

R. I. GRUBER

ISTORIA
MUZICII
UNIVERSALE

Volumul I

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.

București 1963

Traducere din limba rusă de Tatiana Nichitin
după

Р. И. ГРУБЕР

**ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

(Издание 2-е, исправленное и дополненное)

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1960**

**PROBLEMELE ORIGINII MUZICII
ȘI
DEZVOLTAREA CULTURII MUZICALE
ÎN CONDIȚIILE COMUNEI PRIMITIVE**

1. INTRODUCERE

In domeniul muzicii, ca și în alte domenii ale culturii umane, caracterele esențiale și legile respective sînt puse în lumină cu claritate în procesul studierii nașterii și dezvoltării lor.

Însuși Lenin a spus: „... lucrul cel mai de nădejde în problema științei sociale... este să nu se piardă din vedere legătura istorică de bază, fiecare problemă să fie privită din punctul de vedere al modului cum a luat naștere în istorie un anumit fenomen, al etapelor principale parcurse de acest fenomen în evoluția sa și din punctul de vedere al acestei evoluții să se examineze ce a devenit acum fenomenul dat“¹.

Nu e greu de înțeles pentru ce Marx, Engels, Lenin au revenit în repetate rânduri la problema apariției gîndirii, a vorbirii, a conștiinței în condițiile comunei primitive.

O dată acceptat principiul de studiu istorico-cronologic, este necesar să începem cu problema originii muzicii, chiar dacă de studierea acesteia n-ar fi legate atîtea avantaje.

După cuvintele lui Engels, „... trecutul îndepărtat va rămîne în toate împrejurările o epocă extrem de interesantă pentru toate generațiile viitoare, întrucît el constituie baza întregului progres ulterior și are ca punct de plecare desprinderea omului din lumea animalelor, iar drept conținut, înfrîngerea unor greutăți cum nu va avea niciodată de înfruntat omenirea de mai târziu“².

De aceea, origina muzicii și muzica din timpul comunei primitive, care constituie prima etapă a procesului muzical-istoric, nu sînt probleme moarte, „academice“. Ele sînt legate indisolubil de necesitățile practicii muzicale vii.

Munca cercetătorilor din domeniul muzicii este mult mai grea decît aceea a cercetătorilor de pe tărîmul celorlalte arte. Dacă în domeniul artelor plastice există posibilitatea de a se studia operele de artă, vestigii concrete ale trecutului, pentru muzică această înlesnire nu există. Muzica din vechime nu s-a păstrat, iar studiul celor mai îndepărtate epoci este posibil numai pe baza unor surse indirecte: rămășițe ale culturii muzicale (instrumente găsite în cursul săpăturilor ș.a.), date ale științelor ajutătoare și, în special, pe baza urmelor din practica muzicală arhaică a unor popoare care, din diverse motive, s-au aflat încă destul de tîrziu la un nivel cultural extrem de scăzut. Este adevărat că aceste popoare, chiar și atunci cînd au

¹ Lenin V. I. *Despre stat.* Prelegere ținută la Universitatea din Sverdlovsk la 11 iulie 1919. Opere, ed. a 4-a, vol. 29, pag. 435-436.

² Engels F. *Anti-Dühring.* Operele lui Marx K. și Engels F., vol. XIV, pag. 115.

fost întreprinse primele studii asupra dezvoltării lor culturale, se aflau departe de un primitivism propriu-zis. Totuși, ele păstrau în viață și în mentalitatea lor numeroase trăsături profund, arhaice. Un izvor prețios în această direcție îl constituie acele produse ale creației populare ce datează din timpurile străvechi ¹.

Așadar, în muzicologie este necesar să se recurgă la o serie de discipline ajutătoare: la paleontologie — știință care pe baza reconstituirii fosilelor studiază evoluția vieții organice; la arheologie — care urmărește dezvoltarea culturii umane; la antropologie și etnologie, discipline ce ne informează asupra particularităților structurii organismului uman.

Datele obținute pe aceste căi trebuie completate și verificate cu ajutorul deducțiilor formulate de către cercetătorii care se ocupă de alte domenii ale culturii primitive — lingvistica, istoria gândirii etc. De asemenea, este necesar a se studia atent principalele ipoteze făcute de către o serie de savanți în legătură cu originea muzicii.

•

Omenirea există pe pământ de aproape un milion de ani ². Istoria societății împărțite în clase și a statelor nu numără mai mult de patru-cinci milenii. Înainte de aceasta, omenirea se afla în stadiul așa-numitei societăți primitive, neîmpărțite în clase.

Friedrich Engels, utilizând clasificarea savantului american progresist L. Morgan, divide istoria societății neîmpărțite în clase în două epoci principale: sălbăciea și barbaria. Fiecare din ele este, la rândul său, subîmpărțită de Engels în trei trepte: inferioară, mijlocie și superioară, corespunzând progresului atins în producția mijloacelor de trai.

Pe baza particularităților evoluției culturii și mai ales a uneltelor de muncă, arheologii disting trei „vîrste“ (epoci): a pietrei, a bronzului și a fierului ³.

Se obișnuiește a se subîmpărți epoca pietrei în epoca pietrei cioplite — paleolitic și epoca pietrei slefuite — neolitic ⁴.

Paleoliticul este epoca din care s-au păstrat primele fosile de om și datează aproximativ între 800—100 de mii de ani înaintea erei noastre (paleoliticul superior — acum o sută treisprezece mii de ani).

Unelte paleoliticului sînt bucăți masive de silex desprinse prin lovire, iar principala ocupație a oamenilor este strîngerea rădăcinilor comestibile, a moluștelor, a fructelor sălbatice, a insectelor etc., precum și vîna-toarea în colectiv.

¹ Un rol extrem de util l-au dobîndit către sfîrșitul secolului XIX înregistrările fonografice ale muzicii popoarelor înapoiate, asigurîndu-se în felul acesta fixarea exactă a unor melodii, neobișnuite — în majoritatea lor — pentru auzul cercetătorilor europeni.

² Kosven M. O. *Studii de istoria culturii primitive*, ed. a 2-a, Acad. de Șt. a U.R.S.S., M., 1957, pag. 5.

³ Hotarele cronologice aproximative ale „vîrstei bronzului“ (cînd metalul principal pentru diferite obiecte a fost bronzul — aliajul cuprului cu cositorul) sînt începutul celui de-al treilea mileniu î.e.n. și începutul primului mileniu î.e.n. Epoca fierului, caracterizată prin răspîndirea uneltelor confecționate din fier, începe în al doilea mileniu î.e.n. în regiunea Mediteranei, iar în țările Orientului antic, mai devreme (începutul celui de-al patrulea mileniu î.e.n.). Astfel, atît epoca bronzului cît și a fierului corespund societății împărțite în clase și dezvoltării statelor.

⁴ În limba elină, *paleós* — vechi, *néos* — nou, *lithos* — piatră.

Uneltele neoliticului sînt : pietrele șlefuite, topoarele și ciocanele de piatră, vasele de argilă ș.a.

La început, oamenii trăiau într-o „turmă primitivă“, care a fost apoi înlocuită prin orînduirea gentilică. Aceasta, în evoluția sa, a străbătut două perioade : matriarhatul și patriarhatul ¹. Matriarhatul corespunde arheologic sfîrșitului paleoliticului, precum și neoliticului evoluat, iar patriarhatul, epocii bronzului și începutului epocii fierului.

Atît paleoliticul cît și neoliticul au fost subîmpărțite în perioade mai scurte, în funcție de descoperirile de obiecte ale culturii arhaice. Astfel, se disting paleoliticul inferior, mijlociu și superior, urmate de o perioadă de tranziție de la paleolitic la neolitic (între al treisprezecelea și al șaptelea mileniu î.e.n.) și de trei stadii de dezvoltare ale neoliticului (al șaselea și al cincilea mileniu î.e.n.).

Pentru istoricii artelor, inclusiv și pentru istoricii muzicii, capătă o importanță deosebită cultura aurignac-solutreeană (paleoliticul superior, acum aproximativ patruzeci de mii de ani) ², din care s-au păstrat pînă la noi numeroase produse ale artelor plastice descoperite în cursul săpăturilor (sculpturi, desene și picturi primitive), ornamente și cele mai vechi instrumente muzicale (acționate prin frecare, de tipul buhaiului, instrumente de suflat, din oase de animale cu orificii perforate și altele).

Reprezentările de animale și ale scenelor de vînaștere colectivă, păstrate pe pereții stîncilor și ai peșterilor, din cele mai vechi timpuri pînă astăzi, precum și pantomimele legate de vînaștere — practică ce a supraviețuit la popoarele înapoiate chiar pînă în secolul XX — dovedesc că alături de dansuri, cu această ocazie se executa și muzică. Confruntînd aceste pantomime cu materialul etnografic se poate afirma că, în epoca paleoliticului superior, ele erau acompaniate de sunete ritmice ale unor fluieri sau ale unor instrumente muzicale de percusiune, sunete care coincideau sau alternau cu strigăte colective.

2. DEZVOLTAREA MUZICII ÎN CONDIȚIILE COMUNEI PRIMITIVE

Mulți cercetători încearcă să lege problema apariției muzicii de o cauză primordială unică. Lucrul este discutabil. E mai probabil că au existat cîteva surse din care s-au dezvoltat cele dintîi elemente ale muzicii.

Unul din primele izvoare ale muzicii l-au constituit strigătele și zgomotele legate de vînaștere. Astfel, la australieni, în timpul vînașorilor colective de canguri, hăitașii goneau cu strigăte animalele în direcția locului de pîndă ale vînașorilor ³.

¹ Matriarhatul este acea perioadă în evoluția comune primitive în care rolul conducător în viața domestică și socială aparținea femeii. Perioada următoare — patriarhatul — este caracterizată prin rolul dominant al bărbatului, capul familiei, în viața privată și în treburile obștești.

² Aurignac este o grotă, iar Solutré, o peșteră în Franța, în care au fost descoperite vestigii ale culturii paleoliticului superior.

³ *Popoarele Australiei și ale Oceaniei* în red. lui S. A. Tokarev și S. P. Tolstov, Acad. de Șt. U.R.S.S., M., 1956, pag. 101.

Au existat însă și alte împrejurări care au înlesnit apariția primelor rudimente de muzică. Muzica a putut să ia naștere și în acele câteva triburi restrinse de vânători și culegători care reușeau să se strecoare prin locurile cu vegetație deasă și printre stînci, în căutarea hranei. În asemenea condiții, lipsea spațiul necesar pentru constituirea unor colective mari.

S-a perpetuat pînă în zilele noastre operația dificilă și periculoasă de obținere a mierei din stupii albinelor mari de munte practică de neamul *vedda*¹. Agățîndu-se de ochiurile unei scări din liane, care se leagă deasupra prăpastiei, sufocîndu-se de fumul focurilor aprinse la piciorul stîncii, căutătorul de miere se apără împotriva roiului de albine enorme — a căror înțepătură este îngrozitoare — și, în aceste clipe ce îi solicită încordarea tuturor forțelor... cîntă o melodie care, după cum este convins *vedda*, trebuie să-i asigure succesul.

Acest fapt caracterizează elocvent importanța muzicii în condițiile paleoliticului. Cîntatul este aici o parte componentă organică a procesului de muncă. Tocmai de aceea, acest cînt încă nu este „muzică“ în accepția noastră a cuvîntului.

Strigătele din timpul vînașilor în colectiv ale australienilor, cîntecul culegătorului de miere din neamul *vedda*, reproducerea onomatopeică a cîntului păsărilor în scopul ademenirii acestora, se integrează direct în procesul muncii. La acest nivel de dezvoltare a societății umane, arta încă nu s-a separat de celelalte forme de manifestare cu caracter ideologic, iar acestea din urmă nu s-au desprins încă din procesul unic de muncă.

Pentru o asemenea activitate sonoră este esențial caracterul ei magic: convingerea subiectivă a sălbaticului că, prin anumite cuvinte, gesturi, cîntece, ar putea acționa asupra mediului înconjurător într-un sens dorit de el. Această convingere are un fundament real în măsura în care ritualul magic², servind la antrenarea în acțiune a omului primitiv, îi sporește efectiv șansele de reușită la vînașoare.

Mai apropiate de artă, în înțelesul actual al cuvîntului, sînt pantomimele legate de producție. Acestea sînt larg răspîndite în primele stadii ale dezvoltării culturii, cînd ele joacă un rol de „antrenament“.

Pantomimele locuitorilor Țării de Foc reprezintă un animal oarecare (obiect al vînașiei) „în toate manifestările sale, inclusiv strigătul, cu o fidelitate uluitoare“, — scrie cercetătorul Koppers³. La *vedda*, aceste scene mimate imită întregul proces al obținerii mierei, fiind redată pînă și lupta împotriva albinelor pornite la atac.

În astfel de pantomime, rudimentele artei primitive — inclusiv și ale muzicii — apar separate, atît în spațiu cît și în timp, de procesul de

¹ În traducere literală, *vedda* înseamnă „vînaș de pădure“. La începutul secolului XX, *vedda* mai existau în insula Ceylon în număr foarte mic, trăind în familii restrînse, în locuri greu accesibile. Ei se ocupau cu culesul și cu vînatul animalelor mici. Dintre uneltele de producție, nu cunoșteau decît toporul de piatră, arcul și săgeata. Ca nivel de dezvoltare, ei se găseau aproximativ pe treapta mijlocie a sălbăticiei (după Engels), iar în funcție de uneltele de muncă pot fi situați în paleolitic. Mierea este unul din principalele alimente ale neamului *vedda*.

² Strîns legat de activitatea productivă, de încercarea de a se învinge forțele naturii (înțelegerea legăturii dintre cauză și efect și a legilor naturii fiind limitată).

³ Koppers W. *Unter Feuerland-Indianer*. Stuttgart, 1924, pag. 66–67.

producție propriu-zis, cu toate că păstrează cu el strînse legături, atît în ce privește conținutul, cît și caracterul întruchipării. În acest caz, nu mai este vorba de îndeplinirea actului însuși al vinătorii sau al obținerii mierei, ci de reproducerea acestor procese în afara obiectivelor reale ale vinătorii.

Cu trecerea timpului, reproducerea directă în pantomimă a procesului de muncă se depărtează treptat de model, capătă un caracter mai independent și se transformă în cîntece și dansuri cu elemente de stilizare și cu folosirea unor procedee tradiționale bine determinate.

*

Melodiile vedda sînt binecunoscute de numeroasele înregistrări fonografice făcute la începutul secolului XX.

Toate aceste melodii se remarcă printr-un ambitus extrem de limitat și prin caracterul lor monoton : în mare majoritate constau dintr-o succesiune de două sau trei sunete care, de regulă, nu depășesc un interval de terță mică :



Iată o altă melodie :



Numeroase alte exemple sînt aproape identice, deși cuvintele, iar uneori întregul caracter și destinația melodiei, diferă.

Caracterul „inelar” al cîntecului, care reproduce inevitabil motivul inițial, constă în alternarea unui sunet central, de sprijin, cu unul sau două sunete, alăturate, cu o terminație mai mult sau mai puțin conturată.

Într-o serie de melodii se remarcă și o diferențiere primară a terminațiilor, în mai stabile și mai puțin stabile :



După cristalizarea terminațiilor au început să se fixeze, la începutul melodiei, unele motive relativ conturate :



¹ Cifrele din dreptul notelor atît în exemplul de față cît și în alte exemple ce vor urma indică numărul de cenți, centul reprezentînd o secțiune de semiton.

Variația motivelor în limitele melodiei se realizează nu prin introducerea unor noi întorsături intonaționale, ci prin schimbarea locului intonațiilor principale și, mai ales, prin modificări ritmice :



sau :



Această varietate ritmică este legată de conținutul și de destinația melodiei.

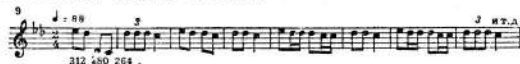
Iată o formulă ritmică ce imită caracterul vorbirii :



pulsația rapidă a unei invocări, a unei conjurații :



elasticitatea unor mișcări de dans :



ritmul legănării unui prunc :



Încă mai variate sînt dinamica și timbrul melodiei : în acest sens, vedea cunoscut numeroase gradații, mergînd de la *pp* la *ff*, sau de la introducerile lente ale unor dansuri și pînă la accelerări dezlănțuite.

Așadar, caracterul limitat al dezvoltării melodiei este compensat prin variații mai mari ale altor mijloace de expresie : intensitate, mișcare, gradarea sonorității. Aici, principalele mijloace de expresie în muzică erau nuanțele extrem de fine de timbru, de tempo, precum și schimbările ritmice (legate organic de mișcări, gesturi, dans) : stagnarea maximă se vedește în melodii, care nu servea încă decît în foarte mică măsură la exprimarea sentimentelor și a gândirii omului primitiv.

¹ Semnul + reprezintă o urcare neînsemnată în intonație.

Numai pe măsură ce activitatea lui conștientă se dezvoltă, omul primitiv descoperă noi posibilități, proprii sunetului prin însăși natura acestuia și îl umanizează din ce în ce, transformându-l dintr-o simplă reacție biologică la excitațiile lumii exterioare într-o formă de manifestare a conștiinței sociale, într-un factor ideologic (v. exemplele 19—25).

Omul primitiv ajunge extrem de lent să diferențieze *înălțimea* sunetului. O asemenea diferențiere este posibilă numai atunci când sălbaticul începe să raporteze sunetele unele la altele, să stabilească între ele o interdependență, adică să alcătuiască cît de cît un mod muzical — primitiv — (o structură organizată a muzicii care să reflecte logica colectivă). Acest proces are loc atunci cînd omul începe să perceapă, fie și pur empiric, legături de cauzalitate între unele fenomene ale lumii reale. În acest stadiu, el ajunge să folosească acele însușiri mai subtile, lăuntrice, ale legăturilor dintre sunete, care îi oferă posibilitatea de a exprima cu ajutorul lor un conținut emoțional din ce în ce mai bogat.

Omul primitiv nu poate încă depăși limitele unei melodii care reprezintă o idee decît printr-o continuă repetare a melodiei în toate variantele posibile.

La fel cum, efectuînd o numărătoare, sălbaticul revine într-una la obiecte concrete, palpabile (atingîndu-le, de pildă) și de aceea nu merge, în formarea noțiunilor numerice, mai departe de trei-patru (mai rar cinci), tot așa și în muzică el tinde mereu să revină la o treaptă modală oarecare, pentru ca, simțind parcă un teren solid sub picioare, să-și continue ideea, nefăcînd în realitate nimic altceva decît s-o repete la nesfîrșit.

Predilecția pentru dese repetări ale unui motiv mai era stimulată și de o altă cauză : în cîntecele magice, această repetare trebuia să exercite o acțiune hipnotică, supunînd obiectul invocației voinței celui care cînta, iar în melodiile vesele, repetarea continuă a unei formule melodice cunoscută contribuia la sporirea plăcerii, ducînd adesea pe participanții la festivitate pînă la un fel de stare extatică.

Caracterul ritmic și intonațional al cîntecelor este legat într-o anumită măsură și de așa-zisul text. Însă în stadiul primitiv, importanța textului este redusă, chiar și în cîntecele „narative“, unde acesta juca un rol conducător. Ritmul cîntecului este condiționat într-o și mai mică măsură de text în cazul melodiilor de dans, în care executanții se mărgineau adesea doar la exclamații nearticulate : „ho, ho...“.

Considerînd în general formele de artă primitivă diferite, atît din punct de vedere al caracterului cît și al legăturii lor cu principalele procese de producție, putem conchide că aici au avut loc :

1) desprinderea treptată a elementului de pantomimă, cînt etc. dintr-un proces de muncă unic, nediferențiat ;

2) dezvoltarea ulterioară independentă a elementelor de dans, cînt etc., care au generat cu timpul diferite forme de artă (muzica, drama ș.a.). Ambele cazuri sînt rezultatele unei tot mai temeinice înțelegeri, analizări și generalizări a fenomenelor din realitate de către omul social, pe măsură ce sporea practica lui de muncă.

Așadar, baza muzicii primitive o constituie activitatea socială colectivă în întreaga varietate a manifestărilor sale, chiar dacă un membru al colectivității cînta de unul singur. Principalul este că melodia cîntată de curajosul vedda în mijlocul roiului de albine întărită s-a format ca un rezultat al relațiilor lui cu membrii grupului din care face parte. Acest

cîntec a putut deveni magic în concepția triburilor sălbatice, numai pentru că acțiunea lui a fost resimțită de cîntărețul însuși și de tovarășii săi. Prin urmare, orice cîntec magic reprezenta un exponent al relațiilor sociale. El se compunea din formule ritmico-intonational experimentate, de-a lungul veacurilor, de membrii colectivului.

Formulele ritmice și intonaționale, care se cristalizează concomitent cu evoluția relațiilor sociale ale unui grup sau neam se diferențiază cu trecerea timpului, în volitiv-imperative (de aici derivă cîntecele magice), narrative (din care vor deriva intonațiile povestirii, ale recitării cu caracter epic) și melodii care exprimă sfera simțămintelor omului primitiv (inceputul liricii).

Prin urmare, în procesul dezvoltării artei muzicale, „copierea” naturalistă a sunetelor din natură (cîntul păsărilor, răgetele fiarelor etc.) joacă în muzica primitivă un rol din ce în ce mai mic.

*

Pentru ca aceste deducții să fie mai convingătoare, să aruncăm o privire asupra muzicii unui alt popor aflat la același nivel de cultură ca și vedda, însă care trăia departe de Ceylon, fiind astfel exclusă posibilitatea unor influențe reciproce.

Așa sînt, de exemplu, locuitorii extremității sudice a Americii de Sud (Țara de Foc), descriși în amănunt, încă în al patrulea deceniu al secolului XIX, de către Darwin.

Ca și vedda, locuitorii Țării de Foc sînt în special culegători și vînători, situîndu-se pe o „treaptă mijlocie de sălbăcie”¹.

La același nivel se află și ideologia lor (răspîndirea ritualurilor magice, a pantomimelor, absența unei credințe într-o ființă supremă etc.).

Melodiile locuitorilor Țării de Foc au aproximativ același caracter ca și la vedda :



Același ambitus limitat, încadrarea sunetului de sprijin între altele ajutătoare ; repetarea invariabilă a unor celule melodice extrem de reduse, de o înălțime determinată ; terminații care se repetă simetric :



Cristalizarea motivelor amintește în mare măsură de formulele melodice întîlnite la vedda :



¹ Unelele lor sînt confecționate în cea mai mare parte din lemn și os.

Și aici sînt evidente repetările într-o formă variată, precum și unele elemente — abia perceptibile — ale dezvoltării melodice :



Ca și la vedda, predomină melodiile cu texte nefixate : cîntecul despre „pește-fierăstrău” se deosebește prea puțin de cîntecul despre „călărețul cenușiu”, iar acesta din urmă, de cîntecul care însoțește practicile vracilor.

O asemenea analogie a gîndirii melodice la reprezentanții a două culturi muzicale, aflați în același stadiu al comunei primitive dar situați în puncte diferite ale globului, exclude în mod indiscutabil posibilitatea unei influențe reciproce. Această analogie conferă o deplină probabilitate ipotezei că, în condițiile traiului de culegător și vînător, nivelul culturii spirituale, deci și al celei muzicale, prezintă anumite caractere comune în evoluția sa. Aceste caractere apar în mod inevitabil, independent de orice influențe sau înrudiri rasiale, ori de cîte ori sînt prezente anumite condiții istorice concrete.

Analiza unui material suplimentar care prezintă aceleași analogii va întări și mai mult această concluzie.

Iată două melodii ale băștinașilor din insulele Andamane, aflați și ei într-un stadiu foarte neevoluat :



Aceste melodii sînt alcătuite din cîte două-trei sunete vecine, repetate mereu, continuu.

Să judecăm cauzele unui asemenea caracter în exemplele arătate.

Acest caracter este legat de modul cum recepționează popoarele respective fenomenele lumii înconjurătoare și, în ultimă instanță, este condiționat de particularitățile sociale ale stadiului lor de dezvoltare.

Atitudinea pasivă, în multe privințe încă animalică, față de mediul înconjurător ; uneltele de muncă extrem de primitive ; un grad foarte redus de percepere a realității și în consecință — un nivel scăzut de înțelegere a legăturilor de cauzalitate dintre fenomenele naturii ; un caracter concret pur empiric al gîndirii, o posibilitate redusă de generalizare — toate acestea se reflectă și în activitatea muzicală rudimentară a omului devenit social.

Cum povestește sălbaticul ? El înfățișează concret tot ce poate fi reprodus.

De exemplu, un indian din Brazilia își descrie călătoria în modul următor, recurgînd la imagini. «Întîi trebuie să stai în luntre și să vislești . . . o vislă la dreapta, o vislă la stînga. Iată-ne lingă cascadă — „bu-bu-bu”. Mina se ridică în sus pentru a arăta de la ce înălțime cade apa. Femeile se tem și plîng — „ai-ai-ai”. Ieșim pe mal ; aici este necesară o lovitură cu piciorul în pămînt ; apoi, cu opinteli și ioneli, ducem pe umeri luntrea

și coșurile cu provizii. Apoi ne așezăm în luntre și vislim din nou. Căltorim departe-depart... Vocea povestitorului se stinge, buzele se țuguie, capul se dă îndărăt cu o mișcare spasmodică. Descriind un semicerc cu mîna întinsă, el arată un punct în apus, unde se află soarele»¹.

Cum numără sălbaticul? La fel de concret.

«Cînd am întrebat pe un vedda bătrîn cîți eram cu toții, — comunică etnograful Sarrasin, — el a început să arate pe rînd cu degetul pe primul, pe al doilea, pe al treilea și în același timp exclama, folosind cuvinte singaleze: „Unu, unu, unu, unu!“»².

Chiar și indienii brazilieni bakairi, aflați la un nivel de dezvoltare mai ridicat³, numărau obiectele (chiar cînd era vorba doar de vreo 4—5 grăunțe), dispunîndu-le în grămăjoare (cite un grăunte sau două în fiecare grămăjoară), iar apoi însumau grămăjoarele, îndoind în același timp degetele și repetînd de fiecare dată cu voce tare „aceasta, și cu aceasta, și cu aceasta“, și atingînd neapărat fiecare obiect.

Același fenomen se remarcă și în practica muzicală. Sălbaticul repetă unul și același sunet, temîndu-se parcă să-l părăsească, „să nu facă un pas greșit“. Abia a părăsit sunetul de sprijin trecînd la următorul, că se grăbește să revină la cel inițial.

Cele expuse ne conduc la următoarele concluzii:

Condițiile social-economice asemănătoare în primele etape ale societății omenești oferă baze suficiente pentru a determina apariția unor rudimente de muzică asemănătoare. Astfel, este infirmată categoric teoria extrem de nocivă, vicioasă din punct de vedere metodologic, a lui Groebner-Frobenius, despre existența unui focar unic de cultură universală, constituind chipurile la început apanajul unei rase „privilegiate“ și din care această „străveche cultură“ s-ar fi propagat pe zone cultural-istorice“.

Începuturile muzicii se împleteau inițial cu procesul de muncă, iar mai tîrziu însoțeau dansurile și jocurile, sub formă de lovituri și strigăte ritmice.

Execuția vocală deține exclusivitatea sau este vădit predominantă. Ea este legată de dansurile pantomimice, de mimică, de gest. Latura muzicală propriu-zisă a unei asemenea activități constă în repetarea de mai multe ori a unei melodii extrem de simple, alcătuită din puține sunete muzicale, trecute prin multiple variații de timbru.

Cu tot caracterul limitat al unor asemenea cîntece, în această perioadă apar totuși cîteva prime elemente muzicale, se formează cele dintîi îmbinări ritmice-intonationale ale sunetelor muzicale învecinate, adică iau ființă elementele modului. În legătură cu aceasta au loc: desprinderea, determinarea sunetelor și a intervalelor muzicale în cadrul manifestărilor sonore bazate pe ritm și timbru și înlocuirea acestora din urmă cu mijloace de expresie melodice; cristalizarea terminațiilor melodiilor; varierea melodică a unor motive din două sau trei sunete, în repetare și dezvoltare; formarea celor mai simple legi ale construcției periodice (anticiparea semicadenței și a cadenței finale); păstrarea varietății de timbru în cursul intonării celor mai simple melodii.

¹ Stein K. *În mijlocul popoarelor sălbatice ale Braziliei* (trad. din l. rusă), M.—L., 1930, pag. 51.

² Sarrasin, P. u. F. *Ergebnisse naturwissenschaftlicher Forschung auf Ceylon*, vol. III, pag. 527.

³ Ei duceau o viață sedentară și se ocupau cu agricultura.

Aceste caractere ale muzicii primitive atestă dezvoltarea unui auz apt să perceapă timbrul și ritmul. Varierea timbrului este deosebit de bogată în dansurile și pantomimele colective.

*

Acestea sînt particularitățile începuturilor muzicii, care au apărut independent în diferite puncte ale globului.

Este posibilă și clarificarea prin exemple a procesului propriu-zis al formării elementelor modului, care a avut loc, pe cît se pare, într-un stadiu de evoluție anterior celui examinat mai sus.

Vom vorbi în primul rînd despre un trib extrem de înăpoiat — kubu — care trăia la începutul secolului XX în pădurile seculare (Rimba) din insula Sumatra¹.

Să analizăm transcripția uneia din numeroasele fonograme extrem de asemănătoare între ele :



sau :



La prima vedere, te uluiește caracterul complicat, încilcit, forțat al acestor melodii : un ambitus enorm (nona, decima, chiar duodecima), salturi vocale pe cele mai surprinzătoare intervale — mărite și micșorate —, adesea pe intervale de o treime sau un sfert de ton ; triluri, apogiaturi, *glissando*-uri, treceri rapide de la exclamații emoționale la sunete imitative :



Un studiu mai atent al acestor melodii ne duce la concluzia că asemenea complexitate aparentă nu e decît manifestarea unei dezordini haotice, specifice unui nivel de dezvoltare și mai primitiv decît cel semnalat la vedda și la locuitorii Țării de Foc ; în acest stadiu, este caracteristică o activitate sonoră în care rolul decisiv îl jucau sunetele imitative (trilurile erau, poate, imitarea cîntului păsărilor), iar caracterul forțat al intonării dovedește incapacitatea sălbaticului de a-și stăpîni resursele vocale și de a obține relații firești între sunetele emise.

Este semnificativ faptul că, după un început atît de „tumultuos“, partea finală a cîntecelor se apropie de repetarea invariabilă a unuia sau a două sunete alăturate, ca și în melodiile neamului vedda și ale locuitorilor Țării de Foc.

¹ Populația tribului kubu era caracterizată printr-un mod de viață nomad sau semisedentar ; oamenii se îndeletniceau cu culesul și cu pescuitul ; principalele lor arme de vîntoare erau lancea de lemn și țeava de suflat.

Un caracter analog prezintă și melodiile din fonogramele făcute în 1926—1931 printre locuitorii australieni aranda (arunta), care se aflau încă recent în stadiul paleoliticului¹.

Și aici predomină *glissando*-urile, trilurile :



Și aici se remarcă tendința determinării calitative a sunetelor :



Astfel poate fi urmărit procesul de formare a elementelor modului, de diferențiere calitativă a sunetelor muzicale față de sunetele animalice primitive.

În cursul evoluției elementelor muzicii, începînd de la stadiul de culegător și de vînător pînă la organizația gentilică (treapta mijlocie a barbariei, după Engels), au loc schimbări considerabile în ce privește rolul social al muzicii.

Trecerea la un stadiu mai evoluat al comunei primitive a dus la dezvoltarea muzicii și la diferențierea ei în mai multe genuri.

Cîntecele și dansurile războinice capătă o mare importanță pe măsură ce micile horde de culegători nomazi se unesc între ele, iar insuficiența mijloacelor naturale de trai silește unele triburi să se ia la luptă cu altele, întărite și unificate la rîndul lor, prin unirea unor familii vecine. Este firesc deci că reproducerea plastică a ambianței războinice joacă un rol decisiv în această perioadă : predomină strigătele de bătălie și exclamațiile de biruință. Textul cîntecelor războinice însoțite de dansuri avea un rol de antrenament, de pregătire a acțiunilor pe care un bun luptător trebuia să le îndeplinească pentru a repurta victoria asupra dușmanului :

Tîntește-l în frunte,
Tîntește-l în piept,
Tîntește-l în ficat,
Tîntește-l în inimă...

Iar cînd o ia la fugă,
Tîntește-l în spate!
Oho, oho, oho!

Importanța unor asemenea cîntece și dansuri războinice sporește într-una.

Tot mai des se separă muzica de procesul de producție care stă la baza ei : înscenări însoțite de un ritual special cu caracter simbolic convențional înlocuiesc pantomima legată nemijlocit de producție. Funcțiunile acesteia încep să fie transmise măștilor, cu reprezentarea animalelor divinizate în acea vreme (totemuri). Mișcările de dans ale acestor „mascarade” pierd vioiciunea spontană, naturală a vechilor pantomime, căpătînd un caracter schematic, convențional.

Dacă în primele stadii predomină caracterul colectiv al execuției muzicii, care era totodată în întregime vocală (dacă nu punem la socoteală

¹ Aceste triburi australiene se caracterizau printr-o existență nomadă, trăind din cules și din vînătoarea măruntă ; ca materiale pentru confecționarea uneltelor foloseau piatra, osul, lemnul (*Popoarele Australiei și ale Oceaniei*, pag. 198 și următoarele).

instrumentele producătoare de zgomot), în schimb, mai târziu, apar soliștii (inițial, cîntăreți care începeau cîntecul). Un alt mod de diferențiere a unui colectiv unic este separarea lui în două semicoruri, ceea ce va fi caracteristic pentru antichitate, iar mai târziu pentru cîntul antifonic.

Trecerea de la competițiile între colective la întrecerile între soliști a dus la apariția dialogurilor-dueluri, o formă practică cu predilecție în perioada de început a culturii muzicale.

Paralel cu detașarea soliștilor din colectivul care execută dansurile și cîntecele are loc și separarea dansului de funcțiunea pur muzicală. În ultimă instanță, cîntărețul interpret nu mai lua parte el însuși la dansul colectiv, ci, postat în centru, executa numai muzica (nivelul cultural a irochezilor).

Pe măsura specializării interpreților soliști (și a autorilor de melodii), apar muzicanții profesioniști.

Începe să joace un rol tot mai mare dorința de a ului pe spectatori prin măiestria unei execuții iscusite. Dispariția tendinței de imitație naturalistă este legată de trecerea la cultul forțelor naturii legate de agricultură (ploaia, tunetul etc.), lipsite de formă concretă. Din această cauză, lipsesc reprezentările lor în pantomime și dansuri.

Noul nivel al relațiilor sociale generează și o tematică nouă: alături de cîntecele războinice se ivesc și cîntece de muncă (a căror apariție este determinată de participarea sistematică a unor colective mari la un proces unic de muncă fizică)¹. Mai târziu, apar și cîntecele de dragoste.

Contopirea triburilor în grupări mari generează și serbări cu caracter colectiv, legate cînd de bilciuri, cînd de solemnitatea încheierii păcii etc. Și în aceste împrejurări, muzicii îi este rezervat un loc important.

În primele stadii ale orînduirii gentilece, cîntecele erau compuse de către cei mai înzestrați dintre membrii ginții, fiind însă reproduse de orice membru al colectivului. Mai mult decît atât, în primele stadii de evoluție, fiecăruia îi incumba obligația să creeze el însuși melodiile pe care apoi le executa. Adesea, căpeteniile ginții socoteau necesar să-și aibă propriile lor cîntece, ca un fel de simbol al puterii lor, iar la acordarea și verificarea flautelor lui Pan „dădea tonul“ flautul ce aparținea căpeteniei.

În legătură cu diferențierea crescîndă — în primele timpuri, după sex și vîrstă —, se remarcă o delimitare a practicii cîntecelor și a dansurilor. Organizarea acestora este preluată de vrăjitori, de căpetenii, adică de reprezentanții virfurilor privilegiate; sporesc interdicțiile în funcție de sex și vîrstă, în ceea ce privește executarea unor anumite melodii, cîntatul la anumite instrumente; uneori este pedepsită chiar și tentativa de a arunca o privire asupra instrumentelor interzise.

Astfel se prezintă începutul drumului care a dus ulterior la fixarea muzicii rituale în uzul exclusiv al slujitorilor cultului religios.

La indieni erau prețuite în mod deosebit cîntecele de slavă. Textul acestor cîntece era legat de obicei de figura unui erou legendar. În fiecare nou caz, numele eroului era înlocuit cu numele contemporanului care se proslăvea. Marea răspîndire a acestor dansuri și cîntece de slavă este semni-

¹ Ca o consecință, în acest caz, ritmul procesului de muncă este imprimat în muzică, pe cînd la nivelul vieții de culegător dansul și cîntecele legate de producție nu se desfășurau obligator în ritmul muncii (cel mai bun exemplu este procesul obținerii mlierii!). Aceasta infirmă cunoscuta teorie a lui Bücher asupra derivării muzicii din ritmul muncii.

ficativă. Aici trebuie căutate izvoarele eposului eroic de mai târziu. Din asemenea cîntece de slavă s-au născut mai târziu epopeile homerice *Iliada* și *Odiseea*.

Dansul continuă să joace, ca și pînă atunci, un rol deosebit de important. Lewis Morgan comunică despre irochezi: „Dansul era prețuit ca una din cele mai adecvate forme de exprimare pentru a întruchipa relațiile între reprezentanții celor două sexe și, mai ales, ca mijloc puternic pentru trezirea sentimentului patriotic și pentru menținerea unui spirit popular. Entuziasmul poporului se manifesta prin dansuri...”¹.

*

Evoluția scărilor muzicale (pornind de la nivelul populației vedda) a urmat căi diferite. Cea mai firească dintre ele a fost lărgirea ambitusului melodiei pe calea creșterii progresive a rolului expresiv al sunetelor și intervalelor muzicale păstrînd însă principiul modal existent la locuitorii Țării de Foc, acela al relațiilor dintre sunetele învecinate, care formează oelule pare. În felul acesta, mișcarea se poate continua, parcă „în virtutea inerției”, — teoretic vorbind — la infinit :



Se produce o „lunecare”, foarte caracteristică, de pe o treaptă pe alta²; treapta care depășea limitele registrului vocii respective era întoarnată automat cu o octavă mai sus și cîntul continua cu aceeași succesiune.

Saltul ascendent de o octavă se efectua, pe cit se pare, fără a se avea conștiința rolului său modal. Iată ca exemplu concludent o melodie australiană :



Mai mult sau mai puțin concomitent cu intonația din treaptă în treaptă începea să fie urmată și o altă cale — aceea a întonării intervalelor neînvecinate³, prin trecerea directă de la un sunet inferior la altul superior, sărîndu-se sunetul intermediar :



¹ Morgan Lewis. „Dansul ca factor social”. (Revista *Sovietskaia etnografia*, Acad. de Șt. U.R.S.S., 1938, nr. 1, pag. 177-179).

² Trebuie subliniat că, potrivit tendinței generale a muzicii primitive, mișcarea melodiei era de obicei descendentă.

³ Din punctul de vedere al scării muzicale europene contemporane.

Astfel s-a obținut intervalul de terță, a cărui funcție modală nu era încă percepută. Melodiile citate, cu structură de secundă-terță, constituie o mărturie a cuceririi treptate a cvartei — mai întâi ca interval derivat (însumarea secunde și a terței), iar apoi și ca intonație muzicală de sine stătătoare.

„Cucerirea“ cvartei este un eveniment de o extremă importanță, poate cel mai însemnat în istoria celor mai vechi culturi muzicale. Lucrul acesta este recunoscut de majoritatea cercetătorilor sovietici : J. Sokalski, V. Beliaev, E. Ghippius, Iu. Tiulin și alții, chiar dacă în alte probleme părerile lor diferă considerabil.

Acest salt calitativ în însușirea resurselor intonaționale este legat de cvartă, atât datorită ușurinței cu care se intonează acest interval (intervalul de cvartă joacă un rol deosebit în intonațiile vorbirii noastre)¹, cât și faptului că este primul dintre intervale — obținut în procesul lărgirii ambitusului sunetelor muzicale — care se bazează în ultimă instanță pe seria armonicelor naturale, ceea ce îi dă stabilitate intonațională. Fundamentarea acustică a utilizării intervalelor prin existența unor relații bazate pe seria armonicelor naturale deschide perspectiva de a se dezvoltă mai complet, mai multilateral — prin mijloacele muzicii — un conținut de imagini tot mai bogat, care își găsește intruchiparea în muzică.

Fixarea cvartei marchează apariția unor raporturi în intonațiile care vor duce ulterior la stabilirea funcțiilor de tonică, — subdominantă și tonică — dominantă ale modului.

De aici, este instructiv să urmărim procesul practic de însușire al intonației cvartei.

Procesul fixării cvartei începe în condițiile existenței de culegător și vinător și ajunge la maturitate la reprezentanți ai celor mai diferite rase (încă o probă care infirmă ipoteza rolului hotărâtor al factorului rasial !). El poate fi urmărit și la papuași, și la indieni, cuprinde un teritoriu imens ce se întinde din Oceania până în Columbia britanică, de la locuitorii Nordului (eschimoși) până la ai Americii ecuatoriale și se încheie la triburile aflate la un nivel destul de evoluat al vieții sedentare, ca agricultori. (Reprezentanți tipici ai acestui stadiu erau, încă la începutul secolului XX, indienii brazilieni).

Pentru a ne face o imagine mai limpede în ce condiții are loc fixarea intervalului de cvartă, să ne oprim asupra rolului dansului, al muzicii, al podoabelor în viața indienilor brazilieni.

Iată un tablou caracteristic al sărbătorii recoltei la triburile braziliene makusi, vapișana și taulipang.

Sărbătoarea, care durează câteva zile, începe seara, cînd se potolește arșița zilei. Pentru a participa la această sărbătoare, se strînge întreaga populație din împrejurimile unui loc anumit. În sunetele pătrunzătoare ale fluierelor însoțite de bătăi de tobe, cei sosiți intră în sat.

Într-o ordine strict determinată, se succed diferite dansuri : ele se execută după un ceremonial complicat, fixat de tradiție.

Dansul cel mai popular este „parişera“ ; pentru executarea lui este prescris un costum special : pe cap se pune o podoabă din frunze de palmier, care acopăr jumătatea din față și se continuă înfășurînd de jur împrejur tot corpul, pînă la călcîie. În mîna stîngă, dansatorul ține un fluier,

¹ Tiulin Iu, N. *Studiul armoniei*, vol. I, L., 1937, pag. 66.

din care scoate sunete în surdină, în timp ce în dreapta are un baston lung cu o zornăitoare, pe care o agită în ritmul dansului.

Mișcările dansului sînt executate atît de exact și uniform, ca și cînd ar fi executate de un colectiv bine instruit. Și iată că, la un semn al conducătorului, participanții, întorși cu fața către interiorul cercului, intonează un cîntec. Îl începe unul dintre cîntăreți, apoi îl reia corul. Se cîntă la început cu voce scăzută, apoi treptat, pe măsură ce se repetă refrenul, toți sporesc intensitatea pînă la *ff*, pentru a reveni apoi la *pp* inițial.

După cînt, se începe un nou dans. Bărbații, mînjiți cu vopsea albă, continuă să emită unul și același sunet cu ajutorul fluielor, iar în față ies toboșarii. În felul acesta se creează o întrepătrundere originală a dansurilor.

Din acest spectacol complicat și pompos, cu cîntece și dansuri, fac parte și o mascaradă, și un dans în cerc, și un dans-marș, și originalele dansuri care se întrepătrund. Există un solist și un cor; participă și instrumente, atît cu sunet propriu, cît și de suflat. Aceste manifestări includ și o preocupare pentru decorație, care constă în colorarea și tatuarea trupului, prin împodobirea cu brățări, coliere din dinți de animal și din semințe de fructe. Este impresionant și numărul de participanți — pînă la două sute de persoane.

Ce contrast cu vînătorii de pădure vedda, puțini, goi, lipsiți de orice podoabe! Un asemenea contrast izbitor în ce privește nivelul cultural este explicabil dacă ținem seama de deosebirile în structura socială. În primul caz, avem a face cu culegători și vînători, în al doilea, cu cultivatori de plantații de bananieri, ananași etc. În locul primitivelor locuințe naturale — crăpături în stînci — au apărut case construite, respectîndu-se anumite reguli arhitectonice determinate.

În asemenea condiții, se îmbogățește considerabil și conținutul artei. Caracterul mai complex al vieții de toate zilele generează noi forme de cîntece și dansuri: serbări grandioase, pline de pitoresc, cu dansuri și cîntece, în care genurile distincte, existente pînă atunci, se contopesc într-o nouă unitate sintetică.

În reprezentație se împletește un dans-dramă primitiv, nediferențiat: acesta se îmbogățește cu elemente lirice și epice, transformîndu-se cînd într-un dans-basm, cînd într-un dans-poem, cînd într-o povestire epică cu cîntece și dansuri.

Încă de pe acum începe să se contureze un gen care, într-un stadiu ulterior al evoluției sociale, va genera, după legi precise, tragedia greacă antică, dansurile rituale în cerc ale Armeniei și Gruziei, care s-au păstrat pînă în zilele noastre.

Iată care sînt condițiile în care încep să predomine melodiile în care cvarta are rolul de a le imprima un caracter activ:



Alături de celula melodică de secundă-terță, predomină cvarta ascendentă, constituind atît un „cadru“ modal (limitele extreme ale melodiei), cît și intervalul caracteristic.

O altă particularitate a acestor melodii este că în cadrul intervalului de cvartă intervine un alt sunet, intermediar, formînd o celulă de secundă-terță.

Evoluția ulterioară a intonației ce are la bază cvarta urmează calea înlănțuirii celulelor melodice de cvartă fie cu secunde, fie cu terțe, fie tot cu intonații de cvartă, prin sunetele comune sau prin sunetele extreme de sprijin, care coincid (sunetul superior al cvartei inferioare cu sunetul inferior al celei superioare sau invers):



Astfel ne apropiem de tipul copulativ al imbinării tetracordurilor, cunoscut în antichitatea elină :



Imbinarea printr-un sunet comun ¹ a două tetracorduri de cîte trei sunete (un ton și jumătate — un ton) duce la formarea modului de tip pentatonic :



În cazul cînd în cadrul de cvartă se intercalează două sunete, ia naștere sistemul înlănțuirii tetracordurilor, cunoscut nouă din cultura muzicală a antichității greco-romane (mai larg — a întregii regiuni a Mediteranei).

Iată un exemplu de formare pe această cale a tetracordurilor :



În melodiile de mai sus predominau intervalele de cvartă ; intonarea intervalului de cvintă era rar întîlnită. Care sînt cauzele acestei apariții întîrziate, într-o serie de cazuri, a intonației de cvintă ?

Utilizarea cvintei ca interval melodic în muzica vocală, legată indisolubil de dans, era limitată. Cadrul de sprijin al cvintei, datorită înruderii

¹ Mai tîrziu, apar sisteme sonore formate prin combinarea cvartei cu un sunet intermediar, separator (lucru care este și el caracteristic pentru antichitatea elină).

sunetelor care îl alcătuiesc, era lipsit de acea forță de atracție a sunetului inferior, fundamental, către cel superior, așa cum există în cvartă.

Afară de aceasta, saltul de cvintă, mai mare decât cel de cvartă, supunea pe cântăreț la un efort mai mare.

De aceea, chiar și la nivelul cultural relativ ridicat al indienilor brazilieni, predomină numai formarea indirectă a cvintei : drept rezultat al utilizării melismatice a sunetului superior al cvartei, ducând la depășirea ambitusului de cvartă, cu atingerea, mai mult întâmplătoare, a cvintei inferioare :



Adesea, intervalul intonațional de cvintă apare la începutul melodiei — ca un fel de introducere :



Se întâmplă ca intonația de cvintă să apară și la sfârșitul melodiei, oprind parcă mișcarea desfășurată inițial :



Un progres considerabil în utilizarea intonației de cvintă a fost realizat în urma conferirii unui rol mai însemnat instrumentelor muzicale. Lucrul este lesne de înțeles dacă ne gândim la importanța seriei armoni-celor naturale în cazul sunetelor emise de instrumente — scara muzicală naturală la instrumentele de suflat, acordajul în cvinte la instrumentele cu coarde etc.

Cu timpul, intonația de cvintă în melodia vocală urmează tot mai mult instrumentele de acompaniament sau folosește intonații marcate în prealabil în introducerea instrumentală.

În condițiile fixării intonației intervalelor de cvintă apare tot mai frecvent intonarea de terță, derivată prin divizarea intonațiilor de cvintă :



Totodată, intonarea terței are un caracter extrem de instabil, care se păstrează multă vreme și în evoluția ulterioară a muzicii (fenomen legat, probabil, de bogăția nuanțelor emoționale pe care le dezvoltă intona-re-a terței).

Mult mai târziu, abia la hotarul dintre primul și al doilea mileniu al erei noastre, în condițiile evului mediu vest-european, alternarea interva-lelor de cvartă și a celor de cvintă, uneori juxtapuse mecanic, va ceda locul unei legături modale organice, unei unități a raporturilor de cvartă și de cvintă-terță. De regulă, aceasta va fi posibil abia când se va folosi ambi-tusul de octavă.

Folosirea conștientă a octavei (aproape cu totul absentă în tot cursul evoluției muzicii comunei primitive) atrage după sine modificări substanțiale în ce privește caracterul legăturilor modale, incluzând principiul în-

rudirii sunetelor prin identificarea lor la interval de octavă. Acest moment, care la prima vedere pare de ordin pur acustic, capătă o mare importanță funcțională modală.

Aceasta permite aplicarea principiului reversibilității, ceea ce face întreaga structură modală mai suplă, mai coerentă.

Numai pe baza însușirii intervalului de octavă pot apărea funcțiile specifice de subdominantă și dominantă melodică. Intervalele intonaționale de cvartă și cvintă duc numai după însușirea intervalului de octavă la fixarea efectivă a funcțiilor în unitatea lor contradictorie. Numai atunci va fi posibilă trecerea tonicii — meza — din centru către extreme (va apărea noțiunea de tonică superioară și inferioară); va avea loc o schimbare a direcției scării muzicale (sensul descendent va fi înlocuit prin cel ascendent, mai ales în legătură cu orientarea tot mai insistentă a scării muzicale spre tonica superioară).

Va fi de maximă importanță și faptul că tonica superioară, ce duce la octavă tonica inferioară, devine în același timp și tonica inferioară a scării muzicale următoare, cu întindere de o octavă, ceea ce oferă posibilitatea stabilirii unei scări muzicale unice cu o întindere de câteva octave.

În sfârșit, adoptarea intervalului de octavă va stimula fixarea scării muzicale stabile, permanente. De fapt, abia din acest moment își va avea rostul introducerea — alături de noțiunea de mod — a noțiunii de scară muzicală. Aceste noțiuni sînt departe de a fi identice: scara muzicală este schema modului, dispunerea consecutivă, vizibilă, în trepte, a tuturor momentelor intonaționale fixate ale modului.

Însușirea intervalului de octavă, cu toate consecințele care decurg din ea, nu a avut loc în condițiile societății neîmpărțite încă în clase, cu toate premisele care pregătesc intonarea conștientă a octavei :



*

Un progres în dezvoltarea și îmbogățirea muzicii în condițiile unei orinduirii gentilice evolute s-a remarcat în cultura artistică a irochezilor. Aceasta din urmă reprezintă unul din cele mai înalte stadii ale culturii unei societăți încă neîmpărțite în clase și se apropie considerabil de cristalizarea artei marilor civilizații ale antichității, în frunte cu Elada. Nu întîmplător a spus Marx : „Prin neamul grec se străvede limpede sălbaticul (de exemplu, irochezul)”¹.

Irochezii locuiau în partea estică a zonei centrale a Americii de Nord, în statul New York. Acum, ei sînt europenizați aproape în întregime, însă în perioada studierii lor de către Morgan² ei se situau pe treapta mijlocie a barbariei, reprezentînd tipul clasic al matriarhatului.

¹ Engels F. *Originea familiei, a proprietății private și a statului*. Operele lui Marx K. și Engels F., IMEL, M., 1937, vol. XVI, pag. 80.

² Începînd din cel de-al cincilea deceniu al secolului XIX.

După chemările prelungi ale crainicilor, care strîngeau poporul la adunarea de război :



și strigătele de răspuns ale mulțimii, din inițiativa cîtorva războinici de frunte se trecea la recrutarea de voluntari. Aceasta se desfășura sub forma unui dans războinic tradițional : din mulțimea dispusă în cerc se desprindea pe rînd cîte un ostaș. Cu *tomahawkul* în mînă, irochezul executa un dans în cerc, cu pasul lent, furîșat, atacînd parcă pe un dușman nevăzut și repețind cu însuflețire cuvintele amenințătoare : „Merg ! Merg !”, în sunetele neîntrerupte ale instrumentelor de percusiune și în exclamațiile întretăiate ale mulțimii :



Toți cei care luau parte la dansul războinic își exprimau prin această manifestare artistică hotărîrea de a participa la campanie.

Astfel, prin intermediul unei manifestări artistice simbolice, era luată o măsură de mare importanță militară și politică. În acest caz, arta ducea nemijlocit la îndeplinirea unei sarcini reale de răspundere.

După terminarea războiului, se pregătește întîmpinarea triumfală a învingătorilor, și din nou muzica și dansul conferă manifestațiilor de slăvire o culoare și o strălucire deosebită.

O altă formă de activitate extinsă pe scară mare, interesînd mai multe triburi, erau jocurile-întreceri ale irochezilor. Asemenea întreceri se organizau între reprezentanții unor triburi diferite, care delegau pe cei mai buni jucători ai lor. După cuvintele lui L. Morgan, „jocul se desfășoară cu însuflețire... și oferă un spectacol pasionant”¹. Entuziasmul spectatorilor și al participanților este lesne de înțeles : în jocurile-întreceri era vorba de onoarea fiecărui trib considerat ca un colectiv unic. Aici se contura principiul competiției între colective, care, în condițiile democrației sclavagiste, a condus la bine cunoscutele jocuri olimpice, pitice, carneice.

Așadar, începuturile antropomorfismului, reprezentațiile religioase, cîntările de slavă, dansurile războinice, dialogările dintre solist și cor — toate acestea sînt premergătoare următorului stadiu al dezvoltării culturii — arta antică — în cadrul căreia aceste cîntări de slavă au stat la baza poe-

¹ Morgan Lewis. *Societatea veche* (trad. în limba rusă, 1935), pag. 56.

melor homerice, iar din reprezentațiile religioase a derivat unul din cele mai mărețe genuri din istoria artei — tragedia antică.

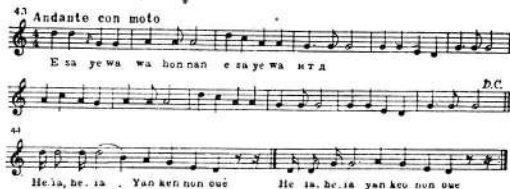
Totuși, nu trebuie supraevaluată, idealizată, cultura irochezilor. Alături de realizări artistice însemnate s-au păstrat și rămășițe ale artei de început a orînduirii gentile: pantomime naturaliste („dansul peștelui“, dansul bizonului), chemări războinice cu elemente de onomatopeism, conjurări ale vrăjitorilor.

Acestea și multe altele dovedesc caracterul limitat al culturii irochezilor. Engels arată: „... Oricît ne impun oamenii din acea epocă... ei nu s-au rupt încă, după cum se exprimă Marx, de cordonul ombilical al societății primitive“¹.

Trecerea pe o treaptă superioară nu se putea face liniștit și fără frămîntări. A fost necesar să dispară comuna primitivă, pe ale cărei ruine s-a ridicat o nouă formație socială, mai evoluată — sclavagismul.

Această contradicție s-a reflectat în cultura artistică și deci și în muzica irochezilor și a triburilor de indieni americani aflați la un nivel de dezvoltare apropiat de al acestora. Melodiile lor se disting printr-o măsură pară, prin determinarea ritmică, printr-o structură precisă și printr-o construcție bazată pe elemente de periodicitate. Claritatea structurii ritmice este semnul ridicării pe o treaptă superioară.

Caracterul modal al melodiilor vădește în general o apropiere de melodiile de tip cvartic. Acest lucru este confirmat și de predominarea celulelor modale de secundă-terță, și de raportul dintre principalele trepte de sprijin, și de prezența intervalelor caracteristice de septimă mică („însușirea“ a două cvarte):



O confirmare suplimentară este și predominarea caracterului plagal în majoritatea melodiilor.

Însă totodată în melodii se remarcă și prezența intonațiilor de cvintă-terță:



¹ Engels F. *Originea familiei, a proprietății private și a statului*. Operele lui Marx K. și Engels F., vol. XVI, p. 1-a, pag. 78.

Nu există motive ca notările lui Beker (făcute după ureche) să fie bănuite de inexactitate, căci fonogramele descifrate de Tiersot sînt identice :



Să tragem unele concluzii în problema originii muzicii.

La baza muzicii primitive se aflau anumite formule intonaționale ce s-au cristalizat de-a lungul timpului în viața socială. Ele s-au ivit încă înainte de apariția artei muzicale, deși aveau o semnificație socială primară, exprimînd atitudinea proprie față de „mediul sensibil cel mai apropiat” (Marx), propriile emoții, rudimente de idei și impulsuri volitive. Aici se împletea și reproducerea — mai mult sau mai puțin exactă — a manifestărilor sonore din mediul înconjurător, care suscitau interesul omului primitiv (răgetul fiarelor, cîntul păsărilor pe care le vîna sălbaticul etc.).

În primele stadii ale evoluției omenirii, sunetele produse erau nediferențiate, erau de ordinul zgomotelor. Colectivul de oameni primitivi opera prin nuanțele de timbru, prin sublinierea ritmului, prin schimbări bruște ale dinamicii. În primele timpuri, intonarea se remarcă printr-un ambitus larg și abunda în *glissando*-uri ce imitau vocea animalelor.

Astfel de sunete și altele similare, luate izolat — exclamații de bucurie, de disperare, imitarea strigătelor păsărilor etc. — încă nu sînt artă, nu sînt muzică, întrucît ele nu sînt încă o manifestare a ideologiei. Ele se transformă în artă, în muzică, din momentul cînd, drept rezultat al dissocierei și generalizării primare, aceste sunete devin manifestare a gândirii primare : dintr-un proces al percepției lumii înconjurătoare ele se transformă într-o concepție (fie cît de primitivă) despre lume.

Un indiciu al acestei muzici este formarea unui mod muzical primar, înțeles ca o percepere conștientă a relațiilor muzicale, ca manifestare — prin mijlocirea sunetelor — a gândirii sociale a omului primitiv.

Este probabil că apariția unui limbaj muzical articulat și a unor rudimente de vorbire formată din cuvinte sînt două procese care au mers mîna în mîna. Mai exact, ambele aceste fenomene sînt laturi diferite ale unui proces unic, manifestîndu-se însă neconcomitent și în mod diferit (vorbirea avînd prioritatea).

Pe măsură ce, în procesul de muncă, s-a ajuns la perceperea vie, activă a realității înconjurătoare, în conformitate cu dezvoltarea conștiinței pe cale de formare, omul social învață să stabilească în mod conștient raporturi muzicale definite din punct de vedere calitativ. Sunetul muzical a apărut numai în procesul unei reproduceri conștiente și al unei îndelungate repetări intenționate a unui sunet muzical primar (inițial).

Se observă o restrângere considerabilă a ambitusului și în același timp o tatonare a înălțimii sunetelor muzicale. Aceasta este etapa a doua; acum, omul începe să realizeze, în procesul intonării, alături de intensitate și durată, și înălțimea determinată a sunetelor emise într-o anumită succesiune. Aceasta stimulează, la rândul său, stabilirea unor raporturi din ce în ce mai precise ale sunetelor unele față de altele, stabilirea unor legături „interne” care creează premisele unei organizări modale.

Apoi începe procesul invers, al lărgirii ambitusului (cvarta, cvinta, septima formată din două cvarte etc.), însă de data aceasta pe baza stăpînirii posibilității de a determina calitativ înălțimea sunetelor. La aceasta au contribuit mai ales cîntecele legate organic de mișcări fizice, de dans, marș, de ritmul muncii.

Un mare rol în procesul dezvoltării ulterioare a muzicii, în formarea intervalelor de cvartă și cvintă, îl joacă folosirea armonicelor naturale.

Pornind de la aceste premise este o gravă eroare să se afirme că baza muzicii este de natură strict acustică sau acustico-biologică, ignorîndu-se caracterul ei social. O asemenea teorie mecanicistă vulgară dă faliment la prima tentativă de a explica de ce posibilitatea de a utiliza sunete determinate calitativ apare numai treptat în procesul evoluției relațiilor sociale pe baza activității în procesul de muncă a omului social.

La fel de eronată este și explicația că posibilitatea de intonare a sunetelor determinate ca înălțime se datorează numai naturii biologice a omului. Dacă ar fi așa, ar fi imposibil de înțeles progresul în evoluția muzicii, care se manifestă de-a lungul mileniilor, după ce tipul biologic al omului era deplin format.

Atît fenomenul acustic cît și cel biologic contribuie la procesul cristalizării gîndirii muzicale numai în mod indirect. Factorul decisiv este întreaga structură socială care determină, în ultimă instanță, un anumit nivel ideologic și, între altele, determină caracterul gîndirii muzicale.

Aici își găsesc confirmarea cuvintele înțelepte ale lui Marx : „Formarea celor cinci simțuri este un produs al întregii istorii universale...”.

Problema formării scărilor muzicale trebuie legată de legile de dezvoltare ale modului.

În prima etapă, nici nu putea fi vorba despre o scară muzicală. În etapa următoare, în urma lărgirii ambitusului, putem vorbi de rudimente de scări muzicale (*b i c o r d u l* și *t r i c o r d u l* primitiv, formate din două-trei sunete învecinate).

Mai departe, dezvoltarea scării muzicale a urmat căi diferite : prin însumarea intervalelor de cvartă, iar apoi și de cvintă, și includerea sunetelor obținute în limitele unei octave, dar și prin umplerea intervalului de cvartă (respectiv de cvintă) cu sunete intermediare. Tocmai în acest fel au

luat naștere tetracordurile, care au predominat în muzica antichității eline. Una din cele mai stabile scări muzicale a fost scara pentatonică, în diferitele sale variante.

*

Așadar, chiar din primele etape ale activității creatoare a oamenilor, ideologia se integra în procesul vieții. Ca un început al formării ideologiei am socotit reproducerea procesului de muncă în afara obiectului muncii, însă după modelul însuși al realității, adică o reproducere plastică.

Această reproducere a procesului de muncă avea un scop bine determinat : acela de a acționa asupra mediului înconjurător în sensul dorit de sălbatic. În cadrul unei asemenea reproduceri s-a manifestat atitudinea volitivă, sensibilă, emoțională a subiectului față de viața înconjurătoare.

Dacă însumăm toate aceste caractere : reproducerea realității în chip veridic, cu scopul precis de a o influența pe cale emoțională, de a avea o atitudine activă față de viață, putem ajunge la concluzia că sintem în fața începuturilor unei activități artistice, deoarece sînt prezente toate caracteristicile principale ale noțiunii de artă. Într-adevăr, începuturile formării ideologiei omului social sînt în totalitatea lor mai apropiate de artă decît de oricare altă formă de ideologie, tocmai în virtutea exprimării ei plastice în această primă etapă a evoluției.

Problema originii și a începuturilor dezvoltării polifoniei

Sînt cunoscute teoriile că polifonia ar fi fost „inventată” de călugări învățați, în evul mediu ; crearea polifoniei a fost adesea atribuită bisericii (de fapt, biserica a fost dușmanul cel mai înverșunat al polifoniei și abia după o îndelungată luptă a fost constrînsă s-o accepte, sub presiunea practicii muzicale). Alți istorici ai muzicii au atribuit crearea polifoniei unor rase „alese”, deosebit de înzestrate.

În realitate însă, elementele polifoniei își fac apariția la cele mai diferite popoare de pe glob.

Cea mai veche formă a polifoniei, tipică pentru societatea gentilică, este executarea concomitentă de către un colectiv de bărbați, femei și copii a aceleiași melodii în octave sau cîvinte paralele. Aceasta se impune adesea atunci cînd la cîntatul în colectiv participă cîntăreți cu voci de diferite registre, care doresc să execute una și aceeași melodie. În esență, așa-numita *polifonie în panglică*, adică mișcarea paralelă a sunetelor în octave, cîvinte, cvarțe, care a apărut, probabil, în mod înconștient, datorită deosebirii de registru între vocile bărbătești, cele femeiești și cele de copii, nu presupune acel grad de diferențiere conștientă care stă la baza apariției polifoniei propriu-zise.

Nu este de mirare că o asemenea polifonie „în panglică” se întîlnește în cele mai vechi stadii ale muzicii, cunoscute nouă. La locuitorii Țării de Foc, «polifonia în panglică» se desfășoară în cîvinte paralele :



La australieni, în octave paralele :



Pe o treaptă de evoluție ceva mai avansată se întâlnește mișcarea vocilor în cvarte paralele (de exemplu, la negrii africani Vazukuma) :



Se remarcă și mai târziu cîntatul pe două voci în terțe paralele :¹



Se întâlnește mișcarea vocilor în *secunde paralele* (!), nu întîmplător, ci ca un procedeu aplicat sistematic.

El se întâlnește, de exemplu, la locuitorii insulelor Amiralității



și la alte câteva popoare². Astfel, dansurile din Baluana merg în secunde paralele, la fel se întîmplă la Makus din Africa răsăriteană și, în sfîrșit, în Europa, în cîntul popular istrian și gruzin. Faptul că în Europa cîntatul în secunde paralele era cunoscut și în evul mediu este arătat la Gaffurius³, care notează că în litania ambroziană (cînt pentru pomenirea morților) se întîlneau, alături de alte intervale, și *secunde*.

«Polifonia în panglică» este legată de o anumită inerție a gîndirii, care conferea acestui gen de polifonie un oarecare caracter de „automatism”. Această formă de polifonie primitivă apare la un nivel extrem de scăzut al evoluției sociale, cînd lipsește pînă și împărțirea societății în grupuri în funcție de sex și vîrstă.

Un alt gen de polifonie primitivă este și *eterofonia*⁴. Trăsătura ei distinctivă este devierea de la execuția la unison în momente *neesențiale*,

¹ Atît cvartele cit și terțele paralele în execuție concomitentă apar mai tîrziu în comparație cu fixarea cvartei sau a terței în mișcarea melodică.

² Explicația acestui fenomen neobișnuit trebuie căutată, după părerea noastră, în efectul sonor original, în contururile deosebit de nete, frapante, ale unor asemenea paralelisme de secundă.

³ Gaffurius *Practica musica*. Bergamo, 1496.

⁴ În traducerea literală, „altă voce”, din cuvintele eline *éteros* — altul și *fonî* — voce, sunet.

fiind respectată identitatea momentelor *principale*, de sprijin, ale modului. Cea mai mică neconcordanță în intonare putea duce la eterofonie (de exemplu, la vedda) :



Acompaniamentul instrumental contribuie la apariția eterofoniei. Prin încadrarea improvizată a melodiei principale, instrumentistul creează pe baza ei un fel de variații. Așa cum remarcă just prof. Abert, eterofonia în formă dezvoltată reprezintă executarea concomitentă a melodiei principale și a variantei acesteia.

Un loc de seamă între formele vechi de polifonie îl ocupă așa-numita polifonie de burdon, când melodia se desfășoară pe fondul unui sunet susținut (un fel de «punct de orgă»). Burdonul se poate situa dedesubtul melodiei :



sau deasupra ei :



Se întâmplă ca un astfel de burdon să treacă, ca un fel de ax, și prin vocea mijlocie, coincidând în acest caz cu *meza* :



Se întâlnește și burdonul dublu, susținut mai ales pe cvintă.



Un asemenea fond corespunde caracterului gândirii muzicale a comunei primitive, cu preferința ei pentru repetările invariabile, în timp ce dezvoltării i se acordă un rol neînsemnat.

Inițial, burdonul era executat vocal, iar mai târziu el se încredința unui instrument care la început nu făcea, pare-se, decît să dubleze execuția vocală, ca apoi să-i ia locul.

Se întîmpla ca burdonul să se îmbine cu *ostinato* și cu imitația ; în acest caz, erau folosite concomitent trei sau chiar patru voci :



Polifonia de burdon caracterizează o altă structură a muzicii decît «polifonia în panglică» sau eterofonia ; în polifonia de burdon se remarcă pentru prima dată contrapunerea fondului și a reliefului melodic. Predominarea acestei noi forme de polifonie, în stadii de evoluție ceva mai avansate, este explicabilă dacă se ține seama de funcția unificatoare a «punctului de orgă» care frînează perpetuarea variațiilor melodice, ducînd în același timp la noi și noi repetări ale melodiei.

Posibilități mult mai mari de dezvoltare sînt oferite de formele *imitative* ale polifoniei, care în primele timpuri iau naștere încă înconștient. Între vocile care se desfășoară concomitent de pildă, se realizează o unitate remarcabilă datorită materialului tematic comun ; există însă și posibilitatea unei multiple varieri a raportului dintre voci, mergînd pînă la neconcordanța melodiilor.

În primele tipuri de acest fel predomină imitația *canonică*, constînd în repetarea întocmai a unei melodii date, prin intrarea, după un anumit interval de timp, a vocii următoare după cea principală.

Căile de formare a polifoniei imitative erau variate.

Și polifonia în mișcare paralelă predispucea la imitație (mai ales în terminații) : era suficient ca un grup de voci să întârzie — și iată elementul imitației canonice :



Același lucru se întâmplă în dialogurile dintre solist și cor, în cazul când corul, repetind începutul melodiei, intră mai devreme :



Spre o imitare mai conștientă poate duce și efectul de ecou.

Un rol considerabil în formarea imitației l-a jucat înclinația sălbaticilor pentru imitarea a tot felul de acțiuni, atât ale tovarășilor lor, cât și ale europenilor : se știe că sălbaticii reproduceau cu o fidelitate excepțională mimica, mersul și chiar fraze întregi într-o limbă neînțeleasă pentru dinșii ; astfel că le era ușor să repete o melodie cunoscută.

Caracterul mecanic al imitării s-a vădit în apariția spontană, uimitor de timpurie, tocmai a imitației *strict canonice* (la primă), care a luat naștere mult mai devreme decât așa-numita imitație liberă :



Un asemenea canon a putut apare ca rezultat al intrării cu întârziere a unui grup de participanți, în cazul existenței a două semicoruri.

Intrarea cu întârziere, întâmplătoare la început, a ajuns probabil să procure plăcerea pe care o provoca orice reproducere a celor văzute și auzite.

O mai mare libertate în repetare este asigurată de imitația liberă, care apare la un nivel de dezvoltare mai înalt. În unele cazuri, o astfel de imitație liberă devine un fel de dezvoltare tematică :



În condițiile comunei primitive, polifonia cu structură armonică, în acorduri, lipsește aproape cu desăvârșire deoarece succesiunile de acorduri presupun o înaltă înțelegere a legăturilor funcționale modale, pe care nu o putem găsi încă în acest stadiu de dezvoltare a societății.

Se poate vorbi cel mult de unele premise, de unele posibilități ale construcției armonice, adică îmbinarea concomitentă a câtorva voci pe verticală. Rar se întâlnesc succesiuni a c o r d i c e de două, trei sau chiar patru sunete, de tipul *fauxbourdon*-ului¹, ba chiar și acorduri paralele :



Este însă caracteristic faptul că și în asemenea cazuri funcțiile armonice autentice ori nu sînt deloc stabilite, ori sînt foarte slab conturate.

Originea și evoluția instrumentelor muzicale

Instrumentele muzicale au jucat un rol important încă în condițiile comunei primitive. La început, funcția lor principală era să sublinieze ritmul și să îmbogățească muzica prin felurite efecte sonore, mai ales prin zgomote, deosebit de răspindite în primele etape ale dezvoltării societății.

Instrumentele muzicale au jucat un rol și în fixarea intonației și în cristalizarea tipurilor principale de scări muzicale.

Nu trebuie însă supraevaluată importanța instrumentelor muzicale în procesul formării elementelor principale ale muzicii. Pașii hotărâtori în formarea modului și a polifoniei primitive au fost făcuți în muzica *vocală*. Sînt cunoscute popoare (de exemplu, vedda) care nu folosesc nici un fel de instrumente muzicale, deși au o practică muzicală rudimentară.

Acest lucru este firesc. A trecut probabil mult timp pînă ce omul primitiv, încetînd să se mulțumească cu propria sa voce și cu corpul său folosit ca instrument natural de percusiune, a purces la crearea unor surse artificiale de emiterie a sunetelor. Datele etnologiei contemporane și ale

¹ V. mai departe pag. 186.

muzicologiei comparate rezolvă vechea controversă în legătură cu prioritatea muzicii vocale sau a celei instrumentale în favoarea muzicii vocale.

Instrumentele muzicale constituie vestigii importante ale primelor stadii de evoluție ale culturii muzicale. Rămășițe ale unor asemenea instrumente au fost descoperite în cursul săpăturilor, în locuințe primitive datînd chiar și din paleolitic. Acest fapt facilitează considerabil punerea în lumină a caracterului muzicii din vremea comunei primitive.

Se pare că instrumentele muzicale au evoluat și s-au perfecționat o dată cu principalele unelte de muncă. Așa cum prin folosirea uneltelor din piatră, omul primitiv căuta să păstreze mișcarea naturală, obișnuită, a mîinii, sporind în același timp eficacitatea loviturii, el a încercat să perfecționeze și sonoritatea instrumentelor muzicale, folosind lemnul, tărtăcuța, pielea animalelor ucise etc.

Un rol destul de important în această direcție l-a avut și activitatea magică a sălbaticului. Recurgînd la o sursă artificială de sunete, el căuta adesea să modifice intenționat caracterul propriei sale voci, să creeze un fel de „mască sonoră”.

Și într-un caz și în celălalt, prototipul instrumentelor muzicale a fost corpul uman. Dacă vocea umană a dus la crearea instrumentelor de suflat, bătăile din palme, loviturile cu picioarele în pămînt în timpul dansului etc. au constituit prototipul instrumentelor de percusiune. Instrumentele de percusiune reprezintă *cel mai vechi* tip de instrumente muzicale.

Intr-adevăr, a fost suficient ca omul primitiv să folosească bucăți de lemn pentru a spori sonoritatea bătăilor din palme, iar în timpul dansului să utilizeze o scîndură sau un scut de lemn, și iată că a apărut cel mai rudimentar instrument muzical.

Mai tîrziu, bătaia din palme a dus la folosirea unor talere de bronz, iar apoi de aramă; utilizarea unei singure mîini în acest proces a determinat apariția crotalurilor, care s-au transformat ulterior în castanietele spaniole etc.

Paralel cu aceste instrumente muzicale primitive a mai fost folosit mult timp ca instrument de percusiune corpul uman (acompanierea dansatorilor prin lovituri ritmice pe suprafața corpului).

Extrem de timpuriu au apărut tot felul de zornăitori și podoabe care produceau zgomot la orice mișcare, mai ales în timpul dansului (așa erau, de exemplu, zornăitoarele din tărtăcuțe, în care sunetul se obținea prin lovirea unor bucățele de os pe pereții interiori ai unei tărtăcuțe).

Cel mai de efect instrument de zgomot în acea primă etapă a fost așa-zisa «vîjiitoare» (australienii o numeau «ciuringa»). Este vorba de o placă ovală, avînd la o margine un orificiu cu ajutorul căruia ciuringa se fixa la un tub flexibil. Agitînd-o deasupra capului cu o viteză mai mică sau mai mare, sălbaticul varia caracterul și intensitatea sunetului de la susurul mîngietor al unei adieri de vînt pînă la urlete și răgete înspăimîntătoare¹.

După instrumentele producătoare de zgomot, apar cele mai primitive instrumente de suflat — scoici perforate, tot felul de fluiere și instrumente de tipul flautului. Cele mai arhaice flaute erau confecționate din oasele duș-

¹ Această forță înspăimîntătoare a sunetelor era folosită de vrăjitori pentru a influența pe ceilalți membri ai tribului, datorită cărui fapt ciuringa a căpătat o semnificație magică amenințătoare. Vechimea acestui instrument a fost dovedită de descoperirea lui în săpăturile paleolitice.

manilor sau ale animalelor ucise, ori din trestie. Flaute de os au fost descoperite încă în epoca paleolitică, cind au jucat un rol important în oficiere magice.

Evoluția ulterioară a flautului a fost legată de perfecționarea mecanismului de insuflare. Dacă la început curentul de aer era insuflat prin deschizătura flautului, mai târziu s-a recurs la o creștătură cu margine ascuțită, iar apoi la folosirea unui canal special pentru insuflarea aerului. Ultima etapă în evoluția flautului longitudinal a fost crearea așa-numitului flaut cu muștiuc, de la care derivă flautul *transversal*, cu orificiul pentru insuflarea aerului situat lateral.

Paralel cu formarea flautelor și ulterior acestui proces apar instrumente cu ancie cu muștiuc de trestie (de tipul clarinetului și oboiului nostru) ¹.

Un alt grup de instrumente de suflat îl formează trompetele. Aici, funcția de generator de sunete (ancie) o îndeplineau buzele executantului; astfel se obținea vibrația necesară a coloanei de aer.

Premise ale unui pas decisiv în perfecționarea noilor tipuri de instrumente au fost descoperirea principiului rezonanței și a relațiilor dintre înălțimea și timbrul sunetului, dimensiunile sursei de emiterie a sunetului și natura materialului din care este confecționat instrumentul.

De la bățile într-un trunchi de copac, cîntatul deasupra unei gropi etc., s-a trecut la toba de lemn în formă de albie, fără membrană. Acest instrument atingea dimensiuni enorme: pe el se puteau executa dansuri în colectiv. Apariția oalelor de argilă, precum și a tărtăcuțelor scobite înăuntru a avut de asemenea un rol important. O mai bună înțelegere a principiului rezonanței a dus mai întîi la apariția tobelor din lemn și argilă, iar apoi la a tobelor din pieile animalelor ucise, pe care femeile le întindeau între genunchi și le loveau cu palmele.

Descoperirea relației dintre înălțimea sunetului și dimensiunile sursei sonore a dus la crearea unui strămoș al xilofonului din zilele noastre: un șir de scîndurele de mărimi diferite se fixa pe tărtăcuțe (și ele de mărimi diferite), servind drept cutii de rezonanță. Un instrument de acest tip cu numele *marimba* există și acum în Africa și în Asia sud-estică.

În urma trecerii în epoca bronzului, iar apoi în cea a fierului, xilofonul s-a transformat în metalofon.

Cunoașterea dependenței înălțimii sunetului de mărimea instrumentului s-a reflectat și în construcția instrumentelor de suflat: un șir de sunete de înălțimi diferite se obținea utilizîndu-se mai multe tuburi de mărimi diferite legate între ele după principiul *flautului lui Pan*.

Flautul lui Pan se întîlnește în diferite părți ale lumii: în Gruzia, la indienii brazilieni, la locuitorii insulelor Solomon ș.a.

Pasul următor în această direcție a fost realizat prin perforarea unor orificii la un singur flaut, pentru a se regla după dorință lungimea coloanei de aer, acoperind unele orificii și lăsînd descoperite numai pe cele necesare pentru obținerea sunetului dorit. Acest mecanism a fost realizat încă în neolitic.

Instrumentele cu coarde au apărut mai târziu decît celelalte categorii de instrumente muzicale.

¹ În primul caz, ancie simplă, în al doilea caz, ancie dublă.

Problema originii instrumentelor cu coarde încă nu a fost rezolvată. Unii savanți socot că prototipul lor ar fi arcul; alții — o coardă întinsă, de origine vegetală; alții — o fișie desprinsă din scoarța bambusului sau a vreunei alte plante.

Și instrumentele cu coarde au străbătut în evoluția lor un drum analog celor de suflat.

De la instrumentele de tipul țiterii (la început, în locul coardei metalice era folosită o fișie de scoarță), s-a trecut la un instrument la care succesiunea de sunete diferite se obținea prin scurtarea corespunzătoare a uneia și aceleiași coarde (analogie cu orificiile flautului!). Drept cutie de rezonanță pentru instrumentele cu coarde era folosit atît bambusul cît și tărtăcuța, iar uneori și gura executantului.

După țiteră, apar harpa, lira, lăuta; mai târziu, în perioada statelor sclavagiste, ele sînt folosite peste tot pe scară largă.

Trecere în revistă a principalelor teorii în problema originii muzicii

Pînă la jumătatea secolului XIX, ipotezele asupra originii muzicii erau, în cea mai mare parte, speculații pur teoretice. Una din primele teorii bazate pe date concrete a fost teoria lui Herbert Spencer. El socotea că cea mai veche formă a practicii muzicale a fost cîntul omului; acesta constituia o descărcare a excesului de energie, ca și în cazul sunetelor emise de animale. După Spencer, cîntul trebuie să se fi dezvoltat din intonațiile și accentele graiului vorbit, care ar fi căpătat un caracter muzical în cazul unor excitații emoționale. Ridicarea și coborîrea vocii, accelerarea și încetinirea vorbirii — mai ales în momentele de minie, bucurie, suferință și alte afecte — stau, după părerea lui Spencer, la baza expresiei muzicale.

Această explicație pur fiziologică a originii muzicii este unilaterală. Sunetele emise de animale posedă un caracter psiho-fiziologic de reacție la o excitație externă sau internă, în timp ce creația muzicală a omului, oricît de primitivă ar fi, este o intonare conștientă, premeditată.

Afară de aceasta, punctul de vedere al lui Spencer asupra muzicii nu oferă posibilitatea de a se explica dezvoltarea ei ulterioară, ca una din formele ideologiei. De exemplu, rămîne învăluit în mister procesul de fixare a determinării calitative a sunetelor, formarea, în legătură cu aceasta, a modurilor și scăriilor muzicale etc.

O altă teorie — a lui Charles Darwin — consideră muzica un fenomen de ordin strict biologic, legat de împerechiere. După el, muzica este un mijloc de atragere a unui individ de sex opus, pentru îndeplinirea actului fecundăției.

Unilateralitatea acestei concepții este evidentă. Afară de faptul că această teorie, ca și cea a lui Spencer, face abstracție de orice deosebire dintre om și animal, este ușor de demonstrat că sunetele emise de animale nu sînt atît de indisolubil legate de viața lor sexuală: animalele emit sunete nu numai în perioada împerecherii. Probabil, nu este întîmplător faptul că la popoarele cele mai înapoiate cîntecele de dragoste ocupă un loc relativ neînsemnat.

Cu toată unilateralitatea acestor teorii, care și-au avut precursorii în adepții lor, ele au subliniat totuși legătura dintre producerea sunetelor și celelalte laturi ale procesului psiho-fiziologic. Studiul multilateral al pro-

ceselor fiziologice legate de generarea sunetelor ne oferă cunoașterea naturii biologice a omului, pe baza căreia are loc ulterior dezvoltarea muzicii ca fenomen social¹.

Teoria economistului burghez Bücher², socotită neînțeleasă de către unii aproape marxistă, prezintă un caracter mecanicist și vulgarizator, cu toate că are și unele laturi pozitive.

Meritul lui Bücher constă în aceea că el a fost primul care a atras atenția asupra legăturii indisolubile dintre muzică și producție și a strâns un bogat material în această problemă. Punctul de vedere al lui Bücher în explicarea acestei legături este însă materialist vulgar, căutând să fundamenteze teoria sa idealistă asupra dezvoltării economice, teorie ce se reduce în esență la o schemă seacă, abstractă³. Bücher denaturează faptele și le selecționează în mod arbitrar în conformitate cu propriile sale concepții. El îngrămădește la un loc materialul istoric referitor la cele mai diferite stadii ale evoluției societății, examinând laolaltă cîntecul tîmplarului german din vremea noastră, cîntecul țăranelui rus și cîntecul locuitorului sălbatic al insulelor Andamane. Totodată, Bücher vădește o neînțelegere a structurii sociale și a psihicului sălbaticului, pe care îl consideră că ar fi întru totul un individualist. Este ușor de ghicit pentru ce scoate el peste tot pe primul plan legătura dintre latura fiziologică a intonației și procesul tehnic al muncii; el eludează astfel problema mult mai importantă a condiționării conținutului ideologic al muzicii de relațiile sociale. Substituind conceptul de ritm prin conceptul de metru, Bücher ajunge la afirmația eronată că muzica ar fi luat ființă din sunetele ritmate care însoțeau mișcările ce trebuia să se desfășoare în același ritm și că ar fi servit la început numai pentru coordonarea mișcărilor colectivului în procesul muncii.

Majoritatea dintre cîntecele celor mai înapoiate popoare citate de Bücher prezintă o complexitate a ritmului care depășește cu mult simplitatea mișcărilor din procesul de muncă și care, afară de aceasta, sînt adesea neuniforme. Împotriva lui Bücher pledează și extrema varietate a ritmului în cîntecele ce însoțesc procese de muncă identică. Multe procese de muncă legate de cules, pe prima treaptă de dezvoltare a societății umane, sînt cu totul lipsite de ritmicitate (obținerea mierii, culegerea moluștelor, pescuitul etc.).

Chiar dacă ritmul melodiei ar fi determinat în întregime de ritmul mișcărilor de muncă, aceasta tot nu explică caracterul intonațiilor melodice,

¹ Legătura dintre muzică și psiho-fiziologie a fost studiată deosebit de temeinic de fiziologii ruși I. M. Tarhanov (în lucrarea sa *Despre influența muzicii asupra organismului uman*, P., 1893) și I. M. Doghel *Influența muzicii asupra omului și a animalelor*, Kazan, 1888). Actualmente, în acest domeniu sînt în curs cercetări întreprinse de școala academicianului I. P. Pavlov.

² K. Bücher, în cartea sa *Munca și ritmul* (trad. în l. rusă, 1923), se străduia să demonstreze că muzica s-a născut din mișcările ritmice ale muncii colective, care era ușurată prin strigăte sau cînt în ritmul muncii.

³ Bücher a lansat o schemă de dezvoltare a economiei, formată din trei stadii: 1. «economia domestică închisă», consumînd produsele proprii; 2. «economia orășenească», caracterizată prin trecerea directă a produselor de la producător la consumator și 3. «economia populară», în care produsul trece dintr-o gospodărie în alta printr-o serie de acte de schimb. Schema lui Bücher ignorează problema extrem de importantă a caracterului proprietății asupra mijloacelor de producție, ignorează conținutul de clasă al relațiilor de producție, trece cu vederea exploatarea exercitată de clasele dominante și declară eternă proprietatea particulară asupra mijloacelor de producție.

principalul element al muzicii. Aceasta este cea mai mare lacună a teoriei lui Bücher. Cu tot caracterul său aparent materialist și cu toată simplitatea sa seducătoare, teoria lui Bücher nu dezvăluie natura ideologică a muzicii și ne depărtează de înțelegerea ei.

De o largă răspîndire s-a bucurat în prima treime a secolului XX ipoteza derivării muzicii din semnalele sonore¹ formulată de Karl Stumpf².

Stumpf își expune ipoteza în modul următor : „Dacă cineva încearcă să emită de la o mare distanță un semnal vocal (așa cum fac adesea vînătorii, locuitorii de la munte etc.), vocea se fixează cu o mare forță, pentru un timp oarecare, pe o notă înaltă, după care urmează o coborîre a vocii“. O asemenea fixare a vocii pe o notă înaltă constituie, după părerea lui Stumpf, cel dintîi pas spre cînt.

La prima vedere, s-ar putea crede că Stumpf pune pe primul loc rolul social al muzicii, că în concepția lui muzica este un mijloc prin care oamenii comunică între ei.

În realitate însă, Stumpf se situează pe o poziție formalistă.

De fapt, modul lui de a privi activitatea de semnalizare este steril, căci el nu pune problema ce anume se semnalizează. Pentru Stumpf muzica nu este o formă a ideologiei omului social posibilă numai în condițiile unei munci în colectiv. Conținutul muzicii, ceea ce muzica exprimă, nu-l interesează pe Stumpf. El nu face nici o tentativă să dezvăluie legile fundamentale ale dezvoltării gîndirii umane, iar problema generalizării în muzică este rezolvată de Stumpf în mod foarte abstract.

De aceea, el nu poate explica pentru ce omul primitiv folosește în cîntecele sale anumite raporturi între sunete și nu altele, și care sînt cauzele predominării unor anumite moduri. Însuși conceptul de mod muzical ca sistem rațional de raporturi între sunete nici nu apare la Stumpf. El preferă să ocolească problema cauzelor și a esenței procesului ritmic-intonațional sau consideră ca stimulentele principale ale progresului muzical „curiozitatea“, „plăcerea produsă de emiterea concomitentă a cîtorva sunete“ etc. Stumpf susține cu încăpăținare că principalele însușiri ale muzicii ar fi „transpozițiile exacte, accesibile, ale raportului dintre sunete“ și se mulțumește cu atît.

Nu este de mirare că, ignorînd esența însăși a muzicii, caracterul ei ideologic, Stumpf nu este în stare să explice esența muzicii și procesul dezvoltării ei. Stumpf ajunge la o schemă abstractă, extraistorică a evoluției muzicii, care nu corespunde faptelor reale.

În analizele descifrărilor de fonograme, date de Stumpf în partea a doua a lucrării menționate (care nu a fost tradusă în limba rusă), el nu este capabil să dezvăluie înțelesul exemplurilor analizate de dînsul, să pună în lumină legile și căile dezvoltării lor. Stumpf grupează toate exemplele sale după zone geografice și se vede nevoit să se limiteze la o enumerare empirică superficială a unor trăsături caracteristice disparate, mai mult sau mai puțin neașteptate.

Economistul burghez Max Weber, în lucrarea sa *Bazele raționale și sociologice ale muzicii*, încearcă să fundamenteze „sociologic“ originea

¹ Traducerea literală a termenilor lui Stumpf este „semnale acustice“ sau „semnalizare acustică“.

² Prima parte a principalei lucrări a lui Karl Stumpf, *Die Anfänge der Musik* (1911) a fost tradusă în limba rusă în anul 1927.

muzicii, pornind de la premise raționaliste și vulgar materialiste. O asemenea abordare a problemei a condamnat la insucces tentativa lui Max Weber de a pune în lumină procesul de dezvoltare a sistemelor muzicale teoretice și a elementelor culturii muzicale materiale, cu toată bogăția de date citate.

Nu este lipsită de interes ipoteza muzicologului francez Combarieu, care susține că muzica s-ar fi născut din magia primitivă. El a grupat numeroase observații care dovedesc că invocațiile magice au constituit unul din izvoarele artei muzicale. Poziția formalistă și idealistă a lui Combarieu se vedește însă chiar în modul său de a înțelege magia primitivă, al cărei caracter legat de producție scapă observației sale. Astfel, teoria lui nu capătă o fundamentare destul de solidă.

Wallascheck s-a apropiat mai mult decât toți savanții enumerați mai sus de rezolvarea problemei originii muzicii. Pe baza unui vast material faptic, el conchide că muzica se trage din dansurile magice cu caracter de pantomime, care aveau la popoarele primitive o mare importanță, legată de procesul de producție.

După părerea lui Wallascheck, muzica este legată indisolubil de dans și principalul element al muzicii arhaice este ritmul. Sublinierea rolului de bază al ritmului în muzica primitivă constituie un mare merit al lui Wallascheck. Este justă și o altă afirmație a lui, aceea că dansurile aveau un caracter colectiv, fiind executate de întregul trib, fapt care avea o mare importanță socială. Cîntul tuturor participanților la pantomimă conferă o deplină plauzibilitate ipotezei că la început a apărut cîntul colectiv și nu cel solistic, ceea ce se confirmă prin descifrarea înregistrărilor fonografice ale multor melodii vedda (v. pag. 38). Wallascheck acordă atenție celor mai vechi instrumente muzicale (confectionate din oase de om, așa cum o confirmă rezultatele săpăturilor) și subliniază marea importanță a instrumentelor arhaice acționate prin frecare: de aici, numeroasele varietăți de instrumente „rîciitoare“ și alte instrumente producătoare de zgomote.

Afirmația lui Wallascheck — bazată pe date numeroase, că în cîntecele primitive însoțite de dans predominau exclamații și silabe lipsite de înțeles și că elementul poetic lipsea aproape cu totul — are o mare importanță pentru combaterea conceptului de sincretism¹ primitiv, lansat de A. Veselevski.

În secolul XX a căpătat răspîndire teoria lui Kurt Sachs. Fiind un reprezentant al metodei „geografice“ reacționare, acesta acordă o atenție principală răspîndirii în spațiu a fenomenelor culturale, reunite de dînsul în mod mecanic în „cercuri culturale“.

După Sachs, această metodă presupune existența pe glob a unui centru cultural unic, de unde cultura spirituală și materială se răspîndește, chipurile, radiar, sub formă de unde, către alte puncte ale globului — fie prin transmutări (așa-numitele migrațiuni), fie prin încrucișări între popoare. Apariția unor noi culturi este considerată ca un rezultat al amestecului mecanic al culturilor migrate. Faptul că Sachs se situează pe pozițiile extrem de reacționare ale „școlii cultural-istorice“ a lui Groebner

¹ Sincretismul (de la cuvîntul elin *singritismós* — unire) este acea fuziune, lipsă de diferențiere, specifică pentru stadiul nedezvoltat al unui fenomen oarecare, de exemplu, graiul omului primitiv, arta primitivă etc.

Frobenius ¹ scade considerabil valoarea rezultatelor obținute de el în încercările de a urmări geneza și evoluția instrumentelor muzicale, condiționată de factori sociali ; ceea ce prezintă interes în teoria lui Sachs este faptul că el pune în lumină rezultatele fructuoase la care duce analiza comparată a instrumentelor muzicale create de culturi diferite.

În ultimele decenii, problemele originii muzicii și culturii muzicale a comunei primitive au atras și atenția muzicologilor sovietici. Trebuie să semnalăm în primul rând remarcabilele teorii ale lui B. V. Asafiev în problemele originii muzicii și ale specificului ei în primele stadii de dezvoltare a societății umane.

De asemenea trebuiesc menționate și numele lui V. M. Beliaev, E. V. Ghippius, K. V. Kvitka, V. K. Steșenko-Kuftina, Z. V. Evald, care și-au consacrat activitatea în primul rând studierii culturilor muzicale ale popoarelor din U.R.S.S. Deși cercetările lor nu au un caracter integral, fiind expuse într-o serie de articole de sine stătătoare, totuși activitatea acestor savanți sovietici aruncă lumină și asupra problemei originii muzicii, asupra culturii muzicale a societății înaintea împărțirii acesteia în clase.

¹ Negind ideea progresului și a culturii popoarelor, Groebner n-a ținut cont de legile generale ale evoluției istorice, substituindu-le prin metoda studierii mecanice a unor fenomene culturale izolate. Pentru a explica fenomenele similare observate în culturile unor popoare diferite, Groebner susține că ele ar fi originare dintr-un centru unic.

Frobenius a emis ideea unui „suflet al culturii”, care s-ar situa deasupra naturii organice și anorganice. El definește istoria ca o interacțiune a „sufletelor culturilor” — „masculine” (puternice) și „feminine” (slabe).

**CULTURILE MUZICALE ANTICE
DIN ȚĂRILE ORIENTULUI
ȘI ALE REGIUNII MEDITERANEI**

1. INTRODUCERE

Trecerea de la comuna primitivă la orinduirea sclavagistă

Avântul general al forțelor de producție, utilizarea metalelor pe scară tot mai mare, dezvoltarea tuturor ramurilor de producție și, ca o consecință, intensificarea schimburilor comerciale au dus la destrămarea relațiilor din cadrul comunei primitive. În sinul comunei primitive în descompunere au început să ia naștere primii germeni ai viitoarei societăți împărțite în clase — societatea sclavagistă.

O dată cu creșterea forțelor de producție s-a ivit posibilitatea obținerii unei plus-producții (adică a unui plus de muncă și de produse peste ceea ce este necesar pentru întreținerea celor ce muncesc). În aceste condiții, era mai avantajos ca prizonierii de război să nu mai fie uciși, ci făcuți sclavi și puși să muncească. Cei bogați au început să transforme în sclavi și pe concetățenii lor sărăciți și înglodați în datorii. Astfel a apărut exploatarea omului de către om. Pe baza împărțirii societății în clase antagoniste s-a născut statul, cu scopul de a ține în frâu majoritatea exploatată în interesul minorității exploatoare.

Modul de producție sclavagist deschidea largi posibilități creșterii forțelor de producție. Munca sclavilor permitea stăpînilor de sclavi să fie scutiți ei înșiși de prestarea unei munci fizice, putîndu-se astfel ocupa cu negoțul, cu treburile statului, cu științele și arta.

„Fără sclavagism n-ar fi existat statul grec, arta și știința greacă” — afirmă Engels¹. Pe osemintele unui întreg șir de generații de sclavi s-a ridicat cultura care a stat la baza dezvoltării ulterioare a umanității. Obiectele de artă, produsele literaturii, ale sculpturii și arhitecturii lumii antice au intrat în tezaurul culturii umane.

Sclavagismul a fost o etapă inevitabilă în drumul de dezvoltare al omenirii.

Diferitele grupuri de popoare, în puncte diferite ale globului, au început, aproximativ către sfîrșitul celui de-al patrulea mileniu î.e.n., să treacă de la comuna primitivă la societatea împărțită în clase. Au fost întemeiate cele mai vechi state. Toate acestea au dus la stabilirea unor noi relații de producție, la crearea unei noi organizații sociale, la fixarea unui nou caracter al întregii culturi. Au început să se dezvolte religia, științele, artele, între care și muzica.

În societatea împărțită în clase, muzica nu mai putea fi aceeași pentru toți: a început o diferențiere a artei muzicale — în muzica stăpînilor de sclavi și muzica oamenilor din popor, a sclavilor. Muzicanții care des-

¹ Engels F. *Anti-Dühring*. K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. XIV, pag. 183.

fătau pe bogătași apelau însă adesea la imagini muzical-poetice din creația populară. Astfel, și muzica celor bogați a ajuns să se întemeieze în ultima instanță pe creația de cîntece a maselor largi ale populației.

În procesul de dezvoltare a societății împărțite în clase continuă să se formeze profesionismul muzical, care începe încă în timpul comunei primitive. Muzicanții profesioniști au ajuns la o mare perfecțiune în folosirea propriei lor voci sau a instrumentelor muzicale; deosebit de frecventă a devenit virtuozitatea în folosirea harpei.

În primele state sclavagiste au apărut școli de dans clasic, legate indisolubil de muzică; se construiesc sisteme de teorie muzicală, se inventează o notație muzicală; își fac apariția noțiuni teoretice specifice muzicii — ca melodie, construcție muzicală, mod, ritm etc.

Importanța civilizației Orientului antic

Studiul istoriei lumii antice arată că multe realizări de seamă ale științei, tehnicii, artei își au începutul în țările Orientului antic — în China și India, în vechiul Egipt și în statul Sumero-Babilonian.

În țările Orientului antic au apărut cele mai vechi sisteme de scriere. Literatura a cunoscut o mare dezvoltare — s-au păstrat remarcabile lucrări epice, lirice și în alte genuri literare, — la fel și arta, în special sculptura și arhitectura. Au apărut primele elemente ale științelor — începuturile matematicii, ale astronomiei, ale mecanicii, care au permis să se ridice construcții uriașe și să se creeze sisteme de irigație de mari proporții, să se însușească cele dintîi cunoștințe în legătură cu anatomia și fiziologia corpului uman și cu tratarea bolilor.

Aceste prime realizări importante ale culturii popoarelor Orientului antic au fost în mare măsură folosite de greci și au devenit una din temelii culturale antice eline și ale celei medievale.

Deosebit de importante au fost cuceririle civilizației Chinei antice. Marele popor chinez este unul din cele mai vechi popoare ale lumii: cele dintîi vestigii ale culturii chineze (monumentele din In) datează din al doilea mileniu înaintea erei noastre.

Începînd din acea epocă, poporul chinez a creat o cultură proprie, mare și originală. Chinezii au cunoscut cu mult înaintea europenilor tiparul, au inventat hîrtia, praful de pușcă, busola, au publicat ziare. Pînă în zilele noastre se bucură de o faimă mondială porțelanurile chinezești, mătasea chinezească etc. Marele zid chinezesc, construit în anul 213 î.e.n. și sistemul de irigație artificială sînt monumente remarcabile ale civilizației chineze vechi.

După cum vom vedea mai departe, în domeniul muzicii și al teoriei muzicale, chinezii au ajuns încă în antichitate la realizări de maximă importanță.

Una din cele mai strălucite și mai originale culturi ale popoarelor Asiei este cultura artistică a Indiei, apărută în timpuri străvechi. Artă indiană se remarcă prin bogăția și expresivitatea imaginilor, prin îndrăzneala fanteziei creatoare, prin redarea măiestrită a emoțiilor și sentimentelor.

Numeroase realizări în domeniul artei (inclusiv în domeniul muzicii) pot fi urmărite și în civilizațiile antice ale popoarelor care au locuit pe teritoriul Uniunii Sovietice, în Transcaucazia și în Asia Centrală, și care au ajuns la un înalt nivel cultural.

Cultura Orientului antic s-a dezvoltat în condițiile primelor state despotice sclavagiste cunoscute nouă¹. Cea dintâi treaptă a sclavagismului în țările Orientului antic este un sclavagism primitiv, patriarhal, în mare măsură domestic (cele mai vechi forme de sclavagism domestic au apărut în familia patriarhală). În acea vreme, sclavagismul nu pătrunsese încă în întreaga producție. Aveau o mare importanță străvechile comunități sătești, rămășițe ale orînduirii comunei primitive, conservate în condițiile economiei naturale primitive.

Datorită acestui caracter de tranziție al structurii sociale a orînduirii sclavagiste timpurii, ideologia, inclusiv arta, nu prezentau încă diferențe de clasă pronunțate; chiar în condițiile vechii Elade homerice aflăm că în casa lui Odiseu cîntecele executate de servitori erau în mare măsură apropiate auzului și cerințelor stăpînilor.

Cele mai vechi date și vestigii ale culturii materiale, care ni s-au păstrat, provin din statele despotice orientale, puternice în antichitate — Egiptul antic, Sumero-Babilonul, China antică și India.

2. CULTURA MUZICALĂ ÎN EGIPTUL ANTIC *

Dintre toate statele lumii antice, cea mai bine studiată a fost istoria țărilor din jurul Mediteranei. Cele mai vechi date existente se referă la formarea statului egiptean antic.

Cercetările arheologice au dat la iveală existența pe teritoriul Egiptului antic a numeroase vestigii din vremea comunei primitive. Din cele mai vechi timpuri, diferite ginți au început să se grupeze în comunități, din unirea cărora au rezultat unități mai mari — nome².

Condițiile naturale deosebite ale vechiului Egipt — care ocupa valea Nilului, depinzînd în întregime de acest fluviu — au dus la necesitatea unor măsuri de stat centralizatoare, pentru crearea unui grandios sistem de irigație. Această împrejurare a determinat, încă în al patrulea mileniu î.e.n., unirea nomelor într-o puternică monarhie despotică de tip sclavagist.

De la cultura muzicală unică din vremea comunei primitive, în vechiul Egipt s-a ajuns, în urma unui proces de diferențiere, la o muzică a clasei dominante și o muzică a maselor subjugate.

Cu toate că în Egiptul antic lipsea o scriere muzicală, putem afirma cu certitudine că aici s-a dezvoltat o creație muzicală înfloritoare, răspîndită în păturile largi ale poporului muncitor. Lucrul acesta este confirmat, de exemplu, de cîntecele sclavilor din vechiul Egipt, ale căror cuvinte s-au păstrat pînă la noi și care trebuie să fi fost însoțite de melodiile respective.

¹ Așa-numitul despotism oriental este caracterizat prin faptul că întreaga putere supremă era concentrată în mîinile regelui. Puterea nelimitată a despotului era sprijinită de religie, care declara monarhul un „locțiitor” direct al zeilor pe pămînt.

² Pe la începutul celui de-al patrulea mileniu î.e.n., în valea Nilului existau vreo 40 de mici state sclavagiste (nome).

Aceste cîntece zugrăvesc în culori vii munca de sclavi a plugarilor, a treierătorilor, a celor care transportau grînele :

Dă-i zor, omule, mină boii,
Mină boii !

Uite, prințul stă
Și privește la noi.

În aceste cîntece, simplitatea și spontaneitatea se îmbină cu o ironie usturătoare :

Treierați paie pentru hrana voastră, Nu vă opriți din muncă,
Iar grînele pentru stăpîni. Astăzi e doar răcoare.

îndeamnă sarcastic strofele unui cîntec al treierătorilor din Egiptul antic.

Pentru arta populară a vechiului Egipt sînt caracteristice și exemplele de poezie lirică legate de muzică. Este vorba și de lirică erotică, și de maxime ale înțelepciunii populare, și de tablouri lirice : „Ogoarele rid și malurile și-au potolit setea“, — spune un vechi cîntec ritual egiptean de primăvară, despre revărsările Nilului.

Arta muzical-poetică de curte și de templu

Muzica de curte și cea religioasă contrastau cu melodiile populare. Marea severitate și solemnitate a muzicii de curte și de templu sînt conforme și cu caracterul arhitecturii, precis, geometric în proiectarea întregului (compoziția piramidei și a obeliscului, bazilica, ornamentele stilizate ale coloanelor etc.).

Religia Egiptului, apărătoare a orînduirii sclavagiste, consfințea inegalitatea socială și despotismul, întărea pe toate căile autoritatea faraonului, ceea ce a dus în mod logic la dezvoltarea unei arte monumentale. Această trăsătură s-a vădit mai ales în crearea grandioaselor morminte ale faraonilor — piramidele. Preamărirea guvernanților zeificați și a aristocrației stăpînitoare de sclavi se reflectă nu numai în arhitectură, ci și în sculptură și pictură, precum și în marile ansambluri muzicale — corale și instrumentale. Toate genurile de artă erau chemate să prezinte maselor înrobite imaginea puterii și a inviolabilității regale.

Muzica din perioadele răscoalărilor fărănești și ale sclavilor

Cultura muzicală a clasei dominante și cea a maselor populare înrobite nu coexistau pașnic : contradicțiile dintre aceste două culturi reflectau, de fapt, contradicțiile și luptele sociale, care căpătau un caracter deosebit de ascuțit în perioadele răscoalărilor populare ce zguduiau din timp în timp statul despot egiptean antic. Istoria a păstrat date în legătură cu uriașa răscoală a țăranilor și sclavilor („morții vii“, după o veche și plastică expresie egipteană), către sfîrșitul așa-numitului Regat Mijlociu¹ (în jurul anului 1570 î.e.n.).

S-au păstrat pînă în zilele noastre papirusuri care povestesc despre această răscoală. „Capitala regelui a fost cucerită într-o singură oră. Regele a fost făcut prizonier de oamenii săraci. Curtenii au fost goniți din casele regelui. Dregătorii au fost uciși, iar documentele lor luate“. Demnitarul egiptean reacționar Ipuver povestește îndurerat că „iată, bogații sînt cuprinși de jale, iar săracii se veselesc“, că „cel care avea veșminte e acum în zdrențe“, iar „săracii au ajuns stăpînii lucrurilor frumoase...“.

¹ Istoria Egiptului antic se împarte în epoca Regatului Vechi (anii 3200—2400 î.e.n.), a Regatului Mijlociu (aproximativ perioada dintre anii 2200—1700 î.e.n.) și a Regatului Nou, care a existat pînă la cucerirea Egiptului mai întîi de către asirieni, iar apoi de către perși (sec. VII—VI î.e.n.).

O asemenea răsturnare socială s-a reflectat puternic și în viața muzicală a vechiului Egipt. Muzica vocală și instrumentele muzicale, care pînă atunci constituiseră un privilegiu al claselor stăpînitoare, au devenit acum un bun al maselor largi populare. Și din această cauză Ipuver se lamentează astfel :

„Cel care nu cunoștea nici măcar lira a ajuns (acum) să stăpînească o harpă. Cel care nu cînta nici pentru sine preamărește (acum) pe zeița Mert¹. Dacă ținem seama că în popor era răspîdită lira, în timp ce harpa caracteriza muzica de curte și de cult a claselor dominante, dacă ne gîdim că în funcția de muzicanți ai templului erau primiți numai cîntăreții profesioniști cei mai iscusiți (care nu cîntau „pentru sine“, ci erau capabili să cînte „pentru alții“ !), concluzia se impune de la sine : și în domeniul muzicii rolul dominant trecuse în seama păturilor democratice ale populației.

Nu este întîmplător faptul că imaginile păstrate din perioada respectivă ne înfățișează și scene de dans care se deosebeau considerabil de dansurile lente, solemne, din epoca Regatului Vechi.

Pe cît se pare, muzica dobîndise un caracter mai liber, mai emoțional, mai însuflețit, exprimînd un conținut de imagini apropiat păturilor democratice ale populației. Ea se remarcă printr-un ritm mai pregnant și prin efecte stridente ale instrumentelor de suflat și de zgomot. Apar și noi varietăți de instrumente muzicale : lăuta, oboiul dublu, flautul, clarinetul și alte instrumente de suflat, numeroase tipuri de tobe, instrumentul cu o sonoritate zgomotoasă — *sistra*.

Dramele-mistere ale vechilor egipteni

Pentru cultura muzicală a Egiptului antic, ca și pentru alte civilizații vechi orientale, a fost caracteristică strînsa legătură a muzicii cu poezia, iar uneori cu dansul.

De aici își trag izvoarele dramele-mistere ale vechilor egipteni, care au cunoscut o înflorire considerabilă în perioada Regatului Mijlociu. Ele s-au format pe baza ritualurilor în onoarea zeului soarelui Osiris¹, ale căror începuturi se pierd în trecutul depărtat al comunei primitive.

După mărturia istoricului grec antic Herodot, o dezvoltare deosebită au cunoscut-o misterele (după expresia lui Herodot, „Patimile“) lui Osiris, care se celebrau în șaisprezece orașe mari ale Egiptului. Participanții la aceste serbări modelau din argilă statui ale zeului Osiris. Lîngă ele stătea Isis², în veșminte de doliu, cu părul despletit ; ea se izbea cu pumnii în piept și în cap și cînta bocete de înmormîntare, implorîndu-l pe Osiris să revină în viață, să-și reconstituiească chipul. Osiris renaștea cu ajutorul unor ritualuri care imitau fenomene din viață și care trebuiau să reproducă simbolic actul renașterii. Astfel, în «Patimile» lui Osiris din vechiul Egipt apar germele dramei eline antice de mai tîrziu.

«Patimile» lui Osiris, iar apoi și misterele în onoarea zeiței Isis, aveau un pronunțat caracter democratic : ele strîngeau laolaltă mase de oameni simpli, care trăiau fiecare act al spectacolului. Acest caracter democratic își avea rădăcinile în faptul că, în persoana lui Osiris, devenit o imagine colectivă, fiecare egiptean își jelea morții dragi, apropiați, sperînd totodată într-o înviere a lor.

¹ Osiris era zeul naturii care moare și renaște ; ciclul principal al dramei egiptene (și babiloniene) religioase antice era legat de succesiunea anotimpurilor.

² Isis, soția lui Osiris, era zeița fertilității.

Dacă spre sfârșitul Regatului Mijlociu au raportat victoria forțele democratice, în schimb, în epoca Regatului Nou a fost lansată lozinca : „Înapoi, la Regatul Vechi !”. Pentru înfăptuirea acestei întoarceri se celebra cu un zel deosebit cultul regilor din trecut, se restaurau piramidele lor, obeliscurile și edificiile rămase în picioare. Se dezvoltă tot mai mult sistemul de administrare birocratică centralizată, care însă nu era în stare să înăbușe agitațiile mulțimii, consecință a unei asupriri din ce în ce mai sălbatică a poporului muncitor — țărani, sclavi, meseriași — de către clasele dominante.

A sporit în mod deosebit influența preoților din rangurile superioare, care își făceau parte din toate avuțiile jefuite de faraonii Regatului Nou în campaniile militare. În legătură cu aceasta, este caracteristic faptul că misterele accesibile maselor au fost înlocuite prin mistere la care erau admisi numai cei inițiați.

Și în domeniul muzicii au loc prefaceri similare. Muzica instrumentală, admisă în timpul Regatului Mijlociu în celebrarea cultului, este acum izgonită iarăși din templu. Renasc melodiile cele mai vechi. Se efectuează o împărțire a muzicii în „bună” și „proastă”, în această din urmă categorie fiind inclusă tocmai muzica cea mai expresivă.

În numeroase „maxime” care datează din epoca Regatului Nou este condamnat studiul muzicii și al dansurilor, care sint comparate disprețuitor cu beția :

Rătăcești pe străzi duhnind a bere ; mirosul vinului
Face pe oameni să te ocolească și hărăzește sufletul tău pierzaniei ...
Ai învățat să cînți acompaniat de flaut,
Să vorbești tărăgănat în sunetele psalterionului ...

Aceste învățăminte se încheie cu o amenințare :

Îți voi lega picioarele dacă vei hoinări pe străzi,
Te voi biciui cu o curea din piele de hipopotam.

Cu timpul, pentru arta de curte și de templu a Regatului Nou devine tot mai tipică preferința pentru combinații pur exterioare, cultul unui rafinament al formei, care merge pînă la o denaturare totală.

Astfel, exclusivismul religios duce la o sărăcire a conținutului, iar strălucirea exterioară, la descompunere interioară.

Artele aplicate cunosc o oarecare înflorire, iar datorită neîntreruptelor campanii războinice se dezvoltă muzica militară — aproape unicul domeniu în care muzica Regatului Nou a înregistrat progrese.

Campaniile militare și întărirea relațiilor comerciale ale Egiptului cu Siria, Fenicia, cu țările Orientului Apropiat pînă în India, sporesc rolul elementelor culturii babiloniene, siriene, iar mai tîrziu și eline. În Egipt pătrund negustori fenicieni. Nobili sirieni ajung să ocupe funcții importante la curtea faraonului egiptean. Este semnificativ faptul că din cele două ansambluri de muzicanți ai curții unul era format din sirieni. Dar și influența culturii egiptene pătrunde adînc în Siria, iar apoi și în Grecia antică. Iată ambianța istorică ce a pregătit terenul pentru înflorirea de mai tîrziu a culturii elenistice. Nu este întîmplător faptul că tocmai pe teritoriul Egiptului antic a fost întemeiată Alexandria, care s-a transformat într-un foarte important centru comercial și cultural, în perioada de înflorire a culturii elenistice, caracterizată printr-o îmbinare de culturi a unor popoare diferite.

3. CULTURA MUZICALĂ SUMERO-BABILONIANĂ

Rolul artei
muzical-poetice
în viața socială

Statul babilonian, fondat în al cincilea mileniu î.e.n. în Mesopotamia sudică, a devenit, ca și Egiptul antic un puternic stat despotice sclavagist, care a supus aproape întregul Orient apropiat în perioada dinastiei Ur (2420—2300 î.e.n.).

La fel ca în Egipt și într-o serie de alte state vechi din Orient, pe teritoriul Mesopotamiei au fost descoperite urme din perioada comunei primitive.

Apariția timpurie a scrisului, marea dezvoltare a științelor pozitive (matematica, medicina) fac ca importanța culturii sumero-babiloniene să se facă simțită pînă departe, dincolo de hotarele țării sale de origine. Este semnificativ faptul că pentru corespondența dusă între diferite țări era folosită limba babiloniană și scrierea cuneiformă inventată de babilonieni. Pe la jumătatea celui de-al doilea mileniu î.e.n., Babilonul a fost nevoit să se supună unui popor războinic de păstori de munte — asirienilor, care au reușit ca, subjugînd țară după țară, să facă din statul lor o putere mondială, răpind Egiptului în decădere prioritatea, pe care, mai tîrziu, au fost nevoiți s-o cedeze la rîndul lor statului neobabilonian (ajuns la culmea înfloririi sub Nabucodonosor, în secolul VI î.e.n.).

Cu toate repetatele treceri ale puterii dintr-o mînă într-alta, cultura sumero-babiloniană a rămas de-a lungul a patru milenii cultura principală, concretizată în opere de artă de un înalt nivel ca cele din domeniul ceramicii, al sculpturii, al arhitecturii monumentale, sau în marea epopee populară *Ghilgameș*, care poate fi pusă alături de cele mai de seamă epopee eroice ale antichității.

Muzica de curte
și de templu

Datele furnizate de săpături, monumentele literare, imaginile păstrate pe reliefuri și sigilii arată că în viața socială a statului sumero-babilonian muzica a jucat un rol important. Se aducea pînă și jertfe în onoarea instrumentelor muzicale. În concepția sumerienilor, zeii nu erau numai iubitori de muzică, ci chiar muzicanți. În ierarhia de stat, muzicanții veneau imediat după zei și suverani. Pentru numărătoarea anilor erau folosite ca reper nume de muzicanți. În izvoarele mai apropiate vremurilor noastre se vorbește despre marea dezvoltare a ansamblurilor curții, care dădeau și concerte publice. Unii mecenazi întrețineau ansambluri de cîntăreți și instrumentiști ce cuprindeau pînă la 150 de persoane.

Pe baza surselor de informații existente se poate conchide că, încă la începutul celui de-al treilea mileniu î.e.n., erau cunoscute numeroase și variate instrumente muzicale, relativ perfecționate.

Afară de reprezentările de instrumente muzicale, au fost găsite și resturi de instrumente : numeroase varietăți de instrumente de percusiune (în special tobe și sistre) ; dintre suflători, flautul longitudinal (traversier) arhaic, asemănător celui egiptean, și instrumente cu ancie de tipul oboiului ; dintre instrumentele cu coarde, se întîlnesc lire asemănătoare cu harpa, harpe, lăute, pe care le-am întîlnit și în vechiul Egipt. În ansambluri, instrumentele de percusiune se îmbinau cu cele cu coarde și de suflat.

Muzica populară O mărturie a mării dezvoltări a muzicii populare o constituie reprezentările de păstori cîntînd — unii la flautul longitudinal, alții la lăută¹ — care au fost găsite prin săpăturile efectuate pe teritoriul vechiului stat sumero-babilonian.

Și în acest stat, ca și în Egiptul antic, era răspîndit cîntatul la liră. Astfel, s-a păstrat de pe la sfîrșitul celui de-al patrulea mileniu î.e.n. reprezentarea unei lire cu patru coarde, la care cîntă participantul la un dans ritual, purtînd o mască ce înfățișează capul unei fiare.

**Spectacolele
dramatice legate
de poemele
epice**

Trăsăturile unei culturi muzical-poetice democratice s-au reflectat și în reprezentațiile dramatice caracteristice pentru sumero-babilonieni. La aceste reprezentații se cînta din gură și la instrumente muzicale. Așa, de exemplu, femeile cîntau, acompaniate de flaute, cîntece în care jeleau moarte lui Tammuz²:

Vai, viteazul meu Dumu!...
Un vifor năprasnic l-a frînt...
Ca pe-o trestie l-a doborît...
Ce-l va mai bocî mama lui,
Cît va plînge și va geme...
Mergînd, ea plînge sfîșietor,
Șezînd, ea-și apasă mîinile pe piept.
Și geme mereu, geme de jale,
Și strigă mereu, strigă de jale.

La baza reprezentațiilor dramatice ale sumero-babilonienilor, ca și ale vechilor egipteni, stătea obiceiul de a jeli pe cei morți, împrumutat din viața poporului. Exprimarea nemijlocită a durerii era legată de credința în puterea tămăduitoare a acestui obicei.

Babilonienii sînt cei dinții la care se întrevăd clar contururile mitului de mai tîrziu despre Orfeu: coborîrea zeiței Iștar³ în infern, în căutarea soțului-frate. Un detaliu caracteristic este că, în credința babilonienilor, morții pot fi făcuți să învie dacă se cîntă la un instrument de suflat⁴, la flaut:

Singurul meu frate, nu mă plînge!
În zilele lui Tammuz, cîntați la flautul de lapsilazuli,
Cîntați-mi cu el la timpanul de porfir,
Cîntați-mi cu el, cîntăreți și cîntărețe,
Ca să învie morții, să respire miresmele!

În statul despotic sclavagist sumero-babilonian, ca și în vechiul Egipt, clasele dominante acordau o mare atenție dezvoltării muzicii de cult. O mărturie a rolului pe care era destinată să-l joace muzica de cult la babilonieni o constituie reglementarea detaliată a funcțiunilor preoților, împărțiți în cîteva ordine. Printre obligațiile lor figura nu numai executarea

¹ Prima reprezentare datează din al treilea mileniu î.e.n., iar a doua, de la începutul celui de-al doilea mileniu î.e.n.

² Tammuz sau Dumuzi — tînărul zeu al primăverii — după o legendă babiloniană antică, moare în fiecare an sub acțiunea distrugătoare a arșiței de vară, după o scurtă înflorire luxuriantă.

³ Iștar era zeița dragostei și a fertilității.

⁴ La baza acestui simbol se află legătura — observată încă în vechime — dintre cîntatul la un instrument de suflat și actul respirației — semn al vieții.

a numeroase cîntece, dar și cîntul la instrumente muzicale (liră și diferite tipuri de tamburine). În muzica de cult erau folosiți tot felul de clopoței, ca amulete¹ împotriva nenorocirilor, precum și o tobă de aramă, destinată cultului lunii și al planetei Venus.

4. CULTURA MUZICALĂ A CHINEI ANTICE

**Rolul muzicii
în viața socială**

China este o țară multinațională, cu o populație extrem de numeroasă. În procesul dezvoltării sale, poporul chinez a trăit timp de milenii neîmpărțit în clase, aflîndu-se în stadiul comunei primitive. De la destrămarea acestei orînduiri și constituirea unei societăți împărțite în clase, istoria Chinei numără aproape patru mii de ani, incluzînd epoca sclavagistă și cea feudală. Orînduirea feudală, instaurată pe vremea dinastiilor Djou și Țin, s-a menținut aproximativ trei mii de ani, iar după unificarea Chinei de către împăratul Și-huan, din dinastia Țin, s-a constituit un stat feudal absolutist, cu guvernămint centralizat.

Sălbatica exploatare economică a țărănimii și asuprirea ei politică de către moșieri au provocat numeroase răscoale țărănești, îndreptate împotriva dominației moșierilor. „Răscoalele mici și mari, al căror număr total se ridică la cîteva sute, au fost mișcări de protest ale țăranilor, războaie revoluționare țărănești... În societatea chineză feudală, numai această luptă de clasă a țărănimii, numai aceste răscoale și războaie țărănești au fost adevăratele forțe motrice ale evoluției istorice”².

Cu toată orînduirea despotică din trecut, s-au înfăptuit realizări de seamă în domeniul literaturii și al artei, inclusiv al artei muzicale; s-au păstrat multe aprecieri juste ale savanților și filozofilor chinezi din antichitate în legătură cu esența muzicii, cu profundul ei conținut ideologic, cu imensul ei rol social. Forța motrice în crearea valorilor culturale și artistice a fost strălucitul talent al poporului chinez, însuflețit de năzuința de a întruchipa în artă aspirațiile sale de secole, nădejdea într-un viitor fericit.

„În lunga perioadă a existenței societății feudale în China, — remarcă Mao Țze-dun, — a fost creată o strălucită cultură veche. De aceea, înțelegerea procesului de dezvoltare a acestei vechi culturi, eliminarea întregului balast feudal și păstrarea a ceea ce este prețios din punct de vedere democratic este condiția necesară pentru dezvoltarea noii culturi naționale, pentru întărirea credinței națiunii în propriile sale forțe”³.

**Muzica populară
a Chinei**

Marele popor chinez a creat, de-a lungul istoriei sale, un număr imens de cîntece de muncă, lirice, rituale, melodii originale instrumentale și de dans. Un loc important în această moștenire prețioasă îl ocupă cîntecele de muncă, de producție, legate adesea de agricultură. Erau răspîndite cîntecele populației sărace de la orașe — muncitori, culi, barcagii și meseriași. Printre ele se întîlnesc

¹ Amuleta este un obiect căruia superstiția îi atribuie puteri supranaturale.

² Mao Țze-dun, *Opere alese*, vol. 3, Ed. pentru literatura străină, 1953, pag. 141.

³ Ibid., vol. 3, pag. 140.

lucrări pătrunse de spiritul de protest împotriva exploatatorilor. În multe cîntece sînt redată în amănunt evenimente istorice, răscoale țărănești, războaie civile.

Astfel, cîntecul popular, oglindă vie a istoriei poporului, plină de ecouri ale unor lupte înverșunate, a fost o puternică armă de protest social a forțelor populare progresiste.

Uneori, tema luptei pentru libertatea și fericirea popoarelor căpăta în cîntece o formă de exprimare metaforică. Dar și astfel de cîntece erau pătrunse, toate, fără excepție, de sentimentul dragostei pentru omul simplu și al urii față de asupritor.

Sînt variate și genurile de cîntece lirice și cele legate de viața cotidiană, reflectînd modul de trai al poporului, atitudinea sa față de familie, dragostea de patrie. Se întîlnesc și numeroase cîntece hazlii, pline de umor popular.

Un loc important îl ocupă în cîntecul chinez tablourile din natură.

Așa sînt «Luminări în adierea zefirului» (pentru huțin), «Cînd se va topi pe cîmp ultima zăpadă» (pentru ansamblu de pipaiști), «Potîrnicîi în zbor» (solo de flaut di), «Primăvara pe lac», «Cînd pe crengile salciei joacă scînteii aurii» (solo de flaut siao) etc.

Poezia chineză veche reflectă largă răspîndire a muzicii în viața de toate zilele. Muzica însoțește totdeauna întîlnirile, despărțirile, descrierile de peisaje...

Aud un flaut de departe,
Trist, peste ape răsunînd, —

începe Vei în-u versurile închinată despărțirii de un prieten.

Poetul Li Bo, auzind din depărtare, într-o noapte de primăvară, „sunetele unui flaut de jasp“, povestește despre „melodii triste și nostalgice“.

Pe treisprezece strune-o melodie
Inima mea o sfișie de dor, —

exclamă poetul din secolul IX al erei noastre, Bo Tziu-i, vorbind despre *cijenul*¹ unei cîntărețe :

Iubit prieten, roag-o să sfișiească
Cu melodia ei, căci nu mai pot :
Mi-e teamă că de jale-n clipa asta
Bătrînu-mi cap va-ncărunți de tot.

Puterea cu care acționează muzica asupra omului este caracterizată deosebit de plastic de Bo Tziu-i în poemul *Cijenul*, în care este redată evocator improvizația inspirată a interpretei :

Ușoara ei mîină atinge trei strune,
Făcîndu-le tainic și lin să răsune.
Deși melodii încă nu se încheagă,
Simțirea artistei răzbate întregă
Și ori și ce sunet de dor este plin,
Vorbîndu-le parcă de tristu-i destin.
Se-ncruntă artista : cîntările sale
Măiestre vorbesc despre-o veșnică jale
Și parcă-s oglinda secretului greu
Ce-l poartă sărmana în sufletul său.

¹ *Cijenul* este un soi de guslă.

Pactul subliniază și asociațiile legate de registrul acut și de cel grav :

Scot strunele joase un susur profund,
Ca repede ploaie de vară
Și strunele-nalte c-un clinchet răspund,
Ca râsul copilelor, seara.

Imaginile din poezia veche chineză permit, la rîndul lor, să ne facem indirect o idee despre varietatea conținutului de idei și emoțional al artei muzicale a Chinei antice.

Cel mai vechi monument al creației de cîntece populare chineze — *Șifzin*¹ clasică *Carte a cîntecelor* — constituie o mărturie a faptului că multe cîntece erau de origine populară. Minunatele imagini din cele trei sute cinci cîntece ale *Șifzin*-ului îmbrățișează toate aspectele vieții poporului. Întîlnim aici corespondențe — caracteristice pentru creația orală a poporului — între imagini din natură și simțămîntele profund umane. Tema muncii străbate ca un fir roșu întreaga *Carte a cîntecelor*.

Deși nu există o notare muzicală a celor mai vechi cîntece din *Șifzin*, totuși structura versurilor, ritmul, repetarea cu precădere a silabelor accentuate, forma strofică, ne fac să ne dăm seama de caracterul cantabil al declamației versurilor din *Șifzin*. Lucru extrem de important — s-a păstrat notarea melodiilor unor cîntece din *Șifzin*, datînd din secolele VI—I î.e.n. Studiul acestor notări arată că, alături de melodii în modul fără semitonuri al sistemului pentatonic, melodiile unora din cîntece includeau și treptele IV și VII, care apropie scara pentatonică de modurile lidic sau doric :



Orînduirea feudală, care s-a menținut în China timp de trei mii de ani, a frînat dezvoltarea economică, politică și culturală a poporului chinez.

„Societatea chineză bătea pasul pe loc în domeniul economic și social“, — afirmă Mao Tze-dun. Trăsăturile tradiționale ale culturii și artei chineze au păstrat pînă în secolul XIX specificul celei mai vechi perioade a culturii chineze. Această împrejurare importantă ne permite să reconstituim trăsăturile distinctive ale muzicii Chinei antice și pe baza cîntecelor populare notate într-un trecut relativ apropiat.

Ca model al liricii populare poate servi cîntecul fetelor, «Despărțirea», a cărui melodie, lentă și tristă, posedă atît elemente de expresivitate vocală, cît și un caracter instrumental² :



¹ Unii istorici afirmă că cele 305 poezii din *Șifzin* au fost culese de Confucius (551—479 î.e.n.), care le-a ales dintr-un număr imens de cîntece pur populare.

² Sņerson G. *Cultura muzicală a Chinei*. M. 1952, pag. 36—37.

Între genurile cele mai vechi de cîntece răspindite în popor se numără cîntece și piese instrumentale cu caracter ritual ; este semnificativ faptul că multe melodii ale cîntecelor de cult au pătruns în popor ¹.

**Principalele
caractere ale
muzicii chineze**

Insumînd trăsăturile specifice ale notărilor de muzică chineză păstrate pînă în zilele noastre, și ale cîntecelor care trăiesc în tradiția orală, putem stabili multe din trăsăturile caracteristice ale acestei muzici.

Cîntecele chineze au o melodică foarte bogată și originală. Ele folosesc pe scară largă cele mai variate mijloace de expresie intonaționale, ritmice și de timbru.

Melodiile chineze se remarcă prin suplețe, sensibilitate, o mare putere de expresie ; intonațiile se desfășoară uneori măsurat, sever, reținut :



alteori au un ambitus larg, fără a evita salturile de septimă, interval neobișnuit în muzica europeană :



sau reprezintă o combinație meșteșugită, prin transpoziții și inversări ale unor motive bogate în ornamentații.

În melodica chineză joacă un rol important trecerile repezi din registrul acut în cel grav și invers. Varietatea de timbru este sporită prin întrebuințarea falsetului — probabil, o rămasă a tradițiilor străvechi, legate de obiceiul travestirii, care era unul din atributele nelipsite ale dansurilor arhaice.

Și ritmul muzicii chineze vechi este plin de originalitate (mai ales în cîntecele laice) ; aici, spre deosebire de melodiile de cult, se utilizează un ritm liber, adesea sincopat ; în mod frecvent, alternează măsuri pare și impare, de cinci sau șapte timpi.

Resursele expresive ale muzicii chineze sînt considerabil sporite și de structura ei, care vădește o mare măiestrie. Întîlnim aici și perioada construită din nouă măsuri, și repetarea în variante a unei melodii simple și expresive, și dezvoltarea, în fraza finală, a celulei melodice inițiale :



¹ Un astfel de cod de legi rituale, între care și muzicale, datînd din epoca dinastiei Șan (15 secole î.e.n.) este comentat în cartea clasică a lui Cijou Li (*ordonanțele Cijou*).

Textul cîntecului : „În ziua cînd ai plecat, sufla un vînt puternic dinspre miazănoapte. Cît m-am temut pentru tine, cît am tremurat pentru tine“¹.

Una din cele mai importante particularități ale muzicii chineze este unitatea indisolubilă dintre textul poetic și muzică, iar uneori și legătura dintre muzică, gest și joc. Aceasta ne explică pentru ce melodiile chineze nu-și desfășoară întreaga forță emoțională în execuția lor de sine stătătoare, ci în contact cu alte genuri de artă temporale sau în condițiile unei execuții teatralizate.

Merită o atenție deosebită legătura dintre muzica vocală și fonetica vorbirii populare. După cum se știe, fonetica limbii chineze este excepțional de complexă : la fiecare pas, înțelesul unui anumit cuvînt se schimbă în funcție de intonație (aceeași hieroglifă sau combinație poate avea mai multe zeci de înțelesuri diferite, în legătură cu caracterul rostirii ei). Muzica nu discordă cu intonațiile vorbirii ; din contra, prin aplicarea unor legi muzicale specifice, ea adăunește valoarea semantică a pronunției.

Date fiind cele de mai sus, nu este întîmplătoare predominarea monodiei în muzica poporului chinez ; numai cu această condiție poate fi deplin relevant, în intonare, sensul emoțional al textului, fiind redată cu finețe cele mai neînsemnate nuanțe ale frazării. Nu este întîmplător nici faptul că polifonia este uneori „subordonată unei voci“, vocile a doua și a treia reproducînd întorsăturile melodiei principale și variînd-o într-un chip relativ neînsemnat.

Este originală și îmbinarea muzicii vocale cu cea instrumentală. Instrumentele sau creează un fond de zgomote, peste care „se așterne“ melodia, sau urmează pas cu pas melodia vocală, ca o „umbră“ a ei, constituind un fel de reflectare instrumentală a melodiei respective. Alteori, rolul instrumentelor (mai ales în muzica de teatru) se reduce la crearea unui cadru sau a unei terminații *sui generis* pentru melodia vocală plasată în centru.

Și predominarea sistemului pentatonic² din timpurile cele mai vechi conferă muzicii chineze un caracter aparte.

Muzica de curte și de templu	Muzica de templu și de curte a Chinei vechi contrastează puternic cu cîntecele populare realiste și pline de adevăr. Ea se remarcă prin convenționalism și o solemnitate artificială, fiind subordonată etichetei afectate care domnea la curtea împăratului. Cartea <i>Li tzi</i> («Descrierea etichetei»), în capitolul <i>Iue tzi</i> («Descrierea muzicii»), prescrie schema exactă a dispunerii instrumentelor muzicale, enumera ce, cum, cînd și în ce împrejurări trebuia să cînte orchestra. Programul ceremoniilor și al ritualurilor de curte și de cult era elaborat cu minuțiozitate. Se executau cîntece și imnuri cu acompaniament orchestral, numere de dans și pantomime însoțite de muzică instrumentală și vocală.
---------------------------------	--

¹ Liui Tzi. *Despre muzica populară chineză*, Revista *Sovietskaia muzika*, 1953, nr. 11, pag. 67.

² Se știe că studierea modală a cîntecelor chineze, luată izolat, nu determină caracterul lor. Așa, de exemplu, cîntecele provinciei Hunan, construite de obicei pe o scară muzicală hexacordică, se remarcă uneori printr-un caracter vioi, vesel, alteori exprimă tristețea, dorul sau meditația religioasă și se deosebesc net de cîntecele din provincia Suluian (construite și ele pe aceeași scară) atît prin caracterul, cît și prin coloritul muzicii.

Sistemul pentatonic

O mare originalitate o conferă muzicii chineze populare și profesionale, atât celei arhaice cât și, — în mare măsură — celei contemporane, sistemul muzical de cinci sunete — pentatonic, instituit de teoreticienii muzicali chinezi încă aproximativ în secolul IV î.e.n.¹:



Predominarea sistemului pentatonic timp de milenii, până în zilele noastre, în cele mai diferite genuri ale muzicii chineze este confirmată și de notările de cîntece și imnuri din epocile Cijou și Han, și de muzica teatrului clasic tradițional chinez, și de culegerile de cîntece populare vechi și noi.

În funcție de succesiunea intervalelor de un ton întreg și de un ton și jumătate, între treptele învecinate, pe baza sistemului pentatonic pot fi alcătuite cinci moduri :

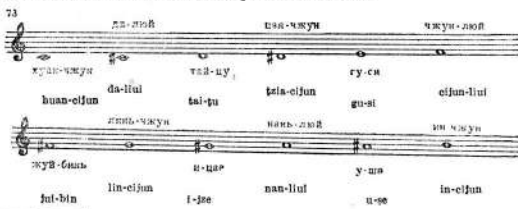


Cinci moduri analoge pot fi construite pornind de la orice treaptă a scării pentatonice.

Cristalizarea sistemului pentatonic în vremurile vechi este legată într-o măsură considerabilă și de cercetările teoretice ale filozofilor și savanților chinezi din antichitate. În secolul III î.e.n., în scara muzicală pentatonică se introduc două trepte suplimentare și astfel apare un sistem muzical heptacordic, cu următoarea scară muzicală :



iar după aceea, un sistem de douăsprezece sunete :



¹ În urma rugămintii autorului, I. Z. Alender, cercetător în domeniul studiului instrumentelor, a reexpus în pag. 69-74 datele cele mai importante în legătură cu instrumentele muzicale și modurile chineze vechi, fapt pentru care autorul îi exprimă recunoștința sa.

Această scară muzicală cromatică a fost elaborată de teoreticienii chinezi pe baza legilor acusticii și a fost numită *liui-liui*. Teoreticienii chinezi știau, cu mult înaintea învățaților greci din antichitate, că raporturi între lungimile coardelor (sau înălțimile coloanelor de aer) de 1 : 2, 2 : 3 și 3 : 4 asigură, respectiv, obținerea octavei, a cvintei perfecte și a cvartei perfecte. Pe baza acestor principii a fost construit dispozitivul acustic *liui*, compus din 12 tuburi, care era în același timp un etalon al înălțimii sunetelor. Scara muzicală a *liui* era astfel construită :



Huan-cijun este tonul fundamental : îi corespunde tubul cel mai lung ; tonul următor *lin-cijun* (cvinta *huan-cijun*-ului) este dat de un tub în care înălțimea coloanei de aer (secțiunile fiind egale) este de $\frac{2}{3}$ din înălțimea coloanei din tubul *huan-cijun* ; dacă înălțimea tubului *lin-cijun* este mărită cu $\frac{1}{3}$ se obține tubul *tai-fu* (care dă cvarta perfectă mai jos de *lin-cijun* sau secunda mare mai sus de *huan-cijun*). Toate sunetele următoare se obțin în aceeași ordine, adică prin micșorarea și mărirea alternativă a înălțimii coloanei de aer din tubul precedent.

Scara muzicală prezentată în exemplul 74, redusă la o octavă și construită în ordinea înălțimii sunetelor, dă scara muzicală cromatică, despre care am vorbit mai sus (v. exemplul 73).

Fiecare din cele 12 trepte ale sistemului *liui-liui* era legată — printr-o serie de simboluri complicate — de anumite imagini din viața naturii, a societății etc. (Astfel, fiecare din cele 12 trepte ale scării muzicale simboliza una din cele 12 luni, una din cele 12 ore etc., și fiecărui sunet îi corespundea o anumită culoare.)

Sistemul *liui-liui*, cu cele 12 semitonuri cromatice ale sale, era baza acustică, iar nu modală a muzicii chineze vechi, căci dintre cele 12 trepte cromatice posibile în limitele unei octave, practica muzicală alegea acele trepte ale modului care erau caracteristice pentru sistemul pentatonic de gândire muzicală. Astfel, este eronată părerea că sistemul pentatonic ar fi în întregime determinat de particularitățile acustice ale sistemului muzical al Chinei vechi.

Toate aceste scări muzicale cromatice nu erau încă uniform temperate. Însă trebuie subliniat că teoreticienii chinezi au elaborat cu mult înaintea celor europeni scara muzicală cromatică uniform temperată (teoreticianul muzical He Cen-tian, anii 370—447 ai e.n.). Teoreticianul muzical din perioada dinastiei Min, Ciju Tzai Iui, a dezvoltat în anul 1584 principiul acestei scări muzicale cromatice și l-a aplicat, în practică, în construcția instrumentelor de suflat.

Folosirea cu precădere a sistemului pentatonic în muzica chineză a făcut pe unii autori să răspîndească părerea eronată că această muzică ar fi primitivă, nedezvoltată. Însă pentatonicul s-a păstrat și în muzica națională a multor popoare ale U.R.S.S., ai căror creatori exprimă un conținut socialist în formele naționale specifice muzicii lor.

Există și alte varietăți ale sistemului pentatonic, care includ, alături de semitonuri, și intervalul de secundă mărită.

Exemple strălucite de îmbogățire a sistemului pentatonic sînt citate de prof. D. Kabalevski, care arată că în unele melodii ale muzicii chineze contemporane coexistă sensibilă armonică inferioară și sensibilă naturală superioară¹.

Deși teoria muzicală chineză nu a folosit noțiunile de major și minor, totuși modurile al treilea și al cincilea posedă un caracter minor vădit, spre deosebire de caracterul major al modurilor întii, al doilea și al patrulea.

În «Culegerea de cîntece populare» în redacția compozitorului Min Mei (1949), predomină sistemul pentatonic pur (153 de cîntece). În 32 dintre cîntece este adăugată treapta VII, în 20 de cîntece treapta IV, în 21, treapta IV alterată suitor. În zece cîntece sînt prezente atît treapta IV cit și treapta VII.

Un domeniu important al culturii muzicale chineze, din timpuri străvechi și pînă în zilele noastre, este teatrul muzical chinez.

Actualmente, în diferite raioane ale Chinei există un număr imens de trupe de operă și artiști profesioniști, fără a mai vorbi de artiștii amatori.

Începuturile teatrului muzical clasic chinez datează din secolul XII. Date în legătură cu teatrul muzical chinez pot fi găsite în pag. 188 și următoarele.

Instrumentele muzicale

Specificul muzicii chineze se vedește și în folosirea unor instrumente muzicale variate, cele mai multe de origine foarte veche. Un loc important îl ocupă diferitele specii de tobe și gonguri; în muzică predomină registrele înalte și uneori sunetele stridente. Marea varietate a materialelor folosite pentru confecționarea instrumentelor muzicale chineze (piatra, argila, arama și aliajele acesteia; pielea, lemnul, tărtăcuțele, mătasea) se reflectă în caracterul timbrei lor și determină o mare bogăție de culori a paletii sonore.

Instrumentele muzicale cuprind toate grupele și subgrupele de instrumente în clasificarea lor modernă: instrumente cu coarde (ciupite, cu arcuș și de percusiune); instrumente de suflat (labiale², cu ancie de trestie și cu muștiuc); instrumente cu ancii metalice (pneumatice³ și ciupite); instrumente cu placă, palmate (cu membrană) sau cu sonoritate proprie (toate trei, de percusiune).

Cele mai vechi dintre instrumentele cu coarde ciupite sînt *se* și *cijen*, ambele din familia guslei de masă (adică instrumente orizontale, cu un număr mare de coarde, care nu sînt scurtate în timpul execuției), precum și instrumente deosebit de prețuite *țisanțîn* și *țisianguțîn* (prescurtat „guțîn” sau „țîn”) — un strămoș și un gen de țiteră. Toate aceste instrumente existau încă din perioada dinastiei Cijou (anii 1122—249 î.e.n.), căci în cartea *Șițzin* ele sînt pomenite în versuri ce datează din perioada respectivă. La toate aceste trei instrumente corpul este de lemn; numărul de coarde (de mătase) cel mai obișnuit este: la *se* — 25 și 16; la *cijen* — 13—16; la *țisanțîn* — 7.

¹ Kabalevski D. *Muzica Chinei libere, Sovietskaia muzika*, 1952, nr. 5.

² Tot solul de flaute ș.a.

³ De exemplu, armonica de mîină și de gură.

În China este larg răspândit și instrumentul cu patru coarde ciupite *pipa* — o variantă a lăutei arabe, precum și instrumentele cu arcuș din familia *huŋinului*: *erhu* cu două coarde, *sihu* — cu patru coarde — și altele. Acestea din urmă joacă în China un rol analog cu al viorii europene; sint răspândite în popor și, alături de alte instrumente (de suflat și de percusiune), intră în alcătuirea orchestrelor teatrale. Trăsăturile distinctive ale acestor instrumente cu arcuș sint următoarele: degetele executantului scurtează coardele fără a apăsa pe git, care lipsește la aceste instrumente, iar părul arcușului este trecut printre coarde.

La fel de răspândit în popor este un instrument cu trei coarde ciupite, din familia lăutei — *sansian*, folosit — în sudul și în nordul țării (în nord, adesea împreună cu *toba dagu*) — pentru a acompania recitarea diferitelor legende.

Dintre instrumentele de percusiune cu coarde, cel mai răspândit în China este *ianŋin*; acesta nu este nimic altceva decît țambalul, care sub numele de *ciju* era cunoscut în China încă în secolul III î.e.n.

Cele mai vechi instrumente de suflat chineze *siuan* (ocarina de ceramică), găsit în săpături care au scos la iveală așezări locuite în epoca În (Șan), între anii 1401 ?—1122 ? î.e.n., precum și *paisiao* — un fel de flaut al lui Pan, alcătuit din 12—16 tubușoare, apărut probabil în aceeași epocă.

Din grupa instrumentelor de suflat fac parte tot felul de flaute longitudinale — *siao*, transversale — *di* și *ci*, instrumente cu ancie dublă de trestie — *guan* — un fel de oboi foarte simplu și *sona* — un instrument identic cu *surnaiul* din Asia Centrală și cu *zurna* caucaziană; și, în sfîrșit, instrumentele cu muștiuc fără ventil — *haotun*, *laba* și altele, de tipul trompetei și al goarnei.

Între instrumentele cu ancii metalice, un loc important îl ocupă *șen-ul*, care trebuie considerat pe drept cuvînt precursorul categoriilor de instrumente europene de mai tîrziu: *baianul*, armonicile de mîină și de gură, fis-armonicile etc. Acest instrument pneumatic cu ancii este format dintr-un rezervor (de lemn sau de metal sau, mai simplu, confecționat dintr-o tîr-tăcuță uscată), în care sint introduse 12—17 tuburi de bambus, fiecare din acestea fiind prevăzut la extremitatea interioară cu cite o ancie de metal (bronz), cu un anumit acordaj. Sunetele sint obținute prin insuflarea și aspirarea aerului. Sunetele *șen-ului* sint foarte agreabile (ceva mai dulci decît ale armonicilor europene); ambitusul lor obișnuit se întinde de la nota *la* a primei octave pînă la nota *re* a celei de-a treia octave. Scara muzicală a *șen-ilor* vechi este diatonică; în zilele noastre au intrat în uz *șen-i* cu scara muzicală cromatică. Izvoarele literare (*Șifzin*) afirmă că *șen-ul* era cunoscut în epoca Cijou, dar sint argumente întemeiate să se presupună că acest instrument exista și în epoca În (Șan). Cum *șen-ul* produce mai ales acorduri gata formate, vedem că muzica chineză cunoaște și polifonia.

Este deosebit de caracteristic pentru muzica chineză marelă număr de instrumente cu placă, cu membrană și cu sunet propriu¹. În ceea ce privește metoda de obținere a sunetelor, acestea sint instrumente de percusiune. Ele sint confecționate din piatră, lemn, fier și aliaje de cupru. Cel mai vechi instrument cu placă este *ŋin* — o placă de piatră (adesea de nefrit), în formă de seceră, de un unghi sau de formă ovală, suspendată

¹ În care sursa sonoră este instrumentul însuși sau corpul acestuia.

de o ramă în care se lovește cu un ciocănel. În Europa, *țin-ul* este cunoscut sub numele de gong de piatră. O serie de *țini* (de obicei 16) se numește *bianțin* și nu este altceva decât *litofonul* european; el poate servi la executarea a diferite melodii, în funcție de scara muzicală în care sînt acordate *țin-ii*. Există o deplină analogie între *bianțin* și instrumentul cu sunet propriu *biancijun*, format dintr-o serie de instrumente *cijun* (numele chinez al clopotelor), suspendate de o ramă. Afară de gongul folosit singur, foarte răspîndit în China, există și gonguri dispuse în serie — *iunloc*, acordate de cele mai multe ori diatonic, cu întinderea între octava întâia și a treia. Asortimentul de tobe, care ocupă un loc de frunte atît în muzica populară cît și în orchestrele de operă, este extrem de variat. Este suficient să menționăm că în orchestrele de operă, la toba mică — *bangu* — bate însuși dirijorul, pentru a înțelege ce importanță se acordă în muzica chineză elementelor ritmice, iar uneori și emiterii semnalelor. Fără tobă nu e de conceput în China nici un dans, nici o procesiune, nici un spectacol.

În zilele noastre, alături de instrumentele chineze naționale, încep să capete o largă răspîndire pianul și instrumentele orchestrei simfonice moderne.

Rolul important al muzicii instrumentale în vechea Chină este confirmat și de amploarea serviciului muzical de la curte. Astfel, pe timpul unui împărat din dinastia Han (anii 140—87 î.e.n.), se înființează la curte o instituție specială — Iuefu (Camera muzicală), al cărei personal număra peste 900 de oameni — funcționari și interpreți.

Afară de orchestrele de curte și de cult, în China veche existau și orchestre militare, în care rolul predominant îl jucau instrumentele de percusiune și suflătorii de metal. Într-un decret privind îndatoririle orchestrelor militare se spunea: „La întoarcerea armatei victorioase, instructorul muzical trebuie să învețe pe soldați să execute cîntecul triumfal «Kai-ku» și să fie el însuși solistul corului”.

Muzica militară era de obicei însoțită și de dansuri ostășești, pentru care se foloseau costume și recuzită specială (platoșe, scuturi, lănci ș.a.).

Problemele de muzică în scrierile cu caracter istorico-filozofic din China antică

Toate cele expuse sînt o mărturie a rolului extrem de important al muzicii atît în viața socială a maselor asuprite cît și în a clasei dominante din vechea Chină. Această mare importanță a muzicii a fost relevată în repetate rînduri în monumentele literare ale Chinei antice și într-o serie de date istorice păstrate pînă în zilele noastre.

Astfel, în lupta dusă între diferite curente filozofice era folosită ca armă și muzica. Adversarii lui Confucius îi reproșau acestuia faptul că „pentru a-și câștiga adepți, el cînta la instrumente cu coarde și din gură, bătea toba și dansa. El se interesa de regulile diferitelor dansuri, pentru a atrage mulțimea”.

Confucius acorda o mare importanță și *Cărții cîntecelor* (*Șițzin*), afirmînd că „cunoașterea *Șițzin*-ului ne ajută să îndreptăm pe alții pe drumul cel mai demn de urmat... să înțelegem pornirile și sentimentele lor...”.

Cartea lui *Lao Tzi* — *Dao de-țzin* (la hotarul dintre secolele IV—III î.e.n) confirmă și ea marele rol al muzicii în China veche, căci în enumerarea darurilor lui Dao, muzica este pusă înaintea hranei; marele Dao,

după părerea autorului, „dăruiește oamenilor pacea, liniștea, muzica și hrana“ (*Lao Tzi*)¹

Documente străvechi vorbesc despre folosirea muzicii ca mijloc de educație, de îndulcire a moravurilor oamenilor. Ele proclamă legătura dintre principiul estetic și cel etic : „Muzica este floarea îmbălsămată a virtuții“.

Înțelegînd marele rol social al muzicii, reprezentanții claselor dominante din China veche au căutat s-o utilizeze în scopul unei tot mai mari asupra a poporului chinez.

Iată pentru ce în unele scrieri răzbate teama reprezentanților clasei dominante, ca nu cumva, sub influența muzicii, poporul să refuze să se mai supună. Sîma Tian, autorul unor Memorii istorice, raționa astfel : abuzul de muzică (desigur, nu de muzică de curte și templu, ci de muzică populară) face pe oameni să piardă stăpînirea de sine și sentimentele de respect și supunere, pe care trebuie să le poarte celor mai presus de dinșii. „Frăția de sentimente“, la care se ajunge sub efectul acestei muzici, — după părerea autorului — poate șterge barierele dintre clasele sociale, să desființeze starea de inegalitate. Iată pentru ce reprezentanții clasei dominante repetau pe toate tonurile afirmația că „principala virtute este ordinea“, o reglementare în tot ce există, și de aceea „este bună acea muzică prin care nu se distruge, ci se întărește această ordine“. De aici și atitudinea de venerație față de ceremonialul stabilit din vechime, atitudine caracteristică pentru cultura de curte și templu în China antică : „Ceremoniile sînt orînduite de cer și pămînt“. „Ele au servit împăraților din vechime pentru o ordonare a sentimentelor umane“.

O explicare detaliată a legăturilor existente între factorii sociali, politici, psihologici și muzică este dată în cartea *I țzin* (Cartea schimbărilor), datînd din secolele IX—VII î.e.n. ; ea afirmă că în epoca dezordinilor politice muzica devine indecentă, că atunci ea „tulbură spiritele, slăbește energia, violează legile armoniei...“.

Sursele literare ale Chinei, ca și ale altor civilizații orientale din antichitate, repetă sistematic afirmația că muzica reflectă armonia naturii și bazele morale ale societății umane ; că principiul muzical stă la baza legilor universului și le dirijează.

Cele expuse dovedesc cu prisosință marea originalitate și importanțele realizări ale culturii muzicale a Chinei antice.

Cu toată dominația multiseclară a feudalismului și cu tot amestecul în treburile Chinei, timp de un secol, al imperialismului străin, poporul chinez a păstrat de-a lungul veacurilor muzica sa autohtonă, bogăția ei melodică, finețea și inventivitatea ei ritmică, abundența de îmbinări de timbre și multe trăsături prețioase ale artei muzicale teatrale.

În zilele noastre, cultura muzicală a Republicii Populare Chineze (ca și alte domenii ale culturii) a căpătat un nou stimulent viguros pentru dezvoltarea sa. Creînd o nouă cultură muzicală, poporul chinez privește cu pietate cele mai bune tradiții ale muzicii antichității, conservîndu-le și îmbogățindu-le.

¹ Lao Tzi. *Dao De-țzin*, XXXV (traducerea este dată în anexă la lucrarea lui Ian Hin-șun *Filozoful chinez din antichitate Lao Tzi și învățătura lui*. Academia de Științe a U.R.S.S., 1950, pag. 134).

5. CULTURA MUZICALĂ A INDIEI ANTICE

Între țările orientale cu o veche civilizație, un loc important îi aparține Indiei antice, cu cultura ei artistică.

Arta Indiei nu și-a pierdut nici până în zilele noastre caracterul profund autohton : ea reflectă veridic viața și aspirațiile poporului.

Rezultatele săpăturilor efectuate pe teritoriul Indiei permit să se presupună că, prin unirea laolaltă a comunităților sătești, aici s-a format de timpuriu un stat sclavagist împărțit în clase, având trăsături caracteristice de stat despotice asiatic și o riguroasă împărțire în caste.

Prima castă o formau ostașii puternici și bogați — care stăpîneau pămînturi întinse și sclavi numeroși — precum și preoții brahmani. Castea agricultorilor¹ producea toate bunurile necesare existenței ostașilor și a brahmanilor. Sclavii, care trăiau în cele mai grele condiții, trebuia să muncească pentru întreaga populație liberă, să îngrijească de sistemele de irigație și să execute alte munci publice care necesitau un mare număr de brațe de muncă.

Săpăturile arheologice au scos la iveală mărturii ale nivelului cultural relativ ridicat al dravidienilor, care au locuit în valea râului Indus încă înainte de presupusa cucerire asiriană din al doilea mileniu î.e.n. Acest fapt spulberă legenda despre calitățile superioare cu care ar fi înzestrată în exclusivitate rasa ariană și permite să se presupună că reprezentanții acestei rase au împrumutat de la dravidieni² realizările culturii acestora, impresionante pentru acea vreme.

Informații în legătură cu cultura indiană așa cum era ea cu aproximativ două mii de ani înaintea erei noastre pot fi găsite în *vede*, scrise în acea epocă pe frunze de palmier. S-au păstrat până în zilele noastre aproape 50.000 de manuscrise cuprinzînd o bogată literatură antică în limba sanscrită³.

Dintre lucrările literaturii vedice, împărțite în patru cărți (*Rigveda*, *Iagiuurveda*, *Samaveda*, *Atharvaveda*), cea mai prețioasă pentru istoria culturii muzicale este *Samaveda*, cuprinzînd melodii de cîntece care s-au născut pe baza textelor de cult ale *Rigvedei*⁴. Imnurile *Rigvedei* nu se cîntau, ci se declamau.

În așa-numitul «veac de aur», în timpul dinastiei Gupta (secolul IV al e.n.), India era una din țările cele mai evolute ale lumii antice.

Arta Indiei vechi a ajuns la o mare înflorire în toate ramurile sale. Alături de artele plastice, un loc important era ocupat și de arta muzicală.

¹ Agricultorii locuiau în comunități și îngrijeau în colectiv de canale și diguri.

² Dravidienii posedau încă în prima jumătate a celui de-al patrulea mileniu î.e.n. o scriere hieroglică evoluată, iar artele plastice atinseseră la ei un nivel înalt.

³ Cuvîntul *veda* derivă dintr-o rădăcină sanscrită (a ști, a cunoaște).

⁴ *Rigveda* este o culegere de imnuri și texte de cult. Culegerile *Rigvedei* erau foarte vaste, fiind formate din 10 cărți care cuprindeau 1028 de imnuri.

Importanța muzicii în viața socială a vechii Indii

Încă din vechime dăinuia convingerea că importanța muzicii în viața oamenilor este covârșitoare și credința în acțiunea ei miraculoasă asupra animalelor și a fenomenelor naturii.

Vechii hinduși credeau că executarea melodiilor interzise putea provoca incendii. Este semnificativă legenda despre un cîntăreț care, constrins de stăpînul său să cînte o astfel de melodie, a ars de viu, deși stătea cufundat pînă la gît în apa unui riu.

Se cunosc cîntece-invocații ale hindușilor, folosite pentru îmblînzirea șerpilor și a elefanților întăritați.

Puternica acțiune a muzicii a generat credința într-o origine divină a ei (mitul despre muzicanta Sarasvati, soția lui Brahma, care ar fi dăruit oamenilor cel mai minunat dintre toate instrumentele — *vina*¹); în concepția vechilor hinduși, tot de origine divină erau considerate și melodiile de bază — *raga*².

Cu ajutorul dansului și al muzicii, hindușii socoteau posibilă exprimarea celor mai profunde trăiri și, mai mult, reflectarea întregii orînduiri a universului :

În ce chip să exprimăm
Mersu-a toate cîte sînt ?
Doar prin dans. Prin el putem...

scria marele poet și dramaturg indian Kalidasa (sec. IV—V e.n.).

Legăturile muzicii cu cuvîntul și dansul

Muzica indiană veche, la fel ca și muzica altor civilizații orientale antice, este strîns legată de cuvînt, gest, mișcare; este semnificativ faptul că termenul indian „*sanghit*” (muzica) exprimă unitatea dintre cînt, muzică instrumentală și dans.

Într-un vechi tratat indian, sînt enumerate 24 de mișcări ale capului, exprimînd compătimitatea, mirarea, frica, indiferența, nepăsarea, pasiunea înfocată, nerăbdarea, pregătirea pentru luptă și numeroase alte sentimente. Și mai numeroase erau gesturile mîinilor (57 de variante).

În opera lui Kalidasa citim :

Tot corpul părea că vorbește...
Erau negrăit de frumoase
Mișcările mîinilor sale,
Urmate de pauze. Dansul
Reda măiestrit simțăminte,
Nolan de pasiuni de tot felul.

Aceste concepții ale vechilor hinduși despre rolul social al muzicii sînt legate, în primul rînd, de excepționala dezvoltare a muzicii de dans, care avea totdeauna subiect și se ridica adesea pînă la nivelul dramei muzicale (așa-numitul stil „*Katakali*”, unul din cele mai vechi dansuri clasice indiene, care a luat ființă în sud-vestul Indiei).

În India au apărut de timpuriu diferite stiluri de dans clasic.

În pantomima muzicală *Katakali* sînt zugrăviți plastic nu numai oamenii, ci și fiarele și păsările. O trăsătură caracteristică a acestui dans

¹ *Vina* este un instrument cu coarde ciupite, avînd dedesubtul gîtului două cutii de rezonanță din tărăcuțe.

² Despre *raga* v. mai departe, pag. 68.

este folosirea măștilor. Ansamblul de interpreți este alcătuit din 12 dansatori, 2 cântăreți-povestitori, care expun conținutul fiecărui tablou, și dintr-o mică orchestră (tobă, flaute, gong)¹.

În stilul *Katakali* s-a format un fel de „dicționar al miinilor” (*mudra*)², cuprinzând 24 de gesturi principale, afară de numeroase variante.

În regiunea de nord-est se dezvoltă stilul de dans *Manipuri*, care păstrează rămășițe ale unor străvechi obiceiuri populare (aici predomină motivele belșugului, invocările naturii). Cel mai remarcabil dans *Manipuri* — *Ras Lila* — redă ideea dragostei exaltate și posedă o serie de variante, în funcție de anotimp, zi, poziția lunii pe cer etc. Atrag atenția costumele bogate în culori, alternarea cântului coral monodic cu interludii instrumentale. În dansurile solistice (de exemplu, în dansul cu toba) interpretul îndemnat este în același timp dansator și muzicant, virtuoz al unui instrument de percusiune³.

Unul din cele mai vechi stiluri de dans clasic, cel mai complex și mai evoluat din punct de vedere muzical, este *Bharata Natyam* (apărut cu vreo două mii de ani î.e.n.). El s-a format în sud-estul Indiei, regiune care era un leagăn al tradițiilor și obiceiurilor naționale. Acest dans este un fel de poem coregrafic în șapte părți. În ele se succed rugă către zei (cărora le este dedicat dansul), improvizații, un cîntec-dans, unele motive din lirica erotică, reflectate în muzică. Se disting o melodie principală, o melodie de răspuns și o dezvoltare sui generis. În încheiere, cântărețul recită distihuri din poezia clasică indiană, gesturile și mișcările dansatoarei ilustrînd conținutul versurilor. Pentru această muzică se alegeau cu strictețe cele mai adecvate *raga* și *tala* (tipul de legătură a raporturilor ritmice).

Toate aceste stiluri vechi de dans clasic reprezintă de fapt o sinteză între muzică, dans, poezie, pictură și dramă. Temele acestor poeme coregrafice își au obârșia în străvechi legende indiene, mai ales în epopeile *Mahabharata* și *Ramayana*⁴.

Subiectele dansurilor populare tradiționale ale Indiei au fost inspirate și de natura înconjurătoare, precum și de activitatea de fiecare zi a locuitorilor; în dansurile populare — care se îmbină adesea cu cîntecele — se reflectă scene de însămînțare, seceriș, vislit, pescuit, imagini din munca meseriașilor, scene de bilci.

Așa, de exemplu, dansul popular al secerișului, care începe cu un cîntec melodios (exprimînd dorința ca recolta să fie bogată), conține episoade reproduse în dans: femeile pasc vitele, sosesc bărbații cu seceri și coase, fetele le ies în întîmpinare și execută împreună «Dansul secerișului»⁵.

¹ Siniaver L. *Muzica Indiei*. M., 1958, pag. 78.

² *Mudra* este „poziția degetelor mîinii, exprimînd convențional un anumit obiect, idee sau sentiment” (ibid., pag. 77-78).

³ Siniaver L. *Muzica Indiei*, pag. 73-76, 81-82.

⁴ *Mahabharata* este o culegere de povestiri și legende legate de luptele interne care au răscolit India cu aproximativ două mii de ani î.e.n. și abordînd probleme etice și filozofice. Ea a fost creată în secolele V-IV î.e.n. *Ramayana* este un vast poem epic, datînd tot din secolele V-IV î.e.n. și povestind isprăvile eroului Rama.

⁵ Într-o serie de cazuri poate fi stabilită proveniența acestor dansuri legate de muncă din străvechi dansuri rituale — în momente ca acelea cînd dansatorii indieni invocau în mișcările lor marea înfuriată și, variînd treptat ritmul dansului, căutau să „liniștească marea”.

Ritmul muzicii de dans indiene vechi este subliniat invariabil de instrumente de percucie. Bogăția lui este inepuizabilă : se suprapun ritmuri de doi timpi, de trei timpi și ritmuri mixte ; trecerile la construcții extrem de complexe se fac neașteptat, prin accente și sincope. Bogăția de culori este obținută nu numai datorită numeroaselor varietăți de instrumente (diverse tobe, clopoței, zurgălăi, gonguri, scoici etc.), ci și datorită bogăției de timbru și de înălțimi a principalului instrument de percusiune — tabla.

Melodia vocii, a flautului, a instrumentelor *saranga*, *sitara*, *vina*, se contopesc în această „simfonie“ policromă. În astfel de scene de dans, sau de dans cu muzică vocală și instrumentală, atinge un înalt grad de virtuozitate arta transfigurării imaginilor.

În situa de dans *Navarasas*, datînd din timpuri străvechi, artistul dezvăluie prin mijloace sobre, însă deosebit de expresive, nouă teme emoționale ale muzicii, poeziei și dansului indian : dragostea, curajul, compătimirea, batjocora, uimirea, frica, dezgustul, mînia, împăcarea.

Un rol deosebit de important îl au aici mimica și gestul. Numai cu ajutorul gesturilor dansatorul reprezintă apa, peștele, lotusul, crocodilul, cerbul, elefantul, pieptănatul părului. La adîncă impresie produsă contribuie și alegerea adecvată a costumelor și a podoabelor capului, îmbinarea brocartului transparent cu purpura, aurul, mătasea verde ca smaraldul, penele etc.

În India antică s-a dezvoltat și o muzică vocală autohtonă, prezentînd și ea mai multe varietăți : desfășurării line a melodiilor populare îi urmau părți repezi, după care veneau complicate pasaje de coloratură, adesea cu ornamentații, triluri etc. (executate cu ajutorul laringelui sau al limbii).

O trăsătură caracteristică a artei vocale și coregrafice a Indiei antice era acompaniamentul vocal al dansului. În acest caz, textul cîntecului explica tema dansului. Structura muzicală a unui astfel de acompaniament este variată : uneori e vorba de o melodie de sine stătătoare sau de un *parlando* ; alteori de un cîntec lin, care se contopește cu melodia flautului.

Un alt caracter al artei muzicale și coregrafice indiene vechi este faptul că interpreții vocali erau aceia care mînuiau și instrumentele de percusiune ; tot ei executau minunat dansul popular cu tobele.

**Particularitățile
muzicii indiene
antice. Sistemul
șruti**

Muzica indiană veche este în general monodică ; se întîlnesc numai rudimente de polifonie, în cazul cînd o melodie era acompaniată de un sunet prelungit. La baza sistemului modal al muzicii indiene se află scara muzicală diatonică din șapte trepte, care se încetățenește încă în secolul IV î.e.n. (aproximativ în secolul III î.e.n. se întîlnesc și denumirile sunetelor scării formate din 7 sunete, notate cu litere ale alfabetului sanscrit) ¹.

În secolul V î.e.n., în tratatul în versuri al lui Bharata ² *Despre teatru* este expus așa-numitul «sistem șruti», al cărui interes principal îl constituie încercarea de a fixa sub forma unei scări muzicale, de a legitima, diversele nuanțe expresive introduse în muzica de interpreți. «Siste-

¹ Încă din cărțile epocii vedice (*Samaveda*) reiese că erau cunoscute de pe atunci șapte sunete dispuse în ordine descendentă (corespunzător gamei *fa, mi, re, do, si, la, sol*).

² Bharata a fost un înțelept căruia i se atribuie crearea uneia din cele mai mari lucrări de teorie muzicală, *Natyașāstra*. În această carte sînt analizate în detaliu elementele artei vocale, ale dansului, mimicii. Unele capitole ale lucrării sînt consacrate diferitelor tipuri de cantilene religioase, formelor de muzică vocală și instrumentală.

mul *șruti*» arată că unele elemente ale expresivității graiului vorbit și ale declamației, urcările sau coboririle neînsemnate ale treptelor diatonice au devenit momente ale modului melodic.

Acest sistem este expresia unui înalt grad de cultură a interpreților, presupunând un mare număr de variante care iau naștere pe bază de improvizații la fiecare nouă interpretare a unei lucrări cunoscute. «Sistemul *șruti*» este legat în esența sa de graiul poetic, de accentele emoționale generate de patosul declamației (care a ajuns la o considerabilă înflorire în tradiția orală muzical-poetică a Indiei antice); astfel, «sistemul *șruti*» a apărut ca un rezultat al năzuinței de a conferi instrumentelor flexibilitatea necesară în urmărirea celor mai fine nuanțe ale interpretării vocale. Cu alte cuvinte, „sistemul *șruti*” este fixarea modală a formelor de expresie, a procedeelelor măiestriei interpretative.

Conform acestui sistem, octava era împărțită în 22 de părți numite *șruti* (ceea ce, în traducere exactă, înseamnă „abia audibile”, „abia perceptibile pentru ureche”) ¹.

Prin urmare, *șruti* este un fel de „unitate de măsură” a mișcării intonative, cel mai mic dintre intervalele accesibile urechii.

«Sistemul *șruti*» nu atacă bazele diatonice ale muzicii indiene vechi: distanța dintre treptele scării muzicale diatonice putea fi egală cu un sfert de ton, un semiton, trei sferturi de ton, în sfârșit, cu un ton întreg. Prin urmare, raporturile între treptele principale ale modului vechi indian corespundeau aproximativ scării noastre muzicale diatonice, lucru confirmat de muzica contemporană.

Muzica populară	Elementele cele mai viabile și mai valoroase din punct de vedere artistic ale muzicii clasice hinduse își au izvoarele în creația populară; pe de o parte, este vorba de cîntecele de muncă ale pietrarilor, luntrașilor, ale femeilor care macină grînele, ale bărbatilor ce mină animale de povară etc., iar pe de altă parte, de sfera vastă a muzicii legată de viața domestică, a cîntecelor lirice de dans, precum și a cîntecelor și dansurilor rituale.
------------------------	---

Muzica cîntecelor de muncă, legate de viața de toate zilele, era subordonată principiului *raga* (în traducere literală — colorit, emoție, pasiune, exaltare).

Raga ² corespundea în esență conținutului melodiei executate, caracterului ei ideologic și emoțional. Nu e întâmplător faptul că *raga* era definită cînd ca „strălucită”, cînd ca „duioasă”, cînd ca „patetică”, iar interpretarea diferitelor *raga* era prescrisă pentru anumite ore ale zilei. Mai mult decît atât — pe baza symbolismului tipic pentru culturile orientale antice, „*raga*” era pusă în legătură nu numai cu stările sufletești, ci și cu anotimpurile, mișcările astrilor etc.

Conținutul fiecărei *raga* era ilustrat, pe de o parte, de mod, iar pe de altă parte, de caracterul ritmului.

¹ Mărima unui *șruti* este de aproximativ un sfert de ton.

² *Raga* derivă din rădăcina sanscrită *rangia* — a colora. Savanții, filozofii și muzicienii indieni își exprimau încă din antichitate convingerea că „*raga*” generează în sufletul uman anumite stări, dispoziții și sentimente (*rasa*). Iată cele nouă *rasa* principale: dragostea, veselia, mila, minia, curajul, groaza, dezgustul, uimirea, liniștea; adesea, caracterul acestor *rasa* este legat de tablouri din natură, de peisaj. Astfel, unele *rasa* poartă numele: „Primăvara”, „Frumusețea serii”, „Floarea cu nectar” etc.

Încă în cele mai vechi tratate, ritmica muzicală este analizată în detaliu : numărul de tipuri ritmice ajungea la 120. Se întâlnesc adesea îmbinări de ritmuri și metri diferiți în executarea concomitentă a unei melodii vocale și a variantei ei instrumentale sau în cazul unei melodii acompaniate la instrumente de percusiune.

Muzica de curte și de templu În antichitate, muzica de curte și de templu era separată de muzica populară prin bariere rigide. Muzica claselor dominante ale Indiei vechi, la fel ca și cea a Egiptului antic, este caracterizată prin fast și pompă, așa cum se vede din poemele epice (*Ramayana*) și din mărturiile contemporanilor greci.

Scriitorul grec Strabon arată că monarhii indieni erau urmați la procesiuni de timpaniști și de alți muzicanți care minuiuau instrumente de percusiune. Aceste instrumente erau folosite și în muzica militară. Este descrisă și o vînătoare regală, monarhul omorînd fiarele cu săgeți, în timp ce haremul lui intonează cîntece de slavă. În *Ramayana* este descrisă intrarea festivă a regelui într-un oraș împodobit, în sunetele timpanelor și ale unor instrumente muzicale făcute din scoici.

Însă *Ramayana* vorbește și despre muzica populară, cu participarea cîntăreților, a dansatorilor și a scamatorilor, care se manifestau în spectacolele teatrelor de păpuși și ale «teatrelor de umbre», spectacole păstrate pînă în zilele noastre în popor, fiind acompaniate de muzică executată la tot felul de instrumente.

Pentru muzica de templu a Indiei antice, este caracteristică recitarea silabică¹, apropiată de cînt, a textelor sacre din *Rigveda*. Accentele jucau un rol extrem de important în mersul vocilor din treaptă în treaptă în moduri diatonice, care nu depășeau intervalul de cvartă.

Spre deosebire de muzica de templu, cu recitarea solemnă a textului religios, melodiile laice populare erau caracterizate printr-o construcție periodică, urmare a strînsei lor legături cu dansul, cu marșul, cu procesele de muncă.

De o mare dezvoltare s-a bucurat în antichitate arta teatrală indiană. În teatru indian, funcțiunea principală o îndeplinea actorul, care trebuia să fie în același timp cîntăreț, poet și muzicant. Spectacolul începea de obicei cu o introducere muzicală ; apoi, de-a lungul acțiunii erau intercalate cîntece acompaniate de o orchestră mică. Scurte replici ale orchestrei subliniau apariția sau plecarea fiecărui personaj. Dialogurile scenice erau adesea întrerupte de numere muzicale.

Orchestra teatrală, nelipsită în spectacolele indiene de dramă, a fost descrisă în culori vii într-o lucrare a lui Bharata².

Teatrul popular și cel de curte În India antică, între teatrul popular și cel de curte exista un contrast total. Pentru cel dintîi sînt caracteristice măștile, legate de cultul strămoșilor care data încă din timpul comunei primitive, dansurile în cerc ale păstorilor și păstoritelor și, în sfîrșit scenetele comice și satirice din viața de toate zilele, jucate de trupe de actori ambulanți. Pentru teatrul claselor dominante este

¹ În recitarea silabică, fiecărei silabe a textului îi corespundea un singur sunet.

² Siniaver L. *Muzica Indiei*, pag. 24.

reprezentativă așa-numită dramă clasică indiană, ale cărei subtilități, ca și limba folosită (sanskrită) nu erau accesibile decât păturilor privilegiate.

Instrumentele muzicale

Instrumentele muzicale ale vechii Indii sînt extrem de variate. Întîlnim tot felul de instrumente de percusiune — cînele, gonguri cu diferite sonorități ; unele din ele — de exemplu instrumentul de percusiune tabla, semănînd cu un mic timpan — sînt lovite cu podul palmei și cu degetele ; la instrumentul *ghatam*, avînd înfățișarea unei oale de lut ars, ritmul se bate în corpul instrumentului cu degetele, podul palmei și cu unghiile. Sînt multe varietățile de instrumente de suflat — flaute longitudinale și transversale, oboale, cîmpeaie și, în vremi mai recente, corni și trompete de metal. Deosebit de numeroase sînt varietățile instrumentelor cu coarde, mai ales cu coarde ciupite : printre altele, „regina instrumentelor cu coarde“ *vina*, cu un sunet dulce, plăcut (pomenită încă în textele sanscrite și posedînd numeroase varietăți), *sitar*-ul cu șapte coarde etc. În India existau din vechime și instrumente cu arcuș : străvechiul *ravanastram*, precum și *saranghi*, un instrument cu arcuș extrem de important, foarte răspîndit în rîndurile populației Indiei de nord și avînd fața cutiei de rezonanță din piele, 3—4 coarde sonore și 11—41 de coarde de rezonanță (timbrul acestui instrument prezintă unele asemănări cu vocea umană). Este cunoscut și instrumentul muzical cu arcuș *rabab* (rebob).

Înaltul nivel al muzicii instrumentale este confirmat și de o tehnică interpretativă extrem de dezvoltată, de existența unor soliști virtuozii. La o perfecțiune deosebită a tehnicii interpretative s-a ajuns în cazul instrumentelor de percusiune, mai ales la timpanele mici, care acompaniau dansul : ele erau lovite nu cu palma, ci cu degetele, obținîndu-se tonuri cu o înălțime determinată.

Și pentru muzica indiană veche este caracteristică legătura dintre principiile de teorie muzicală și sensul mistic atribuit numerelor.

Trăsăturile de bază ale muzicii țărilor Orientului antic

Una din trăsăturile specifice ale culturilor muzicale ale civilizațiilor orientale antice este legătura indisolubilă a muzicii cu poezia și, adesea, și cu dansul. Exemple în acest sens au fost date în paginile consacrate culturii muzicale a Egiptului antic. Legătura dintre muzică și poezie, dans, dramă, este confirmată și de literatura artistică a Chinei și Indiei vechi.

O altă particularitate a muzicii civilizațiilor Orientului antic este caracterul ei cu precădere monodic. Rolul principal îl joacă desfășurarea melodică a cîntecului. În cazuri rare, se întîlnesc cele mai simple forme de polifonie. De cele mai multe ori este vorba de polifonia în «varianțe», adică executarea concomitentă a melodiei și a variantei acesteia, la intervale de cvartă, cvintă, octavă.

Civilizațiile orientale antice au creat tipuri variate și foarte perfecționate de instrumente muzicale. Erau larg răspîndite dramele cu caracter mitologic, însoțite de muzică, precursoare ale dramei muzicale eline antice.

În țările Orientului antic s-au dezvoltat și concepții filozofico-muzicale și de teorie muzicală. Teoreticienii din Orientul antic au căutat să tîlmăcească puternica acțiune a muzicii asupra oamenilor. Ei legau fenomenele muzicale de trăirile sufletești sau de fenomenele vieții înconjurătoare ; din același unghi de vedere erau privite și intervalele.

6. CULTURA MUZICALĂ A PALESTINEI

IZVOARELE

Studiul celei mai vechi culturi muzicale a evreilor este legat de mari greutăți : lucrări din domeniul artelor plastice lipsesc din cauza interzicerii de către religia ebraică a reproducerii obiectelor de cult (între care se numărau și instrumentele muzicale). De aceea, cercetătorii au trebuit să se limiteze la tălmăcirea pe bază de prezumții, uneori complet arbitrară, a textului *Vechiului Testament*. O altă piedică a fost studierea insuficientă a istoriei antice a Palestinei. Abia în ultima vreme lucrările unor istorici vest-europeni și sovietici (academicianul V. Struve, profesorul A. Ranovici) au clarificat o serie de probleme ale istoriei culturii Palestinei. Însă chiar și între istoricii sovietici nu s-a ajuns încă la o unanimitate de păreri într-o serie de probleme importante.

Cu toată dificultatea punerii în lumină a acestei perioade complexe a istoriei antice, poate fi socotită sigură identificarea unei serii de elemente importante ale comunei primitive (patriarhale, însă cu unele rămășițe ale matriarhatului), mai întâi în condițiile unei vieți de crescători de vite, iar apoi de agricultori. Se poate urmări profunda legătură dintre cultura ebraică veche și civilizația arabă arhaică, lucru semnalat în mod just de Engels.

Poziția geografică avantajoasă a Palestinei, pe drumul care unea țările bazinului mediteranean cu țările Orientului, a atras asupra ei încă din cele mai vechi timpuri atenția cuceritorilor străini.

Începînd de pe la jumătatea celui de-al doilea mileniu î.e.n., Palestina a fost cucerită, pe rînd, de faraonii egipteni, de triburile hitite și filistine. În secolele XV—XIII î.e.n., Palestina a fost supusă de triburile vechi evreiești venite din Arabia, evreii fondînd aici în secolul XI î.e.n. un stat sclavagist, în urma unirii Israelului cu Iudeea ; acest stat a avut o existență extrem de scurtă.

PSALMII

Un rod al creației muzical-poetice autohtone a poporului evreu antic au fost psalmii — «cîntări», «slăviri». Psalmii constituie un grup aparte de cîntece religioase și rugăciuni cuprinse în *Vechiul Testament* și atribuite de tradiția religioasă regelui evreilor David, care îi recita acompaniîndu-se la un instrument cu coarde ciupite. Numărul total al psalmilor este de 150. Creștinismul a preluat biblia ebraică împreună cu cartea psalmilor în traducerea greacă a „celor șaptezeci” (denumirea elină a culegerii psalmilor este *Psalterion*, de unde numele rus *psaltîri*; din elină s-a făcut și traducerea sinodială rusă). Psalmii erau citați într-un mod anumit — o recitare apropiată de cînt, de unde s-a dezvoltat principiul psalmodiei, al psalmodierii — o varietate a cîntului bisericesc.

În cultul vechi evreiesc existau cîteva genuri de psalmodie : 1) cîntat solistic al cantorului (cîntărețul care conducea serviciul religios) ; 2) cîntatul solistic al cantorului cu răspunsuri ale comunității, executate coral ; 3) cîntatul coral al comunității.

Conținutul muzical-poetic al psalmilor trăgîndu-și izvoarele din arta populară, a păstrat multe imagini din viață, sentimente triste sau vesele, adesea în contradicție cu religia. Psalmii reprezintă una din cele mai vechi varietăți de cîntece lirice.

Cîntarea cîntărilor, atribuită lui Solomon, se știe că nu este decît o culegere de cîntece rituale de nuntă. E clar deci că ea a luat naștere din arta populară. Pe baza unor ritualuri dramatice colective, legate de cultul vechi ebraic, au luat ființă și multe alte cîntece și dansuri.

Ca și în Egiptul antic, textul de cult era nu numai cîntat, ci acompaniat și de dans. În timpul transportului chivotului, „David și întreaga casă a lui Israel cîntau... cu țîtere, gusle, timpane, tamburine, cimbale... și sâlta David cît îl țineau puterile în fața lui Iahve...”¹. Nu este întîmplător faptul că în imnul în cînta „întronării” lui Iahve se cîntă: „... să salte cîmpul cu tot ce e pe el”².

Trebuie subliniate în mod deosebit rolul și importanța pe care o aveau în cultul ebraic vechi dansurile în cerc, care erau pe cît se pare, ritualuri dramatice colective, legate de magia imitativă. Astfel de dansuri se întîlnesc într-o serie de sărbători, de exemplu în Sărbătoarea culesului (viilor).

**Ansambluri
vocale și instru-
mentale**

Constituirea, la hotarul dintre primul și al doilea mileniu î.e.n., a unui stat sclavagist a dus la centralizarea cultului la Ierusalim și la profesionismul preoților și al muzicanților. A crescut considerabil numărul de executanți.

Muzicologul Kurt Sachs, specializat în problemele culturii muzicale antice, afirmă că din 38 de mii de leviți³ nu mai puțin de patru mii erau muzicanți. Ei erau împărțiți în 24 de grupe cu 12 conducători.

Se alcătuiască mari ansambluri vocal-instrumentale (probabil și de dans). Astfel, la solemnitatea sfințirii templului lui Solomon au participat 120 de preoți cu trîmbițe.

O influență considerabilă în încetățenirea la curte și în cult a unei muzici pompoase a fost exercitată de tradițiile egiptene și asiro-babiloniene.

În urma descifrării unor tăblițe cu inscripții cuneiforme s-au putut reconstitui detaliile ritualului babilonian antic, care este asemănător cu cel ebraic din perioada regilor. În urma căsătoriei lui Solomon cu fiica faraonului s-au adus în Palestina, după cuvintele contemporanilor, „mii de varietăți de instrumente”⁴.

Studiul materialului numismatic⁵ și al basoreliefurilor de pe monumentele romane (arcul de triumf al lui Titus etc.) permite să se reconstituie un tablou destul de complet al instrumentelor muzicale folosite de evrei în primul mileniu î.e.n. Sînt aici instrumente de percusiune și de zgomot, caracteristice și pentru alte culturi muzicale orientale antice, de asemenea o serie întregă de instrumente de suflat, începînd cu flautul longitudinal fără muștiuc, și un corn de berbec, primitiv, lucrat rudimentar, fără muștiuc, emițînd numai două-trei sunete aspre, și sfîrșind cu un oboi dublu cu sunet strident, trîmbițe de argint, instrumente de semna-

¹ Iahve sau Iehova este zeitatea vechii religii ebraice.

² Marele rol al cîntecelor și dansurilor în cultul ebraic antic este subliniat și de Idelsohn, cercetător de seamă al culturii muzicale a evreilor.

³ Leviții erau însărcinați cu deservirea cultului vechi ebraic. Ei erau ajutoare ale preoților.

⁴ Idelsohn, *Jewish music*, pag. 9.

⁵ Numismatică (de la cuvîntul elin *nómisma* – monetă) este știința monezilor.

lizare (care jucau un rol extrem de important și în ceremoniile religioase). Erau caracteristice pentru muzica ebraică veche și instrumentele cu coarde — mai ales *nabla* — un fel de liră.

Pe baza cercetărilor lui Idelsohn, se pot trage o serie de concluzii în legătură cu caracteristicile melodiilor muzicii vechi evreiești.

Ele sînt: practicarea unei monodii consecvente de origine vocală; existența unor modele melodice tipice; caracterul de improvizație al reproducerii unor astfel de *makam*-uri și rolul extrem de important al ornamentației melismatice, lucru legat de transmiterea orală a melodiilor; împărțirea caracteristică a melodiilor în recitare psalmodică¹ și în melodii cu caracter imnic, cu ritmul bine marcat, legate de dans, mars, acompaniate de băți din palme, dansuri și baterea tactului la tobe mici.

Datorită marelui fast al ritualului de cult, în muzica Palestinei a luat o dezvoltare deosebită recitarea psalmodică.

Melodiile imnice, care la început însoțeau probabil procesul de muncă, au pătruns treptat în cult, așa cum au pătruns mai târziu melodiile populare — sub formă de imnuri — în cîntul creștin bizantin și gregorian. Este evident că tocmai psalmii au fost genul care a facilitat în mod deosebit pătrunderea muzicii populare în cultul ebraic vechi. În această privință este semnificativ faptul că anumite expresii întîlnite în psalmi au pătruns încă în secolul IV î.e.n. în limbajul curent: în corespondența de la Tel-Amar pot fi identificate „citate șablon din psalmi de uz curent”².

Structura modală a muzicii ebraice antice prezintă un caracter tetracordic. Unirea tetracordurilor între ele dădea modurile, care le anticipă pe cele ale grecilor antici. Chiar și tipurile principale ale tetracordurilor eline antice — doric, frigic, lidic — pot fi urmărite în muzica ebraică veche, folosirea lor fiind în funcție de caracterul cîntecului: melodiile epice sînt în modul doric; cîntecele lirice și bocetele în modul frigic; melodiile triumfale, de slavă, în modul lidic³.

Modelul de psalmodie ebraică veche, comunicat de Idelsohn (v. exemplul nr. 75) anticipă prin caracterul său, în mare măsură, melodiile vechi ale coralului gregorian (un model de coral — exemplul 76 — este dat pentru comparație):



¹ Recitarea psalmodică se formează drept rezultat al unei declamări mai mult sau mai puțin cîntate a textelor de cult și se remarcă prin caracterul său aritmic (*rubato*).

² Ranovici A. *Studii asupra istoriei religiei ebraice antice*. M., 1937, pag. 60.

³ Cele mai vechi melodii evreiești au o structură pentatonică: în ele, semitonurile se evită sau se admit numai ca sunete trecătoare, de scurtă durată.

S-a stabilit existența în muzica ebraică veche și a așa-numitului cânt „responsorial” și antifonic (reluarea de către cor a melodiei solistului și alternarea corurilor).

Dăm un exemplu de cântare responsorială a vechilor evrei (după Idelsohn);



7. CULTURA MUZICALĂ A FENICIEI

Dintre statele care s-au constituit către sfârșitul celui de-al doilea mileniu î.e.n. pe teritoriul Siriei, un rol important în istoria lumii antice a fost jucat de Fenicia.

De pe la sfârșitul celui de-al doilea mileniu î.e.n. Fenicia participă tot mai activ la istoria complexă și plină de contradicții a Orientului Apropiat și atinge punctul culminant al înfloririi sale o dată cu cucerirea independenței politice, în secolul al zecelea î.e.n.

Fenicia îndeplinea o misiune de „mediatoare”, atât în Egipt, cât și în Marea Egee, asimilind sistematic cuceririle culturii egiptene, babiloniene, hitite, asiriene, și pregătind astfel crearea celei mai desăvârșite culturi mediteraniene din antichitate — cultura greco-romană¹.

Cea mai veche perioadă din istoria Feniciei nu a fost complet pusă în lumină. Săpăturile din ultimul timp permit să se presupună existența unui mare centru cultural pe locul orașului antic fenician Ugarit. În cursul acestor săpături au fost descoperite și descifrate texte cuneiforme, redactate într-o scriere literară în limbile protofeniciană și canaaneană².

Marile orașe portuare comerciale ale Feniciei (Tirul, Sidonul, Biblosul) devin centre culturale ale întregii regiuni a Mediteranei, ajungând vestite pentru strălucirea și luxul lor.

Se știe că, în ochii vechilor evrei, Tirul se identifica cu imaginea unei „femei desfrinate”, unse cu mir³. Gînditorii Greciei antice, partizani ai unei muzici cu un înalt rol etic, numeau muzica siriană *kakomusia*⁴.

Nu este de mirare că muzica și dansurile feniciene se caracterizau printr-o mare libertate și varietate. Aici, muzica încă nu se separase de dans și gest. Ea se remarcă prin caracterul orgiastic al melodiilor executate la un oboi dublu cu sunet strident și susținute prin bubuitul unor tobe în formă de ramă și prin lovituri de cinele; de asemenea, o caracteriza și sonoritatea cromatizată rafinată a lăutelor și a harpelor de tot felul. Această muzică era însoțită de dansuri extatice care, după cuvintele contemporanilor, ajungeau pînă la o „topăială sălbatică”.

¹ Se știe că grecii au utilizat alfabetul fenician în procesul creării alfabetului propriu.

² Ranovici A. *Din literatura în legătură cu textele Ras-Samra (Vestik drevnei istorii, 1938, nr. 2-3, pag. 150).*

³ Kurt Sachs. *Cultura muzicală a Siriei. Culegerea Cultura muzicală a lumii antice, L., 1937, pag. 71.*

⁴ Din cuvintele eline *cacós* — rău și *mussici* — muzică.

Îndeplinirea ritualurilor festive era și ea însoțită de dansuri în cerc, de muzică executată la *sistră* precum și la alte instrumente.

De o deosebită prețuire se bucurau dansatoarele feniciene, iar oboști feniciene erau și ei renumiți. Influența panteonului zeităților egiptene și a cultului religios babilonian, găsind aici un teren favorabil și suprapunându-se peste ritualurile dramatizate locale, a dus în Fenicia la crearea vestitelor mistere legate de cultul Afroditei din Biblos și al lui Adonis-Osiris¹. Mult mai târziu, poetul roman Lucian a descris astfel misterele feniciene: „... în amintirea suferințelor lui (Adonis), în fiecare an, dinșii se bat cu pumnii în piept, plîng și organizează mistere, iar în țara lor se ține un doliu riguros...”².

Aceste serbări, numite Adonii, se celebrău primăvara:

... Solemnitatea întoarcerii la viață a tinărului zeu al celui mai frumos anotimp era precedată de o zi de jelire a celui mort, a cărui imagine era expusă și apoi înmormintată, în plîsete și bocete deznădăjduite și în sunete de flaute. Mai târziu, în domeniul cultului dramatizat se remarcă influența artei feniciene asupra celei grecești antice.

8. CULTURA MUZICALĂ A GRECIEI ȘI A ROMEI ANTICE

Izvoarele culturii muzical-poetice a Greciei vechi

Dintre toate statele antice situate în jurul mării Mediterane, cea mai mare importanță pentru dezvoltarea ulterioară a culturii artistice o are Grecia veche.

În comparație cu statele Orientului antic, organizarea socială a Greciei antice reprezenta o treaptă mai evoluată a modului de producție a statului și a culturii sclavagiste.

Creșterea considerabilă a numărului de robi exploatați, progresul în domeniul agriculturii și al meseriilor, diviziunea muncii între diferite ramuri ale producției și condițiile geografice deosebit de favorabile — toate acestea au dus la creșterea schimbului de mărfuri, au accelerat descompunerea orînduirii gentilice, au ascuțit contradicțiile de clasă. Cetățile grecești au devenit arena ciocnirilor de clasă între aristocrați și demos. În funcție de raportul de forțe dintre aristocrație și demos, în Grecia antică s-au instaurat diferite forme de dominație politică a stăpînitorilor de sclavi (republica democratică sau aristocratică, tirania sau monarhia). Modul de producție sclavagist a atins punctul culminant al dezvoltării sale în secolul V î.e.n., la Atena.

Statul sclavagist grec din antichitate a creat o cultură importantă și multilaterală, ca volum și conținut. După cuvintele lui Marx, cele mai bune opere ale artiștilor greci antici „mai continuă încă să ne procure o delectare artistică și, într-un anumit sens, conservă o valoare de normă și model cu neputință de egalat”³. Ele intră în tezaurul moștenirii artistice care trebuie utilizată în construirea culturii tuturor timpurilor și popoarelor.

Începuturile culturii vechi eline datează din al treilea mileniu înaintea erei noastre. Pe insula Creta și în orașul Micene au fost descoperite sarco-

¹ Afrodita era zeița dragostei. Adonis era un tânăr frumos, iubitul Afroditei (cultul lui se trage din cultul lui Osiris — simbolul soarelui).

² Lucian. *Despre zeița siriană*, cap. VI—VIII.

³ K. Marx. *În legătură cu critica economiei politice*, IMEL, 1930, pag. 82.

fage bogate, ornamente de aur și argint, arme frumos împodobite, multe vase de argilă cu picturi policrome remarcabile. Pereții încăperilor sînt ornați cu tablouri ce reprezintă aspecte din viață. Pot fi întîlnite aici scene de dans acompaniat de muzică vocală și instrumentală.

Cretanii erau vestiți încă din timpurile cele mai vechi ca niște dansatori excelenți.

Cretanele, în jurul
Focurilor de pe-altare,
Se roteau, cîntînd imnuri;
Grațioase călcau,
Cu gingașe picioare,
Iarba verde-a cîmpiei.

Alături de dansurile lente în cerc, erau răspîndite și dansuri repezi, fie în cerc, fie în salturi. Așa, de exemplu, în *Odissea*, în scena festinului de la curtea regelui Menelaos, „doi dansatori, însoțindu-și salturile cu lira sonoră... săreau cu iuțelă“.

Cele mai răspîndite erau în Grecia antică următoarele dansuri¹: *gimnopediile* — reproducerea mișcărilor ritmice, cu caracter gimnastic, ale corpului; *hiporhemele* — cîntece corale de dans cu caracter de pantomimă; *pyrrhicul* — un dans militar repede (după cuvintele lui Platon, dansatorul imita „pe omul care se ferește de arma lansată de dușman, se aruncă într-o parte, se retrage, sare în sus și se apleacă la pămînt“); *peanul* — un imn în onoarea lui Apollo. La început, și *peanul* se dansa, remarcîndu-se printr-un caracter lent și solemn al mișcărilor, spre deosebire de vioiciunea dansului *pyrrhicul*.

Vechea cultură cretano-miceniană dispunea și de o muzică instrumentală dezvoltată, legată de procesele de muncă, de executarea unor străvechi ritualuri. De pildă, una din frescele cretane înfățișează o procesiune de olari care, în sunetele muzicii, duc tot felul de vase.

Pe frescă se văd tineri care cîntă din gură; alții cîntă la *aulosul* dublu (un fel de oboi), la *kithara* cu șapte coarde (un instrument cu coarde ciupite) și la *sistre*.

În săpăturile efectuate în insule și pe litoralul mării Egee au fost găsite statuete de muzicanți cîntînd la liră, *kithara* sau *aulos*.

Informații mai detaliate s-au păstrat din perioada următoare — așa-numită homerică — din istoria Greciei antice, corespunzînd aproximativ secolelor XII—VIII î.e.n.².

Cultura muzi-
cal-poetică a
perioadei ho-
merice

Poemele homerice reflectă viața socială din perioada de descompunere a orînduirii gentilice, precum și trăsăturile societății sclavagiste pe cale de formare. Aristocrații sînt cei împotriva cărora sînt îndreptate cuvintele ostașului simplu

Thersites: „Voi aveți totdeauna în minte doar propriul vostru profit, iar ostași trudește pentru voi și primesc lovituri și răni“.

¹ Toate dansurile antice grecești erau însoțite de cîntatul din gură și la instrumente de suflat.

² Poemele *Iliada* și *Odissea* au fost redactate aproximativ în secolele X—VIII î.e.n., însă ele caracterizează viața socială dintr-o perioadă anterioară. Cel mai vechi nucleu al acestor poeme poate fi raportat la secolele XII—XI î.e.n.

Găsim în poemele lui Homer și ecoul muzicii sclavilor, care răsună nu numai în timp ce aceștia munceau la câmp, ci și în casele stăpînitorilor de sclavi. Astfel, în cinstea întoarcerii lui Odiseu în patrie :

Toți se spălară și se îmbrăcară bogat, ca de nuntă ;
Roabele-n horă s-au prins ; cîntărețul cu zeii de-o seamă,
Luîndu-și kithara în mîini, deșteptă-n orice suflet dorința
De-a intona dulci cîntări și-a se prinde în hora voioasă.
Casa vuia, zguduită de tropotul lor, iar în curte
Veseli cîntau laolaltă slujnicele și robii.

Aici, sclavii sînt puși alături de servitori și participă împreună cu aceștia la serbări, căci în acea vreme încă nu exista o împărțire riguroasă a grecilor în robi și oameni liberi.

La dezvoltarea rapidă a muzicii a contribuit și faptul că ea juca un rol important în stat, fiind socotită un element indispensabil al educației tinerilor. Măiestria crescîndă a profesioniștilor nu era ruptă de activitatea muzicală de amatori, ci, din contra, ridica realizările acestora pe o treaptă mai înaltă.

Aceste laturi pozitive ale artei muzical-poetice a vechii Grecii erau legate de caracterul organizației de stat a grecilor liberi¹.

În Grecia homerică au căpătat o mare răspîndire cîntecele morarilor, ale țesătorilor, ale torcătorilor de lînă, ale secerătorilor, treierătorilor, păstorilor.

Cîntecele și dansurile de muncă erau legate și de culesul viilor, cînd tinerii și fetele, ținînd coșuri pline cu struguri, se roteau în horă, răspunzînd prin „cînt și strigăte-n tact și tropăit de picioare“ tînărului solist.

În poemele lui Homer (iar ceva mai tîrziu, și la poetul Hesiod) se întîlnesc atît cîntece de nuntă, cu care era însoțită „mireasa din casa ei, în lumini de făclii orbitoare“, cît și descrieri sugestive de bocete de înmormîntare. Astfel, la ceremonia mortuară a lui Patrocle, Achile

Prinse să plîngă amar, și cu dînsul plîngea oastea-ntreagă.
El ocoliră călare, cu vaiete pline de jale,
Leșul, de trei ori în șir.

La jelirea lui Hector, bocitoare principală este văduva lui, Andromaca, împreună cu rudele cele mai apropiate ; bocetul lor cîntat este reluat de celelalte troiene.

În condițiile Greciei homerice apare prima realizare de seamă a culturii artistice eline — epopeea eroică. Ea se încheagă din bocetele cîntate la înmormîntări, din cîntecele de biruință (*epinikhii*), din povestirile despre eroi de seamă. Astfel se formează cîntecele de slavă, care, cu trecerea timpului, se contopesc între ele, dînd lucrări epice de proporții mai mari.

În primele timpuri, aceste povestiri erau recitate, în sunetele unui instrument primitiv cu coarde, de înșiși războinicii eroi — așa cum reiese din *Iliada*, mai veche ca perioadă de redactare. În *Odiseea* vedem că nararea acestor legende a trecut în seama unor cîntăreți profesioniști — *aezi*.

Aezii greci din antichitate erau păstrători ai legendelor tradiționale ; ei erau constituiți în breaslă și-și ziceau *homerizi* (urmași ai lui Homer) ; arta lor se transmitea din generație în generație. Aedul era instruit din

¹ Trebuie avut în vedere că jumătate din populația Greciei antice era formată din sclavi.

copilărie să declame cadentat cu o voce sonoră și curgătoare, și învăța regulile versificației, transmitându-i-se oral vechile cintece epice. Aedul cînta de obicei la sfîrșitul petrecerii. El începea cu o invocație adresată unui zeu sau unei muze, schița în cîteva versuri figurile personajelor și subiectul narațiunii sale, iar apoi trecea la povestirea propriu-zisă. Urmînd în expunerea evenimentelor și în construcția generală a cîntecului epic tradițiile existente, aedul completa și modifica de obicei narațiunea, improvizînd. Așa a apărut tipul poemului epic, cristalizat pe baza tradiției orale.

Pe cît se pare, aceste poeme erau redată de aezi într-o declamație ritmată.

Eposul grec antic a folosit o metrică specială a versurilor, și anume hexametru, adică versul de șase picioare, despărțit în două de o cezură¹. Din punct de vedere muzical, hexametru corespundea la șase măsuri de doi timpi. El a luat naștere, probabil, din alternarea a două semicoruri (din poemele homerice aflăm că muzele cîntă «amebeic», adică „rînd pe rînd, cu glasuri dulci“.

Jocuri (intreceri) în colectiv

Evoluția ulterioară a diferitelor genuri muzical-poetice s-a desfășurat de-a lungul secolelor VIII—V î.e.n., perioadă în care a avut loc o descompunere tot mai intensă a orînduirii comunei primitive, o tot mai mare dezvoltare a sclavagismului, fondarea intensivă de colonii, înflorirea comerțului, formarea statelor-cetăți (polisuri)², proces însoțit de o ascuțită luptă de clasă; inegalitatea socială își face apariția și în rîndurile grecilor liberi.

Se încheagă o lirică corală, iar apoi și solistică, tragedia și comedia, precum și muzica instrumentală de sine stătătoare.

O mare amploare au luat în Grecia veche competițiile între colective artistice de amatori, reprezentînd la început diferite grupuri gentilice, iar apoi polisurile. Începînd din secolul VIII î.e.n., au căpătat o importanță deosebită așa-numitele „jocuri colective“, care se organizau în diferite localități. Cele mai cunoscute au fost jocurile olimpice, care se desfășurau o dată la patru ani, la poalele muntelui Olimp. Numele învingătorilor la jocurile olimpice au fost pentru prima oară consemnate în scris în anul 776 î.e.n.³.

Aceste „jocuri“ colective au căpătat importanță de stat și au contribuit la unificarea culturală și politică a vechilor greci. La solemnitatea deschiderii jocurilor se aduna poporul din diferite regiuni ale Greciei (polisurile trimiteau delegații speciale). Pentru pregătirea participanților la jocuri s-au înființat școli speciale. Caracterul democratic al jocurilor colective își găsea exprimarea și în faptul că orice grec liber putea să participe la ele. În timpul jocurilor încetau neînțelegerile dintre state, se întrerupeau războaiele.

În jocurile olimpice, concurenții se întreceau la alergări, lupte, aruncarea discului și a lîncii (aceste genuri de jocuri aveau un caracter democratic, fiind accesibile maselor largi). La întrecerile cu cai (curse de cai,

¹ Hexametru este un metru folosit în poezia antică (versuri compuse din cîte șase dactili, care puteau fi înlocuiți cu spondei).

² Polis (pólis) este orașul construit în jurul unei fortărețe (acropolă sau citadelă), împreună cu pămînturile comunității, pe care se aflau așezări rurale.

³ De la această dată au început vechii greci numărarea anilor, timpul fiind de atunci socotit în perioade de cîte patru ani (olimpiade).

curse de care) puteau să participe mai ales reprezentanții ai aristocrației, care aveau caii și carele lor proprii.

Învingătorii erau răsplătiți cu cununi de măslin, numele lor erau preamărite în întreaga Grece, iar în orașul Olimpia li se ridicau monumente, încă în timpul vieții lor.

Întrecerile muzicale încă nu erau incluse în jocurile olimpice și s-au situat pe primul loc abia în așa-numitele «jocuri pitice» ce aveau loc în onoarea lui Apollo, care, după spusele legendei, biruise pe balaurul Pithon. Jocurile pitice se țineau în orașul Delphi, începînd de prin anul 590 î.e.n. Ele constau în interpretarea vocală cu acompaniament instrumental, iar apoi în executarea unor lucrări de sine stătătoare la *kithara*¹ și *aulos*².

Includerea întrecerilor muzicale în jocurile colective a avut o contribuție considerabilă la progresul artei muzical-poetice: un rol tot mai mare îl capătă cîntecele corale și dansurile, care existau din timpuri străvechi în popor și care au pus bazele liricii corale, iar apoi și solistice (la început «lirica» însemna cîntec cu acompaniament de liră).

În secolele VII—VI î.e.n., arta muzical-poetică a atins o mare dezvoltare mai ales în Sparta, care deținea hegemonia politică în acea perioadă³.

Încă în secolul VII î.e.n., în Sparta muzica era pusă în slujba statului și inclusă în sistemul de educare a tineretului. Aici și-au desfășurat activitatea renumitul kitharist Terpandru (născut în insula Lesbos) și poetul Tyrteu.

Tyrteu scrie elegii⁴ războinice și alte cîntece militare, care erau executate, în timpul bătăliilor, cu acompaniament de aulos, într-un tempo energic și vioi. Iată un exemplu de elegie de acest gen:

Neînfricați vom lupta pentru vetrele noastre străbune;
Aprig izbînd în dușman, viețile nu ne-om cruța.
Tineri, în iureșul luptei uniți și dîrji să rămîneți!
Fricii să nu-i cădeți pradă, o vajnici eroi!

Astfel, în condițiile luptelor aproape neîntrerupte pe care trebuia să le poarte cetățile pentru a-și păstra independența, erau tipice pentru elegie imaginile care inflăcărau patriotismul și îndemneau la biruință asupra dușmanului.

Tradiția liricii corale spartane este continuată în secolul VII î.e.n. de Alkman din Sarde; el creează *partenii* pentru coruri femeiești, care se remarcă printr-o deosebită cunoaștere a tehnicii de ansamblu (cîntatul alternativ al solistei și corului, principiul antifonic). El face și tentativa de a

¹ *Kithara* (în elină *kythàra*) era un instrument muzical cu coarde ciupite, înrudit cu lira. *Kithara* era formată dintr-un corp plat de lemn; numărul coardelor era, la început, de 4, în prima jumătate a secolului VII î.e.n. a ajuns la șapte și ulterior a crescut treptat pînă la 18.

² *Aulosul* (în elină, *avlós*) era un fel de fluier cu ancie dublă și cu sunetul ascuțit, strident. Executantul cînta de obicei concomitent la două aulosuri.

³ În secolul VI î.e.n. s-a constituit Liga peloponeziacă, în frunte cu Sparta, avînd ca obiectiv apărarea societății aristocratice și lupta contra sclavilor. În acea perioadă, Sparta era un stat sclavagist, cu rămășițe ale orînduirii gentilitice. Rolul conducător îl juca organizația militară. Ca rezultat al unei educații severe în colectiv, spartanii deveneau ostași curajoși, disciplinați și rezistenți. În secolul V î.e.n. influența Spartei a început să scadă, rolul principal fiind preluat de statul atenian — Atica.

⁴ La început, elegia era un cîntec trist acompaniat de un flaut de trestie. cîntatul la flaut însoțea bocetele după cei morți.

crea o structură corală din trei părți (două strofe și o epodă), care, mai târziu, va juca un rol important în corurile tragediilor.

După aceea, Ibycus încetățenește în muzica profesională și corurile de băieți, existente de multă vreme în popor.

Dezvoltarea culturii corale era legată de existența unor grupări corale speciale — «uniuni ale cîntăreților și dansatorilor». În aceste grupări se studiau lucrări din ce în ce mai dificile. Către sfîrșitul secolului VII și pe la începutul secolului VI î.e.n. se desfășoară activitatea vestitului dirijor de cor al Greciei antice, Stesichor.

Lirica corală a atins punctul culminant în odele (propriu-zis, cîntările) lui Pindar și ale contemporanilor acestuia. Pindar a creat ode în onoarea învingătorilor la «jocurile pitice» și la alte jocuri. De aici, atmosfera solemnă, caracterul moralizator, structura specială a odei; în centrul ei se situează o narațiune legendară, încadrată în slăvirea învingătorului sau în lauda unei sărbători populare. Structura muzical-poetică a odelor lui Pindar este legată de principiul tripartit (succesiunea strofă-antistrofă-epodă concordînd cu mișcările corului care cîntă și dansează).

Intrarea învingătorului la întreceri în orașul natal era însoțită de cîntece de victorie — *epinikhii*.

Astfel, după cîntecele corale și dansurile închinat zeilor, faptele de seamă ale unor personalități istorice devin tot mai des tema liricii corale.

Lirica solistică

Reflectarea sentimentelor individuale în arta muzical-poetică duce (mai întîi în Asia Mică și pe insulele de lingă țăr-mul peninsulei Balcanice) la formarea liricii solistice, apropiate de lirica în accepția actuală a cuvîntului.

O importanță deosebită în dezvoltarea liricii solistice a avut-o școala muzical-poetică constituită către sfîrșitul secolului VIII și pe la începutul secolului VII în insula Lesbos.

Aici ia ființă o școală de kithariști, în frunte cu Terpandru¹. Acesta cucerește victoria în întrecerile din Sparta (în jurul anului 676 î.e.n.) și perfecționează kithara, sporindu-i pînă la șapte numărul de coarde², punînd bazele *kitharodiei* (acompanierii la *kithară* a cîntului vocal).

Tot cam în aceeași perioadă se dezvoltă și *aulodia* (cîntatul cu acompaniament de *aulos*).

Către sfîrșitul secolului VI (anul 586 î.e.n.), capul școlii de aulodie din Asia Mică — Sacad — a executat la *aulos*, la Delphi, lucrarea solistică «nomul pitic», avînd drept subiect lupta victorioasă a lui Apollo împotriva balaurului Pithon. Astfel, după aulodie s-a încetățenit și cîntatul independent la *aulos* — «*auletica*».

Cei mai buni reprezentanți ai școlii muzical-poetice din Lesbos — Alceu, Sappho și Anacreon — redau cu o uluitoare finețe și măiestrie artistică cele mai variate trăiri, gînduri și sentimente.

¹ Terpandru — șeful școlii de kitharozi din Lesbos și reprezentant al muzicii corale solenne — este cea mai veche personalitate a culturii muzical-poetice antice, cunoscută în istorie. Deosebit de renumite erau cîntecele lui, cu acompaniament instrumental, în cinstea zeilor — așa-numiții «nomi kitharodici»; fiecareia dintre acestea le corespundea un motiv muzical tipic, bine determinat. În anii 676—673 î.e.n. Terpandru a reunit victoria în jocurile din Sparta, cucerind pentru kitharozi dreptul de a lupta pentru înfrîntare în jocurile colective.

² Lirele arhaice se limitau la patru coarde, iar mai târziu la cinci.

Ei vorbesc despre regretul tinereții pierdute :

Părul meu a-nceput
S-albească de neaua vremii,
Dinții își pierd strălucirea
Și focul din ochi s-a stins...¹

și dragostea :

Din nou pasiunea
Puterile mi le-a secat ;
E-amar și dulce,
Pe rînd, al iubirii nectar.

și durerea despărțirii :

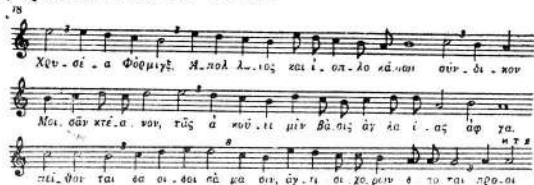
Despărțirea-i mai grea ca moartea —
Mi-amintesc de lacrimile vărsate în ceasul cumplit...

Așadar, lirica greacă îngloba și cîntece războinice (elegii), și ode de slăvire a învingătorilor, și reflectarea simțămintelor omenești. Sfera ei se întindea de la caracterizarea fină a unor stări sufletești de-o clipă pînă la chemări înflăcărâte adresate luptătorilor. În general, lirica greacă nu reflecta stări psihologice individualiste, ea era optimistă, plină de dragoste de viață.

Din nefericire, spre deosebire de poezie și de artele plastice, din tezaurul muzicii vechi grecești ni s-a păstrat doar un număr mic de piese muzicale scrise, adesea fragmentare. Multe din ele încă nu au putut fi descifrate în întregime.

Și totuși, aceste prețioase crîmpeie ale celei mai bogate culturi muzical-poetice a antichității ne dau posibilitatea de a ne face o imagine fie cît de generală asupra caracterului genurilor muzical-poetice ca : oda, cîntecul glumeț de pahar, numeroase varietăți de imnuri (începînd cu cele cu caracter de marș și pînă la cele cantabil-declamatorii), monologuri din tragedii, pline de dramatism, piesele de muzică instrumentală.

Cea mai veche piesă muzicală scrisă, care s-a păstrat și a putut fi descifrată este începutul odei pitice a lui Pindar. Ea datează din secolul V î.e.n. și prezintă trăsături arhaice : structura tetracordică, mersul descendent ; ea se cîntă în modul *doric*, caracterizat, în concepția grecilor antici, prin bărbăție și severitate ; sunetul principal al melodiei se află în mijlocul scării muzicale — și se numea *meza*. Caracterul lin al melodiei, ambitusul restrîns, registrul accesibil corului, — toate acestea demonstrează că oda era destinată execuției corale și concordă deplin cu măreția severă și solemnă, specifică odelor lui Pindar :



¹ Traducerea rusă de A. S. Pușkin.

Cu totul diferit este caracterul unui cîntec de pahar a cărui notare muzicală a fost săpată în lespede de mormînt a unui oarecare Seikhilos din Asia Mică. Este vorba de un fel de *skolie*¹, compusă în modul frigic. Ea datează din secolul întîii î.e.n.

Caracterul agitat, pasional al acestui cîntec este subliniat de sinuozi-tățile capricioase ale unei melodici sincopate, plin de grație ușoară, dar și de tristețe :



Acest dublu aspect este legat de caracterul textului :

Fii, prietene, vesel ! De nimic să nu-ți pese !

Scurt e-al nostru drum pe pămînt, repezi trec bucuriile vieții...

Ceva mai numeroase sînt imnurile notate în scris care s-au păstrat pînă în vremea noastră.

Este vorba de imnuri și marșuri cu caracter declamatoriu, legate de pasul regulat al procesiunilor :



Aceste piese muzicale care au rămas de la vechii greci ne permit să ne dăm seama de particularitățile melodicii antice : legătura organică cu textul, cu rostirea lui ; reluarea în variante a unora dintre *motive* ; flexibilitatea modală, care duce uneori la modulații autentice și nu se ferește de îmbinarea modurilor diatonice cu cele enarmonice².

O deosebită atenție merită dependența ritmului și a întregii structuri a melodiei față de metrul versului și de împărțirea lui sintactică. Aceasta este una din cele mai de seamă cuceriri ale melodicii antice grecești, care este apropiată de principiile muzical-poetice ale altor citorva culturi muzi-

¹ *Skolia* este un cîntec de pahar (în traducere literală — „strîmbă“, adică preluată și cîntată în altă ordine decît aceea în care sîd participanții la festin : trebuia să termine cîntecul început sau să improvizeze un alt cîntec, acela dintre cei prezenți care primea de la cîntărețul precedent o ramură de mirt).

² Tetracordul enarmonic, care stă la baza sistemului enarmonic, cuprindea un interval de terță mare, urmat de două intervale de cîte un sfert de ton.

cale, în special ale popoarelor Orientului, fenomen ce s-a perpetuat pînă în zilele noastre. Varietatea ritmului, legat indisolubil de metrul versului, reflectă fidel cea mai neînsemnată schimbare a înțelesului și conferă melodiei suplețe și sens.

Marea finețe a trecerilor de la vorbire la declamație, de la declamație la recitativ și de la acesta la cînt; sensibilitatea și expresivitatea ritmică (să nu uităm că aceasta din urmă era legată organic de mimică și mișcările corpului!) — iată remarcabilele realizări ale artei muzical-poetice grecești din antichitate.

Ne putem face o oarecare idee asupra monologurilor patetice pe baza fragmentului, păstrat pînă în zilele noastre, din tragedia *Oreste* de Euripide, și care are inflexiuni enarmonice:

81



Tragedia greacă antică

Culminația dezvoltării artei muzicale grecești antice o constituie *tragedia*¹. Tragedia antică continuă linia ritualurilor muzical-dramatice ale civilizațiilor vechi ale Orientului.

«Patimile» lui Osiris în Egiptul antic, ale lui Adonis în Fenicia, ale zeiței Iștar în Babilon, au în linii generale un conținut analog: reproducerea prin toate mijloacele posibile la respectivul nivel cultural — prin cînt, cuvînt, dans, mimică — a principalelor evenimente din viața omului, puse în legătură cu ciclul anotimpurilor și cu cele mai importante procese de producție (agricultura, vîntoarea etc.). Existența unor reprezentații muzical-dramatice analoge a fost stabilită și în cultura cretano-miceniană, precum și în Grecia homerică.

Izvorul principal al tragediei grecești antice a fost *ditirambul* — imnul în onoarea lui Dionisos², zeul vinului și al petrecerilor.

Aristotel afirma: „Tragedia își soarbe începuturile de la corifeii ditirambului“.

Cutul lui Dionisos reflecta, în imaginile unor mituri populare, ciclul anotimpurilor. De aceea, «dionisiile» se celebrau primăvara (deșteptarea naturii) sau toamna (sărbătoarea recoltei).

Figura „mult zgomotosului“, „mult cîntatului“, „încununatului cu hamei“ Dionisos este zugrăvită în imnurile Greciei antice astfel:

Prin al pădurii desii a pornit Dionisos slăvitul,
Încununat cu hamei și cu lauri. Pășeau după dînsul
Nimfele toate. De zgomot vuia necuprinsul pădurii.

În aceste legende, Dionisos nu apărea singur. Îl însoțeau *m e n a d e*³ cu zurgălăi, viță sălbatică sau șerpi în păr, satiri — simulacre umane cu coarne de țap și urechi de cai, nimfe, muzicanți și dansatori.

¹ În elină *tragós* — țap, *odé* — cîntec, de unde denumirea tragediei.

² Dionisos — Bachus la romani.

³ *M e n a d a* — în traducere exactă „nebuna“ — este denumirea bacantei.

Celebrarea serbărilor dionisiace era însoțită de dansuri în cerc, participanții purtând piei de țap cu blana în afară. Cântăreții aveau pe cap coarne de țap, își făceau bărbii din frunze de stejar și cununii de viță sălbatică, travestindu-se astfel în încornorații satiri, tovarășii lui Dionisos.

Așadar, în imnurile dionisiace, elemente de ritualuri teatralizate (obiiceiul travestirii) se îmbină cu dansurile, cîntul și acompaniamentul instrumental.

În ditiramb, un rol important îl deținea corifeul. Aceasta a dus la dialoguri între cor și corifeu, la dezvoltarea partidei corifeului, care includea tot mai multe elemente narative (relatarea peripețiilor, a suferințelor — „patimilor” lui Dionisos)¹. Astfel, în ditiramb (prin intermediul partidei corifeului) pătrundeau elemente epice, în timp ce dansul în cerc și cîntul celorlalți participanți, derivate din chemările pasionate adresate lui Dionisos, introduceau trăsături lirico-dramatice.

Cu timpul, ditirambul se scindează tot mai mult într-o parte epică, încredințată corifeului, și o parte lirico-dramatică — corul travestit, care execută mișcări caracteristice în cerc, de unde a căpătat numele de „ciclic”.

«Dansul în cerc» al participanților la ditiramb, îmbrăcați în piei de țap, era acompaniat de sunetele stridente, zgomotoase, ale unor instrumente muzicale. Marea răspîndire, popularitatea ditirambului, au fost determinate de faptul că la baza lui stătea cultul primăverii și fertilității, strîns legat de principalele procese de muncă (agricultura, viticultura) și, de aceea, apropiat sufletului poporului. Astfel, ditirambul a devenit izvorul tragediei antice grecești.

Tragedia a derivat din ditiramb în secolele VII—VI î.e.n. în centrele mai importante ale culturii eline — Sparta, Corint — procesul desăvîrșindu-se la Atena, capitala Aticeii. Aici a introdus Thespis pe actorul-povestitor, alături de cor și corifeu. Astfel iau o mai mare dezvoltare elementul narativ și trăsăturile dramatice (se înfiripă dialogul dintre corifeu și actorul-povestitor).

Această inovație a marcat trecerea la tragedie. Perfecționarea ulterioară a constatat în sporirea numărului actorilor la doi (la Eschil) și trei (la Sofocle), precum și în strămutarea reprezentanței din piață într-un loc special amenajat cu bănci pentru spectatori, dispuse în amfiteatru.

Formarea tragediei s-a desăvîrșit la Atena. Lucrul nu era întîmplător. Atena — după cuvintele lui Pindar, „bastionul Eladei” — a pornit, tocmai spre sfîrșitul secolului VI și pe la începutul secolului V î.e.n., să cucerească hegemonia în Grecia și pășea pe calea unei rapide înfloriri politice, economice și culturale. Chiar în secolul VI î.e.n. dominația aristocrației în Atena a cedat locul unei orînduiri mai democratice. Este adevărat că această democrație era sclavagistă, asigurînd drepturi politice numai cetățenilor atenieni liberi. Puterea Atenei a crescut mai ales după războaiele medice (sfîrșitul secolului VI — prima jumătate a secolului V î.e.n.), în care Atena a jucat primul rol.

Democrația ateniană a atins punctul culminant al înfloririi sale pe timpul unuia dintre cei mai de seamă oameni de stat — Pericle. Marx so-

¹ Legende populare despre Dionisos sînt pline de peripeții, lucru caracteristic pentru mitul unui zeu care moare și învie: Dionisos e înconjurat de dușmani, trupul lui este sfîșiat în bucăți, povestirea „patimilor” lui se încheia invariabil cu învierea zeului, spre bucuria și entuziasmul general.

cotea «secolul lui Pericle» epoca maximei înfloriri interne a Greciei¹. Om de o vastă cultură, inteligent și energic, Pericle a utilizat, pentru întărirea influenței sale asupra maselor, arhitectura, sculptura, dansul, poezia, importanța cea mai mare căpătînd-o însă tragedia.

Astfel, Atena cea „încununată cu toporași“ a început să fie vestită pentru serbările sale:

...Iarna și vara,
Jocuri, serbări și dansuri nu se sfîrșeau.
Cum a sosit primăvara, în cinstea lui Bromios?²
Cinturi răsună, coruri se-ntrec între ele,
Flaute cheamă la joc...

Sub Pericle, care visa să transforme Atena în „școala întregii Elade“, se strîngeau aici filozofi și artiști din toate părțile Greciei. Pe Acropole a fost construit un templu mareț în cinstea zeiței Atena; o frumoasă galerie — Propilee, ornată de cei mai buni artiști greci, urca pe Acropole.

Pictorii și sculptorii greci redau în operele lor frumusețea corpului uman, pe care îl puteau studia în timpul exercițiilor gimnastice și al întrecerilor, atît de răspîndite în vechea Grecie. Acest realism ne explică marile realizări ale artelor plastice eline.

În atari condiții, la Atena s-a desăvîrșit îndelungatul proces de formare a tragediei, care a constituit un fel de încununare a dezvoltării de pînă atunci a artei muzicale.

În anii înfloririi sale, tragedia antică a avut o imensă importanță social-politică, de stat. Din acest punct de vedere ea se apropia de jocurile întreceri, — tradiționalele serbări de masă ale grecilor liberi. Nu din întîmplare colectivul coral, care juca în tragedie un rol extrem de important, se alcătua pe baza unei întreceri între corurile care reprezentau diferite cetăți. Tratînd subiecte mitologice sau istorice, autorii tragediilor le confereau o semnificație actuală, apropiindu-le astfel de masele de spectatori.

Astfel, tragediile lui Eschil sînt legate de epoca luptelor de eliberare și a dezvoltării statului, iar tragediile lui Sofocle și Euripide, de epoca independenței Greciei antice și a începutului decadenței sale, care se manifestă în timpul războiului peloponezic. Cele mai bune tragedii reflectă teme de maximă actualitate — lupta dintre democrație și aristocrație, stabilirea drepturilor și a datoriilor cetățeanului, critica defectelor organizării de stat. De aici marea valoare ideologică și importantul rol social al tragediei antice, care, după cuvintele lui Aristotel, înfățișa acțiuni „însemnate“ și „serioase“.

Baza istorico-mitologică a tragediei antice se împletea cu teme politice, psihologice, religioase, cum erau lupta unei personalități eroice împotriva destinului orb, dragostea de patrie etc.

Lupta eroului împotriva destinului străbătea tragediile antice ca un fir roșu — întruchipare a acelor forțe stihinice ale naturii și a acestor legi sociale care nu puteau fi înțelese de grecii antici, datorită gradului insuficient de dezvoltare a lor în acea epocă istorică, și care de aceea le apăreau sub înfățișarea unui „destin neîndurător“.

¹ K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. 1, pag. 180.

² Bromios era numele de cult al lui Dionisos.

Pentru noi, tragediile antice sînt importante în primul rînd datorită marelui interes pe care ele îl manifestă față de personalitatea umană :

„Multe puteri sînt pe lume,
Dar mai puternic ca omul
Nu e nimic în natură...”

Această năzuință îndrăzneță de a opune personalitatea umană forțelor naturii, această credință în superioritatea omului confereau celor mai bune lucrări ale tragicilor greci un caracter activ și legat de urmărirea unui scop.

Să ne amintim de eroul lui Eschil, Prometeu, care, pentru că a dăruit oamenilor focul, a fost înălțuit de o stîncă și condamnat la chinuri îngrozitoare ; figura lui Prometeu a devenit un simbol al luptei pentru binele omenirii.

Este semnificativ faptul că Aristotel cerea ca în tragedie oamenii să fie înfățișați mai buni decît sînt ei în realitate. El preconiza necesitatea de „a vorbi despre ceea ce e posibil prin probabilitate sau necesitate”, în locul simplei copieri a ceea ce există. Aceste deziderate și-au găsit întruchiparea cea mai desăvîrșită tocmai în tragedie.

După Aristotel, forța morală a tragediei duce, „datorită milei și groazei, la purificarea de (aceste) afecte (și altele) asemănătoare” a spectatorilor și interpretelor.

Această „purificare”, *catharsis*, adică o „ușurare legată de o desfătare”, este, după cum învață filozofii antici, și o însușire a muzicii, dar se manifestă cu o forță deosebită în tragedie, unde sînt utilizate concomitent mijloace artistice diverse : corul și dansul, cîntul solistic și dialogurile, fără a mai vorbi de atributele și dispozitivele scenice care fac pe spectatori și pe interpreți să trăiască aievea „acțiunea și viața”, „fericirea și nenorocirea” (Aristotel), zugrăvite în cele mai bune tragedii.

Organizarea spectacolelor de tragedie era o sarcină civică de onoare și era încredințată celui mai de seamă cetățean al orașului — arhontului-eponim.

Tragediile se jucau în perioada marilor serbări dionisiace (martie—aprilie). Să ne imaginăm tabloul unei astfel de serbări la Atena într-o zi însoțită de primăvară. Portul e plin de corăbii, iar străzile, de solii fastuoase trimise de diferite state-cetăți. În mulțimea deasă, între miile de tineri în hlamide scurte, cu lănci lucioase și scuturi ușoare, este purtată statuia lui Dionisos, iar după ea, un grup de fete frumoase, îmbrăcate în alb, duc în coșulețe de aur primele fructe de primăvară. Cetățenii atenieni care au primit în acel an sarcina de onoare de a îngriji de reprezentarea tragediilor sînt însoțiți de corul înveșmîntat în purpură și avînd cununi de aur. Oamenii care alcătuiesc această procesiune vor participa la reprezentația ce va avea loc în teatrul de lîngă templul lui Dionisos, pe versantul sudic al Acropolei (teatrul a fost construit în secolul V î.e.n.).

Să urmărim procesiunea.

Un amfiteatru din bănci tăiate în stîncă sau special construite acoperea panta colinei. Puteau încăpea aici aproape 20.000 de spectatori (în general, teatrele antice aveau o capacitate de pînă la 40.000 de locuri). Jos, în fața primului rînd de bănci, se afla orchestra de formă rotundă, adică locul unde stătea corul. În centrul orchestrei era un altar, vestigiu al arhaicelor reprezentații rituale. În fundul orchestrei se înălța scena (la în-

ceput, un cort unde actorii își schimbau costumele, iar mai târziu, o clădire specială împodobită cu coloane). Fațada ei se acoperea, din vremea lui Eschil, cu un decor mobil — *proscenium*.

Actorii se aflau de obicei în fața scenei. Numai în cazuri speciale, ei apăreau pe un loc mai ridicat, numit *logeion*, adică locul de unde se vorbea în împrejurări speciale.

Ustensilele și recuzita teatrului erau din cele mai primitive (un dispozitiv pentru imitarea bubuitului tunetului etc.). Pentru a înfățișa acțiunea care se desfășura în interiorul unui templu sau palat, se scotea *echiclema* (o estradă înaltă de lemn montată pe roți — o rămășiță a străvechiului obicei de a se juca spectacole pe care).

Ca decor, se utilizau covoare, draperii, țesături. Dat fiind că spectacolul era privit din toate direcțiile, nu se foloseau decoruri plane. Cortina nu se cunoștea în teatrul grec.

Actorii jucau cu măști. Acest lucru era, într-o oarecare măsură, impus de împrejurarea că reprezentația avea loc în aer liber (se bănuiește că de mască era fixat un dispozitiv pentru amplificarea vocii). Pe de altă parte, măștile actorilor își trăgeau originea din măștile pictate, accesorii ale mascaradelor arhaice. Actorii purtau *coturne* — o încălțăminte extrem de incomodă, cu talpă groasă de lemn. Îmbrăcămintea lor era intenționat arhaică. Acestea toate sînt mărturii ale derivării celor mai vechi tragedii din serbările rituale arhaice.

Caracterul măreț și solemn al spectacolelor grecești antice de tragedie este excelent redat în balada lui Schiller, *Cocorii lui Ibycus* (traducerea rusă de V. Jukovski):

...Strînsă din cele patru zări,
Ca valurile unei mări
Vălește-a grecilor grămadă;
Așteaptă toți în teatrul plin,
Ce-naltă zvelta-i colonadă
În sus, spre cerul cel senin.
Vin din Micene, din Phocida,
Din Sparta vin, din Aulida,
Din toate insulele și
Din Asla; sînt mii și mii,
Bătrîni și tineri, mic și mare;
Și iată că în fața lor,
Cu-n cînt ce dă fiori, apare,
Solemn, mult așteptatul cor,
Ce rar și măsurat pășește,
Ca un măreț alai de zei,
Și-ntregul teatru ocolește,
După străvechiul obicei.

Bază a tragediei, pînă la Eschil inclusiv, a fost *corul*, din care s-au detașat treptat actorii, mai întîi unul, apoi doi și, în sfîrșit, trei (tragedia antică nu a depășit acest număr).

La începutul reprezentației, corul apărea în orchestră, în ordine de marș, și executa *parodul* introductiv. În partea finală a tragediei (*exodul*), corul părăsea scena în aceeași ordine de marș. În timp ce se afla pe scenă, corul cînta *stasime*, mișcîndu-se în același timp cînd într-o direcție, cînd în cealaltă. Corespunzător caracterului și direcției mișcării, cîntul corului se împărțea în strofă, antistrofă și epodă. Prin urmare, se aplica și aici principiul tripartit, apărut pentru prima oară în lirica corală.

Numărul mic de actori, decorurile și accesorii scenice modeste și convenționale, interpretarea rolurilor feminine de către bărbați, necesitatea ca un singur actor să apară în cursul spectacolului în câteva roluri — toate acestea arată că nu jocul actorilor și nu amănuntele exterioare stăteau la baza tragediei grecești antice, ci textul, dialogurile, numerele vocale solistice, cărora corul le servea ca un fel de fundal sonor.

Astfel, în forma ei evoluată, tragedia se prezenta ca un gen sintetic, reunind într-un singur tot muzica, dansul, acțiunea și recitarea textului. Raportul dintre aceste elemente ale tragediei a variat de-a lungul diferitelor etape ale evoluției ei.

Acest proces poate fi ușor urmărit în creația celor mai importanți autori tragici — Eschil, Sofocle și Euripide. Toți trei au trăit la Atena pe timpul lui Pericle și activitatea lor a marcat înflorirea maximă a tragediei eline.

În tragediile lui Eschil (525—456 î.e.n.) joacă un mare rol ideea răzbunării singeroase și a blestemului care apasă asupra urmașilor pentru crimele strămoșilor. Lupta dintre om și destinul neîndurător constituie pivotul tragediilor lui Eschil. Personajele lui sînt în general depărtate de viața reală, semănînd cu zeii din mitologia greacă. Primele tragedii ale lui Eschil mai sînt încă apropiate de spectacolele rituale religioase. În ele, rolul principal îl deținea corul, iar o dezvoltare a acțiunii dramatice lipsea aproape cu totul. La baza lucrărilor stăteau cîntecele corale și narațiunea epică. Drama nu era concepută unitar : este semnificativ faptul că Eschil scria trilogii.

Ulterior, și la Eschil se reduce importanța corului, apar personaje mai bine conturate, dezvoltarea acțiunii devine mai dramatică. Aceste trăsături caracterizează cea mai remarcabilă tragedie a lui Eschil, *Prometeu înălțuit*, unde figura centrală a lui Prometeu se situează pe primul plan și dialogurile au un rol mult sporit în comparație cu corul.

În trilogia următoare, *Orestia*, Eschil caută să zugrăvească portretele psihologice ale personajelor (reușind cel mai bine în scena cîntețului și a nebuniei lui Oreste).

Tragediile lui Sofocle (anii 497—406) se remarcă printr-o mai mare desăvîrșire din punctul de vedere al dramaturgiei și printr-o analiză psihologică mai justă a caracterelor. Personajele tragediilor lui sînt mai apropiate de oamenii reali decît de eroii lui Eschil. Eroii lui Sofocle sînt înzestrați uneori cu o voință puternică ce se împotrivesc destinului orb. Dar și la dînsul destinul învinge în cele din urmă.

Sofocle acorda o mare atenție ideii de „ispășire“ : orice fără-delege săvîrșită conștient sau inconștient atrage după sine ispășirea în mod inevitabil. Cel mai pregnant este redată această idee în tragediile lui Sofocle, *Oedip rege*, *Oedip la Colona* și *Antigona*. Ele povestesc soarta nefericită a regelui legendar Oedip, a fiilor și a fiicei sale Antigona, care năzuiesc spre bine, nu poartă nici o vină, dar cad victime ale unui concurs de împrejurări fatale.

Naturalitatea, conținutul de viață și individualizarea personajelor lui Sofocle — redată în mai mare măsură decît la Eschil — s-au reflectat și în latura muzicală a tragediilor lui, mai ales în ce privește funcțiunile corului și ale soliștilor. Sofocle a echilibrat elementul coral și cel solistic, sporind importanța partidelor solistice. În tragediile lui Sofocle corul ia parte la desfășurarea acțiunii.

Un nou pas de la spectacolul ritual coral la tragedia lirică a fost făcut de Euripide (aproximativ, 480—406 î.e.n.). Cea mai de seamă realizare a lui este înlocuirea eroilor mitologiei, „supraoameni“, cu personaje din viața de toate zilele. Euripide este creatorul dramei psihologice realiste. El caută să atragă atenția asupra sentimentelor și trăirilor oamenilor simpli din vremea sa.

„Glasul nostru să fie uman“, — spune despre Euripide contemporanul acestuia, Aristofan, autorul unor remarcabile comedii, — punînd în gura lui Euripide următoarele cuvinte: „Cînta-voi ce-i obișnuit, ce-i simplu și domestic...“

Chiar dacă Euripide alege ca eroi figuri din mitologie și regi, el îi tratează cu maximă libertate. Astfel, el face pe fiica regelui Agamemnon să se mărite cu un simplu plugar. Printre eroii lui Euripide se numără vagabonzi, infirmi; un simplu muritor îndrăznește să dorească pe o zeiță, preotese reproșează zeilor cruzimea lor etc. Euripide despoaie cu îndrăzneală pe zeii antici de „infaibilitatea“ lor. „În artă și știință am introdus și rațiunea sănătoasă“, — spune dînsul despre sine. Toate acestea vădese caracterul democratic al creației lui Euripide.

Latura muzicală a tragediilor lui Euripide nu se limitează la un cor care dansează și participă la frămîntările eroilor. Pentru reflectarea veridică a gîndurilor și sentimentelor personajelor, el utilizează o melodică solistică profund lirică, capabilă să dezvăluie pregnant lumea sufletească a eroilor. El se apropie de oamenii de artă înaintați ai vremii sale — muzicianul Timotheu din Milet, poetul Agathon care vrăjea pe atenieni prin frumusețea versurilor sale și prin folosirea măiestrită a mijloacelor de expresie muzicală (lui Agathon i se atribuie, printre altele, introducerea în tragedie a modului din sistemul cromatic¹).

În lucrările lui Euripide, o importantă inovație este crearea unei *scene lirice* libere, neîncătușate prin regulile unei construcții strofice, scenă în care actorii cîntă partide solistice. Dar pe de altă parte, dragostea lui Euripide pentru cromatisme, pentru modularea continuă, pentru tot felul de efecte vocale de virtuozitate, prevestește decadența tragediei antice în perioada următoare, cea elenistică, și degenerarea ei în pantomimă, gen în care profunzimea de idei cedează locul strălucirii exterioare.

Drama satirică
și comedia cu
dansuri

Alături de tragedie, teatrul antic cunoștea drama satirică și comedia cu dansuri.

Glumele libere ale corurilor de satiri contrastau cu măreția solemnă a corurilor și dansurilor din tragedie; corurile de satiri, care au servit cîndva ca izvoare ale tragediei, au trecut cu timpul pe ultimul plan, iar la începutul secolului V î.e.n. au fost definitiv eliminate din tragedie.

Cu toate acestea, poporului îi plăceau satirii. Și iată că, în jurul anului 500 î.e.n., corurile satirilor apar din nou în rîndul spectacolelor dramatice, sub formă de dramă satirică de sine stătătoare. A fost stabilit următorul raport: trebuia să fie reprezentată o dramă satirică la trei tragedii.

Drama satirică a păstrat trăsăturile arhaice ale unui fantastic capricios, trecerile impetuoase de la o veselie nestăpînită la gemete și va-

¹ Tetracordul cromatic, care stă la baza sistemului cromatic, se forma dintr-un interval de terță mică, după care urmau două semitonuri.

iete. Calambururile abundau în drama satirică, gen care adesea parodia tragedia.

Dacă drama satirică — „tragedia veselă“, cum o numeau contemporanii — a fost un gen intermediar, îmbinând subiectul și sfera personajelor tragediei cu libertatea și spontaneitatea dezordonată a spectacolelor cu satiri, în schimb, comedia cu dansuri era construită în întregime pe glumele improvizate, pe cîntecele și dansurile frenetice ale serbărilor dionisiace. Aceste serbări erau legate de cultul fertilității (serbarea zgomoasă și veselă — *komos* — a dat numele comediei).

Cunoștințele în legătură cu caracterul muzicii comediei antice sînt extrem de sărace; în ea, locul central îl ocupau dansurile în cerc, horele „animalelor“ în travesti, cu participarea unor măscărici improvizaatori.

Acțiunea comediei antice se baza pe o înlănțuire de momente orînduite simetric: *parodul* — apariția corului, *agonul* — controversa dintre forțele care se înfruntă în comedie, *parabaza* — apostrofa corului către spectatori etc.

Datorită caracterului popular al comediei, rolul conducător în acest gen de spectacole îl aveau un fel de „dueluri verbale“, așa cum în tragedie elementul principal a fost, în primele timpuri, întrecerea între coruri.

Comedia antică și-a atins punctul de maximă înflorire în creația lui Aristofan (446 — aproximativ 385 î.e.n.). Fiind un apărător al vechilor baze ale democrației ateniene și un purtător de cuvînt al gîndurilor și năzuințelor tărînimii atice, Aristofan a folosit teatrul ca pe o arenă de luptă pentru idealurile sale civice. Comediile sale au adus pe scenă multe tipuri sociale remarcabile și au creat un spectacol viu, expresiv, bogat în dialoguri pline de vervă, în bufonade, care cereau regizorului și actorilor inventivitate, reliefaarea caracterelor, o punere în scenă scînteind de spirit.

Așadar, cei mai de seamă reprezentanți ai teatrului antic, folosind elemente ale spectacolelor de amatori, au creat două genuri profund diferite, dar egal de desăvîrșite, — tragedia și comedia, a căror importanță a depășit considerabil cadrul lumii antice grecești.

Cultura muzicală din perioada elenistică

Către sfîrșitul primului mileniu î.e.n., cultura greacă s-a răspîndit atît în Apus, cît și spre Răsărit, contopindu-se aici cu culturile locale. Această cultură mixtă este numită *cultura elenistică*. Ea s-a născut în statele formate

după dezmembrarea monarhiei lui Alexandru Macedon, din care făcuseră parte țări foarte diferite ca nivel de dezvoltare și compoziție etnică.

În primele timpuri, cultura elenistică (ultimele 3—4 secole î.e.n. și primele secole ale erei noastre) a înregistrat unele succese în domeniul științei, al filozofiei, al artelor aplicate și al arhitecturii (în legătură cu ridicarea unor monumente grandioase în noile capitale ale unor state mari).

În această perioadă au luat ființă instituții de învățămînt la Atena (Academia lui Platon, Liceul lui Aristotel, Grădina lui Epicur). Alexandru Macedon a fondat în marele oraș comercial și cultural Alexandria, situat în delta Nilului, un muzeu care era în același timp academie, universitate și bibliotecă.

Se dezvoltă rapid matematica, geografia, astronomia, medicina și alte științe ale naturii. Descoperirea clar-obscurului și a legilor perspectivei a dus la înflorirea picturii.

În domeniul artelor muzicale se desfășura un proces plin de contradicții: se creau orchestre enorme, în orașele mari se construiau săli spe-

ciale de concert (odeonuri), dansul cunoștea o mare înflorire într-un nou gen la modă — pantomima. În domeniul muzicii propriu-zise s-a vădit o tot mai mare rafinare și lărgire a mijloacelor de expresie, o tot mai mare tendință spre o virtuoziție pur exterioră.

Dezvoltarea virtuoziității mergea paralel cu creșterea profesionalismului muzical. Ansamblurile de amatori ale vechii lirici corale și ale tragediei atice cedează locul unor «bresle» speciale de cântăreți și dansatori, plătiți pentru activitatea lor. Către sfârșitul secolului V, la Atena se constituie o uniune a artiștilor care se ocupă cu pregătirea actorilor, a cântăreților și a instrumentiștilor; cererea în aceste ramuri de activitate era așa de mare, încît foarte curînd această organizație și-a extins influența asupra întregii Grecii.

Spontaneitatea, sinceritatea emoțională a vechilor colective de coriști și dansatori amatori au fost înlocuite cu interpretări dinainte studiate, în aparență strălucite, însă în fond mai sărace în conținut, a unor genuri ca așa-numitul «ditiramb nou», care era o amplă cantată corală cu solouri de virtuoziție.

Dezvoltarea virtuoziității exterioare era legată de sărăcirea conținutului de idei.

Noile mijloace de expresie muzicală au dus la o mai mare perfecționare a instrumentelor muzicale. Apar kithare, după cuvintele lui Ammian Marcellin¹ — „cît o trăsătură“. Timotheu din Milet mărește la 11 numărul de coarde ale kitharei (această cifră nu a constituit o limită, numărul coardelor acestui instrument ajungînd și la 22).

La fiecare pas, acest interes pentru posibilitățile tehnice se transformă în scop în sine: „Eu nu caut lucrurile învechite — afirma cu orgoliu Timotheu, — noul este cu mult preferabil“. Nu din întîmplare filozofii materialişti, demascînd viciile păturilor suprapuse ale societății, declarau că muzica vremii lor „nu poate exprima nimic, fiind capabilă doar să excite nervul auditiv, amintind din acest punct de vedere arta culinară“. Nu din întîmplare au căpătat o răspîndire neobișnuită divertismentele muzicale superficiale, cum erau cîntecele de pahar („scolii“), al căror caracter a fost remarcabil definit de marele poet Horațiu: „Profită de moment, căci viața-i scurtă“.

Un asemenea fel de a vedea muzica ne dovedește transformarea ei într-un mijloc de amuzament pentru reprezentanții clasei dominante a lumii antice, pe cale de dispariție, — făpturi cufundate în desfrîu și îmbuibate de toate bunurile vieții.

Trăsăturile generale ale culturii Romei antice	Vechiul stat sclavagist roman a luat ființă în secolele VIII—VI î.e.n. în centrul peninsulei italiice. De la jumătatea secolului I î.e.n. și pînă la sfîrșitul secolului II al erei noastre, sistemul sclavagist își atinsese punctul culminant în multe ținuturi din jurul Mediteranei. Forțele de producție se dezvoltau tot mai mult pe baza exploatării sclavilor, al căror număr creștea din ce în ce.
--	--

Dintr-un stat-cetate, care a supus întreaga peninsulă italică, Roma s-a transformat — în epoca de înflorire a culturii elenistice — într-un stat sclavagist.

¹ Ammian Marcellin (n. aprox. în anul 340, m. aprox. în anul 400) a fost un istoric roman, autorul lucrării *Istoria*, care tratează despre perioada ce începe cu domnia împăratului Nerva și merge pînă la sfîrșitul secolului IV.

Imperiul Roman îngloba în acea perioadă toate țările situate pe țărmul Mării Mediterane — Europa vestică și sudică, Africa de nord, Asia vestică. Orașul Roma, capitala imperiului, era în același timp și centrul lui științific și cultural.

Către sfârșitul secolului II al erei noastre a început criza sistemului sclavagist, criză care s-a ascuțit considerabil pe la jumătatea secolului III.

În secolul V al erei noastre, decăderea agriculturii, a meseriilor, a comerțului, intensificarea răscoalelor de sclavi și coloni, provocate de adîncirea crizei modului de producție sclavagist și de migrațiunea popoarelor vecine cu Imperiul Roman, au dus la prăbușirea acestuia. În anul 476, căpetenia de mercenari, Odoacru, a detronat pe ultimul împărat al Imperiului Roman de Apus. Acest an este socotit data căderii Imperiului Roman sclavagist din Apus¹.

Dintre popoarele vechii Italii, cel mai dezvoltat din punct de vedere economic și cultural a fost poporul etrusc. În secolele VII—VI î.e.n., etruscii furnizau romanilor obiecte lucrate din metal; de la ei au împrumutat romanii principiile de bază ale construcției și trăsăturile caracteristice ale stilului arhitectonic.

Către sfârșitul secolului V și în secolul IV î.e.n., romanii au venit în strîns contact cu populația orașelor grecești din sudul Italiei, fapt care a exercitat o puternică influență asupra dezvoltării culturale a Romei. La Roma apar operele de artă eline, din domeniul sculpturii și al arhitecturii. În rîndurile populației romane au căpătat o largă răspîndire limba, literatura, știința și filozofia greacă².

Însă romanii s-au preocupat mai puțin de continuarea studiilor teoretice ale grecilor, decît de aplicarea în practică a realizărilor științifice ale acestora (în domeniul construcțiilor, al hidrotehnicii, al agronomiei etc.). Ei au întrecut cu mult pe greci în executarea unor lucrări necesare din punct de vedere practic (construcția de drumuri, poduri, apeeducte etc.).

Contopirea, în secolul I î.e.n., a culturii elenistice cu cea romană s-a manifestat și în domeniul artei.

Literatura artistică romană a luat naștere în secolul III î.e.n. (traducerea în limba latină a *Odiseei* și a cîtorva tragedii grecești). S-a dezvoltat o poezie lirică³, la început sub formă de cîntece populare; ulterior, a căpătat o importanță deosebită satira. Cel mai mare poet roman din primii ani ai erei noastre a fost Virgiliu.

Un loc important îl ocupau în literatura romană lucrările în proză ale istoricilor și oratorilor. Cel mai mare istoric roman, Tacit, a trăit în a doua jumătate a secolului I și la începutul secolului II al erei noastre. Un remarcabil gînditor materialist roman a fost Lucrețiu (aprox. 95—55 î.e.n.).

O trăsătură caracteristică a culturii romane a fost construirea unor amfiteatre enorme, în care aveau loc sîngeroase lupte de gladiatori, precum și luptele dintre criminalii condamnați și fiare sălbatice.

¹ În anul 395 al erei noastre, din Imperiul Roman s-a desprins Imperiul Roman de Răsărit, cunoscut sub numele de Imperiul Bizantin.

² Romanii au împrumutat una din formele alfabetului elin, adaptîndu-l limbii latine.

³ Poezia lirică era destinată cîntului vocal cu acompaniament de instrumente cu coarde (vestitul poet roman Horațiu își numea odele „cuvînte care trebuie să răsune cu strunele”); versurile marelui poet roman Ovidiu „se dansau” uneori în teatru. Alături de scenele vorbite se introduceau, în drama romană, numere muzicale (așa-numitele *cantica*), acompaniate la *tibii* (ele erau mai curînd recitative decît cîntece).

Și în domeniul culturii muzicale, ca și în celelalte arte, în literatură și în filozofie, Roma se afla sub influența muzicii străine: orașul era înțesat de declamatori, cântăreți și instrumentiști virtuozii din Grecia și Alexandria, de dansatoare feniciene și spaniole.

Izvoarele muzicii romane antice Roma posedă și o veche cultură muzicală autohtonă. Urme ale ei s-au păstrat în străvechi cîntece de biruință, de nuntă, de înmormîntare și de pahar, acompaniate de *tibia* (numele latin al aulosului), în cîntece și dansuri războinice arhaice.

Primii muzicanți ai Romei antice au fost, după cum se bănuiește, etruscii (începutul secolului V î.e.n.), ale căror cîntece de muncă se remarcă printr-o ritmică foarte pregnantă; sunetele *tibiei* acompaniau de asemenea exercițiile gimnastice și luptele cu pumnul.

Caracterul vieții muzicale a Romei imperiale a fost însă determinat nu de străvechea cultură autohtonă a Italiei, ci, în primul rînd, de muzica elină, iar după ea de cea siriană (dansatoarele și flautiștii), babiloniană, spaniolă (vestitele dansatoare din Cadiz), egipteană și alexandrină.

Domitian¹ a instituit întrecerile capitoline², care aveau loc la patru ani o dată, într-un edificiu special construit pe cîmpul lui Marte³ și unde, alături de poeți, se întreceau cântăreți și muzicanți. Învîgătorii primeau cununi de lauri. Aceste serbări atrăgeau artiști din regiuni depărtate — pînă și din Asia și Egipt.

Împăratul Nero a instituit așa-numitele «întreceri grecești», la care participa și el, nu numai ca poet, dar și în calitate de cântăreț și kitharod.

Rolul și caracterul muzicii în viața socială Rolul muzicii în viața socială a Romei imperiale era însemnat; în circuri și teatre se produceau enorme ansambluri corale și instrumentale (filozoful Seneca remarcă ironic că în teatru erau mai mulți interpreți decît spectatori). La palatele și vilele nobilimii existau orgi hidraulice.

Se programau concerte publice, organizate de antreprize speciale. De un succes uriaș se bucurau concerte solistice ale virtuozilor (în majoritatea cazurilor străini, veniți din Grecia și Alexandria), care întreprindeau „turnee” prin cele mai mari orașe ale Imperiului Roman și primeau pentru concerte lor, onorarii fabuloase. Deosebit de căutați erau profesorii de muzică și de dans. Poetul Marțial, într-o scrisoare adresată unui prieten, sfătuiește fără glumă pe fiul acestuia să-și aleagă ca profesie predarea muzicii, asigurîndu-și în acest fel o carieră strălucită.

Mecenații socoteau drept o dovadă de bun-gust întreținerea unor orchestre formate din sclavi. După cum se știe, chiar consuli și împărați romani erau pasionați după muzică.

Din marele rol social organizatoric pe care îl jucase muzica în Grecia antică nu mai rămînea nici urmă. Cicero releva cu amărăciune caracterul vicios al muzicii romane, — „pierderea demnității, o nestăpînire care ducea la efeminare”. Plutarh a fost nevoit să remarcă: „... contemporanii

¹ Împărat roman (81–96 e.n.).

² Capitolul este una din colinele pe care era situată Roma antică. Datorită poziției sale, Capitolul a fost din cele mai vechi timpuri citadela Romei, precum și centru al cultului religios.

³ Piață a Romei antice, unde aveau loc întreceri militare și gimnastice. De aceea își trăgea numele de la Marte — zeul războiului.

noștri, renunțând la înaltele ei frumuseți (ale artei), introduc în teatre, în locul muzicii de pînă acum, virilă, cerească și plăcută zeilor, o muzică dez-mățată și goală de conținut”¹.

În Roma antică nu se bucura de succes marea tragedie a Greciei clasice, ci spectacolele care conținu pe un efect exterior, cele mai iubite fiind jocurile sîngeroase ale gladiatorilor.

Pantomima În rîndurile poporului Romei republicane fuseseră larg răspîndite din timpurile cele mai vechi farsele de bilci — *atellane* — cu măști ca personaje caracteristice. Cel mai gustat spectacol era genul pantomimei — un fel de suită mimată interpretată de un dansator solist, și al cărei text era prezentat în limba greacă, inaccesibilă maselor largi; acest text era cîntat de cor, cu acompaniamentul zgomotos al unei orchestre — numeroase pentru acea vreme — formată din instrumente de origine greco-orientală².

Acesta era un nou gen de artă sintetică profesională, avînd înainte de toate un caracter de spectacol-divertisment. Rolul mut al unicului interpret, mimul, cerea o mare măiestrie a mimicii expresive. Un mim iscusit era capabil să întrușipeze pînă la cinci-șase personaje diferite, în cele mai complicate situații. „Unul și același artist înfățișează pe bărbat și pe femeie, pe împărat și pe soldat, pe tînăr și pe bătrîn” — remarcă contemporanii. Chiar și cînicul Demetrius, după ce a urmărit jocul unui mim virtuos, a fost nevoit să recunoască: „Nu numai vîd, dar și aud tot ce redai tu, și înțeleg pentru ce nu recurgi la cuvînt, de vreme ce poți vorbi așa de liber cu ajutorul mîinilor...”

Principala trăsătură a pantomimei romane nu era profunzimea de idei, ci, flexibilitatea mișcărilor artistului, mișcări de o virtuozitate ce friza acrobația.

Așadar, de pe urma epocii de înflorire a artei muzical-poetice a Greciei clasice nu rămăsese decît amintirea. În sînul culturii veștede a lumii greco-romane sfîșiate de contradicții de clasă prindea puteri muzica „barbarilor”, care avea să absoarbă rămășițele civilizației muzicale greco-romane în momentul căderii Imperiului Roman de Apus.

Din contra, o mare severitate caracterizează muzica primei perioade a creștinismului, care se încheagă în sînul Imperiului Roman sclavagist. Însă această muzică răsuna numai în catacombe și nu ea determină caracterul și nivelul general al culturii muzicale a Romei.

Centre provinciale ale culturii muzicale a Imperiului Roman Alături de metropolă, ajunseseră la o mare înflorire și alte orașe ale Imperiului Roman, ca Tirul și Antiohia; tînărul oraș Alexandria își sporea și el rapid importanța economică și culturală. În sfîrșit, Atena cu gloria ei trecută rămînea în continuare unul din cele mai însemnate centre de predare a filozofiei și artei.

Toate aceste centre locale erau focare ale culturii artistice antice, inclusiv și ale culturii muzicale; ele posedau ansambluri proprii de înaltă clasă — vocale, instrumentale și dans.

¹ Plutarh. *Despre muzică*. Pb., 1922, pag. 50.

² Principalul instrument în această orchestră era *aulosul*, secondat de instrumente de suflat și de zgomot (o varietate a flautului lui Pan, *sirinul*, *cimbalele*), precum și de instrumente cu coarde (*kithare* și *lire*).

Siria¹ a ajuns să joace un rol special în Imperiul Roman. Poziția acestei țări, situate la jumătatea drumului care ducea din Egipt spre regiunile culturii „barbare“, a determinat dezvoltarea rapidă a principalelor orașe siriene. Ele se populau în mod intensiv, căci străinii care se stabileau în centrele mari erau obligați să primească cetățenia siriană. Aceasta explică caracterul multinațional al populației, fapt care a dus, la rîndul său, la îmbogățirea culturii siriere.

Astfel devine explicabilă dezvoltarea și înflorirea capitalei Siriei, Antiohia, care număra aproape o jumătate de milion de locuitori și abunda în edificii magnifice.

Încă din acea vreme, Siria era, alături de Grecia și de Palestina, una din pepinierele principale nu numai ale ritualurilor fastuoase de cult, dar și ale muzicii. Aici s-au format cele mai importante și mai tipice variații ale psalmodiei de cult și ale creației de imnuri. Cel mai de seamă reprezentant al acestei din urmă activități de creație a fost Efreml sirianul (aprox. 306—378).

Un rol important în domeniul culturii religioase în primele secole ale erei noastre i-a revenit Alexandriei. Acest mare port comercial și centru al curentelor filozofice și religioase (între care și creștinismul pe cale de închegare) a devenit cel mai populat oraș din acea vreme, numărînd aproape un milion de locuitori.

Cel mai remarcabil cartier al orașului era Bruchionul, cu palatele și muzeele sale, și adăpostind cea mai mare bibliotecă a antichității, — faimoasa bibliotecă din Alexandria, care conținea aproape 700 de mii de sururi. Numai catalogul manuscriselor abia încăpea în 120 de sururi.

Într-un centru atît de animat erau obișnuite tot felul de serbări și spectacole de stradă, în care muzica juca unul din primele roluri. Este suficient să menționăm că la o singură procesiune luau parte trei sute de coriști și trei sute de orchestranți.

Cultura Alexandriei, avansată pentru acea vreme, a exercitat la rîndul său o mare influență asupra Romei.

Particularitățile
culturii muzi-
cale antice
greco-romane

Scurta trecere în revistă a culturii muzicale greco-romane ne permite să stabilim trăsăturile caracteristice ale muzicii antice. Particularitățile ei s-au vădit cu claritate într-un sistem de teorie muzicală elaborat amănunțit.

Arta muzicală a antichității greco-romane se distinge prin legătura indisolubilă dintre text, muzică și dans.

În întreaga perioadă clasică a Greciei antice (secolele VI—V î.e.n.), a predominat *melodica vocală monodică*, ce asigura o foarte strînsă legătură a muzicii cu versul și o rostire clară a textului. Rolul conducător al versului s-a vădit și în faptul că încă în cîntul coral arhaic monodic metrul versului determina de obicei ritmul muzicii.

Practica corală bărbătească ce a existat în popor, de-a lungul mai multor veacuri, a influențat și scara muzicală utilizată: *două octave* (de la *fa* octava mare pînă la *fa* prima octavă) — acesta fiind ambitusul așanumitului sistem perfect; oricine putea să cînte în acest registru fără o pregătire specială. Pentru noțiunea de „incult“ se utiliza un cuvînt care

¹ În acea vreme, Siria se mărginea la Răsărit cu Eufратul, la Apus cu Palestina, Fenicia și Marea Mediterană, iar la Sud cu Arabia.

însemna „incapabil să cînte într-un cor“. Este semnificativ faptul că filozoful Platon dădea muzicii definiția de „arta de a dirija colective corale“.

Predominarea cîntatului coral a avut o importanță covârșitoare : ea constituie mărturia răspîndirii în Grecia antică a unei activități muzicale *colective*, de amatori, și tot ea a constituit baza uneia din cele mai înalte realizări ale artei muzical-poetice a antichității — tragedia ; ea a determinat și trăsăturile caracteristice ale sistemului antic de teorie muzicală.

Și mai mari posibilități pentru varietatea și diferențierea melodiei antice grecești au fost oferite de dezvoltarea, începînd aproximativ din secolul VII î.e.n., în rîndul reprezentanților școlii de la Lesbos, a *cîntatului solistic*, monodic. Melodica vocală solistică cunoștea cele mai fine gradații, de la declamația cu acompaniament muzical (procedeu foarte răspîndit) și pînă la o cantabilitate melodică tot mai mare, care se identifica într-o serie de cazuri cu cîntatul propriu-zis.

Legăturile reciproce dintre artele muzicale s-au vădit și în marea importanță acordată *ritmului*. Un ritm elastic și viguros constituia adesea pivotul care unea într-un singur tot cuvintele, cîntul, muzica instrumentală și dansul. De regulă, caracterul ritmului era dictat de legătura organică a artei cu viața socială, cu procesele de muncă, cu procesiunile militare și cele festive, cu jocurile și întrecerile. Este caracteristic faptul că grecii defineau ritmul ca principiu «masculin», spre deosebire de melodie, socotită principiu «feminin».

Bogăția resurselor expresive ale melodicii eline se vedește clar în caracterele specifice ale modurilor.

La baza modurilor antice grecești stătea *tetracordul*¹. Încă din vechime, pentru umplerea intervalului de cvartă se folosea mai întîi un singur sunet intermediar, iar apoi două, obținîndu-se astfel o *succesiune de patru sunete*. Direcția sunetelor în tetracorduri, iar ulterior și în scările muzicale de o octavă (pînă la primele secole ale e.n.) era *descendentă*.

Mai tîrziu, muzica greacă antică nu s-a mai mulțumit cu întinderea unui tetracord. Depășirea limitelor acestuia a avut loc în mai multe feluri. S-a practicat pe scară largă contopirea a două tetracorduri vecine, în așa fel încît sunetul superior al tetracordului inferior să coincidă cu sunetul inferior al tetracordului superior. Acest tip de unire a tetracordurilor era numit chiar de greci «contopit», spre deosebire de tipul «despărțit» de îmbinare a tetracordurilor, cînd între două tetracorduri vecine rămînea un interval de un ton întreg.

În cazurile cînd cvarta se „umplea“ cu un singur sunet intermediar, din tetracordurile «contopite» rezulta *scara pentatonică*².

Semitonul de trecere, care umple tot mai des, în calitate de-al doilea sunet intermediar, celula de cvartă, duce la formarea *tetracordului diatonic*.

¹ În traducere literală, „patru sunete“, de la cuvintele eline *tétrares* — patru și *cordi* — sunet. Predominarea tetracordului în modurile grecești arhaice este confirmată de faptul că lirole arhaice aveau patru coarde, precum și de caracterul notației muzicale instrumentale și vocale.

² Existența scării pentatonice este confirmată de structura pentatonică a lirei și kitharei grecești arhaice, precum și de structura aulosului arhaic.

Iată tipurile principale de tetracorduri diatonice :

- doric* — succesiunea coboritoare a treptelor :
ton, ton, semiton ($1, 1, \frac{1}{2}$) ;
frigic — succesiunea coboritoare a treptelor :
ton, semiton, ton ($1, \frac{1}{2}, 1$) ;
lidic — succesiunea coboritoare a treptelor :
semiton, ton, ton ($\frac{1}{2}, 1, 1$) ;



Contopirea unor tetracorduri omonime a dus la formarea modurilor diatonice de o octavă, în care rolul principal îl jucau tot sunetele de sprijin ale cvartei.

Scara muzicală a modului *doric* este succesiunea treptelor coboritoare : $1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1, \frac{1}{2}$:



Scara muzicală frigică ce cuprindea o octavă se forma prin succesiunea coboritoare a treptelor : $1, \frac{1}{2}, 1, 1, \frac{1}{2}, 1$, iar cea lidică prin succesiunea coboritoare a treptelor : $\frac{1}{2}, 1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1$.

Adăugându-se cu timpul mai sus și mai jos de scara muzicală de o octavă, tetracordurile omonime, în perioada de maximă înflorire a culturii grecești antice s-a format «sistemul perfect» :



El cuprindea succesiunea tuturor sunetelor folosite în practica muzicală a Greciei antice. Ambitusul „sistemului perfect“ este de două octave, ceea ce corespundea registrelor vocilor bărbătești, care alcătuiau nucleul de bază al corului.

Rămășițele dominației cvartei se vădese în aceea că, până și în «sistemul perfect» de două octave, treptele de sprijin nu erau sunetele intervalului de octavă, ci de cvartă ; sunetele scării muzicale nu se notau după octave, ci după tetracorduri.

Sunetul de sprijin central și fundamental al întregului sistem nu era, ca în muzica noastră — *tonica*, ci sunetul *mijlociu* (meza), — un fel de pivot în jurul căruia „ondula“ melodia, cînd sus, cînd jos. Un astfel de principiu al sunetului fundamental este caracteristic pentru multe culturi muzicale monodice, pînă în zilele noastre.

La început, «sistemul perfect» nu admitea modulația. Dezvoltarea culturii muzicale, lărgirea sferei imaginilor, a mijloacelor de expresie muzicală, au creat necesitatea *modulațiilor* modale, intonaționale (alături

de modulațiile ritmice). În consecință, în «sistemul perfect imobil» se introducea un tetracord intercalar¹, pentru a se obține un salt cromatic la un semiton :

a' Nētō	}	Hyperbolaiōn
g' Paranētō		
f' Tritō		
e' Nētō	}	Dieceugménōn Nētō
d' Paranētō		
c' Tritō		
b Paramesō		Paranētō
a Mesō		b Tritō
		} Synemmenōn
g Lichanōs	}	Mésōn
f Parhypatō		
e Hypatō		
d Lichanōs	}	Hypatōn
c Parhypatō		
b Hypatō		
A Proslambanōmenos		

Cromatizarea treptelor modului permitea să se construiască fiecare mod pornindu-se de la orice sunet, păstrându-se totodată intact raportul dintre sunete, specific modului respectiv. Astfel, s-au format «scările transpozitorii», care reglau nivelul înălțimilor sunetelor, respectându-se așezarea lor în modul dat. Folosirea «scărilor transpozitorii» permitea să se plaseze melodia în registrul cel mai comod pentru executarea ei.

Tetracordurile se deosebeau între ele nu numai prin poziția semitonurilor, ci și prin folosirea intervalelor de terță mică, de terță mare și a sfertului de ton. Astfel, alături de tetracordul diatonic existau tetracordul cromatic și cel enarmonic :



Spre deosebire de tetracordul diatonic, care admitea doar tonuri și semitonuri, tetracordul cromatic cuprindea un interval de terță mică urmat de două semitonuri, iar tetracordul enarmonic era caracterizat prin prezența unui interval de terță mare, urmat de două sferturi de ton.

Noțiunile de *mod* și *tonalitate*, cunoscute în muzica europeană contemporană, erau completate în muzica antică prin folosirea a diferite sisteme, cu scopul de a varia caracterul melodiei.

Alături de grupurile modurilor principale, încadrate de modurile ajutătoare *hipo* și *hiper*², muzica antică dispunea de trei sisteme melodice diferite, fără a mai vorbi de scările transpozitorii.

¹ Includerea unui astfel de tetracord se efectua nu prin metoda despărțirii, ci prin cea a *contopirii*, ceea ce asigura obținerea intervalului cromatic și b-sl. Astfel, «sistemul imobil» se transforma într-unul «mobil».

² Modul *hipo* se obținea prin adăugarea „sus” a tetracordului corespunzător, iar modul *hiper*, prin adăugarea „jos” a tetracordului corespunzător.

În sfârșit, afară de sistemul cromatic și enarmonic, în muzica antică greacă se foloseau devieri de la raporturile modale stabilite. Aceste devieri (așa-numitele «nuanțe») puteau să fie de $5/6$, $5/4$, $3/4$, $1/3$, $3/8$ de ton.

Așadar, muzica antică — deși nu reușise încă să se libereze complet de structura tetracordică — era caracterizată printr-o multilateralitate a resurselor modale, întrecând ca bogăție a expresiei resursele muzicii europene contemporane «de gen».

Grecii antici au reușit să ajungă și la o ritmică excepțional de variată, care, cu toată complexitatea și flexibilitatea ei, nu-și pierdea niciodată elasticitatea și precizia.

Muzica Instrumentală

În Grecia antică, rolul muzicii instrumentale era mai puțin important decât al celei vocale; totuși, muzica instrumentală era larg răspândită.

La început, instrumentele se foloseau mai ales pentru acompanierea cîntului vocal. Se distingeau *lirodia* și *kitharodia* (acompanierea melodiei vocale de însuși cîntărețul, la liră sau la kithară) și *aulodia* (acompanierea cîntărețului de către un alt interpret — aulet).

De o deosebită răspîndire s-a bucurat kitharodia; cîntărețul se acompania singur la kithară, făcînd coardele să răsune prin ciupirea lor cu degetele mîinii stîngi (în pauzele cîntului vocal, interpretul executa un interludiu instrumental, recurgînd de data aceasta și la degetele mîinii drepte, dotate cu un plectru¹). Repertoriul kitharodului era variat, cuprinzînd cîntece de dragoste, epice, de pahar și satirice. Genul cel mai important al kitharozilor era așa-numitul *nom kitharodic* — o amplă piesă de concert, alcătuită din cîteva părți.

Aulodia acompania de obicei exercițiile militare și pe cele gimnastice, precum și corurile din tragedii².

În domeniul muzicii instrumentale solistice, «auletica» era mai răspîndită decât «kitharistica» (așa se numeau, spre deosebire de aulodie și kitharodie, solourile de aulos sau kithară, fără voce).

Înflorirea auleticii, care a durat secole întregi, a avut ca punct de plecare victoria lui Sacad la întrecerea muzicală în jocurile pitice de la Delphi (în anul 587), unde a interpretat celebrul «nom pitic»; de fapt, acesta este cel mai vechi exemplu de muzică cu program, cunoscut nouă.

Spre deosebire de auletică, kitharistica (adică muzica pentru solo de kithară) era de obicei caracterizată printr-o virtuozitate care cultiva efectele exterioare.

Un alt instrument de suflat al antichității grecești era *flautul lui Pan* — o garnitură de tuburi de dimensiuni diferite, fiecare din ele emîtînd cîte un singur ton.

Dintre instrumentele de percusiune și de zgomot se utilizau tamburinele, talerele de metal (cimbalele), sistrele și instrumente de tipul castanietelor — accesorii ale multor dansuri.

Mai variate erau instrumentele muzicale ale Romei antice. Alături de liră, kithară și aulos (tibia), cunoscute nouă din Grecia antică, Roma mai

¹ Plectrul era o plăcuță de fildes, baga, lemn sau piele tare, cu un unghi ascuțit, cu care se ciupeau coardele.

² În acest din urmă caz, auletul se numea *coraul*, de la cuvintele „cor” și „aulos”.

folosea un mare număr de instrumente de suflat, legate mai ales de viața militară. Acestea erau : tuba (trompeta dreaptă), cornul îndoit sau *buccina* și *lituus*-ul — un instrument cu tubul drept, cilindric, și cu pavilionul îndoit.

Roma cunoștea și instrumente de tipul harpei și al lirei.

La bacanaie se întrebunțau mai ales cimbalele și alte instrumente de zgomot.

Estetica și
teoria muzicală
a antichității
eline

Estetica și teoria muzicală a antichității grecești se aflau în strinsă legătură cu dezvoltarea științei și a filozofiei. Istoria filozofiei eline este istoria luptei materialismului naiv, primitiv, împotriva a tot felul de doctrine idealiste, reflectând contradicția dintre concepția despre lume a democrației sclavagiste și aceea a aristocrației sclavagiste reacționare. Nu e întâmplător faptul că cele mai de seamă figuri ale esteticii muzicale au fost cei mai mari filozofi ai antichității (Pitagora, Platon, Aristotel) și discipolii lor direcți (Damon, Philolaos, Aristoxene). La fel cum „în formele variate ale filozofiei grecești pot fi găsite în embrion aproape toate tipurile de concepții despre lume apărute mai târziu” (Engels), tot așa și în domeniul esteticii muzicale pot fi întâlnite aprecieri profunde și juste, care au servit ca bază pentru dezvoltarea ulterioară a doctrinelor de estetică muzicală.

Încă Pitagora (aprox. 580—500 î.e.n.) căuta o bază obiectivă — comensurabilă prin numere — a fenomenelor estetice, și se ocupa de problema importanței pedagogice a artei.

Pitagoricenii au dat o largă dezvoltare concepției despre structura universului văzută ca o armonie. Este extrem de importantă definirea de către pitagoreici a armoniei ca *unitate în varietate și concordanță între contrarii*. Astfel, încă la izvoarele esteticii muzicale grecești antice se disting primele elemente ale gândirii dialectice. Și Heraclit, poate nu fără influența pitagoreicilor, stabilește originea armoniei din contraste. Frumosul este, după părerea sa, armonia sau unitatea contrariilor, presupunând trecerea fiecărui fenomen în contrariul său, după o luptă între aceste contrarii. Aristotel la rîndul său, arată că principiul unității contrariilor se situează la baza tuturor artelor. El socotește că muzica „creează o armonie unică, amestecînd (în cazul cînd voci diferite cîntă concomitent) sunete înalte și joase, lungi și scurte...”.

Înflorirea concepțiilor de estetică muzicală ale grecilor antici coincide cu perioada clasică a înfloririi artelor și a sistemelor filozofice, adică cu secolele V—IV î.e.n.

Principală cucerire a esteticii muzicale eline este învățătura elaborată în detaliu, despre *etos*¹. Principiul de bază al acestei învățături se reducea la stabilirea unei legături de cauzalitate între caracterul și structura muzicii și emoțiile sufletești pe care muzica este capabilă să le provoace. Cu alte cuvinte, învățătura despre *etos* pornea de la cunoașterea imensului rol social al artei, deci și al muzicii, atribuindu-i acesteia o mare valoare educativă. Aristotel² (384—322 î.e.n.), numit de K. Marx cel mai mare gin-

¹ Etos (*ethos*). În elină — morav, obicei, caracter.

² După cum se știe, Aristotel oscila, în concepțiile sale, între materialism și idealism, însă în domeniul artelor el vădea tendințe materialiste.

ditor al antichității, afirma că muzica se află într-un raport bine determinat cu morala. Iată cuvintele sale : „La fel cum gimnastica contribuie într-o anumită măsură la dezvoltarea calităților fizice, tot așa și muzica e capabilă să exercite o oarecare acțiune asupra *naturii etice* (a omului).“

Și filozoful idealist Platon (427—347 î.e.n.) apărător al orînduirii sclavagiste, propovăduitor al misticismului religios, a căutat să utilizeze învățătura despre etos în scopurile sale, legate de interesele clasei dominante.

El propunea ca muzica să fie folosită pentru formarea unor ostași rezistenți, ce urmau să lupte împotriva sclavilor răsculați și a dușmanilor din afară, pentru consolidarea orînduirii sclavagiste, căci cea mai potrivită pentru educarea tineretului este, după părerea lui Platon, tocmai muzica : „ritmul și armonia pătrund cel mai bine în adîncul sufletului și exercită cea mai puternică influență asupra lui“.

În virtutea acestor considerente, Platon acordă, de exemplu, o apreciere pozitivă lucrărilor în modul doric, acesta fiind considerat ca un mod cu caracter viril, războinic, capabil să-l facă pe auditor să înfrîngă greutățile. El se declară un adversar al muzicii în modurile mixolidic și lidic, care, după părerea lui, adorm și efeminează oamenii, fac din ei niște proști ostași.

Aristoxene, elev al lui Aristotel, a jucat un rol important în formularea principiilor de teorie muzicală. Activitatea lui marchează punctul culminant în dezvoltarea concepțiilor de teorie muzicală ale antichității grecești. Aristoxene acorda o mare importanță muzicii populare, punctul de plecare al doctrinei sale constituindu-l muzica larg răspîndită în popor. El a fost capabil să se ridice pînă la înțelegerea necesității unui sistem *temperat* (anticipînd în această privință aproape cu două milenii realizările de mai târziu din domeniul teoriei muzicale), în timp ce pitagoricienii insistau asupra așa-numitului sistem pitagoreic „pur“, aflat într-o deplină concordanță cu raporturile matematice dintre intervaluri, fiind însă în contradicție cu percepția auditivă.

Aristoxene a devenit șef al unei întregi școli, a așa-numiților „*armonişti*“. Aceştia porneau în analiza fenomenelor muzicale de la percepția auditivă a sunetelor muzicale, spre deosebire de „*canonici*“, care erau partizanii unor construcții matematice abstracte. Canonicii erau adepți ai filozofului Pitagora, care susținea că la baza muzicii, ca și a întregului univers, se află raporturi numerice.

Deosebirea dintre cele două orientări se vede clar fie și din definiția dată consonanței de fiecare dintre ele.

„Consonanța este intervalul la baza căruia stă raportul cel mai simplu“, — afirmau pitagoreicii.

„Consonanța este imbinarea de sunete cea plăcută pentru auz“, — spuneau adepții lui Aristoxene.

Canonicii aveau în centrul atenției lor raportul numeric, care este în fond lipsit de un caracter estetic ; „armonişti“ însă porneau de la perceperea consonanței de către auz. Aici se reflectă una din contradicțiile fundamentale în concepțiile asupra muzicii, contradicție care străbate apoi ca un fir roșu întreaga istorie de mai târziu a principiilor de teorie muzicală.

Poziția marelui filozof materialist grec antic Democrit (aprox. 460—370 î.e.n.) se remarcă prin aceea că în concepțiile sale despre muzică el introduce observații și generalizări legate de condițiile *sociale* ale evoluției artei și subliniază raportul dintre creșterea luxului claselor dominante ale societății eline și dezvoltarea muzicii. „Muzica este cea mai tânără dintre arte” — remarcă Democrit, explicând aceasta prin faptul că ea „nu a fost generată de necesități, ci a apărut în condițiile unui lux deja dezvoltat”. După Democrit, muzica își are originea în reflectarea lumii reale. El socotea că în primele stadii ale dezvoltării sale muzica imita cîntul păsărilor.

Elevul lui Democrit — Philodem — manifestînd o atitudine critică față de muzica superficială, pur distractivă, a vremii sale (epoca elenistică), declara că o astfel de muzică servește numai ca să gîdile nervul auditiv, preferînd, pe cît se pare, o muzică cu un apreciabil conținut de idei.

Caracterul general al epocii elenistice, adică al epocii de decadență a culturii grecești antice, s-a reflectat și în domeniul esteticii muzicale. Filozofii și savanții acestei perioade neagă tot mai des conținutul de idei și caracterul etic al muzicii, privînd-o doar sub aspectul unui amuzament superficial, exterior. Abordarea creatoare a problemei cedează locul compilației minuțioase și tălmăcirii de către eclecticii a diferitelor speculații teoretice în legătură cu muzica.

Ăprecierile date
de către Marx
artei antice
grecești

Clasicii marxismului au dat o apreciere clarvăzătoare a culturii artistice a antichității grecești.

Marx socotea că în domeniul artei, anumite forme — de o imensă importanță — sînt posibile numai pe o treaptă relativ joasă a dezvoltării artistice. Astfel, premisa artei grecești a fost mitologia greacă. „Se știe că mitologia greacă a constituit nu numai arsenalul artei eline, dar și terenul ei”, — arată Marx. Numai la acel nivel de dezvoltare, cînd mitologia mai era încă vie pentru popor, a fost posibilă o mare dezvoltare a genului epic și a altor cîtorva genuri.

La întrebarea, pentru ce arta elină — arta unui popor mic, care a trăit în Peninsula Balcanică acum două mii și jumătate de ani — este capabilă, pînă în zilele noastre, să ne procure o desfătare artistică și conservă într-un anumit sens o valoare de *normă și model cu neputință de egalat*, Marx răspunde că arta greacă reflectă „copilăria societății umane, acolo unde ea s-a dezvoltat cel mai frumos”. De aceea, ea posedă pentru noi un farmec etern ca un stadiu ce nu se va mai repeta niciodată.

Un profund realism caracterizează nemuritoarele creații ale sculpturii și arhitecturii eline, incomparabilele epoei homerice — comori autentice ale geniului *popular*, tragediile și comediile antice, inimitabilele lucrări lirice din perioada de înflorire a culturii antice grecești.

Cele mai bune opere ale artei antice se caracterizează printr-un profund *umanism*. Aceasta o arată K. Marx, subliniînd că în arta antică greacă și-a găsit întruchiparea personalitatea umană vie, cu năzuințele, pasiunile, impresiile sale : „... oare (omul contemporan) nu trebuie să caute să reproducă în modul cel mai desăvîrșit, propria sa ființă... oare în natura infantilă nu reînvie în fiecare epocă propriul său caracter în adevărul său nedenaturat ?”

Prospețimea, sinceritatea, veridicul caracterizează remarcabilele opere ale artei grecești antice, care a creat, după cuvintele lui Marx, „imagini viguroase, integre, pătrunse de bucuria de a trăi“, dezvăluind „legăturile generale dintre fenomenele universului“.

Aceste prețioase trăsături ale artei eline nu aparțineau numai sculpturii, epopeii, arhitecturii, ci, în mare măsură, și culturii muzicale, determinând importanța istorică a acestora.

Realizări de seamă ale culturii muzicale eline au fost : baza populară a genurilor celor mai importante, atât muzicale propriu-zise, cât și a aceloră în care muzica era unul din elementele principale ; importanța deosebită acordată muzicii *vocale*, cu melodiile ei plastice, cantabile. Cultura muzicală a antichității grecești se remarcă prin cunoașterea celor mai fine građații ale intonației — de la declamația exaltată pînă la cantilenele cu caracter de *arioso* ; prin participarea marilor colective corale la viața artistică și politică a țării ; prin excepționala varietate și bogăție a metrelor și ritmului.

Cei mai buni reprezentanți ai teoriei muzicale din Grecia antică au creat, după cum am văzut, un sistem de concepții, avînd ca punct de plecare recunoașterea imensului rol social-educativ al muzicii.

Însă cultura muzicală elină suferă și de unele limite, impuse de epoca istorică în care ea s-a dezvoltat. Cu toată bogăția și varietatea sa, ea nu a creat genuri vocal-instrumentale și pur instrumentale de mari proporții și cu un bogat conținut ideologic, nu a creat forme dezvoltate de polifonie, de armonie. Una din principalele cauze este aceea că, spre deosebire, să zicem, de sculptură, muzica încă nu posedă în condițiile „copilăriei societății umane“ acele posibilități care să-i permită ca, plecînd de la impresii furnizate de realitate, să dezvăluie profund și fructuos universul interior al omului, să reflecte caracterul contradictoriu al proceselor de evoluție socială.

Totuși, realizările muzicii antice grecești sînt mari.

Tocmai de aceea, de-a lungul istoriei de mai tîrziu a muzicii, mai ales în epocile de cotitură — fie că ar fi vorba de Renaștere, de pregătirea revoluției burgheze franceze din 1789 sau a revoluției germane burgheze din 1848—1849 — muzicienii progresiști și-au îndreptat de fiecare dată privirile spre tezaurul esteticii muzicale antice, în care au găsit un sprijin pentru năzuințele lor.

**Scurte concluzii
în legătură cu
cultura muzi-
cală a antichității**

Studiul istoriei lumii antice arată că primele realizări de seamă ale științei, tehnicii, culturii, au apărut și au început să se dezvolte în țările Orientului — în China și India veche, în vechiul Egipt, în Sumero-Babilon.

Acest fapt infirmă categoric teoriile reacționare cu caracter rasist și cosmopolit, care opun „progresul“ Occidentului „stag-nării“ Orientului.

Alături de dezvoltarea tehnicii, a științei, a scrisului, vechile culturi egipteană și sumero-babiloniană au marcat multe realizări și în domeniul artei muzical-poetice, în elaborarea modurilor, în crearea a numeroase și variate instrumente muzicale relativ perfecționate. Basoreliefurile și alte monumente ale culturii materiale oferă mărturie în legătură

cu marea dezvoltare a ansamblurilor corale, precum și a celor instrumentale. La succese însemnate s-a ajuns și în tratarea problemelor de estetică și teorie muzicală, care au permis să se scoată în evidență imensul rol social și educativ al muzicii.

Mari succese au caracterizat și dezvoltarea culturii muzicale a Greciei antice. Crearea poemului epic, a liricii corale, a tragediei, dramei, comediei, elaborarea învățăturii despre modurile și scările muzicale, precum și formularea principiilor de estetică muzicală — iată numai o parte din cuceririle culturii muzicale eline, care, în multe privințe, a pășit pe urmele culturii egiptene și sumero-babiloniene și ale altor civilizații orientale antice, dezvoltând și îmbogățind realizările din domeniul muzicii și al poeziei, la care țările Orientului antic au ajuns cele dintâi.

Partea a treia

CULTURA MUZICALĂ A FEUDALISMULUI

A. CULTURA MUZICALĂ A FEUDALISMULUI ÎNAINTE DE SECOLUL XI

1. INTRODUCERE

Orînduirea sclavagistă submina Imperiul Roman. Răscoale ale sclavilor și ale colonilor izbucneau încontinuu, cînd într-o provincie, cînd în alta. Către sfîrșitul secolului IV imperiul nu se mai putea împotrivi atacurilor *barbarilor*¹, pe care sclavii și colonii îi priveau ca pe niște mintuitori de sub apăsarea exploatării sclavagiste. Victoriile „*barbarilor*” au fost strîns legate de răscoalele sclavilor și colonilor.

În anul 395, Imperiul Roman s-a scindat într-un imperiu de Răsărit și unul de Apus. În secolul V, Imperiul Roman de Apus, mai slab, a căzut pradă popoarelor migratoare.

Răscoalele sclavilor și ale colonilor și cuceririle barbarilor au schimbat cu desăvîrșire întreaga organizare a Europei apusene; după căderea Imperiului Roman, toate pămînturile și întreaga putere s-au concentrat treptat în mîinile marilor proprietari de pămînt (feudali), iar marea masă a celor ce munceau nu o mai alcătuiau sclavii, ci țărani iobagi. În Europa apuseană începe să se instaureze orînduirea feudală.

Trecerea la situația de iobagi a întîmpinat opoziție din partea țăranilor, ceea ce a dus la răscoale țărănești. Însă feudalii erau cei care dețineau puterea, precum și comanda asupra forțelor armate. Ei înăbușeau răscoalele în mod sălbatic și sileau pe țărani să muncească pentru dînsii.

Societatea feudală, ridicată pe ruinele Imperiului Roman, a dat ființă și unei noi culturi — cultura feudală. Clasa feudalilor, care a luat locul clasei proprietarilor de sclavi, a creat forme de ideologie ce concordau cu interesele sale, consolidau dominația sa și justificau forma de exploatare bazată pe iobăgie.

Religia creștină, născută ca un protest neputincios al sclavilor, țăranilor săraci și orășenilor împotriva orînduirii existente în Imperiul Roman, a căpătat în condițiile feudalismului o importanță covîrșitoare în suprastructura ideologică a bazei feudale.

¹ Nume dat de vechii greci și romani slavilor, germanilor și altor popoare care au jucat un rol important în procesul nimicirii orînduirii sclavagiste.

Biserica și mănăstirile au devenit mari proprietare de pământ și exploatoare ale țărânimii, sprijinind prin toate mijloacele dominația de clasă a marii proprietăți funciare și conlucrând la întărirea feudalismului.

Organizația feudală a bisericii consfințea prin religie baza feudală, constituind „extinderea și sancțiunea supremă a orînduirii feudale existente” (Engels)¹.

Caracterizînd concepția despre viață a evului mediu, Engels a stabilit că ea „era mai ales teologică... jurisprudența, științele naturii, filozofia — conținutul tuturor acestor științe era făcut să concorde cu învățătura bisericii”².

Literatura se reducea la viețile sfinților, iar istoria, la cronicile mănăstirești; poezia și artele plastice ajunseseră și ele în slujba bisericii. În aceeași situație se afla și muzica.

Religia creștină, devenită oficială și dominantă în condițiile feudalismului, a dus la apariția unor genuri de muzică bisericească, cum erau *psalmodia*³, *jubilația*⁴ etc.

Muzica pompoasă de cult a bisericii creștine s-a dezvoltat mai întîi în Imperiul Bizantin, care păstra multe realizări ale culturii antice.

Însă în epoca feudală influența muzicii bisericești nu deținea exclusivitatea. I se opunea cultura muzicală viguroasă, plină de viață, a maselor populare. Ca o reacție împotriva psalmodiei și a jubilației, poporul compunea numeroase cîntece, în care erau exprimate nemijlocit sentimente vii, sincere, și se vădea atitudinea personală a omului față de realitatea înconjurătoare.

Aceste cîntece erau legate și de procesul de muncă, și de dansurile vesele, și de meditația concentrată.

Le cînta întreg poporul, care exprima în ele bucuriile și temerile sale, le folosea ca armă împotriva asupritorilor feudali, a bisericii, și cu ele pe buze pleca la război. În condițiile feudalismului, cîntecul era acela care exprima întregul univers al sentimentelor, gîndurilor, năzuințelor țăranului iobag, ale calfei de meserie, ale cărturarului pribeag. Tocmai de aceea genurile de cîntec medieval sînt atît de numeroase și variate: înțîlnim aici și cîntece cupletistice din cele mai simple, repetînd la nesfîrșit aceeași strofă muzicală; găsim și repetarea în formă variată, cu juxtapunerea, ba chiar și cu suprapunerea strofelor cîntecului.

În popor luau ființă și răsuna nenumărate cîntece medievale, începînd cu cîntece erotice ușoare și sfîrșind cu acelea străbătute de o ascuțită satiră socială. Subiecte epice, datini pierdute în negura trecutului și altele la ordinea zilei, cîntece respirînd bucurie și altele pătrunse de o durere adîncă — iată sfera de imagini a artei muzical-poetice populare.

Vigoarea inițiativei creatoare a maselor populare s-a vădit în faptul că tocmai muzica populară a fost aceea care a alcătuit temelia artei mu-

¹ K. Marx și F. Engels. *Opere*, VIII, pag. 128.

² *Ibid.*, vol. XVI, p. 1-a, pag. 295.

³ *Psalmodia* era un mod special de a cînta psalmii, sub forma unei declamații melodice; ritmul psalmodiei este determinat de accentele gramaticale și logice ale textului.

⁴ *Jubilația* era cîntatul cuvîntului «aleluia», foarte ornamentat cu pasaje de coloratură alcătuite din variațiuni ale melodiei de bază.

zical-poetice a *trubadurilor*, *truverilor*, *minnesăngerei*-lor; tot ea a dat ființă numeroaselor genuri înaintate ale culturii muzicale orășenești și a pus baza dezvoltării artei polifonice (v. pag. 225 și urm.).

Lupta înverșunată dintre masele populare și feudalism s-a reflectat în numeroase bule papale și hotărâri ale sinoadelor bisericești, îndreptate împotriva muzicii populare și a propagatorilor ei. Însă energia poporului, înfruntând persecuțiile și obstacolele de tot felul, continuă să dezvolte și să întărească creația și interpretarea muzicală populară.

Principalele centre ale culturii muzicale din primele timpuri ale feudalismului au fost curțile regale și mănăstirile.

La curțile regilor „barbari“, spre deosebire de ansamblurile numeroase de pe vremea Imperiului Roman, cântăreții soliști și povestitorii, acompaniindu-se la instrumente primitive în genul lirei și al harpei, executau cîntece de slavă cu subiecte istorice, cîntece glumețe, cîntece-ghicitori.

La începutul epocii feudale principalele focare ale muzicii *profesionale* sînt catedralele, școlile de cântăreți de pe lângă acestea, dar mai ales mănăstirile, unicele centre culturale din acea vreme. Aici se studiau limbile greacă și latină, se predau matematica și muzica. Pînă în secolul XII, constructorii edificiilor de piatră, pictorii, poezii și muzicanții profesioniști se formau în mănăstiri. Cele mai cunoscute au fost la începutul evului mediu mănăstirea Saint-Gall din Elveția, Saint-Amand din Flandra, Saint-Martial din Limoges (Franța), Reichenau din Germania. Aceste mănăstiri și alte cîteva erau centre importante ale culturii muzicale.

Consolidarea situației materiale a mănăstirilor în condițiile orînduirii feudale în curs de dezvoltare, multe din ele devenind mari latifundii, s-a răsfrînt și asupra culturii muzicale. Mănăstirile atrăgeau, afară de pictori, de miniaturişti, și pe muzicanții călători, care adunau între zidurile întunecate ale mănăstirilor cîntece hazlii, arta de a cînta la diferite instrumente muzicale și chiar dansuri. Este caracteristic faptul că la mănăstirea Sf. Maria din Viena dansul cunoștea o deosebită înflorire.

Ca urmare, aceia dintre slujbașii bisericești care aveau idei mai largi foloseau în multe lucrări ale lor melodii populare, fapt care le-a atras blamul clericilor asceți.

În perioada de la începutul evului mediu un rol însemnat l-au jucat emigranții irlandezi, că purtători ai culturii, iar alături de aceștia, începînd din secolul VIII, și anglo-saxonii ¹.

De migrația irlandezilor este legată fondarea mănăstirilor din Saint-Gall și Fulda și apariția unor noi genuri muzicale — *tropele* și *secvențele*.

Un teoretician de seamă a fost anglo-saxonul Alcuin, pedagog la curtea lui Carol cel Mare; în prețioasele lui tratate de teorie muzicală s-a păstrat prima mențiune în legătură cu sistemul așa-numitelor «moduri bisericești».

¹ Emigrarea locuitorilor din insulele britanice, care s-au revărsat pe continent ca un puternic șuvoi, a fost determinată de năvălirile norvegienilor, apoi de ale danezilor, și de nesfîrșitele războaie civile.

2. CULTURA MUZICALĂ A BIZANȚULUI

Cultura artistică
a Bizanțului

Imperiul Bizantin s-a format ca stat feudal pe baza Imperiului Roman sclavagist de Răsărit.

Spre deosebire de Imperiul Roman de Apus, care a avut de suferit cele mai multe atacuri din partea popoarelor migratoare și a fost nimicit pînă în temelii de răscoalele sclavilor dinlăuntrul său și de năvălirea din afară a oștilor inamice, Bizanțul¹ a opus o rezistență mai îndelungată crizei sistemului sclavagist. Unele rămășițe ale orînduirii sclavagiste s-au păstrat pînă în secolul XI.

Aceasta se explică în primul rînd prin faptul că în Imperiul Roman de Răsărit au rămas mulți țărani *liberi*, care trăiau adesea în comunități. Meseriile și comerțul provinciilor răsăritene ale Imperiului Roman nu au avut de suferit o criză atît de gravă ca în cele apusene. În timp ce în Apus, ca centre ale culturii erau numai mănăstirile, în Bizanț jucau un important rol cultural orașele cu populație numeroasă. Aici s-au păstrat și centre ale culturii antice, ca Atena, Alexandria;² au luat ființă și centre noi, în primul rînd Constantinopolul, care în anul 330 al e.n. a devenit capitala Bizanțului³. El a fost în secolele următoare locul de întîlnire al negustorilor străini — bulgari, ruși, venețieni.

Pe timpul împăratului Justinian (care a domnit între anii 525 și 565), Bizanțul a devenit temporar o mare putere. Împovărînd fără milă populația cu dări grele, Justinian și-a organizat o curte fastuoasă și a ridicat la Constantinopol numeroase edificii mărețe. El a pus în slujba sa și alte arte, care trebuia să reflecte bogăția și forța aparentă a imperiului renăscut pentru un scurt timp. De aceea, a fost instituit și un ceremonial pompos de curte.

Împăratul bizantin, a cărui persoană era socotită sacră, dispunea de puteri nelimitate, iar biserica era un important organ de conducere și de influență ideologică asupra maselor populare. Un caracter specific al Bizanțului era strînsa alianță dintre autocrație și ortodoxie³. De aceea, în Bizanț, poporul suporta apăsarea unei *duble* forme de administrație — laică, adică a numeroșilor funcționari, și bisericească — a clerului. Ca urmare a acestui fapt, nicăieri în Europa nu au fost atît de ascuțite contradicțiile de clasă la începutul evului mediu, ca în Bizanț, a cărui capitală era „principalul centru al *luxului* și *mizeriei* din întregul Orient și Occident“ (K. Marx).

Alături de răscoalele maselor populare împotriva „despotismului curții“ (K. Marx), o imensă importanță în istoria Bizanțului a avut-o, în secolele VI—VII ale e.n., infiltrarea slavilor. Ei se bucurau de sprijinul populației locale, care îi considera ca pe niște mîntuitori din ghearele robiei și de sub apăsarea intolerabilă a impozitelor. Popularea unei părți a teritoriului Bizanțului cu neamuri slave a dus la o largă răspîndire în acele locuri a comunităților sătetești.

¹ Așa vom numi, mai scurt, Imperiul Bizantin.

² Constantinopolul a fost întemeiat de împăratul Constantin pe locul coloniei grecești Bizanț.

³ Așa-numita „cezaro-papalitate“ — reunirea autorității laice și bisericești în mîinile împăratului.

Dezvoltarea lentă a relațiilor burgheze și descompunerea feudalismului (secolele XIV—XV) au fost întrerupte de cucerirea imperiului de către turci. În anul 1453, Constantinopolul a devenit capitala Imperiului otoman.

Cultura muzicală În Bizanț, cultura artistică ocupa un loc de frunte. Erau vestiți peste tot bijutierii, arhitecții, pictorii miniaturisti, incusiții cărturari bizantini.

Specificul culturii bizantine (feudale, cu unele rămășițe ale orânduirii sclavagiste) era condiționat de complexa compoziție *etnică* a populației, una din consecințele acesteia fiind și lipsa unei limbi unice. Clasele dominante foloseau limba *greacă*, populația rurală vorbea limba *siriană*, iar numeroșii slavi stabiliți în imperiu vorbeau limba *slavonă*.

Răspîndirea artei bizantine dincolo de hotarele Bizanțului a avut unele urmări pozitive, căci această artă se afla la un înalt nivel de dezvoltare. Dar, pe de altă parte, arta bizantină era una din armele politicii reacționare a unui imperiu despotice, care căuta să-și subordoneze culturile altor popoare, să uniformizeze și să anihileze caracterul autohton al acestor culturi, ceea ce a provocat o reacție puternică din partea culturii și artei populare a altor țări. Împotriva invaziei bizantinismului, cea mai remarcabilă și totodată încununată cu succes, a fost lupta dusă de popoarele slave pentru păstrarea și dezvoltarea propriei lor culturi.

Un mijloc important de răspîndire a religiei creștine dincolo de hotarele Bizanțului a fost permisiunea acordată de capii bisericii bizantine, ca serviciul religios să se officieze în limba proprie a fiecărui popor. Aceasta a dus la crearea unei liturghii armene, gruzine, siriene ș.a.

Particularitățile limbii, ale culturii, ale religiei s-au reflectat într-o largă măsură și în arta muzicală a Bizanțului. La baza acesteia se aflau elemente variate ca alcătuire etnică și ca nivel cultural: alături de contribuții neo-grecești, romane, siriene, o mare influență asupra culturii muzicale a Bizanțului a fost exercitată de popoarele slave (cultura muzicală bulgară și cea rusă veche), precum și cultura Armeniei și a Gruziei.

Muzica populară La baza culturii bizantine a stat cultura muzical-poetică populară locală, mai ales cea siriană.

În limba siriană, cea mai folosită de locuitorii satelor și de păturile de jos ale populației orășenești, se cântau multe *imnuri*. Structura strofică precisă și melodiile expresive au asigurat o mare popularitate autorilor lor, care au utilizat în creația proprie genuri imnice populare.

Astfel, Efreem Sirianul (306—373), care nu cunoștea de loc limba greacă, a fost un important autor de imnuri; lucrările lui s-au menținut în serviciul religios pînă în zilele noastre și sînt cele mai vechi imnuri păstrate pînă la noi. El a reușit să înfăptuiască o reformă în ritmica imnurilor: înlocuind principiul alungirii și scurtării silabelor, în vigoare la grecii antici, el a pus la baza ritmului *alternarea silabelor accentuate și a celor neaccentuate*, căutînd să obțină un număr egal de silabe accentuate în fiecare strofă. El a rămas cunoscut și pentru faptul că, duminicile și în zilele de sărbătoare, organiza spectacole *dramatice*, la care se executau și cîntece populare.

Trăsăturile populare ale muzicii se vădeau și în timpul serbărilor de masă de pe hipodrom. Ca și în Roma antică, circuitul era locul favorit de distracție al maselor populare. Spectacolele de biserică erau îndrumate de organizații speciale, care reprezentau diferite partide politice.

Un rol important în vastul ceremonial al vizitării hipodromului de către împărat îl juca muzica; suveranul era salutat prin aclamații:



executate mai întâi de soliști, iar apoi pe rînd de către ansamblurile corale. O cîntare de slavă analoagă în cinstea învingătorului răsuna și la împărțirea trofeelor. Probabil, textele și melodiile aclamațiilor conțineau elemente de muzică populară, căci mulțimea le intona și ea împreună cu corul.

Muzica bisericească

Trăsături ale cîntecului popular s-au făcut simțite și în muzica bisericească bizantină. Aceasta era caracterizată prin flexibilitate melodică, legată de o dinamică expresivă și de o execuție fin nuanțată. Iată un exemplu de *Kyrie* din secolul XIV:



Chiar de la începutul dezvoltării cultului bizantin, în muzica religioasă au pătruns elemente ale înfloritoare creații siriene de imnuri. Acest fenomen a fost facilitat de concentrarea puterii supreme laice și bisericești în mîinile împăratului.

Astfel, spre deosebire de liturghia romană, apuseană, al cărei principal pivot era *psalmodia*, baza liturghiei orientale a fost *imnul*. Totodată, *psalmodia* bizantină se distinge printr-o melismatică mai ornamentată, mai bogată decît a *psalmodiei* vesteuropene; lucrul acesta era în con-

Creația de imnuri a ajuns la o și mai mare dezvoltare în biserica bizantină în secolele VII—VIII, când apar așa-numitele *canoane*. Canonul era format din nouă ode, iar fiecare din acestea era alcătuită la rîndul său din cîteva strofe (de obicei patru), concordînd între ele ca ritm. În crearea canoanelor s-au remarcat în mod deosebit Andrei Cretanul, care a scris *Marele canon* de 25 de strofe, și Ioan Damaschin. Un merit al acestuia din urmă a fost stabilirea sistemului celor opt glasuri (*ehuri*), sistem alcătuit din patru «glasuri» vechi autentice și patru plagale. Atît textele cît și melodiile cîntărilor bisericești ortodoxe sînt încadrate în aceste «glasuri», cărora le corespund formule melodice specifice.

Genul muzical-poetic complex al «canonului bizantin» — un tribut adus ceremonialului complicat al curții Bizanțului — a dus mai tîrziu la separarea funcțiunilor de poet și compozitor. Este posibil că această separare să fi fost determinată și de faptul că melodiile lui Ioan Damaschin și ale altor creatori de imnuri au fost mult îndrăgite. Popularitatea melodiilor lor era atît de mare, încît poeții preferau adesea să utilizeze aceste melodii larg răspîndite, în loc de a compune altele noi.

Muzica în viața civică

Muzica deținea un rol important și în serbările la care participau toți cetățenii, în procesiunile populare etc. Muzica aristocrației era legată nu de izvoarele populare — si-riene sau slave — ci, în special, de tradiția muzical-poetică greacă veche, ca urmare a venerației față de cultura antichității. Tradiția antică se face simțită în aclamațiile de salut, în cîntările de slavă (*eufemide*), în cîntecele de urare de la ospețe.

După mărturia unui contemporan, la serbările de la curtea împăratului Constantin Porfirogenetul din anul 946, cîntatul antifonic era acompaniat la trei orgi. Orga era folosită și în muzica executată la ospețe de către cîntăreți bisericești, organişti și timpanişti.

În primele secole ale erei noastre, orga era un instrument laic : pînă în secolul VIII întrebuintarea ei în biserica bizantină era interzisă, fiind folosită în ocazii solemne (primirea la palat a solilor străini etc.), precum și în viața de toate zilele.

Într-o povestire bizantină este vorba de un oarecare Aurelian, care, după un ospăț de nuntă, a dansat de bucurie în sunetele unei orgi, timp de două zile și două nopți fără întrerupere, pînă ce, părăsindu-l puterile, a murit. Astfel, Domitilla (eroina povestirii) a scăpat de un mire nedorit.

Participarea cîntăreților bisericești la muzica de ospețe, precum și pătrunderea muzicii instrumentale în cult, arată că între muzica laică și cea bisericească a Bizanțului existau multe elemente comune. Aceasta se explică prin unirea autorității laice și a celei bisericești în persoana împăratului. De aceea, muzica de cult a Bizanțului a fost impregnată de influențe ale culturii și artei laice : cîntările bisericești erau executate la curte, la circ, în procesiunile de stradă și, pe de altă parte, aclamațiile¹ erau în uz curent în cultul bisericesc.

¹ Aclamațiile (în limba latină *acclamatio*) au fost la început strigăte de salut ale maselor populare. Acest obicei de a aclama exista încă dinaintea erei creștine și a fost adoptat de biserică. Un gen deosebit de aclamații erau formulele de salut folosite la circ de către partidele politice «albastru» și «verde» (care se deosebeau prin culoarea îmbrăcăminții conducătorilor de care în întrecerile de circ), aclamații ce au trecut apoi în ceremonialul curții. Muzica multor aclamații s-a păstrat.

Bizantinismul a folosit și cultura în interesele sale reacționare. Acest lucru s-a vădit mai ales în țările învecinate cu imperiul. La începutul secolului XI (în anul 1013), Bizanțul a cucerit și a înrobît Bulgaria. Politica cuceritorilor urmărea nimicirea limbii și a culturii naționale bulgare, cu scopul unei totale deznaționalizări a poporului bulgar și al „transformării lui în elini supuși și credincioși”¹.

Politica reacționară a Bizanțului în domeniul cultural se făcea simțită și în relațiile cu vechea Rusie. O dată cu trecerea la creștinismul de tip bizantin, influența bizantină pătrunde — către sfîrșitul secolului X — și în vechea cîntare bisericească rusă. După cum adoptarea religiei creștine a fost un progres în comparație cu păgînismul, căci „împreună cu religia creștină slavii au primit scrierea și multe elemente ale culturii bizantine mai evolute”², — tot așa și cîntarea bisericească bizantină, împreună cu sistemul celor opt «glasuri» legat de ea, au putut juca la început un oarecare rol pozitiv în dezvoltarea culturii muzicale a vechii Rusii. Dar însușindu-și unele baze teoretice ale muzicii bizantine, cîntul bisericesc rus își păstra caracterul autohton și se întemeia pe structura intonațională a cîntecului popular rus; începînd încă din secolul XI, cîntărilor bizantine li se opuneau cîntările ruse originale. Acest fenomen era legat de ofensiva generală întreprinsă de Rusia kieviană pentru a contracara tentativele Bizanțului de a-și impune dominația politică și culturală.

O dată cu începutul celui de-al doilea mileniu al erei noastre, „strălucita” cultură bizantină a început să-și piardă din ce în ce importanța. Și ea, ca și întreaga structură social-politică a Imperiului Bizantin, era subminată de profunde contradicții interne.

În perioada cînd în Apus devine tot mai pronunțată diviziunea muncii între oraș și sat, cînd în sinul feudalismului se observă apariția primilor germeni ai capitalismului și ia ființă cultura Renașterii — bizantinismul se transformă într-o frînă a oricărui progres.

Marx, punînd în evidență formele înspăimîntătoare ale funestei dominații înrobitoare a Bizanțului, arăta că Constantinopolul — Roma Răsăritului — „devenise o adevărată piedică în calea progresului european”.

3. MUZICA POPOARELOR SLAVE ÎN EPOCA FEUDALĂ ȘI IMPORTANȚA EI ÎN ISTORIA CULTURII MUZICALE

Formarea popoarelor slave a fost rezultatul unui proces istoric îndelungat și complex care s-a desfășurat de-a lungul unei perioade de cîteva mii de ani.

Slavii, ca popor de sine stătător, sînt cunoscuți de istoricii romani încă din secolele I—II ale erei noastre.

¹ K. Marx și F. Engels. *Opere*, vol. IX, pag. 440.

² Hotărîrea juriului comisiei guvernamentale în legătură cu concursul pentru cel mai bun *Manual de Istoria U.R.S.S.* pentru clasele a 3-a și a 4-a a școlilor medii. *Pravda* din 22 august 1937.

Scrierile din acea vreme îi numesc pe slavi „un mare popor“ și le laudă vitejia, dragostea de libertate, răbdarea, cinstea, ospitalitatea și dărnicia. Apărându-și independența dădeau dovada unei bărbății de neînfrint și preferau moartea robiei.

Din mărturiile autorilor antici și din datele arheologice reiese că slavii nu au venit de undeva din afară, ci s-au născut și s-au format în Europa răsăriteană. Astfel, este eronată afirmația majorității istoricilor burghezi că slavii ar fi migrat în Europa din Asia, răspindindu-se treptat pe întregul teritoriu al Europei răsăritene.

Marele popor rus și popoarele ucrainean și bielorus, strîns înrudite între ele, sînt popoare slave. Sînt slavi și polonezii, cehii și slovaci din Apus; bulgarii, sîrbii, croații și alte popoare din sudul Europei.

Slavii au jucat totdeauna un mare rol în destinele istorice ale Europei. În secolele V—VI, cetele de războinici slavi au luptat activ împotriva imperiilor sclavagiste (cel roman de Apus și mai ales cel bizantin). Cu mai mult de 1000 de ani în urmă, popoarele slave au întemeiat o serie de state mari în Balcani, în Europa centrală și răsăriteană.

Cel mai puternic dintre aceste state — Rusia kieviană — a fost comparat de K. Marx cu cel mai important stat feudal vest-european — cu imperiul lui Carol cel Mare.

Popoarele slave au dăruit omenirii nenumărați gînditori, savanți și artiști geniali, care au creat o cultură valoroasă.

Și în domeniul muzicii, contribuția popoarelor slave e neprețuită. Slavii iubeau din cele mai vechi timpuri muzica vocală și instrumentală și dansul. Cîntecul le însoțea munca, cîntecele și dansurile în cerc însoțeau sărbătorile lor; slavii plecau la război intonînd cîntece în sunetele instrumentelor militare.

Cîntecele și dansurile populare slave sînt caracterizate printr-o mare forță expresivă și viabilitate: cîntece și dansuri străvechi s-au transmis din generație în generație, „timp de decenii și chiar de secole. Poporul păstra numai elementele cele mai valoroase, perfecționîndu-le încontinuu, pînă le aducea la o formă desăvîrșită... Poporul este creatorul și păstrătorul a tot ce este prețios”¹. Astfel s-au închegat cele mai importante trăsături specifice ale caracterului național popular.

Marea răspindire a muzicii la vechii slavi este confirmată de mărturiile scrise ale contemporanilor, precum și de monumentele materiale ale epocii. Dragostea slavilor pentru muzică este semnalată unanim de cronicarii sirieni, arabi, bizantini, care numesc pe slavi „iubitori de cîntece”. Istoricul bizantin din secolul VI al e.n., Procopie, afirmă că a ascultat cu plăcere „cîntece slave”; povestind despre anți (un vechi popor slav), el nu uită să pomenească și despre cîntecele lor. Iahia din Antiohia și scriitorul arab Iakub admirau cîntecele slave, pe care le găseau melodioase și plăcute auzului. „Ele îmi umpleau sufletul”, — scria Iakub, care auzise cîntecele slavilor în anii domniei țarului bulgar Simeon (adică la începutul secolului X).

Încă din timpuri vechi se remarcă rolul imens al culturilor muzicale slave, rol subevaluat în lucrările multor cercetători burghezi din domeniul istoriei universale a muzicii.

¹ Kalinin M. I., «Despre artă și literatură». *Articole, discursuri, convorbiri*. M., 1957, pag. 181.

Izvoarele minunatelor cîntece și dansuri bulgare se pierd în negura trecutului depărtat; între ele se evidențiază în mod deosebit o mare varietate de *hore* — cel mai caracteristic gen de artă populară a acestui popor. În statul bulgar, întemeiat în secolul VII, cultura tînărului popor a înflorit atît de rapid, încît 200 de ani mai tîrziu ea nu numai că a egalat cultura bizantină, dar a reușit chiar s-o întrecă. Muzica Bulgariei a exercitat o influență considerabilă asupra muzicii Bizanțului și a altor țări.

Faima marelui compozitor din a doua jumătate a secolului XII și de la începutul secolului XIII, *I o a n K u k u z e l*, care a crescut în Bulgaria și a utilizat pe scară largă intonațiile populare bulgare în iscusitele sale lucrări s-a răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele Bulgariei. Elevi ai cunoscuților cărturari — *Kiril* și *Metodiu* — au fondat în Bulgaria primul centru cultural slav și au elaborat bazele muzicii slavone.

Lupta eroică a poporului bulgar împotriva asupritorilor turci s-a reflectat în așa-numitele «cîntece *haiducești*», caracterizate printr-un profund realism și o mare dragoste de viață.

Și alte popoare slave sudice¹ au îmbogățit considerabil de-a lungul veacurilor tezaurul artei muzicale.

Cultura muzicală a popoarelor care trăiesc astăzi pe teritoriul Jugoslaviei este una din cele mai vechi ale Europei. În secolul I î.e.n. geograful elin Strabon semnală muzicalitatea slavilor de sud, cîntatul lor iscusit la fluier și *duda*². Muzica popoarelor Jugoslaviei se remarcă printr-o mare bogăție de forme, genuri și mijloace de expresie. „La ea uimește varietatea“ și, în același timp, „stabilitatea elementelor ritmice și intonaționale“³.

Din timpurile cele mai vechi, muzica a devenit parte indisolubilă a vieții poporului: „Unde s-au adunat trei țărani sloveni, corul e gata“, — glăsuiește un proverb popular⁴.

Cîntăreții sirbi, plini de ură față de înrobitorii turci, cîntau cu curaj și înflăcărare baladele lor eroice, versurile lor istorice și religioase.

Cu cîntecele epice sirbe se ia la întrecere lirismul înduioșător al cîntecelor țărănești de muncă, rituale și de dragoste. Astfel de cîntece lirice au creat atît sirbii cît și croații, slovenii, muntenegrenii, locuitorii Bosniei. Muzica corală lirică ocupă un loc important în cadrul petrecerilor populare și are strînse legături cu cîntecul de joc — așa-numitul *kolo* sirbesc⁵. Guslarii⁶ sirbi au jucat un mare rol în epoca luptelor pentru independență, purtate de slavii din Balcani împotriva turcilor.

¹ Slavi de sud sînt, afară de bulgari, sirbii, croații, slovenii, locuitorii Bosniei, ai Herțegovinei, ai Macedoniei și ai Muntenegrului.

² *Iampolski I. Muzica Jugoslaviei*, M., 1958, pag. 4.

³ *Ibid.*, pag. 8.

⁴ *Ibid.*, pag. 9.

⁵ *Kolo* (cerc) este principalul dans al slavilor de Sud. Sînt cunoscute multe variații ale acestui dans: într-una din ele țărani întonează cîntece eroico-epice și versuri religioase, iar în altele, cîntece de dragoste și umoristice. *Kolo* este strîns legat de cîntec, de muzica instrumentală, de pantomimă. Originalitatea corolului este subliniată de bogăția de culori a costumelor dansatorilor. Acest dans în cerc se execută cu acompaniament de instrumente muzicale populare (fluier, cîmpoi, lirița, tamburița, toba mare), execuția instrumentală ajungînd adesea la o mare virtuozitate și expresivitate.

⁶ *Gusla* este principalul instrument popular cu arcuș al slavilor sudici; de cele mai multe ori, are o singură coardă. Se întîlnesc și gusle cu două sau trei coarde. Alte instrumente populare sînt *gaida* (cîmpoiul), *dvoinița*, *gadulka*, *lirița*. Dintre instrumentele de percușiune își păstrează pînă azi importanța toba mare.

Arta lor era renumită pînă departe, dincolo de hotarele patriei lor (în Ungaria, în Polonia). Guslari sirbi au ajuns și în Ucraina. Ei nu cîntau niciodată eroii legendelor mitologice sau făcătorii de minuni, ci proslăveau eroi care au trăit în realitate, luîndu-și subiectele din istoria națională¹. Cîntatul coral la unison, larg răspîndit în Muntenegru și în Sangeak, are formă de dialog: un grup de cîntăreți începe cîntecul, iar celălalt grup îl reia².

Secolele XV—XVI au reprezentat epoca de înflorire culturală a orașului-republică Dubrovnik din Dalmația; faima remarcabililor savanți din acest oraș (matematicieni, medici și istorici) a mers pînă departe. Îmbinînd tradițiile populare croate și sirbești cu idei ale umanismului, literatura Dubrovnikului a devenit un model al culturii Renașterii în istoria slavilor sudici. Aici au fost create opere de seamă ale literaturii croate.

La Dubrovnik s-au dezvoltat de timpuriu genul pastorelei, jocurile dramatice cu cîntece și dansuri. Muzica ocupa un loc însemnat atît în spectacolele de mistere și dramele liturgice, cît și în drama laică. Sînt cunoscute nume de muzicanți de frunte, legate de centrul cultural Dubrovnik. În secolele XVI—XVII în Dalmația se ridică o serie de compozitori, unul dintre cei mai remarcabili fiind Ivan Lukacici (aprox. 1574—1648).

În Austria, Silezia, Cehia și Moravia a activat un mare maestru al polifoniei, de origine slavă (născut în Kraina), Jacobus Petelin-Gallus (Handl), poreclit Carniolus (1550—1591)³.

Creația lui Jacobus Handl este pusă alături de lucrările lui Palestrina și ale celor doi Gabrieli. Ea se remarcă prin însuflețirea și prospețimea melodicii, printr-o mare expresivitate lirico-dramatică a armoniei, prin efecte sonore coloristice, prin utilizarea liberă și originală a mai multor grupuri corale. Cantabilitatea și lirismul melodiilor sale, adesea încadrate în variante vocale, preponderența intervalului de *sextă*, caracteristic din cele mai vechi timpuri muzicii slave, originale ritmuri sincopate, predominarea structurii împare a măsurilor și o serie de alte trăsături arată că în creația lui Handl s-a reflectat specificul culturii muzicale slave.

Poporul *polonez* s-a remarcat din cele mai vechi timpuri printr-o cultură muzicală înfloritoare.

Încă în scrierile cronicarului Martin Gall (secolul XII) este vorba de dansuri în cerc cu muzică și cu băți din palme, de «cîntece ale fetelor», de cîntatul la lăută. Din secolul XIII s-au păstrat informații în legătură cu muzica militară și cu începuturile unor spectacole dramatice cu muzică.

Maestrii polonezi din epoca Renașterii au creat o cultură corală polifonică autohtonă; cu un înalt grad de dezvoltare, dansurile și cîntecele poporului polonez au devenit un gen favorit în mai multe țări europene, începînd cu secolul XVI; cîntăreții polonezi din lăută erau vestiți în secolele XV și XVI în cele mai mari centre muzicale iar lucrările lor, ca și compozițiile polifonice ale celor mai buni autori polonezi, au fost incluse în primele culegeri tipărite de lucrări muzicale alese. În secolul XIX, Polonia dăruiește omenirii pe Chopin și pe Moniuszko.

¹ Iampolski I. *Muzica Jugoslaviei*, pag. 27.

² *Ibid.*, pag. 13.

³ Gallus în latină și petelin în slovenă înseamnă „cocoș”. O altă poreclă a compozitorului era Handl.

În Cehia, Praga devine, încă în secolul XIV, un mare centru muzical de importanță europeană. În secolul XV, cu mult înaintea Reformei din Germania, Jan Hus face să renască și să se întărească interesul pentru străvechea cultură națională cehă, deci și pentru muzică, iar în focul luptelor religioase ale husiților și taboriților au apărut remarcabile cîntece populare patriotice cehe, care s-au răspindit pînă departe, dincolo de hotarele țării lor de baștină. Ulterior, muzicienii cehi se remarcă printr-un înalt nivel profesional și printr-o mare măiestrie, aducînd o deosebită contribuție la formarea — în secolul XVIII — a celui mai important gen de muzică, genul simfonic : maeștrii cehi au scris simfonii cu cel puțin o jumătate de secol înainte de apariția primelor simfonii ale lui Haydn.

Cu totul remarcabile și recunoscute de întreaga omenire sînt realizările clasicismului muzical rus din secolul XIX și de la începutul secolului XX. Cultura rusă s-a evidențiat din vechime prin originalitatea, bogăția și înaltul nivel al creației de cîntece populare, precum și prin realizări de seamă în domeniul componistic încă din vremuri îndepărtate ; iar începînd din al treilea și al patrulea deceniu al secolului XIX, școala rusă progresistă, în dezvoltarea sa impetuoasă, s-a situat pe primul loc, exercitînd o influență rodnică și asupra școlilor și a orientărilor democratice din mai multe țări europene.

Importanța clasicismului muzical rus nu s-a vădit numai în cazuri izolate de influență a muzicii ruse asupra muzicii altor țări. Incomparabil mai important în stabilirea însemnătății muzicii ruse — care a depășit cu mult hotarele țării sale de origine — este faptul că în clasicismul muzical rus s-a întruchipat în modul cel mai strălucit principiul unei arte muzicale realiste, patriotice, profund veridice, strîns legate cu creația populară și cu mișcarea socială progresistă a vremii sale.

Muzica rusă autohtonă ia ființă într-un trecut foarte depărtat, fiind, probabil, deplin formată încă înainte de constituirea statului național rus, — ca o manifestare caracteristică a *creației populare ruse*, ale cărei monumente muzicale încep să fie scoase la lumină în ultimii ani, în urma cercetărilor muzicologilor sovietici. Cu cît trece timpul, cu atît mai mult este pusă în evidență originea străveche a începuturilor polifoniei ruse autohtone, care a ajuns treptat la un grad înalt de dezvoltare.

Așadar, cultura muzicală rusă s-a remarcat din cele mai îndepărtate vremi printr-o mare originalitate și prin însemnate realizări, bazate pe dezvoltarea viguroasă a culturii muzical-poetice ruse înaintate, caracterizate printr-un adînc patriotism.

Acum ne vom ocupa de cultura muzicală a poporului bulgar, ale cărui realizări, cu un vădit caracter original, s-au impus încă înainte de sfîrșitul primului mileniu al erei noastre.

4. CULTURA MUZICALĂ A VECHII BULGARII

Muzica populară Cultura muzicală a poporului bulgar reprezintă o parte a culturii slave în genere. Ea s-a format în decurs de mai multe veacuri, în focul luptelor poporului bulgar împotriva asupritorilor săi.

La baza culturii muzicale bulgare stă remarcabila și multilaterală artă populară. Între cele peste douăzeci de mii de melodii bulgare cunoscute se numără multe cîntece de muncă, legate de păstorit, arat, seceriș și alte

activități. De munca poporului sînt legate și numeroase cîntece rituale străvechi, născute încă înaintea perioadei creștine (colinde, cîntece de ghicit, priveghiuri etc.). Din cele mai vechi timpuri, poporul bulgar a creat minunate cîntece legate de întîmplări din viață — cîntece familiale, de dragoste, de nuntă, bocete etc.

Se remarcă, datorită originii lor străvechi, variatele dansuri în cerc (*horo*) — genul principal, cel mai caracteristic și cel mai îndrăgit din arta muzicală populară. Participanții la aceste dansuri mimează, în ritmul muzical stabilit, măcinatul grînelor, săpatul pămîntului etc.

Și în secolele următoare, după creștinare, cu toată răspîndirea unor instituții bisericești ostile artei populare, aceasta a continuat să se dezvolte. S-au păstrat informații în legătură cu cîntecele de luptă și de victorie ale bulgarilor, cu instrumentele de suflat militare bulgare (cea mai veche informație datează de la cronicarul bizantin Logofet, în anul 783), cu cîntecele și dansurile populare.

Dintre instrumentele muzicale populare ale bulgarilor trebuie menționate în primul rînd *cavalul* și *gadulka*.

Cavalul este un flaut longitudinal ciobănesc, caracterizat printr-un timbru dulce și plăcut¹. Cavalul redă excelent melancolia melodiilor lirice din muzica populară. Uneori, el este întrebuintat pentru a acompania cîntul fărâncilor.

G a d u l k a este un instrument în formă de pară, cu arcuș, cu trei sau mai multe coarde, asemănător cu *keamanceaua*. Se folosește în acompanierea cîntecelor populare eroice. Sonoritatea sa amintește de aceea a viorii.

Unul dintre instrumentele populare cele mai îndrăgite este *gaida* — un cimpoi alcătuit dintr-un burduf, un tub care emite un singur sunet grav, un al doilea tub cu orificii pentru executarea melodiei, și încă un alt orificiu pentru insuflarea aerului. Gaida se întrebuintează mai ales în dansurile de la țară din zilele de sărbătoare.

Unul dintre cele mai vechi instrumente bulgare este instrumentul cu coarde ciupite numit *tambur* (a cărui reprezentare grafică poate fi întîlnită pe monumente străvechi).

Muzica populară bulgară este aproape în întregime monodică. În regiunea greu accesibilă a munților Pirin, precum și în regiunea orașelor Sofia și Samokov, s-a păstrat tradiția arhaică a cîntării pe două voci; vocea de sus e mai dezvoltată și se remarcă printr-o melodică flexibilă (ea se cheamă *vodici* — voce conducătoare), iar vocea de jos (*odici* — vocea care merge) suie cu o secundă și revine la tonul său inițial, contopindu-se adesea la începutul și la sfîrșitul melodiei, iar uneori și la începutul fiecărui nou motiv, la unison cu vocea de sus.

Există multe mărturii ale existenței din timpuri străvechi pe teritoriul Bulgariei, alături de instrumente ale culturii elenistice (tube romane, orgi, instrumente de tipul aulosului etc.), a unor instrumente și forme autohtone de practică muzicală. Astfel, săpăturile au dat la iveală un instrument de suflat din os (*svirelul*), strămoș al cavalului popular bulgar din zilele noastre. Acest instrument este utilizat și în cîntecele populare arhaice. Pe frescele din turnul mănăstirii din Rila (Bulgaria de sud-vest), datînd din secolul VIII al e.n., sînt înfățișați 13 oameni, dintre care 8 joacă *horo*, 4 cîntă la

¹ Întinderea scării muzicale a cavalului este ceva mai mare de două octave.

diferite instrumente¹ și unul dirijează. Toți muzicanții poartă *costume vechi bulgărești*. Psaltirea țarului Ivan Alexandru (secolul XIV) conține miniaturi ce reprezintă muzicanți în costume *bulgărești* și instrumente muzicale apropiate de cele enumerate mai înainte.

Muzica
bisericească

Istoria socotește ca început al statului bulgar anul 681, cînd a fost încheiat un tratat între Bulgaria și Bizanț, în urma unei victorii reputate de oastea bulgară asupra celei bizantine. Tot pe atunci începe procesul de feudalizare a țării, care ține pînă în secolul X.

Toate satele și orașele Bulgariei aparțineau marilor și micilor boieri, cnejilor și clerului superior, adică reprezentanților clasei dominante. Țarul era ales de către feudali, a căror putere limita autoritatea monarhului. Țăranii erau legați de stăpînii lor feudali, pentru care trebuia să muncească. La fel de înfeudați erau și meseriașii de la orașe, care nu aveau dreptul de a se strămuta dintr-o localitate în alta. Instaurarea relațiilor feudale a fost favorizată de trecerea la creștinismul de tip bizantin, în anul 865, a cneazului bulgar Boris (care a domnit între anii 852—888). Religia creștină a fost declarată religie de stat, lucru cerut de interesele interne și externe ale Bulgariei din acea vreme.

Un cronicar bizantin consemnează că „atunci cînd Boris a fost gata să primească creștinismul, el a cerut să i se trimită din Constantinopol clerici și *cîntăreți*“.

Ar fi eronat însă a se presupune că muzica bisericească bulgară a fost în întregime împrumutată de la bizantini și nu avea caractere de sine stătătoare.

O mare importanță a avut activitatea discipolilor moravi ai lui Metodiu², un propagator de seamă al culturii slavone vechi. Dinșii au adus în Bulgaria primele cărți în limba slavonă și au fost trimiși de Boris în orașul Preslav, pentru a învăța populația locală să citească în limba slavonă și pentru a pregăti cadre bisericești care să celebreze serviciul religios în limba bulgară. În anul 886, în Bulgaria a fost înființat un centru cultural slavon și a început să fie folosit pentru scris alfabetul slavon.

Kiril și Metodiu erau originari din Solun (Salonic). În acest oraș cultura, inclusiv cultura muzicală, prezenta multe trăsături slave. Este probabil că mama lui Kiril și a lui Metodiu să fi fost slavă. Cu atât mai important este faptul că cei doi frați acordau o mare însemnătate muzicii și le plăcea să cînte ei înșiși cîntece bisericești. Într-un letopisetz al vremii se spune că, atunci cînd Kiril a sosit la Cherson împreună cu discipolii săi, ei „au început să are, cîntînd psalmi în slavonește“. Pe cît se pare, Kiril și Metodiu cîntau cîntece în limba slavonă; melodiile acestora erau apropiate de melodiile slave.

Kiril și Metodiu au tradus în limba slavonă cărțile bisericești, *păstrîndu-le melodiile*. Se presupune că la baza acestor cărți se afla cîntul bise-

¹ Sînt reprezentate o tobă, un tambur în formă de pară, cu opt coarde; un instrument asemănător cu harpa și țitera, numărînd circa 20 de coarde, și un tub lung, lărgit la o extremitate (apropiat de un instrument folosit și în Rusia veche).

² Metodiu (m. în 885) a fost un remarcabil om de cultură slav. Împreună cu fratele său Constantin care, călugărindu-se, a luat numele de Kiril, și după moartea acestuia, a luptat pentru propagarea alfabetului slavon și a cărților de cult scrise în limba slavonă.

ricesc slavon, căci multe surse care furnizează date în legătură cu cîntul bisericesc vechi bulgar vorbesc despre „liturgia în limba slavonă“, despre „doxologia în slavonește“. La funeraliile lui Kiril, toți slavii aflați la Roma, precum și romanii, veniți cu lumînări aprinse, au cîntat liturgia de înmormîntare „în limba slavonă“¹.

Astfel, cîntul bisericesc, bazat într-o mare măsură pe muzica populară, a jucat un important rol în istoria culturii muzicale bulgare.

Muzica bogomililor

Asuprirea feudală, războaiele istovitoare duse împotriva Bizanțului ascuțeau lupta de clasă a poporului împotriva feudalilor, contribuind la dezvoltarea, în secolele X—XI, a unei mișcări de protest a maselor populare contra feudalilor, cunoscută sub numele de «bogomilie».

Bogomii se numeau participanții unei mișcări țărănești antifeudale inițiată în Bulgaria, mișcare ce a luat forma unei erezii religioase. Denumirea lor se trage de la fondatorul ei — preotul Bogomil. Provocată de procesul rapid de feudalizare a țării, această mișcare a început în Bulgaria în prima jumătate a secolului X și a căpătat curînd o mare răspîndire.

Bogomilii acordau o mare importanță muzicii. Ei atacau clerul, propovăduiau nesupunerea față de autoritățile feudale și bisericești, huleau pe boierii bogați, făceau agitație pentru confiscarea averilor bisericești și răspîndeau ideea că robul nu este dator să-și slujească stăpînul². Bogomilii erau împotriva muzicii folosite de vîrfurile feudale ale societății; păstrînd obiceiurile populare, ei recunoșteau numai muzica populară.

După primirea creștinismului de tip bizantin și aducerea din Bizanț a cîntului bisericesc, muzica populară s-a dezvoltat în condițiile unei lupte neîntrerupte împotriva muzicii bisericii bulgare³. Biserica creștină din Bulgaria, fiind direct interesată în întărirea relațiilor feudale bazate pe exploatare, a pornit o ofensivă împotriva muzicii și a dansurilor populare.

În nomocanoanele (statutele) vechi bulgare se întîlnesc aspre anateme împotriva „umblatului de rusalii“ și a altor obiceiuri și sărbători populare, însoțite de muzică și dans.

Este semnificativ faptul că un reprezentant al bisericii feudale, presbiterul Cosma, îi socotea pe bogomili „creștini răi, care beau vin în sunet de guslă, joacă hora și cîntă cîntece diavolești... nu cîntă rugăciunile preoților“.

În același timp, unii slujitori ai bisericii, cu idei înaintate, care luptau pentru dezvoltarea culturii muzicale slave autohtone, se străduiau să stăvilească pătrunderea cîntului bisericesc bizantin și să încetățenească melodiiile bisericești bulgare. Biserica bizantină era deosebit de ostilă muzicii populare bulgare: la al șaselea sinod ecumenic au fost condamnate „dezgustătoarele mascarade, cîntecele și dansurile rușinoase“. Clement din Ohrida, slujitor al bisericii, s-a pronunțat și el împotriva „cîntecelor și dansurilor diavolești“, înțelegînd prin acestea cîntecele și jocurile populare.

¹ Există și alte surse care subliniază că în biserica bulgară se obișnuia să se cînte în slavonește.

² Bogomilii propovăduiau modestia, cumpătarea și simplitatea și militau pentru executarea cîntecelor și a legendelor în limba maternă, contribuind într-o mare măsură la dezvoltarea literaturii și a artei bulgare vechi.

³ Deși aceasta din urmă a împrumutat de la muzica populară bulgară unele trăsături slave.

Însă biserica nu numai că s-a dovedit incapabilă să stîrpească muzica populară, dar, mai mult decît atît, muzica populară bulgară a fost aceea care a exercitat o mare influență asupra muzicii bisericii, atît bulgare cît și bizantine. Încă în secolul X, muzica populară bulgară era cunoscută pînă departe, dincolo de hotarele țării ; în Franța, de pildă, se întîlneau secvențe numite «bulgarica»¹.

Rezistența opusă de muzica populară bulgară jugului turcesc

În secolele următoare, mai ales după subjugarea poporului bulgar de către Turcia (la sfîrșitul secolului XIV), muzica populară continuă să se dezvolte ; iau ființă noi genuri de cîntece și dansuri populare.

Cronicarul și călătorul bizantin Grigorie Nichifor, care a vizitat în 1325—1326 ținuturile bulgare, a avut ocazia să vadă cum, după terminarea serviciului religios, țărani bulgari începeau să joace *hora*. Nichifor este primul care semnalează existența în acea epocă a unor cîntece epice bulgare care slăveau faptele de vitejie ale unor eroi cunoscuți. Într-adevăr, încă din secolul XIV sînt foarte iubite de popor *cîntecele de iunaci* — despre eroi populari (iunaci) — care au luptat pentru libertate și fericirea poporului lor. Cei mai vestiți iunaci care au trăit în secolul XIV au fost regii Mark, Relia, Momcil.

Călătorul german Stephan Gerlach, care a trecut prin Bulgaria în anii 1573—1578, notează că, „după serviciul religios și după masa de prînz, fetele, prinzîndu-se de mîini, începeau să danseze și cîntau cîte două“. El menționează de asemenea în jurnalul său că „seara... s-au întors de la munca cîmpului mulți bulgari, cîntînd obișnuitele lor cîntece de joc“.

Mai tîrziu, în special în secolul XVIII, apar așa-numitele «cîntece haiducești»², reflectînd lupta eroică a haiducilor împotriva asupritorilor și a înrobitorilor poporului bulgar. Aceste cîntece se remarcă printr-un optimism viguros, caracteristic poporului : murînd, eroul este convins că acțiunile întreprinse de dînsul vor fi continuate de alții după moartea lui. Caracterul popular al cîntecelor haiducești se reflectă în conținutul lor : haiducii, nemulțumiți de propriul lor voievod, intenționează să-l omoare, iar apoi să se întoarcă pe la vetrele lor, pentru a-și ara pămîntul și a-și crește vitele. Caracterul popular al cîntecelor haiducești se vedește și în realismul lor : ele înfățișează veridic viața bulgarilor sub stăpînirea turcească și lupta haiducilor împotriva turcilor, zugrăvesc cu multă căldură și dragoste tablouri din natură, pădurile și munții patriei.

Ioan Kukuzei

În vechea Bulgarie au luat o mare dezvoltare cultura muzicală și teoria muzicală. Cel mai de seamă și mai multilateral muzician din a doua jumătate a secolului XII și de la începutul secolului XIII a fost Ioan Kukuzei, poreclit „Glas de înger“. Kukuzei era bulgar după mamă. Încă din copilărie, el s-a apropiat de muzica populară

¹ Pentru furnizarea unor date prețioase în legătură cu cultura muzicală a vechii Bulgarii, autorul își exprimă recunoștința față de candidatul în istoria artelor Stoiian «Petrov».

² Haiducii luptau nu numai împotriva turcilor, dar și împotriva ciorbăgiilor, care, uitînd de originea lor bulgară, trădînd interesele propriului lor popor, se aflau în slujba turcilor și totodată exploatau fără milă poporul țării lor.

și a folosit în mai multe compoziții ale sale intonații populare bulgare. Cea mai importantă lucrare a lui Kukuzel este *Polielul bulgar*.

Principalul merit al lui Kukuzel în activitatea sa componistică este crearea unor melodii frumoase, cantabile, cu un suflu larg, exprimând gânduri și sentimente profunde.

În creația lui Kukuzel se remarcă o contopire a elementelor muzicii populare bulgare cu elementele cîntului bisericesc bulgar. În melodiile sale bisericești, al căror ambitus este larg (aproape de două octave), Kukuzel folosește modulații originale, vădind totodată o mare măiestrie în varierea melodiilor, în construirea unor perioade și secțiuni melodice armonioase, în stabilirea raporturilor dintre sunetul fundamental, susținut (un fel de punct de orgă) și melodiile suple, originale.

Kukuzel nu a fost numai un compozitor de seamă, dar și creatorul unei teorii muzicale noi și al unui nou sistem de notație muzicală, care cuprindea și indicații referitoare la tempo și la durata sunetelor.

Iată un exemplu strălucit din creația muzicală a lui Kukuzel, extras din prețioasa lui culegere intitulată *Polieleu închinat unei bulgăroaice*¹:

Ioan Kukuzel
sfârșitul s. XIII, inc.

Иоанн Кукузель
конец XIII начало XIV в.

е - ей гое по Но

ди м м - тво о р

не

ро но то о н

то - ро - ро - ро си то то

Acestea sînt izvoarele vechi extrem de bogate ale culturii muzicale bulgare, pe care poporul a apărut-o cu bărbăție și a îmbogățit-o în perioada stăpînirii turcești, care a durat mai multe secole. Pe aceste baze, începînd din ultimul pătăr al secolului XIX, după eliberarea Bulgariei de către poporul rus de sub jugul sultanului Turciei, și de-a lungul primei jumătăți a secolului XX, a înflorit muzica Bulgariei, reprezentată prin numeroase genuri componistice. Mulți muzicieni de frunte bulgari se numără printre cei mai de seamă compozitori ai lagărului socialist.

¹ *Lucrările muzicale religioase ale lui Kukuzel* (în red. lui P. Dinev, Sofia, 1938). Comunicat de S. V. Petrov.

5. CULTURA MUZICALĂ A ARABILOR

Inceputurile culturii muzicale a arabilor

La baza culturii muzicale contemporane a țărilor Orientului arab (Egiptul, Siria, Irakul, Yemenul și altele) se află civilizația arabă veche. Cele mai recente cercetări și săpături ne permit să situăm începuturile ei încă în al doilea mileniu î.e.n., când în Arabia sudică existau patru state înfloritoare, cu o cultură relativ dezvoltată. Înflorirea culturii muzicale a Arabiei vechi se îmbină cu dezvoltarea altor domenii ale creației artistice, — literatura și poezia, arhitectura, arta decorativă.

Mai târziu, la începutul erei noastre, la hotarul nordic al Arabiei se întemeiază state, care ajung când sub stăpânirea Iranului, când sub a Romei.

La începutul primului mileniu al erei noastre, împrejurările nu erau favorabile înfloririi culturii arabe. Deși în epoca marilor migrații ale popoarelor și a destrămării lumii greco-romane arabii au rămas în afara zonei de pătrundere a popoarelor migratoare nordice, totuși neîntreruptele lupte între stăpânurile semistabile formate în secolele III—IV și triburile independente, precum și stagnarea comerțului dintre Apus și Răsărit — în care arabii jucaseră un rol important — au dus viața culturală a Peninsulei Arabice incontestabil la decădere. Marile orașe înfloritoare Palmira, Petra, au fost prefăcute în ruine.

Dezvoltarea culturii arabe

Situația s-a schimbat fundamental în a doua jumătate a secolului VI al e.n. Războaiele victorioase purtate în această perioadă împotriva năvălitorilor care încercau să cucerească Arabia, unirea triburilor arabe, dezvoltarea unor orașe ca Medina și Mecca, adoptarea unei religii unice — **islamul**¹ (doctrina religioasă a lui Mahomed) — au contribuit la instaurarea și întărirea unei organizații de stat a arabilor și au dat un imbold puternic rapidei înfloriri economice, politice și culturale a statului arab.

Cucerirea de către musulmani a Siriei (638), Iranului (642), Egiptului (647) și contactul culturii arabe cu cultura și arta unor țări cu un înalt nivel de dezvoltare, ca Bizanțul și Egiptul, au determinat un mare avânt al culturii și artei arabe.

Arabilor le-a trebuit mai puțin de un secol pentru a supune Mesopotamia, Iranul, Siria, Palestina, Egiptul, Africa de nord, Peninsula Iberică, Asia Centrală, o parte din India de nord-vest, Armenia, Azerbaidjanul și o parte din Gruzia. Teritoriul stăpinit de arabi se întindea din India până la Oceanul Atlantic, din Caucaz până în inima Africii. Din țările cucerite, s-a constituit în anul 632 un **califat** — stat feudal de mari proporții, condus de un calif².

Limba arabă a devenit limba *internațională* . O foloseau iranienii și spaniolii, tadjicii și uzbekii, egiptenii și sirienii...

¹ **Islamul** (în l. arabă — supunere) sau religia musulmană este o religie care a apărut în Arabia în secolul VII, pe baza descompunerii orînduirii gentile la popoarele arabe. După cuceririle arabe din secolele VII—VIII, islamul s-a răspândit în țările Orientului Apropiat și Mijlociu, devenind religia oficială a statului arab.

² **Calif** (în arabă *halifa* — „succesor”, „locuitor”) era, în evul mediu, titlul suveranilor mai multor state din Orientul Apropiat și Mijlociu. Califul își asuma titlul de șef al statului și al tuturor credincioșilor islamului.

În diferite părți ale Europei, Asiei, Africii se ridică centre culturale înfloritoare unde se dezvoltă științele și artele : Damascul în Siria, Bagdadul în Irak, Cairo în Egipt, Cordoba, Toledo și Sevilla în Spania.

La început, curtea califilor din dinastia Omeiazilor (661—750) se afla la Damasc, în Siria. Această curte a devenit punctul de întâlnire a unor remarcabili artiști, poeți, arhitecți, muzicieni și savanți. Muzicanții erau în același timp cîntăreți, instrumentiști, compozitori, poeți și teoreticieni.

În perioada califatului Abbasizilor (începînd din anul 750), centrul statului a fost mutat din Siria în Irak. Noua capitală a imperiului arab, Bagdadul din Irak, fondat în anul 762, a devenit centrul nu numai al civilizației arabe, ci și al întregii civilizații orientale din Evul Mediu. Primul secol al cîrmuirii Abbasizilor (750—847) este socotit în mod obișnuit «veacul de aur» al civilizației arabe. Ridicarea rapidă a statului arab pînă la dominația mondială a determinat o mare înflorire a culturii și a multor ramuri ale artei.

Pe timpul Abbasizilor se alocuau sume enorme pentru construcția de monumente istorice, pentru știință, literatură, muzică. Unul dintre cei mai mari cîntăreți și compozitori ai vremii, El-Mausili, a creat 900 de cîntece. Împreună cu Ibn-Giami (m. în 803), el a alcătuit pentru califul Harun-al-Rașid culegerea *O sută de cîntece alese*, care mai tirziu i-a servit lui El-Ispahani ca bază pentru *Marea carte a cîntecelor*. Fiul lui (m. în 850) a fost nu numai un muzician de frunte, ci și poet, filolog, jurist și posesorul uneia din cele mai bogate biblioteci din Bagdad. El a scris 19 tratate despre muzică.

Sub Abbasizi, cultura persană a ajuns să joace un rol conducător. Au fost aduși din Iran numeroși meseriași și muzicanți ; cîntărețe din Korasan¹ umpleau curțile și palatele oamenilor de vază. În acea perioadă, arabii au adoptat notația muzicală persană, au înlocuit acordajul instrumentului arab *uda* prin acordajul instrumentului persan *pandura* și, un timp, au folosit exclusiv lăuta persană în locul celei arabe.

Bagdadul era vestit pe atunci nu numai pentru luxul fabulos de la curtea califului, ci și pentru marea înflorire a culturii sale înaintate. Aici își desfășura activitatea prosperă „Casa înțelepciunii”, cu un colegiu special al traducătorilor și al legătorilor de cărți². În „Casa înțelepciunii” au fost traduse în limba arabă multe opere remarcabile ale savanților greci, între altele, lucrările de teorie muzicală ale lui Aristotel, Aristoxene, Ptolomeu și ale altor autori. În capitala califatului arab existau peste 100 de librării ; în ce privește numărul bibliotecilor publice, Bagdadul a întrecut Roma imperială.

Cordoba³ — „diamantul lumii” — număra, în secolul X, 113 mii de case, o jumătate de milion de locuitori și 27 de școli superioare.

Tot în secolul X, sub dinastia Buizilor (Buveihizilor), cultura arabă a venit în contact cu arta popoarelor turanice ; aceasta, ca o consecință a faptului că unii califi erau de origine turanică. Muzica s-a bucurat de pro-

¹ Korasanul este o provincie din nord-estul Iranului.

² În secolul XIII, manuscrisele unor lucrări populare (culegeri de poezii ș.a.) erau editate în tiraje de pînă la 3 000 de exemplare. Lucrul era posibil datorită organizării inteligente a unui fel de „manufacturi de manuscrise” : un cititor experimentat dicta textul care trebuia multiplicat, concomitent cîtorva zeci de copişti adunați într-o singură încăpere.

³ Arabii au cucerit cea mai mare parte a Peninsulei Iberice în anul 718.

tecție și pe timpul acestei dinastii. Interesant este că una din acuzațiile îndreptate împotriva anumitor persoane sus-puse era că ele își pierdeau prea multă vreme în compania muzicanților. Tratatul unor savanți din secolul X redau un aspect sugestiv al multilateralei vieți muzicale de la curtea califilor. În lucrări de muzicologie era urmărită istoria muzicii arabe, se dezbăteau probleme de teorie și estetică muzicală, se relatau biografii de muzicieni. Către sfârșitul dinastiei Buveihizilor a trăit marele filozof Ibn-Sina sau Avicenna (m. în 1037), ale cărui lucrări tratează importante probleme de muzicologie, expuse pe baza unor surse arabe autentice.

Sub ultimul calif Al-Mustasim (1242—1258), alături de renașterea vechiului fast al curții, se acordă o mare atenție poeziei și muzicii. După mărturia contemporanilor, califul petrecea cea mai mare parte a timpului său ascultând muzică. Principalul lui muzician era Safi-al-Din (m. în 1294) — ultimul mare muzician al culturii arabe din evul mediu.

Savanții arabi au luat-o înaintea celor vest-europeni atât în domeniul științelor exacte și al științelor naturii (matematica, astronomia, fizica, chimia, medicina, geografia), cât și în domeniul științelor umanistice — filologia, istoria, artele.

Filozofia arabă, cu numeroasele sale curenți, dezvoltă elementele materialiste ale doctrinei lui Aristotel. Au fost create formele cele mai progresiste ale ideologiei Orientului musulman din epoca feudală. Acestea au apărut atât în filozofia popoarelor Asiei Centrale (Al-Farabi, Ibn-Sina), cât și în filozofia arabă (Al-Kindi, Ibn-Roșd). Cei mai de seamă reprezentanți ai acestui curent, — propovăduind uneori, de fapt, ateismul — se aflau în opoziție față de ortodoxia religioasă a islamului.

Pe baza folclorului Indiei și al Iranului, preluat și prelucrat de povestitorii populari arabi, ia ființă una din cele mai de seamă opere literare, *O mie și una de nopți* (*Sheherazada*), care și-a căpătat forma definitivă în Egipt, în secolele XIV—XV.

În procesul acestei expansiuni politice și culturale, cu un ritm și o amploare fără precedent, s-au constituit o serie de centre culturale locale, care își păstrau caracterul autohton, contopit însă cu trăsăturile culturii arabe. În toate aceste cazuri se desfășura un proces *bilateral*, de îmbogățire reciprocă a două culturi diferite.

Influența multiseculară, pe scară mondială, a culturii arabe a continuat timp îndelungat și după prăbușirea dominației politice a arabilor; dacă aceasta din urmă, cu mici excepții, a încetat să se exercite încă în secolul XIII¹, în schimb, rolul fecund al culturii arabe s-a făcut simțit în Europa apuseană până în epoca Renașterii.

Devastările începute în secolul XI de selgiuci și continuate în secolul XIII de mongoli², precum și alungarea arabilor din Spania, au pecetluit soarta culturii arabe. Însă destrămarea ei nu a avut loc dintr-o dată și în unele ramuri ale sale ea a continuat să strălucească până la instaurarea dominației turcilor osmanlii (secolul XVI).

¹ În secolul X, califatul Bagdadului s-a împărțit în mai multe state feudale, atât arabe, cât și nearabe. Pe la jumătatea secolului XIII, ca rezultat al cuceririlor mongole, califii au fost izgoniți definitiv din Bagdad.

² Bagdadul a fost ocupat de mongoli în anul 1258.

Cea mai veche
artă muzical-
poetică a
arabilor

Marea influență a culturii arabilor asupra multor țări și popoare este legată de particularitățile ei, care s-au conturat încă în perioada preislamică.

Arabia preislamică era o țară în care predomina orînduirea gentilică și care păstra numeroase trăsături ale modului de viață și ale ideologiei comunei primitive.

Aceste observații sînt valabile mai ales pentru Arabia nordică, regiunea care a fost de fapt leagănul limbii și al culturii arabe¹.

Arabii de nord erau nomazi ce-și duceau existența în condiții grele în deșertul arabic. În structura lor socială și în ideologia lor s-au menținut încă multă vreme rămășițe arhaice.

Poetul (mai exact, „profetul” — *șair*) îndeplinea funcțiuni magice de vrăjitor : ironiile sau laudele lui aduceau eșecul sau succesul, și din această cauză el se bucura de o situație socială privilegiată. *Șair*-ul era și păstrătorul tradițiilor gentile, și „oratorul tribului”, așa cum este definit un poet de la sfîrșitul secolului VI și începutul secolului VII. Monumentele poeziei beduinilor, păstrate pînă la noi, datează din secolul VI și începutul secolului VII. În această perioadă poeții mai păstrau încă, de regulă, strînse legături cu triburile lor. În lucrările lor, ei glorificau vitejia, puterea, generozitatea, dragostea de libertate a oamenilor din propriul lor trib și defăimau pe adversarii acestora. Erau larg răspîndite poemele epice slăvind virtuțile strămoșilor eroi. Predominau genuri tipice pentru perioada comunei primitive : *marsa* — elegia pentru jelierea morților ; *șair* — cîntecul de răzbunare ; *urgiuza* — chemarea la luptă ; *higia* — satira ; *madh* — cîntecul de slavă ; *hemriat* — lauda vinului ; *huda* — cîntecul conducătorilor caravanelor de cămile.

De o mare răspîndire se bucurau *conjurațiile* și *invocațiile* funebre ale vechilor preoți păgîni, într-o proză rimată, uneori cu intercalări de versuri (*sagî*), care au servit ca izvoare pentru poezia arabă de mai tîrziu².

Nu este lipsită de temei ipoteza că vechile măsuri ale versurilor (cea mai veche unitate a versului arab este *ragiaz* — iambul) și-ar trage originea din cîntecele cămilarilor și ale călăreților arabi ; se presupune chiar că mersul cămillei s-ar fi reflectat în caracterul metrilor arabi.

Un mod tipic de plasare a rimei era rimarea distihurilor în principalele genuri arabe — *kasida*³ și *gazelul*⁴ monorime :

Aa, ba, ca, da etc.

Întrucît poezia arabă veche era o manifestare a legăturilor din sinul tribului, este explicabilă organizarea unor reuniuni speciale intertri-

¹ Numele de arabi și-l dădeau locuitorii ținuturilor nordice, în special beduinii (de la cuvîntul arab *bedevi* — locuitor al deșertului).

² Într-o asemenea proză rimată a fost redactat și *Coranul* — cartea sîntă a Islamului.

³ *Kasida* (în traducere literală „orientată spre un țel”) este un fel de odă panegirică, o poezie monorimă (de cel puțin 12 distihuri), slăvind tribul poetului sau pe poetul însuși ca reprezentant al tribului, ori, din contra, defăimînd, batjocorînd un trib dușman.

⁴ *Gazelul* este o poezie de tipul *kasidei*, însă cu caracter erotic și de dimensiuni mai mici. El se executa nu în ambianța solemnă a unor serbări, ci la reuniuni mai intime.

buri (cu ocazia târgurilor sau a anumitor sărbători), la care, într-o atmosferă festivă, se întreceau poezii. De obicei, fiecare poet dispunea de un fel de „asistenți” (numiți *ravi*), care erau păstrătorii moștenirii poetice, iar uneori și declamatori¹.

Așadar, Arabia preislamică ajunsese la o considerabilă dezvoltare culturală și artistică. Limba arabă, pe atunci aproape formată, se remarcă printr-o mare dezvoltare a formelor și a vocabularului, fără a mai vorbi de bogăția sa fonetică. Nu degeaba au început să folosească limba arabă păturile culte ale Iranului și mulți oameni instruiți în Spania².

La o mare perfecțiune a ajuns Arabia preislamică în făurirea principalelor genuri poetice ale creației orale. Este semnificativ faptul că încă cea mai veche poezie arabă, care nu cunoștea scrisul, folosea rimele, ca element care sporește spontaneitatea graiului poetic și îndulcește poezia, intensificând astfel efectul produs de ea. La arabi, rima se ridică pînă la un rol de factor ce organizează întreaga structură a lucrării poetice.

În genere, cultura arabă asimilase, încă în condițiile orînduirii gentile, multe din realizările unor țări vecine (Egiptul, Siria, Irakul, Yemenul, Iranul) și închegase propria sa artă înaltă în condițiile creației orale, păstrînd totodată prospețimea și spontaneitatea spiritului colectiv.

Este posibil că aceste avantaje ale unui popor tînăr, care abia ajunsese în faza înjghebării unui stat, au imprimat și creației muzical-poetice arabe un mare avînt. Talentul muzical și poetic al arabilor le-a permis nu numai să „amalgameze” arta civilizațiilor mai vechi, dar și să imprime acestor civilizații un impuls spre perfecționarea ulterioară a propriei lor arte.

Acestate erau trăsăturile pozitive ale culturii arabe încă în secolul VII, în momentul apariției arabilor pe arena mondială.

Caracterele
culturii muzi-
cal-poetice a
vechilor arabi

Genurile, caracterul și particularitățile poeziei arabe s-au reflectat și în muzică, nu numai în cea vocală, ci și în cea instrumentală, căci în remarcabila artă muzical-poetică a arabilor s-au îmbinat organic poezia și muzica.

Marea importanță a muzicii în întreaga viață a poporului arab reiese clar din moștenirea literară poetică lăsată de vechii arabi. Se știe că unele genuri poetice, ca gazelul, se *cîntau*. Declamarea kasîdelor era probabil și ea apropiată de cînt. Nu este de mirare că principiul rimei poetice s-a reflectat și în muzica arabă.

Teoria muzicală
a arabilor

Bazele cele mai vechi ale teoriei muzicale arabe, care îmbina elemente împrumutate de la perși și bizantini cu caracterul autohton al artei arabe, au fost expuse în lucrarea lui Ibn-Misiyah (m. în 715). Acesta a formulat și cele 8 moduri principale, care au căpătat numele de «degete» (căci poziția degetelor pe lăută determina tonica acestor moduri), precum și cele 6 moduri ritmice mai răspîn-

¹ Spre deosebire de gazel, care era executat într-o formă muzicalizată de către *mutribi* (cîntăreți și muzicanți), kasida pare să fie fost numai declamată.

² „Din o mie abia găsești pe unul care să poată scrie prietenului său o scrisoare în latina pură, — se vaită un cuvios scriitor creștin al acelei vremi, — dar în schimb, cînd e vorba de limba arabă, se găsesc mulți dintre acela care ar vrea să vorbească această limbă în chipul cel mai ales și chiar să înjghebe versuri care să intreacă prin desăvîrșirea lor pînă și lucrările arabilor”.

dite. Cea mai veche culegere de cîntece arabe este *Cartea cîntecelor* de Unus-al-Katib (m. aprox. în 765), care a trăit pe timpul dinastiei Omeiazilor. Un alt studiu al lui, *Cartea melodiilor*, este socotit, de asemenea, prima lucrare științifică în legătură cu bazele teoretice ale vechii școli arabe¹.

S-au păstrat pînă la noi *Șapte cîntece* ale cunoscutului cîntăreț Ibn-Suraia (m. aprox. în 726).

Mulți interpreți muzicali, compozitori și savanți de frunte au activat în perioada califatului Abbasizilor în noua capitală a arabilor, Bagdad.

Pagini remarcabile din istoria culturii arabe sînt legate de secolele IX—X, cînd la Bagdad a lucrat un grup întreg de muzicologi, în frunte cu cercetătorul universal Al-Farabi (m. aprox. în 950), originar din Asia Centrală. Acesta a fost unul dintre primii propagatori în Orient ai filozofiei antice grecești². Concepțiile lui progresiste, ideea dependenței sufletului de trup i-au atras persecuții din partea clerului musulman, care l-a acuzat de ateism și necredință în viața de apoi.

Marele tratat despre muzică al lui Al-Farabi (*Kitab Al-Musiki Al-Kabir*), în care sînt dezbătute probleme de estetică muzicală, de originea muzicii, de teorie muzicală, de instrumentație, a avut o mare importanță pentru dezvoltarea muzicologiei medievale.

Este extrem de perspicace definiția dată de Al-Farabi consonanței și disonanței: dacă îmbinarea de sunete „fiind armonioasă impresionează urechea, ea trebuie socotită consonanță, iar dacă frapează urechea, ca fiind nearmonioasă, ea trebuie privită ca disonanță”. Avicena și Safi-al-Din sînt de acord cu Al-Farabi în definirea consonanței și a disonanței, vădind astfel unitatea de păreri cu savanții elini³.

Un mare savant al secolului X a fost Al-Isphahani (m. în 967), autorul unei istorii a muzicii arabe în 21 de volume, care a apărut în patru ediții pînă la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX. O prețioasă sursă de informații în legătură cu vechile instrumente muzicale arabe o constituie lucrările: „Cartea despre lăută și instrumentele muzicale” și „Marea carte despre cînt”.

Safi-al-Din a fost nu numai un remarcabil interpret la instrumentele cu coarde, ci și pionierul unui nou sistem muzical. În lucrările lui sînt descrise atît modurile muzicale arabe, cît și cele persane. În sfîrșit, Safi-al-Din a fost primul compozitor arab care a lăsat *notări muzicale*.

Toți teoreticienii Orientului, care au trăit după Safi-al-Din, s-au sprijinit pe cercetările acestuia. Lucrările lui sînt chintesența a tot ce-a produs cultura arabă în domeniul teoriei muzicale în decurs de cîteva secole, însușindu-și tradițiile teoriei muzicale antice grecești și persane.

¹ În lucrările lui lipsesc notările muzicale; sînt date numai textele cîntecelor, denumirile modurilor și formulelor ritmice, lucru ce confirmă o dată mai mult marelui rol al improvizației în muzica arabă.

² La majoritatea savanților arabi ai secolului IX se remarcă influențe ale teoriei și esteticii muzicale eline. Ei au împrumutat de la greci denumirile specifice ale intervalelor, precum și noțiunea greacă de «muzică», pînă atunci nefiind în uz decît termenul «cîntec».

³ Arabii socoteau consonanțe cvartele, cvintele și octavele, cvartele și cvintele fiind clasificate ca intervale «reversibile», iar octava ca interval «combinat». Avicenna a înlocuit 6 «degete» arabe vechi cu peste 12 moduri melodice, stabilind și scările muzicale ale acestor moduri.

Iată o melodie notată în secolul XIV — «Cîntecul vechi arab al lui Avdolkadir». Este un exemplu caracteristic de monodie, jumătate cîntec, jumătate recitare, cu un ritm liber, curgător, condiționat de metrul versului poetic. Trăsăturile modale se apropie de ale modului minor natural, redînd în chip expresiv lamentările melancolice a doi îndrăgostiți ¹.

Și aici structura muzicală reflectă fidel principiul distihului rimat :

90 Древнеарабский гавес Авдолькадир

Kad.le.sa.at ha.jet el.ba.wa be.ao.di fe.la tba.bf.le.ha
we.la rak il.la al.ba.bib el.le et
echef.fa.at si.hi fe.an-du.hu rak.je.ti we.ter.ja.ki

Același principiu se reflectă într-o prețioasă notare, și mai veche, datînd din secolul XIII, care a devenit accesibilă cercurilor largi în urma publicării în limba franceză a lucrărilor teoreticienilor arabi :

91

1 H 1 -1c Y VB -1c Y -1c Y VB -1c Y H
1 1 1 1 1 1 4 2 2 2
2 -1c J H H Y H H Y VB H H
1 1 1 1 1 1 4 2 2 2
3 H 1 H Y YB Y H Y YB Y H
1 1 1 1 1 1 4 2 2 2
4 -1c J H H Y H H H Y H H
1 1 1 1 1 1 4 2 2 2

Notarea acestor melodii impresionează prin precizia sa intonațională și în special ritmică, prin prospețimea sa, prin apropierea de dansurile și cîntecele populare din zilele noastre ². Și aici se remarcă principiul *rimării*, care se reflectă în însăși structura muzicală, conducînd la o periodizare de-

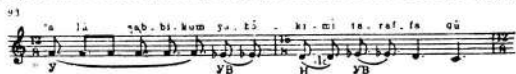
¹ Textul melodiei este distihul rimat : „Șarpele pasiunii mi-a mușcat inima, și nu mi-o pot vindeca nici vracii și nici farmecele, decît dragul meu, care mi-e tîmăduirea și farmecul și leacul contra otrăvii”.

² Unele din aceste notări au fost fonografiate abia în secolul XX de către Hornbostel, Stumpf, Béla Bartók.

săvârșită. În aceste notări de cîntece din secolul XIII se vedește cunoașterea funcțiunii modale a semitonului :



precum și a unor intervale mai mici (în medie, de un sfert de ton) :



Însumind trăsăturile caracteristice ale artei muzical-poetice a arabilor, pe baza puținelor notări vechi păstrate pînă la noi și pe baza fonogramelor contemporane, putem trage următoarele concluzii :

În toate cîntecele predomină principiul *monodiei*, aplicat consecvent chiar și în cazurile cînd cîntă un cor, cînd o melodie vocală se execută cu acompaniament instrumental, ba mai mult decît atît — chiar și atunci cînd se produce un întreg ansamblu instrumental ¹.

Ca la vechii greci — ale căror principii de teorie muzicală au fost în întregime preluate și dezvoltate cu minuțiozitate de către teoreticienii muzicali arabi — în muzica arabă, la baza modului stă tetracordul (sunetele cuprinse în ambitusul unei cvarte) divizat în trei părți succesive.

Variațiunile melismatice ajung în muzica arabă pînă la o maximă dezvoltare. Aceste variațiuni ornamental-melismatice, cu o desfășurare capricioasă și, în parte, cu un caracter de improvizație, sînt totuși subordonate canonului fix al *makamurilor* — prototipuri melodice păstrate cu sfințenie și transmise oral — stabilite din vechime ².

Arabii cunoșteau din cele mai vechi timpuri arta înaltă a improvizației, atît vocale, cît și instrumentale. Ni s-au păstrat numele a 46 de cîntăreți — de pe timpul lui Mahomed și al primilor patru califi, — stăpînind arta improvizației. În cronici vechi sînt citate fragmente din lucrările lor poetice.

Trebuie avut în vedere că muzica vocală a ocupat totdeauna la arabi un loc important. În Spania existau școli speciale de cînt unde erau instruiți cîntăreți arabi. Încă în secolul IX a fost renumit muzicantul arab *Zir i a b* care, după cuvintele contemporanilor, „împunea” nu numai prin vocea sa, ci și prin desăvîrșirea interpretării sale. El era un bun poet și era versat în diferite științe : astronomia, geografia, fizica, meteorologia. Însă sfera sa principală de activitate era muzica vocală și instrumentală ; în scrierile vremii se afirmă că el cunoștea peste 10.000 de melodii și era un inovator în acest domeniu. Tot el a adăugat lăutei o a cincea coardă și a înlocuit plectrul de lemn printr-un plectru din pană de vultur. Școala lui a creat o tradiție în Andaluzia, îndepărtîndu-le pe toate celelalte.

¹ Dacă nu punem la socoteală folosirea sporadică a *eterofoniei*, adică executarea la instrumente a melodiei vocale, cu devieri în momentele mai puțin importante ale melodiei.

² Executarea acestor variațiuni admite și chiar presupune numeroase devieri, însă care nu trebuie să depășească limitele unui interval determinat, propriu prototipului melodic fixat din vechime. De fapt, același principiu dirijează și crearea *kasidelor* ; există și aici un tipar prestabilit, însă totodată se acordă o anumită libertate în limitele „modelului” consfințit de tradiție.

Cîntăreții arabi erau obligați să știe să cînte în 28 de feluri. Iată cîteva din aceste maniere de a cînta, pe care trebuia să le stăpînească la perfecție un bun cîntăreț arab.

El trebuie să fie capabil să cînte cu o voce răscolită de emoție, îmbinînd tensiunea cu duioșia, sonoritatea cu plenitudinea; să-și facă vocea gravă, fără vibrații, sumbră, înceată, învăluită, sau să stăpînească o voce înaltă, cu nuanțe plăcute și cu o sonoritate puternică. Un timbru sec, lipsit de căldură trebuia să alterneze cu o sonoritate asemenea ecoului sau cu o emisie sugrumată. Cîntărețul arab trebuia să aibă și un glas suplu, flexibil, asemenea cîntului de privighetoare.

Raportul dintre textul poetic și muzica duce la o structură metrică particulară a cîntecelor arabe, bazată pe alternarea silabelor lungi cu cele scurte și depinzînd de măsura versurilor.

Sînt uluitoare pentru urechea europeană contemporană bogăția, libertatea, flexibilitatea și perfecțiunea *ritmicii* instrumentelor de percusiune, care nu numai că subliniază melodia vocală, dar adaugă neîncetat, cu îndrăzneală, la desenul ritmic de bază, propriul lor «contrapunct ritmic», care, în mod perseverent, *nu coincide* cu cel dintîi în ce privește detaliile, concordînd însă întru totul cu el în ansamblu.

Multe din aceste trăsături generale sînt caracteristice pentru cultura muzicală a lumii antice. Există însă și diferențe între aceasta din urmă și cultura muzicală arabă: sinteza dintre cîntec, dans, mimică, declamație și acompaniamentul instrumental — atît de caracteristică pentru arta antică — nu se întâlnește în muzica arabă. Se practică fie muzica vocală cu acompaniament instrumental, fie dansul acompaniat de muzica instrumentală; arta *teatrală* însă, chiar și în cea mai largă accepțiune a cuvîntului, a rămas complet necunoscută arabilor vechi.

Muzica *pur instrumentală* s-a dezvoltat considerabil mai mult la arabi decît la greco-romani din antichitate. Acest fapt se reflectă și în mai marea varietate a instrumentelor muzicale arabe față de cele greco-romane: deși principalele tipuri de instrumente sînt aceleași la unii ca și la ceilalți, cultura arabă a folosit în plus instrumentele cu *arcuș*, pășind în această privință pe urmele culturii indiene vechi.

Acest fapt are o importanță imensă: instrumentele cu arcuș ofereau posibilități incomparabil mai vaste pentru închegarea unei cantilene instrumentale curgătoare, expresive, asigurînd totodată o mai mare varietate în ce privește modul de emiteră a sunetelor. Toate acestea au fost consecința naturală a bogăției și multilateralității conținutului însuși al genurilor muzical-poetice, dintre care în special cel *liric* a ajuns la o mare înflorire.

Acest caracter al artei muzical-poetice a arabilor a dus și la crearea unor genuri corespunzătoare. Este vorba de așa-numitele *makamuri* (makomuri, mugamuri) răspîndite și la multe popoare ale U.R.S.S. (azerbaidjani, armeni), la persani și la alte popoare orientale. Principiul makamului este înrudit cu *raga* vechii Indii și cu *nomul* Greciei antice.

Makamul

Makamul arab este un ciclu vocal-instrumental, îmbinînd trăsături de suită și de rapsodie. Makamul este caracterizat prin anumite motive melodice, care capătă o bogată dezvoltare în variații și ornamentații. Unele părți cu caracter melismatic de improvizație alternează cu altele dansante sau cîntate. Pentru makam este caracteristică o construcție în formă de *rondo*: melodia principală alternează cu episoade

instrumentale. Unui motiv determinat îi corespunde de obicei un mod determinat, de la care își trage adesea și numele makamul respectiv. În părțile mediane ale makamului se modulează din modul principal în altele secundare (în registre mai înalte). Fiecare varietate de makam are propria sa formulă ritmică. Ca texte pentru partida vocală se foloseau, de regulă, versuri ale poeților clasici. Interpretarea makamurilor se remarcă printr-o siră lăcuită virtuozitate. Aceste forme muzicale erau prezente atât în muzica populară, cât și în cea compusă de profesioniști.

Trebuie subliniat, în mod deosebit, caracterul specific al *coloritului* muzicii arabe, determinat de extrema varietate a instrumentelor folosite.

Instrumentele muzicale ale arabilor

Printre instrumentele muzicale folosite de arabi, locul principal îl ocupă grupul vast al instrumentelor de percusiune. Întîlnim aici așa-numitul *kadib* (mici bastonașe, îndeplinind aceeași funcțiune ca și castanietele); *tabl* (toba); *kus* (toba mare în formă de cazan, de la care își trage numele toba din orchestra simfonică europeană — *grand cassa*); *duff* (o tamburină pătrată); *darbuka* (o tobă care era lovită cu ambele mâini); *nakar* (două timpane mici, unite între ele și prevăzute cu două bastonașe pentru lovire); *zil* (un fel de castanietele).

Dintre instrumentele de suflat, arabii cunoșteau: *mizmar* (un tub de trestie cu ancie); *kussaba* (un flaut deschis primitiv); *arguli* (un vechi instrument, un fel de cimpoi cu muștiuc; tubul stîng are șase orificii, iar cel drept susține o notă joasă); *nai* (un flaut longitudinal).

Din grupul instrumentelor cu coarde erau răspîndite varietăți de harpă și de țiteră.

Un instrument de lux, destinat unui auditoriu ales, era *lăuta arabă* (*el'oud*), prevăzută la început cu patru coarde, iar apoi cu cinci.

După cum am arătat mai sus, arabii cunoșteau și instrumente cu arcuș. Un reprezentant tipic al acestei categorii de instrumente este cel cu două coarde și arcuș, numit *rabab* (rebab).

Multe din aceste instrumente sînt de origine foarte veche: încă Al-Farabi vorbește în lucrările sale despre lăută, rabab, toba de Bagdad și de Korasan, despre flautele simple și duble, precum și despre flautele cu muștiuc.

Această bogăție de instrumente oferea posibilitatea de a se imprima lucrărilor muzicale nu numai un ritm flexibil și variat, dar și o originalitate a *coloritului*, caracteristică pentru muzica arabă vocal-instrumentală și vocală.

Modurile arabe

În muzica arabă, problema folosirii în practică a modurilor încă nu a fost complet elucidată de știința vremii noastre. Cercetările din domeniul teoriei muzicale ale specialiștilor arabi din aceeași epocă nu reflectau ceea ce era specific în practica muzicală.

Încă de multă vreme, începînd cu lucrarea lui Villoteau — primul care a studiat temeinic modurile și scările muzicale arabe, urmat în această activitate de Kiesewetter — s-a încetățenit opinia că arabii ar fi folosit o scară muzicală de 17 sau chiar 22 de trepte, presupunînd utilizarea treimilor și a sferturilor de ton. Această părere a complicaat considerabil problema asimilării realizărilor muzicii arabe în evul mediu și în timpul Renașterii.

Cercetări mai recente, bazate pe studiul fonogramelor și al audițiilor pe viu, au stabilit că și în cultura muzicală arabă predomină sistemul *heptacordic diatonic*¹. Însă acest sistem diatonic a fost folosit de arabi în mod deosebit față de utilizarea de către europeni a sistemului *temperat* contemporan (aici se întrezăresc unele trăsături comune ale muzicii arabe cu cea indiană veche și cu cea elină).

Originalitatea în muzica arabă constă în aceea că forța expresivă și semnificația emoțională a melodiei se dobîndesc prin unele „nuanțe“ (alterații) strict în cadrul modului respectiv, fără însă a-i schimba structura. Această „alterare“ (și aici se vedește analogia cu cromatismele grecești vechi) se obține prin urcarea sau coborîrea unor trepte *secundare* ale modului cu o treime sau uneori cu un sfert de ton. Asemenea alterații încadrează, colorează treptele principale ale modului și astfel determină calitativ sensul modal al secțiunii respective; alteori, creează un colorit nou, neobișnuit, atingînd și treptele principale ale modului.

Astfel, sărăcirea „aparentă“ — survenită din lipsa modulației enarmonice și, parțial, a celei cromatice în muzica antică — este compensată prin bogăția alterațiilor în cadrul modului. Este important faptul că în muzica arabă începe să se fixeze și scara muzicală care are caracteristic acel interval de secundă *mărită*, ceea ce va duce ulterior la formarea minorului armonic.

Intervalele de bază ale modului (cvarta, cvinta, octava) nu suferă nici un fel de alterare; acestea rămîn, de regulă, totdeauna perfecte. Se alterează cu precădere intervalele de secundă și în special de *terță* (uneori și de *sextă*). Arabii obțin o mare varietate în cadrul modului, schimbînd amplitudinea intonării treptelor învecinate de la 20 pînă la peste 240 de cenți, adică de la cea mai mică *komma* pînă la $5/4$ de ton. Raporturile melodice de *terță* oscilează de la *terță* micșorată (în accepția contemporană a cuvîntului) pînă la *terță* mărită (astfel ia naștere, printre altele, și faimoasa «*terță* neutră», dedusă de teoreticianul Zalzal pe bază de speculații teoretice).

Există un sens profund al multiplelor posibilități de alterare a intervalului de *terță*; acesta este un interval care posedă o mare căldură a expresiei și nuanțează deosebit de fin cele mai neînsemnate schimbări ale tonusului emoțional. Un asemenea rol „înviorător“ îl are *terța* în evoluția ulterioară a muzicii, începînd cu cei dintîi reprezentanți ai Renașterii — raporturile de *terță* la Philippe de Vitry și Guillaume de Machault — și pînă la romanticii de la începutul secolului XIX.

Felul în care intonează arabii trădează aceea „fluiditate“ în marcarea intervalelor, prezentînd sute de treceri, abia perceptibile, de la un interval la altul.

¹ De fapt, în practica vie a muzicii arabe nici nu există o scară muzicală unică. Ceea ce este socotit în mod obișnuit principala scară muzicală a arabilor nu este decît o scară muzicală pur convențională, „construită“ de teoreticieni, creată în secolul XIII prin adăugarea la scara muzicală arhaică din nouă trepte (care a luat naștere — pe baza speculațiilor teoreticienilor — dintr-un sunet de bază, și patru cvarte suitoare și coboritoare), a încă opt trepte formate din *cvarte suitoare*. În această scară convențională din 17 trepte, 12 dintre ele sînt separate prin intervale de *cîte o limma* (90 de cenți), iar 5 trepte, prin *komma* (24 de cenți), sistemul prezentînd astfel o deplină analogie cu sistemul pitagoricienilor.

În ce privește preciziunea, intonarea melodiei în octave diferite prezintă o deosebire importantă față de intonarea muzicii europene contemporane: în muzica arabă, mersul melodiei într-un nou ambitus de octavă duce de fiecare dată la folosirea unei alte „alterații“ a aceluiași modului:



Aceasta este mărturia unei îmbogățiri suplimentare a modului, întrucât trecerea dintr-un ambitus de octavă în altul este însoțită și de modificarea înțelesului modal; însă modificarea nu este îndeajuns de importantă pentru a determina trecerea într-un alt mod, dar este absolut suficientă pentru a pune în lumină noi calități în cadrul unuia și aceluiași mod.

Importanța istorică a muzicii arabe medievale

Premegător înfloririi polifoniei pe plan mondial, muzica arabă marca cea mai înaltă treaptă a dezvoltării monodiei, datorită deosebitei varietăți a modurilor, a ritmicii și a coloritului său specific.

Importanța fenomenului artistic, legat de înalta înflorire a monodiei în muzica arabă, infirmă categoric formularea simplificată, „matematică“, a problemei: ce e superior — monodia sau polifonia (de obicei, subînțelegându-se un răspuns favorabil polifoniei).

Exemplul muzicii arabe (și al multor culturi ale Orientului apropiat și depărtat precum și al multor culturi ale popoarelor U.R.S.S. — republicile transcaucaziene¹ și cele din Asia Centrală) dovedește inconsistența acestui fel de a aborda problema: cultura muzicală arabă, lipsită de avantajele polifoniei, a scos la iveală extrem de bogate resurse de intonație și de ritm, *principal* de neconceput într-o muzică polifonică.

Din punct de vedere istoric, monodia nu este precursora polifoniei, ci se dezvoltă paralel cu aceasta.

Esența istoriei universale a muzicii constă în aceea că, în condiții istorice favorabile, fiecare mare civilizație creează o artă proprie, care constituie, datorită originalității sale, datorită calităților sale specifice, o etapă de maximă importanță pe drumul progresului.

Rolul istoric al muzicii arabe este următorul: această muzică, asimilând realizările culturilor muzicale ale lumii antice, a ridicat arta muzical-poetică laică monodică la un înalt nivel de dezvoltare. Cultura arabă din a doua jumătate a primului mileniu este o cultură care afirmă triumful vieții și bucuria de a trăi. Ea a oferit Europei apusene modelul unei valoroase arte muzical-poetice laice plină de viață, făcând-o să cunoască „extazul și duioșia dragostei, gustul pentru miraculos și magnifica elocință a Orientului...“ (Pușkin).

Această artă strâns legată de viață s-a dezvoltat la arabi în ciuda atitudinii, în general negative, a islamului față de muzică.

Așadar, într-o perioadă când catolicismul a folosit ca piatră unghiulară dogmele ascetismului, ale mortificării trupului, ale depărtării de viață

¹ Cu excepția Gruziei vestice.

reală — islamul nu impunea respectarea unor prescripții prea rigide, nu condamna (mai ales în primele timpuri) manifestările toleranței religioase (conform principiului „neconstringerii” în domeniul credinței). „Islamul nu cunoaște viața monastică”, — aceasta era lozincă islamului oficial, lansată în secolul VIII, în lupta împotriva unor secte cu tendințe ascetice.

De aceea, oamenii cu vederi înaintate ai civilizației vest-europene, care se sufocau încâtușați de dogmele catolice, au adoptat cu entuziasm realizările culturilor orientale, dintre care cea mai strălucită era cea arabă. Cultura arabă oferea un exemplu viu al înfloririi la care poate ajunge arta, mai ales cea muzical-poetică, atunci când necesitățile firești ale personalității umane pot fi satisfăcute. Europa apuseană a găsit în cultura arabă fundamentul unei arte laice, plină de bucuria vieții, străină de constrîngerile impuse de biserică.

Arta muzical-poetică a arabilor și Europa apuseană

Realizările arabilor din domeniul muzicii, însușite de Europa apuseană, țin de domenii diferite; în primul rînd este vorba de tematică și de orientarea generală a dezvoltării muzicale.

Încep să fie utilizate mijloace de exprimare pentru a se reda slăvirea chipului ideal al iubitei depărtate spre care te duce dorul; expresia de bucurie a dragostei împărtășite și a durerii îndrăgostiților despărțiți; zbciumul ce ți-l dă focul dragostei; cruzimea și indiferența iubitei; călcarea jurămîntului de dragoste ș.a.

Genurile caracteristice ale poeziei arabe din secolele VII—IX anticipă *sirventele*, *pasturelelie*, *albele* și multe alte genuri caracteristice pentru arta muzical-poetică a trubadurilor și truverilor.

Se poate urmări și analogia cu structura genurilor poetice pînă la raportul dintre rime, despre care a fost vorba mai sus.

Nu degeaba trăsăturile aceluia „*dolce stile nuovo*” pe care l-a cîntat Dante sînt puse de cercetători în legătură cu influența culturii arabe și a fost stabilită o analogie între nuvelele și *fabliaux*-urile franceze de la începutul Renașterii și nuvelistica arabă; de asemenea, s-au remarcat caracterele comune ale structurii poeziei strofice în dialect arab popular (*zagial*) și ale creației muzical-poetice a trubadurilor și truverilor.

Nu mai puțin revelatoare a fost pentru oamenii de artă progresiști din Europa apuseană — formați în condițiile unei arte bisericești catolice pur vocale — cunoașterea inventivității și a libertății cu care foloseau arabii instrumentele muzicale. Multe instrumente muzicale arabe, pe care popoarele Europei le-au cunoscut cu ocazia cruciadelor, au fost împrumutate de arta înaintată a Europei apusene.

Nu e întîmplător faptul că în Italia, în primele timpuri ale Renașterii, timbrurile, registrele instrumentelor, raporturile sonore în ansamblurile instrumentale coincideau în linii generale cu maniera orientală — în special cu cea arabă — de utilizare a instrumentelor muzicale.

Tipul acompaniamentului muzical, obiceiul de a alterna părțile vocale cu preludii, interludii și postludii instrumentale, — toate acestea și-au găsit și ele aplicarea în arta trubadurilor și a truverilor.

La fel trebuie privită și problema *legăturii indisolubile* dintre text și muzică, evidentă atît în muzica arabă, cît și în arta muzical-poetică a trubadurilor și truverilor.

Analogii profunde pot fi urmărite în caracterul modal al muzicii arabe și al artei muzical-poetice cavalereste, cu toată originalitatea condiționată de împrejurările istorice concrete a fiecăreia din aceste culturi.

A fost important și rolul teoreticienilor arabi pe tărîmul muzicii, care au redevăluit Europei apusene cuceririle gîndirii antice în domeniul teoriei muzicale, îmbogățită la rîndul lor de către arabi.

În concluzie, cultura muzical-poetică a trubadurilor și truverilor, care s-a situat și ea, ca și cultura arabă, pe cea mai înaltă treaptă a înfloririi monodiei, prezintă multe puncte comune cu creația muzicală a arabilor. Dar în același timp, muzica trubadurilor și a truverilor a dat, după cum vom vedea mai departe, și realizări noi, legate în mare măsură de folosirea în Europa medievală a notației muzicale.

Cele cîteva caractere comune ale artei trubadurilor și ale celei arabe se explică prin influența incontestabilă a culturii muzical-poetice arabe asupra celei vest-europene, influență care s-a exercitat timp de aproape 600 de ani (de pe la sfîrșitul secolului X și pînă la secolul XVI), fără a mai vorbi de rolul deosebit al culturii arabe în Andaluzia (cu perioada de înflorire în secolele XI—XII) și în Sicilia (perioada de înflorire situîndu-se în secolul XII). În veacurile XII—XIV cultura arabă a influențat caracterul activității științifice a Universității din Paris, iar apoi și a celei din Padova.

Nu trebuie însă supraevaluată această influență a culturii arabe asupra celei vest-europene. Ar fi eronat să se explice apariția și dezvoltarea artei trubadurilor și a truverilor și cele ale artei Renașterii italiene și franceze numai prin influența culturii arabe. Realizările artei muzicale vest-europene, enumerate mai sus, precum și multe altele au fost rezultatul firesc al dezvoltării sociale a țărilor respective, corespunzînd în fiecare caz în parte concepției despre lume și configurației culturale generale a epocii. Așadar, acțiunea culturii arabe se reducea la un impuls inițial imprimat artei muzical-poetice vest-europene și la consolidarea mai hotărîtă a unor poziții înaintate, prin utilizarea realizărilor importante ale artei poporului arab, deși acesta prezenta trăsăturile sale naționale distincte.

Originala artă muzical-poetică a arabilor a inspirat, chiar și multe secole mai tîrziu, în repetate rînduri, pe marii compozitori clasici în crearea unor remarcabile lucrări muzicale.

6. MUZICA POPULARĂ DIN PERIOADA DE ÎNCEPUT A FEUDALISMULUI ÎN EUROPA DE VEST

Caractere
generale

Cu toată lupta neîntreruptă dusă de biserică pentru a conserva intact codexul liturghiei gregoriene¹, ofensiva muzicii laice democratice și-a atins scopul. A triumfat muzica maselor largi populare, care răsună pe ogor, la bilci, în piețele orașelor ce începuseră din nou să se dezvolte.

Lipsa unei notații muzicale face imposibilă reconstituirea pe bază de documente a trăsăturilor esențiale ale muzicii populare din epoca feu-

¹ Liturghia este serviciul religios creștin, cunoscut din secolul II al e. n. (la catolici și luterani ea se numește *missa*). În timpul liturghiei se execută ritualuri legate de așa-numita «taină» a împărtășaniei.

dalismului. O oarecare imagine a caracterului ei poate fi obținută pe baza studierii celor mai vechi exemple de muzică populară vest-europeană din perioada imediat următoare, muzică păstrată în popor prin locuri izolate, greu accesibile, până în secolul XIX și chiar până la începutul secolului XX.

Calitatea nouă și originală care deosebea muzica laică democratică de cîntul gregorian poate fi exprimată printr-un singur cuvînt: *cantabilitatea*.

O astfel de artă a luat naștere pentru a satisface cerințele vieții reale și s-a format în procesul luptei poporului pentru interesele sale vitale, constituind pentru el un imbold în lupta pentru drepturile și libertatea sa.

Conținutul muzicii populare și sfera sa de imagini sînt extrem de variate. Ea exprimă durerile și bucuriile oamenilor simpli, deplînge soarta grea a milioanelor de dezmoșteniți, lipsiți de adăpost și de o bucată de pîine, goniți de nevoi din țară în țară, din oraș în oraș. Uneori, ea zugrăvește frumusețile naturii, scene populare de petrecere, satirizează moravurile claselor dominante ale societății. Ea este o muzică demascatoare, a cărei critică ascuțită lovește în preotul îmbuibat, în negustorul îmbogățit, în feudalul desfrînat.

Cu toate trăsăturile naționale diferite și cu toată varietatea genurilor, muzica populară, cu profundul ei conținut de viață, se remarcă prin particularitatea și totodată prin caracterul tipic al principalelor melodii, șlefuite în urma trecerii din generație în generație, de-a lungul mai multor secole. Iată cauza extraordinarei viabilități a cîntecului popular, iată explicația faptului că în popor continuau să trăiască în secolul XIX și chiar în secolul XX cîntece create cu multe veacuri în urmă.

Este ușor de înțeles pentru ce capii sectelor eretice, căutînd să atragă poporul de partea lor în lupta împotriva catolicismului oficial — pentru apărarea drepturilor lor civice pe aceste căi „oculte” — foloseau ca stimulent eficace și cîntecele populare, înveșmintînd în ele propriile lor tendințe. Este de asemenea ușor de înțeles pentru ce reprezentanții mai perspicace ai catolicismului, ca episcopul Ambrozie al Milanului, au folosit în lupta dusă contra poporului propriile arme ale acestuia, adaptînd textul catolic la melodiile celor mai răspîndite cîntece populare. Cu timpul, multe cîntece de acest fel au cucerit un loc în cultul catolic oficial, sub forma așa-numitelor *imnuri bisericești*.

Purătorii muzicii populare în primele timpuri ale feudalismului

Propagatorii muzicii laice populare în evul mediu au fost așa-numiții *skomorohi*, *glumotvorți* din Rusia, *pivorizi* din Ucraina, *mimii* și *jonglerii* din Franța, *spielmanni* din țările de cultură germană.

Acești „*drumeți pribegi*”, cum erau ei numiți în acea vreme, îmbinau cîntul, dansul și muzica instrumentală cu scamatorii, numere de circ, spectacole de păpuși. Acești înghițitori de săbii, dansatori pe sîrmă, acrobați, improvizaatori de diverse reprezentații teatrale și dresori de fiare sălbatice se îndeletniceau în același timp cu comerțul ambulant.

Numeroase miniaturi medievale ne-au păstrat imagini ale acestor „meșteri” buni la toate, în exercițiul funcțiunii. Unul stă cu capul în jos, altul, în sunete de flaut și de tobă, pune pe un urs să facă tumburi, un al treilea jonglează cu cuțite, un al patrulea cu bile. Printre ei se aflau și echilibristul pe frînghie, și dansatoarea, și femeia-acrobat. În toate aceste

împrejurări se cîntă la diverse instrumente muzicale : la *vielă*¹, la corn, la harpă, se bat tobele, cinelele, se minuiesc castanietele, zornăitorile și alte instrumente de culoare.

După cum vedem, profesiunea de muzicant popular era foarte multilaterală și necesita destul talent, îndemînare, prezență de spirit și un mare meșteșug. Nu degeaba jonglerii erau instruiți de mici, profesiunea lor transmitîndu-se din tată în fiu și generînd numeroase învățăminte legate de ceea ce trebuia să știe un jongler.

Un precept medieval pentru jongleri spune : „Trebuie să știi să improvizezi și să rimezi, să bați bine toba și cinelele și să cînti bine la lira țărănească ; trebuie să știi să arunci mere și să le prinzi cu îndemînare în cuțite, să imiți cîntul păsărilor, să faci scamatorii cu cărțile de joc și să sari prin patru cercuri ; trebuie să știi să cînti la liră (lăuta medievală — o varietate a ghitarei — R. G.) și la mandolină, să ții în mîini monocordul și ghitara, să pui șaptesprezece coarde la *rotta*, să fii harpist îndemînat și să acompaniezi la vioară cîntul și declamația. Jonglerule, trebuie să știi cum se păstrează în bună stare 9 instrumente : *viela*, *cimpoiul*, *flautul*, *harpa*, *lira țărănească*, *vioara*, *decachordul*, *psalterionul* și *rotta*“.

Profesiunea de jongler cerea măiestrie nu numai în domeniul artei acrobatice și al bufonadelor, ci și în domeniul dansului. Aceasta se vede dintr-o veche legendă despre un jongler sărman :

...el a trebuit
O viață-ntreagă să danseze,
Să facă tumbă, să distreze
Prin fel și chip de salturi și
Prin alte zeci de-acrobații.

De obicei, muzicanții populari erau reușiți în grupuri. Călătorind dintr-un loc în altul, ei organizau reprezentații la sate, la bîlciuri, în castelele feudale, uneori și în mănăstiri ; nu numai călugării, dar și acei care supravegheau respectarea riguroasă a vieții monahale — episcopii — nu pierdeau ocazia de a se distra savurînd arta cîntăreților populari.

Succesul de care se bucurau muzicanții populari era de-a dreptul colosal ; aceasta reiese din numeroase imagini, pe care — interesant ! — le întîlnim pînă și în manuscrisele religioase, precum și din hotărîrile autorităților orășenești, care se arătau oricînd dispuse să renunțe la taxa percepută la intrarea în oraș, în schimbul unei reprezentații improvizate pe loc.

Avalanșa de decrete severe ale sinoadelor bisericești, de bule episcopale, de hotărîri ale autorităților laice, îndreptate împotriva „drumetilor pribegi“ și împotriva celor ce recurgeau la serviciile lor, constituie și ele o confirmare a succesului de care se bucura arta jonglerilor în mijlocul maselor largi.

Muzicanții populari erau lipsiți de cele mai elementare drepturi civice și politice ; pentru uciderea lor nu se percepea nici măcar o amendă în bani ; un muzicant popular victimă a unui ultragiu avea dreptul să pretindă satisfacție numai de la „umbra“ celui vinovat ; un timp îndelungat, muzicanților populari nu li s-a acordat nici dreptul de a trăi în orașe. Toate aceste persecuții erau consfințite prin uz și prin legile vremii.

¹ Un strămoș al viorii.

Cauzele urii sălbatice a claselor stăpînitoare față de muzicanții populari nu sînt greu de înțeles. Adesea, prin bufonadele lor răzbătea ascuțitul satirei, care biciuia viciile nobilimii feudale și ale clerului superior. Insuși *faptul* folosirii cîntecelor, a dansurilor și a instrumentelor populare laice interzise, precum și propaganda acestei arte apropiate și accesibile maselor populare, constituiau o cauză suficient pentru urmărirea tuturor propagatorilor artei populare, capabili să exercite o influență enormă asupra maselor.

Mai tîrziu, în primele secole ale celui de-al doilea mileniu, în condiția deplinei dezvoltări a orînduirii feudale, în rîndurile muzicanților populari a început un proces de diferențiere socială: unii dintre ei s-au stabilit fie prin castelele cavalerilor, fie la orașe, ceea ce a dus la formarea unei categorii de *menestrel*i stabili ai castelelor și de muzicanți permanenți, „oficiali”, ai orașelor, care se reuneau treptat în corporații profesionale. Astfel, muzicantul popular se transformă într-un slujbaş al cavalerului feudal, ajungînd să facă parte din servitorimea acestuia. Prețul acestei noi situații este pierderea independenței și a libertății de creație. Pe această cale totodată, arta populară pătrunde în castele și în orașe, devenind baza unei noi arte muzical-poetice cavaleresti și orașenești.

7. MUZICA BISERICESCĂ DIN PRIMELE TIMPURI ALE FEUDALISMULUI ÎN EUROPA APUSEANĂ

Principalul centru al muzicii bisericești în apusul Europei la începutul epocii feudale a fost Roma — reședința papilor, capi ai bisericii catolice¹. Către sfîrșitul secolului VI al e.n., la Roma au fost pentru prima dată strînse laolaltă și ordonate diferitele cîntări bisericești. După cum se spune, această reformă a cîntului bisericesc a fost înfăptuită de papa Grigore I (590—604). El a acordat multă atenție laturii exterioare a cultului creștin — împodobirii bisericilor, procesiunilor solemne, corurilor bisericești, care urmăreau să impresioneze imaginația maselor populare, subordonîndu-le influenței bisericii.

Către sfîrșitul secolului VI și la începutul secolului VII s-a format și principalul gen de muzică vest-europeană de cult — coralul gregorian, care-și trage numele de la papa Grigore I.

Izvoarele coralului gregorian încă nu au fost cercetate suficient și temeinic. Nu încapă îndoială că ele au fost legate de cultura regiunii mediteraniene. Formulele melodice tipice ale coralului gregorian se trag probabil din cele mai răspîndite melodii ale popoarelor ce au locuit în această regiune — sirieni, evrei — și din tradiția greco-romană. La aceste melodii s-a adaptat un text de cult, legat de „lirica poetică” (Asafiev) a primelor începuturi ale creștinismului. Astfel, în ultimă instanță, severul coral gregorian este bazat și el, la rîndul său, pe arta populară și conține elemente din epoci diferite. Prin aceasta se explică influența considerabilă a melodiei coralului gregorian, care mai tîrziu a inspirat în repetate

¹ Pînă în anul 1054, biserica creștină dominantă era una singură, purtînd numele de «ortodoxă și catolică» (adică universală). După scindarea ei, în 1054, într-o biserică apuseană și una răsăriteană, bisericii creștine răsăritene i-a rămas numele de «ortodoxă» (pravoslavnică), iar celei apusene, de «catolică».

rinduri pe compozitori în crearea unor lucrări de un înalt nivel artistic (Palestrina, J. S. Bach, Fr. Liszt, C. Franck și mulți alții) și au stîrnit admirația lui Mozart față de unele melodii gregoriene.

Însă, cu trecerea timpului, intonațiile vii ale coralului gregorian au fost tot mai mult înnăbușite, estompate de către biserica oficială, ceea ce a dus — la hotarul dintre primul și al doilea mileniu — la „anchilozarea” totală a coralurilor gregoriene, care au pierdut orice impuls spre o dezvoltare ulterioară.

Coralul gregorian este un cînt indisolubil legat de serviciul religios. În principiu, *el e monodic*, fie că este executat de un solist sau de cor : tocmai desfășurarea liniștită, la o singură voce, a unei melodii unice, e capabilă — după părerea clericilor — să întruchieze convingător voința unică, orientarea unică a atenției tuturor credincioșilor în conformitate cu dogmele catolicismului. Credincioșii erau obligați să asculte acest cînt cu smerenie, cu căință, și să-l repete. Gîndurile și aspirațiile credincioșilor erau intenționat reprezentate ca fiind în deplină armonie cu biserica catolică și, implicit, cu orînduirea feudală. Desfășurarea melodică a coralului gregorian monodic trebuia să simbolizeze pretinsa unitate deplină de gîndire și acțiune, lipsa oricărei divergențe de păreri în rîndurile credincioșilor, absența unei reflectări fie cît de vagi a contradicțiilor din viața socială.

Este adevărat, cîntul gregorian admitea destule gradații, de la psalmodia corală simplă, lentă, severă :



și pînă la un întreg torent de *jubilații*, a căror executare necesita o virtuozitate vocală deosebită :



Atît psalmodia corală greoaie, cît și melismatica vocală a jubilațiilor sînt subordonate unui principiu unic de desfășurare a psalmodiei gregoriene. La baza ei stau intonații riguros diatonice, cu o desfășurare liniștită, de obicei din treaptă în treaptă .

În cazurile cele mai simple, respectivul fragment de text se rostește aproape cîntat, pe sunete de aceeași înălțime :



Se întâlnește și un recitativ mai dezvoltat, cînd melodia, prin ridicarea intonației din treaptă în treaptă, subliniază momentul central, apoi se menține la o înălțime determinată, iar în partea finală recitativul revine la sunetul inițial :

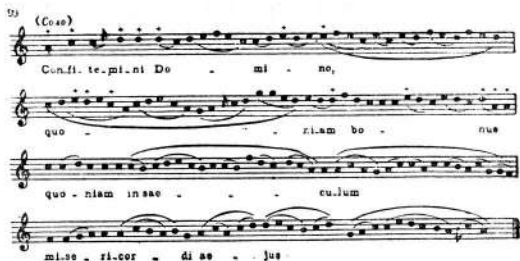


*) Recitativ pe un singur sunet

*) Recitativ pe un singur sunet

Astfel, intonarea coralului gregorian se echilibrează prin mici suiri și coborîri simetrice, dînd o *desfășurare în arc a melodiei*, caracteristică acestei cîntări.

Același principiu stă și la baza celei mai bogate melismatice de virtuozitate :



Notele reprezentate prin cîte o cruce reprezintă „scheletul” propriu-zis al unei astfel de jubilații, împodobit cu o ornamentație vocală originală : această ornamentație, în împletirea ei capricioasă, seamănă cu o bogată ramă aurită, care nu e capabilă să schimbe trăsăturile chipului din icoana pe care o încadrează. Prin urmare, trecerea de la psalmodia simplă la jubilația melismatică nu reprezintă de cele mai multe ori decît modificarea cantitativă a principiului intonației, stabilit în cîntul gregorian.

Ar fi zadarnic să căutăm în cîntul gregorian — format și cristalizat în liturgia catolică — reproducerea nemijlocită, realistă, a unor intonații

luate din viață. Chiar cînd la baza melodiei gregoriene se află intonații ale vorbirii umane, ele sînt golite de conținut, fiecare formulă melodică a coralului gregorian caracterizîndu-se prin artificialitate și afectare. Îi lipsesc o melodică scinteietoare, apropiată de arta populară, și un ritm pregnant, viu. Într-un cuvînt, din cîntul gregorian a fost eliminat tot ce ar fi putut *trezi interesul față de realitatea înconjurătoare, față de sentimentele individului*. Cîntul gregorian este o artă principal *antirealistă*, al cărei scop nu este să se apropie de realitate, să faciliteze orientarea în mijlocul acestei realități, să constituie un îndemn la viață activă, ci, din contra, să depărteze pe om de viață. Imaginile și impresiile proprii coralului gregorian *înstrăinează* pe ascultător de interesele sale vitale, îi insuflă o smerenie artificială, îl cufundă într-o stare contemplativă, de misticism, îl conduc spre renunțarea la tot ce-l înconjoară.

La acest efect contribuie și textul coralului gregorian, redactat în mod obligatoriu în limba latină. Și aici exista un scop ascuns: textul latin era *împus* o dată cu răspîndirea creștinismului tocmai pentru a-l smulge pe om din mediul lui familiar, obișnuit. Textul latin, neinteligibil pentru masele largi, acționa în același sens ca și coralul gregorian, străin și el poporului în majoritatea cazurilor. Într-o anumită măsură, însuși caracterul ermetic, străin, al textelor latine sporea atmosfera solemnă a serviciului religios, sîdind în rîndul credincioșilor o stare psihică de teamă și evlavie.

Ordinea cuvintelor textului latin trebuie să rămînă riguros neschimbată în orice împrejurare. Rolul hotărîtor al textului determină și ritmul cîntului gregorian. Spre deosebire de melodiile populare, adesea legate ritmic de dans, marș, procesiune, ritmul coralului gregorian este vag, nedefinit, condiționat de caracterul declamării, cu accente ale vorbirii obișnuite sau cu accente oratorice exaltate, ale textului latin de cult.

Numeroasele varietăți ale cîntului gregorian, distribuite în diferite părți ale liturghiei, au fost strînse laolaltă în principalul serviciu religios al bisericii catolice — *missa* — în care recitarea rugăciunilor în limba latină se îmbina cu monologuri și dialoguri *sui generis* — solistice sau cu cor, alteleori numai corale, toate acestea fiind metode de a impresiona credincioșii prin muzică.

Cîntările *missaei*, care au căpătat o structură ciclică, cu o formă muzicală specială, alcătuiau cinci părți *stabile*, incluse în fiecare *missă*¹, și alte părți ce *variau* în funcție de diferitele sărbători bisericești, cu ocazia cărora se celebra *missa*; aceste părți variabile se remarcău printr-o deosebit de mare dezvoltare a unei melodii, bogate și flexibile, cu un suflu larg

Părțile muzicale ale *missaei*, bazate fără excepție (pînă în secolele XIV—XV) pe coralul gregorian, erau formate din cîntări cu caracter de *psalmodie* (de origine mai veche) și din cîntări cu caracter *îmnic* (sau apropiat de imnuri), de origine mai recentă.

Aceste două tipuri de cîntări care intrau în alcătuirea *missaei* se deosebeau nu numai în ce privește raportul dintre text și muzică, ci și

¹ Aceste părți își trăgeau numele de la primele cuvinte ale textului fiecăreia din ele: *Kyrie eleison* («Doamne miluiește»); *Gloria* («Slavă»); *Credo* («Cred»); *Sanctus* și *Benedictus* («Sfînt» și «Binecuvîntat»); *Agnus Dei* («Mielul Domnului»).

după caracter : dacă psalmodiile erau destinate exclusiv cultului și executate de corul cîntăreților bisericești profesioniști și de către preoți, în schimb, cîntările cu caracter imnic, cu evidente trăsături ale muzicii populare, erau executate în primele timpuri de toți credincioșii laolaltă. Ele constituiau intercalări în cadrul serviciului religios catolic oficial și la început nu aveau un loc fixat.

Numai cu trecerea timpului, în procesul de ascuțire a contradicțiilor sociale din feudalism, aceste interludii și-au cucerit un loc în cultul catolic, au început să fie executate de cîntăreții profesioniști și au ajuns treptat „egale în drepturi” cu psalmodia.

Însă evoluția laturii muzicale a missei catolice nu s-a oprit aici. Treptat, părțile imnice ale missei au început să ia locul psalmilor, ceea ce a dus — în condițiile înfloririi muzicii polifonice — la formarea unei misse polifonice din cinci părți, bazată tocmai pe părțile cu caracter de imn, cîndva atît de detestate de catolicism.

Răspîndirea
cîntului
gregorian

Din Roma, cîntul gregorian s-a răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele Italiei. Feudalii aveau interes să sprijine larga răspîndire și fixarea coralului gregorian, care era unul din principalele mijloace ale propagandei religioase. O condiție indispensabilă pentru ca acest coral să producă efectul scontat era *unificarea* deplină nu numai a textului, dar și a melodiilor, precum și a caracterului însuși al interpretării.

Coralul gregorian s-a impus cu mare dificultate. În ultima treime a primului mileniu, clericii care se străduiau să introducă cu forța coralul gregorian n-au încetat nici o clipă lupta înverșunată împotriva muzicii populare, împotriva tălmăcirii textelor de cult în dialectele populare locale, împotriva variantelor locale ale cîntului bisericesc catolic.

Episcopul Chrodegang ordonă în anul 759 „să fie aspru pedepsiți acei cîntăreți încăpățînați care nu învață cu destul zel pe alții arta cîntului gregorian”. Papii trimit capелеlor corale organizate din diferite localități următorul ordin : „... să se repete mereu și mereu aceleași melodii, pînă vor fi învățate temeinic”, — și pretind să fie dați afară din slujbă cei care vădesc o atitudine neglijentă față de cîntul gregorian. În Spania, procesul introducerii obligatorii a cîntului gregorian a fost însoțit de torturi, de confiscarea averii și chiar de condamnări la moarte. Peste tot era pedepsită fără milă executarea cîntecele populare în dialectul local.

În secolul XI, procesul impunerii cu forța a cîntului gregorian în Italia, Franța și Spania a fost săvîrșit.

Caracterul limitat al acestei muzici s-a evidențiat tocmai în anii dominației absolute a coralului gregorian în bisericile Europei apusene. Tendințele vitale ale dezvoltării lui interioare s-au epuizat. Săvîrșindu-se formarea coralului gregorian, adică a psalmodiei, s-a ajuns la anchilozarea sa. Nu e întîmplător faptul că în zilele noastre, în secolul XX, cîntul gregorian conservă principalele trăsături fixate în secolele X—XI.

În același timp, atît în cadrul cîntului gregorian cît și în afară, creșteau forțe care au început să clatine din ce în ce mai tare „bolta” masivă a cîntului gregorian, reflectînd lupta pentru afirmarea unor tendințe progresiste, realiste, populare în dezvoltarea culturii muzicale.

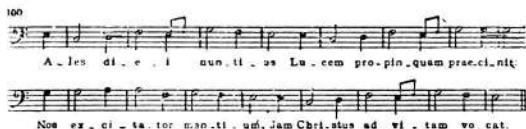
8. PĂTRUNDEREA MUZICII POPULARE ÎN CORALUL GREGORIAN

Imnurile

Trăsăturile caracteristice ale poeziei și muzicii imnice antice erau : glorificarea zeilor, a eroilor, a frumuseților naturii etc. În perioada de început a evului mediu, imnul religios avea drept conținut poetizarea dogmelor religioase, proslăvirea „virtuții creștine”.

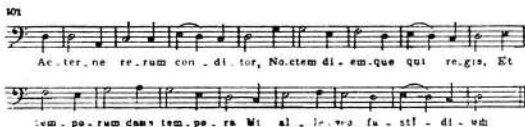
Premisele creării poeziei imnice în muzică erau emoția, avîntul emoțional, expresia accentuată a *propriei* atitudini față de obiectul proslăvirii, unitatea sentimentelor întregului colectiv de cîntăreți (imnurile erau, de regulă, executate de *cor*). De aici, caracterul *liric* al imnului, lucru care s-a manifestat în particularitățile sale muzical-poetice, și anume : prezența unui text în versuri — consecință firească a discursului liric ca expresie emoțională a gândurilor și sentimentelor ; elasticitatea ritmică, legată de substituirea metricii silabice cu principiul accentelor ; caracterul strofic al versurilor, lucru care a contribuit la formarea periodicității muzicale, a *cupletelor*. Ca melodii ale unor asemenea imnuri serveau cîntece populare antrenante și ușor de memorat.

Iată un exemplu tipic de imn pe un text de episcopul Ambrozie al Milanului (sec. IV al e.n.) :



Sînt evidente caracterul strofic al versurilor, melodia luminoasă, ritmul elastic, structura periodică a muzicii, care pune în evidență cu claritate celulele caracteristice, de sprijin, ale modului. Toate acestea sînt trăsături distinctive și ale genurilor de cîntec popular în întreaga perioadă a feudalismului, precum și în vremuri mai recente. Despre asemenea melodii, contemporanii afirmau că ele sînt „pe o singură voce și ușor de executat”.

Trăsăturile populare erau mai pronunțate în melodiile care se cîntau la procesiuni ; în astfel de imnuri se manifestă caracterul de marș al ritmului și apăsarea un *refren* sui generis pe un text neschimbat, ceea ce oferea, evident, tuturor participanților la procesiune posibilitatea de a *repetă* melodia protagonistului :



Către sfârșitul evului mediu, în muzica imnurilor predomină modul *lidic* (în perioada de la începutul evului mediu se preferă moduri mai arhaice : doric, frigic, hipofrigic), care conduce în ultimă instanță la un major evident. Toate secțiunile melodiei sfârșesc pe tonică și adesea fiecare nouă secțiune a imnului începe cu acel sunet cu care s-a încheiat precedenta : aceasta asigură legătura între secțiuni. Este tot mai mult subliniată, alături de subdominantă și *dominanta*, iar după aceea și *sensibila superioară* — lucru care anunță dezvoltarea ulterioară a elementelor modului. Toate acestea au asigurat muzicii imnului un mai bogat conținut de viață.

Imnul cu caracter liric emoțional, încărcat de puternice sentimente, acompaniat adesea prin bătăi din palme și chiar de dansuri, capătă un rol tot mai important în serviciul religios, constituind, cu trecerea timpului, pivotul principal al missei. În etapa următoare, părțile de imn ale missei se vor uni în muzica polifonică formînd missa integrală din 5 părți în timp ce psalmodia, care dominase pînă atunci, va fi exclusă aproape în întregime din creația maeștrilor polifoniști.

Secvențele, tropele Concomitent și după practica muzicii de imn, muzica populară începe să se infiltreze în cîntul gregorian și pe alte căi : în chip de *secvențe*, *trope*, prin formarea în sinul serviciului bisericesc a așa-numitei *drame liturgice*, prin pătrunderea în coralul gregorian monodic a elementelor polifoniei, dezvoltate în mediul popular. Toate aceste fenomene sînt reflectarea luptei dintre creația populară de cîntece și „codul” muzicii liturgice oficiale.

Aici, punctul de plecare a fost constituit de principiul îmbogățirii după sistemul *tropelor* în înțelesul larg al cuvîntului¹.

De fapt, încă jubilațiile, care s-au fixat solid în cîntul gregorian în primele timpuri ale creștinismului, nu sînt decît o varietate a tropei. Într-adevăr, lărgirea ornamental-melismatică, fără cuvinte, a secțiunii finale a psalmodiei constituie un fel de „intercalare” muzicală.

Tocmai jubilația a fost cea care a dus la apariția *secvențelor*, care au luat naștere, pe cît se pare, spontan în diferite țări, ca o consecință a reflectării luptei mereu mai aprinse dintre muzica populară și coralul gregorian.

Aici, începutul a fost făcut de mănăstirile, înaintate pentru acea epocă, situate în nord-vestul Europei — la Rouen, Metz, Saint-Gall. Se cunosc numele unor însemnați autori de secvențe și trope, de la Saint-Gall : Notker (poreclit Bilblițul) și Tuotilo. Ei posedau o cultură vastă pentru vremea lor și s-au manifestat în diferite domenii ale științei și artei. Astfel, Notker (m. în anul 912) a fost poet și muzicant, Tuotilo muzicant, pictor, sculptor în lemn și fildes.

Primele secvențe ale lui Notker se înfățișau ca un *subtext* cu caracter religios pus sub melodia invariabilă a jubilației, în așa fel încît, după

¹ Tropă se numește un procedeu stilistic al graiului poetic, în care cuvintele și expresiile imagistice se utilizează în sens figurat. Într-un înțeles mai strict, înseamnă descriere dezvoltată, ornamentație, tălmăcire.

cuvintele lui Notker, „fiecărei cadențe din melodie să-i corespundă o silabă“ :

10.

Al - le - lu - ia

Gra - ties nunc om - nes red - da - mus Do - mi - no De - o, qui eu - a na - ti - vi

ta - te nos li - be - ra - vit de - di - a - bo - li - ca po - te - sta - te.

Astfel, ritmul amorf, nedefinit al jubilației era înlocuit printr-o succesiune măsurată a sunetelor pe baza principiului silabic, ceea ce apropie jubilația cu subtext, de imn :

I Na - tue an - te se - cu - la De - i fi - li - us in - vi - si - bi - lis in - ter - mi - nus

Per quem fil - i - us celi et ter - rae Ma - ris et in bis re - gen - ti - um

Subtextul facilita memorarea și reproducerea melismaticii ornamentale complexe a jubilațiilor. Mai important era însă altceva : prin intermediul secvențelor se înfăptuia depășirea limitelor cîntului gregorian ; în domeniul coralului gregorian se introduceau imagini poetico-muzicale pline de viață, intonații luminoase de cîntec popular.

Ulterior, secvențele, formate în finalurile melodiei gregoriene, se apropie tot mai mult de intercalările imnice cu caracter de cîntec popular, depărtîndu-se de jubilația de la care au pornit. Apoi se rupe ultima legătură între „trunchiul“ coralului gregorian și secvență, care se separă cu totul de acest „trunchi“ și devine o melodie de sine stătătoare, alături de imnuri și alte genuri populare. Acum se schimbă atât melodia cît și textul ; melodia capătă o tot mai mare determinare și periodicitate a construcției ; modurile naturale se apropie tot mai pronunțat de major ; conținutul textului depășește hotarele cultului creștin, înglobînd imagini din lirica laică, uneori fătîș erotice. Structura lucrării se apropie de cea strofică. Astfel, apare secvența strofică.

Pentru ea sînt caracteristice dialogurile, alternarea soliștilor cu corul, iar uneori și alternarea a doua coruri :

104

I Mit - tit ad vir - gi - nem Non quem vis an - ge - lum, Sed for - ti - For - tem ex - pe - di - at Pro no - bis nun - ti - um, Na - tu - rao

tu - di - nem, Su - um arch - an - ge - lum, A - ma - tor ho - mi - nis, fa - ci - ut lit - pra - ju - di - ci - um In par - tu vir - gi - nis.

La începutul celui de-al doilea mileniu, secvența devine un gen liric răspândit, care reflectă numeroase fapte din viața poporului. Imaginile din secvențele cele mai iubite, formulele lor intonaționale, provin din izvorul dătător de viață al creației populare de cîntece, în care masele au țăstrat și au șlefuit din generație în generație cîntările de durere, minie, ură ascunsă față de asupritori și hotărîre nestrămutată de a lupta împotriva acestora.

Iată de ce autoritățile bisericești au pornit o ofensivă împotriva acestui gen, interzicînd secvențele afară de cinci. Bisericii catolice i-a lipsit curajul să interzică și aceste secvențe, devenite un bun al întregului popor¹, datorită excepționalei lor popularități și legăturii lor profunde cu sentimentele, gîndurile, aspirațiile poporului.

Nu din întîmplare melodiile acestor secvențe vor trăi secole de-a rîndul, iar în secolul XVI vor apărea, într-o formă modificată, printre cele mai răspîndite melodii protestante. *Dies irae* nu și-a pierdut viabilitatea nici pînă în zilele noastre : ea a fost utilizată de Berlioz, Liszt, Ceaikovski, Rahmaninov, Miaskovski.

Alături de secvențe, au căpătat o largă răspîndire și tropele muzicale (introducerea unor încadrări suplimentare și a unor repetiții în variante), ceea ce constituia de multă vreme o trăsătură distinctivă a creației orale de cîntece cu caracter de improvizație. Orice parafrază, orice variantă amplificatoare constituie o tropă. De fapt, și secvența nu este, în primele timpuri, decît o formă particulară a tropei, adică a aceluia procedeu stilistic al graiului poetic, în care cuvinte și expresii plastice se întrebuintează într-un înțeles figurat.

Principalele varietăți ale tropelor în secolele X—XI au fost : introducerea în *mișlocul* coralului gregorian a unui text nou, uneori cu o melodie nouă (citeodată, noua melodie se introducea fără text nou, în care caz se prelungeau cuvintele textului vechi). În primele timpuri, o asemenea intercalare nu se deosebea — în ceea ce privește caracterul muzicii — de cîntul gregorian ; tropa nu făcea decît să completeze, să tîlmăcească *melodia de bază*² :

105



Ulterior, prin tropizare au pătruns în biserică pe căi ocolite, „prin contrabandă“, melodii laice, străine de cult, melodii care „pe cale legală“ nu puteau fi utilizate în cultul gregorian uzual.

Drama liturgică În această privință, poate servi ilustrația *drama liturgică*. La baza sa, ea este o varietate a tropei dialogate, cu «întrebări» și «răspunsuri» executate alternativ de două grupuri ale corului,

¹ Între ele se numără *Victimae paschali*, *Veni, sancte spiritu*, *Stabat mater*, *Dies irae*.

² În exemplul 105, intercalările noii melodii și ale noului text sînt date în caractere cursive.

dispuse antifonic. Așa sînt cele mai vechi trope păstrate pînă în vremea noastră — tropa de Crăciun și cea de Paști, datînd de la începutul secolului X¹.

Subiectul și textul acestor embrioni ai dramei liturgice sînt în limba latină, în conformitate cu exigențele catolicismului; melodia este gregoriană; interpreții fac parte exclusiv din rîndurile clerului (rolurile feminine erau jucate de slujitori ai cultului, travestiți). Acțiunea este redusă la minimum. Drama liturgică în această etapă mai constituia încă o parte indisolubilă a serviciului religios.

Tropele de Crăciun și Paști, născute în centrele culturale înaintate (Saint-Gall, Limoges, Tours) se răsbindesc și se dezvoltă în Franța și în Germania.

Interpretarea se individualizează în conformitate cu cerințele subiectului și ale textului. Crește numărul de interpreți; simbolismul inițial naiv, convențional (reprezentarea lui Hristos printr-o cruce, acoperirea crucii cu o stofă ca semn al îngropării) cedează locul unei „înscenări” mai elaborate: veșmintele modeste sînt înlocuite prin altele mai alese, iar apoi prin costume teatrale speciale; apare recuzita, se acordă tot mai multă atenție gesturilor, mimicii interpreților.

Cea mai importantă în acest proces este lărgirea sferei personajelor. Alături de personajele din Evanghelie sînt incluse personaje realiste, pline de viață, aduse din realitatea înconjurătoare, ca, de exemplu, «vînzătorul de balsam» la bîlci.

S-ar părea că nu există nici o legătură între tropa pascală și vînzătorul de balsam. Și totuși, năzuința de a introduce pe orice căi un personaj luat din viață și totodată o melodie apropiată maselor largi de credincioși își capătă fundamentarea logică: pentru a-l înmormînta pe Hristos, el trebuie îmbălsămat, balsamul trebuie cumpărat, iar pentru aceasta e necesar un drum pînă la bîlci. Și iată, în drama liturgică se introduce o mică scenă pitorească din viața de toate zilele — dugheana vînzătorului de balsam și cîntecul popular, plin de viață și culoare, al Mariei Magdalena:

Negustorule, să-mi dai leacuri bune-ndată,
Pentru ele bani peșin vei primi drept plată.
Mirodenii dacă ai colo-n prăvălie —
Trupul să i-l ung aș vrea, mai frumos să fie.

Acest text se cîntă pe următorul cîntecul cupletistic cu caracter popular:

106



² Ca autor al primelor drame liturgice este socotit Tuotilo din Saint-Gall.

O asemenea înprospătare a repertoriului dramelor liturgice, conferirea unui caracter realist personajelor duce la înlocuirea limbii latine prin dialectul popular al țării respective. Proza greoaie a scripturilor cedează locul versurilor; iar psalmodia arhaică, dialogului natural, desprins din viață.

Astfel, în drama liturgică se remarcă folosirea intonațiilor caracteristice ale vorbirii. Hristos, apărind pe neașteptate în fața Mariei Magdalena, întreabă: „Femeie, de ce plângi, pe cine cauți?”



Atrage atenția asupra sa intonația interogativă, insistența exclamației — de trei ori repetate — a lui Hristos; ea este redată nu numai printr-o intensificare a unui anumit sunet, ci și prin caracterul intonațiilor înseși, cu terminațiile subliniate stăruitor:



Într-un alt caz (jalea Raselei pentru copiii uciși), vaietelor sfîșietoare ale Raselei în spiritul bocetelor populare li se opun cuvintele de consolare ale îngerului, care răsună pe o melodie de dans veselă, absolut pămîntească:



Trăsăturile realiste ale unor astfel de bocete au fost găsite de autorul lor în popor: el folosește particularitățile bocetelor care se păstrează în uzul popular și care alternează cu invocări spontane, vesele, — rămășițe ale unor ritualuri străvechi.

Un loc important în partea muzicală a dramelor liturgice au început să-l ocupe și instrumentele muzicale, ceea ce era de asemenea în contradicție cu exigențele catolicismului¹.

Principala și cea mai prețioasă realizare a dramelor liturgice este descoperirea omului sub vălul tradițiilor seculare ale cîntului gregorian. În multe episoade ale dramei liturgice se simte pulsul unui sentiment viu;

¹ Catolicismul ortodox admitea la început numai cîntul vocal; muzica instrumentală, mai întîi cea de orgă, a început să pătrundă în biserici și catedrale la hotarul dintre primul și al doilea mileniu.

răzbat intonațiile unei vorbiri emoționante, tropăitul vesel al dansului popular, glumele cîntecului de bilci ce strălucesc de umor și malițiozitate.

Aceasta constituie o mare victorie a artei populare, care a reușit să pătrundă în cultul catolic, în pofida tuturor piedicilor.

**Sărbătorile
proștilor**

Un act și mai îndrăzneț în asaltul artei populare împotriva fortăreței catolicismului feudal au fost așa-numitele «sărbători ale proștilor», «bufonilor» sau «măgarilor».

Dacă centrul de greutate al dramelor liturgice stă în exprimarea directă, sinceră a sentimentelor umane, în «sărbătorile proștilor» masele populare folosesc arma ridiculizării, a satirei. Ţelul este luarea în deridere a falsității, a ipocriziei slujitorilor cultului catolic, cu ajutorul reproducerii caricaturizate a ceremonialului liturgic.

Asemenea sărbători au luat naștere în mijlocul clerului inferior, apropiat de masele populare ca spirit și mentalitate. Ca și poporul, clerul inferior se opunea celui superior, care apăra interesele feudalilor.

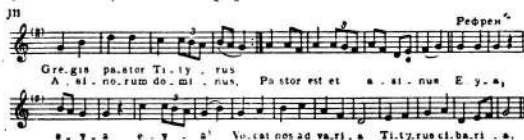
În această «zi de saturnale» (de obicei în ajunul Anului nou), clerului inferior i se acorda o deplină libertate de acțiune în incinta bisericii. Batjocorirea serviciului religios în cursul acestei sărbători s-a manifestat prin crearea unor misse parodiate, acatiste ale bufonilor, în care muzica juca un rol din cele mai importante. Melodia de cult era schimonosită intenționat, textul liturghiei este înlocuit înadins cu un altul, absurd, însă sunînd asemănător, după cum se vede din exemplul următor :

Psalm. „Fericiți cei ce trăiesc în crîșma ta,
O, Bacchus. În clondirul clondirelor te vor proslăvi.
Cu slavă multă nu m-au fost răsplătiț,
De cînd golitu-s-a punga mea.
Chef vouă ! Și cu duhul porcesc !”

Era larg răspîndită așa-numita „proză măgărească”, executată în următoarele împrejurări: după slăvire, în biserică era adus un măgar, în timp ce se cînta un cîntec popular strofic. Acesta se remarcă printr-o melodie plină de culoare, cu un caracter net major, printr-un ritm marcat și o structură periodică evidentă, strofele textului în limba latină alternînd cu refrenul în dialect francez popular : „He, domnule măgar, de ce cîntați așa și vă strîmbați așa frumoasa gură, veți căpăta destul fîn și ovăz pentru semănături” :



Și un alt cîntec — în care e vorba de preamărirea batjocoritoare de către reprezentanții clerului inferior a „papei proștilor“, ales în timpul serbării, are același caracter popular.



De asemenea, este caracteristică pentru melodiile populare de dans alternarea — și în primul și în al doilea caz — a melodiei solistice cu refrenul coral.

Toate fenomenele enunțate (secvența, tropa, drama liturgică, «săr-bătorile proștilor») reprezintă forme diferite ale unui proces unic — *începutul diformării coralului gregorian la hotarul dintre primul și al doilea mileniu*.

Începuturile polifoniei

În legătură cu aceasta, trebuie să examinăm și pătrunderea polifoniei în cîntul gregorian. Unii istorici ai muzicii socoteau că polifonia a fost creată de cler. Acum a fost stabilit că în realitate izvoarele polifoniei se află în muzica populară și au luat naștere încă în condițiile comunei primitive, după cum atestă datele muzicologiei comparate¹.

Varietățile polifoniei populare trăiau probabil în păturile largi ale populației și la începutul evului mediu. Cum nu pătrunseseră încă în biserica catolică, ele nu erau fixate în scris (scrierea cu note încă nu exista în acea vreme, iar notarea literară sau cu neume era inutilizabilă pentru fixarea unor melodii care se desfășurau simultan).

Despre răspîndirea în popor din cele mai vechi timpuri a diferitelor forme de polifonie vorbesc și lucrările unor savanți din evul mediu (de exemplu, filozoful irlandez Scot Erigène știe încă în secolul IX de existența polifoniei și-și exprimă plăcerea ce-o are ascultînd-o) și mărturiile călătorilor acelei vremi, care au semnalat către sfîrșitul secolului XII prezența, la locuitorii Țării Galilor, a unei polifonii relativ dezvoltate. Ea trăia în popor ca urmare a unei practici multiseculare.

Cea mai veche mărturie a existenței cîntului pe *trei voci* bărbătești, din primele începuturi ale evului mediu în muzica de tradiție orală, o dau următoarele versuri dintr-o *saga* irlandeză, compusă în primele secole ale erei noastre :

Ropot de valuri se-auzea în glasul lui Naici,
Acest glas ai fi vrut să-l ascuți de-a pururi,
Frumos era glasul mijlociu al lui Ardan,
Cînta cu el, cu voce înaltă, Andle.

¹ Primele forme ale polifoniei sînt: așa-numita «polifonie în panglică» (care se desfășoară în intervale *paralele*, mai ales în octave, cvinte și cvarte); polifonia prin varierea unei singure voci; *burdonul* (aici, melodia se desfășoară pe un «punct de orgă» susținut *deasupra* sau *dedesubt* melodiei date); în sfîrșit, polifonia cu caracter imitativ: în acest caz, motivul inițial se repetă la alte voci — și trebuie adăugat că din cele mai vechi timpuri poporul știa să cînte riguros canonic.

Este semnificativ pentru răspîndirea timpurie a polifoniei în popor faptul că în unele locuri greu accesibile ale Islandei, Norvegiei, Alpilor superiori din regiunea muntoasă a Bulgariei, s-a conservat cîntatul arhaic pe două voci, recent înregistrat fonografic, și care amintește izbitor ca structură de prima notare medievală păstrată pînă în zilele noastre a unui vechi cînt polifonic, în anexa la *Manualul pentru studiul muzicii*, al cărui autor este socotit a fi călugărul Hucbald.

Pentru polifonia islandeză de tradiție orală este caracteristică și predominarea mișcării paralele în cvinte :



și executarea concomitentă a melodiei cu varianta sa ; și registrul înalt al vocii ajutătoare în cadență, precum și prezența modurilor arhaice în aceste exemple.

Astfel, este absolut cert că prima notare a polifoniei secolului IX, ajunsă pînă la noi, reprezintă o mișcare cunoscută de mai înainte și tipică pentru polifonia arhaică, în cvarte, cvinte și octave paralele :



iar apoi în cvinte (uneori cu dublarea vocilor în octave) :



Ea nu a fost născocită de Hucbald ca un joc al fanteziei, ci reflectă «polifonia în panglică», larg răspîndită în popor la începutul evului mediu.

În perioada de început a evului mediu, biserica catolică s-a opus în toate felurile pătrunderii în muzica de cult a polifoniei răspîndite în popor. Era și firesc, deoarece polifonia îngreuna recepționarea textului religios, atrăgînd asupra sa atenția credincioșilor. Afară de aceasta, muzica populară în totalitatea ei era socotită de reprezentanții catolicismului o „spurcăciune păgînească” demnă de dispreț, iar diferențele ei particularități pitorești erau calificate ca „răgete și urlate nearticulate”. Or, polifonia era o formă obișnuit răspîndită a cîntului popular.

Abia către sfârșitul primului mileniu, în coralul gregorian încep să pătrundă cele dintii filoane ale polifoniei populare, în intercalările despre care s-a vorbit mai sus, sub formă de trope: după executarea de către cor a melodiei gregoriene, monodice, urmează uneori o secțiune pe două voci în interpretarea unor soliști iscusiți. Apoi, corul pe o singură voce își continuă melodia gregoriană.

115



Înșuși caracterul unui astfel de cânt pe două voci este apropiat de cel arhaic.

Dezvoltarea intensă a polifoniei se desfășura în mediul oamenilor înaintați, progresiști, din orașe. Polifonia în atari condiții oferă posibilități mai mari pentru reflectarea multilaterală a realității, pentru exprimarea gândurilor, a sentimentelor, a senzațiilor; astfel, se înțelege că prima înflorire a polifoniei este legată de focarele înaintate ale culturii medievale — de centrele orășenești, de grupările de muzicanți populari stabiliți la oraș, de universități și alte instituții orășenești.

Primele mlădițe ale polifoniei fixate în scris se conturează aproximativ în secolul IX, sub denumirea de *organum*¹. Se pare că despre un astfel de *organum* este vorba în lucrările lui Scot Erigène, menționate mai sus. În tratatele călugărului Hucbald din Flandra (sfârșitul secolului IX—începutul secolului X), precum și în ale lui Guido d'Arezzo (sfârșitul secolului IX—mijlocul secolului X) este dată teoria detaliată a fixării în scris a polifoniei. Afară de aceasta, Guido d'Arezzo a perfecționat radical notația, ceea ce a stimulat la rîndul său dezvoltarea ulterioară a polifoniei.

Existau diferite varietăți de *organum*: în una din ele, două voci încep la unison, apoi vocea superioară urcă treptat, formează un interval de cvartă, după care ambele voci merg paralel în cvarte, unindu-se la sfârșit din nou în unison. Într-o altă varietate, vocile merg tot timpul paralel la un interval de cvartă, cvintă sau octavă (în cazul dedublării octavei se pot mișca concomitent patru voci). Această specie de *organum* se trage, poate, din «polifonia în panglică», răspîdită în popor din cele mai vechi timpuri.

¹ *Organum* înseamnă unealtă, instrument, în special un instrument muzical. *Organum* se putea numi un cânt festiv special, cu caracter solemn.

În sfârșit, se cunoaște și o varietate de organum în care o melodie dată se desfășoară sub o voce suplimentară, ce se menține la o anumită înălțime.

O altă varietate a polifoniei vechi este menționată în secolul XV în Anglia, însă datează dintr-o perioadă mult mai îndepărtată. Aici — mai întâi în muzica populară, iar apoi și în cea cultă (începând aproximativ din secolele XI—XII) — era în uz conducerea vocilor în *terțe paralele*¹, iar pe urmă și în *faux-bourdon*², care era o dezvoltare pe trei voci a *gemelului* (o mișcare concomitentă în *terțe* și *septe*, de fapt, un lanț de acorduri de *sextă* consecutive, cu excepția acordurilor inițial și final).

Aproximativ în secolul XI, practica îmbinării strict *paralele* („cvar-tare și cvintare“) a devenit foarte jenantă. Ea trebuia să cedeze locul unei polifonii mai libere prin utilizarea notelor prelungite ale vocii de jos și prin admiterea întrebuițării pe o scară mai largă a intervalelor și a mișcării contrare a vocii de sus. Asemenea forme mai libere poartă în sine germeii dezvoltării ulterioare a polifoniei, în contrast cu formele *paralelismului* împietrit.

Cea mai remarcabilă inovație, apărută în special în orașele francoeze, aproximativ în secolul XII și în tot cursul secolului XIII, a fost o nouă formă de polifonie, care a căpătat numele de *discant*. Așa se numea o voce împrumutată din corul sau din cîntul popular, voce care acompania melodia principală și care forma inițial cu vocea principală o octavă sau cvintă, iar apoi, după fixarea notării scrise, a început să fie improvizată *deasupra* melodiei principale, căpătînd uneori un caracter ornamental.

Această formă iscusită de improvizație *deasupra* vocii principale a căpătat numele de *discantare*, termen ce s-a menținut pînă în secolul XVI.

Pornind de la reguli definite ale conducerii vocilor, mișcarea acestei voci suplimentare putea fi *contrară* față de mișcarea melodiei principale. *Discantul* putea de asemenea să se desfășoare mai repede decît aceasta (două note ale *discantului* pentru o notă a melodiei principale).

Mai tîrziu, după secolul XII, s-a adăugat o a doua și a treia voce, și astfel s-a ajuns la o construcție pe patru voci, încredințîndu-se adesea, fiecăreia dintre ele, texte diferite.

Astfel, către începutul secolului XIV, se dezvoltă arta *contrapunctului* (*contrapunctus*), prima manifestare a artei de a suprapune cîteva melodii și de a le executa concomitent, în conformitate cu reguli determinate.

9. CULTURA MUZICALĂ A CHINEI ÎN EVUL MEDIU

Știința și cultura
Chinei medievale

Începutul evului mediu a fost legat și în China, ca și în Europa apuseană, de migrațiunea diferitelor neamuri nomade. China a fost fărîmițată în numeroase stătuțe mici.

Unificarea Chinei și transformarea ei într-un puternic stat feudal a avut loc sub dinastiile *Țan* (618—907) și *Șun* (960—1279).

¹ Este vorba de *gamel* (*cantus gemellus*) — în traducere literală „cînt îngemănat“, „cînt geamăn“.

² În traducere literală — „bas aparent“. Numele și-l trage de la faptul că se nota ca o succesiune de acorduri de trei sunete, însă vocea de jos (basul sau burdonul) era cîntată cu o octavă mai sus, devenind în realitate vocea de sus, adică fiind un bas aparent.

În secolul VII, China a ajuns un imperiu uriaș, întinzându-se de la țărmul Oceanului Pacific până la Tian-Șan și de la cursul superior al râului Selenga, la nord, până în Indo-China. Începînd din secolul VIII, în China s-au dezvoltat orașe care au devenit importante centre economice și culturale. În secolul XI, numărul orașelor trecuse de două mii. Unele din ele, cum erau Kanton și Hancijou, aveau cîte un milion de locuitori.

Meseriașii de la orașe confecționau mătăsuri fine și obiecte de porțelan. Se dezvolta producția poligrafică (chinezii au fost cei dintii care au tipărit cărți pe scinduri de lemn). La începutul secolului VIII, în China a început să se publice un ziar guvernamental. În perioada imperiului Șun, China a stabilit ample legături comerciale și culturale cu India, Iranul, Asia Centrală și cu o serie de țări europene.

Cultura chineză din perioada dinastiilor Țan și Șun a ajuns la un foarte înalt nivel, întrecînd în multe privințe cultura europeană a acelei vremi.

În China medievală au luat o mare dezvoltare științele (matematica, astronomia, geografia, istoria). Există un înalt titlu științific, «Han Lin» (analog titlului de academician), care se acorda celor mai de seamă savanți și literați. Multe biblioteci chineze din acea vreme numărau sute de mii de manuscrise.

Literatura, pictura, gravura, xilografia au ajuns la o mare înflorire. Diferite obiecte din porțelan, bronz, fildeș, lemn și piatră au adus o faimă mondială artei și dragostei de muncă a meșterilor chinezi.

Capitala statului Șun, Kaifin, a devenit unul din cele mai importante centre culturale ale lumii. Literatura, filozofia, teatrul, muzica, pictura chineză au exercitat o uriașă influență asupra dezvoltării literaturii și artei multor popoare, în special a japonezilor, coreenilor, popoarelor din Indo-China. Tineri din multe țări asiatice plecau în China pentru a face acolo studii clasice.

Sub dinastiile Țan și Șun cultura muzicală chineză a ajuns la o și mai mare dezvoltare pe baza cîntecului și a muzicii de dans populare. Apar maeștri muzicieni profesioniști, la aceasta contribuind în mare măsură înființarea așa-numitului «Conservator din livada cu peri» (intitulat astfel pentru că era situat în livada cu peri a împăratului). În perioada de înflorire a acestui conservator, numărul de studenți — viitori muzicanți, actori și dansatori — ajungea pînă la 1 000 de persoane. Este important faptul că această școală pregătea interpreți care trebuiau să stăpînească arta cîntului, a dansului, a pantomimei, a interpretării instrumentale. Pentru a reuși la examene — care erau foarte severe — studenții trebuia să se pregătească temeinic¹.

Alături de muzica populară și de cîntecul liric intim, se dezvolta și muzica solemnă de palat și de templu, la executarea căreia participau colective uriașe.

Sub dinastia Șun, numărul orchestrelor curții imperiale ajungea la zece. Amploarea orchestrei imperiale poate fi apreciată în funcție de următorul detaliu: sub împăratul Gao Tzun, numai instrumentele numite *bian djun* (o garnitură de 16 clopoței) erau în număr de 72². Marii feudali posedau și ei orchestre proprii.

¹ Sneerson G. *Cultura muzicală a Chinei*, pag. 59.

² *Ibid.*, pag. 55.

Apar și primele genuri ale artei muzical-teatrală : lucrări în formă de dialog, cu un subiect bine determinat și cu numeroase cîntece și dansuri. Informații în legătură cu astfel de lucrări s-au păstrat începînd de pe la jumătatea secolului VI. Arta coregrafică capătă și ea o înaltă dezvoltare (secolul VIII).

Teatrul Chinez În secolele XII și XIII ia ființă *opera chineză*, — teatrul clasic chinez, care și-a conservat principiile estetice de bază pînă în zilele noastre. Încă pe la jumătatea secolului XIII au fost scrise peste 60 de piese pentru așa-numita «Operă nordică», pe baza muzicii populare a Chinei nordice. Același fenomen s-a petrecut în Sud și astfel a luat naștere «Opera sudică».

Opera din Pekin, apărută în capitala imperiului — cea mai tînără dintre formele tradiționale ale teatrului chinez — a ajuns și cea mai cunoscută. Nefiind legată de o provincie anumită, opera din Pekin asimilase realizările mai multor teatre regionale. Ea cuprindea melodii mai variate și mai bogate și folosea un număr mai mare de instrumente diferite decît celelalte teatre. Aceasta era opera *clasică*.

Teatrul chinez era un teatru *popular* în deplină accepțiune a cuvîntului. Compozitorul majorității spectacolelor tradiționale nu era cunoscut. Uneori, el nici nu exista, spectacolul fiind creat de un întreg colectiv de muzicanți interpreți și de actori care „cîntau, vorbeau, dansau...”¹. În China veche nu existau nici director de scenă și nici teatre stabile propriu-zise. Toate teatrele erau ambulante.

Cu toate că teatrul clasic chinez îmbina un complex de procedee ale artei dramatice, muzical-vocale și ale tehnicii acrobactice, la baza spectacolului teatral era elementul muzical. Este importantă afirmația marelui actor chinez Mei Lan-fan, că „în opera chineză dialogul vorbit este de regulă rimat și *subordonat* ritmului muzicii. El seamănă mai curînd cu cîntul decît cu vorbirea”². Astfel, definiția cea mai adecvată pentru teatrul chinez este termenul de *dramă muzicală*.

Majoritatea covârșitoare a spectacolelor teatrului chinez creat în evul mediu sînt un fel de scenarizări ale unor romane, legende istorice și basme deosebit de iubite de popor. Eroi spectacolelor sînt de multe ori figuri istorice, eroi populari ai Chinei, care au apărut țara de invazia dușmană, eroi ai războaielor țărănești, cei „o sută opt voinici” legendari³.

Personaje negative ale acestor spectacole sînt de obicei despoții feudali, dușmani ai poporului chinez. Lupta împotriva lor a constituit o chemare la acțiune, educînd forța și rezistența poporului.

„Poporul chinez a îmbogățit prin propria sa creație episoadele istorice și legende populare și a făcut să trăiască în diferite opere și drame muzicale figurile eroilor săi favoriți. Simpatia poporului este pe de-a-ntregul de partea celor asupriți și dezmoșteniți.

¹ Obrazjov S. *Teatrul poporului chinez*. Revista *Inostrannaja literatura*, 1955. Nr. 1, iulie, pag. 244. (Am folosit o serie de date din această valoroasă lucrare, care dezvăluie în mod convingător esența teatrului muzical chinez).

² Mei Lan-fan. *Despre opera pekiniză*. Revista *China populară*, 1955, Nr. 12, pag. 16.

³ Astfel, într-unul din spectacole, este redată întreaga viață a unuia din cei 108 eroi.

În drama muzicală chineză, care nu posedă nici decoruri, nici regie de scenă, s-a manifestat marea forță a realismului, forța moralei populare, năzuința poporului spre libertate în condițiile regimului feudal; sint înfățișate de asemenea trăsăturile pozitive ale caracterului poporului, îndrăzneala, hărnicia, bunăstarea și inteligența innăscută¹.

Lipsa decorurilor și a punerii în scenă presupune o foarte mare măiestrie a actorilor, un joc extrem de expresiv, o recuzită sugestivă², permițând totodată schimbarea liberă a locului acțiunii de cîte ori este necesar. Aceste schimbări pot fi în număr de 50 sau chiar de 100 în cursul unui singur spectacol³.

Afară de exprimarea ideilor prin cuvinte, actorul teatrului chinez tradițional folosește și limbajul pantomimei.

S. Obrazțov a caracterizat precis această trăsătură specifică a teatrului chinez prin următoarele cuvinte: „Eroii au dreptul să treacă unul prin fața celuiilalt, să stea alături la o distanță de cîteva centimetri, cîntînd și vorbind cu voce tare, dar în același timp ei nu au dreptul să remarcă unul prezența celuiilalt, căci pentru spectator ei se află în locuri complet diferite. Pentru ca ei să se întâlnească și să poată comunica între dinșii, este necesar fie ca unul dintre ei să pășească peste un prag imaginar și să iasă în stradă, fie ca celălalt, pășind peste același prag, să intre în casă”⁴.

Spectatorul chinez, obișnuit cu aceste procedee tradiționale, reconstituie în gînd tabloul real al acțiunii. În teatrul chinez, poate ca o compensație pentru lipsa decorului cu care sîntem obișnuți noi, europenii, capătă o enormă importanță florile remarcabile alese, combinațiile măiestrite de culori.

Latura muzicală a teatrului clasic se remarcă prin unitatea indisolubilă dintre sunet, cuvînt și dans, legate într-un singur tot atît în practica muzicală populară cît și în ceremonialul de curte și de templu.

Toate mișcările actorilor sînt subordonate unui ritm unic și uneori se transformă în dans, iar intonarea aproape cîntată a cuvintelor trece în cînt. Acompaniamentul instrumental al cîntului și dansului scoate în relief episoadele cele mai dramatice.

Sfera imaginilor, a sentimentelor, a procedeelelor jocului actorilor este caracterizată printr-un tip melodic și ritmic determinat și prin alcătuirea orchestrei care susține acțiunea.

Rolul instrumentelor de percusiune era deosebit de mare. El consta în sublinierea jocului scenic și a expresivității mișcărilor actorilor și în concentrarea asupra acestora a atenției spectatorilor. Cea mai importantă

¹ Obrazțov S. *Teatrul poporului chinez*. M., 1957, pag. 241.

² Așa, de exemplu, un băț cu cîteva smocuri de păr de cal în mîinile actorului înseamnă că acesta merge călare; actorul ia o vislă și execută un mic salt — și iată-l în barcă. O ramură verde arată că acțiunea se petrece într-o grădină.

În vechiul teatru clasic există și o practică a gestului mimat care definește poziția socială a personajului, precum și comportarea, manierele lui (este prezentată astfel figura bogatului, a nobilului, a săracului, a prostului, a perfidului etc.). Este suficient ca actorul să facă o mișcare bruscă din cap, și spectatorul înțelege că eroul este puternic și hotărît.

³ Obrazțov S. *Teatrul poporului chinez*. M., 1957, pag. 241.

⁴ Obrazțov S. *Teatrul poporului chinez*. *Revista Inostrannaia literatura*, art. citat, pag. 252.

este toba, ale cărei loviri sînt în strictă concordanță cu toate mișcările actorilor pe scenă (Mei Lan-fan).

Gongurile aveau o mare importanță în scenele de bătălii. Niște *leit-motive* originale explicau acțiunea scenică ori anunțau anumite evenimente.

Melodica vechiului teatru muzical își are izvoarele în *cîntecul popular*. Cu trecerea timpului, baza poetică populară a teatrului muzical a fost tot mai mult denaturată de actorii profesioniști, după dorința cîrmuitorilor feudali ai Chinei, care căutau să exploateze interesul poporului față de tradițiile artei teatrale, pentru a insufla maselor populare spiritul supunerii oarbe față de dregători și moșieri. De aceea, cu trecerea timpului, orientarea ideologică de bază a vechilor opere s-a schimbat radical : împăratul și moșierul devin personaje pozitive, în timp ce oamenii din popor sînt înfățișați ca niște răufăcători.

Așa-numitul „teatru muzical provincial“ s-a dezvoltat într-o atmosferă mai democratică. El era mai apropiat poporului și se caracteriza printr-un mai pronunțat realism al jocului actorilor și al intruchipării scenice. Cele mai bune lucrări ale operei provinciale se ridicau pînă la un autentic dramatism, emoționînd pe spectatori pînă la lacrimi.

Un mare rol în dezvoltarea teatrului muzical realist a fost jucat de genul *ianghe*, care a luat ființă în vremuri străvechi, ca un spectacol popular de mase, legat de munca cîmpului. Păstrători ai acestui gen au fost micile trupe ambulante de actori amatori ridicați din rîndurile țărănimii. În astfel de cîntece de muncă iubite de popor, cîntate în zilele de sărbători populare și însoțite în mod obișnuit de dansuri, răzbăteau adesea strigăte de protest împotriva moșierilor, îndemnînd masele țărănești la lupta împotriva asupritorilor lor.

Treptat, această formă de spectacole muzical-teatrale, răspîndite în viața de toate zilele a poporului, a fixat tradițiile specifice ale spectacolului muzical-teatral popular.

B. CULTURA MUZICALĂ A EUROPEI APUSENE ÎN SECOLELE XI—XIII

**Incheierea procesului de feudalizare în cele mai importante țări vest-europene.
Intemeierea și dezvoltarea orașelor medievale.**

1. INTRODUCERE

Către sfârșitul secolului XI a avut loc o cotitură în toate domeniile vieții medievale. În acea vreme, în cele mai importante țări ale Europei apusene instaurarea orinduirii feudale era săvârșită. Pe baza înrobirii maselor țărănești și a transformării lor în iobagi, apar domeniile feudale, unde muncile agricole erau practicate alături de meseriile casnice ajutoare; perpetuându-se prin ereditate, se formează clasa aristocrațiilor militare și proprietari de pământuri; rolul cavalerismului devine tot mai important.

Cavalerismul a luat ființă încă în secolul VIII, ca o consecință a trecerii de la armata populară pedestră la armata equestră a vasalilor¹. În secolul XI cavalerii își dau tot mai bine seama că au cu toții interese de clasă comune; instituie un solemn ritual cavaleresc, consacrat de biserica catolică, și luptă umăr la umăr împotriva țăranilor iobagi și a meseriașilor de la orașe.

Încă de la început, unicele ocupații ale cavalerilor, în marea lor majoritate neștiutori de carte, fuseseră războaiele, vânătoarea, jafurile. Treptat, cavalerii încep să manifeste interes față de literatură și artă. Castelele feudalilor se transformă în centre ale culturii cavaleriești. Se alcătuiește un codice de reguli care dirijează purtarea cavalerilor. Ca o reacție împotriva falsului ascetism al catolicismului, arta cavaleriească a acelei vremi proclamă un cult al dragostei pămîntești, al frumuseților naturii și al bucuriilor vieții.

În perioada în care procesul feudalizării Europei apusene se sfârșea, cavalerismul mai era încă progresist în multe privințe. Engels arată: „Atita timp cit a durat înflorirea feudalismului, adică pînă la sfârșitul secolului XIII, cavalerii au avut inițiativa și rolul decisiv în toate bătă-

¹ Vasal era feudalul care căpătase de la un alt feudal (suzeranul său) o proprietate de pământ (feudă), în schimbul căreia era obligat să îndeplinească anumite servicii (în special, serviciul militar, constînd în paza și apărarea suzeranului și a proprietăților acestuia).

liile". Ei au condus cruciadele¹ și progresul lor în domeniul cultural a fost într-o mare măsură un rezultat al cruciadelor: acestea au făcut ca ostașii din Europa centrală și apuseană să cunoască de aproape bogatele realizări ale culturii bizantine și arabe, culturi înaintate pentru acea vreme.

Un fapt pozitiv este folosirea de către cavaleri a limbii țării lor și a melodiilor populare.

În secolele IX—XI, o dată cu creșterea forțelor de producție în condițiile societății feudale pe cale de formare și de dezvoltare, ia amploare și se desăvârșește producția obiectelor de artizanat, care devine tot mai mult un domeniu separat al activității de muncă. Se intensifică procesul de diviziune socială a muncii între oraș și sat, de diferențiere între activitatea meseriașilor și a agricultorilor, de dezvoltare a circulației mărfurilor și a banilor.

În același timp cu înflorirea castelelor, renasc, după expresia plastică a lui Marx, „din propria lor cenușă” străvechile orașe fondate încă în perioada stăpînirii romane și se întemeiază altele noi, în locuri propice dezvoltării activității comerciale și de producție: pe malul râurilor navigabile, în apropierea punctelor unde se țineau târguri, la încrucișarea drumurilor importante. În mod obișnuit, orașele se grupau în jurul mănăstirilor sau al castelelor.

Toate acestea duc la ridicarea orașelor ca o categorie economică.

Sporește populația orașelor (recrutată mai ales dintre meseriași iobagi, care fugeau de asuprirea insuportabilă a feudalilor), iau naștere manufacturile orașenești, înfloresc iarmaroacele organizate în preajma orașelor, iau ființă breslele.

În orașe se construiesc fortificații, primării, clădiri universitare (la Bologna, Paris etc.), catedrale (Notre-Dame din Paris, catedrala din Reims); se extinde activitatea culturală, se creează o literatură proprie (*fabliaux*-urile, farsele, nuvelele și romanele satirice)², al cărei conținut era îndreptat împotriva clerului și a cavalerilor.

Devenind tot mai puternice, orașele pornesc împotriva feudelor o luptă care va dura mai multe secole. Ca urmare a creșterii puterii orașelor, ia naștere o mișcare comunală, cu un „caracter conspirativ și revoluționar” (Marx), mișcare îndreptată împotriva feudalilor.

Această luptă se desfășoară în condițiile unei situații politice generale complexe, caracterizate prin ciocnirile neîntrerupte dintre papalitate — care aspira la dominația mondială — și autoritatea supremă laică (imperială și regală), de multe ori fiind victorioasă papalitatea.

Biserica feudală nu se arată cituși de puțin dispusă să-și cedeze pozițiile. Continuă să se mențină și chiar sporește importanța mănăstirilor, care sînt nu numai bastioane ale catolicismului, ci și mari centre economice.

¹ Cruciadele (1096—1291) au fost de fapt niște acțiuni militare de colonizare, la care au participat în primele timpuri toate clasele principale ale populației medievale (feudalii mari și mici, locuitorii orașelor, masele țărănești).

² *Fabliau* era o scurtă povestire în versuri, de obicei cu conținut comic sau satiric. Acestui gen, apărut la sfîrșitul secolului XII în cercurile orașenești ale Franței medievale, i-a luat locul, în secolul XIV, *farsa*. Subiectul farselor, ca și al *fabliaux*-urilor, era desprins din viața de toate zilele: se povesteau diverse înșelăciuni comise în comerț și la judecată, insuccesele unui student înfumurat, stratagemele unei soții necredincioase, isprăvile unui soldat lăudător etc. *Nuvela* era o scurtă povestire din viața de toate zilele, apărută și răspîndită mai întîi în Italia, în secolul XIII.

Autoritatea supremă laică se străduiește să folosească în propriul său interes lupta dintre feudali și orașe. Politica alianței cu orașele (și parțial și cu clerul) împotriva feudalilor, practică consecvent de către regi, duce la constituirea unor state absolutiste centralizate.

Caracterul contradictoriu — semnalat mai sus — al orînduirii economice și politice din acea perioadă a feudalismului s-a reflectat în ultimă instanță și în domeniul culturii muzicale. În castelele feudalilor, pe baza muzicii populare, înfloarește cultura muzical-poetică (monodică) cavale-rească a trubadurilor, truverilor, *jugarilor*¹, *minnesängerilor*². În păturile înaintate ale populației orășenești se încheagă, la rîndul lor, spectacole muzicale scenice, precum și genuri originale ale muzicii orășenești; aceasta avea un caracter monodic, dar se dezvoltă de asemenea și polifonia. Se conturează o lume de imagini muzical-poetice specifice genurilor orășenești, deosebite de cele cavale-rești.

În domeniul culturii muzicale cavale-rești și în al celei orășenești se pot urmări trăsături comune, cu toate deosebirile principale dintre ele.

În această perioadă apare pentru prima dată notația muzicală și în muzica laică. Notarea lucrărilor muzicale devine tot mai necesară datorită dezvoltării polifoniei. Și în domeniul culturii muzical-poetice cavale-rești monodice, documentele scrise ocupă un loc tot mai important³.

O mare înviorare se remarcă și în domeniul teoriei muzicale, unde simbolurile mistice și speculațiile scolastice rupte de viață încep să fie înlocuite cu studiul problemelor practicii muzicale (notația muzicală, regulile polifoniei ș.a.).

Atît în orașe cît și la castelele cavalerilor încep să fie tot mai folosite instrumentele muzicale ce existau de multă vreme în popor.

Încep să se contureze figurile individuale ale compozitorilor și ale interpretelor, care, la începutul evului mediu, se pierdeau în anonimat; istoria ne-a păstrat numele celor mai de seamă maeștri ai muzicii, iar sursele scrise ne permit să reconstituim trăsăturile personalității lor și uneori să înțelegem cauzele și intensitatea acțiunii exercitate de aceștia asupra inimii și gîndirii contemporanilor.

Din acest punct de vedere, în primele veacuri ale celui de-al doilea mileniu (a doua jumătate a secolului XI și secolul XII) pe primul loc se situează cultura muzical-poetică cavale-rească. Ea ne-a lăsat aproape 500 de nume de artiști, cel puțin 40 dintre aceștia fiind de prima însemnătate. În ce privește cultura muzicală orășenească, abia începutul Renașterii (mijlocul secolului XIV) ne oferă posibilitatea să reconstituim viața și drumul creator al celor mai de seamă compozitori ai acelei vremi, reprezentanți ai activității muzicale orășenești.

În sfîrșit, în orașe căpătau o importanță tot mai mare grupările de muzicanți populari; activitatea muzicală laică lua avînt și în universități.

¹ *Jugarii* erau reprezentanții artei muzical-poetice a Spaniei.

² *Minnesängerii* (de la *Minne* — dragoste și *Sänger* — cîntăreți) erau reprezentanții artei muzical-poetice germane.

³ Dar și în condițiile dezvoltării scrierii muzicale își păstrează imensa importanță muzica de tradiție orală, care constituie baza diferitelor genuri ale muzicii scrise.

Legătura culturii muzicale cavalierești și orașenești înaintate cu creația populară de cîntece — căreia aceste două domenii ale artei muzicale îi datorează cele mai valoroase realizări ale lor — este de o imensă importanță. Mai ales cavalerismul a adoptat și a folosit în creația sa muzical-poetică *cîntecul popular*, legat indisolubil cu textul, cu elementele epice și lirice, cu dansurile populare. În același timp, în arta muzicală înaintată a orașelor au prins rădăcini și s-au dezvoltat principiile variațiilor melismatice, caracteristice pentru muzica populară, precum și cele dintîi genuri ale polifoniei populare.

În primele secole ale mileniului II continuă să se dezvolte și *muzica populară de tradiție orală*. Așa cum s-a întîmplat în toate timpurile, arta populară a fost cea care a stat la baza culturii muzicale înaintate a noii etape a feudalismului.

2. MUZICA POPULARĂ ÎN PERIOADA DE SFÎRȘIT A FEUDALISMULUI

Din primele secole ale celui de-al doilea mileniu ni s-au păstrat nu numai mărturii ale contemporanilor și imagini ce înfățișau muzicanți populari, ci și numeroase notații descifrabile ale cîntecelor lor. Este adevărat că în majoritatea cazurilor aceste notații n-au fost făcute în popor, ci în mediul orașenesc și cavaleresc, însă trăsăturile muzicii populare se întrevăd în ele clar, în special dacă le confruntăm cu textele cîntecelor, cu mărturiile contemporanilor, cu imaginile instrumentelor muzicale populare. Astfel se poate alcătui în ultimă instanță un tablou fidel atît al repertoriului muzical, cît și al caracterului activității reprezentanților muzicii populare din acea vreme. De exemplu, este extrem de prețioasă prezența unor elemente de muzică populară în opera unui reprezentant de seamă al cercurilor orașenești ale Franței nordice — Adam de la Halle. Acesta, după cum se știe, a inclus numeroase melodii populare în lucrare sa scenică *Jocul lui Robin și Marion*, precum și în alte lucrări ale sale. Cîntecele populare se executau nu numai în limbile naționale în curs de cristalizare (franceză, germană, engleză și altele), ci și în limba latină¹.

Uneori, în genurile muzicii orașenești noi — pe cale de formare — aceste cîntece sînt intonate de mai multe voci, asemenea *conductus*-urilor și motetelor. Cîntecele populare sînt acompaniate la instrumente muzicale tot mai variate și mai numeroase și încep treptat să fie fixate în scris, cu toate că vor mai păstra vreme îndelungată specificul tradiției orale.

Cu toate deosebirile în ceea ce privește demarcarea trăsăturilor naționale și cu toată varietatea genurilor, muzica populară a acelei vremi intruna trăsături comune oricărei arte autentic populare — caracterul individual și totodată tipic al melodiilor de largă răspîndire, capacitatea lor de a fi memorate cu ușurință și o mare viabilitate (multe melodii ale acelei vremi s-au păstrat în arta muzicală populară pînă în ultimele decenii).

¹ Studenții rătăcitori (vaganții) vedeau adesea o mare măiestrie în înjghebarea de versuri latinești, ceea ce conferea o ascuțime deosebită cîntecelor lor demasca-toare, îndreptate împotriva feudalilor și bisericii catolice.

Iată o melodie corală a mulțimii care iese din biserică (secolul XIV) :

116



Iată o melodie instrumentală a unui spielman (secolul XIV) :

117



Iată un fragment din *Benedictus*, cu text religios, însă cu muzica evident populară :

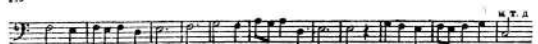
118



Accesibilitatea și memorarea lesnicioasă a unor asemenea melodii populare sînt determinate într-o mare măsură de caracterul modului. Se utilizează tot mai des un mod major precis, sînt subliniate funcțiunile principale, de sprijin, ale modului — sensibila (v. exemplul 116) — sînt folosite caracterul strofic și principiul refrenului.

Se remarcă salturile energice pe intervale active, cum este, de pildă, cvarta suitoare ; este frecventă dezvoltarea melodiei în secvențe :

119



muzicii contemporane, s-au manifestat pentru prima dată cu claritate în creația muzicală populară cu o vechime de aproape o mie de ani.

În primele secole ale celui de-al doilea mileniu devine deosebit de important rolul instrumentelor muzicale populare. Pelerinajele întreprinse în mod frecvent, dezvoltarea comerțului cu Orientul și cu Bizanțul, precum și cruciadele au dus, în legătură cu ridicarea nivelului cultural general al cercurilor orășenești progresiste, la o sporire considerabilă a tipurilor și a numărului de instrumente muzicale, care au fost folosite mai întâi de muzicanții populari, iar apoi, de cele mai multe ori prin intermediul acestora, au pătruns și în straturile burgheziei înstărite, precum și în castelele cavalerilor.

Domeniul în care muzica instrumentală a căpătat o importanță deosebită a fost muzica de *dans*. Pe la sfîrșitul secolului XI își face apariția o întreagă serie de genuri de muzică de dans, destinate *exclusiv* execuției instrumentale.

Dezvoltarea în acea perioadă a muzicii instrumentale a dat cîtorva muzicologi burghezi ideea de a explica particularitățile muzicii populare pe baza procedeelelor folosite în practica interpretării instrumentale. O asemenea ipoteză este principial eronată. Particularitățile muzicii populare sînt un rezultat al însuși conținutului ei, al caracterului ei realist; ele sînt rezultatul procesului de generalizare a milioanelor de intonații folosite în popor, fapt care a dus la fixarea modului major, a structurii periodice și a numeroaselor alte legi muzicale, care au într-o mare măsură un caracter *popular general*. Explicarea acestor trăsături îndeobște cunoscute ale muzicii populare numai pe baza practicii instrumentale este un procedeu simplist, care denaturează arbitrar starea de lucruri reală. În cazul de față, instrumentelor muzicale li se poate recunoaște numai un rol *auxiliar*: susținerea și fixarea a aceea ce este specific și dictat de conținutul general și de mijloacele de expresie ale muzicii populare.

Este extrem de bogat în izvoare scrise domeniul melodiilor populare pe text religios (latin), domeniu legat în chipul cel mai strîns de activitatea muzicanților populari. Aceste melodii erau intonate în majoritatea lor de membrii clerului inferior, de studenții și preoții rătăcitori, iar uneori chiar și de cavaleri și de reprezentanții cultului catolic oficial. La aceste melodii se adapta extrem de des un text nou, în majoritatea cazurilor ajungîndu-se a se cînta un text religios pe melodia laică. Acesta este cazul multor *secvențe*. Iată una din cele mai populare secvențe de la începutul celui de-al doilea mileniu, secvență răspîndită în sute de notații cu texte diferite în mai multe țări europene:

120



Aici atrage atenția nu numai melodia proaspătă și plină de sentimentul bucuriei de a trăi (mai ales versul al doilea și următoarele), ci și cadențarea care subliniază terminațiile cu caracter de refren.

Melodica populară a căpătat o largă dezvoltare și în colindele de Crăciun, precum și în cîntecele de dans¹.

3. CULTURA MUZICAL-POETICĂ A TRUBADURILOR, TRUVERILOR ȘI MINNESÄNGERILOR

Înflorirea artei muzical-poetice monodice laice a ținut din a doua jumătate a secolului XI pînă în secolul XIV. Ea s-a manifestat mai întîi în sudul Franței, în Provența și în ținuturile spaniole vecine cu Franța. Aici se mai păstrau rămășițe ale muzicii antice, care era mai ales monodică. Ulterior, aceste regiuni au continuat să mențină legături comerciale și culturale cu țările înaintate din acea vreme : Italia, țările Levantului etc. Întărirea în secolul XI a orînduirii feudale în sudul Franței a fost însoțită de dezvoltarea industriei, a comerțului, a orașelor ce-și cucereau independența în lupta contra feudalilor. Astfel, la începutul celui de-al doilea mileniu se dezvoltă centrele înaintate ale culturii cavaleresti și ale celei orășenești. În sudul Franței s-a produs cel mai devreme o schimbare în moravurile cavaleresti, trecîndu-se de la barbaria grosolană și de la sălbăticia fără frîu la adoptarea unor maniere mai civilizate. Aici s-a format importanta pleiadă a poezilor-muzicanți numiți *trubaduri*².

După cuvintele lui K. Marx și F. Engels, în Provența poezia a luat naștere și s-a dezvoltat mai devreme decît în alte regiuni ale Europei vestice ; ea a servit ca model cu neputință de egalat pentru toate popoarele romanice, pentru germani și englezi. Ea a făcut să strălucească în plin ev mediu o rază a „culturii vechilor elini“³. Aici, în Provența, la curțile seniorilor feudali, a apărut pentru prima dată arta muzical-poetică ce a constituit expresia caracteristică a noii culturi cavaleresti laice, care pretindea o curtoazie (politețe) a manierelor.

Trubadurii Artă trubadurilor a fost din multe puncte de vedere înaintată pentru vremea sa. Trubadurii se bazau adesea în creația lor pe muzica populară și exprimau sentimente și emoții simple, reale.

În ceea ce privește sfera de imagini, arta muzical-poetică a trubadurilor cunoaște numeroase varietăți, legate mai ales de lirica de dragoste sau de cîntecele războinice, reflectînd atitudinea vasalului față de suze-

¹ Un caracter interesant al cîntecelor de dans era prezența unor texte mixte (cînd în latină, cînd în dialectul popular local). Pe cît se pare, intercalările în dialect local în textul latin erau determinate de necunoașterea limbii latine de către masele largi ale populației, care foloseau aceste cîntece de dans. Astfel s-a ivit necesitatea traducerii versurilor principale din latină în dialectul german sau francez și introducerea unor așa-numite rînduri suplimentare în notația muzicală.

² De la cuvîntul provençal *trobar* care înseamnă „a găsi“, „a inventa“, „a născoci“.

³ Marx K. și Engels F. *Opere* vol. VI, pag. 406—407 (ed. rusă).

ranul său. Adesea, lirica de dragoste a trubadurilor îmbrăca formele slujirii feudale : cîntărețul se declara vasal al unei doamne — de obicei al soției seniorului său. El preamărea meritele, frumusețea și noblețea acesteia, o proclama stăpîna sa și „se zbuciuma“ din cauza inaccesibilității ei. Desigur, aici erau multe elemente convenționale, dictate de eticheta vremii ; totuși, îndărătul formelor convenționale ale slujirii cavalierești se ascundea adesea un sentiment sincer, exprimat strălucit și emoționant în imagini poetice și muzicale.

Atenția față de emoțiile personale ale artistului, accentul pus pe lumea interioară a unei ființe umane care iubește și suferă, dovedesc că trubadurii se opuneau fățiș tendințelor ascetice ale ideologiei medievale. Trubadurul glorifică dragostea reală, pămîntească, în care el vede „izvorul și originea tuturor desfătărilor“ :

„Este mort cu adevărat acela care nu simte în inimă dulcea adiere a iubirii !“ — exclamă Bernart de Ventadour, enunțînd astfel principala teză a poetului-muzicant înaintat al vremii sale. Interesul față de personalitatea individuală se manifestă și prin faptul că „anonimatului“ tipic pentru evul mediu îi ia locul proclamarea orgolioasă a calității de autor.

Imaginile lumii interioare a artistului erau dezvăluite pe fundalul unor tablouri din natură. Iată un început caracteristic pentru textul multor melodii ale trubadurilor :

Îmi place verdele veșmînt
Al zilelor de primăvară,
Iubesc al păsărilor cînt,
Ce-n codrul des răsună iară...

Este caracteristic faptul că trubadurii alegeau ca țel principal al artei lor procurarea unei desfătări, trezirea în ascultători a unei emoții estetice ; însuși criteriul lor de apreciere era în funcție de gradul plăcerii procurate de ascultarea lucrării. Un trubadur de frunte declară : „Sînt mai bune acele versuri care procură cea mai mare plăcere“. Plăcerea, la rîndul său, este condiționată de „existența unei măsuri unice și a unei melodii frumoase“.

Concepția că melodia este principala condiție a unei muzici bune este exprimată și într-un tratat special, care oere ca „fiecare cîntec să se remarce prin melodia sa proprie, nouă și cît mai frumoasă cu putință“.

Această înțelegere a rolului principal al melodiei este o dovadă în plus a caracterului realist, progresist al artei muzical-poetice a trubadurilor.

Arta trubadurilor era complexă și plină de contradicții. În ea se manifestau și intrau în conflict tendințe opuse : folosirea pe scară largă a sferei de imagini din poezia populară, a melodiilor populare și a procedeelor populare de acompaniament, iar pe de altă parte, conținutul dezvăluia disprețul față de păturile de jos ale societății feudale, fapt care reflectă clar caracterul de clasă, limitat al artei trubadurilor.

Această artă era mai ales cavalierească. Însuși trubadurii erau în majoritatea cazurilor cavaleri feudali, în arta lor răsfrîngîndu-se spiritul de castă. Lucrul acesta îl dovedește atît felul caracteristic de a se adresa baronilor și bogătașilor, cît și mediul, cercul de ascultători în mijlocul cărora se desfășoară activitatea trubadurilor : „regele, prinții, conții, cavalerii și baronii, burghezii, vîrfurile clerului, împreună cu nevestele, fiicele și fiii lor“, — după cum povestește un contemporan.

Trubadurii disprețuiau și urau masele populare pe care le numeau *vilains* („oameni de rînd“). Omul simplu figurează în poezia trubadurilor numai atunci cînd asupra lui se revarsă o furie nepotolită :

Silă mi-este de țărani,
Că sînt răi și bătărași
Și pe nobili îi urăsc;
Tare drag mi-e să-i privesc
Cum cerșesc flămînzi și goi,
Roși de boală și nevoi!
Țărânoiul parcă-i vită:
Bun e numai ca să-nghită
La sudălmă și la ocări.
Deci voi, nobili cavaleri,
Țineți-l în sărăcie,
Trai ca lumea să nu știe.

Un contemporan remarcă în mod just : „Bogații cîntă bogat, iar săracii cîntă sărac, atît de sărac încît glasul lor aproape nici nu se aude...”

Apartenența trubadurilor la clasa cavalerilor feudali s-a vădit și în faptul că exprimarea emoțiilor reale era adesea pusă în umbră de o artificialitate savantă, filozofică, de predilecție pentru alegorii șablon, pentru construcții retorice complicate.

În rîndurile trubadurilor a luat chiar ființă un întreg curent al partizanilor artei pentru cei aleși, pentru un cerc restrîns de „inițiați”, care prețuiau modul încîlcit, artificial de exprimare.

Există însă și un alt curent, promovat de partizanii artei veridice, accesibilă tuturor, expusă într-o limbă simplă și clară, destinată să fie înțeleasă de păturile largi ale poporului.

Lupta dintre aceste două orientări s-a reflectat și într-un gen special, numit *tensona*¹, în care trubadurul realist Giraud de Borneil dă un răspuns partizanilor «manierei obscure» (*trobar clus*)², care exclamau : „Oare puneți atîta preț pe ceea ce este limpede pentru toată lumea ? Atunci toți ar fi totdeauna egali...”

Combătînd felul acesta de a vedea lucrurile, Giraud de Borneil declară :

Și eu muncesc să scriu frumos,
Dar spuneți, e de vreun folos
Un vers ales,
Dar ne-nțeles ?
Sînt înțelepți acei ce vor
Ca arta lor
Să fie bun al tuturor.

Primul dintre trubadurii cunoscuți nouă, contele Guillaume VII (n. în anul 1071), este una dintre figurile cele mai interesante de cavaleri provenșali ai acelei vremi. Liber cugetător, de două ori excomunicat de biserică, fire excentrică, iubitor al vieții de petreceri, Guillaume avea un talent muzical și poetic puțin obișnuit. Alături de cîntecele frivole de pahar, „vădînd mai multă nebulie decît minte” — după cum spuneau dușmanii lui —, printre lucrările sale se întîlesc și cîntece frumoase și expresive.

Un alt reprezentant de seamă al primei generații de trubaduri (așa este numită perioada de la sfîrșitul secolului XI și pînă la sfîrșitul secolu-

¹ *Tensona* (de la cuvîntul latin *tensos*— „controversă”) era un dialog versificat dintre doi poeți, constînd într-o dispută pe teme erotice, poetice, filozofice.

² În traducere literală, „maniera închisă”.

lui XII) a fost Marcabru, unul dintre puținii trubaduri „plebei“. El a fost un gascon sărac și a dus o viață agitată : în calitate de jongler pribeag a fost nevoit să bată multe drumuri, nu numai în Franța, ci și în Spania și Portugalia, pe care s-a văzut silit să le părăsească, fiind peste tot întâmpinat cu indiferență.

În creația lui Marcabru centrul de greutate nu este glorificarea dragostei, ci demascarea viciilor societății din vremea sa : „Pe lume se trăiește tot mai prost... Oamenii răi se acopăr cu osînză, pe cînd cei buni se hrănesc cu vînt“, — este una din observațiile lui sarcastice. Marcabru este autorul celei mai vechi notații muzicale păstrate pînă la noi a unui cîntec al cruciaților și a unei *sirvente*, în care ia în derîdere dragostea molatecă, „curtenitoare“ :

121



Pax in no.mi.ne Do.mi-ni! Fetx Mar-ca-brus los mots e'l
se Au-jatz que di: Cum nosa fait, per sa dous-sor
Lo Seign-gno-rius ce-le-sti-aus Pro-bet de nos un
la-va-dor, C'anc, fors ou-tra-mar, nout fon
taus, En de lai en-ves Jo-sa-phas; E
d'a-quest de sai vos co-nort.

Însă alături de cantilena severă, reținută, Marcabru a creat și melodia unei *pasturele* malițioase și jucăușe, descriind întîlnirea unui cavaler cu o păstoriță dezghețată, care respinge cu demnitate insistențele lui amoroase : „Seniore, — a răspuns păstorița, — sînt singură aici cu turma mea și nu se cade să schimb cu înălțimea voastră cuvinte ușuratece“ :

122



L'autrier jost' u-na so-bis-en Tro-bey pas-to-ra-mos-
tis-sa. De joi e de sen mas-sis-sa. Si cum fil-la' m.t.k.

Un contemporan al lui Marcabru a fost trubadurul de viță nobilă Jaufré Rudel, care și-a desfășurat activitatea artistică între anii 1130 și 1141 și pe care legenda l-a transformat în eroul unei iubiri tragice pentru contesa Melisende. Se povestește că poetul, fără să o fi văzut vreodată, s-ar fi îndrăgostit de ea pentru toată viața și i-ar fi închinat multe din cîntecele sale.

El este autorul textului și al melodiei celei mai vechi *cançonete*¹:

123



Perioada clasică a creației trubadurilor (cuprinsă între anii 1180—1210) se deschide cu creația lui Bernart de Ventadour, fiu al unui menestrel sărac.

Bernart a fost un liric prin excelență, care a ales ca deviză pentru creația sa sinceritatea, căldura și spontaneitatea:

„Dacă cîntecul nu izvorăște dintr-o inimă curată, — spunea acesta, — el nu valorează nimic; iar din inimă el poate porni numai atunci cînd inima e plină de o dragoste fierbinte... De aceea, nu e de mirare că eu cînt mai bine decît toți. Cauza este că eu sînt stăpînit de dragoste mai mult ca oricare altul“.

Bernart de Ventadour s-a dovedit capabil să redea cele mai fine nuanțe ale sentimentelor, începînd cu duioșia delicată și sfîrșind cu explozia de disperare.

¹ În creația trubadurilor medievale, *cançona* era o poezie lirică de cinci sau șapte strofe, avînd ca temă dragostea cavalească.

Cele mai cunoscute și mai tipice cîntece ale acestui trubadur sînt : *Can vei la lauzeta* — un exemplu strălucit de cîntec cu «desfășurare neîntreruptă» :



Se remarcă prin expresivitatea sa melodică *Lancan vei la folha*, prezentînd o împărțire caracteristică în strofe pare și încheindu-se printr-un vers cu tornadă finală :



În dezvoltarea artei trubadurilor, un loc central îl ocupă Giraud de Borneil, supranumit „maestrul trubadurilor“. El a început să facă versuri și să compună muzică în jurul anului 1165. După ce atinge o măiestrie remarcabilă în acest domeniu, ajungînd să cunoască toate subtilitățile artei trubadurilor, el înțelege tot mai bine, în perioada sa de maturitate, necesitatea de a schimba radical caracterul creației sale. „Am hotărît să scriu acum cîntece ușoare (de reținut), pe înțelesul oricui, comode pentru cîntat și capabile să procure tuturor plăcere, — declară Giraud. — Aș putea să-mi fac lucrările mai greu de înțeles, însă un cîntec nu este valoros dacă nu poate fi folosit de toată lumea. Cu toate ocările (celor cu gusturi «fine»), sînt fericit cînd îmi aud lucrările cîntate ba ici, ba colo, în toate felurile, pe voci diferite, pînă și de femeile care scot apă din rîu“.

Între cîntecele lui Giraud de Borneil se remarcă o *albă* (dialogul dintre un paznic și prietenul acestuia, care își petrecea noaptea la doamna inimii sale ¹), cu un refren caracteristic, ce se încheie în mod obligator cu cuvîntul „alba“ :



Bertrand de Born, iubitor pasionat al vieții de ostaș, a devenit celebru prin *sirventele* ² sale.

Acestea încep în mod obișnuit cu descrierea unui tablou al naturii de primăvară, după care urmează descrierea entuziastă a unor scene de bătălii :

Ascult cum păsări ciripesc
Și-s plin de bucurie,
Pe cimpul verde cînd zăresc
Ostașii ce se pregătesc
De aspra bătălie,
Toți pînă-n dinți sînt înarmați
Și caii-s gata-nșeauați :
Îi voi vedea îndată
Dînd buzna spre castelu-nalt
Și, vajnici, luîndu-l cu asalt...
Nu-mi pasă nici de viață,
Pe somn, pe hrană, nu pun preț :
Vreau cu vitejii călăreți
Să plec la luptă-n goană,
În sunete de goarnă...

În *sirventele* lui Bertrand de Born răzbate și ascuțișul satirei demascatoare. Aceasta se vede într-o *lamentatie* închinată ducelui de Bretania — fiul mai mic al lui Henric II Plantagenet :

În veacul nostru jălnic și netot,
Iubirea, bucuria au pierit ;
Și oamenii s-au înrăit de tot
Și viața-i un coșmar fără sfîrșit.

¹ Paznicul înalță o rugă pentru prietenul său, care nu ia în seamă semnalul ce anunță venirea zorilor și riscă astfel să cadă victimă a răzbunării rivalului său.

² *Sirventa* este un cîntec strophic, dezbătînd teme politice sau sociale ; adesea, ea conține atacuri personale ale poetului, îndreptate împotriva dușmanilor săi.

Arta trubadurilor a primit o grea lovitură în urma devastării înfloritoare regiuni sudice a Franței — „un adevărat ocean de grâu, porumb și viță de vie”, — drept rezultat al războaielor albigeene (1209—1214)¹.

Cîntecele și dragostea curtenitoare au fost uitate. Mulți trubaduri au căzut în bătălii, luptînd de partea albigeenilor, în timp ce alții au trecut de partea inchiiziției, devenind asupritori înverșunați ai provençalilor. Mulți s-au împrăștiat prin întreaga Franță ori s-au strămutat în Spania. Crearea cîntecelor de dragoste trece tot mai frecvent drept o nelegiuire.

În creația trubadurilor *lamentățiunile* încep să joace un rol din ce în ce mai însemnat. Ultimii trubaduri ajung să „slujească” pe o nouă „doamnă” — pe Sfînta Fecioară, a cărei slăvire devine acum tot mai des țelul artei trubadurilor :



Zadarnice au fost tentativele de a readuce la viață arta în agonie a trubadurilor : zilele ei erau numărate. Sudul Franței, înrobît pe trei secole de rege împreună cu cavalerii din nordul Franței, a trebuit să cedeze pentru multă vreme rolul conducător în domeniul artei muzical-poetice reprezentanților Franței centrale și nordice.

Truverii

Și în nordul Franței arta muzical-poetică a *truverilor*² a avut la început un caracter cavaleresc pronunțat. Însă mai târziu, arta truverilor, spre deosebire de cea provençală, a intrat în strînse legături cu viața muzicală a orașelor și totodată cu cultura muzicală populară.

Apropierea de muzica populară se remarcă în caracterul mai multor genuri răspindite : așa sînt «cîntecele țesătoarelor», nepretențioase ca formă, — niște romanțe lirico-epice, alcătuite din versuri simple, reunite în strofe cu ajutorul asonanțelor și avînd un refren. Așa sînt «cîntecele despre căsătoria nefericită», dar mai ales răspînditele cîntece de dans în formă de *rondo*, care se trag din dansurile rituale arhaice.

Alături de regi și de vîrfurile aristocrației (regele Richard Inimă-de-Leu, Thibaud de Champagne, regele Navarei), arta truverilor numără mulți reprezentanți de origine burgheză, în frunte cu Adam de la Halle ; așa este modestul jongler Colin Muset, care a descris în cîntecele sale

¹ Războaiele albigeene au fost niște campanii întreprinse de feudali din nordul Franței împotriva „ereticii” albigeeni din Franța sudică și folosite apoi de regii francezi ca pretext pentru a pune mîna pe provinciile sudice.

² De la cuvîntul francez *trouver* — „a găsi” (o melodie).

propria sa viață aventuroasă. Melodiile sale oferă probabil o imagine a structurii caracteristice a muzicii jonglerilor și spielmanilor :

125

1. Quant je voi y ver re. tor. ner, lors me vou. drol. e.
3 Se je po. oir os. te tro. ver Lar. ge, qui ne vou.
se. jor. ner. 5. Qu'e. ust porc et buef et mou. ton,
sist. cen. ter, 6. Max lars, fai. sanz et ve. noi. ton,
7 Grasses ge. li. nes et cha. pons Et bons fro. ma ges en gla. ce.

Mai tirziu, dintre trubadurii de origine democratică se remarcă : Jean Bodel, Jehan Bretel, Pierre Moniot autor al unui fermecător «cîntec de mai» scris în modul major :

129

Ce fut en mai au deux tems gai que la sai.
sons est be. le. fon. té. ne. le.
En un ver. gier clos d'es. gien. ter o. i u
ne pu. ce le u ne da moi. se. le.

Apartenența multor truveri la păturile de jos ale societății este confirmată de profesiunea lor : sticlărul Colart, dulgherul Jean, zaraful Colart, boiangiul Jean etc.

Ultimul truver este socotit a fi Escurel, care folosește în cîntecele sale acompaniamente de gitară, lăută sau harpă.

La formarea genurilor muzical-poetice ale artei truverilor a servit ca bază folosirea folclorului muzical orășenesc : de aici provin refrenele și baza intonațiilor melodice a numeroaselor «cîntece ale țesătoarelor», de aici își trag izvoarele majoritatea genurilor de cîntece de dans, pînă la *rondo*, *virelai* și *baladă*. În primele timpuri mai ales, — pînă în secolul XIII — influența culturii cavalerești, mai evolute, asupra celei orășenești a avut o oarecare importanță.

Ulterior, în centrele oraşeneşti mai dezvoltate şi mai puternice din punct de vedere economic se întemeiază tot felul de societăţi, fraţii, organizaţii, care contribuie la înflorirea treptată a muzicii oraşelor din nordul şi nord-estul Franţei.

Unul din cele mai timpurii centre muzicale a fost marele oraş comercial şi industrial Arras, situat pe drumul ce ducea din nordul spre sudul Franţei, fapt care a contribuit la pătrunderea artei provenşale în această regiune.

Adam de la Halle
Arras a fost şi oraşul de origine al celui mai important reprezentat al culturii muzicale oraşeneşti din secolul XIII — Adam de la Halle (născut în jurul anului 1230, mort între anii 1285 şi 1288). Încă din timpul vieţii sale a ajuns celebru atât ca poet cât şi ca muzicant.

El a scris motete, rondouri şi cîntece. Una din cele mai interesante lucrări ale sale cu caracter muzical scenic este *Jocul sub frunziş*, însă cea mai cunoscută este *Jocul lui Robin şi Marion*, scrisă şi pusă pentru prima dată în scenă în sudul Italiei, între anii 1282 şi 1285.

În aceste lucrări, Adam de la Halle păşeşte pe drumul marcat încă în *Romanul vulpoiului*¹, în care recitarea versurilor alterna cu cîntatul unor cuplete pe melodii populare de largă circulaţie.

Jocul sub frunziş, inspirat, după cum îl arată şi titlul, din cîntecele şi dansurile rituale de mai, este un spectacol satiric spiritual îndreptat împotriva cetăţenilor Arrasului; lucrarea anticipă farsele de mai târziu.

Jocul lui Robin şi Marion este de fapt o *pasturelă dramatizată*². Subiectul este tipic pentru pastorelele din arta provenşală a acelei vremi; un cavaler, plecînd la vînătoare, întâlneşte pe păstorita Marion, căreia îi declară dragostea sa, însă este respins cu fermitate: Marion îl iubeşte pe consăteanul său Robin, pe care îl preferă tuturor cavalerilor din lume.

Această pasturelă este prevăzută cu melodii notate, care ne permit să ne facem o idee limpede asupra muzicii cu caracter dansant şi epic, care se cînta în păturile largi ale populaţiei oraşeneşti. Latura poetică a pasturelei este interesantă prin vioiciunea şi spontaneitatea sa, prin versurile sale suculente, iar melodiile se remarcă prin caracterul popular al intonaţiilor, prin motivele pline de culoare, prin periodicitatea structurii (cu prototipuri ale semicadenţei şi cadenţei perfecte), prin ritmul precis, care derivă de la mişcările cîntecelor de dans.

În ce priveşte caracterul tipic al muzicii acestei pasturele, este semnificativ faptul că unele melodii din *Jocul lui Robin şi Marion* continuă să circule în Franţa, în mijlocul poporului, pînă în zilele noastre, ca artă de tradiţie orală.

¹ Renard vulpoiul, eroul epopeii satirice franceze medievale *Roman de Renard* (*Romanul vulpoiului*, sfîrşitul sec. XII—sec. XIV), întruchipează întocmai concepţia despre lume a burgheziei pe cale de emancipare. Esenţa subiectului este lupta victorioasă a vulpoiului isteţ împotriva lupului Isengrin, reprezentantul forţei fizice brutale. Acest roman este o lucrare monumentală, conţinînd aproape 25 000 de versuri cu rimă împerechiată.

² *Pasturela* este o piesă lirică, înfăţişînd întîlnirea dintre un cavaler şi o păstorită şi dialogul dintre ei — în formă versificată. Dialogul este precedat de o scurtă introducere, care descrie împrejurările întîlnirii.

Iată una din melodiile principale ale acestei pasturele, cîntată de Marion :



Și cîntecul de dans cu care se încheie piesa ¹ :



Minnesängerli Arta muzical-poetică cavalierească (*Minnesang*) ² a căpătat o mare dezvoltare și în țările de cultură germană. Un imbold important în dezvoltarea minnesang-ului a fost influența artei trubadurilor și a truverilor, artă formată și maturizată mai devreme. Însă în liniile sale principale minnesang-ul a crescut organic pe terenul culturii populare locale. În perioada de început a dezvoltării sale, minnesang-ul, apropiat în multe privințe de cultura muzical-poetică a trubadurilor, a împrumutat cu curaj din creația de cîntece populare, prelucrînd lirica de primăvară, de nuntă, de dragoste, în spiritul ideologiei cavalierești. Minnesang-ul se inspiră și din epica populară, folosind măsura versurilor și structura generală a acesteia.

Cel mai de seamă reprezentant al minnesang-ului a fost Walter von der Vogelweide, fiu al unui cavaler sărac. Născut în Tirol, el și-a făcut ucenicia la Viena. Apoi, în calitate de minnesänger rătăcitor, călare, cu *fidelul* ³ în spate, Walter a colindat Europa — după cum mărturisește el însuși, „de la Elba pînă la Rin, pînă în Ungaria, de la Sena pînă la Mur, de la Po la Drava“.

De obicei, el executa în fața nobililor cîntece ale căror versuri și muzică erau creațiile sale, și-și completa cîntul cu o introducere instrumentală, interludii și un postludiu. Însă Walter cînta adesea și la dansurile oamenilor simpli, prin sate; cu aceste ocazii el a putut să-și însușească temeinic frumusețile și specificul muzicii populare germane. Călătoriile lui Walter l-au făcut să vină adesea în contact cu *spielmanni* și cu vaganții. De

¹ Textul este următorul :

Veniți după mine, veniți
Pe cărare, pe cărare-n codru des.

² Adesea, la baza minnesang-ului stăteau versuri traduse în limba germană din franceza veche.

³ *Fidelul* este un instrument muzical medieval, cu coarde și arcuș, cunoscut în țările vest-europene începînd din secolul IX și răspîdit mai ales între jongleri. Forma instrumentului și numărul de coarde variau. Fidelul se ținea de obicei în poziție orizontală. El a jucat un rol important în evoluția instrumentelor muzicale europene, fiind un precursor al violei.

aici structura populară ce caracterizează nu numai multe texte ale cîntecelor lui, ci și melodiile acestora. Acesta este caracterul intonațiilor proaspete și luminoase ale următoarei melodii „de mulțumire” (în modul major) :



Cîntecul cruciaților (destinat, probabil, să fie executat nu de un solist, ci de cor) cuprinde altă sferă de sentimente :



Sobrietatea acestei melodii dorește cu desfășurare lentă se apropie de mărețele secvențe de la începutul evului mediu și impresionează prin desăvîrșirea structurii sale : mersul ascendent — subliniat prin repetiție — al melodiei primelor două cuplete (*Stollen*) atinge *culminația într-o imitație liberă*. *Abgesang*-ul este reținut prin mersul descendent liniștit al melodiei, ce revine la intonațiile introductive care, încheind cîntecul, îi conferă o unitate desăvîrșită.

Ca autor de satire politice, Walter se arată un dușman neîmpăcat al papilor ; pe de altă parte, el știe să fie și liric : într-un cadru pitoresc, de natură, dezvăluie sentimentele și emoțiile oamenilor simpli ai vremii sale.

„Iubesc oamenii plini de dragoste de viață, care posedă capacitatea de a se bucura cu adevărat, dar în același timp îi înțeleg bine pe cei care sufăr și simt durerile lor alături de dînșii” — astfel definește Walter principala calitate a talentului său.

Realismul, dragostea de viață și vigoarea ce caracterizează lucrările lui Walter von der Vogelweide s-au manifestat și în creația altor reprezentanți de frunte ai minnesang-ului în perioada înfloririi acestuia, adică în prima jumătate a secolului XIII ; în cîntecele proaspete și expresive ale lui Wanzel din Rügen (așa sînt cîntecele lui de primăvară și toamnă, cîntecele slujirii amoroase) ; în melodia cu conținut demascator (scrisă în *fa major*) a unui spielman pribeag care-și ascundea numele sub porecla semnificativă de Neinfricatul¹.

Justificîndu-și întru totul porecla, „Neinfricatul” îi atacă pe cavalerii pentru fărâdelegile lor, deplînge moartea timpurie a oamenilor vrednici, îndeamnă pe principii să trăiască în pace și dreptate.

¹ Textul acestui cîntec este îndreptat împotriva lui Rudolf de Habsburg, arătînd că acesta ascultă cu plăcere execuțiile celor mai buni minnesănger, însă nu-l plătește niciodată.

Se remarcă în mod deosebit activitatea unui contemporan mai tânăr al lui Walter von der Vogelweide — cavalerul bavarez Neidhardt von Reuenthal, care a trăit aproximativ între anii 1180—1250. Deși el își bate joc de „oamenii de rînd” de pe pozițiile „nobilei tagme cavaleriești”, Neidhardt se inspiră din textele și melodiile populare, mai ales în cîntecele de «vară» și «de iarnă», cu caracter dansant.

Cîntecele și dansurile sale de primăvară, destinate execuției în aer liber, utilizează adesea melodii populare și expunerea sub formă de dialog, folosită în popor (de exemplu, discuția dintre o mamă și fiica ei care vrea să meargă la plimbare cu toată împotrivirea bătrînei).

În aceste dansuri de primăvară ale lui Neidhardt apar adesea melodii populare de dans :

134

Mei hat wun . nie . lich ent . spro . sen Berg und talt . dar .
 zuo die grue . ne hei . de , Da man brach der vi . ol un . ge .
 zalt . Dez (walt .) Man siht gein der sun . ne gle . sten Niu . we bluot uf
 drin . gen sin . gen Ein jeg . lich dier hat vröu . den lank : Des
 hat der wün . ne . bern . de mei . e dank

În prima jumătate a secolului XIII, arta minnesang-ului începe să se apropie de declin. Din ce în ce sînt mai pronunțate laturile negative ale tagmei cavaleriești, sfîșiată tot mai mult de neînțelegeri și conflicte : tilhăria, jaful, beția devin „ocupațiile” lor principale. După cum afirmă poeții, cavalerii „au început să iubească mai mult vinul decît pe doamne”. Cultul aleasei inimii este înlocuit treptat cu cultul Sfintei Fecioare.

Se înmulțesc temele cu conținut religios. Pompa exterioară, ornamentearea, rafinamentul se dezvoltă în dauna profunzimii, a conținutului de viață și a naturaleții expresiei, ajungîndu-se la artificialitate și manierism, care au fost curînd fixate în canoanele tabulaturii maeștrilor-cîntăreți. Minnesăngerii se depărtează tot mai mult de creația de cîntece populare, apropiindu-se de muzica de cult și exprimă un spirit rutinier îngust. Ei părăsesc castelele și palatele, stabilindu-se în orașe, care între timp se dezvoltaseră considerabil și luaseră avînt nu numai din punct de vedere economic, ci și cultural.

Este caracteristică în această privință figura lui Heinrich din Meissen, poreclit Frauenlob¹ : după ce a colindat timp de mai mulți ani (între anii 1278 și 1311) Europa, din Carintia pînă la Marea Baltică și pînă la malurile Rinului, el s-a stabilit în sfîrșit în străvechiul orașel german Mainz, unde a devenit fondatorul unei asociații de maeștri-cîntăreți.

¹ Frauenlob înseamnă „cel care slăvește, care laudă femeile”.

Tot mai des se ridică minnesăngerii din rîndurile micilor meseriași. Unul dintre aceștia era adversarul din întreceri al lui Heinrich Frauenlob — Barthel Regenbogen, care înainte de a deveni minnesănger profesionist, a fost fierar.

Ultimul mare minnesănger a fost Oswald Wolkenstein (născut aproximativ în 1377, mort în 1445).

El a fost de origine cavalerescă și încă de la vîrsta de zece ani a pornit să cutreiere lumea. În cursul peregrinărilor sale a colindat multe țări ale Europei apusene, Bizanțul, Rusia, Persia și Africa, fiind rînd pe rînd grăjdar, bucătar, negustor, pelerin, cîntăreț și cavaler. În cursul acestei vieți nomade, care l-a purtat prin atîtea țări depărtate, Oswald a învățat zece limbi, dar a avut nenorocul să piardă un ochi.

În anul 1401 Oswald s-a stabilit în castelul său strămoșesc, petrecîndu-și viața ca moșier feudal — mereu angajat în conflicte cu alți cavaleri (ecourile lor putînd fi găsite și în opera sa) — în același timp ocupîndu-se de artă și frecventînd orașele mari (Köln, Heidelberg, Augsburg, Nürnberg).

În genul cîntecelor, Oswald Wolkenstein păstrează caracterul minnesang-ului curtenilor, sau se apropie de cîntecul popular naiv (îi plăcea să scrie în forme populare): acest lucru se vede în cîntecul lui de primăvară sau în lucrările lui apropiate genului narativ istoric. Oswald a creat și lucrări tipice pentru maeștrii-cîntăreți.

Astfel, minnesang-ului, care în persoana celor mai de seamă reprezentanți ai săi și-a repartizat „moștenirea“ între orașul medieval și lumea satelor, i-a luat locul arta meseriașilor de la orașe grupați în bresle — maeștrii-cîntăreți (*Meistersinger*).

Genurile principale și particularitățile artei trubadurilor, truvelilor și minnesăngerilor

Varietățile artei muzical-poetice a trubadurilor, truvelilor și minnesăngerilor sînt numeroase.

Este vorba în primul rînd de recitația epică, ce se trage din epopeea erică. Aceasta din urmă se bucura de o mare apreciere atît în popor, cît și în straturile privilegiate ale societății feudale. O remarcabilă epopee erică franceză a fost *Cîntecul lui Roland*, care a luat naștere în secolul XI. Ceva mai tîrziu a fost creată epopeea erică în dialectul german „*Mittelhochdeutsch*“ — *Cîntecul nibelungilor*.

Cu toată lipsa unor notații muzicale timpurii, există temeiuri să se afirme că epopeea erică se cîntă lent și solemn; versurile ei erau de cîte zece silabe și erau reunite cu ajutorul asonanțelor¹ în strofe sau tirade².

Melodia invariabilă, repetată monoton, se termina la sfîrșitul fiecărei strofe cu cîte o exclamație specială („ahoi“) și era însoțită adesea de un postludiu instrumental.

Un tip mai dezvoltat al melodicii, provenind din aceeași recitație epică, caracteriza străvechile «cîntece ale țesătoarelor»: ele reprezentau o îmbinare originală a narațiunii epice cu un dramatism profund și cu o emotivitate lirică deosebit de impresionantă datorită simplității, naturalității și expunerii aparent liniștite.

¹ Asonanța este coinciderea ultimei vocale accentuate a versului.

² Tirada este o strofă tipică pentru epopeea erică, grupînd un număr determinat de versuri de aceeași măsură, cu ajutorul unei asonanțe unice. De obicei tirada este formată din versuri de 10 sau 12 silabe.

Iată melodia și textul unuia din cele mai vechi «cîntece ale țesătoarelor» :

183

1. Be - le Do - ette as fe - nes - tres so siet,
2. De son a - mi Do on li - res so vient.

lit en un li - vre, mais au cuer ne l'en tient.
q'en au - tres ter - res est a - les tor - noi - er.

Prunce.

5. El or en - al dol

Refren :

Stă la fereastră frumoasa Doetta citind,
Dar nu e la carte acum al ei gînd :
Dragul ei Doon e departe, luptînd.
O, de-ar putea să-l revadă cîrînd !
Și inima o doare.
Iată, scutierul la scară a oprit ;
Calu-i e în spume, mort de obosit.
Aleargă Doetta de cum l-a zărit :
Ce veste-i trimite scumpul ei iubit ?
Și inima o doare.
Frumoasa Doetta întreabă pe trimis :
„Doon al meu unde-i ? Se-ntoarce ? Mi-a scris ?”
— Stăpînul meu, doamnă, e-acum în paradis :
În lupta singeroasă a căzut ucis...
Și inima o doare.

Așadar, discursul muzical, corespunzînd desfășurării lente a melodiei cu caracter narativ, suferea schimbări atunci cînd lucrării i se confereau trăsături mai lirice. „Cîntecele țesătoarelor” posedă una din principalele trăsături distinctive ale lucrărilor lirice — *construcția strofică*¹. Strofele care intră în alcătuirea cîntecelor lirice au dimensiuni relativ reduse, căci numai în acest caz caracterul muzical al strofei respective poate fi recepționat ca un tot finit, iar fiecare nouă repetare a aceleiași melodii duce la intensificarea „atmosferei” lirice dominante.

Astfel, trecerea de la recitația epică la cîntecul liric este legată de *scurtarea versului* și de conferirea unui caracter mai închegat strofei, prin sublinierea cadenței. Îmbogățirea ulterioară a sferei lirice are loc prin introducerea unor strofe ce exprimă un sentiment contrastant și cîntate pe o melodie nouă, cu totul deosebită de prima.

Așa stau lucrurile și cu vechiul cîntec al țesătoarelor citat mai sus.

Cu timpul, epopeea eroică arhaică populară, care glorifică isprăvile vitejești ale poporului și ale eroilor populari, se transformă în poemul epic cavaleresc, de curte. Sunetele trîmbițelor și ale cornilor de vînătoare, im-

¹ Utilizarea cu precădere a formei strofice în lirică se explică prin tendința ca, în urma repetării invariabile a *aceleiași melodii* pe diferitele strofe ale textului, să se confere un caracter unitar strofelor, să se imprime subiectului poetic în curs de desfășurare o stare sufletească unică, în concordanță cu caracterul melodiei date.

nurile războinice care însuflețeau în luptă pe oștenii de altă dată, cedează locul „dragostei curtenitoare“, cultului „frumoasei doamne“, artei de a cînta din gură și la diferite instrumente și de a crea forme poetice strofice complicate, arta de a *rîma* ajungînd la virtuozitate. A. S. Pușkin a afirmat că „trubadurii se jucau cu rimele, inventau pentru ele toate variațiile posibile ale versurilor, născociau formele cele mai dificile“.

Însă poezia provençală, cu toată ornamentarea exterioară și limitarea conținutului poetic, folosea totuși ca bază *cîntecul popular*. Această legătură cu muzica populară s-a vădit cel mai clar în numeroase *genuri de cîntece care erau numai cîntate* — și de cîntece pe melodia cărora se dansa.

Din primul grup fac parte genurile *lirice* (mai ales lirico-erotice), cu oscilații cînd în direcția genului lirico-epic, cînd spre cel lirico-dramatic. Aici domina fie principiul desfășurării parcursive a melodiei, care urma cu fidelitate înțelesul textului versificat, fie principiul cîntecului compus din strofe, cuplete. În acest din urmă caz, cel mai caracteristic era genul muzical al *canțonei* — o piesă lirică pe o melodie creată *special*, de cele mai multe ori construită din cinci sau șase cuplete, pe aceeași melodie, încheindu-se cu un refren pe o melodie nouă ($a + a + \dots + b$). Această structură $a + a + b$ formează nucleul principal al genurilor lirice, pătrunzînd adesea și în genurile de cîntece de dans.

Un domeniu important al genurilor muzicale ale trubadurilor, truvelor și minnesăngerilor era constituit de genurile *cîntecelor de dans*, derivate din melodiile horelor și jocurilor cu caracter distractiv (o moștenire a sărbătorilor populare de mai).

Pentru acest grup de cîntece sînt caracteristice genurile muzicale ale rondoului, *virelai*-ului¹, baladei. Particularitatea principală a genurilor de cîntece de dans era existența unui refren, care urma sau preceda melodia de bază și avea un text și un motiv mereu repetate.

Genul cel mai tipic și totodată cel mai simplu era *rondoul*. La baza acestuia stătea un refren dezvoltat. Solistul intona primul vers pe melodia primei jumătăți a refrenului, iar corul îl repeta. Apoi solistul executa cele două versuri următoare pe melodia întregului refren, corul repetîndu-le și pe acestea.

Acest tip de execuție oferea tuturor participanților la dans posibilitatea să rețină repede noua melodie și să ia parte imediat la executarea ei.

Genurile muzical-poetice ale minnesăngerilor sînt în general aceleași ca și ale artei muzical-poetice provenșale.

Între ele se numără cîntecele cruciaților despre care am mai vorbit — gen necesar în perioada cruciadelor, la care participau și cavalerii germani. Mai sus am dat ca exemplu cunoscutul cîntec al cruciaților de Walter von der Vogelweide. Dar pînă și în secolul XIV, în opera lui Heinrich Frauenlob, a căruia creație era strîns legată de viața orășenească, se întîlnesc ecouri depărtate ale cîntecelor cruciaților. Un alt gen muzical-poetic este așa-numitul *spruch*, — varietatea germană a *sirventei* — lucrare cu conținut moralizator, uneori cu un ascuțit politic, pătrunsă de spiritul supunerii față de suzeran.

¹ La baza genului *virelai* se află *rondoul*. În *virelai* refrenul joacă un rol deosebit de mare: el nu numai încheie, dar și precede nucleul principal al întregii construcții, care reprezintă o îmbinare originală a principiului canțonei cu principiul alternării.

Se întâlnesc și numeroase cintece de dragoste, începînd cu «cintelele femeilor», creații arhaice simple ale primilor minnesângeri, și mergînd pînă la gloriificarea rafinamentelor dragostei „înalte“, curtenitoare. Între variațiile cîntecelor de dragoste, în rîndurile minnesângierilor s-au bucurat de o deosebită popularitate „cintelele de dimineață“ (*Tagelied*) — adică *albele* din versiune germană; cele mai reușite dintre acestea sînt socotite a fi cintelele lui Wolfram von Eschenbach.

Un loc important îl ocupau și genurile de cintece de dans, apropiate de cele din regiunea de nord a Franței.

La fel ca și în arta muzical-poetică a trubadurilor și truverilor, și la minnesângeri lipsește o corespondență exactă între genurile muzicale și cele poetice: una și aceeași melodie putea fi utilizată atît pentru un *spruch* cît și pentru o declarație de dragoste.

În minnesang predomină următoarele genuri de cintece: cîntecul strofic (*lied*) și *leich*-ul. Cîntecul strofic se apropie de canțonă; el se numește *Barform* și este alcătuit din două strofe identice ca melodie (*Stollen*) și o alta de încheiere *Abgesang*. Acest gen este răspîndit nu numai în arta minnesângierilor și a măestrilor-cîntăreți, ci și în cîntecul popular german.

Leich-ul, spre deosebire de *lied*, nu are o formă strofică, constituind una din cele mai vechi variații ale melodiei cu desfășurare neîntreruptă.

Numai ținînd seama de caracterele principale generale ale artei muzical-poetice a trubadurilor, truverilor și minnesângierilor putem înțelege trăsăturile specifice, particulare, ale acestei muzici.

În primul rînd, ea este inițial *monodică*. Monodia era adecvată exprimării individualizate a emoțiilor proprii, precum și a părerii personale asupra conținutului exprimat (predominînd monologul sau dialogul). Genurile de cintece de dans — unde apăreau alături și conlucrau lirica solistică și cea corală colectivă — constituiau o excepție.

Este adevărat că exprimarea sentimentelor personale era adesea încadrată de redarea unor tablouri din natură. În aceste cazuri, trubadurul își includea monologul într-o astfel de zăgrăvire muzicală a naturii.

Există și o altă cauză a predominării monodiei, și anume necesitatea unei legături indisolubile dintre melodie și textul versificat, decurgînd din însăși esența artei *muzical-poetice*. Era necesar ca intonarea să aibă transparență, suplețe, să fie făcută cu sensibilitate, lucru care putea fi realizat numai renunțîndu-se la primele genuri polifonice (căci factura omofonico-armonică, singura care ar fi putut asigura menținerea acestor trăsături pozitive în stilul polifonic, încă nu apăruse în acea vreme).

Caracterul liricii muzical-poetice ne explică și particularitățile melodicii, ale ritmicii, ale metodelor de execuție.

Cantabilitatea, suplețea, plasticitatea melodiilor, bogata inventivitate melodică duc la formarea unor formule care permit ca versurile să se întoneze de fiecare dată într-un chip nou. Este semnificativ faptul că între cele peste 300 de lucrări păstrate pînă la noi nu se întâlnesc *nici măcar o singură repetare a aceleiași melodii*.

*Ritm*ul capătă o importanță deosebită în arta muzical-poetică a trubadurilor. Aici principiul de bază este următorul: *ritmul lucrării este determinat de metrul versurilor respective*. Procesul este firesc în condițiile unei strînse legături între muzică și poezie. Pe această bază se și poate analiza ritmul cîntecelor trubadurilor. Principalele variații ale acestei ritmici sînt fixate în șase așa-numite «moduri», corespunzînd unor măsuri determinate

ale versurilor. La baza ritmicii modurilor stă alternanța timpilor tari și slabi : astfel, în primul mod $\acute{\text{P}}\text{P}\acute{\text{P}}$ în al doilea $\acute{\text{P}}\text{P}\acute{\text{P}}$ în al treilea mod $\text{P}\text{P}\text{P}\acute{\text{P}}$ etc.

Alegerea unui anumit mod era determinată de *conținutul* cântecului. Astfel, lucrările ce aparțineau primului mod erau caracterizate prin vioiciunea și spontaneitatea specifice unor melodii vesele (de aceea, acest mod este utilizat de obicei în refrene și presupune adesea folosirea majorului). Din contra, modul al doilea, cu ritmul său sincopat, corespunde unei stări sufletești triste, sentimentelor legate de dragostea neîmpărtășită (el se întâlnește adesea în *lamentății*). Modul al treilea se remarcă printr-un ca-

R. I. GRUBER

*I*STORIA
MUZICII
UNIVERSALE

Volume I

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.