat, de asemenea, elemente în spiritul tarafurilor sătești. Mai târziu, am putut să ascult piesa la Budapesta, într-o repetiție – o execuție publică era interzisă. Sub dictatura lui Stalin, chiar și folclorul era permis numai în «formă politică corectă», cu alte cuvinte, potrivit normelor realismului socialist: armonizările major-minor à la Dunaevski erau bine-venite, chiar și orientalismele modale, în stilul lui Hacıaturian, erau încă permise, în schimb Stravinski fusese anatemitat. Modul particular în care tarafurile sătești își armonizau muzica, adesea «de-a-ndoaselea» și cu multe disonanțe, era privit ca incorect. În partea a patra a *Concertului românesc* există un pasaj în care un fa diez se aude în contextul lui Fa major. Acesta a fost un motiv suficient pentru aparatnicii responsabili cu arta, pentru a interzice întreaga lucrare” (cf. László 2008, 99-103).

În România, în noua conjunctură ideologică, într-o primă etapă în care aparatnicii Uniunii Compozitorilor din Republica Populară Română își propuneau „decantarea” după noi criterii a dimensiunii axiologice a creației românești, fusese remisă membrilor asociației o adresă, semnată de Zeno Vancea (responsabil al Secției de muzicologie din cadrul Uniunii), prin care se cerea, în termeni imperativi, o listă a creației care să cuprindă două categorii: „primul grup, toate lucrările scrise înainte de 23 August, iar al doilea grup, toate lucrările compuse după această dată, făcându-se, în același timp, din partea autorului, o scurtă caracterizare a lucrărilor în privința stilului, genului, mărimea ansamblului, durata execuției, anul când lucrarea a fost compusă, dacă a fost sau nu executată” (adresă datată București, 11 februarie 1950, colecția familiei Miloia, Timișoara). Din această perspectivă, e posibil ca Zeno Vancea să fi păstrat nealterate reverberațiile unor mai vechi resentimente (Vasile Ijac, aflat în competiție cu Zeno Vancea și Eugen Căteanu, fusese numit director al Conservatorului timișorean, în 1943, la propunerea lui Sabin Drăgoi, care preluase directoratul Conservatorului din Cluj la Timișoara). Supoziția noastră poate fi confirmată de absența oricărei referiri, din partea lui Z. Vancea, la biografia și creația lui Ijac în cele două volume din *Creația muzicală românească*. Depozitar al unor cunoștințe asimilate în „decadentul” mediu parizian, în perioada interbelică, Vasile Ijac se vedea supus judecății unor reprezentanți ai unui for constituit *ad-hoc*, așa-numita Comisie de Triere a Uniunii Compozitorilor din Republica Populară Română, ai cărei membri erau refractari la curentele avangardiste cultivate de discipolii Noii Școli Vieneze. Într-o apreciere concludivă a procesului-verbal întocmit de referentul Comisiei de Triere pe marginea *Cvartetului nr. 2*, autorul (semnat indescifrabil) enumera câteva atribute care ar arunca o lumină negativă

asupra opusului, manifestând însă și o anumită bunăvoință, prin care încuraja diligențele autorului:

„Are un conținut deprimant, chinuit; greutatea tehnică inutilă care nu sunt în serviciul expresiei. Este lăudabilă tendința autorului de a folosi o tematică de iz românesc și de a găsi o formă nouă. Cu toate deficiențele ei, lucrarea este totuși difuzabilă. Aprobarea o considerăm însă drept încurajare, așteptând pe viitor lucrări viabile. Trăiască Republica Populară Română!” (adresă emisă în 10 martie 1950, sub antetul Uniunii Compozitorilor din Republica Populară Română, Comisia de Triere, colecția familiei Miloia).

În schimb, *Sonatina* nu mai lăsa loc niciunei ambiguități din partea recenzentului (un oarecare M. Mihăescu), care-și exprima tranșant, cu fermitate revoluționară, crezul („*Sonatina* este pe de-a-ntregul lipsită de conținut muzical; este o fantasmagorie fără sens și logică muzicală. N-are nici sens melodic, nici ritmic, nici melodic, nici armonic și nici instrumental. Lucrarea se respinge.”), urmat, în final, ca o concluzie apoteotică, de una din formulele-standard uzitate în epocă în redactarea unor astfel de documente: „La luptă activă pentru pace!” (adresă datată 29 septembrie 1950, colecția familiei Miloia).

Avântul inițial al lui Ijac, manifestat cu impetuozitate, prin creațiile sale, pe scenele clujene și timișorene, cu ecou în mediile muzicale din Capitală, devenit stânenitor în contextul noilor realități politico-sociale, pare să se fi estompat odată cu trecerea timpului, după ce compozitorul renunțase, parțial, la „fantasmagoriile” care sugerau imaginea „descompuse” lumi burgheze. Cu prilejul unui concert organizat de filiala Timișoara a Uniunii Compozitorilor din RPR, sub genericul „Luna prieteniei româno-sovietice”, în 4 noiembrie 1950, opusurile camerale și simfonice semnate de Vasile Ijac (*În codru*, pentru corn și pian – la corn: Ștefan Bunea –, și *Pe plaiuri bănațene*, pentru flaut și pian – la flaut: Mihail Mircea –, ambii instrumentiști fiind acompaniați de Eva Șinca) au risipit orice urmă de îndoială privind noua orientare a creatorului. Lucrările, inspirate din melosul folcloric românesc, cu „un caracter de dans plin de voie bună” sau generând „o atmosferă de duioșie, de contemplare”, au relevat noul profil al compozitorului (în concepția autorului cronicii publicate în „Luptătorul bănațean”, Timișoara, VII, 1850, 2), care, „influențat în trecut de curentele decadente, în aceste lucrări s-a situat pe o poziție nouă, realizând o armonizare clară, fără complicații sau stridente”. Autorul era încurajat în demersul său de a crea o muzică „accesibilă”, „capabilă să trezească emoții”, o etapă necesară, „o cale justă”, prin care Vasile Ijac „va putea ajunge la creații muzicale cu conținut socialist, cu subiecte mai hotărât conturate, alese pentru a reflecta realitățile luptei pentru pace și socialism”. Sub stindardul acelorași deziderate, a fost interpretat *Cântecul izvorului* din cantata *Balada celor patru mineri* de Sabin Drăgoi (soprana Silvia Ivan, solistă a Operei de Stat) și *Cântec de leagăn* de Vadim Șumski, „în care se oglindește hotărârea mamelor de a lupta pentru pace”. Totuși, lucrarea destinată cornului, *În codru*, remisă mai târziu, în 1954, Direcției Muzicale de pe lângă Consiliul de Miniștri al RPR, pentru a obține avizul necesar includerii sale în programele Radiodifuziunii, a fost respinsă, generând reluarea unor critici formulate în trecut:

„Vă înapoiem lucrarea dvs. *În codru*, pentru corn și pian, care a fost examinată de Comisia Muzicală și găsită neinteresantă pentru programele Radiodifuziunii. Piesa are lipsuri în ceea ce privește claritatea formei și limbajul armonic, care este sărac și puțin cam convențional. Din aceste cauze, piesa apare cam monotona”.

Urma nelipsita lozincă, formula-standard de încheiere (cu o mică variație adjectivală), „La luptă dărză pentru pace!”, care avea parcă darul să pună la îndoială sinceritatea și probitatea profesională a oricărui demers de această natură (adresă din 1 decembrie 1954, purtând antetul Direcției Generale a Radiodifuziunii, de pe lângă Consiliul de Miniștri al RPR și al Direcției Muzicale). Printr-o adresă anterioară (10 iunie 1954), responsabilul Serviciului Creație din cadrul Uniunii Compozitorilor îl informa pe Vasile Ijac despre restituirea unui set de compoziții înaintate forului, care, supuse analizei, nu primiseră aviz favorabil pentru a fi tipărite. În pofida reacției ezitante din partea conducerii Uniunii, opusurile lui Ijac au continuat să fie prezente pe afișul stagiunilor concertistice ale Filarmonicilor din Timișoara și Arad: *Dansuri bănațene* (sau *Dansuri din Banat*, prezentate în primă audiere, în 20 noiembrie 1954, la Arad, pe scena Palatului Cultural, în interpretarea Orchestrei Filarmonicii arădene,

sub bagheta lui Nicolae Brânzeu, alături de *Simfonia a VIII-a* de Beethoven, *Concertul nr. 2 pentru pian* de Liszt – solistă: Angela Stancu –, și *Capriciu italian* de Ceaikovski), *Poem antic* (primă audiție, în 2 mai 1955, cu Filarmonica „Banatul” din Timișoara, dirijor: Paul Popescu, cu prezența lui Ion Voicu în *Concertul pentru vioară în re minor* de Wieniawski). Pagini din bogata sa creație camerală au fost tălmăcite cu prilejul unui concert al profesorilor Școlii Speciale de Muzică: în 10 mai 1956, partea I din *Sonata nr. 1 pentru pian* – interpretă: Ella Philipp (o lucrare elaborată în 1926, în perioada studenției), *La sat*, pentru clarinet și pian (I. Faur, acompaniat de B. Ostoici), *Moșul la drum*, pentru violoncel și pian (Al. Boroș, la pian: E. Tabacu), *Pe plaiuri bănățene*, pentru flaut și pian (M. Mircea și B. Ostoici), și în 2 iunie 1959, într-un concert cameral desfășurat sub auspiciile Filarmonicii „Banatul” (Dor, pentru vioară și pian – Ștefan Stanciu și Eduard Weissner). Cu prilejul sărbătoririi maestrului, la împlinirea a șase decenii de viață și a 40 de ani de activitate didactică (10 februarie 1959), la Școala Specială de Muzică a fost organizat un concert omagial, cu concursul elevilor și profesorilor instituției, care a cuprins, în exclusivitate, opusuri din creația sa camerală: *Rondo* din *Sonata nr. 1 pentru pian* (Felicia Fernbach), *Poveste pentru fagot și pian* (Ion Dașcă și Wilhelmina Gal), *Moșul la drum* (Emil Săvescu - violoncel, și Agneta Brady - pian), *Cântec și joc*, pentru oboi și pian (Petru Plotschi, W. Gal), *Fantezie pentru trompetă și pian* (Viorel Mugar și W. Gal) – în partea I –, *În codru* (Ștefan Bunea - corn, Alexei Macarov - pian), liedurile *Cătuși* (pe versuri de A. Cotruș) și *Cântau odată* (C. Argintaru) (Silvia Humița - soprană, și Valeria Tarjanyi - pian), finalul din *Trio nr. 2*, pentru vioară, violoncel și pian (Miron Șoarec - pian, Octavian Nicolaevici - vioară, Al. Boroș - violoncel).

*

După anevoiosul „efort” de „educare” a maselor aparent indezirabile noului regim de așa-zisă democrație populară, încununat, în cele din urmă, de succes (vezi tragica experiență a Canalului, „fenomenul Pitești”, ororile săvârșite la Sighet și Aiud), liniștea părea să se fi așternut pe întreg cuprinsul Republicii. Oamenii munceau cu spor pentru a răspunde chemărilor Partidului, în timp ce creatorii își acordau strunele, slăvind, prin vers și cântec, mărețele realizări obținute sub stindardul partidului biruitor. Autorul unui articol-reportaj publicat în „Drapelul roșu”, urmașul „Luptătorului bănățean” (Timișoara, XVI, 4.555, 1959, 3: *Compozitor, pedagog, cetățean*), poposind în locuința lui Vasile Ijac, realiza un portret idilic al compozitorului, a cărui operă s-ar fi împlinit după 23 August, „când asupra creației sale se exercită influența binefăcătoare a partidului”. Autorul, intervievat, amintea sursele inspirației sale folclorice (taragotiștii Luță Ioviță și Ion Luca Bănățeanu), transmițându-i interlocutorului său „dorința sa sinceră de a contribui la dezvoltarea și îmbogățirea muzicii noastre, îndeosebi a celei simfonice” (*Simfonia a V-a* fusese dedicată celei de-a X-a aniversări a eliberării patriei, prilej cu care creatorul fusese răsplătit cu „Ordinul Muncii” clasa a III-a, iar ca omagiu pentru sărbătorirea celei de-a XV-a aniversări, Ijac finalizase *Cântec pentru patrie*, pe versuri de Alexandru Jebeleanu, și *Fantezie pentru trompetă și orchestră*). În același an, Ijac fusese confirmat ca membru în Consiliul artistic al Filarmonicii de Stat „Banatul”, printr-o adresă oficială semnată de Ion Românu (directorul instituției) și Gheorghe Firca, redactor-muzicolog. Multe din opusurile maestrului vor fi interpretate, în această perioadă, de orchestra Filarmonicii timișorene. Într-o reluare după prima audiție (petrecută în perioada interbelică), *Rapsodia bănățeană* (una din lucrările de diplomă ale autorului) fusese interpretată, în 22 noiembrie 1958, pe scena sălii „Maxim Gorki” a Filarmonicii „Banatul”, sub bagheta lui Mircea Popa (Artist Emerit al RPR) – alături de alte creații din literatura universală, *Concertul în mi minor pentru vioară și orchestră* de Felix Mendelssohn-Bartholdy, solistă: Wanda Wilkomirska, și *Simfonia I* de Johannes Brahms –, în caietul-program al concertului fiindu-i consacrate lui Vasile Ijac o schiță biografică și o succintă analiză a *Rapsodiei*. Autorul anonim al considerațiilor analitice remarca, cu justețe, contextul în care fusese elaborat opusul, într-o perioadă marcată de o oarecare reticență privind posibilitatea tratării simfonice a melosului de inspirație folclorică*. Având ca pretext

* Audierea icoanei de la țară într-un act *La seceriș*, într-unul din spectacolele susținute de Opera din Cluj, în 1944, pe scena Teatrului Municipal timișorean, îl determinase pe Vancea să-și expună concepția componistică vizavi de universul muzicii de inspirație folclorică, manifestându-și reticența față de modalitatea de tratare facilă, idilică a melosului popular, cu aluzii fine, indirecte, la muzica lui Tib. Brediceanu: „Plecând de la reprezentarea de ieri a Operei, cu toată mulțumirea pe care am avut-o, nu am putut totuși să mă debarsez de unele reflecții melancolice. De o mie de ani nu facem decât folclor și avem o legitimă mândrie pentru comoara

literar câteva versuri din poemul *Plugarii* de Octavian Goga, Ijac încercase o transpunere sonoră a celor două motive-arhetip emblematice din folclorul românesc, *Doina* și *Hora*. În *Andantele* final, temele sunt expuse polifonic (canoane pe trei și patru voci), *coda* încununând, prin preluarea fragmentată a temelor anterioare, întregul edificiu simfonic.

Dedicat unei prodigioase activități pedagogice, V. Ijac a fost onorat prin acordarea unor înalte funcții didactice și administrative: profesor de armonie, contrapunct și compoziție, din 1947, la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Timișoara (noua denumire a vechiului Conservator Municipal), apoi, între 1 februarie și 31 octombrie 1950, decan al Institutului de Artă (titulatura după reorganizarea instituției). După desființarea Institutului, Ijac s-a dedicat activității didactice la nou înființata Școală Medie Specială de Muzică (armonie, contrapunct, forme muzicale, teorie, apoi, din 1959, profesor de muzică de cameră și orchestră), refuzând, din motive familiale, o tentantă ofertă venită din partea direcțiunii Conservatorului de Muzică din Cluj, continuându-și, în paralel, febrila activitate componistică, unele din opusurile sale fiind incluse în structura repertorială a filarmonicilor din Timișoara, Arad și Oradea, dar și în calendarul stagionar al societăților de radiodifuziune din Timișoara și Capitală. Odată cu înființarea Facultății de Muzică din cadrul Institutului Pedagogic de trei ani din Timișoara (1961), Ijac a fost numit lector, apoi, din 1963, conferențiar la catedra de armonie și contrapunct, cursurile elaborate în această perioadă, referențiale în istoria instituției timișorene (*Teoria instrumentelor și orchestrație, Armonie, Contrapunct și fugă*), contribuind la formarea muzicală a unei pleiade de importante personalități ale artei interpretative și componistice românești.

După trecerea la cele veșnice (3 august 1975), imaginea lui Vasile Ijac a cunoscut un evident recul, concertele comemorative sau aniversare, organizate, ca semn al unor pioase reverențe, de colegi, dar și de unii din destoinicii săi învățăcei, nereușind să penetreze în conștiința publicului larg sau în mediile muzicale cu rezonanță pe plan național. Concertul comemorativ din 12 februarie 1976, inițiat de Filarmonica de Stat „Banatul”, la aproape un an de la eterna despărțire de autorul *Hedonismelor*, a prilejuit o reluare, sub conducerea muzicală a doi corifei ai artei dirijorale bănățene, Nicolae Boboc și Remus Georgescu, a unor creații reprezentative pentru aria preocupărilor lui Vasile Ijac, dedicate, deopotrivă, genului simfonic, concertistic și cameral: *Rapsodia bănățeană, Cântec bătrânesc*, pentru pian și orchestră (solistă: Alla Popa), și *Simfonia a II-a*, concert prefațat de un medalion evocator realizat de Doru Murgu, în care muzicologul timișorean sublinia dimensiunea personalității lui Ijac, care a conferit „greutate școlii bănățene în perioada sa de strălucire”, pe un drum creator „străjuit de climatul respirat în mijlocul unui ținut unde cântecul era la el acasă” (vezi programul concertului, colecția familiei Miloia). Bustul lui Vasile Ijac, creație a sculptorului Victor Gaga (grație diligențelor maestrului scenograf Virgil Miloia), amplasat în holul Facultății de Muzică timișorene în 26 februarie 2004 – eveniment augmentat cu un concert cameral –, a reprezentat un firesc și necesar gest de apreciere și recunoștință pentru unul din pionierii învățământului muzical superior timișorean.

Apărut impetuos, ca un eclatant produs al școlii muzicale clujene, pe scena vieții muzicale românești interbelice, Vasile Ijac, artist înzestrat cu mari și complexe disponibilități, a atras atenția, de la început, printr-un evident talent șlefuit și dinamizat la Paris, la Schola Cantorum, într-o efervescentă atmosferă muzicală. Orașul luminilor, dar și celelalte centre muzicale europene în care a călătorit i-au prilejuit cunoașterea curentelor artistice avangardiste din sfera artelor plastice și cea muzicală, care au influențat, într-o oarecare măsură, și limbajul său componistic în prima sa etapă creatoare. Activitatea sa muzicală s-a

muzicală care se datorește geniului creator al țaranului român anonim. Dar în același timp ne copleșește această bogăție a cântecului nostru popular. Și precum fertilitatea solului românesc ne îndeamnă spre lene corporală, așa ne îndeamnă spre o lene spirituală în muzică această bogăție a cântecului nostru popular. O mare parte din generația compozitorilor de azi pășește ca bogătașul, care, moștenind o avere fabuloasă, neglijează dezvoltarea calităților sale proprii, pentru o administrare cât mai fructuoasă a moștenirii primite. Ar fi vremea ca folclorismul să devină o preocupare nu a compozitorilor noștri, ci a oamenilor noștri de știință. Alte popoare, tot așa de tinere ca noi, ne-au luat-o de mult înainte și au trecut de această fază a unei adolescențe muzicale de care noi ne cramponăm cu atâta îndărătnicie. Când ne vom hotărî și noi să învingem acest romantism poporanist, pentru a trăi muzica pe un plan cosmic, pe planul tragediei umane, cu toate problemele ei transcendente, învingând din noi înclinația – desigur, foarte poetică, dar prea unilaterală – pentru idilă, pastorală, eglogă?!” (vezi Stan 2011, 77-78).

manifestat pe multiple planuri: compoziție (cu o surprinzătoare primă audiere, în 1932, a *Rapsodiei bănățene*, transmisă la Radio București, în interpretarea Orchestrei Societății Române de Radiodifuziune), muzicologie (o prodigioasă activitate publicistică, în presa clujeană și timișoreană, dedicată unor aplicabile crochiuri de istorie a muzicii, eseurilor cu tentă estetic-filozofică, dar și cronicilor muzicale, prin care s-a dovedit un fin și competent observator și analist al variațiilor și bogatelor evenimente muzicale din perioada interbelică) și amplul și consistentul demers didactic, o adevărată vocație încununată prin accederea în corpul profesoral de elită al învățământului muzical superior timișorean. Revendicându-se, în perioada de maturitate, neoclasicismului și recunoscând justetea parcursului componistic enescian, detașat de ispitele curentelor care propuneau, în prima parte a secolului XX, o nouă viziune asupra spațiului și mesajului sonor, prin abrogarea tonalității, a armoniei și a structurilor arhitectonice de tip clasic (Enescu, la rândul său, repudiasse posibilitatea aplicării tehnicii seriale, văzută ca o concesie gratuită făcută modernismului – vezi Malcolm 2011, 272), Vasile Ijac a fost organic ancorat în sfera principiilor componistice promovate de principalii reprezentanți ai școlii naționale de compoziție. Studiile efectuate la Schola Cantorum, sub îndrumarea lui Vincent d'Indy, i-au deschis orizonturi noi în arta orchestrației și perspectiva abordării formelor mari, aplicate în premieră în muzica bănățeană, prin *Simfonia I*, apoi *Simfonia a II-a*, care, prin mențiunea I onorifică conferită de prestigiosul juriu prezidat de George Enescu la ediția din 1937 a Premiului Național de Compoziție, l-a consacrat ca pe unul din reprezentanții de seamă ai muzicii românești, alături Zeno Vancea, Eugen Căteanu și Mircea Popa, sub aura protectoare a măștrilor Tiberiu Brediceanu și Sabin Drăgoi.

BIBLIOGRAFIE

László 2008 = Francisc László, *Tânărul György Ligeti și muzica românească. Mențiuni răzlețe*, în „Muzica”, XIX, 4 (76), București

Malcolm 2011 = Noel Malcolm, *George Enescu. Viața și muzica*, București Editura Humanitas

Stan 2011 = Constantin-Tufan Stan, *Muzicieni din Banat*, Timișoara, Editura Eurostampa

Stan 2012 = Constantin-Tufan Stan, *Monografia muzicală a comunei Belinț. Geneza și destinul unei capodopere*, în Sabin V. Drăgoi, *Monografia muzicală a comunei Belinț. 90 melodii cu texte culese, notate și explicate / XXX Coruri aranjate și armonizate după melodiile populare culese, notate și alese din comuna Belinț*, Ediție anastatică îngrijită de Constantin-Tufan Stan, cu un studiu muzicologic al lui Constantin Catrina și un studiu lingvistic de Simion Dănilă, Timișoara, Editura Eurostampa

ANEXA

SOCIETATEA COMPOZITORILOR ROMÂNI
— BUCUREȘTI —

CHITANȚA No.

SUMA	
Lei	B.
Din <u>25 noua</u> 1924 Primit de la <u>domnul I. Vidu</u> <u>Lugoj</u> Suma de lei <u>donă sute patruleci</u> Cotizație de membru <u>activ</u>	240 /

Casier, Sabin Drăgoi

ELEMENTE FOLCLORICE ÎN LUCRAREA *DACOFONIA NR.1* PENTRU ORCHESTRĂ SIMFONICĂ MARE DE TUDOR CHIRIAC

Dr. Ciprian CHIȚU

[Lector univ., Universitatea de Arte "George Enescu" - Facultatea de muzică, Iași]

Cine nu cunoaște creația compozitorului Tudor Chiriac eludează un segment prestigios din istoria muzicii ieșene, românești și basarabene. Cine nu l-a avut dascăl a pierdut un privilegiu de a cunoaște un pedagog extrem de pasionat de disciplina sa, iar cine nu-l are coleg, prieten, dispune de o mică sărăcie sufletească intrinsecă. Fericiți cei ce-l cunosc, căci aceia-i vor moșteni frumosul creației.

Dispersat uneori de univers (genuin sau ostil, doar domnia sa știe) de o simplă cheie (poate fi chiar cea de la sala 35) ce-i ține muza vie, de tăcere, introvertire sau de simplitatea și candoarea părintească cu care-și întâmpină studenții, compozitorul Tudor Chiriac și-a creat propriul univers ingenuu cu reverberații mioritice, reflectate din plin și în creația sa.

Născut la 21 martie 1949, în localitatea Ciuciuleni - Republica Moldova, Tudor Chiriac este compozitor, prof. univ. dr., membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Repatriat și adoptat de patria-i „mamă” România în anul 1995.

Creația sa implică un repertoriu vast de la lucrări pentru copii, cu influențe din folclorul acestora (*Luci, soare, luci!* – cantată pentru cor de copii și orchestră, pe versuri de Gr. Vieru. Partitură în manuscris) la lucrări vocale (*Închinări* – ciclu de coruri, *La moartea lui Ștefan Vodă – variațiuni corale pe tema unui compozitor anonim*), vocal-instrumentale (*Divertimento solenne* pentru orchestră simfonică și cor, *Miorița* – poem pentru voce, orgă, clopote și bandă magnetică, *Legenda Ciocârliei* – simfonie concertantă pentru narator și orchestră, *Doina opus sacrum dacicum* pentru solist, cor, orgă, nai și vibrafon, *Carmina Daciae* – ciclu vocal pentru discant și orchestră, *La porțile Sarmisegetuzei*, pentru orchestră simfonică și cor mixt. *De la Tiras pân'la Tissa* – cantată pentru cor mixt, grup de viori și violoncel), lucrări camerale (*Cvartetul de coarde Nr. 1*, *Baladă* pentru ansamblu de violonceliști și pian, *Fantezie rustică* pentru orchestra de cameră) sau simfonice (*Pe un picior de plai* – poem simfonic, *Dacofonia Nr. 1* pentru orchestra simfonică mare, *Jocuri* pentru orchestră, *Dacofonia Nr. 2* pentru narator și orchestră).

Toate lucrările reflectă ethosul românesc reliefat de compozitor printr-o atitudine rapsodică, în care sunt uzitate citatele folclorice, sau sunt stilizate elemente din folclor ori compoziții în spirit autohton, independente de truda înaintașilor.

Dacofonia Nr. 1 pentru orchestra simfonică mare a avut parte de o primă înregistrare radio– 1998.

Lucrarea are aspect concertistic într-o structură de rondo ABACA¹, în care refrenul impregnează o lentoare agogică și e realizat de către soliști iar cupletele sunt părți dansante. Scrisă pentru nai, țambal, taragot, vioară și orchestră simfonică mare, piesa are și aspect de rapsodie, în care părțile solistice de virtuozitate sunt distribuite unor instrumente noi pentru orchestra simfonică (nai, țambal, taragot).

Prima *Dacofonie* ridică o problemă legată de viața și veșnicia românilor, având drept suport o maximă ce aparține scriitorului basarabean Ion Druță: „Pământul, istoria și limba sunt, în esență, cei trei piloni pe care se ține neamul”.² Cele trei elemente, dintre care unul material-pământul, iar celelalte două spirituale pot fi identificate în manieră plastică în muzica lui Chiriac: pământul reprezentat de „mocirița cu trifoi” – parcelă țărănească din

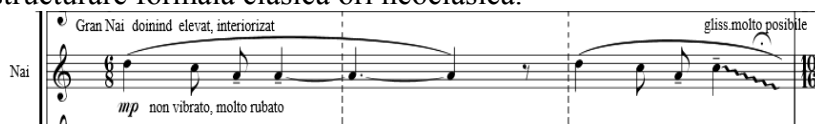
¹ Ce poate fi interpretat ca fiind și un lied mare

² Ion Druță apud. Tudor Chiriac, *Dacofonia Nr.1*, 2011, Iași, Editura Artes

apropierea casei; istoria ca o artă, este redată ciclic cu ajutorul unui leitmotiv tritonic anhemitonic expus incipient de nai (pe sunetul *re*) și transpus cu o cvintă perfectă ascendentă, distribuită tot naiului, dar acompaniat de clopote, ceea ce semnifică cursul și culminația vieții. „(...) de ce ar bate clopotele în final, cu izul lor de smirnă și tămâie?! Cred că orice creație umană poate fi temeinică, numai atunci când este zidită pe fundamentul acestui sentiment sacru (de veșnicie)”, afirmă autorul.³

Ultimul element, limba, esențial pentru identificarea unui neam, este stilizat în manieră programatică prin utilizarea unui cântec propriu-zis de stil nou, ceea ce, intrinsec, are și contotații lingvistice: versificație octosilabică catalectică „Mociriță cu trifoi”. De asemenea, tot elementul lingvistic este sugerat și prin etosul românesc al lucrării, precum și prin eposul acesteia. Totul decurge precum o poveste, un basm nescris povestit de o Șeherezadă cu chip de Cosânzeană. Am testat feed-backul lucrării pe diferite generații studențești și am observat că e o lucrare ce place: de la melomanul simplu până la muzicologul profesionist.

Motivul incipient expus de nai suportă unele transformări prin diferite tehnici de-a lungul întregii lucrări și este expus drept temă abia în finalul lucrării, aspect ce contravine cu principiile de structurare formală clasică ori neoclasică.



Melodia incipientă expusă de solo-ul naiului aduce structuri sonore specifice doinei românești de factură evoluată, un mod heptacordic pe sunetul *re* cu treapta a IV-a fluctuantă, ce-i conferă un caracter bivalent: *re* dorian- cu *re* cromatic de tip1. Deși la o primă audiție lasă impresia de improvizație, aceasta este notată cu mîgală, fiecare element de interpretare apare în partitură aidoma partiturilor enesciene. Încadrabilă metric (probabil în sprijinul dirijorului) melodia este vizibil tributară unui ritm improvizatoric parlando-rubato, libertate coroborată și de efectele naiului, expuse prin elemente semiografice moderne. Interesant este faptul că Tudor Chiriac uzitează această notație în realizarea unor sonorități cu melodicitate, consonante pentru a da impresia de quasi-improvizație, nu pentru o melodie colțuroasă, greoaie îmbrățișată din plin de Școala de compoziție modernă.



-*accelerando și crescendo*.
Valoarea metronomică cu care începe *accelerando*-ul este indicată de durata notei scrise ca pentru vocea a doua



-*allargando și diminuendo*.
Valoarea metronomică cu care finalizează *allargando*-ul este indicată de durata notei scrise ca pentru vocea a doua



-valoare ritmic nedefinită



-sunet șoptit



-(în partida Naiului) – sunet lovit
(*slape tongue*)



-coboară înălțimea sunetului cu $\frac{1}{4}$ de ton. (la Nai se produce pe același tub ca și sunetul natural, prin o ușoară înclinare a instrumentului)



-schimbare individuală a trăsăturilor de arcuș

³ Tudor Chiriac, *Dacofonia Nr.1*, op. cit.

Timbrul ușor glacial al naiului cu execuții *non vibrato* conferă o imagine epică de geneză a universului și a spațiului românesc: atunci când „Dumnezeu umbla singur, desculț, pe crestele Carpaților”⁴.

Secțiuni din această doină concepută pe structuri sonore specifice genului, sunt distribuite mai multor grupuri instrumentale, urmând ca o parte esențială de virtuositate să fie reexpusă de mai multe ori la țambal. Acesta preia elemente prefabricate din primul discurs melodic, transpuse într-un cromatic de tip 1 pe sunetul *la*, cu un mers arpeggiat uneori în dialog cu instrumentele din lemn (flaut, clarinet) cu influențe lidice pe sunetul *sol*. Dualitatea minor/ major (*La* cromatic de tip 1 cu *La* ionico-mixolidic), armonizarea aceluiași leitmotiv cu funcțiuni acordice distincte, țitura țambalului de tip nemțesc, mersul arpeggiat solistic ce implică virtuositate deosebită, elemente de polifonie latentă, sunt strategii componistice pentru diversificarea și ornarea materialului sonor.

Utilizarea armonicelor superioare ale sunetului (creând efectul de buciurn), mutațiile melodice aduse în coloritul modal de către țambal în finalul perioadei, un acord pe funcțiunea lui *Mi b*, dau o tentă frigidă arealului sonor, conferind epos și ethos românesc întregii lucrări.

În acest *descensio* cromatic al țambalului (o combinație de cromatism modal cu elemente tonale) te aștepti la o cadență la treapta a doua a unui frigan pe *re*, apoi o rezolvare ulterioară, adusă printr-o progresie dinamică, contrară mersului melodic. Totuși, compozitorul aduce un mod frigan pe sunetul *mi b* și o modulație de factură modală în sfera aceluiași centru sonor (*mi b*)

Taragotul instrument specific zonei vestice aduce o melodie de cântec propriu-zis din zona Ardealului „*Mociriță cu trifoi*”, un șlagăr des folosit în cotidian sub diferite forme și armonizări neconvenționale etno-jazz-istice ori de muzică ușoară, tonal-funcțională, unele

⁴ Tudor Chiriac, *Dacofonia Nr.1*, op. cit., p.1

mai nereușite decât altele, din păcate. Apreciabil este faptul că Tudor Chiriac păstrează elemente organologice cu specific zonal, atribuind unei melodii ardelenesti un instrument adecvat zonei folclorice.

În lumea folclorică, însă, melodia „*Mociriță cu trifoi*” reprezintă o perlă de o simplitate și frumusețe încântătoare, ce reflectă relația ancestrală a omului cu natura. „*Mocirița*” reprezintă parcela din spatele gospodăriei țărănești, plină cu iarbă ce hrănește animalele din curte. Deși are substrat tonal, linia melodică poate fi atribuită unui mod ionian pe sunetul *sol*, dar cu elemente de gravitație armonică tonal-funcțională.

16 solo cantando elevato *f*

Tar.

V-ni I *p*

V-ni II

V-le

V-c

C-b.

Aceeași linie melodică este distribuită instrumentelor de lemn și cordofonelor cu o modulație cromatică la tonalitatea dominantei, dar și cu unele figurații ritmice ornamentale bazate pe valori mici de șaisprezecimi și combinații de sincope asimetrice cu valori de triolet, destabilizând poliritmic pulsațiile ostinate ale acompaniamentului (Nr.17). Specific romantice sunt relațiile acordice autentice de terță mică descendentă (treapta a II-a coborâtă cu a VII-a coborât, cu rol de subton pentru tonalitatea *Re Major*).

17 pochissimo ma animato $\text{♩} = 76$

Fl. III *f*

Nai *f*

Ob. I *f*

Cl. I *f*

Tar. *f*

V-ni I *p*

V-ni II

V-le *mf*

V-c *mf*

C-b. *mf*

ma sonoro

ma sonoro

ma sonoro

ma sonoro

Urmează o punte cu puternic iz românesc, o muzică imagistică în care este reluat motivul incipient din „Mociriță cu trifoi” combinat cu unele semnale pastorale retribuite oboe-ului sau cornului, așa cum o făcea și compozitorul Richard Oschanitzky în coloana sonoră a filmului Ciprian Porumbescu (1972) sau un Sabin Păutza. Linia melodică aduce o pentatonie anhemitonă centrată pe sunetul *re*.



Este reluată tema „Mociriței” de această dată într-o dispunere timbrală elaborată la întreg aparatul orchestral, adusă printr-o progresie dinamică și orchestrală (nr. 26-27), urmate la final de aceleași semnale pastorale expuse de cornul 1, ca o frântură de cântec bătrânesc păstoresc: „*Drăguțule bace | Dă-ți oile-ncoace*”, o tetratonie anhemitonă centrată pe sunetul *re* (efect).



Numărul 29 din partitură aduce un contrast agogic (*Allegretto*), o introducere târăgănată la partida violelor, rolul de „braci” revenind „broancăi mici” sau „gordunei”. Este o linie melodică nouă, expusă solistic de taragot (nr. 30), un joc fecioresc tot ardelenesc, cu structură arhitectonică binară (AB) . Dansul fecioresc are o diversitate extrem de mare de la o localitate la alta, este tehnic și spectaculos. Este jucat doar de bărbați și ajunge la maturitate la 40-45 de ani, tocmai datorită complexității sale.⁵ Elementele ornamentale, timbrul cald al taragotului, fac din melodia acestui dans una apropiată filonului autentic ardelenesc, deși nu este culeasă, ci compusă în acest spirit. Linia melodică are o structură modală bazată pe un mod ionian pe sunetul *do* (efect) dar cu influențe lidice, putând fi interpretă și ca un lidian plagal pe sunetul *fa* și cadență bihoreană la treapta a doua.



Complementaritatea ritmică pe plan vertical expusă în discursul acompaniator, accentele preluate parcă din mișcările chinestezice ale dansului, contopite ideal cu cele metro-ritmice, tempo-ul alert, ritmul orchestric realizat de poliritmia aparatului orchestral, îi conferă vioiciune și frumusețe acestui episod melodic.

⁵ G. T. Niculescu Varone, Elena Costache Găinaru Varone, *Dicționarul jocurilor populare românești*, 1979, București, Editura Litera, *Bărbuncul*.

Claves

Btr. III

Btr. IV

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Tom-tom

V-ni I

V-ni II

mf

mf

div.

Preluarea liniei melodice de către partida lemnurilor aduce o modulație la cvartă perfectă ascendentă, sporind paleta dinamică odată cu creșterea aparatului orchestral și a registrului. Interesant este faptul cum distribuie compozitorul frânturi melodice dificil de executat la instrumente cu rol acompaniator precum țambalul sau la partida cornilor.

După un travaliu orchestral în care țambalul are rol solistic și face liantul între secțiuni cu intervenții de virtuozi, partida viorilor aduce o nouă modulație a jocului la terță mare superioară (ionian pe *la*), apoi pe sunetul *mi*, creând astfel diversitate timbrală a liniei melodice. Conform conceptului că „repetitivitatea omoară muzica”, Chiriac folosește puține melodii, le repetă, însă le modelează dându-le fețe noi cu ajutorul unor tehnici transformatoriale ritmice, melodice, armonice și în primul rând timbrale. Acesta este segmentul unde strălucește, dovedindu-se a fi un adevărat pictor al partiturii. Efecte sonore precum *pizzicato* sau *glisando* coroborează coloritul sonor și ne amintesc de tipiturile dansatorilor, fluierături, dar și de virtuositatea sau dezinvoltura lăutarilor ardeleni ce fac minuni din „lăutele cu tolcer”.

Numărul 38 din partitură aduce un moment solistic la vioară de mare virtuoziitate dar și o nouă variațiune a jocului fecioresc, liberă, ce preia material sonor din perioada secundă (B), fiind impregnată cu o tentă lăutărească, grație cromatismelor abundente. Secțiunea este prezentată antifonic, în dialog cu restul aparatului orchestral, având sonorități brute de orchestră populară. Ascultând doar acest fragment ai impresia că evoluează în fața ta orchestra „Lăutarii din Chișinău”. Următorul material sonor este aproape nou și lasă impresia unei melodii atașate la o suită de jocuri fecioresți tot din Ardeal.

uno V-no I solo

f

Fl.

Ob.

Cl.

T-I

T-I coperto, cu degetul

V-ni I alții

uno V-no I solo

f

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Ob. I

Cl. I

tutti div.

tutti div.

pizz.

tutti

Finalul acestui dans aduce un punct culminant al acestui „cuplet” realizat prin augmentarea motivului incipient al dansului de către instrumentele de alamă, o frenezie estompată de linia melodică doinită, adusă la țambal. Acest refren reprezintă un episod melodic de virtuozitate realizat de un instrument cu funcție preponderent armonică. Mersul arpeggiat, melodia realizată prin *tremolo*, interpretarea ce lasă impresia de improvizație, pasajele cromatice realizate pe fraze mari, nu sunt la îndemâna oricărui interpret.

Ultimul cuplet aduce o melodie de dans de circulație generală, o sârbă din Basarabia - *Sârba ca la Boldurești* și, totodată, al doilea solo de vioară, linia melodică fiind expusă tot în formă brută, de citat, nestilizată. Boldureștiul e o localitate din Republica Moldova, raionul Nisporeni, cu o puternică simbolistică în ceea ce privește aspectele istorice. Boldurești, potrivit sătenilor, vine de la numele boierului Boldur, care a luptat alături de Ștefan cel Mare.⁶

Unii săteni din partea locului își amintesc nostalgic că, pe vremuri, prin sat trecea un drum principal comercial, care unea Iașul cu Constantinopolul. „Nu în zadar dealului de colo îi spunea Dealul Ieșilor”.⁷ Citând acest dans cu specific local în capodopera sa, Chiriac păstrează viu acest segment de drum, făcând un liant simbolic între Basarabia și „patria mamă”, România.

Sârba este de proveniență nouă, aspect sugerat de pulsația ritmică ternară subordonată metrului binar precum și de scara melodică complexă, presărată cu formule cromatice întoarse. Așa cum se întâmplă cu majoritatea melodiilor folclorice din zona Basarabiei nici aceasta nu prezintă o identitate clară țărănească-moldovenească⁸, ci e apropiată de filonul lăutăresc.



După ce este expusă solo sub formă de citat folcloric, melodia este înveșmântată în manieră cultă, îmbracă „fracul și papionul”⁹, fiind tributară polifoniei preclasice, cu elemente de tip *fugatto*, dispuse la două, respectiv trei voci. „Cascadele de triotele ale sârbei se vor transforma într-un frenetic *tremolo* orchestral, asemănător unui freamăt de codru...”¹⁰

Finalul acestui cuplet aduce adevăratul climax al lucrării ce constă în reexpunerea jocului fecioresc augmentat din punct de vedere ritmic dar și cu unele modificări de ordin melodic în care unisonurile viguroase ale alămurilor, dublate de nai și taragot, realizează „o narațiune epică, de largă respirație simfonică. Astfel, se realizează zona de culminație generală și marea sinteză a formei”.¹¹ (2 m înainte de numărul 77)

⁶ Cf. <http://www.timpul.md/articol/boldureti-satul-care-pe-timpuri-lega-iaiul-de-constantinopol-62411.html?action=print>

⁷ Cf *ibidem*.

⁸ Mă refer aici la zona folclorică Moldova cu specificitatea ei morfo-sintactică

⁹ Spune autorul în codul semantic al partiturii *op. cit.*

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ibidem*

Fl. picc. (77)

Finalul încheie ciclic cu același instrument, naiul și readuce motivul incipient transpus pe sunetul *la*, prevestit de clopote, urmând ca naiul să împlinească întreaga articulație tematică. Dacă inițial apărea în cadrul doinei în ritm parlando rubato, finalul ne „dezvăluie” toată articulația frază, fiind o decodificare a întregii lucrări, a șabloanelor expuse improvizatoric în doină.

(84) ca senza metrum

doină luminos molto espressivo simile portamenti soavi

„Prin această optică sacră, tema principală face totalurile dramaturgice, parcă pronunțând concluzia: Pentru orice om de pe planetă, cântecul (său) ancestral, cu tot etosul immanent (ca și graiul matern, istoria ori pământul țării ce i-a dat numele) este o categorie din rândul celor sfinte, El (cântecul ancestral) ne conferă partea lui de identitate și eternitate”, conchide autorul.¹²

Marele merit al compozitorului Tudor Chiriac este acela de a scrie o muzică românească sacră, cu influențe romantice, adaptată totuși tehnicilor de scriitură și semiografiei moderne. Efectul este acela de coordona un discurs melodic quasi-improvizatoric printr-o abundență de indicații expresive, dinamice de execuție, apelând la o legendă de citire a semnelor, la diferite efecte sonore specifice fiecărui instrument, pe care doar un foarte iscusit orchestrator le cunoaște și are curajul să le utilizeze. Chiriac folosește moduri preluate din folclor, realizate prin truda înaintașilor, melodii și scări ce îți par cunoscute și nu își compune structuri modale proprii de esență cultă ce riscă a fi sterile și utopice.

În ceea ce privește melodiile folclorice utilizate de compozitor, acestea nu sunt multe la număr: un cântec propriu-zis de factură nouă „Mociriță cu trifoi”, un dans fecioresc compus (posibil) de autor, ambele din zona transilvăneană și o sărbătoare din Basarabia – *Sârba ca la Boldurești*.

Observăm faptul că problematica folclorului Basarabean, aceea de a nu avea o identitate clară, de a te uita peste ograda vecinului moldovean-bucovinean (cu bătrânești,

¹² Ibidem

hore, sârbe etc.) în cea ardelenescă, oltenească sau bănăţeană, este reflectată şi în creaţia cultă. Cu excepţia *Sârbei ca la Boldureşti*, ce nu e de provenienţă ţărănească ci lăutărească cu elemente complexe de tonalizare, Tudor Chiriac nu foloseşte folclor moldovenesc. În schimb, raportat la marele compozitor George Enescu, ce avea o predilecţie pentru minereul brut al folclorului lăutăresc, orăşenesc, uneori cu tentă vulgară, şlefuiindu-l savant, sobrietatea lui Chiriac se oglindeşte inclusiv în cântec. Acesta apelează la melodii din filonul ţărănesc, unele chiar şlagăre, sau compune melodii în spirit folcloric. Îndrăzneţ e faptul că preia tema *Ciocârliei* în *Dacofonia nr. 2*, adevărat, frumoasă dar arhicunoscută şi cântată sub diferite aranjamente orchestrale, inclusiv cele enesciene.

Înveşmântarea armonică a melodiilor este de factură tonal-modală, bazată pe acorduri cosonante, elemente de armonizare rudimentare precum pedalele duble şi elemente de polifonie eterogenă de tipul isonului sau pedale simple. Apar şi părţi solistice, fără acompaniament, sau armonizări simpliste, de la care compozitorul construieşte progresiv un travaliu orchestral cu armonizări trisonice, armonii geometrice cu acorduri de cvarte.

Din punct de vedere al structurii arhitectonice apelează la o formă clasică, un rondo neconvenţional mare, în care fiecare cuplet sau refren are o construcţie variaţională intrinsecă. Variaţia este realizată prin diferite tehnici transformaţionale, augmentări ritmice, armonizări diferite a aceiaşi linii melodice, modulaţii, variaţiuni de caracter, ornamentale, aidoma muzicii clasico-romantice.

Cum este de aşteptat, elementul forte este dat de aparatul orchestral, unde autorul pictează pastelat cu iscusinţa culori organologice. Fiecare linie melodică este distribuită unor grupuri variate de instrumente, acesta fiind un element variaţional de bază.

Autorul respectă specificul zonal şi din punct de vedere al instrumenteii: utilizează pentru melodiile ardelenesti taragotul sau vioara, pentru cele moldoveneşti „scripca” sau naiul. Aparatul orchestral augmenat revoluţionează şi structura orchestrei simfonice mari, adăugând trei instrumente cu specific folcloric: nai, taragot şi ȕambal. Substituirea acestor instrumente cu altele de sorginte cultă ar putea afecta coloritul şi frumuseţea acestei muzici, deşi autorul conferă unele variante de înlocuire a taragotului cu saxofonul sopran, a ȕambalului cu pianul şi clavecinul şi a naiului cu flautul. Tot în coloritul orchestral se simte din plin influenţa şcolii de compoziţie ruseşti, existând pasaje melodice ce povestesc în audişie sonorităşile unei „Seherazade” fără voal, ci cu ie românească.

Asumându-mi subiectivismul melomanului de rând şi a criticului diletant ce abuzează de adjective, involuntar mă duc memoria către pasaje orchestrale (cu iz presonalizat, evident) din „Jocurile” lui Sabin Păutza (cu funcţiunea armonică a subtonicii rezolvată lumios într-un acord major, contrar ethosului autohton, cu iz de film western), sau regăsesc coloritul pastoral expus de Richard Oschanitzky în filmul Ciprian Porumbescu. Toate sunt româneşti şi denotă faptul că Tudor Chiriac, este reprezentant de seamă al firmamentului componistic ieşean şi naţional, creându-şi un stil personalizat, briant în ceea ce priveşte compoziţia şi orchestraţia. Deşi a studiat în fostul U.R.S.S., este tributar şi Şcolii de Compoziţie Româneşti, vibrează cu aceasta, are interferenţe şi poate fi pus pe acelaşi pedestal cu un Vasile Spăţărelu, Sabin Păutza sau Richard Oschanitzky.

Alături de unele personalităţi marcante puse de Dumnezeu pe o tablă de şah numită Basarabia (Nicolae Bodgros, Grigore Vieru, Ion Druţă, Ion şi Doina Aldea Teodorovici şi mulţi alşii), oameni ce nu s-au temut să sfideze prin artă regimul opresor, Tudor Chiriac, prin creaţia sa, este pentru Republica Moldova şi România un ambasador, un apărător al românismului, nu doar de vrăjmaşi, ci ... şi de români!

BIBLIOGRAFIE

- Tudor Chiriac, *Dacofonia Nr.1*, codul semantic al partiturii, Ed. Artes, Iaşi 2011.
G. T. Niculescu Varone, Elena Costache Găinaru Varone, *Dicşionarul jocurilor populare româneşti*, Ed. Litera, Bucureşti, 1979.
Dumitru Bughici, *Dicşionar de forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1978 .

NETOGRAFIE

<http://www.timpul.md/articol/boldureti-satul-care-pe-timpuri-lega-iaiul-de-constantinopol-62411.html?action=print>

MODALITĂȚI DE PRELUCRARE A FOLCLORULUI ÎN COLECȚIA „20 CORURI PENTRU VOCI EGALE” DE SIGISMUND TODUȚĂ („5 CÂNTECE DE JOC”)

Dr. Gabriela COCA

[Conf. univ., Universitatea Babeș-Bolyai – Facultatea de Teologie Reformată,
Cluj și Satu Mare]

În istoria muzicii europene centrale și de est, prima jumătate a secolului XX a însemnat printre altele și o intensă preocupare pentru folclorul autentic țărănesc. Pășind pe urmele lui Kodály și Bartók etnomuzicologii au realizat și au publicat serii întregi de volume de diverse genuri de cântece populare, din cele mai diverse zone geografice accesibile lor. Prelucrarea cântecelor și a textelor populare a ajuns în centrul preocupării generale. Influența cântecului popular se poate recunoaște și în zilele noastre, când și în muzica post-modernă iau naștere o multitudine de prelucrări folclorice. „Cântecul popular, pentru regiunea noastră geografică înseamnă același lucru ce însemna de exemplu coralul protestant pentru Bach, sau coralul gregorian pentru compozitorii acelor timpuri. Există compozitori care și-au destinat marea majoritate a creației lor implantării muzicii populare în creațiile muzicale culte și în cadrul acestora în muzica corală. Atitudinea creativă centrată asupra corului a luat naștere nu numai din deschiderea spre cântecul popular, ci și din dorința de a plasa accentul artistic pe puterea expresivă a vocii umane, în opoziție cu caracterul extremist instrumental al muzicii moderne.”¹

În contextul dat al studiului de față vom aborda un capitol din creația corală a cappella pentru voci egale a compozitorului Sigismund Toduță.

Ca o privire de ansamblu asupra stilului creației lui Toduță, făcând o incursiune în stilul general componistic al autorului, acesta ne este foarte concis și la obiect prezentat în următorul citat: „În cele trei perioade de creație ale lui Sigismund Toduță se disting tendințele de apropiere și contopire ale intonațiilor religioase gregoriene și bizantine cu cele folclorice (românești) și de aplicare a lor pe trunchiul marilor forme ale muzicii europene. Sunt prezente elemente ale unor orientări neorenascentiste și neobaroce (în prima perioadă de creație), iar pentru ultima perioadă este caracteristică orientarea spre eterofonie și spre un modalism intens cromatizat. Se remarcă un stil elaborativ, de natură simfonică, și tendința spre articularea polifonică. Sigismund Toduță are o evidentă înclinație spre cultivarea formelor mari, fără a exclude miniatura instrumentală, vocală sau corală. Este primul compozitor român care, după George Enescu și Paul Constantinescu, ajunge la un adevărat stil personal.”²

Pe lângă lucrările de alt gen, în creația componistică a lui Sigismund Toduță corurile a cappella ocupă un loc important. Atât corurile pentru voci egale, cât și corurile pentru voci mixte. Compozitorul, printre altele având și o carieră pedagogică, predând materii teoretice (teorie-solfegiu-dictat, armonie, contrapunct, fugă, forme muzicale și compoziție) la Conservatorului „Gh. Dima” din Cluj între anii 1946-1973 (ca profesor titular) și 1973-1991 (ca profesor consultant) cu siguranță a avut și o intenție pedagogică prin compunerea volumelor sale de coruri. Acestea reprezintă un real arsenal de tehnici și soluții componistice corale, de variate soluții formale, de structurare polifonică și de armonizare. Lucrările lui

¹ Terényi, Eduard – Coca, Gabriela, *Aranjamente corale, suport de curs pentru studii universitare prin învățământ la distanță*, 2010, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, p. 179

² Larousse. *Dicționar de mari muzicieni*, sub coordonarea lui Antoine Goléa și Marc Vignal. Traducere și completări privind compozitorii români de Oltea Șerban-Pârâu, 2000, București, Editura Univers Enciclopedic, p. 484.

corale sunt de fapt un șir de modele, tot atâtea lecții de compoziție muzicală la capitolul prelucrări de folclor pentru ansamblu de voci a cappella.

În cadrul studiului de față doresc să evidențiez și să prezint analitic câteva dintre modalitățile, tehnicile de prelucrare a melodiilor populare prezente în volumul „20 Coruri pentru voci egale” – compuse între anii 1958-1959 (Editura Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1966), și dintre acestea în cele „Cinci cântece de joc”³. Pe coperta verso a volumului sunt făcute următoarele precizări cu privire la proveniența materialului folcloric prelucrat: „Primele 15 coruri (ciclurile I, II și III) au fost prelucrate folosind materialul existent în culegerea 132 de *Cîntece și jocuri din Năsăud* de C. Zamfir, Victoria Dosios și Elena Moldoveanu-Nestor, Editura Muzicală, 1958. Pentru corurile din ciclul IV s-au folosit melodii din *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului* de Nicolae Ursu, Editura Muzicală, 1958 (corul nr. 1) și *Patrium Carmen (Melos 1)* de G. Breazul, Scrisul românesc, 1941 (corurile nr. 2 și 5). Corurile nr. 3 și 4 au fost prelucrate după melodiile culese de autor în comuna Leșul Ilvei, raionul Năsăud, regiunea Cluj.”⁴

Cele 20 de coruri din volum prelucrează patru categorii de genuri și din fiecare gen câte 5 piese:

1. Cinci cântece de joc
2. Cinci cântece de dans
3. Cinci cântece de dor
4. Cinci cântece de leagăn.

Fiind prelucrări corale, în cadrul fiecărui gen se evidențiază firesc caracterul polifonic. Un alt aspect general valabil în muzica scrisă pentru cor este grija autorului ca fiecare voce să contribuie la intonarea parțială sau integrală a elementului tematic.⁵ Cât de original este realizată prelucrarea, depinde de simțul estetic și dexteritatea componistică a autorului, de abilitatea lui de a utiliza mijloacele tehnice cunoscute de el.

În cadrul celor „Cinci cântece de joc” din volum întâlnim în acest sens soluții de aranjament coral, ca:

Ex. 1 – S. Toduță: Cine-a făcut horile..., m. 1-4.

³ Cele cinci cântece de joc au următoarele titluri: 1. *Cine-a făcut horile...*; 2. *Cucule ...*; 3. *Hora în cimpoi*; 4. *Poruncit-a, poruncit...*; 5. *Duce-m-aș, nu știu drumul*. Premiera celor 5 cântece de joc a avut loc în data de 13 octombrie 1970, în interpretarea Corului de femei al RTR, sub bagheta lui Aurel Grigoraș (conform Banciu, Ecaterina, *Creația corală de Sigismund Toduță în primă audiție clujeană*, pag. 75, în: Banciu, Ecaterina, *Itinerarii muzicologice: Mozart, Puccini, Toduță, Terényi*, 2009, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica).

⁴ Toduță, Sigismund, *20 Coruri pentru voci egale*, 1966, București, Editura Uniunii Compozitorilor din R.S.R., p. 2.

⁵ Prelucrările corale fiind forme de variațiuni ce au la bază o melodie dată, pentru numirea acestei melodii vom folosi cuvântul: temă.

În exemplul de mai sus linia melodică este intonată în forma sa originală de către Sopran. Mezzosopranul și Altul intonează capul tematic augmentat ritmic și inversat în oglindă, în succesiune polifonică. Aici autorul realizează și un contrast de mod de atac. În timp ce tema de bază intonată de Sopran este *ben legato*, inversarea și augmentarea tematică de la vocile de Mezzosopran și Alt este *non legato*. Dinamica de debut este de asemenea stratificată: tema de bază este intonată în *mezzoforte* în timp ce materialul tematic inversat și augmentat *non legato* este în *piano*.

Ex. 2 - S. Toduță: Cine-a făcut horile..., m. 25-29.

The musical score for 'Cine-a făcut horile...' by S. Toduță, measures 25-29, is a complex polyphonic setting. It features three vocal parts: Soprano, Mezzo-Soprano, and Alto. The tempo is marked as 56-58 bpm, and the dynamics range from forte (f) to mezzo-forte (mf). The lyrics are in Romanian, and the music is in a minor key. The score shows a complex polyphonic texture with multiple voices. The lyrics are: Ai ve - dea fe - te ne - bu - ne, Ne - ves - te - le... du - se - ri lu - me, Fe - te ne - bu -

Evident, pe parcurs vocile își interschimbă între ele rolurile privind intonația temei, pentru ca în prima frază a strofei finale (măsurile 25-29) autorul să cuprindă într-un mănunchi homofonic toate vocile. Acest moment de culminație în *forte*, situat aproape de secțiunea de aur a piesei ($37 \text{ măsuri} \times 0,618 = 22,86$), precede „deznodământul” polifonic final al piesei, ce culminează de asemenea în *forte ritenuto* în ultimele două măsuri ale prelucrării. Secțiunea de aur pozitivă stabilită în partitură este evident relativă. Privind continua alternanță de tempo o mai reală stabilire a momentului secțiunii de aur s-ar putea face pe baza duratei în timp a înregistrării.

Din punct de vedere al formei structura cântecului popular este simetrică ($16 \text{ măsuri} = 8+8 = 4+4+4+4 \text{ etc.}$). Autorul în prelucrarea lui modifică însă structurarea simetrică, strofele corului având dimensiuni diferite: $16 + 8 + 13$. Frazele componente se derulează însă în succesiuni de $4 + 4$ măsuri. Modul cântecului popular este *sol eolic* cu treptele IV, VI, VII mobile (cromatizate). Autorul se folosește coloristic din plin de aceste trepte mobile, pentru a crea sonor imagini în oglindă ușor distorsionate. Ca exemplu de procedeu stau măsurile 1-4 (ex. muzical nr. 1) unde compozitorul în tema populară originală de la sopran păstrează *do#* (treapta a IV-a ridicată), iar în inversarea în oglindă a motivului principal augmentat ritmic în Mezzosopran și Alt folosește *do becar*.

Alte modalități interesante de prelucrare a melodiei populare în celelalte 4 cântece de joc:

Ex. 3 – Cucule..., m. 1-8

The musical score for 'Cucule...' by S. Toduță, measures 1-8, is a complex polyphonic setting. It features three vocal parts: Soprano, Mezzo-Soprano, and Alto. The tempo is marked as Moderato assai, 126 bpm, and the dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The lyrics are in Romanian, and the music is in a minor key. The score shows a complex polyphonic texture with multiple voices. The lyrics are: Cu - cu - le, cu - cu - cu - le, cu - cu - cu - le, cu - cu - cu - le, cu - cu - cu - le, cu - cu - cu - le, cu - cu - cu - le, cu - cu - cu - le.

- În corul nr. 2 „Cucule...” compozitorul introduce în fiecare strofă ca element onomatopeic cântecul cucului, terța mare și mică descendentă în optimi *staccato*.

Ex. 4 – Cucule...., m. 25-28

♩ = 132

poco f

Pi-nă-i ver-de frun-ză-n fagi, Si iar-bă pe

poco f

Pr-nă-i ver-de frun-ză-n fagi, Si iar-bă pe

poco f

Pr-nă-i ver-de frun-ză-n fagi, Si iar-bă pe

sub co-paci?

Autorul recurge și la transpoziția secvențială a liniei melodice originale (ex. 4).

Ex. 5 – Cucule..., m. 31-36

- Se întâlnesc și procedee de înflorire a liniei melodice originale. Vedem astfel în exemplul alăturat transformarea ornamentală a liniei melodice a ultimei măsuri a cântecului, și prelucrarea sub formă de *stretto* a acesteia în secțiunea de *coda* a lucrării.

În cântecul original:

A musical staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody consists of the notes G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics 'nici de-un ban...' are written below the notes, with 'nici' under G4, 'de-un' under A4 and B4, and 'ban...' under the final G4.

Musical score for "Te Deum" by J. Haydn, featuring vocal parts with lyrics in Russian. The score includes musical notation, lyrics, and various performance instructions.

Lyrics (Russian):
 Si ier - ba pe sub co - paci? Du - cu - le, cu -
 Si ier - ba pe sub co - paci? Du - cu - le, cu -
 Si ier - ba pe sub co - paci? Du - cu - le, cu -
 cu - fu - le, Ne - te - zes - te - fi - ne - ne - la!
 cu - fu - le, Ne - te - zes - ta - ti, cu - zy
 le, cu - cu - le, Ne - te - zes - te - fi ce - mi - dra

Performance Instructions:
 poco meno mosso ♩ = 96-100
 quasi mf
 p
 p
 p
 poco p
 p

Forma se alcătuieste și la acest cor din secțiuni cvadrate, având următoarea schemă:

Tabelul 1

Introducere	A	Av1	Av2	Coda
4 măsuri	8m	8m	12m	8+1m

(- o măsură în final este prelungirea pedalei cu o pătrime cu coroană)

În acest caz tempoul de bază ales de compozitor (*Moderato assai* ♩=126) este aproape de două ori mai lent decât melodia originală (*Poco allegro* ♩ = 114). Tempoul prelucrării este și aici fluctuant, oscilând între ♩ = 126 ~ 132 ~ 96 – 100).

Dinamica de debut a piesei este *ppp*. Pe parcursul prelucrării oscilează și ea continuu până la *mf*. Dinamica maximă este atinsă în măsura 28: *poco f* $\longleftarrow$ *più*, situată la două măsuri în urma secțiunii de aur pozitive (41 x 0,618 = 25,33).⁶

⁶ Repetăm aici: din cauza timpoului oscilant și în acest caz, o apreciere mai reală a centrului de forță culminant poate fi realizată calculând secțiunea de aur pe baza timpului de interpretare al lucrării.

Modul cântecului popular original și implicit al prelucrării este *re eolic*. Doar în ultima măsură din cele opt ale melodiei originale apare un sunet pien (*mib*). Totuși însă, în prelucrarea lui, cu excepția treptei a VII-a, pe alocuri cromatizează fiecare treaptă.

Hora în cimpoi (Prelucrarea corală nr. 3) aduce cu sine un alt procedeu de aranjament coral.

Ex. 6 – Hora în cimpoi, m. 1-10

În prima secțiune de formă melodia populară intonată de către Sopran este sprijinită în Mezzosopran și Alt de o pedală de cvintă, sunetele ținute fiind reluate din două în două măsuri, apoi din măsură în măsură prin apogiatură cromatică ascendentă. Pedala la ambele voci este menținută cu textul: *Tri li li ...*, text ce nu apare în melodia populară originală.

Ex. 7 – Hora în cimpoi, m. 19-26

În secțiunea a 2-a (**Av1**) debutul liniei melodice originale este prelucrat polifonic (ex. 7). Tema apare mai întâi în oglindă în vocea de Alt și apoi în original în Mezzosopran și Sopran, sub o formă cromatizată, în dinamica *mf un poco pesante*.

Av1

Ex. 8 – Hora în cimpoi, m. 27-34

Din măsura 29 (ex. 8) a aceleiași secțiuni, linia melodică a celei de-a doua perioade muzicale a temei apare polifonic mai întâi la Alt, apoi la Sopran (m. 31), fiind suprapuse cu reluarea repetată și secvențată a capului tematic din măsura 1.

Secțiunile **Av2** (m. 39-60) și **A** (m. 61-79) aplică aceleași procedee ca și cele două secțiuni anterioare.

Ex. 9 – Hora în cimpoi, m. 35-42

Ca și efecte coloristice noi, apar: - *trilul vocal* (vezi exemplul alăturat) ce izbucnește în *sforzato*, apoi din *pp*, pe parcursul a două măsuri autorul desenează un *crescendo molto*, *poco f*, din secțiunea **Av2** (m. 39) izbucnind cu accent în *forte* tema populară, în paralel cu imitația ei în oglindă.

Ex. 10 – Hora în cimpoi, m. 78-83

Tot ca și efect coloristic nou apare în finalul lucrării un *glissando* lent descendent în *diminuendo* până la *ppp* posibil cu mențiunea autorului: *lunga*.

Asemănător celor două piese anterioare și aici modul este *eolic*, dar de data aceasta cu finala pe *mi*. Autorul cromatizează în prelucrarea lui intens fiecare treaptă a modului. Metrica este și în acest caz binară, iar tempoul *Allegretto* ($\text{♩} = 120-126$) oscilant pe parcurs și ușor mai animat decât originalul.

Corul nr. 4 – „Poruncit-a, poruncit...” este unic în felul său în cadrul celor *Cinci cântece de joc*, prin două procedee pe care autorul în cadrul acestei serii încă nu le-a utilizat:

1. modul cântecului popular original este *mi eolic* (asemănător cântecului anterior). În prelucrarea lui Toduță transpune modul cu un ton mai sus, în *eolic pe fa#*.
2. acest cor este singurul din cele 5 cântece de joc prelucrate în care autorul adaugă primelor două secțiuni (**A** și **Av1**) în care epuizează strofele cântecului, o a treia secțiune (**Av2**) fără text, doar cu *M*_____. Menționez că toate cele trei secțiuni au aceeași dimensiune, perioade muzicale a câte 16 măsuri.

Cele trei exemple de mai jos ilustrează prima frază muzicală din fiecare secțiune.

Ex. 11 – Poruncit-a, poruncit..., m. 1-4

Se observă că în prima secțiune (**A**) - **ex. 11** - linia melodică este intonată de Sopran, celelalte două voci asigurând doar suportul armonic din pătrimi (în principal), doimi și optimi.

Ex. 12 – Poruncit-a, poruncit..., m. 17-20

În a doua secțiune – **ex. 12**, linia melodică este intonată de Alt (vocea cea mai gravă în acest context), iar cele două voci superioare intonează susținerea armonică.

Ex. 13 – Poruncit-a, poruncit..., m. 33-36

În secțiunea a treia – **ex. 13**, linia melodică este intonată mai întâi de Sopran. Apoi în a doua frază i se alătură și Mezosopranul, iar în ultimele două fraze melodia o intonează tot Sopranul. Totuși modifică deci în această prelucrare structura inițială, de la două perioade

simple la trei perioade duble; modifică metrica de la 2/4 la 4/8. Prin divizare o păstrează însă binară. Și, modifică tempoul, îl face mai lent, de la *Andante* (♩ = 66) la *Mesto* (♩ = 96-100).

De-a lungul celor 3 strofe tempoul este de altfel oscilant, în opoziție cu tempoul constant al cântecului popular.

Ex. 14 – Poruncit-a, poruncit..., m. 25-32

Dinamica este relativ redusă, oscilează între *pp* și *mf*. Punctul culminant al piesei se află în măsura 28, când după un *crescendo* de 4 măsuri din *piano* ajunge până la *poco forte* menținut cu coroană. În ultimele 4 măsuri ale secțiunii scade de la *forte* până la *mezzoforte*.

În Corul nr. 5 – **Duce-m-aș, nu știu drumul...**

Ex. 15 – Duce-m-aș, nu știu drumul..., m. 5-8

pp stacc.

lar lar lar lar lar lar lar

pp stacc.

lar lar lar

mf

Du - ce - mas, nu sti-u dru - mul, Tra la la

Printre procedeele noi de aranjament coral, nefolosite în cele 4 coruri anterioare, se află utilizarea în acompaniamentul liniei melodice a unei pedale ritmizate în *staccato*, precum se observă și în exemplul alăturat: linia melodică se află în Alt, iar în Mezzosopran și Sopran apare pedala ritmizată.

Ex. 16 - Duce-m-aș, nu știu drumul..., m. 35-40

Un alt procedeu este utilizarea repetată în acompaniamentul liniei melodice a unor *glissando*-uri al căror sunet de debut coboară treptat descendent (mi2 – re2 – do2 – si1). Aceste sunete descendente reprezintă de fapt capul tematic al melodiei de bază al cântecului popular intitulat „Hora în cimpoi”, melodie ce și apare în vocea de Mezzosopran.

un poco accel

mf con slancio

lar lar lar lar Nai

lar lar lar lar Nai na na na

lar lar lar lar Du - ce - m - ag -

Nai

Nai nai nai nai

nu stiu ca - lea, tra la la la

Ex. 17 - Duce-m-aș, nu știu drumul..., m. 44-52

Piu mosso $\text{♩} = 116-118$

mai. _____

mai. _____

f Nei na na na na na na na na

poco ff tra la la la, Rai ci Sa dus ba - dea,

f Nei na na na na na na na na

poco ff mai. mai.

mai. mai. mai.

ff Nei na na na

Tra la la la la la la, Rai ci Sa

poco ff na

mai. na na na na

na na na na

na

dus

Tra la la la

Din măsura 45, în acompaniamentul melodiei celei de-a doua perioade muzicale a cântecului popular („Duce-m-aș, nu știu drumul”) situat în vocea de Alt, apare mai întâi în Mezzosopran melodia cântecului „Hora în cimpoi” inversată în oglindă, apoi peste două măsuri (m. 47) apare aceeași melodie în forma sa originală în Sopran.

Ex. 18 - Duce-m-aș, nu știu drumul..., m. 53-58

Din măsura 53 autorul intercalează o secțiune de tranziție către secțiunea finală. Această tranziție debutează polifonic, mai întâi la Alt, apoi la Mezzosopran și Sopran, în care autorul prelucrează celula măsurii a 3-a a cântecului popular original:



Prelucrarea repetitivă are loc într-un tempo *animando poco a poco* și un *crescendo* constant, de la *piano* până la *fortissimo*. Celula prelucrată se desfășoară în oglindă la vocile extreme (Alt și Sopran), vocea de mijloc intonând o pedală de tril vocal alternativ din două în două măsuri: *la – sib* și *la# – si*. Text propriu-zis acest fragment nu are. În cântecul popular original măsura 3 conține cuvintele melodice *Tra la la*. Totuși, în prelucrarea lui, nu le preia pe acestea, ci preia din secțiunea anterioară cuvântul: *nai*, pe care-l repetă pe fiecare grup de două sunete.

Ex. 19 - Duce-m-aș, nu știu drumul..., m. 62-64

Secțiunea finală, din măsura 63, pornește în tempoul *Animato assai* ♩ = 126-130.

Mai reia la vocea de Alt de două ori linia melodică de bază a cântecului popular, acompaniată în mare parte de cvarte paralele și de celula specifică secțiunii anterioare, după care din măsura 68 și până la sfârșitul piesei într-un *crescendo* continuu amplifică cele două procedee amintite (cvartele paralele și celula amintită) până la „deznodământul” final în *fortissimo*.

Ex. 20 - Duce-m-aș, nu știu drumul..., m. 71-77

Finalul piesei compozitorul îl realizează prin două efecte speciale deosebite: - un *glissando* descendent (*mi2 – mi1*) din *sforzando* cu *decrescendo*, suprapus cu un *glissando* ascendent la vocea de Alt și urmat de un *glissando* ascendent, de o decimă (*mi1 – sol2*) din *piano* cu *crescendo* până la *fortissimo*.

Modul cântecului popular este *mi eolic*. Compozitorul preia acest mod în prelucrarea lui evident cromatizat, alternându-l în secțiunea **Av2** cu *re doric*, tot cromatizat. Tempoul de bază pe care-l adoptă Toduță în prelucrarea lui este *Allegretto giocoso*, ♩ = 104, mult mai lent decât tempoul cântecului original (*Allegro* ♩ = 138).

Compozitorul, la fel precum în prelucrările anterioare și în acest caz folosește tempouri alternative: - din *Allegretto giocoso* la sfârșitul secțiunii **Av2** accelerează ușor, în secțiunea **Av3** solicitând interpreților *con slancio* (cu impuls) ♩ = 108, apoi din măsura 45 *Più mosso* ♩ = 116-118.

Secțiunea de tranziție este concepută în *animando poco a poco*, pentru ca secțiunea finală să se desfășoare în *Animato assai* ♩ = 126-130.

Însumând cele de mai sus:

- Din punct de vedere formal Toduță în prelucrările sale adoptă forma variațională. Cele 5 Cântece de joc prelucrate au următoarele scheme de formă:

Tabel 2

Nr. 1	A (16m) Av1 (8m) Av2 (13m)	37 m
Nr. 2	Introd. (4m) A (8m) Av1 (8m) Av2 (12m) Coda (9m)	41 m
Nr. 3	Introd. (4m) A (16m) Av1 (16m) larg. (2m) Av2 (22m) A (19m) Codetta (4m)	83 m
Nr. 4	A (16m) Av1 (16m) Av2 (16m)	48 m
Nr. 5	Introd. (4m) A (9m) Av1 (7m) Av2 (16m) Av3 (16m) tranz (10m) Av4 (12m) Codetta (3m)	77 m

- Structurarea frazică este pătrată. După cum se observă din tabelul de mai sus în mare parte lungimea secțiunilor se concretizează în măsuri pare. Dimensiunile impare au de obicei o măsură în prelungire.

- Modurile cântecelor populare care stau la baza prelucrărilor sunt în general păstrate. Doar în cazul lucrării „Poruncit-a poruncit...” autorul transpune *eolicul de mi* pe *fa#*, și în cazul lucrării *Duce-m-aș, nu știu drumul* intercalează într-un cadru *mi eolic* o secțiune *re doric*.

- Tempourile adoptate de Toduță în toate cele 5 prelucrări sunt mai lente decât tempourile cântecelor originale. În prelucrările lui tempourile sunt oscilante, față de tempourile constante ale cântecelor de la bază, la fel precum dinamica.

- Modalitățile de prelucrare a cântecelor de joc variază de la o prelucrare la alta, fiecare prezentând câte un procedeu nou de aranjament coral. Astfel, prelucrările pe lângă valoarea lor artistică au și o valoare didactică, fiecare lucrare corală fiind de fapt câte un curs de compoziție muzicală.

BIBLIOGRAFIE

- Larousse. Dicționar de mari muzicieni*, sub coordonarea lui Antoine Goléa și Marc Vignal. Traducere și completări privind compozitorii români de Oltea Șerban-Pârâu, 2000, București, Editura Univers Enciclopedic
- Banciu, Ecaterina, *Creația corală de Sigismund Toduță în primă audiție clujeană*, in: Banciu, Ecaterina, *Itinerarii muzicologice: Mozart, Puccini, Toduță, Terényi*, 2009, Cluj-Napoca, Editura Media Musica, p. 59-76.
- Terényi, Eduard – Coca, Gabriela, *Aranjamente corale, suport de curs pentru studii universitare prin învățământ la distanță*, 2010, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica
- Toduță, Sigismund, *20 Coruri pentru voci egale*, 1966, București, Editura Uniunii Compozitorilor din R.S.R.

ELEMENTE NOI DE LIMBAJ ÎN CREAȚIA CORALĂ CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ DE INSPIRAȚIE POPULARĂ

Dr. Mariana POPESCU

[Prof. univ., Universitatea Ovidius–Facultatea de Muzică, Constanța]

George Enescu a fost unul dintre primii compozitori români, care a adus în creația sa înnoiri spectaculoase pentru acea vreme. Noutatea limbajului enescian s-a manifestat prin folosirea în tratarea corală a sfertului de ton, a sunetului nedeterminat ca înălțime, a glissando-ului. Toate înnoirile aduse de George Enescu, nu pot fi considerate elemente artificiale – folosite ca scop în sine, ci sunt strâns legate de tradiția folclorului muzical românesc.

Cercetând creația compozitorilor sec al XX-lea putem constata că mijloacele de exprimare muzicală au evoluat în funcție de personalitatea fiecărui creator.

Începând cu ultimele decenii ale secolului al XX-lea, muzica corală are o evoluție în deplină concordanță cu cea a muzicii instrumentale și simfonice. Noile cuceriri în explorarea tonalității, modurilor, particularităților timbrale, își pun amprenta și asupra muzicii corale românești. Se remarcă o interferență a muzicii corale cu muzica instrumentală și simfonică, prin folosirea unor procedee care conduc la instrumentalizarea vocii. În muzica corală contemporană domină o nouă concepție asupra tratării formei, fiecare compozitor fiind în căutarea unui stil propriu, în concordanță cu materialul tematic și cu mesajul poetic transmis.

Conceptul de tonalitate este lărgit prin folosirea cromatismelor, prin utilizarea politonalităților și prin ștergerea granițelor dintre consonanță și disonanță. Este tot mai frecventă folosirea modurilor, un loc important ocupându-l modurile cromatice.

Armonia cunoaște înnoiri sub aspectul lărgirii orizontului, prin combinații armonice surprinzătoare și prin implicațiile modalismului care conduc la crearea armoniei modale, ce oferă dimensiuni noi gândirii muzicale. Tratarea polifonică a cântecului cunoaște sensuri noi în exploatarea valențelor cântecului de inspirație populară. Sfera mijloacelor de expresie evoluează până la folosirea totalului cromatic, aleatorismului și serialismului.

Muzica corală contemporană este adeseori însoțită de instrumente de percuție, sau de efectele produse de loviturile de picior, bătutul din palme sau pocniturile din degete. Mesajul poetic ocupă un loc din ce în ce mai important în arhitectura corală, compozitorii folosind cuvântul în sine, ca mijloc sonor prin utilizarea șoaptelor, declamației, recitativului parlat sau recitare.

Înnoiri importante în evoluția muzicii corale contemporane sunt aduse prin creația compozitorului **Liviu Glodeanu**. Compozitorul folosește un stil original în tratarea cântecului inspirat din folclorul muzical românesc.

În creația corală intitulată *Leu și june se luptară* a lui Liviu Glodeanu, inspirată de o colindă transilvăneană pentru cor mixt și două tobe mici, tema colindului, enunțată de partida bas, va fi întovărășită de ritmul tobelor mici, într-un ostinato obsedant.

Ostinato-ul ritmic obsedant va continua pe tot parcursul lucrării, constituind scheletul arhitectonic peste care va fi împletită țesătura polifonică a celorlalte voci. Liviu Glodeanu realizează gradații deosebit de sugestive, de la evoluția liniștită a temei, până la culminațiile obținute prin folosirea politonalității și a ritmului sincopat. În finalul colindului sunt folosite strigături în tutti, urmate de un glissando descendent.

Un alt compozitor, care aduce înnoiri limbajului muzical este **Alexandru Pașcanu**, care realizează un poem coral pe teme autentice din folclor, pentru cor mixt, toacă, clopote și timpani, intitulat *Bocete străbune*. Atmosfera dramatică a celor trei bocete din diferite zone și anume: Banat, Vrancea, Bihor (fiind culese de Sabin Drăgoi, Constantin Brăiloiu și Béla

O concepție foarte personală asupra muzicii corale o are compozitorul **Tiberiu Olah**. Lucrarea intitulată *Timpul cerbilor*, poate fi numită o "veritabilă simfonie corală" (după afirmația dirijorului Marin Constantin). Tiberiu Olah pune în evidență universul sonor al silabelor, vocalelor, consoanelor, demonstrând astfel că muzica are putere de sugerare „dincolo de cuvânt”, prin efectele speciale: şuierat, fluierat, glissando. Lucrarea are un subtitlu: „refrene pentru cor” și este construită pe refrenul caracteristic colindului, "Leru-i ler, junelui bunu".

[illegible]

O contribuție deosebită la îmbogățirea limbajului muzical în arta corală o aduce creația compozitorului **Doru Popovici**, care se exprimă într-un limbaj auster, cu vădite influențe ale muzicii bizantine și psaltice, fiind un adevărat inovator în domeniul armoniei modale. Doru Popovici acordă o importanță deosebită melodiei, nota dominantă a creației sale fiind lirismul.

Un alt compozitor care aduce în creația sa corală elemente de noutate cu o mare putere de sugerare, este **Sabin Păutza**.

Un alt compozitor, care explorează muzica populară românească transfigurând-o în creația sa, este **Mihai Moldovan**. Creația sa este o sinteză a tehnicilor noi de compoziție pe care compozitorul și le-a însușit, îmbinându-le în modul cel mai strălucit cu modul de exprimare de pură esență românească, apelând la un limbaj modal și la formule specifice

spațiului spiritual românesc, cum ar fi isonul și heterofonia. Compozitorul a reușit să-și cristalizeze un limbaj propriu, exprimându-se prin forme moderne, mergând pe linia originală a sugerării, aducând în muzica corală multă prospețime.

În lucrarea intitulată *Buciume și tulnice*, prin evidențierea cu mijloace originale a particularităților timbrale ale vocilor, Mihai Moldovan realizează sonorități de fluier, buciume și tulnice. Ascultând cu mare atenție interpretarea acestei piese (și noi am avut marele privilegiu de a audia corul „Madrigal”), ne dăm seama că particularitățile timbrale ale celor trei instrumente nu reies din calitățile interpreților de a imita instrumentele respective, ci din suprapunerea unor sunete într-o armonie disonantă. Expresia muzicală fiind lipsită de prezența unui text poetic, se pune problema scoaterii în evidență a problemei plurivalenței timbrale, a transferului de sonorități specifice între partide. De fapt, Mihai Moldovan, prin arhitectura sonoră creată de vocile umane, realizează o atmosferă de ansamblu care sugerează cele trei instrumente.



O preocupare constantă a compozitorilor ultimelor decenii, a constituit-o inspirația din folclorul copiilor: compozitoarea **Myriam Marbé** în lucrările *Chiote* și *Ritual pentru setea pământului*, **Sabin Păutza** în *Ofrandă copiilor lumii* (dedicată corului „Madrigal”), compozitoarea **Mihaela Stănculescu-Vosganian** în lucrarea *De-a v-ați ascunselea* și **Dan Buciu** în lucrarea *De-a baba oarba*.

Ritual pentru setea pământului de Myriam Marbé este o adevărată frescă folclorică, compozitoarea apelând la rituri ancestrale. Lucrarea are ca punct de plecare elemente desprinse din practicile de descântec, tratarea corală fiind caracterizată printr-o maximă libertate de improvizație. La tehnica aleatorie se adaugă: montaje de texte, sublinierea sonorității în sine a unor cuvinte, folosirea instrumentelor de percuție.

Se poate spune că aleatorismul folosit în muzica corală, este desprins din practica muzicală populară de tip arhaic. De aceea nu trebuie să fie considerat un procedeu exclusiv nou, în limbajul muzical contemporan. Prin aleatorism poate fi stimulată spontaneitatea, expresivitatea, ingeniozitatea interpretului. În susținerea acestor idei, sunt foarte sugestive afirmațiile făcute de renumitul folclorist Constantin Brăiloiu:

„Melodia populară nu are nici o palpabilitate în sine. Ea nu prinde ființă decât în clipa când este cântată și nu viețuiește decât prin voia interpretului și în chipul voit de el: creație și reproducere se confundă aici – fapt asupra căruia nu se poate stărui deajuns, într-o măsură de tot necunoscută practicii muzicale bizuite pe tipar și totuși cercetătorii au rămas uimiți de libertatea cu care interpreții populari mânuiesc melodiile interpretate, privite de ei ca un bun absolut al lor.”¹

Influențată de eminenta sa profesoară Myriam Marbe, Mihaela Stănculescu Vosganian se inspiră din folclorul copiilor, în piesa intitulată *De-a v-ați ascunselea* în care melodia este foarte simplă. Pe textul bazat pe numărători, jocuri de cuvinte sau folosirea unor cuvinte inventate, cu valoare sugestivă, compozitoarea folosește scări muzicale oligocordice. În finalul lucrării, compozitoarea apelează la mijloace de exprimare realizate prin șoapte,

¹ Constantin Brăiloiu, *Schița unei metode de folclor muzical*, în Revista *Boabe de grâu* nr. 4 din anul 1931

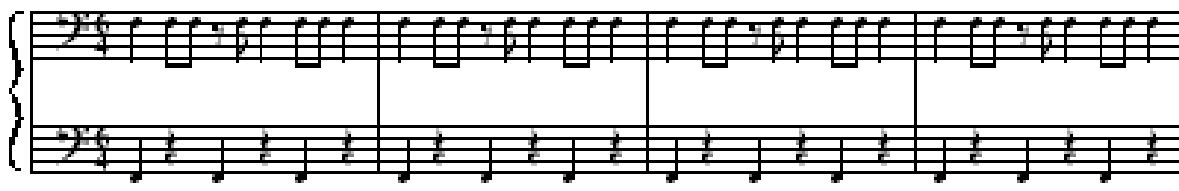
vorbit și recitări. Scriitura folosită, depășește cadrul scriiturii tradiționale, folosind un limbaj neconvențional.

Vasile Spătărelu, în creația intitulată *Chiot*, prezintă un exemplu de transfigurare a folclorului, apelând la o tratare modală, bogat cromatizată și folosind o tehnică polifonică de tip responsorial. Vocile feminine debutează printr-un scurt unison, după care partida alto continuă tema cu profil descendent, în care este prezentă secunda mărită și formula ritmică de triolet. Imitația dintre vocile feminine și cele bărbățești este aproape strictă, fiind prezente în tratarea armonică, cvartele și cvintele paralele:



Compozitorul este vădit influențat de tehnica minimală, prin repetarea obsesivă a formulelor prezentate în prima secțiune.

O altă lucrare cu influențe ale muzicii minimale este *Divertismentul folcloric* "pentru cor și instrumente de percuție" al compozitoarei **Cornelia Tăutu** (1938). Lucrarea începe cu o introducere ritmică în măsura de șase pătrimi, realizată la pian și tom-tom, corul având doar scurte punctări, pe un ritm invariabil:



Mijloacele de exprimare în muzica corală românească cunosc o evoluție deosebită, prin apariția unor elemente cu totul noi pentru genul coral.

Astfel, în piesa corală intitulată *Ana lui Manole*, **Dan Buci** indică o regie specială, specifică teatrului, cu o mișcare scenică foarte amplă. În tratarea muzicală, compozitorul folosește instrumente de tip popular: nai, toacă, clopot. Tema lucrării este atribuită naiului, care reprezintă personajul principal (Ana) și care revine ca un leitmotiv pe tot parcursul lucrării:



Caracterul folcloric, de tip baladesc, este subliniat și de tratarea modală cu trepte mobile. De fapt, întreaga creație a compozitorului este dominată de orientarea spre sfera modalului. Lucrarea se caracterizează printr-un dinamism deosebit, realizat atât prin folosirea intensă a mișcării scenice, cât și prin ritmica lucrării.

O altă lucrare a compozitorului Dan Buci, intitulată *Remember Hiroshima* pentru cor, soliști, recitator și bandă magnetică, are aspectul unei opere în miniatură.

Tratarea corală este de tip aleatoric, corul evoluând liber pe discursul prezentat de instrumentele imprimate pe banda magnetică.

Compozitoarea **Irina Odăgescu-Țuțuianu** abordează în multe din lucrările sale corale, ca formă de tratare a genului coral, poemul.

Rugul pâinii este un amplu poem pentru cor, recitator și ansamblu de percuție, fiind expresia preocupărilor compozitoarei de a găsi forma sonoră cea mai sugestivă pentru exprimarea cuvântului. Lucrarea are la bază un leitmotiv prezent în cele cinci secțiuni ale lucrării: "ideea de rug" (ardere, sacrificiu), fiind folosite ritmuri de toacă, tamburină. Compozitoarea își afirmă în mod direct legătura puternică cu muzica populară, declarând „Personal, pledez pentru o muzică de expresie nouă în conținut și în formă, cu izvoare profunde în nesecatul tezaur al cântecului popular românesc”.² Un efect deosebit de sugestiv îl reprezintă indicația „bocca chiusa”, ce urmează imediat după rostirea silabei. Basul va recita, sincronizându-se perfect cu accentele muzicale, în timp ce armonia, bogată în disonanțe va duce la realizarea unui cluster. În secțiunea a doua compozitoarea sugerează un bocet, pe vocala „a”, peste care se suprapune textul recitatorului. În continuare predomină isonul, iar spre sfârșitul secțiunii, intervine o recitare în grup. În secțiunea a treia, întâlnim o indicație a compozitoarei, în legătură cu emisia vocală: „susurando con fuore”. Secțiunea a patra are caracter aleatoric, solicitând inventivitatea și spontaneitatea întregului cor. Ultima secțiune aduce din nou leitmotivul „rugul pâinii” pe acompaniament de campana. Pe un acord placat apare cuvântul „rug”, pe acompaniament de toacă, recitându-se ultimele versuri ale poemului.

Compozitoarea folosește o notație grafică modernă pentru a sugera fiecare moment al poemului, la începutul lucrării, existând o legendă care explică cele optsprezece semne indicate de către compozitoare în partitura generală.

Simfonia corală *Timpul pământului*, pentru cor mixt, recitator și percuție a fost compusă în anul 2002.

Irina Odăgescu prezintă punctul de plecare al acestei simfonii corale, și anume că „vocea umană reprezintă instrumentul de maximă expresivitate, întrucât conține și *inefabilul cuvântului*”. Acest aspect a determinat-o să opteze pentru „o lucrare corală de o amplă factură, în ideea suplinirii a ceea ce reprezintă consistența instrumentelor în orchestra simfonică... considerând că adecvat acestor idei ar fi realizarea unei simfonii corale, cu trimiteri prin decor sonor, succesiuni de secvențe și părți deseori contrastante, către teatrul coral”.

² Idem.

Irina Odăgescu dezvăluie faptul că ideea lucrării este „largă și generoasă, pentru că se desfășoară în timp, ca și folclorul din care își trage seva.

Este liberă și independentă, are rădăcini puternice și perene într-un anume spațiu și timp, și ca și folclorul, în accepțiunea lui estetică – filozofică, nu are început și nici sfârșit precis, ci reprezintă o etapă delimitată a existenței umane, a nevoii de exprimare, de comunicare și transcendență către ceva inexprimabil în cuvinte, ci poate doar în sunete”.

Pe plan muzical, melopeea inițială de tip instrumental, va cunoaște o amplificare, prin „acumulări de voci” care va conduce la o desfășurare spectaculoasă a discursului. Momentele de tensiune sunt reliefate și prin rearanjarea sau repetarea textului, compozitoarea subliniind faptul că „structura textului a determinat structura formală a muzicii”³.

În legătură cu muzica contemporană, Irina Odăgescu are convingerea că „arta zilelor noastre trebuie să fie perenă și nu efemeră, transcendentă și activă în același timp, nu statică și înghețată în corsete și canoane –atât tradiționale cât și ultramoderne, activă și originală în evoluția sa, să răspundă necesităților spirituale ale epocii, devansând, și dacă este posibil, să se înscrie pe o traiectorie ascendentă a creației umane ca o necesitate firească a acesteia și, ca urmare, numai în funcție de satisfacerea acestor câteva deziderate..., ea își va confirma valoarea”⁴.

³ Irina Odăgescu, Teza de doctorat

⁴ Caietul – program al Filarmonicii „George Enescu”, din 8 - 9 martie 2007

ARHAIC ȘI MODERN ÎN VIZIUNEA COMPOZITORILOR ROMÂNI CONTEMPORANI

Dr. Luminița DUȚICĂ

[Conf. univ., Universitatea de Arte „George Enescu” Iași, România]

Sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX surprindea lumea muzicală prin intensitatea și complexitatea reacțiilor față de încheierea rolului istoric al tonalității funcționale major-minore, ca sistem autonom și autogenerator de opere muzicale autentice, cu finalitate estetică bine precizată. Chiar dacă acest valoros și longeviv sistem de organizare sonoră al Barocului, Clasicismului și Romantismului muzical nu dispărea definitiv de pe scena evoluțiilor componistice (vezi fuziunile tonal-modale, tendințele neoclasice și, nu în ultimul rând, perpetuarea fundamentelor tonal-funcționale în muzicile de jazz, estradă etc.), preocupările îndreptate spre descoperirea unor alternative, cel puțin la fel de viabile, cunoșteau o eferescență și o inițiativă a schimbării fără precedent.

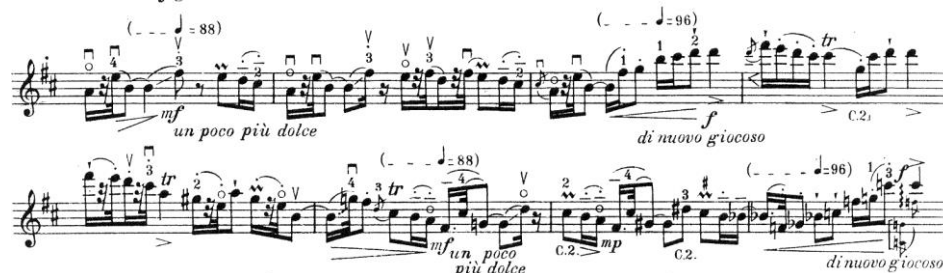
În acest context, lumea **modalului** a generat unele dintre cele mai spectaculoase transformări în materie de limbaj muzical și tehnică de compoziție, **monodia** preluată din straturile vechi ale culturilor muzicale de tradiție orală fiind un izvor nesecat de soluții, care mai de care mai originale, mai moderne.

Astfel, **sintaxele verticale** s-au modelat în funcție de noile date ale orizontalității modale: **omofonia**, respectiv, armonia, a cucerit tehnica de straturi acordice, de agregate complexe (gravitaționale și non-gravitaționale, geometrice), **polifonia** a avansat spre aglomerări de efect global/grup-masă, cluster, texturi, tipologii verticale mobile de tip aleatoric, punctualist, de atac, de repetiție etc. Dar, poate cea mai importantă cucerire a muzicii secolului XX (în materie de sintaxă) a rămas **heterofonia**, cu virtuți de complexitate sonoră nemaîntâlnite până atunci.

1. MONODIA

Culturile muzicale de tradiție orală (fundamental **monodice**, chiar dacă manifestările de grup, vocale și/sau instrumentale prezintă unele rudimente de armonie și polifonie așa-zis „populară”) au reprezentat o adevărată revelație pentru compozitorii secolului XX care s-au aflat deodată în fața unor (re)surse nebănuite, cu impact major asupra tuturor nivelurilor de edificare ale operei muzicale: morfologie, sintaxă, timbralitate, ideatică, semantică etc.

Înțelegerea profundă a monodiei arhaice românești - a structurii și, mai ales, a ethos-ului acesteia - a condus la o decantare, rafinare și dezvoltare a elementarității genuine, până la stadiul complex de **imaginare** a unor monodii de anvergură simfonică, așa cum se întâmplă în *Preludiul la unison* din *Suita I pentru orchestră*, op. 9, de George Enescu, dar și în alte pagini memorabile din creația Maestrului. Iată, în acest sens, o pagină de excepțională scriitură monodică din deschiderea suitei *Impresii din copilărie*, pentru vioară și pian, op. 28.



Ex. 1 George Enescu – *Impresii din copilărie*, pentru vioară și pian, op. 28;
Lăutarul, pentru vioară solo

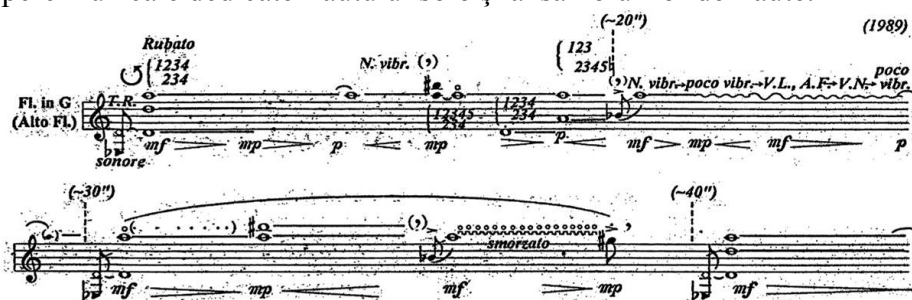
Compozitorii români din a doua jumătate a secolului XX (așa-numita „generație post-enesciană”) au continuat să aprofundeze și să dezvolte conceptul de „folclor imaginar”, racordându-se tot mai mult la stratul arhaic/arhetipal al muzicii noastre populare. Unul dintre cele mai relevante demersuri în acest sens a fost emanciparea sau, mai bine-zis, translarea, principiului monodic din stadiul primar (originar) în stadiul complex, macrotemporal.

Fenomenul s-a concretizat într-o multitudine de lucrări pentru instrumente solo, unele dintre ele dedicate special marilor interpreți ai vremii. De exemplu, *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah – dedicată lui Aurelian Octav Popa, unul dintre cei mai importanți clarinetiști contemporani – impresionează prin monumentalitatea și expresivitatea monodiei, dar și prin soluțiile originale de scriitură, cum ar fi polifonia latentă cu aspect de *fugato*.



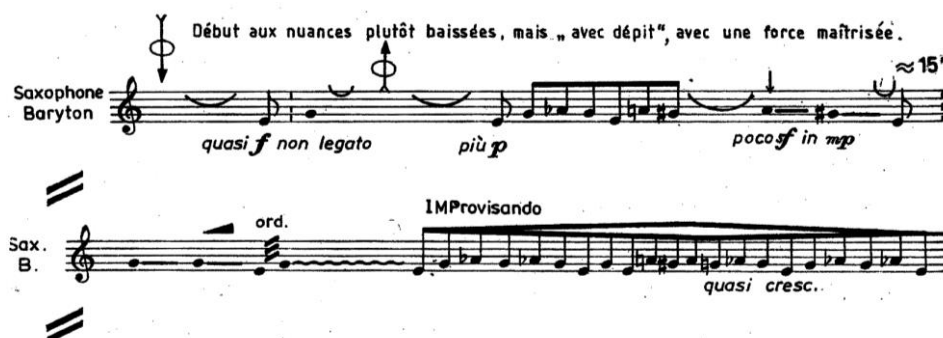
Ex. 2 Tiberiu Olah – *Sonata pentru clarinet solo*

O monodie stilizată, densă în efecte sonore derivate din multitudinea modurilor de emisie/atac, înrudită în mod evident cu melodiile de fluier, caval, nai, ocarină ș.a. (cu care am făcut deja cunoștință!), aparține compozitoarei Doina Rotaru, autoarea unei originale și impunătoare opere muzicale dedicate flautului solo și ansamblurilor de flaute.



Ex. 3 Doina Rotaru – *Dor*, pentru flaut solo

În aceeași atmosferă evoluează și debutul *Concertului pentru Daniel Kientzy, saxofon și orchestră* a compozitoarei Myriam Marbe, dedicat marelui saxofonist francez al cărui nume este inclus în titlul lucrării.



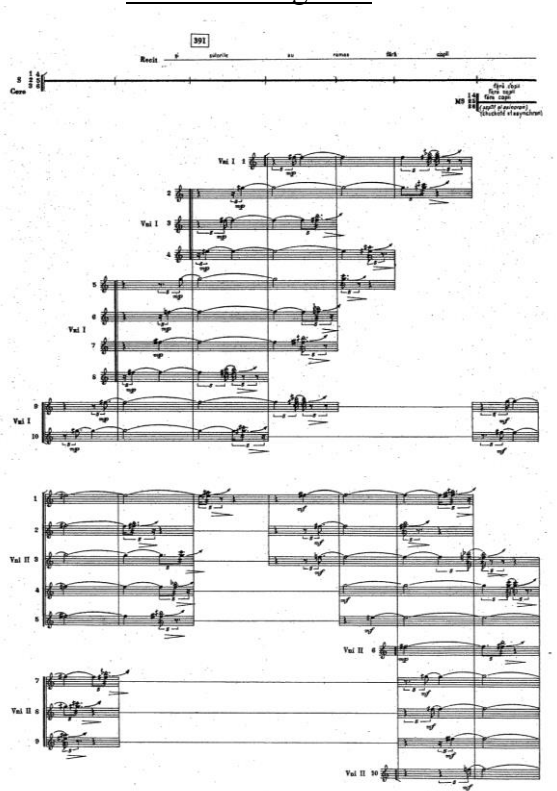
Ex. 4 Myriam Marbe – *Concert pentru Daniel Kientzy, saxofon și orchestră*,
Partea I, debut, p. 5

2. POLIFONIA

Noua viziune asupra timpului muzical, dar și asupra spațializării efective a sonorității (vezi de exemplu, lucrarea *Spațiu și timp* a compozitorului Tiberiu Olah), a generat noi ipostaze ale sintaxei verticale adunate sub termenul generic de **polifonie**. După cum vom constata, este vorba despre un nou concept care presupune, printre altele, materializarea creatoare a triadei **punct – grup – masă** (Stockhausen). Din această perspectivă se vor naște o serie de tipologii polifonice cu impact major asupra sonorității contemporane, precum polifonia de atacuri, polifonia punctualistă, polifonia de grupe, polifonia aleatoare etc. Le vom urmări în continuare, pe rând, pentru a avea o imagine cât mai edificatoare asupra modului în care au fost cultivate și personalizate de compozitorii români.

2.1. POLIFONIA DE ATACURI

După cum sugerează și titlul, **polifonia de atacuri** reprezintă o tehnică de organizare a suprafeței sonore prin disiparea multivocală în aparatul coral sau orchestral a unor impulsuri succesive. Procedul are afinități cu tehnica punctualistă prin aspectul „reducționist” și generează efectele complementare de tensionare (adiție treptată de voci) – detensionare (eliminare/retragere treptată de voci). Iată un exemplu definitoriu (ex. 5), care ilustrează o polifonie de atacuri cu simetrie de oglindă.



Ex. 5 Mircea Istrate – *Pe o plajă japoneză*, Secvențe pentru orchestră, cor de femei și bandă magnetică, pe versuri de Nina Cassian, p. 62

2.2. POLIFONIA PUNCTUALISTĂ

În muzica academică, **polifonia punctualistă** este primordial legată de tehnica serială weberniană – o distribuție strict controlată a elementelor seriei – și, după aceleași premise, dar pe latură timbrală, în binecunoscuta *Klangfarbenmelodie* a lui Schönberg.

Prezentăm un exemplu cu structuri disipative, „atomizate”, cu particule sonore ce se coagulează structural-semantic doar pe diagonala diferitelor etaje ale ansamblului coral.



2.3. POLIFONIA DE GRUPE

Premisele care au condus la organizarea polifoniei de grupe au generat și o subspecie a acestei tehnici, anume polifonia stereofonică, fenomen care a intrat în atenția compozitorului Mircea Istrate. În lucrarea *Muzică stereofonică pentru două orchestre de coarde* el tratează grupurile în stil antifonic, fie prin alternarea construcțiilor acordice, fie prin complementaritatea lor polifonică.



124

2.4. POLIFONIA DE REPETIȚIE

Muzicile de avangardă au extremizat principiul repetitiv, asociindu-l cu structuri sonore minimale, fuziune din care a rezultat binecunoscuta muzică **minimal-repetitivă**. Inițial apărut în Statele Unite ale Americii (prin Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass ș.a.) fenomenul s-a extins rapid și în Europa, dar cu finalități sensibil diferite – în sensul pozitiv al observației –, crescând din rădăcina fertilă a muzicilor naționale de tradiție orală.

Înainte de acest moment, principiul repetitiv a stat la baza edificării uneia dintre cele mai interesante tehnici de compoziție, anume **ostinato**-ul complex, proiectat la nivelul unor ansambluri simfonice, având uneori o mare extensie temporală sau fiind chiar generalizat la nivelul unei întregi lucrări (Maurice Ravel, Claude Debussy, Igor Stravinski, Béla Bartók ș.a.).

Similar celorlalte tipuri de polifonie modernă, **polifonia de repetiție** poate intra în combinație cu alte sintaxe verticale. Forma cea mai frecventă este corelarea ei cu principiul **imitativ**, situație în care dezvoltă, în mod expres, ample suprafețe de **stretto canonic** (vezi ex. 8 și 9).

Polifonie de repetiție + polifonie imitativă. **Canon plurivocal deschis**

Contrapunctus IX

Narrando sensibile

Cl. in B, Ob., Fl., Vn. I, Vn. II, Vla., Vcl., Cb., Gr. c. b. a. s. s.

ppp

this sign indicates the beginning of each instrumental part.

*) this fragments must be repeated until all the instruments will finish their parts.

attacca

Ex. 8 Dan Dediu – *Hyperkardia* pentru orchestră de cameră, op. 39; *Contrapunctus IX*

2.5. POLIFONIA DE TIP „MASĂ”. TEXTURA

Organizarea suprafețelor polifonice de **efect global/masă** este o marcă stilistică a mișcărilor de avangardă din a doua jumătate a secolului XX, dar interesul pentru acest fenomen a rămas viu până în zilele noastre, compozitorii având posibilitatea să opteze fie pentru un rezultat bazat pe determinarea sau controlul detaliilor, fie pentru unul organizat liber, quasi-aleatoric. În ambele cazuri se pune problema **texturării** spațiului fonic după anumite criterii de densitate (număr de voci), registrație, profiluri ritmico-intonationale, timbralitate, direcție de deplasare a masei sonore etc. (vezi ex 10).

Polifonie de repetiție + polifonie imitativă.
Canon plurivocal închis

Ex. 9 Dumitru Capoianu – *Chemări '77*, p. 13 și p. 16

Textură vocală/corală prin multiplicarea verticală a mai multor linii cu intonație și ritm nedeterminate, dublate de efecte combinate: tremolo + glissando

Ex. 10 Irina Odăgescu – *Timpul pământului*. Simfonie corală pentru cor mixt, recitatori și percuție, pe versuri de Octavian Goga, p. 52

Există însă și texturi cu intonajie determinată și ritm liber, exprimat prin „notație proporțională”. Este cazul „**multimobilelor**” elaborate de Aurel Stroe.

The image shows a musical score for 'Multimobil I' by Aurel Stroe. It features 15 staves, each with a unique proportional notation system. The notation is based on a grid of dots and lines, with some staves having additional markings like 'L.V.' and 'L.V.'. The score is titled 'NOTAȚIE PROPORȚIONALĂ - NOTATION PROPORTIONNELLE'.

Ex. 11 Aurel Stroe – *Concertul pentru clarinet și orchestră, Multimobil I*, p. 5

Un caz cu totul particular al polifoniei de masă constă în obținerea unei suprafețe sonore de efect globl, tip **textură**, prin simultaneizarea mai multor melodii populare distincte. Extrasul următor surprinde etapa în care sunt aduse în simultaneitate un număr de 15 melodii constituite într-o **masă** sonoră polimodală, din care răzbat – datorită unor „decupaje” prin reliefări dinamice (*forte*, *subito forte*) – anumite fragmente cu efect global.

The image shows a musical score for 'Scoică' by Anatol Vieru. It features 15 staves, each with a unique melodic line. The notation is in a standard musical staff with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The score includes dynamic markings such as 'subito Forte!', 'Forte!', and 'Andante J = 63'. The text 'no cor - bu - lui' is written below the staves. The score is numbered 32 at the bottom.

Ex. 12 Anatol Vieru – *Scoică*, pentru 15 instrumente de coarde
(*Monografia comunei Sârbova*), p. 32

2.6. POLIFONIA DE SINTAXE (SINTAXE COMBinate)

Sintaxele verticale apar însă combinate. În acest sens, am selectat un exemplu edificator, constând într-o combinație verticală între **polifonie de masă/textură** (tip *cluster* mobil), **polifonie de repetiție** (coarde) și **polifonie de atacuri** (suflători).

Polifonie de masă/textură (*cluster*) + polifonie de repetiție + polifonie de atacuri

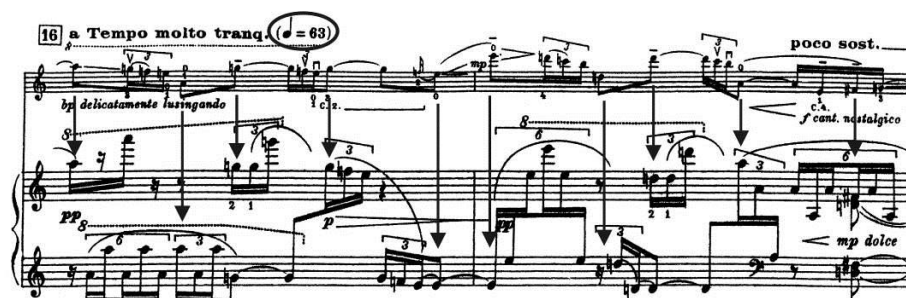
The image displays a musical score for Anton Zeman's *Izvoade I*, page 6. The score is a complex polyphonic texture featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Cor. 1, Tr. 1, Tr. 2, 1-4, 5-8, 9-12, Vni 13-16, Vni 17-20, Vni 21-24, 1-4, Vlc 5-8, 9-12, 1-3, Vlc 4-6, and 7-8. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, creating a dense and intricate sound. The score is written in a single system, with each instrument part occupying its own staff.

Ex. 13 Anton Zeman – *Izvoade I*, p. 6

3. HETEROFONIA

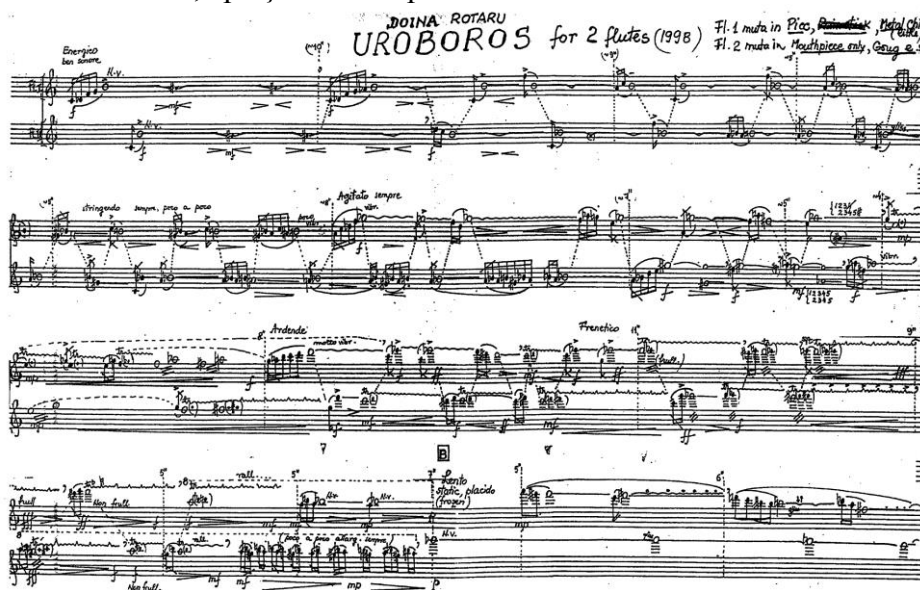
În cadrul general al organizării multivocale, **sintaxa heterofonică** în versiune elaborată (academică) se impune relativ târziu în raport cu polifonia și omofonia. Explicația e simplă dacă avem în vedere relația de cauzalitate dintre elementele de vocabular sonor – în cazul de față modalismul – și tipologiile de organizare verticală adecvate acestuia.

George Enescu este considerat primul și cel mai important compozitor al secolului XX care sesizează importanța acestei noi forme de organizare a verticalității. Viziunea lui este aceea a unui rafinat și complex polifonist. Pornind de la natura liber-improvizatorică a monodiei arhaice românești (*parlando-rubato*), compozitorul va dezvolta o scriitură care ia deseori aspectul unei împletiri imprevizibile de voci, al unei subtile „îngânări” de variante melodice, în sfera unei plurivocalități complexe ce oscilează permanent între **sincronie** și **asincronie**.



Ex. 14 George Enescu – *Sonata a III-a pentru pian și vioară, op. 25, „în caracter popular românesc”,* Partea I, Reper 16, ms. 98-99

Profilul melismatic, bogăția ornamentelor (apogiaturi, triluri etc.), complexitatea și diversitatea modurilor de emisie (multifonice, *glissandi*, *frullato*), ritmul liber de factură *parlando-rubato*, permanentele fluctuații de tempo etc. reprezintă tot atâtea particularități ale stilului monodic improvizatoric, propriu multor genuri ale muzicii românești de tradiție orală. Atunci când sunt simultaneizate două monodii cu acest profil, ne aflăm pe terenul celei mai autentice și expresive heterofonii, așa cum se întâmplă în fragmentul extras dintr-o originală lucrare pentru două flaute, aparținând compozitoarei Doina Rotaru.



Ex. 15 Doina Rotaru – *Uroboros* pentru două flaute

Reflectând asupra relației (istorice) de cauzalitate între **sintaxele verticale** și **formele muzicale**, Ștefan Niculescu constată prin analogie, că, după cum sintaxa polifonă s-a împlinit în forma de fugă, iar cea omofonă în forma de sonată, este perfect legitim ca sintaxa heterofonă să se materializeze, la rândul ei, într-o formă arhitectonică adecvată. Aceasta este, în opinia compozitorului, forma de **sincronie** – organizare macrosistemică (pe baze matematice) a pendulării între starea de monovocalitate (unison) și cea de plurivocalitate.

Unul dintre stadiile cele mai complexe ale heterofoniei/sincroniei este atins în *Simfonia a II-a, Opus dacicum* de Ștefan Niculescu. Partea a II-a a lucrării pornește de la o expunere **monodică** a contrafagotului, material sonor care va fi supus în mod riguros procesului tipic de acumulare prin ramificare heterofonică multivocală. Odată atins pragul maxim de **aglomerare/asincronie** (ex. 16), va începe procesul recurent de sincronizare progresivă a vocilor angrenate heterofonic, până la recâștigarea stării de **unison**. Evident, întregul proces este determinat printr-un algoritm matematic (evident și în planul grafiei muzicale).

Sintaxa heterofonă și forma de „sincronie”

Ex. 16 Ștefan Niculescu – *Simfonia a II-a, Opus dacicum*, p. 77

Creația muzicală academică românească a avut șansa de a se dezvolta organic și armonios pe filonul bogat al muzicii naționale de tradiție orală – o muzică străveche, cu rădăcini arhetipale înfipite în timpuri imemorabile, o muzică bogată, diversă, complexă, sugestivă și, nu în ultimul rând, o muzică a cărei semantică plurivalentă este profund ancorată în universul poetico-filosofic al poporului român.

Afirmarea și consacrarea creației contemporane românești pe plan internațional nu ar fi fost posibilă fără o acută conștiință a „deschiderii către lume”, fără o constantă preocupare a compozitorilor români de a se sincroniza cu cele mai noi tendințe și orientări estetice, cu cele mai semnificative cuceriri ale tehnicii de compoziție europene și mondiale. Dincolo de intrarea noastră în rezonanță cu valorile artei muzicale universale, câștigul cel mai mare a venit din direcția dezvoltării unui spirit critic și a unui discernământ care – după cum afirma Harry Helbreich, unul dintre cei mai prestigioși muzicologi contemporani – au făcut ca „muzica românească contemporană să aibă toate calitățile avangardei, mai puțin defectele ei”.

BIBLIOGRAFIE

- Buciu, Dan - *Elemente de scriitură modală*, 1981, București, Editura Muzicală
- Duțică, Gh. - *Paradigms of multi-modular time in Sonata n° 3 for piano and violin, 'Dans le caractère populaire roumain', op. 25, by George Enescu*, în: Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu”, București, 7 sept. 2009; 2011, București, Editura Muzicală
- Firca, Gh. - *Structuri și funcții în armonia modală*, 1988, București, Editura Muzicală
- Stănculescu-Vosganian, Mihaela - *Tipologii polifonice în muzica românească contemporană*, 2002, București, Editura Muzicală
- Voiculescu, Dan - *Polifonia secolului XX*, 2005, București, Editura Muzicală

MODALITĂȚI DE ABORDARE A FOLCLORULUI ÎN CREAȚIILE PENTRU VIOARĂ ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

Dr. Diana BUNEA

[Conf. univ., Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Chișinău, Republica Moldova]

Prezența elementului național în muzica academică constituie una din cele mai principiale și „etern” probleme ale muzicologiei în secolul XX. Înșiși compozitorii au avut păreri deseori opuse cu privire la abordarea folclorului. Deseori, acestea s-au împărțit între cei ce considerau că utilizarea sursei populare naționale nu are deja nici o relevanță pentru lumea modernă, în contextul globalizării culturale; și cei ce au oferit sensuri noi surselor folclorice, prin abordarea de noi procedee și tehnici componistice. Există și opinii care consideră, că doar muzica scrisă în baza elementului național aduce un suflu de originalitate în componistica modernă.

„Solu” muzicii naționale s-a dovedit a fi fertil pentru creația componistică din Republica Moldova, când s-au abordat în mod constant sursele folclorice autohtone, în tendința de a stabili puncte de referință, de a imprima lucrărilor originalitate și personalitate. Au fost create importante lucrări axate pe elementul național, în cele mai diverse genuri. Ne vom opri însă, în cele ce urmează, la creațiile pentru vioară, având în vedere varietatea genurilor și stilurilor abordate, dar și relevanța în ce privește modalitățile de abordare a folclorului în structurile acestora.

Remarcăm pe cele esențiale: utilizarea citatului, pseudocitatul, aluzia iar la confluența secolelor XX - XXI putem vorbi despre modelul de abordare complex, semantic-conceptual și arhetipal. Compozitorii moldoveni înțeleg să utilizeze sursa folclorică în creația violonistică, ca și complex figurativ, conceptual-semantic, emoțional-psihologic, structural-tematic, în contextul tendințelor *postmodernismului*, *neoromantismului* și *neofolclorismului*.

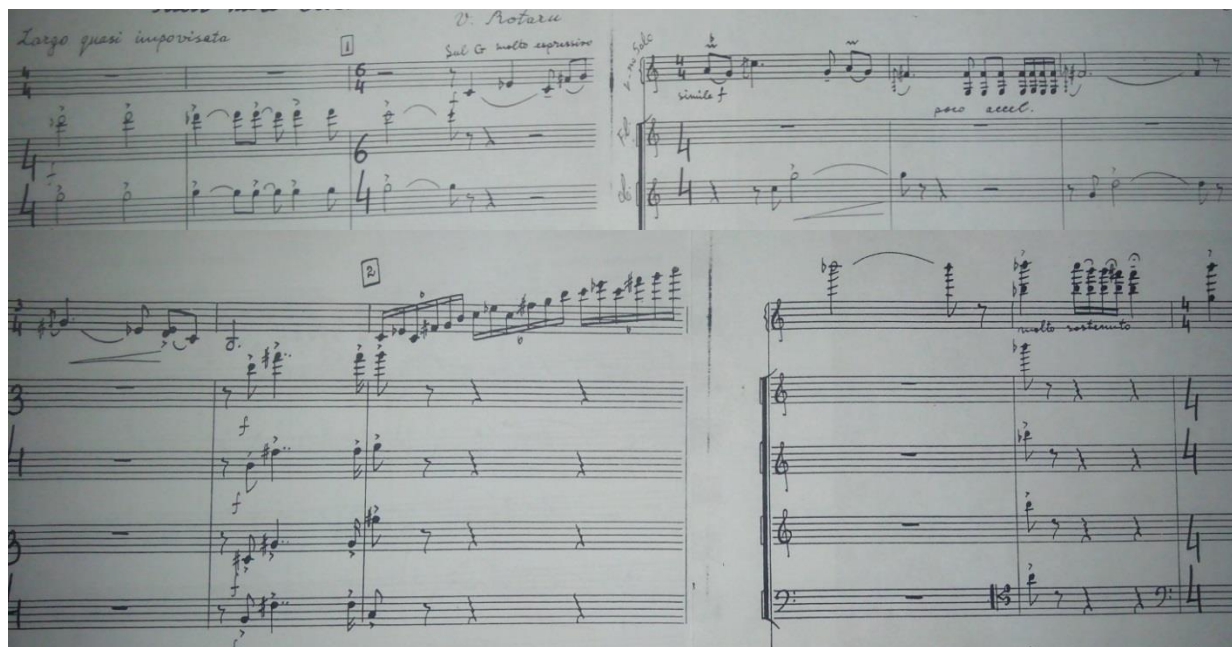
Printre aceștia se numără și compozitorul **Vladimir Rotaru** - dirijor, profesor și flautist, este unul din puținii autori care a avut tangențe directe cu muzica populară. Activând circa zece ani ca dirijor al prestigioasei orchestre a ansamblului de dansuri *Joc*, el este și autor al unor numeroase aranjamente pentru orchestra populară. Înșuși compozitorul menționează, în unul din interviurile sale: „Tot ceea ce am scris, scriu acum și tot ce voi scrie este legat de intonația folclorică” [după 1, p.76]. Vladimir Rotaru ne-a lăsat numeroase creații, în care melosul popular își găsește o valorificare multiplă, plenară, printre care se remarcă cele câteva doine vocale, dar și cele patru concerte scrise pentru diverse instrumente – *Concertul-rapsodie pentru pian și orchestră de coarde*, *Concertul pentru clavecin și orchestră de coarde*, *Concertul pentru violoncel și orchestră de coarde* și ***Concerto rustico pentru vioară și orchestră de cameră***, la care ne vom opri în continuare.

Creație reprezentativă pentru opera compozitorului, a fost scrisă în anul 1990, fiind dedicată fiicei sale Elizaveta, absolventă a Conservatorului în clasa de vioară. Este una din cele mai reușite lucrări de acest gen în repertoriul violonistic autohton, în care s-au întâlnit spiritul proaspăt creator, talentul improvizatoric și măiestria componistică a compozitorului. Forma monopartită a lucrării însumează deopotrivă lirism și dramatism de o expresie înălțătoare, dar și feeria dansului popular. Această diversitate tematico-figurativă se manifestă prin valorificarea unei singure teme. Astfel, principiul monotematismului își dovedește încă o dată viabilitatea și potențialitățile, fiind utilizat cu măiestrie de V. Rotaru. Întreaga lucrare se înscrie în tendințele stilistice ale neofolclorismului, prin abordarea arhetipală a principiului improvizatoric, a trăsăturilor baladei și ale doinei, și prin modelarea unei dramaturgii originale a lucrării, bazate pe episoade contrastante de factură neoromantică.

Tema principală, precedată de o scurtă, dar plină de potențial figurativ *introducere*, este formată din două elemente: primul este foarte expresiv, de un caracter baladesc, iar cel de-al doilea – o aluzie fină la ritmul de dans (I – cf.1, II – 4 măsuri până la cf.3). E interesant, că aceste două elemente se completează reciproc, ca umbra și lumina, fără a fi contrastante - ele

sugerează imagini de poveste cu Feți-Frumoși și Ilene Cosânzene. Compozitorul remarcă: „...după natura mea sunt un melodist. Nu-mi este indiferent cum anume este interpretată tema. Sunt foarte exigent cu interpreții în acest sens. Eu însumi mă străduiesc să compun o muzică melodioasă, pentru că melodia, după părerea mea, este cea mai sinceră și onestă, cea mai emoțională cale spre ascultător” [după 1, p.13].

Scrisă în stil popular, această temă cucerește printr-o puternică forță de expresie, o respirație de un diapazon larg, nuanțat de mersul melodic ritmat, în intervale largi, - din care va răsări mai apoi întregul discurs sonor al *Concertului*. *Largo quasi improvizzato* al celor 6 măsuri inițiale ale temei sunt pline de un dramatism aparte, exprimând totodată, lumina lăuntrică și frământările eroului. Dinamismul vertiginos al dezvoltării sonore ulterioare ne pune în fața unor fațete diverse ale acesteia: compozitorul alternează segmentele contrastante lirico-meditative cu cele dinamico-dramatice, pe tot parcursul lucrării, nuanțând tema.



Remarcăm rolul esențial al cvartei mărite, ca leit-interval cu rol conceptual; acuitatea acestuia este cu atât mai mare, cu cât apare prin conjugarea nemijlocită a treptelor întâia și a patra urcată, la care se adaugă septima mare (*sol – fa-diez*, ca interval armonic) în mișcare recto-tono, ce sugerează o dată în plus elementul epic, „vorbit”. Aluzia conceptuală la speciile folclorice ale doinei și baladei, prin expresivitatea pregnantă a discursului melodic, fluiditatea ritmică (sincopa inițială, *poco accelerando*), utilizarea trilurilor și apogiaturilor, dar și modelarea genului de concert prin remarcă *rustico*, plasează această creație în rândul unora din cele mai interesante în repertoriul violonistic autohton.

Un alt apanaj al genului de concert, - *virtuozitatea*, prin care se remarcă partida violonistică (compozitorul utilizează cât se poate de plenar posibilitățile tehnice și expresive ale viorii), i se adaugă și *caracterul improvizatoric* al discursului. *Improvizația*, sinonimă cu libertatea spiritului creator, de sorginte lăutărească, oferă întregii compoziții o sinceritate vibrantă, plină de vitalitate și caracter. Este cunoscută predilecția compozitorului pentru improvizația în stil popular care, de fapt, marchează întreaga sa operă: „Pe lângă dragostea pentru melodie, am o mare pasiune pentru improvizație, pot să improvizez la infinit pe una și aceeași temă” [după 1, p.14]. Măiestria improvizației apare cu atât mai înaltă, cu cât compozitorul alege în mod deliberat să se axeze pe o singură temă, ce parcurge numeroase și subtile preschimbări, ce adesea se intersectează și cu modalitățile de variere întâlnite în muzica populară instrumentală. Iată doar câteva repere ale dramaturgiei tematice a lucrării.

Chiar de la cf.2, *tema principală* apare în comprimare ritmică, într-un pasaj larg, urmat de „ecourile” vocii a doua în ison, mișcarea amplificându-se sau diminuându-se ușor. Întregul compartiment (până la cf.5) se încheie cu o readucere în scenă, printr-o trăsătură sigură la

vioară solo, a unui motiv al temei - *Subito Lento* - ce simbolizează vocea conștiinței, glasul eroului, căzut pe gânduri.

Puntea de legătură dintre cele două compartimente este identică cu cele două măsuri ale introducerii, astfel acest prim compartiment e înrămat într-o arcadă, prin clusterul *g-d-g-as-des*, ca o imagine a bucuriei, exprimată printr-un ritm de dans viguros și apăsător. De la cf.5 - *Allegro vivace* - tema se preschimbă într-un vârtej de energie, o erupție de vitalitate și forță epică. Diapazonul se lărgeste considerabil, fiecare element al temei capătă culoare: sincopa, inițial neîncrezătoare, devine un puternic punct de sprijin, prin accentuarea primului timp, iar delicata apogiatură de septimă mare este rostită acum cu voce tare, larghețea acestei septime mari conferind amploare, volum și dinamism temei aflată în mișcare ascendentă, expusă dintr-o răsuflare, în mai mult de două octave.

În cf.6, pe un *forte*, în vârful temei dezlănțuite, rolul conducător îl preia orchestra, care adaugă un plus de fluiditate ritmică, prin metrul alternativ de 8/8; 4/4, 5/8, 4/4. De fapt, acest tip al metrului vorbește despre un discurs de tip improvizatoric al stilului baladesc-descriptiv, pe care e axat întregul *Concert*. Dezvoltarea ulterioară a temei dezvoltă nuanțe eroico-patetice ale acesteia, sonoritatea căpătând tot mai multă putere și intensitate.

Episodul *Vivo. Leggiero e rustico* (cf.9) reia și preschimbă doar un singur motiv al temei, care devine aproape de nerecunoscut. De o deosebită ușurință, în registrul înalt, „aerian” al viorii, tema capătă o alură jucăușă – o rază de soare în frunzișul pădurii, un tril de privighetoare, o scânteie, un zumzet vesel de albine pe copacii înfloriți – imagini subliniate de reluările polifonice ale orchestrei, totul culminând în cf.12 cu expunerea temei în registrul grav și reluarea ei în canon la vioară, în cea de-a treia și a patra octavă. Factura devine tot mai densă și zborul liber al imaginației marchează un nou val de dezvoltare a temei, motivele căreia sunt preluate în diferite registre, variante ritmice sau pasaje.

Cf.14, *Molto animato* este culminația generală a *Concertului* – tema augmentată ritmic apare cu o nouă forță, emanând bucurie și optimism. O cadență nu prea mare, însă foarte expresivă readuce un oarecare calm. Tema (cf.16) se extinde și mai mult, epicul capătă amploare prin figurațiile ritmice (triolete, sextolete, octolete) ale orchestrei, caracterul ascendent și larg al pasajelor. Revine și ținuta ritmică ușor improvizatorică, liberă din primul compartiment (cf.17-18). Pasajul *pizzicato*, preluat și de orchestră, expunerea vădit motivică a temei îi conferă și mai multă intimitate, culoare și expresie.

În ultimul compartiment (cf.19) autorul găsește o nouă modalitate de a arăta vitalitatea acestei atât de frumoase și cantabile teme, transpunând-o cu o cvintă în sus (față de cf.5). Astfel, într-o nouă nuanță tonală melodia își revarsă noile potențialități, sugerând optimism, forță și dragoste de viață.

În mare măsură reușita *Concertului rustic* este datorată acestei melodii inspirate, pe care maestrul a știut să o valorifice din plin. Deși nu este un citat popular, ea este pătrunsă de intonații populare, de suflul satului tradițional. Compozitorul a reușit să păstreze inocența, forța și dinamismul acestei teme dezvoltându-i acel important potențial componistic pe care îl conține. Este o trăsătură specifică a întregii creații a compozitorului Vladimir Rotaru, despre care ne vorbește el însuși: „De cele mai dese ori ... eu nu citez folclorul, ci „gândesc” cu ajutorul lui, așa încât toate mijloacele de expresie muzicală sunt pătrunse de spiritul popular. ...eu scriu în limba muzicală maternă moldovenească. Simt cu inima ritmul, modul, intonația moldovenească. Și sunt bucuros că mi-am găsit limbajul meu propriu ... ” (1, p.13).

Boris Dubosarschi este și el un foarte cunoscut reprezentant al componisticii moldovenești, în special al celei violonistice. Întreaga activitate artistică a compozitorului este legată de vioară: a absolvit conservatorul în clasele de vioară și compoziție, a cântat în diverse orchestre, actualmente predă vioara la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, fiind un profesor reputat în domeniu și având numeroși discipoli.

Cele mai reprezentative creații ale compozitorului sunt scrise pentru vioară sau componente ansamblistice ce include vioara: două concerte pentru vioară și orchestră, două trio-uri și o fantezie pentru pian, vioară și violoncel, numeroase piese și ansambluri pentru acest instrument. Trebuie să adăugăm că multe din aceste lucrări fac parte din repertoriul obligatoriu la concursurile naționale și internaționale și sunt cântate cu plăcere la toate vârstele.

Elementul muzical național în creația pentru vioară a lui Boris Dubosarschi constituie un pilon atât pe plan tematic-figurativ, cât și ca gen, limbaj, stil. Și dacă în numeroasele și

foarte popularele sale piese violonistice pentru copii (*Din copilărie, Bătuta, Oleandra și Hora, Dans bătrânesc* ș.a.) compozitorul utilizează un limbaj muzical accesibil, foarte apropiat de folclor, prin citarea directă și quasi-citarea unor teme populare, apoi în lucrările violonistice ample precum *Konzertstück* sau *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră*, autorul recurge la un limbaj muzical complex, de factură postmodernistă.

Deși a fost scris în 2011, **Concertul nr. 2 pentru vioară** încă nu a fost interpretat. Fiind dedicat celebrului său elev, Ilian Gârneț, laureat al Concursului *Regina Elisabeta*, noul concert își așteaptă interpretul. Cu toate acestea, analiza partiturii date ne permite să afirmăm că lucrarea constituie un reper important în creația compozitorului, prin tratări novatoare și tendințele de înnoire a limbajului muzical. După cum afirmă T. Muzica, prima cercetătoare a acestui concert, „Chintesența concertului o constituie sinteza tradițiilor neofolclorice și neoromantice, cu utilizarea procedeeelor și mijloacelor tehnicilor componistice contemporane, - atât în sfera genului și a dramaturgiei, cât și la nivel de limbaj muzical” (2, p.208). „Dramaturgia compoziției monopartite a Concertului este bazată pe principiul monotematismului. Contrapunerea unor structuri figurativ-tematice de factură epico-dramatică și lirică parcurg o dezvoltare pleneră, fapt ce constituie o trăsătură de bază a conceptului de sonată /.../. Pentru dramaturgia întregului concert este specifică creșterea emoțională a discursului sonor, accelerarea tempoului și acutizarea maximală a contrastului”, continuă autoarea.

Fără a ne opri pe larg la analiza acestei lucrări, din lipsa înregistrării audio, vom insista asupra tangențelor *arhetipale* ale temei centrale, definită de cercetătoare ca „leit-temă”, cu sonoritatea cimpoiului și cu sfera unui discurs folcloric de factură epico-dramatică, ce transpar chiar din primele măsuri ale introducerii.

Tematismul întregului concert se bazează pe trei celule intonaționale din introducere axate pe o intervalică specifică în care rolul central îi revine tonului de cvintă în corelație cu cel al tonicii, expus sub formă de ison (punct de orgă) și treptei a IV-a mobile, exprimată prin jocul cvartei perfecte și a celei mărite, la care se adaugă intervalul de septimă mică ascendentă. Figurația trioletului activează discursul și, totodată, aduce în prim-plan treapta a patra alterată, ca sursă principală a conflictului ideatic al temei. Intervalul de septimă apare și în discursul orchestral – pornind de la isonul pe tonică, acesta suportă o extindere superioară insistentă, dar fluidă pe plan ritmic.

Lento ♩ = 63

The image shows the first four measures of the introduction for the Violin and Piano. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Violin part (Violin) begins with a melody in the treble clef, marked 'mf dolce'. It features a triplet of eighth notes, a trill on the second measure, and another triplet. The Piano part (Piano) is in the bass clef, marked 'p', and consists of sustained octaves and chords, creating a harmonic foundation.

Muzicologul T. Muzîca mai vorbește despre *modelarea genului* în creația analizată (ce întrunește trăsături de poem muzical monopartit, elemente ale ciclului de sonată, având o arhitectonică de tip concentric), procedeu componistic caracteristic pentru muzica secolului XX, pe care-l îmbogățește prin anumite mijloace de expresivitate muzicală și prin etalarea unei gândiri muzicale originale. Întregul discurs muzical al concertului sugerează o abordare semantică a folclorului.

Un alt fapt ce se remarcă este rolul anumitor intervale în constituirea melodicii în secolul XX. După cum arată un șir de cercetători, dar și compozitori importanți din secolul XX, cum este A. Schnittke, „**septima** (evid.n.) este unul din acei piloni ce încheagă întregul sistem armonic al secolului XX... **tritonul** (evid.n.) fiind cel mai important element reglator al relațiilor cromatice, la fel cum este octava în cadrul tonalității diatonice”. Astfel, sintetizarea acestui complex de intervale tipice pentru sonoritățile folclorice și coincidența acestora cu cele specifice muzicii secolului XX constituie o adevărată „găselniță” a tematismului *Concertului nr. 2 pentru vioară* de B. Dubosarschi, dar și a *Concertului rustico* de Vladimir Rotaru despre care am vorbit mai sus.

Konzertstuck este o altă lucrare importantă a lui B. Dubosarschi, ce trădează tangențe cu folclorul, în special, prin abordarea arhetipală a sursei populare. Pe plan stilistic, limbajul muzical se înscrie în tendințele *noului val al neofolclorismului*. Scrisă în 1997, pentru concursul *Eugeniu Coca*, lucrarea a intrat în repertoriul violonistic însumând un arsenal de calități artistice și dificultăți tehnice ce implică virtuozitatea și noblețea sunetului violonistic. Forma monopartită a lucrării se constituie din *trei compartimente cu introducere și repriză*, având ca *motto tema inițială* (din introducere), din care „crește” substanța sonoră a întregului discurs. Având ca reper intonațional intervalica de cvartă-terță, motivul tematic anunță o frământare dramatică, o durere lăuntrică, exprimată cu putere, ce răbufnește curând, prin *f* și *ff*, chiar spre sfârșitul introducerii.

Își primește continuitatea în *primul compartiment*, printr-o avalanșă pasională a unei melodii sinuoase, axate pe treptele marcate în introducere. Agresivitatea incisivă a muzicii este atenuată prin intonații în ritm dansant, din registrul înalt, ca niște scânteii ieșite dintr-un clocot uriaș. Întregul discurs este impregnat de sonorități disonante, melodică fiind puternic cromatizată, însoțită de un acompaniament în acorduri structurate pe cvarte, septime și secunde, ce desființează tonalitatea, lăsând doar un singur reper – sunetul *la*.

Acest limbaj muzical specific, modelat pe calapoadele postmodernismului neofolcloric, conține o substanță muzicală impregnată de formulele ritmice ale motivelor ce pot fi tratate ca arhetip folcloric dansant.

Melodia răscolitoare, de factură lirică a *compartimentului median*, structurată pe aceleași intervale de terță-cvartă, stilizează sintagmele de sorginte folclorică prin modelul ritmic ternar punctat al horei la 6/8 și isonul ritmat inițial pe cvintă. Sonoritatea transparentă a

flajeolelor și dulceața registrului înalt al viorii sugerează o transfigurare celestă a eroului liric.

Având o structură tripartită cu repriză, *Konzertstück* finalizează dinamic, iar din tumultul vertiginos al discursului, în ultimele măsuri, apar ca niște reminiscențe motivele dansante ale temei principale.

Concluziile ce se desprind din cercetările efectuate se rezumă la faptul că modelele de abordare a folclorului în creația academică violonistică din Republica Moldova sunt de natură complexă: arhetipală, conceptual-semantică, quasi-citativă, aluzivă și se referă în special la utilizarea unui limbaj muzical propriu neofolklorismului și neoromantismului, prin etalarea unui tematism, ritmică, aspecte modal-tonale și armonice specifice.

BIBLIOGRAFIE

Mironenco, E., *Compozitorul Vladimir Rotaru*, 2000, Chișinău, (în limba rusă)

Muzîca, T., *Perpetuarea tradițiilor neoromantismului și neofolklorismului în Concertul nr 2 pentru vioară și orchestră simfonică de Boris Dubosarski*, În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*, Materialele Conferinței Științifice, 2015, Chișinău, Grafema Libris, p. 207-214.

JALEA MIRESEI PENTRU COR MIXT DE GHENADIE CIOBANU¹ - O TRATARE ARHETIPALĂ A SURSEI FOLCLORICE

Dr. Svetlana BADRAJAN

[Conf.univ., Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova]

Ghenadie Ciobanu, personalitate notorie, se manifestă plenar în diverse domenii social-culturale nu numai în Republica Moldova, dar și peste hotarele ei. El este în primul rând un muzician desăvârșit: compozitor, pianist, dar și pedagog, manager, magistru relații internaționale ș.a. Gh. Ciobanu (se naște la 6 aprilie 1957) este originar din nordul republicii, vine din orașelul Brătușeni, r-nul Edineț, dintr-o familie de muzicieni cu tradiții. A învățat muzică de mic, mai mult decât atât, tatăl său, un lăutar cunoscut și mult apreciat pentru talentul său, reprezentând a patra generație de lăutari (Edineț-ul este cunoscut prin tradiția lăutărească în zona de nord a R. Moldova) i-a creat acel mediu propice pentru ca talentul nativ al viitorului compozitor să se încarce de energia muzicii tradiționale, să se deschidă treptat, iar mai târziu să fie valorificat și să dea roade prin creațiile muzicale inedite scrise, dar și prin întreaga activitate profesională și socială.

Gh. Ciobanu a studiat la Institutul Muzical-pedagogic *Gnesin* din Moscova (actualmente Academia de Muzică din Rusia) - facultatea de pian (1982); ulterior la Conservatorul *Gavriil Musicescu* din Chișinău (astăzi Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice) - catedra de compoziție (1986); de asemenea la Academia Europeană de Teatru muzical din Thurnau (Germania) - cursuri de management (1992) și la Academia de Administrare Publică de pe lângă Guvernul Republicii Moldova - specialitatea relații internaționale (2002).

Pe lângă activitatea de creație, s-a impus și prin talentul său pedagogic. Este profesor universitar la catedra Muzicologie și compoziție de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, predând tinerilor muzicieni arta compoziției; a fost Profesor invitat la unele universități din Europa, precum: Universitatea din Las Palmas de Gran Canarias, Spania; Conservatorul Superior *Pierluigi da Palestrina*, Cagliari, Italia; Conservatorul din Alcoy, Spania ș.a. Este fondator și director al Cursurilor internaționale de vară pentru tinerii compozitori, muzicologi și interpreți organizate în R. Moldova (Ivancea 1993, Călărași 1994, Chișinău 1995-1996, 1999, 2001, 2005, 2007), al Festivalului internațional *Zilele muzicii noi* din Chișinău (începând cu 1991), președintele Secțiunii Naționale a Republicii Moldova în cadrul Societății Internaționale de Muzică Contemporană (începând cu 1993), vice-președinte al Societății Internaționale a organizațiilor de compozitori (MAKO, din 2007).

Se manifestă și ca producător și prezentator al unor cicluri de emisiuni radiofonice, precum *Studioul muzicii noi*, *Continuum*; *Interferențe muzicale*; *Tezaur componistic muzical*; ș.a. la Compania Publică Teleradio-Moldova, de asemenea autor, co-autor și participant la proiecte internaționale în domeniul culturii și artei precum proiectele Fundației Soros-Moldova, Consiliului de Arte, Canada, Pro Helvetia, Fundației Culturale Japoneze, Consiliului Britanic, Institutului Goethe, Societății Internaționale de Muzică Contemporană, UNESCO, Consiliului Europei.

Profesionalismul, competențele, opinia compozitorului sunt înalt apreciate, fiind invitat ca membru al juriului la diferite concursuri internaționale de compoziție (concursul *Sergei Prokofiev*, Moscova, 1996; Iaroslavl, 1997; concursul internațional de compoziție, Chișinău, 1993; Alcoy, Spania, 2000; Girona, Spania, 2002, etc.), Eurovision-Moldova (2007-2008).

¹ Partitura este publicată în volumul de față în Partea a II-a: MODELE COMONISTICE DE VALORIFICARE A FOLCLORULUI, p. 166.

Este membru al diferitor uniuni de creație (al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, Uniunii Jurnaliștilor din Moldova, membru titular al Sociedad General de Autores y Editores (SGAE, Spania). Ca un adevărat profesionist și om de artă s-a impus și ca deputat în Parlamentul Republicii Moldova, ca membru al Comisiei permanente pentru cultură, educație, mass-media, tineret, sport. Pentru activitatea sa prodigioasă Gh. Ciobanu s-a învrednicit de numeroase distincții, titluri onorifice (Titlul onorific “Maestru în artă”, medalia “150 de ani de la nașterea lui “Mihai Eminescu”, ordinul “Steaua României”, comandor, titlul onorific “Doctor Honoris Causa” al Academiei de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca, ș.a.).

Lucrările sale sunt interpretate în cadrul numeroaselor recitaluri și concerte din Republica Moldova, România, Germania, Austria, Franța, Spania, Italia, Grecia, Bulgaria, Danemarca, Rusia, Ucraina, Estonia, USA, China, Japonia, Belgia, Andora, Ungaria, ș.a. Creații ale lui Gh. Ciobanu au fost înregistrate și difuzate de către diferite posturi de radio și televiziune, printre care: Teleradio Moldova, Radio România (posturi București, Cluj, Bacău), Radio Moscova, Denmarks Radio, programul P2 (Copenhaga), Radio Leipzig, Radio Amsterdam, Olanda, posturile de radio și TV Italia, etc. Multe din creațiile lui au fost publicate de editurile din Republica Moldova, România, Canada, Franța, Rusia. Ghenadie Ciobanu este autor și al diferitor articole științifice de muzicologie.

Creația compozitorului însumează circa o sută de opusuri, ce reprezintă variate genuri muzicale, precum muzică simfonică, lucrări pentru diverse ansambluri camerale, coruri, muzică pentru teatru și film, muzică ușoară etc. Printre aceste creații se găsesc și lucrări care reprezintă diferite niveluri de tratare a sursei folclorice. Însuși autorul face o clasificare a modalităților de abordare a folclorului în propria creație:,,

1. Modul de abordare la nivel de concepție sau modul de abordare semantic;
2. Modul de abordare într-un context post-modern sau neo-folcloric (prezența de ironie, divertisment, folclor imaginar, cvasi citat);
3. Modul arhetipal;
4. Modul mixt”. [2, p.184]

Modul arhetipal este aplicat, după cum susține și Gh. Ciobanu, în creația *Jalea miresei* pentru cor mixt a cappella pe versuri populare, scrisă în anul 1993. Ca surse au servit tipuri melodice de cântec al miresei² caracteristice spațiului folcloric basarabean, dar și alte elemente similare din diferite creații muzicale folclorice. Chiar dacă nu a fost luat ca model un anumit tip melodic de *cântec al miresei*, totuși dintre tipurile melodice identificate în spațiul folcloric basarabean se configurează elemente specifice unui tip melodic din nordul Republicii Moldova, întâlnit în zona Edineț - Briceni, de unde este originar compozitorul [1, corpus de melodii, nr. 38]. După cum ne-a relatat maestrul, acest cântec, ca de altfel și multe alte melodii folclorice le-a cunoscut în copilărie, a crescut cu ele datorită tatălui său și mediului muzical favorabil. Cu toate că nu a continuat tradiția de familie, pe cea de lăutar (tatăl său, observând talentul feciorului și-a dorit să-i ofere o educație muzicală de alt nivel), Gh. Ciobanu a păstrat în suflet și în ființa sa tezaurul muzical folcloric, pe care știe să-l valorifice și să-l exploateze cu grijă, în profunzime, pătrunzând în miezul gândirii muzicale tradiționale și transfigurând elemente, sensuri și idei la un nivel de creativitate profesionistă contemporană, integrându-le într-o altă textură sonoră, utilizând o tehnică modernă, pastrând totodată esența substanței folclorice.

Cântecul miresei folcloric este pentru compozitor o sursă ce colportă o stare de spirit, o informație concentrată a unui act ritual, o imagine, pe care o transpune prin intermediul gândirii și intuiției sale componistice într-o altă dimensiune sonoră, folosind elemente prime

² În terminologia populară Cântecul ceremonial al miresei în spațiul folcloric al Basarabiei este numit *Jalea miresei*.

ce contribuie la exprimarea unor sensuri și conținuturi similare cântecului miresei din cultura tradițională, dar care nu sunt neapărat prezente în structura muzical-poetică a cântecului miresei autentic, cofigurând însă, profund, aceeași încărcătură semantică.

Audiind și analizând creația *Jalea miresei*, constatăm mai multe aspecte legate de gândirea arhetipală a compozitorului. Gh.Ciobanu susține că: „În muzica bazată pe gândirea arhetipală, autorul, de obicei, identifică sursele de expresie muzicală, precum sunt modurile și modusurile, structurile și figurile ritmice, sintaxele, chiar și manierele de interpretare, care ar contribui la evidențierea unuia din principalele arhetipuri muzicale: joaca, meditația /contemplarea, ruga / rugămintea, chemarea / apel. Aceste surse, pe care le voi numi arhetipale, sunt prezente într-un opus în forma sa mai accentuată, mai densă, mai evidentă, decât în mostrele folclorice (dacă e să ne referim doar la sursa folclorică a metodei arhetipale)” [2, p.187]. Anume o astfel de abordare a folclorului o descoperim în *Jalea miresei*. Trebuie să menționăm că această creație corală face parte dintr-un grup de lucrări legate printr-un concept unic – soarta femeii.

Așadar, sub aspect semantic, contextul funcțional, sacralitatea actului tradițional, ritualul trecerii însoțit de cântecul ceremonial al miresei și reflectat prin acesta, este codificat prin diverse elemente în lucrarea lui Gh. Ciobanu. Textul poetic în creația corală *Jalea miresei* este autentic. Îmbrăcat în altă „haină” melodică el își păstrează încărcătura emoțională și semantică. Relevant este și faptul, că aceste versuri sunt reprezentative pentru *Cântecul miresei de la Legătoare* din cadrul ceremonialul nupțial tradițional, ultima etapă a trecerii miresei în rândul nevestelor. Formula *adynaton* caracteristică, care, exprimând imposibilul și îl neagă în însăși esența sa – Taci mireasă nu mai plânge/ Că la maică-ta te-i duce/ Când a crește grâu-n tindă/ Și-a ajunge spicu-n grindă - este esențială în textele acestor cântece și reflectă exact starea miresei, situația ei, finalitatea unei etape a vieții și începutul alteia, „negația care rezultă din asocierea unei posibilități cu o imposibilitate are un sens pozitiv, în sensul că ea afirmă regula naturală și exprimă recunoașterea determinismului natural. Este, de fapt, o luare de poziție împotriva anarhiei în natură, (...) recunoscând că lumea este guvernată de legi imuabile, ce nu pot fi modificate în funcție de capricii sau dorințe individuale”[3, p.132]. Arhitectonica lucrării *Jalea miresei* reprezintă o formă tripartită simplă de tip ABA₁. Repetarea la finalul creației a primelor două versuri, de fapt mai mult doar a primului – Taci mireasă nu mai plânge, reflectă nucleul ideatic prin care transcende esența conceptuală a lucrării corale. Asocierea acestui conținut poetic cu textul muzical creat de compozitor, produce o nouă sudură la nivel conceptual, reflectând arhetipul semantic, funcțional al fenomenului folcloric – Cântecul miresei/Jalea miresei.

Alt aspect al gândirii arhetipale a compozitorului este cel legat de limbajul muzical. Gh. Ciobanu menționează: „Este evident, că arhetipul muzical ruga / rugămintea se extinde cuprinzând plângerea, jeluirea, tânguirea și, deci, vom opera cu sursele muzicale, care evidențiază acest arhetip.”[2, p.187]. Autorul de asemenea subliniază că a folosit ca element „cromatizarea unor trepte în cadrul diatonicii din piesele folclorice. Iar în piesa subsemnatului (*Jalea miresei* – n.n.) contrapunerea dintre diatonică și cromatică capătă o pondere mare. La secunda mică melodică *do – si* din prima măsură la soprane se adaugă secunda *si bemol – la* din măsura a treia, formând în cadrul primei fraze o succesiune descendentă cromatică. Se cunoaște conotația pasajelor cromatice descendente, precum și ”etosul” unor moduri cromatice, care într-un anumit context reprezintă arhetipuri muzicale cu caracter ”de jale”, de plângere, de jeluire. În partitura subsemnatului, în aceeași ordine de idei, apar secunde mici *mi bemol – re* în măsura a 7-a și *re – re bemol, re bemol – do* în măsura a 9-a la alțiști, formând o altă succesiune cromatică. Și în măsura a 12-a la bași trecând în măsura a 13-a la alțiști găsim intonațiile cromatice *re – mi bemol, re – re bemol*, având aceeași conotație” [2, p.186]. O variantă a intonației cromatice *re – mi bemol* o găsim la bași: *mi bemol – re – do diez*, în măsurile 30–31. „Intonația ”de jale”, de jeluire, de

plângere se accentuează prin maniera de respirație specială, ce provine din muzica populară și este notată în partitură cu apostrof ' ca semnul de punctuație –"luft" (măsura 9 – la altiști, pe cuvântul "plâ-â-nge" și m. 31 – la bași)." [2, p.187]. Gh. Ciobanu ne-a precizat „În planul arhetipalismului modal, e de remarcat, că cromatizarea are loc în cadrul diatonicului, iar o semnificație aparte capătă revenirea la diatonic după cromatic, ca un semn de consolare" [2, p.187].

În substanța sonoră a creației *Jalea miresei* sub aspectul arhetipalului modal descoperim structuri caracteristice folclorului din spațiul basarabean, precum tetratonicul de mod III, spre exemplu, primele 5 măsuri. De asemenea ca substrat modal transpar formule tricordale ale stratului arhaic: picnonul și formulele – secunda mare+terța mică, terța mică+secunda mare, ultima considerată drept prima expresie naturală a limbajului verbal muzicalizat [4, p.173], iar pentru sistemul sonor al Cântecelor miresei din zona de nord a Basarabiei anume aceste formule sunt reprezentative. Din punct de vedere ritmic constatăm o organizare axată pe structura bicronă, distinctivă limbajului folcloric - pătrimea și optimea, și un caracter silabic al melodiei, ceea ce la fel este specific cântecelor miresei interpretate în grup feminin.

Printre elementele arhetipale descoperim sub aspect interpretativ eterofonia. Semnificativ este că în muzica folclorică vocală acest procedeu într-o formă incipientă îl întâlnim în bocet, printr-o suprapunere liberă a liniilor melodice atunci când se asociază mai multe femei, iar între bocet și cântecul miresei există o anumită legătură la nivel muzical-semantic.

În concluzie constantăm în lucrarea *Jalea miresei* de Ghenadie Ciobanu o abordare complexă a modelelor arhetipale folclorice de ordin semantic, funcțional și structural. Trebuie să precizăm că unele din elementele arhetipale incifrate în substanța sonoră a creației corale și evidențiate de noi nu au fost utilizate intenționat de către compozitor (spre exemplu formulele tricordale), ele fiind parte integrantă a unui sistem numit *fenomen folcloric*, ca rezultat al relației sincretice melodie – text poetic – funcție – contex – semantică, sunt codificate și transpuse firesc în limbajul muzical și conceptual al compozitorului. În rezultat s-a produs redarea unui conținut de conotație folclorică, printr-un sistem de arhetipuri folclorice îmbinat cu un limbaj muzical-componistic modern și transfigurat la un alt nivel de gândire creativă.

BIBLIOGRAFIE

- Badrajan Sv. - *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei*. 2002, Chișinău, Editura Epigraf
- Ciobanu Gh. - *Moduri de abordare a folclorului în propria creație*, În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Materialele Conferinței științifice internaționale, 11-12 decembrie, 2014*, AMTAP, 2015, Chișinău, Editura Grafema Libris, p.183.
- Fochi A. - *Formula Adynaton și folclorul românesc*, În: *Revista de etnografie și folclor*, T.24, nr. 2, 1979, București, p.131
- Mironenco E. - *Armonia stelelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. 2002, Chișinău, Editura Cartea Moldovei,
- Sulițeanu Gh. - *Psihologia folclorului muzical*, 1980, București, Editura Academiei R.S.R.

MUGUREL SCUTĂREANU – PURTATA CU STRIGĂTURI¹

Dr. Nicușor SILAGHI

[Prof. univ., Academia de Muzică Gheorghe Dima,
Violonist solist, Filarmonica Transilvania, Cluj-Napoca]

*Studiul de față este închinat memoriei unui violonist și compozitor clujan originar din județul Suceava, plecat dintre noi în anul 2012, interpret de muzică cultă și de foclor de mare clasă, fiind un cunoscător fin al folclorului din toate zonele țării: **Mugurel Scutăreanu**. Legat de Mugurel Scutăreanu de o întemeiată prețuire profesională și prietenie, autorul studiului de față a interpretat piesa în fața publicului în primă audiție absolută, ca un girant incontestabil al valorii sale artistice.*

Purtata cu strigături este o compoziție pentru vioară solo, care nu are doar „caracter popular” deoarece motivele muzicale utilizate apar în forme cvasi-autentice, iar prelucrarea constă mai mult în intervenții la nivelul ansamblării acestora. Este un exemplu ideal de îmbinare a stilului interpretativ lăutăresc cu cel al interpreților muzicii culte.

*Purtata cu strigături*² face parte dintr-o lucrare mai amplă, fiind concepută ca primă secțiune a unei suite pentru vioară solo, structurată tripartit și intitulată *De pe câmpie*. Partea mediană ce urmează se numește *Pe doi pași*, iar finalul suitei – *Hărțag*. Aceste dansuri sunt specifice regiunii numită tradițional Câmpia Transilvaniei și sunt prezente în toate satele românești sau cu majoritate a locuitorilor români. Cele mai caracteristice se mai pot auzi și astăzi prin zonă, mai ales în localitățile Frata, Soporul de Câmpie, Valea Lungă, Sărmașu, Zau de Câmpie, Sânmărtinu de Câmpie, Miheșu de Câmpie ș.a.m.d., ori de-a lungul văilor celor două Târnave, fiind de obicei executate pe la hori și petreceri de nunți de către lăutari profesioniști. Ele prezintă tipologii melodice de dans specifice și au de regulă structuri ritmice impare și chiar asimetrice.

Purtata (denumită uneori și „de purtat”, ori „de-a lungu”, ori în variantele rare „purtata bătrână”) este un dans tipic procesional de perechi. Cu un tempo așezat, măsurat, dansul se desfășoară în cerc sau pe linie. *Pe doi pași* este un dans rar de perechi (denumit uneori și „de doi pași” ori chiar „învârtită rară”, „împeptecată” - conform denumirii atribuite de localnicii din câmpie); *Hărțagul*, în schimb, este un dans rapid și alert. Ele se întâlnesc aproape întotdeauna împreună și constituie cele mai răspândite dansuri de cuplu din Câmpia Transilvaniei. Astfel încât alăturarea lor într-o suită pentru vioară solo cu specific lăutăresc este într-un totu justificată și conformă tradiției muzicii de joc transilvane.

Piesa debutează în cel mai pur stil popular cu două măsuri „de ținut hangul” pe corzile libere grave ale viorii; aceste pedale dau deja structura metro-ritmică a piesei care evoluează în 12/16, dar cu o grupare de $(5=2+3)+(7=3+4)$:

Ex. nr. 1 – m. 1-2

¹ Studiul a fost publicat pentru prima oară în volumul de autor: Nicușor Silaghi, *Valorificarea artei interpretative a lăutarilor ardeleni în compoziții clasice autohtone*, 2009, Cluj Napoca, Media Musica, p. 7-14. Dată fiind importanța modelului analitic pe care autorul îl propune și a tirajului foarte mic în care a fost publicat volumul, republicăm studiul și partitura ilustrativă cu acordul autorului. [Nota responsabilului de volum Constanța Cristescu]

² Partitura este inclusă în volumul de față în Partea a II-a: *Modele de valorificare componistică a folclorului*, p. 217.



Se observă grupările metrice caracteristice precum și accentele tipice pe legato-ul tenuto ce dau specificul de „ținut hangul” ca acompaniament.

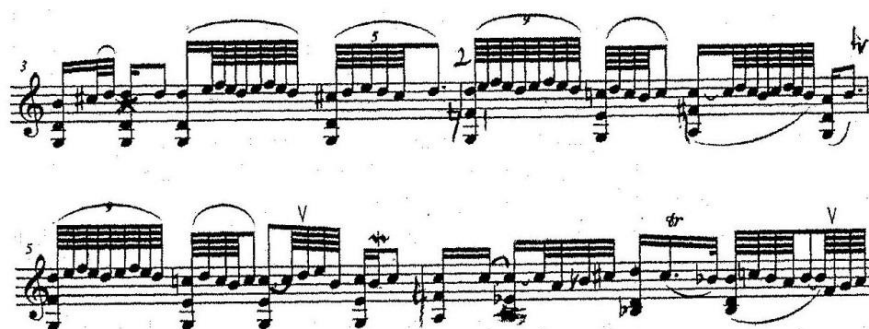
Materialul muzical utilizat este în mod evident de sorginte folclorică, dar el nu este „preluat” după oarecare înregistrare culeasă, ci e mai curând utilizat, dezvoltat, elaborat în spiritul cel mai autentic al cântecului de joc de pe câmpie.

Elementul interesant în această lucrare îl constituie faptul că vioara solistă încearcă pe cât posibil să-și asume și rolul celorlalte partide, astfel că putem distinge trei planuri care interferează permanent simultan ori succesiv. În primul rând discantul melodic puternic ornamentat, apoi a unui plan armonic (al violei cu căluș drept – contra) și unul care realizează pulsația ritmică (de obicei realizat la contrabas sau violoncel adaptat – broanca). Îngemănarea acestora se face prin utilizarea unor procedee ce țin în egală măsură de practica violonistică lăutărească, dar și de polifonia latentă specifică scriiturii de înalt nivel tehnic pentru vioară. Utilizând diverse artificii tehnice violonistul realizează simultan cu discantul o linie, ori mai multe linii intermitente de acompaniament care susțin, punctează și interferează dând impresia întregului ansamblu.

Datorită limitelor inerente instrumentale, vioara nu poate realiza decât parțial această sinteză a ansamblului, care atunci când e posibil e simultană, dar și de multe ori alternativă ori succesivă. Astfel se pot surprinde în desfășurarea discursului cel puțin patru tipuri ale raportului dintre linia melodică și acompaniamentul „virtual”:

a) Când e posibil linia melodică și acompaniamentul se emit simultan, ele mergând paralel:

Ex. nr. 2 – m. 3-6 rândul melodic A



Vom observa aici clar pilonii de bază ai melodiei de dans (si-re-re-do#-re/re-do-la-si) și virarea modală ce schimbă centrul tonal de pe si/Re pe sol/Si bemol.

b) În cel de-al doilea caz planul de acompaniament este atins ritmic, la intervale de timp corelate cu pulsația, generând emisii scurte în duble sau triple coarde, percepute ca niște incizii de polifonie latentă. Procedeele sunt cunoscute încă din violonistica barocă a scriiturii pentru vioară solo, care utilizează, dimpreună cu o emisie continuă a discantului, acorduri frânte arpeggiate rapid (în tehnica cunoscută drept bariolaj) ce însoțesc linia melodică cu armonia aferentă.

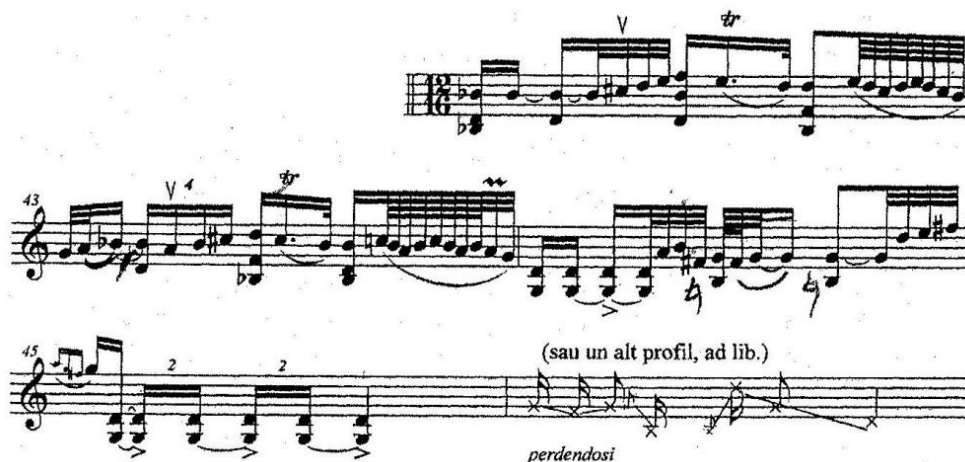
Ex. nr. 3 – m. 7-11 rândul melodic B



Aici se remarcă în afara acordurilor frânte apariția „inserțiilor de corzi libere”, dar mai ales a simulacrelor de „strigătură” ce se realizează pe sunete nedeterminate pe coarda Sol, potențate și legate în structuri declamatorii pe glissandi. Procedeu, de altfel, extrem de dificil de controlat și realizat pentru a da impresia vie a strigăturii și imprecăției.

c) Al treilea caz este acela în care planurile se suprapun ca urmare a unor particularități ale violonisticii folclorice lăutărești. Astfel, după cum se știe, la unele finaluri de strofă melodică, intervin anumite segmente de completare ritmico-armonică în corzi libere (sau pe alte sunete, dar plasate tot la cvintă perfectă), ce nu pot fi practic separate de linia melodică, constituind o continuare firească a ei menită să completeze fraza (de obicei până la tiparul pătrat de 4+4 măsuri) din rațiuni de simetrie și respectare a dimensiunilor cerute de către pașii specifici de dans.

Ex. nr. 4 – m. 42-46



Aici, în cadrul unei „quasi-reprize” care e mai curând o reluare concisă, se remarcă tocmai acele completări întreșute organic în firul melodic.

d) În sfârșit, al patrulea caz este de natură virtuală, ținând de dezvoltarea unor anumite habitus-uri culturale și a dezvoltării continue a tehnicii violonistice. Acesta intervine atunci când segmente delimitate ale discantului și a acompanimentului se execută succesiv, ele completându-se reciproc și constituind o explorare în diverse registre a întregului. Auzul intern al ascultătorului avizat reușește să completeze „golurile” ce lipsesc din fiecare etapă, percepând execuția, deși succesivă, ca fiind un tot simultan. Și acesta este de altfel un procedeu standard al scriiturii polifonice pentru vioară, utilizat atât în cultura muzicală savantă, cât și în culturile tradiționale ale mai multor popoare, în muzica instrumentală de dans – firește în diferite ipostaze, conform graiului muzical specific fiecărei comunități etnice.

Ex. nr. 5 – m. 31-34



Însfârșit, finalul este de-a dreptul abrupt, constituit de o succintă formulă de încheiere prin pedale de cvinte ținute, tetracorduri cadențiale de rezolvare tonală și nelipsitul acord final introdus lăutărește prin cuvenita pauză retorică:

Ex. nr. 6 – m. 48-49 formula de încheiere.



Deși gradul mare de libertate trimite mai curând la un tip de desfășurare de factură rapsodică al execuției de virtuositate a lăutarilor tradiționali, analiza discursului muzical poate fi făcută și în parametrii teoriei formelor clasice, ce relevă o formă variațional strofică cu alternanțe de refren (alcătuit din isoane la cvintă pe corzile libere și simulacre de strigături).

Astfel se pot consemna tronsoanele formei în felul următor:

AB		A		B
Intr.		Strig.		Strig.
m.1-2.	m. 3-10 m.11-12	m.13-20	m. 21-22	m. 23-28
	B var.	B var.		Formula
de final				
Strig.			Strig.	
m. 36-37	m. 39-42	m. 42-45	m.46.47	
m. 48-49				

În speță această piesă, ca primă parte a tripticului pentru vioară solo nu mai este o muzică dansantă în mod real, căci gradul înalt de libertate a tronsoanelor improvizate, rapida alternanță a schimbărilor metrice și ritmice o transformă mai curând într-un soi de piesă de virtuositate lăutărească de „zâs” la un pahar și în egală măsură de cântat pe podium ca bis pentru violoniștii clasici ce mai au acces, prin pasiunea pentru folclor, la acest tip de repertoriu. Denumirea genuină a părților suitei cu numele dansurilor originale reflectă atât ancorarea autorului în folclorul adevărat, încă viu și astăzi, dar mai ales conștiința valorii și respectul față de interpreții acestui tip de repertoriu, căci în spațiul de consemnare a autorului stă scrisă o mențiune-dedicație: „**Genialii lăutari anonimi** și M. Scutăreanu”.

INTERLUDIUL FOLCLORIC ÎN CREAȚIA LUI PASCAL BENTOIU (1953-1956)

Dr. Laura VASILIU

[Prof.univ., Universitatea de Arte „George Enescu”-Facultatea de Muzică, Iași]

Subiectul studiului nostru este centrat pe un caz izolat de valorificare a folclorului românesc în muzica savantă, cel al unui compozitor de profil universalist ce se intersectează cu folclorul românesc într-o scurtă perioadă a vieții, atât în calitate de cercetător cât și de creator, fără consecințe semnificative asupra evoluției stilului său.

Deși născut la București (1927) într-o familie burgheză cu preocupări intelectuale și beneficiind de o educație umanistă de înalt nivel, Pascal Benteoiu este nevoit să se angajeze în 1953 la *Institutul de folclor* pentru a se integra în noua societate ce se cristaliza în România și a-și câștiga existența. Era un tânăr de 26 de ani, reîntors în București după o armată de 3 ani la *Taberele de muncă de la Comănești - Bacău*, stagiul de “reeducare” obținut ca urmare a arestării tatălui său, Aurelian Benteoiu, fost ministru liberal. Este uimitor cu câtă seriozitate și dedicație tratează tânărul muzician acest pasaj al vieții sale, valorificând la maxim experiența. A transcris muzică din arhivă (se știe că institutul a alăturat cele două arhive de folclor ce funcționau în perioada interbelică, reprezentate de cei doi mari etnomuzicologi români, George Breazu și Constantin Brăiloiu și în acel moment avea un imens fond de înregistrări), a alcătuit o colecție de melodii de joc din Ardeal (împreună cu Rodica Weiss), a analizat materialul transcris, publicând ulterior 2 studii ample, asupra notației ritmului și asupra acompaniamentului armonic al tarafurilor – aducând înnoiri grăitoare în cercetarea folcloristică. Nu este lipsit de interes că la acea dată, *Institutul de folclor* era condus de compozitorul Sabin Drăgoi, iar dintre folcloriștii angajați, îi amintim pe cei care vor face carieră științifică: Gheorghe Ciobanu, Tiberiu Alexandru, Ovidiu Bârlea, Adrian Vicol, Paula Carp.

Activitatea sa de folclorist se intersectează cu opțiunile stilistice ale creatorului, (re)primit în Uniunea Compozitorilor (tot în 1953) ca membru stagiar (după ce fusese șters de pe lista Societății Compozitorilor Români, în care fusese admis în 1948). Prin coincidența evenimentelor din viața sa profesională, primele lucrări compuse, începând cu 1953, au fost inspirate de folclorul transcris și cercetat: *Patru cântece pe versuri de Șt.O.Iosif*, op.4 (1953), *Concertul nr.1 pentru pian și orchestră*, op.5 (1954), *Suita ardelenescă*, op.6 (1955).

Observații asupra studiilor de folclor ale lui Pascal Benteoiu

- *100 melodii de jocuri din Ardeal* (coautor Rodica Weiss), Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1955.

Afirmându-se ca “prima publicație în care se caută să fie reprezentat întregul repertoriu de joc al Ardealului, fără amestec cu piese de alt gen”, culegerea „se adresează în primul rând compozitorilor, oferindu-le un bogat material de inspirație.”³ Prefața volumului, semnată de cei doi autori, este un veritabil studiu științific, în care este prezentat stadiul cercetării, pornind de la impulsul dat de B. Bartók în 1913 prin publicarea culegerii *Cântece populare românești din comitatul Bihor*. Explicând interesul sporit al folcloriștilor pentru muzica ardelenescă, ca mijloc de afirmare națională în perioada de după Unirea din 1918, autorii

³ *100 melodii de jocuri din Ardeal* (coautor Rodica Weiss), 1955, București, Editura de Stat pentru literatură și artă, Prefață, pp.5-6

trec în revistă lucrări și cercetători implicați într-o mare campanie de recuperare a tradiției românești din Transilvania, amintindu-i pe Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Achim Stoia, Augustin Bena, Nicolae Ursu, Ilarion Cocișiu.

Aflăm, de asemenea, că printre sursele alcătuirii culegerii sunt transcrieri personale ale înregistrărilor pe cilindri, discuri și benzi de magnetofon aflate în arhivă. Așadar, Pascal Bentoiu s-a implicat într-o activitate anevoioasă de folclorist profesionist, depășind cu succes lipsa de experiență.

- *Câteva considerații asupra ritmului și notației melodiilor de joc românești*, Revista de folclor, 1956.

Reprezentând o analiză și o demonstrație amplă de 30 de pagini, studiul documentează etapele și variantele de notație, prin prisma folcloriștilor consacrați (Bartók, Bena, Cocișiu etc.), propunând noi principii de interpretare a ritmului, noi soluții în transcriere. Pulație și formulă ritmică de bază; probleme ale încadrării metrice a motivelor ritmice; probleme ale notării ritmurilor asimetrice; notația dansurilor în aksak; fenomenul contaminării și al pierderii caracterului asimetric; ritmul ardelenesc de *Învârtită* – sunt subiecte de interes acut la acea vreme atât pentru cercetători, cât și pentru compoziția cultă.

- *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară*, Revista Muzica, nr.1/1962; 8/1962; 5/1963;

Publicat câțiva ani mai târziu, studiul se referă concret la armonia tarafului ardelean format din vioară, violă ("braci"), bas - violoncel sau contrabas ("gordună", "broancă"). Observațiile analitice au fost precedate de transcrieri integrale ale aranjamentului instrumental al unor melodii ardelenesti, incluse în studiu în scop demonstrativ. Pascal Bentoiu descoperă legi ale armonizării lăutărești ce par extrase din legile rezonanței naturale și ale funcționalității tonale clasice: importanța acordului major pentru sublinierea unei cadențe, a unei trepte secundare, a unei note din melodie; frecvența relațiilor la cvintă; echilibru între relații autentice și plagale; armonizarea tonală a melodiei modale etc.

Coordonate ale valorificării folclorului în creația lui Pascal Bentoiu

În perioada 1954-1957, creația lui Pascal Bentoiu reflectă focalizarea interesului muzicianului asupra folclorului ardelenesc, valorificând melodia populară în creația cultă prin toate mijloacele îndeobște teoretizate: citat, compoziție în stil/caracter, influențe asupra structurii profunde a intonației și ritmului.

Suita ardelenescă, op. 6 (1955)

Vom pune în discuție mai întâi *Suita ardelenescă*, o lucrare ce a rămas în manuscris (deși încă mai este interpretată, ultima dată în aprilie, 2015 pe scena Ateneului Român). Dacă ar fi să o asociem *Rapsodiilor române, op.11* ale lui George Enescu, am cataloga-o cu aceleași cuvinte folosite de marele înaintaș: "păcatele tinereților". Spre deosebire de Enescu, suita lui Bentoiu venea după o lungă listă de lucrări de prelucrare simfonică realizată de școala românească interbelică, reluată cu entuziasm stimulat, după 1945. În procesul construcției deliberate a creației românești pe fundamentul tradiției folclorice, după 1920, transcrierile instrumentale, armonizările, orchestrațiile, asocierile de melodii populare în lucrări de tip suită reprezintă laboratorul prim de creație. De la caz la caz, unele se desprind de exercițiul pur, fie prin elaborări mai savante, fie prin tematică proprie.

ANTECEDENTE ALE GENULUI ÎN CREAȚIA ROMÂNEASCĂ INTERBELICĂ

- Mihail Jora – *Priveliști moldovenești*, 1924
- Theodor Rogalski – *2 Dansuri românești pentru suflători, baterie și pian*, 1926

- Sabin Drăgoi - *Divertismentul rustic*, 1928
- Constantin Silvestri - *Jocuri populare românești din Transilvania*, op.4 (din culegerea B. Bartók), 1929
- Paul Constantinescu - *Suită românească*, 1930 (reorch. 1942); *Jocuri românești* (1936)
- Constantin Nottara - *Suită în stil românesc*, 1930
- Dinu Lipatti - *Suita Șătrarii*, 1934
- Marțian Negrea - *Povești din Gruia*, suită românească în 4 părți, 1940

Contextul politic și cultural al anilor '50 a stimulat producerea unei avalanșe de prelucrări populare, dar după cum se observă în lista alcătuită, autorii aparțin generațiilor mature în acel moment, dintre tineri, doar Dumitru Capoianu, face un pas asemănător lui Pascal Bentoiu.

JOCURI (POPULARE) SIMFONICE ȘI SUITE LA ÎNCEPUTUL ANILOR '50

- Achim Stoia – *Suita I Trei jocuri din Ardeal*, 1947;
- Tudor Ciortea - *Suită maramureșeană*, 1949;
- Paul Constantinescu - *Ciobănașul*, 1949; *Olteneasca*, 1950; *Joc din Oaș*, 1950, *Suită bucovineană* (din culegerea lui Carol Miculi), 1951;
- Sabin Drăgoi - *Petrecere populară* (suită), 1950; *Suită făgărășană* (1954) etc.
- Constantin Bobescu - *Joc moldovenesc*, 1950; *Suita bănațeană*, 1953;
- Theodor Rogalski – 3 *Dansuri românești* (Dans din Ardeal, Dans aromân din Pind, *Gaida*; Hora din Muntenia), 1950;
- George Enacovici - *Jocuri oltenesti*, 1951;
- Paul Jelescu - *Suită românească*, 1951;
- Marțian Negrea - *Prin Munții Apuseni*, 1952;
- Zeno Vancea - *Rapsodie bănațeană* (1952);
- Mihail Andricu - *Suita a IV-a pe teme populare*, op.62, 1952;
- Ludovic Feldman - *Suita III* (Joc, Învârtită, Cântec de dragoste, Joc), 1952
- Mircea Popa - *Rapsodie bănațeană*, 1953
- Mircea Chiriac - *Prin Munții Apuseni - Țara moșilor*, suită, 1954
- Nicolae Boboc - 6 *Dansuri din Moldova* (1955)
- Dumitru Capoianu - *Suita II*, 1955
- Pascal Bentoiu – *Suita ardelenescă*, op.6
- Ion Dumitrescu - *Suita Munții Retezat*, 1956
- Max Eisikovitz - *Dansuri vechi ardelenesti*, 1956
- Elise Popovici - *Geampara*, joc simfonic (1956)

Vorbind despre cele patru părți ale *Suitei ardelenesti* - *Învârtita*, *Jieneasca*, *De-a lungu* și *Danțu* - Pascal Bentoiu precizează: „Cele patru mișcări nu respectă întotdeauna agogica dansurilor originale; de pildă, *Învârtita*, ca și *Jieneasca* sunt mai rapide în documentele originale. *De-a lungu* rămâne aproximativ la aceeași iuțeală de parcurgere, în schimb introduce o scurtă prelucrare tematică. Iar *Danțu* cuprinde, de fapt, trei melodii diferite, combinate și suprapuse în diverse feluri. Am căutat să le dau o înveșmântare simfonică, oarecum în spiritul dansurilor pentru orchestră scrise, cam în aceeași vreme, ori puțin înainte, de un Theodor Rogalski, ori un Paul Constantinescu. Genul era mult prețuit în timpul acela și - evident - la imboldul unor astfel de modele am căutat să lucrez cât puteam mai bine. Am fost, câteodată, în decursul timpului, nemulțumit de unele momente ale orchestrației; mi-ar fi totuși imposibil astăzi, cu toată cunoașterea mai temeinică a mecanismelor simfonice, să intervin în această partitură fără a o strica. O las deci judecății ascultătorilor în singura formă ce i se potrivește: cea de atunci”⁴. Orchestrația, ce reprezintă problema centrală a speciei

⁴ <http://www.romaniailibera.ro/cultura/cultura-urbana/pascal-bentoiu--omagiat-la-ateneu-373575> (accesat 5 iunie, 2015)

componistice, este deosebit de ambițioasă - 3 flaute, 2 oboaie, corn englez, 3 clarinete, 2 fagoți, contrafagot; 4 corni, 3 trompete, 3 tromboni, tubă; timpani, trianțlu, piatti, t-tom, tamb.piccolo, harpă, cvintet de coarde – prevestind capacitatea simfonică și orchestrală excepțională a compozitorului matur, autor de 8 simfonii, 1 poem simfonic, orchestratorul simfoniilor 4, 5 și a poemului Isis de George Enescu. Alături de orchestrația strălucitoare, *Suita ardelenască*, dedicată tatălui și bunicilor ardeleni ai compozitorului se distinge prin autenticitatea armonizării (ca aplicație a studiului realizat) și prin frumusețea melodiilor de dans selectate. „Că decenii mai târziu partitura aceasta de tinerețe circulă încă, este desigur un prilej de mulțumire pentru autor, însă mândria sa de căpetenie rămâne alegerea însăși a temelor, cele mai frumoase - în opinia sa - dintre multele cercetate”⁵.

Concertul nr.1 pentru pian și orchestră, op. 5 (1954)

Concertul nr.1 pentru pian oferă un bun subiect de studiu muzicologic asupra mijloacelor componistice de valorificare a folclorului în creația cultă, întrucât alături mai multe forme de integrare a muzicii populare. Ni se prezintă pe viu drumul de la utilizarea citatului folcloric la compoziția proprie în stil popular, până la asimilarea elementelor în structura discursului muzical - dar în sens invers, citatul fiind surpriza părții finale. Vom ilustra aceste idei prin analiza câtorva momente ale dramaturgiei concertului.

1. Dans de perechi *Pe sub mână* – cupletul C în forma de rondo a părții a III-a

Melodia populară originală se găsește în culegerea alcătuită de Pascal Bentoiu (*100 melodii de jocuri din Ardeal*), prezentând o interesantă alcătuire temporală – de interferență între forma bistrofică (cu mică repriză) A-A1 și forma tristrofică A-A1-A1 (8+8+8m) –, tipar frecvent în miniaturile romantice germane.

Ex. 1. Melodia populară originală

56

PE SUB MÂNĂ

Disc 1397/3 a

com. Schola, r. Tîrnăveni, reg. Strălu

Inf. Școala A. Dănilă, 1961

Allegretto (J = 115)

Vclari

⁵ Idem

În scriitura instrumentală, Pascal Bentoiu amplifică și subliniază trăsăturile folclorice românești ale melodiei prin multiplicarea ornamentelor, prin colorarea melodică și armonică a structurii modale (ionian pe Re cu tr.VII↓, IV↑, cadență pe tr. II în Major; ionian pe Sol cu tr.VII↓, IV↑, cadență pe tr. II în Major).

În tratarea tematică a melodiei populare, Bentoiu utilizează procedeul gradației discursive prin repetare variată (la fel ca Enescu în *Rapsodia a II-a*; *Simfonia a II-a*, p.I, tema a II-a. În Av1, scriitura se îmbogățește prin imitație celulară și densitatea sporită a planurilor de acompaniament; în Av2: se continuă amplificarea la nivel orchestral, registral, al densității armoniei dispuse în straturi acordice, implicând schimbări modale (finalul pe la dorian), al adăugării de planuri polifonice.

Ex.2 Pascal Bentoiu - Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră; cupletul C în forma de rondo a părții a III-a

The musical score for measures 15-17 of the Concerto No. 1 by Pascal Bentoiu. The score is for a symphony orchestra and piano. Measures 15-17 show a complex texture with multiple layers of accompaniment and melodic lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes parts for Oboe (Ob.), Flute (Fg.), Percussion (Ptti.), Piano (P.), Violin I (Vni.), Violin II (Vni. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (C. b.). The score is marked with 'pochiss. rall.' and 'Meno mosso J = 112'. The key signature changes from one sharp to one flat (Bb) at measure 16. The score is marked with 'Re I', 'IV6 aj', 'VII7', 'II3#', 'Re I', 'IV7', 'Sol V', 'II7', 'I6', 'VII7', 'I7', 'VII7', 'VI', and 'II#'. The score is marked with 'A', 'A1', and 'A2'.

P.

Vni. II

Vle.

Vlc.

C. b.

Av1

18

P. *leggiere*

18

Vni.

Vle.

Vlc. *sempre più.*

C. b.

Re

19

P.

19

Vni.

Vle.

Vlc.

C. b.

20

P.

Vni.

Vle.

Vlc.

C. b.

P.

Vni.

Vle.

Vlc.

C. b.

21

21

P.

Vni.

Vle.

Vlc.

C. b.

Re I

IV₇
VII₄

II
III₅

II₃#

pizz.

div.

arco

Ex.3. Pascal Bentoiu - Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră: ideea A din partea a II-a

II

Adagio $J = 46-50$

FLAUTO I

OBOE I

CLARINETTI *in Sib* I, II

FAGOTTI I, II

CORNI *in Fa* I, II

TROMBE *in Do* I, II

TROMBONI I, II, III

TIMPANI

TRIANGOLO

Adagio $J = 46-50$

PIANO SOLO

Adagio $J = 46-50$

VIOLINI I, II

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

La $\flat$ I VI II $_6$ I $_4^6$ IV $_6$ I $_4^6$ II $_{3\sharp}$ I IV $\sharp$ IV $\flat$ VI $_{3\flat}^4$

4 aj

II I_{3b} V_{3b} I 7 II₆ V I₄ 3_b IV₇ mix 6 V_{3b} —

poco rall. I a tempo 1°

Cor. poco rall. I a tempo p poco marc. pp

P. p

Vni. poco rall. I a tempo pp pp div.

Vle. pp

Vlc. pp

C. b. pp

Lab I

Ob. 1° 2° f esp. rall.

Cl. f esp.

Fg. f esp.

Cor. 1° 2° mf

P.

Vni. pp rall.

Vle. pp

Vlc. pp pizz. pp

C. b. pp

lab I

3. Temă proprie, în spirit popular: ideea B din partea I.

Încadrată în aceeași tipar formal (perioadă de 8 măsuri), melodia ilustrează și un alt model folcloric – modulația finală la relativa minoră (Mib ionian – do eolian). Prin scriitură și armonie, Pascal Bentoiu amplifică ambiguitatea modală **Mib** – **do** prin structuri suprapuse sau frecvent alternate, radicalizează oscilația major – minor prin suprapunere acordică specifică. Tratarea temei (Av) prin variație orchestrală și de scriitură accentuează contradicția armonică major-minor prin sincronizare orchestrală a planurilor armonice.

Ex.4. Pascal Bentoiu – *Concertul nr.1 pentru pian și orchestră*, P.I, ideea B.

11 Andante, un poco rubato $\text{♩} = \text{cca } 50$

Cl. 1° ppp

Fg. 1° ppp

Cor. p ppp

P. $poco f$ ppp Andante, un poco rubato $\text{♩} = \text{cca } 50$

Vle. pp 11

do eolian V3 $\text{I } 3b$

Mi $\flat$ ionian III3 $\text{VI } 3b \text{ } 3$ $poco$

Sass. $poco$

P. $poco$

Vle. $poco$

Vlc. $poco$

C.b. $poco$

VII I(4 aj) $\text{Mi } \flat \text{ VII } \flat$ V I

V VI 12 $a \text{ tempo}$ $3b$ $poco rall.$ Solo $nostalgico$

Sass. $poco rall.$ $md.$

P. $dim.$ $md.$ $md.$ $md.$ $md.$ $md.$ $md.$ $md.$

do VI $3b$ V I (3 $\flat$) 12 Solo

Vle. Solo $md.$

Vlc. Solo $md.$

C.b. Solo $md.$

Av

The musical score is presented in three systems. The first system features Saxophone (Sass.), Piano (P.), Violin (Vle.), Viola (Vlc.), and Contrabass (C.b.). The second system features Saxophone (Sass.), Piano (P.), Violin (Vle.), Viola (Vlc.), and Contrabass (C.b.). The third system features Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trb.), and Piano (P.). The score includes various musical notations such as dynamics (md, m.s., poco cresc., poco rall., pp, quasi f, p), articulation (accents), and tempo markings (Tempo I J. = cca. 70). A red vertical line marks measure 13 in the third system.

Exemplele prezentate dezvăluie cunoașterea de către autor a melodiei folclorice (ardelenesti), în spirit și literă și opțiunea sa de a o integra în discursul simfonic prin accentuarea, sublinierea, uneori radicalizarea trăsăturilor sale modale originare. Alte momente ale opusului ne pun în fața creării unui de etos românesc prin alte aspecte de limbaj muzical precum, ritmică asimetrică (partea I), sugestii de instrumentalism popular (partea a III-a), sistem intonațional tonal-modal cu largi secțiuni melodice construite în baza modului ton-semiton, ce crează echilibrul diatonic-cromatic și sonoritate modal-folclorică estompată (de exemplu, partea I, A2, 3 măsuri după reper 4). Inspirația din folclor, știința valorificării

dramaturgice a melodiei populare asigură conturul pregnant al temelor, contribuind la claritatea formei, la vitalitatea ritmică a fluxului sonor, la prospețimea muzicală a acestei partituri, trăsături percepute și de ascultătorul de astăzi.

Citadin autentic, format în spiritul asimilării valorilor muzicale universale la clasa lui Mihail Jora, Pascal Bentoiu a trăit în perioada 1953-1956 „șocul folclorului”, mărturisind în acei ani limita experienței: „am intrat sceptic și presimt că voi pleca amorezat – dacă voi pleca”⁶. A ales o altă cale după ce și-a îndeplinit misiunea de cunoaștere prin cercetare și creație a universului folcloric ardelenesc. „Demisia de la *Institutul de folclor* și-a dat-o în ziua de 11 august 1956 (...). Ca din întâmplare, a reascultat la radio, seara, ’cu o emoție teribilă’, Simfonia a X-a de Șostacovici. Și în acea lună de singurătate cu tatăl său (eliberat pentru un timp din lunga sa detenție) a început să lucreze la poemul simfonic ce urma să fie una dintre cele mai poetice și mai apreciate compoziții ale sale, *Luceafărul*”⁷. Această lucrare mai păstrează o reminiscență folclorică: 2 măsuri citate din melodia culeasă de autor, avînd textul: ”Când era badea-n Cindrel”.

Intitulând studiul *Interludiu folcloric în creația lui Pascal Bentoiu*, am intenționat izolarea temporală a experienței sale de compozitor ce prelucrează melodia populară. Nuanțând, precizăm că deși Pascal Bentoiu nu revine asupra metodei citatului sau a compoziției în stil popular, există consecințe subtile ale acestei etape în creația sa ulterioară: un grad sporit de diatonism în melodie și armonie (în comparație cu sonoritățile preferate de alți compozitori contemporani), pregnanța ritmului oferită de succesiuni asimetrice, de pulsații variabile, păstrarea melodiei ca principal mijloc de expresie sonoră etc. *Relația lui Pascal Bentoiu cu folclorul românesc este însă particulară, diferită de a compozitorilor congeneri, exprimată cu mult curaj în finalul carierei sale componistice. „Am fost și rămân ferm convins că șansele culturii românești nu stau nici în pășunism, nici în revenirea la arhetipuri, nici în spațiul mioritic, nici în vreuna din celelalte direcții folclorizante, care nu pot duce decât la produse de artizanat, bune de luat amintire de turiștii străini.”*⁸

BIBLIOGRAFIE

- Bentoiu, Annie, *Timpul ce ni s-a dat*, vol II, 2006, Editura Vitruviu
- Bentoiu, Pascal, *100 melodii de jocuri din Ardeal* (coaautor Rodica Weiss), 1955, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă
- Bentoiu, Pascal, *Câteva considerații asupra ritmului și notației melodiilor de joc românești*, în *Revista de folclor*, 1956
- Bentoiu, Pascal, *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară*, în *Revista Muzica*, nr.1/1962; 8/1962; 5/1963
- Bentoiu, Pascal, *Concert pentru pian și orchestră*, op.5. Partitura, 1960, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.
- Bentoiu, Pascal, *Opt simfonii și un poem*, 2007, București, Editura Universității Naționale de Muzică
- Popescu, Mihai, *Repertoriul general al creației muzicale românești*, vol I, 1979, București, Editura Muzicală

⁶ Annie Bentoiu, *Timpul ce ni s-a dat*, vol II, 2006, Editura Vitruviu, p. 474

⁷ Idem, p. 503

⁸ Pascal Bentoiu – *Opt simfonii și un poem*, 2007, București, Editura Universității Naționale de Muzică, p.144

PARTEA a II-a

**MODELE DE VALORIFICARE COMPOSITIVĂ
A FOLCLORULUI**

- PARTITURI -

Ultima rugaciune

muzica: Ciprian Chitu

Andante religioso

versuti: Vasile Voiculescu

mp *cresc*

Soprano

mp *cresc*

Alto

mp *cresc*

Tenor

mp *cresc*

Bass

Doam - ne, Simt cum se des

Doam - ne simt frân ghi-i - le căr - năi - gră bit cum se des -

mf *stacc.* *rit.* *subito p* *f* *a tempo*

Sop.

mf *subito p* *f*

S

mf *subito p* *f*

A

mf *subito p* *f*

T

mf *rall.* *subito p* *f*

B

Că tu se de oa se slă besc si mă des fe ric Lu-

lea - - - gă Că tu - se de oa se slă besc si mă des fe-ric Lu-

lea - - - gă Că tu se de oa se slă - besc si ma des fe ric Lu-

8 con dolore rubato

Sop. *Sfâr-
rubato*

S mi-na nu, mi a-jun-ge vreau al - ta no - uă, în - trea - - - gă

A mi na vreau al - ta no - uă, în trea - - - gă *rubato*

T 8 mi - na vreau al - ta no - uă, vreau al - ta no - uă, n trea - gă *rubato*

B mi - na, vreau al - ta no - uă, no - - - uî *rubato*

13

Sop. *ppp* *p*
sesc a-cum-po-pa-sul în lar-va mea pri bea - - - gă A - stept, A -

S *ppp* *p*
a - stept

A *ppp* *p*
A - stept

T 8 *ppp* *p*
A - stept

B *ppp* *p*
A - stept

16

Sop. *mf* *f*
stept e - li be ra - rea din în - tu - ne - ric La *f*

S *mf* *f*
A - stept strâmt în - tu - ne - ric La *f*

A *mf* *f*
A - stept Strâmt în - tu - ne - ric La *f*

T *mf* *f*
A - stept Strâmt în - tu - ne - ric La *f*

B *mf* *f*
A - stept Strâmt în - tu - ne - ric La

20

Sop. *sfz*
ma - rea sâr - bă - toa - re a mor - tii me - le, pe lân - gă al - bul cer - cu

S *sfz*
ma - re sâr bă - toa - re, cu - rând a mor - tii me - le cu

A *sfz*
ma - rea sâr - bă - toa - re, cu - rând a mpr - tii me - le cu

T *sfz*
ma - rea sâr - bă - toa - re, cu - rând a mor - tii me - le cu

B *sfz*
ma - rea sâr - bă - toa - re, cu - rând a mor - tii me - le cu

mp
slargando (lărgind) poco rubato

23

Sop.
a - ri - pa de ghea - tă *mp*
slargando (lărgind) poco rubato

S
a - ri - pa - de - ghea - tă *mp*
slargando (lărgind) poco rubato

A
a - ri - pa - de ghea - tă *mp*
slargando (lărgind) poco rubato

T
a - ri - pa de ghea - tă, *mp*
slargando (lărgind) poco rubato

B
a - ri - pa de ghea - tă, A

26

Sop.
O, Doam - ne, o Doa - ne - Te - rog a-dânc, O, Doa-mne, în

S
Doa -

A
Doa - mne, Doa-mne Doa -

T
Doa³ - mne, Doa-mne Doa -

B
Doa -

subito p
Adagio

subito p
Adagio

subito p
Adagio

subito p
Adagio

subito p
Adagio

30

Sop. *rall* *morendo*
 cli-pa a-sta da-tă să fii si Tu de-fa-tă

S *rall* *morendo*
 - - mne, Cu sfân-tul trup si sân-ge

A *rall* *morendo*
 - - mne, Cu sfân-tul trup si sân-ge

T *rall* *morendo*
 8 - - mne Te rog sa fii si tu de fa-tă, Doa - mne, Doa-mne

B *rall* *morendo*
 - - Te rog să fii si Tu de-fa-tă

Padureucele (Forest Spirits)

- 1 -

- 2 -

Handwritten musical score on four staves. The first staff contains a complex melodic line with many triplets and sixteenth notes, marked with '6' and '3'. The second staff begins with a rest and 'pib p', followed by a triplet marked '60' and a 't' marking. The third staff continues with a melodic line, marked '65' and 'pp'. The fourth staff starts with a rest and 'pib p', followed by a few notes and a double bar line. Below the first staff are three empty staves.

Jalea miresei

Ghenadie Ciobanu

Adagio Lamentoso. (♩=52)

S. Tacii mi - rea - să nu mai plă - nge, la mai-ca

A.

T. *p* A

B. *p* la mai - ca te-i du - ce

S. 7 *p* Tacii

A. 7 *p* Tacii mi - rea - să nu mai plă - â - nge *p* mi - rea - să

T. 7 *p* Tacii

B. 7 *mp* mi - rea-să nu mai plă - - - nge

14

S.. nu grâu în ti - ndă *mp*

A. Când o cre - şte grâu în ti - ndă *mp*

T. nu Când *mp*

B. nu mai plă - - - nge *mp* Când, când

20

S.. Când a - jun - ge spi - cu'n gri - ndă *mf* spi-cu'n gri-ndă

A. Când a - jun - ge spi - cu'n gri - ndă

T.

B. spi - cu'n gri - - - ndă *mf* spi-cu'n gri-ndă

25 *espr.*

S.. Tacî mi-rea-să nu mai plă - nge *mf* Când o cre-ştegrâu în tin-dă şi-a a - jun-ge spi-cu'n *cresc.*

A. *mf* Când o cre-ştegrâu în tin-dă şi-a a - jun-ge spi - *cresc.*

T. *espr.* Tacî mi-rea-să nu mai plă - nge. *mf* *cresc.*

B. *mf* grâu în tin-dă şi-a a - jun-ge spi-cu'n *cresc.*

Un poco piu mosso

30

S. gri - ndă *mf* Mi - la de la măi - cu - ța

A. cu *mf* Mi - la de la măi - cu -

T. *f* A *mp*

B. gri - ndă. Mi - rea - să nu mai plâ - nge *f* *mp* A

36

S. *mf* mie - rea, stră - chi - nu - ță.

A. *mf* ța ca mie - rea din stră - chi - nu - ță

T. A *mf* Mi - la de la măi - cu - ța

B. A

42

S. *mf* ca mie - rea din stră - chi - nu - ță *f* Mi - la de la băr - bat

A. *f* de la băr - bat

T.

B. *mf* Ca mie - rea din stră - chi - nu - ță *f*

Come I

S. *f* Ca frun-za de măr us - cat *p* Tac i mi - rea - să

A. *f* Ca frun-za de măr us - cat *p* A

T. *f* Ca frun-za de măr us - cat *p* A

B. *f* Ca frun-za de măr us - cat *p* A

53

S. nu mai plă - nge, la mai-ca Taci mi - rea -

53

A. Taci mi - rea - să, nu mai plă -

53

T. A

53

B. *p* La mai ca te-i du - ce

[illegible]

67

S..

67

A.

67

T.

67

B.

„Cântări uitate,,
Închinare muzicală lui Dosoftei.

Andante
♩=70

Ghenadie Ciobanu

cantabile rubato

Cl-to in B♭

p

Sul A

Violoncello

p

Contrabass

p

9

Cl.

V-cello.

sul A

C-bass.

mp

17

Cl.

C-bass.

25

Cl.

V-cello.

mp

32

Cl.

V-cello.

C-bass.

sul A

p

p

39

Cl.

V-cello.

C-bass.

41

Cl.

V-cello.

C-bass.

42

Cl.

V-cello.

C-bass.

allarg.

Lento
♩=54-56

49

Voce

gliss. *sim.*

mf Plea - că'ți a - u - dzul spre mi - ne și să'mi

Cl.

p *languido*

54

Voce

hi - i Doa-mne spre bi - - ne Și'n ori ce

Cl.

59

Voce

dzi_ te'oi stri - ga - ti_ să'mi a - u - - - dzi de bu-nă

Cl.

64

Voce

ta - - - - ti

Cl.

67

Voce

mf Că'mi trec dzi - le - le_ *f* ca fu - mul

Fl.

sonore *espr.*

71

Voce

sim. *oa-se-le mis seci ca scriu - mul ca ni-ște ia-rbî*

Fl.

f

76

Voce

tă - ea - tî mi'e-ste i - ni-ma se - ca - -

80

Voce

- tî

Fl.

mf

Improvvizativo, quasi senza metro (♩=58-60)

84

Fag.

f

89

Fl.

Fag.

f

95

Fl.

Fag.

100

Fl.

Fag.

3 3 3 3 3 3



103

Fl.

Fag.

3 3



105

Cl.

Fag.

V-le. I

C-bass.

$\text{♩} = \text{♩}$

p *< f* *p*

p *p* *p*

112

Fl.

Cl.

Fag.

Corno.

V-le. I

V-le. II

C-bass.

p

mp

f

f

f

118

Fl.

Cl.

Fag.

V-le. I

V-le. II

V-cello.

C-bass.

f

mp

mf

mf

mf < f

mp

ten.



Improvvizativo

123

Fl.

Cl.

f

127

Cl.

Fag.



132

Cl.

Fag.



136

Cl.

Fag.

V-le. I

V-le. II

141

Cl.

Fag.

V-le. I

senza metro

f 3

V-le. II

senza metro

f 3



145

Fl.

Cl.

Fag.

Corno.

in metro

mp *f*

V-le. I

V-le. II

150 **Allegro** (♩ = 122-124)

Fl.

Cl.

Fag.

Corno.

V-le. I

V-cello.

C-bass.

p

mf

p

p

mf

p



154

Fl.

Cl.

Fag.

V-le. II

V-cello.

C-bass.

mf

mf

f

mf

f

159

Fl.

Cl.

Fag.

Corno.

V-le. I

V-le. II

V-cello.

C-bass.

f

f

f

f

164

Fl.

Fag.

Corno.

V-le. I

V-le. II

V-cello.

C-bass.

169

Fl. *f* *sempre f*

Cl. *sempre f*

Fag. *sf* *sempre f*

Corno. *sf* *sempre f*

V-le. I *piu f*

V-le. II *f* *piu f*

V-cello. *sf* *piu f*

C-bass. *sf* *piu f*

174

Fl.

Cl.

Fag.

Corno.

V-le. I

V-le. II

V-cello.

C-bass.

f

cresc. molto

sf

f

cresc. molto

sf

f

cresc. molto

sf

f

cresc. molto

sf

180

Fl.

Cl.

Fag.

C-bass.

mf

ritard.

mf

ritard.

allargando

p

pizz.

f

Lento cantabile (♩ = 54-56)

184

Fl.

Cl.

Fag.

Corno.

V-le. I

V-le. II

V-cello.

C-bass.

mf

mf

pizz.

col legno

pizz.

f

188

Fl.

Cl.

Fag.

Corno.

V-le. I

V-le. II

V-cello.

C-bass.

sf

sf

191

Fl.

Cl.

Fag.

Corno.

V-cello.

C-bass.

parlando

poco a poco coperto

194

Voce

Corno.

V-le. I

Lento (♩ = 54-56)

sempre espressivo

gliss.

mf De su-spi - nuri și de ja - le mi'am li-

p

sul puit.

198

Voce

pi - tu'mi os - de pia - le Di'a to - cmii ca pe-li-

204

Voce

ca - nul prin pu - sti - i pe-trec tot a -

209

Voce

piu mosso

- nul Și ca cor - bul cel de noa - pte

piu espressivo **f**

216

Voce

Îmi pe-trec dzi - le - le toa - te Ca o

223

Voce

vra - bi - e ră - ma - sî în subț stre - și - na din ca -

Lento lamentoso
(♩ = 56)

230

Voce

- sî.

Cl.

p

V-cello.

p

204

Voce

ca - nul prin pu - sti - i pe-trec tot a -

209

Voce

piu mosso

- nul Și ca cor - bul cel de noa - pte

piu espressivo **f**

216

Voce

Îmi pe-trec dzi - le - le toa - te Ca o

223

Voce

vra - bi - e ră - ma - sî în subț stre - și - na din ca -

Lento lamentoso
(♩ = 56)

230

Voce

- sî.

Cl.

p

V-cello.

p

Sempre espressivo
molto rubato

237

Fl.

Cl.

V-cello.

243

Fl.

V-cello.

gliss.

sim.

f

247

Fl.

V-cello.

senza metro

tr

pp

248

Cl.

V-cello.

in tempo

mp

p

in tempo

mp

p

253

Cl.

V-cello.

allarg.

poco a poco

smorzando

- - poco accelerando
- - longo
- - corto

ȚARA DOINELOR

Versurile de NICOLAE POP

Muzica de VIOLETA DINESCU

4/4

S. 1
2
Eu nu — cu-nosc pă — mînt — mai

A. 1
2
Eu nu cu-nosc

S.
cald — și bun — pă-mînt — pă-mînt

A.
cald — și bun — pă-mînt — pă-mînt

A.
pă — mînt, — pă-mînt, — pă-mînt

T.
Eu nu cu-nosc — a —

B.
De-cît a —

S. 3
4
stră — bun.

A. 3
4
stră — bun

T.
cest pi — cior de plai

B.
cest pi — cior de plai — Un — de cîn-tă-ri —

espress.

mf sost.

mf poco a poco cresc.

poco stringendo *cresc. molto* $\frac{4}{4}$

cîn - tîri
nici - cînd n-a-pun cîn - tîri
cîn - tî - ri - le (8)
le cîn - tî - ri - le (8)

$\frac{4}{4}$ *a tempo* *tranq.* *mp*

S. *Eu nu - cu - nosc vreun rîu vreun*
A. *mai vi - să - for*
S. *rîu rîu vi - să - for*
A. *vi - să - for vi - să - for*
T. *pe*

$\frac{3}{4}$

S. *iz - vor a - pe*
A. *iz - vor a - pe*
T. *nu cu - nosc a - ces - te a - pe de iz - vor*
B. *De - cît a - ces - te a - pe de iz - vor*

Poco rubato

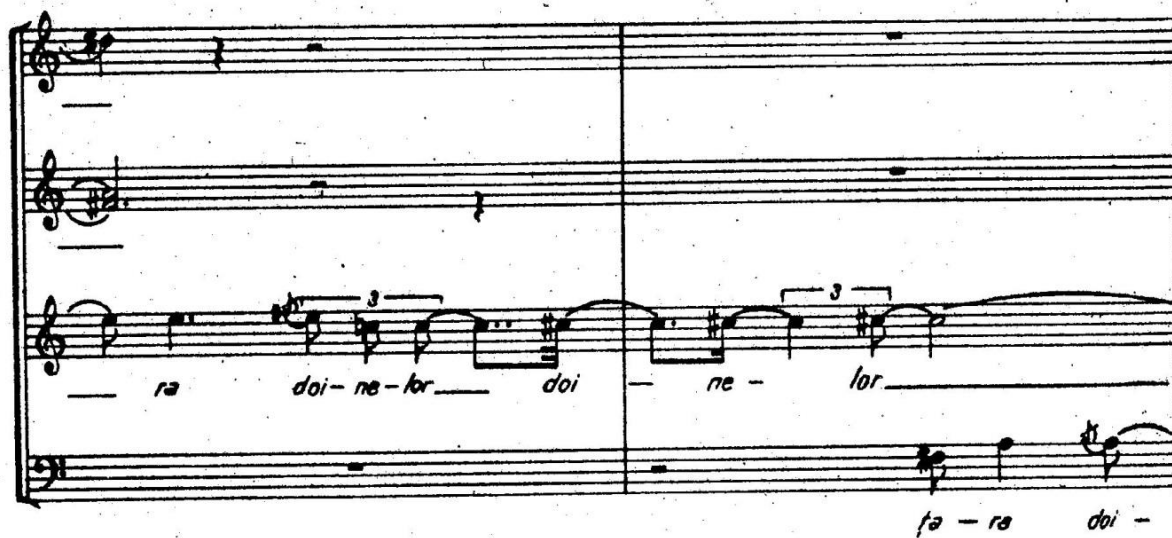


ce curg

doi

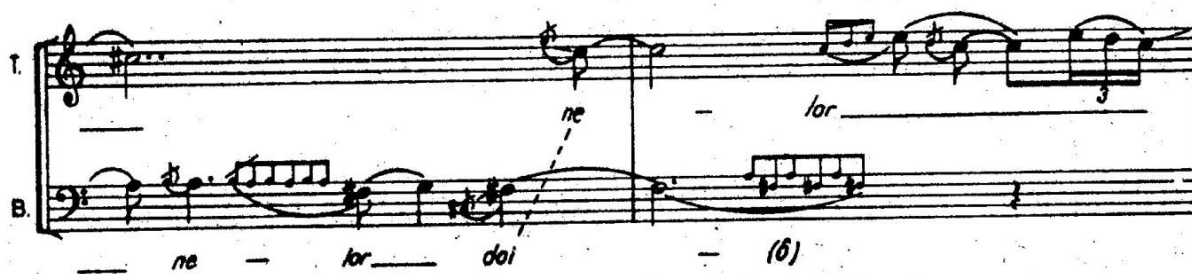
nind, doi-nind

in fa -



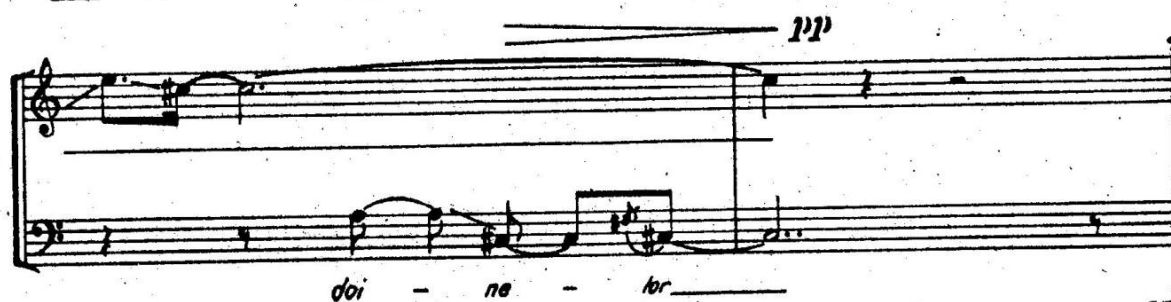
ra doi-ne-lor doi ne-lor

fa-ra doi -



T. ne-lor

B. ne-lor doi (6)



doi-ne-lor

S. *mf ben marc.*
mai so - lar De -

A. *mp*
Eu nu cu - nosc veun co - dru
mf ben marc.

T. *mf ben marc.*
mai so - lar De -

S. *cit* *sint* co - driti noș - tri de ste - jar

A. *sint* co - driti noș - tri de ste - jar

T. *cit* *sint* co - driti noș - tri de ste - jar

B. *sint* co - driti noș - tri de ste - jar

Prind-vor și scut în se-coli de cal-var

Prind-vor și scut în se-coli de cal-var

Prind-vor și scut în se-coli de cal-var

Prind-vor și scut în se-coli de cal-var

4/4

mp

S. *f*

Eu nu cunosce vreun mun mun

A. *-le mai că-lit*

S. *te* ————— *De - cît* ————— *Car - pa - ții noș - tri*

A. ————— *mai că - lit* *De - cît* ————— *Car - pa - ții noș - tri*

S. *de gra - nit*

A. *de gra - nit*

T. *tranq. e lontano*
Car - pa - ții noș - tri

B. *tranq. e lontano*
car - pa - ții noș - tri

T. *de gra - nit* *Din ca - re* *chi - pul* ————— *ni-i cio -*

B. *de gra - nit* *Din ca - re* *chi - pul* ————— *ni-i cio -*

A.2. ————— *Prin al is - to - ri -*

T. *pl't.*

B. *pl't.*

poco a poco stringendo

S. is - to - ri -

sub - lim e - cou

A. sub - lim e - cou is - to - ri - ei e -

ei sub - lim is - to - ri - ei e -

poco a poco rall.

ei e - cou e - cou (2) (0)

cou e - cou e

cou e - cou (2)

cou e (0)

pp

S. Eu nu cu - nosc mai

pp

A.

S. *lu -* *De - cît a - cest pă - mînt pe ca - re - l a - păr*

A. *mi - nos lu - cea - făr* *a - cest pă - mînt pe ca - re - l a - păr*

S. *lu - cea - făr* *lu - cea - făr*

A. *lu - cea - făr* *lu - cea - făr*

T. *a - cest pă - mînt*

B. *pă - mînt*

S. *perd.*

A. *perd.*

T. *lu - cea -* *făr* *pă - mînt* *perd.*

B. *pă - mînt* *perd.* *lu - cea - făr*

Când eram în vremea mea *

Versuri populare

Prelucrare de Viorel Munteanu

Rubato *mp*

I
Frun - ză ver - de
Scrip - cu - ța le

II
și-o la lea
mai gre șeș - te

5
Frun - ză ver - de
Scrip - cu - ța le

9
la - lea
șeș - te

Cînd e - ram la vre - mea
Gu - ra mea le po - tri -

13
mea
veș - te

Cînd e - ram în vre
Gu - ra mea le po - tri -

* Vasile D.Nicolesco, Constantin Ghe. Prichici,
Cantece și jocuri populare din Moldova,
Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963, pp. 82-83.

16 *mf*

mea — mea Scrip - că - raș nu-mi tre - bu ia
 veș - te Scrip - cu - ța-i o doa - gă spar - tă

mf

Scrip - că - raș nu-mi tre - bu - ia
 Scrip - cu - ța-i o doa - gă spar - tă

20

Scrip - că - raș nu-mi tre
 Scrip - cu - ța-i o doa gă

Scrip - că - raș nu-mi tre
 Scrip - cu - ța-i o doa gă

23

bu - ia Că e - ra gu - ri - ța mea
 spar - tă Gu - ra mea toți o - aș - teap - tă

bu - ia Că e - ra gu - ri - ța mea
 spar - tă Gu - ra mea toți o - aș - teap - tă

27

Că e - ra gu - ri - ța mea
 Gu - ra mea toți o - aș - teap - tă

Că e - ra gu - ri - ța mea
 Gu - ra mea toți o - aș - teap - tă

30 *p*

Scrip - ca a - re pa - tru stru - ne Scrip - ca
 Scrip - cu - ța-i o doa - gă rup - tă Scrip - cu -

Scrip - ca a - re pa - tru stru - ne Scrip - ca
 Scrip - cu - ța-i o doa - gă rup - tă Scrip - cu -

Scrip - ca a - re pa - tru stru - ne Scrip - ca
 Scrip - cu - ța-i o doa - gă rup - tă Scrip - cu -

34

a - re pa tru stru
ța-i o doa - gă rup - ne
a - re pa tru stru
ța-i o doa - gă rup - ne
a - re pa tru stru
ța-i o doa - gă rup - ne

37

Și mai re - le și mai bu - ne
Gu - ra mea toți o as - cul - tă
Și mai re - le și mai bu - ne
Gu - ra mea toți o as - cul - tă
Și mai re - le și mai bu - ne
Gu - ra mea toți o as - cul - tă

40

Și mai re - le și mai bu - ne
Gu - ra mea toți o as - cul - tă
Și mai re - le și mai bu - ne
Gu - ra mea toți o as - cul - tă
Și mai re - le și mai bu - ne
Gu - ra mea toți o as - cul - tă

44

cul - tă Când e - ram la vre - mea mea
cul - tă vre - mea mea
cul - tă vre - mea mea

Întorcu se-ntorc*

Liniştit

Viorel Muntenu

Sopran

p

În - tor - cu se - n - tor - cu În - tor - cu se - n - torc Pe câmp pe la

Alto

p

În - tor - cu Pe câmp la

5

S
noi Iai Dom - nu - lui Domn. *p* Trei cio-porti de oi Trei cio -

A
noi Iai Dom - Domn. *p* Trei oi Trei

T
8
p Trei de oi Trei

9

S
porți de oi Și trei pă - cu - rari Iai Dom - nu - lui Domn

A
porți Și Domn Iai Domn Domn

T
8
porți de oi Și pă - cu - rari Iai Dom - nu - lui Domn

✱

Sabin V. Drăgoi, 303 Colinde, Ed. "Scrisul Românesc" S. A., Craiova, 1930, p. 26 (23, Săvârșin, jud. Arad).

13

S

A

T

B

mp

mp

mp

Dom - nu - lui

Doi sînt veri pri - mari Doi sînt veri pri - mari U - nu - i stre - i - nel Iai Dom -

veri mari Dom - nu - lui Iai Dom -

Doi pri - mari Doi sînt veri pri - mari U - nu - i stre - i - nel Iai Dom -

18

S

A

T

B

mp poco cresc.

mp poco cresc.

mp poco cresc.

N.B. mp poco cresc.

Domn Cei doi veri pri - mari Cei doi veri pri - mari Ei se și vor -

nu - lui Domn Cei doi veri pri - mari veri pri - mari veri pri - mari Ei și vor -

Domn Cei doi veri pri - mari Cei doi veri pri - mari Ei se și vor -

nu - lui Domn

23

S

A

T

B

mf cresc

mf cresc

mf cresc

mf cresc

bi - ră Iai Dom - nu - lui Domn Pe cel stre - i - nel Ca

bi - ră Iai Dom - nu lui Domn Pe cel stre - i - nel Ca să

bi - ră Iai Dom - nu - lui Domn Pe cel stre - i -

Pe cel stre - i -

N.B. - Recurența

28

S
să mi-l o - moa-ră Joi Iai Dom-

A
mi-l o - moa-ră Joi de că - tre sea - ră Iai Dom - nu - lui Domn

T
nel Ca să mi-l o - moa-ră Joi de că - tre sea - ră Iai Dom-

B
nel Ca să mi-l o - moa-ră Joi Iai Dom-

32

S
nu - lui Domn Un - de să-l în - groa - pe-n Strun-ga o - i - lor *f sostenuto*

A
Un - de să-l în - groa - pe-n Strun-ga o - i - lor *f sostenuto*

T
nu - lui Domn *f sostenuto* Un - de să-l în - groa - pe-n Strun-ga o - i - lor

B
nu - lui Domn Strun - ga o - i -

36

S
Gla-sul mie - i - lor Iai Dom - nu - lui Domn Domn N.B.

A
Gla - mie - i - lor Iai Dom - nu - lui Domn Div. Unis. Div.

T
Gla-sul mie - i - lor Iai Dom - nu - lui Domn lui Domn

B
lor Iai Dom - nu - lui Domn

N.B.
Ilarion Cacişiu, *Cântece populare româneşti*,
Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România,
Bucureşti, 1966

Iaşi, 20 oct. 2012

Rondo

pentru vioară și pian

Viorel Munteanu

Allegro

2/4

pizz. *p*

s.p. senza sord. arco

pp

p

s.p.

s.p.

s.p.

A

ord.

mp

mf

3/4

2/4

3/4

pizz.

arco

f

f

3

3

3

3/4 2/4

First system of a musical score. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature, followed by a 2/4 time signature. The bottom two staves are in grand staff (treble and bass clefs). The music features various note values, rests, and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

B 3/4 2/4

mf *poco f*

Second system of the musical score, marked with a box 'B'. It begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and a *poco f* (poco forte) dynamic. The time signatures are 3/4 and 2/4. The notation includes slurs, ties, and fingerings.

2/4

Third system of the musical score, in 2/4 time. It continues the melodic and harmonic development with various note values and slurs.

3/4 2/4

Fourth system of the musical score, featuring 3/4 and 2/4 time signatures. The notation includes complex rhythmic patterns and slurs.

System 1: Treble clef, 2/4 time signature. **C** *f poco sost.* Bass clef, 2/4 time signature. *f poco sost.*

System 2: Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 3/4 time signature.

System 3: Treble clef, 2/4 time signature. **D** *Sul G al talone* *poco f marcato* Bass clef, 2/4 time signature.

System 4: Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef, 2/4 time signature. *mf*

2/4

ben f

This system contains a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

2/4 3/4

sost.

This system continues the musical piece. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

E

2/4

f

This system features a key signature change to E major, indicated by a box containing the letter 'E'. The vocal line starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4.

2/4 3/4 2/4

spicc.

This system continues the musical piece. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4.

This musical score is for the 'The Swan' movement from the Suite for Piano, Op. 20, by Camille Saint-Saëns. It is written for a piano and features three staves: a treble staff, a piano staff, and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sost.' (sostenuto).

Musical score for "The Swan" from "The Nutcracker" by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is for a piano and violin. The piano part is in the bottom two staves, and the violin part is in the top staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pizz." and "ben f".

The image shows a page from a musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker'. It features three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The top staff is marked 'arco' and 'pizz.' and contains a melodic line with various accidentals and a repeat sign. The grand staff contains a piano accompaniment with arpeggiated chords and a bass line. The music is in 3/4 time and D major. The page is numbered '1' in the bottom right corner.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a 3/4 time signature, followed by a 2/4 time signature. The bass clef staff contains a series of chords and single notes. The system concludes with a 4/4 time signature.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a 3/4 time signature, followed by a 2/4 time signature, and ends with a 3/4 time signature. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment with various chordal textures.

Third system of musical notation. The treble clef staff includes a 3/4 time signature, a 2/4 time signature, a boxed 'G' marking, and a final 3/4 time signature. The bass clef staff includes a forte (*f*) dynamic marking. The system ends with a 3/4 time signature.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff starts with a 3/4 time signature, followed by a 2/4 time signature, and ends with a 3/4 time signature. The bass clef staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The first staff contains a melodic line with slurs and ties. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. There are fingerings 2, 3, and 2 written above the first staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves. Above the first staff is the instruction "Un pochino meno mosso" and a box containing the letter "H". The time signature changes to 3/4. The first staff has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The grand staff continues the piano accompaniment. There are fingerings 5, 4, 3, 2 and 5, 4, 3, 2 written above the first staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The time signature is 3/4. Above the first staff are the markings "s.p." and "ord.". The first staff has a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The grand staff continues the piano accompaniment. There are fingerings 2 and 1 written above the first staff.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The time signature is 3/4. The first staff has a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The grand staff continues the piano accompaniment. There are fingerings 5 and 2 written above the first staff.

2/4 3/4 2/4

1

poco f

3/4 2/4

2/4

f

3/4 2/4

cres

2/4 4/4

cen do sostenuto mol to

1 4 2 4 5 2 4 3 1 5

J 3/4 Un poco meno mosso 2/4 3/4 2/4

ben *f* *ff* sostenuto cantabile *f*

2/4 3/4 2/4 3/4

ff

3/4

9

First system of a musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes triplets and a forte (*f*) dynamic marking. Time signatures 2/4 and 3/4 are indicated.

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The piano part features a triplet and a *de* vocal line. Time signatures 3/4, 2/4, and 3/4 are indicated.

Third system of the musical score. It includes a vocal line with the word *do* and a piano part with triplets. Dynamics include *cres*, *cer*, and *p*. Time signatures 3/4 and 2/4 are indicated.

Fourth system of the musical score, marked with a box 'K'. It includes tempo markings *Poco a tempo* and *scherzando*, and a piano part starting with *pp semplice*. The system concludes with a 3/4 time signature.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line starts in 3/4 time, changes to 2/4 in measure 2, returns to 3/4 in measure 3, and changes back to 2/4 in measure 4. The piano accompaniment features arpeggiated chords and sustained notes.

Second system of musical notation, measures 5-8. The melodic line continues with a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

Third system of musical notation, measures 9-12. Measure 9 is marked with a box containing the letter 'L' and the text 'Tempo I'. The melodic line begins with a half note, followed by eighth notes. The piano accompaniment starts with a half note in the right hand and a half note in the left hand. The tempo marking 'p dolce' is placed below the melodic line.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The melodic line continues with a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

First system of musical notation. The top staff features a melodic line with a 3/4 time signature, a 2/4 time signature, and a 3/4 (pizz.) time signature. The bottom staff provides harmonic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

Second system of musical notation. The top staff includes a 2/4 time signature, an *(arco)* marking, a box containing the letter 'M', a *f* (forte) dynamic marking, a 3/4 time signature, and another 2/4 time signature. The bottom staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The top staff begins with a 2/4 time signature and ends with another 2/4 time signature, with a 3/4 time signature in between. The bottom staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The top staff features a 2/4 time signature, a 3/4 time signature, another 2/4 time signature, and a final 3/4 time signature. The bottom staff continues the accompaniment.

Musical score for guitar, featuring five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- System 1:** Treble clef staff starts with a boxed **N**. Annotations: *Sul G al talone*, *mf marcato*. Time signatures: 3/4, 2/4, 3/4.
- System 2:** Treble clef staff. Annotation: *mp una corda*.
- System 3:** Treble clef staff. Annotation: *Sul D*. Dynamic marking: *mf*. Time signature: 2/4.
- System 4:** Treble clef staff. Time signatures: 2/4, 3/4.
- System 5:** Treble clef staff. Time signatures: 3/4, 2/4.

The score is written for guitar, with the treble clef staff representing the right hand and the bass clef staff representing the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Sul G

First system of a musical score. The top staff is a single melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4, then a half note G4. The bottom staves are a grand staff (treble and bass clef) with complex chordal textures. The right hand has a series of chords and a final run of notes with fingerings 5, 4, 2, 3, 1. The left hand has a series of chords and a final half note G3.

f *spicc.*

Second system of the musical score. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including fingerings 2, 4, 3, 4. The bottom staves continue the chordal texture. The right hand has a final run of notes with fingerings 2, 3, 1. The left hand has a series of chords and a final half note G3.

pizz. *arco* *spicc.*

Third system of the musical score. The top staff has a pizzicato section followed by an arco section. The bottom staves continue the chordal texture. The right hand has a final run of notes with fingerings 4, 5, 2, 4, 5. The left hand has a series of chords and a final half note G3.

pizz. *arco* *spicc.* *più f*

Fourth system of the musical score. The top staff has a pizzicato section followed by an arco section. The bottom staves continue the chordal texture. The right hand has a final run of notes with fingerings 2, 4. The left hand has a series of chords and a final half note G3.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of four systems of staves. Each system typically includes a treble clef staff and a bass clef staff, with some systems having a grand staff (treble and bass clefs joined by a brace). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Key features of the notation include:

- Time Signatures:** The piece alternates between 3/4 and 2/4 time signatures, indicated by the numbers above the staves.
- Performance Markings:** A box containing the letter 'P' (piano) is present in the second system. The marking 'sost.' (sostenuto) appears in the third system.
- Figured Bass:** The bass clef staves in the second and third systems contain numerical figures (e.g., 5, 2, 4, 3, 1, 2, 3, 4, 5) which likely represent figured bass or fingering instructions.
- Ornaments:** Some notes in the treble clef staves are marked with 'v' (ornament), indicating where to add grace notes.

Purtata cu strigaturi

$\text{♩} = 200$ (Purtata)

M.Scutareanu

Violino

Violino

3

1

5

2

9

5

9

V

V

V

3-3

2

7

V

V

3-3

1

3

9

2

2

V

2

+

+

2

+

11 sul G (imitatie de strigatura)

13

4

2

2

Cluj, 2005

