

Simfonia *De natura poesis* este dedicată lui Eminescu. Este structurată în patru părți: I. *Antecedent* – pe textul eminescian *Se bate miezul nopții*, II. *Eglogă*, III. *Lamentație și descătușare*, pe versuri populare, IV. *Lauda poetului*, cu celebrul citat final din cartea lui George Călinescu. (...) Prin publicarea ei, teza se va dovedi un excelent obiect de studiu pentru toți cei care doresc să deslușească mecanismele componistice contemporane.

Acad. prof. univ. dr. DHC **Cornel ȚĂRANU** –
DOCUMENTUM
Cluj-Napoca, octombrie 2007

Există un joc între formă și muzică, între structură și macrostructură pe care compozitorul Cristian Misievici îl reglează după o anumită strategie și îl aduce în planul sensibilului, pentru a comunica ceva relevant, armonios. Pentru fiecare lucrare găsește o logică muzicală foarte concretă, (...) care abordează de fapt toate genurile muzicii, este încadrată într-o formă muzicală de sine stătătoare, autonomă și în același timp, cu finalitate artistică. (...) Prin noutatea și originalitatea lucrării, adăugăm noi, asistăm la o remarcabilă afirmare a gândirii creatoare în domeniile muzicologiei și componisticii contemporane.

Prof. univ. dr. DHC **Viorel MUNTEANU** –
DOCUMENTUM
Iași, octombrie 2007

Un moment special, în ceea ce mă privește, a fost reprezentat de prima audiție a cantatei mele *Episoade*, interpretată în 1973 de orchestra simfonică a Conservatorului din Iași, dirijată de Corneliu Calistru (având-o ca solistă pe mezzo-soprana Mihaela Agachi și recitator pe actorul Sergiu Tudose). Lucrarea a fost prezentată și în turneu la București, pe scena studioului de concerte al Radiodifuziunii de unde a fost și transmisă în direct la Radio France. Toate acestea și încă multe altele nu ar fi fost posibile fără angajamentul și implicarea exemplară a profesorului Vasile Spătărelu, conducătorul clasei noastre de compoziție.

Cristian MISIEVICI – *MEMORII AFFECTIVE*
Iași, 25 octombrie 2005

Studii de muzicologie - vol. XVII

XVII

STUDII DE MUZICOLOGIE

Nu doar istoria fiului rătăcitor avea atingere cu ființa sa, ci și aceea privitoare la datoria înmulțirii talentului. Se grija de acest dat, îl purta ca un panaș și-l sporea prin tenace eforturi lăuntrice și prin receptivitatea cu care asimila șlefuirile modelatoare ale mentorului său, Vasile Spătărelu, la clasa căruia a ucenicit la Iași, la Conservatorul *George Enescu*, într-ale compoziției. S-au adăugat la fel de prețioasele învățături primite de ceilalți magiștri ieșeni, Anton Zeman, Sabin Păutza, Gavril Iranyî, precum și cele de care a avut șansa de a le descoperi la *Vacanțele muzicale* de la Piatra Neamț, din partea acelor monștri sacri bucureșteni, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe. De la fiecare, Cristian Misievici a luat ceea ce i se potrivea, topind alchimic în propria-i matrice de creator, ce se contura cu proeminență. În sine, prezența sa stârnea interes și emoție prin înfățișarea de efigie, una nu sacrosantă, ci vie, firească, cu o purtare în care gravitatea se împletea grațios cu o candoare de un vibrato particular și un humor din cel mai subțire și scăpărător.

Scriitorul **Grigore ILISEI**
Iași, 10 ianuarie 2022

De multe ori, semne ale lumii exterioare ne fac să reflectăm asupra prefacerilor ce au loc în lumea interioară a sufletului. În acest sens, axa Iași - Piatra Neamț - Cluj mi se pare definitorie pentru destinul lui Cristian Misievici: deși atât de diferite, aceste focare de cultură muzicală românească sunt unitare sub raportul latitudinii, ceea ce mă conduce să sesizez unitatea în diversitate a acestor opțiuni destinate. E ca și cum strămutarea din Moldova în Ardeal ar fi fost compensată printr-o plasare a balanței existențiale la mijlocul dintre Iași și Cluj, la Piatra Neamț.

Prof. univ. dr. DHC **Dan DEDIU**
București, 17 ianuarie 2022



A
Editura Artes
IAȘI – 2022

Studii de muzicologie

VOLUMUL XVII

Ediție îngrijită de
Diana-Beatrice Andron



Editura Artes
IAȘI, 2022

Consilieri editoriali:

Prof. univ. dr. Gheorghe Duțică

Prof. Maria Georgeta Popescu

Ediție îngrijită de:

Conf. univ. dr. Diana-Beatrice Andron

Colectivul de redacție:

Prof. dr. Loredana-Elena Filipescu

Prof. drd. Gabriela Rusu

Prof. Tatiana Bejan

Prof. dr. Ilie Gorovei

Administrator domeniu

www.muzicologie.ro

Prof. Ciprian Juncă

Copertă:

dr. ing. Carmen Tiță

Studii de muzicologie / coord.: Maria Georgeta Popescu. - Iași : PIM, 2007
vol.

ISBN 978-973-716-524-4

Vol. 17 / ed. îngrij. de Diana-Beatrice Andron. - Iași : Artes, 2022. - Conține
bibliografie. – ISMN 979-0-707660-74-4 ; ISBN 978-606-547-455-0

I. Andron, Diana-Beatrice (ed.)

Editura *Artes* a UNAGE Iași

Str. Costache Negruzzi, nr. 7-9, Iași

Tel.: 075 510 1095

www.artesiasi.ro

e-mail: artesi@arteiasi.ro, edituraartes@gmail.com

**Responsabilitatea privind originalitatea textului,
corectitudinea trimiterilor bibliografice și a traducerilor revine în exclusivitate autorilor.**

Reproducerea parțială sau integrală a paginilor acestei lucrări, precum și distribuirea
sub orice formă (fotocopiere, prelucrare digitală) și prin orice mijloace a conținutului acesteia
este permisă numai cu acordul autorilor.

PROFESORULUI
GEORGE PĂSCU

FONDATORUL ȘCOLII DE
MUZICOLOGIE ȘI CRITICĂ MUZICALĂ
IAȘI

CUVÂNT ÎNAINTE

2020, 2021, 2022... când o să punem punct înșiruirii de ani în care vom fi din ce în ce mai obosiți, mai însingurați, de multe ori chiar înfricoșați, căutând și sperând la o *reechilibrare* a vieții noastre de zi cu zi!? Da, visăm la o *reechilibrare* a programului nostru de lucru, a actului didactic în relație directă cu elevii care, din păcate, în continuare este tot într-o stare precară, nesigură, fiind mereu nevoiți să pendulăm între sala de clasă și *laptop*-ul de acasă, permanent cu atenția focalizată pe coeficientul, procentul de contaminări la nivel local, totul ducându-ne într-o stare de incertitudine perpetuă, uneori chiar *dureroasă*, *nesigură* alături de copiii noștri, pe care ni-i dorim în sala de clasă! Suntem nevoiți să subliniem că învățământul a fost printre cele mai atinse categorii instituționale din timpul pandemiei de Covid-19!!!

Și totuși, cu noi și noi speranțe pentru revenirea la viața noastră echilibrată, armonioasă vom continua...!

Colocviul Național de Muzicologie *merge mai departe*, derulându-se conform tradiției de douăzeci și patru de ani alături de colaboratorii noștri, iubitori ai artei sonore, de la elevii liceeni, până la masteranzii Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași, împreună cu profesorii lor. Fie *live*, fie *on-line*, într-o formă *hibridă*, din sălile *Eduard Caudella* sau *George Pascu* ale universității ieșene, participanții coautori vor fi și la această ediție în fața monitoarelor, *device*-urilor de acasă pentru a duce mai departe *datina* consacrată a ctitorului, fondatorului de *Școală muzicologică și critică muzicală ieșeană* – George Pascu.

Cu toate inconvenientele situației de restricție impusă de aproape doi ani, întregul colectiv de redacție al Colocviului nostru depune o muncă de mare migală și dăruire prin profesorii: dr. Loredana-Elena Filipescu, drd. Gabriela Rusu, Tatiana Bejan, dr. Ilie Gorovei, într-o colaborare permanentă cu consilierii editoriali de la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași – prof. univ. dr. Gheorghe Duțică și conf. univ. dr. Diana-Beatrice Andron, coordonator de ediție și directorul Editurii *Artes* –, acordând toată atenția pentru editarea volumului al XVII-lea de *Studii de muzicologie* și pregătirea Colocviului.

Studii de muzicologie XVII debutează cu secțiunea *IN MEMORIAM*, în care vom reactualiza activitatea compozitorului și profesorului universitar doctor **CRISTIAN MISIEVICI**, personalitate emblematică din domeniul artei sonore românești. S-a format ca muzician în Iașul său natal, avându-l ca mentor pe profesorul Vasile Spătărelu, iar ca dascăli – Anton Zeman, Sabin Pautza, Gavril Iranyi, Mihail Cozmei ș.a. Din perioada studenției, în cadrul *Vacanțelor muzicale* de la Piatra Neamț își va aprofunda studiul în arta compoziției cu Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Myriam Marbé. Universitatea Națională de Muzică „George Enescu” din Iași și Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, dar în special Colegiul Universitar de Muzică din Piatra Neamț, extensie a academiei clujene, i-au dat posibilitatea să se împlinească și ca dascăl, devenind un adevărat mentor pentru multe generații de studenți.

Din *Scrisorile deschise* sau *confirmările epistolare* și din *Pliantul – Portret în timp* adresate personalității omagiate la această ediție, descoperim multiple aspecte ale activității Domniei sale. Acestea sunt semnate de nume sonore din cultura românească, de muzicieni dedicați profesiei artistice – compozitor, academician, prof. univ. dr. Cornel Țăranu de la Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca. Tot de la aceeași instituție a *așternut gândurile* sale prof. univ. dr. Hans Peter Türk, iar de la Universitatea Națională de Muzică din București – compozitorul, prof. univ. dr. Dan Dediu și prof. univ. dr. Teodor Țuțuianu. Universitatea ieșeană este reprezentată de muzicologul, prof. univ. dr. Mihail Cozmei, compozitorul, dirijorul, prof. univ.

dr. Sabin Pautza, compozitorul, prof. univ. dr. Viorel Munteanu și dirijorul, lector univ. dr. Anca Sîrbu. Domnul Grigore Ilisei – literat, redactor de televiziune și radio – ne aduce în atenție dactilograma înregistrării unei convorbiri difuzate pe 5 decembrie 1993 pe TVR 2 și TVR Iași, moment ce include câteva aspecte *zugrăvite cu lumină și suflet* dintr-un interviu inedit – „... într-o cinstirea memoriei sale și a neuitării unei lucrări jertfelnice rămasă în *Văile Plângerii*, scrisă în 1997 la Cluj ca o litanie a pierderii aceluia *acasă*, mereu în noi și continuu smuls din lăuntricitatea noastră”. Invocarea începuturilor universitare va fi rememorată de colegul de generație – compozitorul, prof. univ. dr. Teodor Caciora, de la Universitatea „Emanuel” din Oradea. Un material plin de nostalgie tot din anii de studenție este realizat de prof. dr. Morel Koren și poate fi consultat pe site-ul nostru – www.muzicologie.ro.

Volumul de ***Studii de muzicologie XVII*** editat în acest an cuprinde un număr de 24 de lucrări, dintre care 14 sunt semnate de cadre didactice – majoritatea fiind coparteneri, coautori de mai mulți ani în cadrul activităților Colocviului. De asemenea, salutăm noile colaborări cu instrumentiștii concertiști – profesor adjunto dr. Constantin Sandu, Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo - Porto și dr. Dragoș Andrei Cantea – pianist, titular general DAC *Music Performance*, co-fondator și director-artistic *Classix Festival*. Ne bucurăm și de revenirea în cadrul lucrărilor CNM a vechilor colaboratori, cunoscuții dirijori de cor – profesor dr. Ievgheniia Bondar, lector dr. Serhii Savenko și lector Oleksandr Vila-Botsman de la National Music Academy „A. V. Nezhdanova”, Odessa.

Incitantă tematică a Colocviului – ARTA SONORĂ și INTERDISCIPLINARITATEA – *dă frâu liber* posibilităților de documentare, cercetare și exprimare a unei variate problematice muzicologice. Subiecte inedite au fost aprofundate, atât de tânără generație, cât și de cadrele didactice, putându-se contura câteva teme generale: din domeniul **muzicologiei** – pianiștii concertiști – prof. dr. Constantin Sandu și directorul artistic Dragoș Andrei Cantea, prof. dr. Mihaela-Sanda Popescu, prof. dr. Amalia Szűcs-Blănaru; studenții – Robert Burcă, Denisa Luța, Miriam-Ioana Obadă, Ana-Vanessa Păduraru; elevii – Iustin Apopei, Alexandru Ioan Roman, Viviana Țaga-Radu; o altă temă preferată este **folclorul românesc** – prof. dr. Veaceslav Bînzari, prof. dr. George-Toderică Mucea, împreună cu instrumentistul Alexandru Cozaciuc și masterand Marian-Ștefan Brighiu; **didactica** – o *permanentă provocare* – profesorii Rodica Burghilea, Livia-Luiza Botez, lector univ. dr. Loredana Muntean, lector univ. dr. Sarah Weidenfeld, prof. dr. Morel Koren și prof. dr. Claudia Nezelschi. Iar masterandul Sorin Iulian Apricopoaie ne invită să descoperim împreună **lumea manuscriselor psaltice!**

Muzicienii-masteranzi Marian-Ștefan Brighiu și Sorin Iulian Apricopoaie sunt coordonați de conf. univ. dr. Irina Zamfira Dănilă și viitorii muzicologi – Robert Burcă, an II, Denisa Luța, Miriam-Ioana Obadă și Ana-Vanessa Păduraru, studenți în anul I – au ca îndrumători științifici pe conferențiar univ. dr. Loredana Iașeșen și lector univ. dr. Mihaela Balan de la universitatea ieșeană. Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă” este reprezentat de Viviana Țaga-Radu și Alexandru Ioan Roman, din clasa a XII-a și Iustin Apopei, clasa a VII-a, elevii fiind încurajați și pregătiți de profesor dr. Carmen Almășanu, alături de lector univ. dr. Ionuț Florin Diaconu. Lucrările tinerei generații de muzicieni-muzicologi fac parte din Secțiunea a treia a volumului de studii, având posibilitatea să-și prezinte și să-și susțină preocupările lor din domeniul artei sunetelor.

Să ne bucurăm împreună de lansarea volumului de ***Studii de Muzicologie XVII*** din cadrul **Colocviului Național de Muzicologie, Iași, 2022**, iar noi, colectivul de redacție, cu speranțe de noi împliniri, mulțumim fiecărui colaborator în parte !!!

Profesor Maria Georgeta Popescu

CUPRINS

SECȚIUNEA IN MEMORIAM

Teodor CACIORA	9
<i>Un gând pentru Cristian</i>	
Mihail COZMEI	10
<i>Cristian Misievici – valoros reprezentant al componisticii ieșene</i>	
Dan DEDIU	13
<i>În căutarea poeziei</i>	
Grigore ILISEI	15
<i>O convorbire televizată cu un final pierdut. Interlocutor - „fiul rătăcitor” al Iașilor, compozitorul și profesorul Cristian Misievici</i>	
Viorel MUNTEANU	23
<i>Documentum – Extrase din referatul la teza de doctorat Structuri proporționale, structuri simetrice în componistica personală</i>	
Sabin PAUTZA	27
<i>Cristian Misievici</i>	
Hans Peter TÜRK	28
<i>Documentum – Extrase din referatul la teza de doctorat Structuri proporționale, structuri simetrice în componistica personală</i>	
Cornel ȚĂRANU	30
<i>Documentum – Extrase din referatul la teza de doctorat Structuri proporționale, structuri simetrice în componistica personală</i>	
Teodor ȚUȚUIANU	32
<i>Documentum – Extrase din referatul la teza de doctorat Structuri proporționale, structuri simetrice în componistica personală</i>	
Anca SÎRBU	33
<i>Cristian Misievici – intelect și sensibilitate artistice sau prevalarea unui act creator contemporan. Contururi ale unui portret</i>	

SECȚIUNEA CADRE DIDACTICE

Viaceslav BÎNZARI	39
<i>Trei cântece din folclorul copiilor</i>	
Yevgheniia BONDAR	48
<i>Ways to study modern choral creativity: sacred and profane (theoretical generalizations and observations)</i>	
Livia-Luiza BOTEZ	59
<i>Benedetto Marcello – Partea I din cele Șase sonate pentru violoncel și pian. Analiză comparată din perspectiva orei de corepetiție</i>	
Rodica BURGHELEA	65
<i>Flash-uri din ora de muzică în perioada pandemiei</i>	
Dragoș Andrei CANTEA	70
<i>Filosofia herbartiană în creația lui Leoš Janáček</i>	

Loredana MUNTEAN, Sarah WEIDENFELD, Morel KOREN	76
<i>Promovarea alfabetizării muzicale începând cu ciclul primar</i>	
George MUCEA, Alexandru Marian COZACIUC	90
<i>Arhetipuri muzicale în Bucovina. Fluierașul Viorel Pitic</i>	
Claudia NEZELSCHI	107
<i>Culegerile de matematică și educația muzicală</i>	
Mihaela-Sanda POPESCU	113
<i>Opereta – de la meloterapie la replica anti-wagneriană</i>	
Constantin SANDU	123
<i>George Enescu în Portugalia</i>	
Serhii SAVENKO	132
<i>Specificity in formation of the competitive program of the choiring collective</i>	
Amalia SZŰCS-BLĂNARU	141
<i>Misterul unei poezii și un proiect muzical... în suspans</i>	
Oleksandr VILA-BOTSMAN	155
<i>Developing vocal skills in the student choir: interdisciplinary connections and requirements of modern interpretation</i>	

SECȚIUNEA ELEVI, STUDENȚI, MASTERANZI

Iustin APOPEI	165
<i>Cântec de Paul Constantinescu</i>	
Sorin Iulian APRICOPOAIE	168
<i>Manuscrisul 12 de la Biblioteca Ecumenică Dumitru Stăniloae a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei din Iași – mărturie a operei muzicale psaltice a lui Nectarie Frimu</i>	
Marian-Ștefan BRIGHIU	184
<i>Fenomenul de întrepătrundere între melodica Mioriței și a Cântecului de nuntă în Moldova de Sud-Vest (Ținutul Vrancei)</i>	
Robert BURCĂ	199
<i>Missa KV 427 în do minor – ipostază a geniului mozartian în muzica vocal-orchestrală</i>	
Denisa LUȚA	215
<i>Arcangelo Corelli – maestru al artei violonistice italiene</i>	
Miriam-Ioana OBADĂ	224
<i>Opera engleză între geniul tradițional Masque și teatrul liric european: Henry Purcell – Dido și Aeneas</i>	
Ana-Vanessa PĂDURARU	235
<i>Apoteoza artei clavecinistice franceze din Baroc: François Couperin</i>	
Marian PETRICĂ	244
<i>Structura muzicală și scriitura pianistică în Moment muzical nr. 4 op. 16 de Serghei Rahmaninov</i>	
Alexandru Ioan ROMAN	249
<i>Frédéric Chopin – Balada nr. 4 op. 52</i>	
Viviana ȚAGA-RADU	256
<i>Concertul în la minor pentru pian și orchestră op. 16 de Edvard Grieg</i>	

IN MEMORIAM



CRISTIAN MISIEVICI

„ ... în zilele ce-au urmat grăbitei treceri la cele veşnice a lui Cristian Misievici din august 2020, cu câteva luni înainte de a rosti 67 de ani, Carmen Chelaru a aşezat drept omagiu pe o imagină simeză acest portret zugrăvit cu duioasă afecţiune, dar şi cu luciditatea omului care ştie să nu-şi piardă raţionalitatea şi spiritul critic, alăturându-i într-un colţ o cocardă înlăcrimată. Surprindea tocmai acea mişcare browniană, caracteristică făpturii lui: «Bătrân şi copil, filosof şi naiv, dur şi blând, neglijent şi pedant şi multe asemenea contrase, toate în aceeaşi întrupare».”

Scriitorul Grigore ILISEI

UN GÂND PENTRU CRISTIAN...



ăstrez pentru Cristian Misievici amintiri de neșters, adânc întipărite pe parcursul perioadei noastre ieșene.

În anii studiilor muzicale, dar chiar și până în ultimii ani, am alcătuit împreună cu Viorel Munteanu un „trio” de nedespărțit care, atât la bine, cât și la greu ne-am încurajat și sprijinit în drumul lung al desăvârșirii artistice pe altarul muzicii.

Am admirat la Cristian pragmatismul, logica și ideile muzicale foarte bine gândite și argumentate în discursul artistic-componistic. Stau mărturie numeroasele lucrări scrise în diverse genuri muzicale, de la lucrări corale, până la cele camerale și simfonice sau activitatea pedagogică de formare a tinerelor generații de muzicieni.

Cristian va fi mereu prezent ca un model de urmat în gândurile și conștiința noastră!

Arad, 6 ianuarie 2022

Profesor dr. **Teodor Caciora**

CRISTIAN MISIEVICI – VALOROS REPRESENTANT AL COMONISTICII IEȘENE



u pot să nu-l socotesc a fi „de-al nostru” pe compozitorul și profesorul Cristian Misievici; de-al nostru, al vieții muzicale și, desigur, al învățământului de specialitate din Iași. Pentru a demonstra apartenența ieșeană a acestei personalități a culturii noastre muzicale mi-am concentrat gândurile iscate de momentul omagial înscris în programul Colocviului Național de Muzicologie, în patru aspecte esențiale.

1. Viitorul compozitor și profesor și manager muzical s-a născut în Iași (11.11.1953) într-o familie armonioasă, cu părinți și bunici pentru care grija față de modelarea morală și culturală a celor doi copii – Carmen și Cristian – a fost o preocupare de mare răspundere și multă dragoste. Și pentru că aptitudinile muzicale erau evidente, și-au înscris copii la Liceul de Artă „Octav Băncilă” înființat în anul 1949. Școala aceasta, care ducea mai departe valoroasa experiență a Academiei de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” și a Academiei de Arte, a format în timp nu doar un număr impresionant de viitori muzicieni și artiști (pictori și sculptori), cât și o parte însemnată a publicului concertelor simfonice și de muzică de cameră, a spectacolelor de operă sau a periodicelor vernisaje de artă.

2. Este necesar să menționez că cei *doi Misievici* au avut șansa de a descoperi și practica arta muzicală sub îndrumarea unor profesori cu o temeinică tehnică și o remarcabilă cultură muzicală, dar și o consistentă experiență didactică, precum: Achim Stoia, George Pascu, Constantin Constantinescu, Florica Nițulescu, Lucia Burada, Alexandru Garabet, Ella Urmă, Gheorghe Sârbu, Ludwig Acker. În ceea ce-l privește pe Cristian Misievici, intrarea în Conservatorul de Muzică „George Enescu”, instituție de învățământ care și-a reluat activitatea în 1960, a coincis cu înființarea specialității Compoziție (în anul 1972). A fost un moment fast, pentru că din cei cinci candidați admiși, trei năzuiau spre o viitoare activitate de creație și, desigur, prin lucrările prezentate maestrului Vasile Spătarelu (titularul cursului de Compoziție), dar și lui Anton Zeman (Armonie) și Sabin Pautza (Teoria instrumentelor și Orchestrație), se concureau colegial, creator. Cristian Misievici, dar și Viorel Munteanu și Theodor Caciora înregistrează primele succese încă din timpul studenției, în cadrul concertelor claselor de compoziție înscrise în programele Festivalului Muzicii Românești (ciclu de manifestări muzicale care, în prima etapă, între 1973-1988, a parcurs zece ediții).

3. Fără îndoială, nu se poate discuta despre puternica activitate muzicală din Iașul anilor '70, fără a evoca și atmosfera entuziastă, nevoia de înnoire a gândirii și activităților muzicale, dăruirea cu care au fost pregătite toate manifestările, care au propulsat Iașul în rândul primelor centre muzicale din țară (microstagiiunile de la București din 1969, 1970, 1971, prezentate de formațiile Conservatorului „George Enescu”, în principalele săli din capital – orchestra simfonică *Super*, pregătită de dirijorul Ion Baci, corala *Animosi*, inițiată și condusă de Sabin Pautza, formația *Musica Viva*, inițiată și condusă de Vincente Țușcă – și, cu deosebire, programele instituțiilor ieșene incluse în ciclurile de concerte ale Festivalului Muzicii Românești. Ca inițiator și organizator, împreună cu dirijorul Ion Baci, director al Filarmonicii „Moldova” și compozitorul Vasile Spătărelu, secretar al filialei Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, pot spune că, într-o bună măsură, Festivalul Muzicii Românești a fost conceput nu doar pentru afirmarea valorilor autentice ale școlii (românești) de compoziție și a celor mai importante colective interpretative naționale, ci și din dorința de a construi o platformă muzicală pe care să se poată afirma și impune creația compozitorilor din Iași (A. Stoia, V. Spătărelu, S. Pautza, A. Zeman, C. Misievici, V. Munteanu, G. Iranyi) și, de asemenea, arta tinerilor interpreți ieșeni (M. D. Răducanu, I. Welt, Șt. Lory, M. Constantin, G. Lipceanu, D. Sâpcu), dar și Cvartetul *Voces* în condiția de interpreți și susținători ai muzicii românești.

4. În acest climat muzical s-a format și s-a impus Cristian Misievici. Parcurgând o posibilă listă a creației sale (dintre 1972-1989), ne putem da seama de faptul că tânărul compozitor s-a aflat într-o constantă nevoie de afirmare prin muzică, de căutare – cu riscuri, uneori – a propriei sale personalități și de permanenta preocupare de înnoire a structurilor muzicale și a tuturor mijloacelor de exprimare sonoră. S-a aflat pentru scurt timp sub influența măștrilor clasei de compoziție, inclusiv a compozitorilor Ștefan Niculescu sau, în parte, Anatol Vieru, invitați la *Vacanțele Muzicale* de la Piatra Neamț pentru a conduce cursul de Analiză muzicală, dar a reușit treptat să-și clarifice opțiunile stilistice și să compună lucrări reprezentative, atât pentru voce cu acompaniament sau ansamblu vocal, cât și pentru instrument solo, ansamblu cameral sau orchestră simfonică. Din multe partituri, unele încă neinterpretate, aproximativ douăsprezece, cred, au avut premiera absolută în cadrul Festivalului Muzicii Românești, iar altele – cu deosebire cele vocal-simfonice – au fost interpretate de formațiile Filarmonicii „Moldova” și ale Conservatorului „George Enescu”.

Sunt toate acestea dovezi că cele mai personale și valoroase creații ale sale – de la liedurile *Improvizații II* – interpretate de Maria Boga Verdeș – soprană și Mihaela Constantin – pian (1972) – sau *Icar*, în interpretarea Coralei *Animosi*, dirijată de Sabin Pautza (1975, ediția a III-a a Festivalului Muzicii Românești), la *Simfonia I „De natura poesis”* pe versuri de Mihai Eminescu, pentru cor și orchestră, interpretată de colectivele Filarmonicii „Moldova”, dirijori Gh. Costin și

I. Pavalache – au avut prima audiție absolută în Iași, reprezentând, așadar, gestul creator al unui artist născut, format și afirmat ca valoros și original reprezentant al mișcării muzicale ieșene.

După premiera *Simfoniei I*, am scris că „ea este, sigur, lucrarea care definește cel mai bine personalitatea compozitorului în acest moment al evoluției sale...” (iulie 1989). Câteva luni mai târziu, „revoluționarii” din Conservatorul „George Enescu” l-au eliminat din rândul cadrelor didactice, nu pentru neprofesionalitate în predare și nici pentru o anumită atitudine politică, ci pentru motive care se înscriu în viața personală a unor oameni. Spre cinstea lor, colegii din Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca au oferit – exprimându-și prețuirea și respectul pentru toate împlinirile de până în acel moment – asistentului de la Iași post de conferențiar universitar la disciplina Armonie, iar mai apoi, cu deplină încredere, importante funcții de conducere, activități prin care s-a impus și ca un important reprezentant al vieții muzicale clujene.

Omagiindu-l acum, ne exprimăm regretul pentru ușurința cu care l-am determinat să părăsească locul nașterii, formării și afirmării sale. Și, poate, cei mai tineri vor reuși să dea viață cu mai mult succes multelor sale partituri încă necunoscute.

Iași, 16 ianuarie 2022

Profesor univ. dr. **Mihail Cozmei**

ÎN CĂUTAREA POEZIEI



a o părere îmi vine în minte prima întâlnire cu compozitorul Cristian Misievici. Eram la *Vacanțele muzicale* de la Piatra Neamț. Urmam cursurile de analiză muzicală ale lui Ștefan Niculescu, Anatol Vieru și Myriam Marbé. La un moment dat, s-a organizat un concert de muzică contemporană de tineri compozitori și acolo am ascultat o piesă pentru pian de Cristian Misievici. Îmi aduc și azi aminte de învolburarea diatonică a acelei lucrări, o bucurie de lumină frământată cu mult talent. Apoi l-am remarcat pe compozitor: retras, taciturn și enigmatic. Drumurile noastre nu s-au intersectat atunci însă, ci mult mai târziu.

Când ne-am cunoscut mai bine eram deja amândoi profesori universitari și conducători de doctorat – Cristian Misievici la Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” de la Cluj-Napoca, eu la Universitatea Națională de Muzică din București. Am admirat întotdeauna altitudinea intelectuală a discursului său, mereu conectat cu realitatea și obiectul reflecției, dar întotdeauna imprevizibil. Avea un talent de a amorsa tăcerile, pauzele dintre cuvinte, care te făcea să te întrebi încotro o ia drumul ideaticii, ce întorsătură de frază vine și ce piruetă semantică urmează. Delicat și subtil, comportamentul său avea ceva diafan și misterios. O singură dată l-am văzut vehement, într-o ședință de consiliu al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, când firea-i bonomă s-a răsculat împotriva unor bicisnice bâlbe administrative ale unor mărunți funcționari ministeriali.

În muzica sa a urmărit mereu obținerea unei logici muzicale intrinseci, pornind de la motive ritmico-melodice priticite cu migală. Așa se întâmplă în *Antiphonies* – Concert pentru vioară și trei grupe de interpreți, în simfonia *De natura poesis*, în *Văile plângerii* pentru șase grupe de percuție și orgă, precum și în cele paisprezece opusuri de muzică de cameră pe care ni le-a lăsat.

În același fel își elabora și textele muzicologice, cronicile și articolele: cu răbdare și tenacitate scotea la iveală sensul ascuns al ideilor și construia demonstrații ingenioase și originale, combinând cu un simț infailibil al echilibrului aserțiunile teoretice cu exemplificările edificatoare.

Modest, spiritual și micalit, dar și capabil, politicos, profesionist și organizat, Cristian Misievici a păstorit cu multă grijă și implicare Colegiul Universitar de Muzică de la Piatra Neamț, extensie a Academiei de Muzică clujene. Dacă trasăm astfel drumul său de la Iași (latitudine 47,17) la Cluj (latitudine 46,77), trecând prin Piatra Neamț (latitudine 46,92), observăm că aceste centre se înșiră pe paralele foarte apropiate ale latitudinii, chiar dacă – pe longitudine – două sunt în Moldova și unul în Ardeal.

De multe ori, semne ale lumii exterioare ne fac să reflectăm asupra prefacerilor ce au loc în lumea interioară a sufletului. În acest sens, axa Iași - Piatra Neamț - Cluj mi se pare definitorie pentru destinul lui Cristian Misievici: deși atât de diferite, aceste focare de cultură muzicală românească sunt unitare sub raportul latitudinii, ceea ce mă conduce să sesizez unitatea în diversitate a acestor opțiuni destinale. E ca și cum strămutarea din Moldova în Ardeal ar fi fost compensată printr-o plasare a balanței existențiale la mijlocul dintre Iași și Cluj, la Piatra Neamț.

Pentru mine, figura lui Cristian Misievici rămâne simbolic legată de această căutare a echilibrului, a tihnei și a poeziei în orice făcea, prin adâncimea simțirii, asumarea plenară, sensibilitatea fremătătoare și onestitatea limpidă. În trei cuvinte, dar atât de greu și de tainic, s-ar putea rezuma destinul său: *de natura poesis*.

17 ianuarie 2022

Profesor univ. dr. DHC **Dan Dediu**

**O CONVORBIRE TELEVIZATĂ CU UN FINAL PIERDUT.
INTERLOCUTOR - „FIUL RĂTĂCITOR” AL IAȘILOR,
COMPOZITORUL ȘI PROFESORUL CRISTIAN MISIEVICI**



n toamna anului 1993, Cristian Misievici, ieșeanul „pribegit” la Cluj din 1991, se întorcea în Iași, fiind primit cu „vițelul cel gras” din parabola biblică, un concert omagial de celebrare a celor 40 de ani de viață, organizat de Filarmonica „Moldova”. Cristian Misievici nu fugise de acasă, din Iași, printr-un gest rebel al domnului faimosului personaj din Cartea Cărților. El fusese nevoit să plece pentru că nu mai era „Profet” în patria sufletului său, cetatea moldavă. Luase calea Clujului, unde fusese poftit să se alăture ilustrei garnituri de profesori și muzicieni, mulți de talie internațională, de la Academia de Muzică „Gheorghe Dima”. O invitație plină de temeuri. Deși foarte tânăr, născut în 1953, Cristian Misievici deținea la acea vârstă o impresionantă carte de vizită, pe care erau înscrise izbânzi cu adevărat răsunătoare, precum titlul de Laureat al Concursului internațional de compoziție *Henryk Wieniawski* de la Poznan (Polonia, 1980) și al Premiului Uniunii Compozitorilor din România pentru lucrarea *Șapte intersecții ale unui sentiment cu un anotimp*. Personalitatea sa puternică, originală, de creator proteic, se cristalizase uimitor de repede, având ca izvoare etosul său bogat, darurile „din părinți în părinți”, înflorite în amfora unei ființe unice prinsă într-un crochiu cu tușe expresive și atingătoare de esențe de sora lui, muzicologul Carmen Chelaru, gravat într-o scriere menită a marca cei 50 de ani de viață ai ilustrului său frate. După 17 ani, în zilele ce-au urmat grăbitei treceri la cele veșnice a lui Cristian Misievici din august 2020, cu câteva luni înainte de a rosti 67 de ani, Carmen Chelaru a așezat drept omagiu pe o imaginară simeză acest portret zugrăvit cu duioasă afecțiune, dar și cu luciditatea omului care știe să nu-și piardă raționalitatea și spiritul critic, alăturându-i într-un colț o cocardă înlăcrimată. Surprindea tocmai acea mișcare browniană, caracteristică fapturii lui: „Bătrân și copil, filosof și naiv, dur și blând, neglijent și pedant și multe asemenea contrase, toate în aceeași întrupare”.

Nu doar istoria fiului rătăcitor avea atingere cu ființa sa, ci și aceea privitoare la datoria înmulțirii talantului. Se grija de acest dat, îl purta ca un panăș și-l sporea prin tenace eforturi lăuntrice și prin receptivitatea cu care asimila șlefuirile modelatoare ale mentorului său, Vasile Spătărelu, la clasa căruia a ucenicit la Iași, la Conservatorul „George Enescu” într-ale compoziției. S-au adăugat la fel de prețioasele învățături primite de la ceilalți magiștri ieșeni, Anton Zeman, Sabin Pautza, Gavril Iranyî, precum cele de care a avut șansa la *Vacanțele muzicale* de la Piatra

Neamț din partea acelor monștri sacri bucureșteni, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe. De la fiecare în parte, Cristian Misievici a luat ceea ce i se potrivea, topind alchimic în propria-i matrice de creator, ce se contura cu proeminență. În sine, prezența sa stârnea interes și emoție prin înfățișarea de efigie, una nu sacrosantă, ci vie, firească, cu o purtare în care gravitatea se împletea grațios cu o candoare de un *vibrato* particular și un humor din cel mai subțire și scăpărător.

Îl admiram de la distanță și mă bucuram din când în când să simt gust de licori înmiresmate tăifăsuind împreună. Întâmplarea fericită a făcut să ne cunoaștem mai bine într-un moment istoric, cel al schimbării la față a României din decembrie 1989, când ne-am trezit amândoi convocați a face parte din organismul provizoriu care trebuia să diriguiască treburile Iașilor într-un timp al dezagregării vertiginoase. În asemenea momente dramatice, caracterele își arată valoarea. Atunci și acolo am întrevăzut în adevărata sa lumină rectitudinea morală a lui Cristian Misievici. Ne-am simțit dintr-o ochire afini, credeam amândoi în libertate, democrație și într-o lume mai bună. Cred că pe la sfârșitul lui ianuarie 1990 m-am retras din acel for din varii motive, principalul fiind acela al refacerii grabnice a Radioului Iași, instituție distrusă în 1985 de regimul defunct. Spre primăvară am auzit ceva ce nu venea a crede urechilor mele. La Conservatorul „George Enescu”, unde era asistent la armonie și contrapunct, se desfășura o sinistrală cabală împotriva lui Cristian Misievici. Câțiva studenți cu mințile înfierbântate și reflexe iacobiniste, instrumentați de cadre didactice ariviste, voiau să-l înlăture din școală, imputându-i păcatul de a fi scris muzică corală de factură patriotică, cu vinovata ignorare a contextelor și cu trecerea cu vederea a compozițiilor sale de altitudine profesională înaltă, precum și comportamentul moral impecabil. Mi se confirma, aflând de aceste triste mașinațiuni, ceea ce știam din istorie, că revoluțiile își devorează liderii. În acele zile Viorel Munteanu, colegul și bunul său prieten, cu câțiva ani mai mare, care continuând activitatea de la catedră, acceptase să preia și conducerea redacției muzicale a Radioului Iași, a venit la mine să-mi propună să-l primim în echipă pe Cristian Misievici, devenit „indezirabil” la Conservator. N-am stat o secundă pe gânduri. Redacția, care cuprindea peste 20 de jurnaliști de clasă, specializați pe genuri, o redacție de un standard greu de închipuit azi, se îmbogățea cu un „diamant”. A fost din capul locului un admirabil coleg, un redactor muzical de excepție, care reușea să se miște cu lejeritate și profesionalism pe un larg portativ muzical. Nu concepea însă nici cel mai mic rabat. Se devota noii sale îndeletniciri, care îl pasiona, dar se îndepărta de ceea ce era vocația sa primordială, creația muzicală. Tânjea după școală, partituri și colțul lui de rugăciune, altarul, pianul unde se întrupau plăsmuirile sale. În 1991, în semestrul al doilea al anului universitar, i s-a propus să predea ore ca suplinitor la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj. Până la definitivarea pe post, ce urma să survină în toamna anului respectiv, mai era cale lungă și n-ar fi vrut să-și piardă contractul cu Radio Iași. Am convenit într-o discuție împreună cu Viorel Munteanu să-l scutim de semnarea zilnică a condicii, cu obligația de a-și onora norma redacțională. Au urmat luni de navetă

Iași-Cluj, concomitent cu realizarea unor emisiuni la Radio Iași de exemplară calitate jurnalistică. În toamna lui 1991 a fost titularizat la Cluj, unde s-a desăvârșit academic. M-am bucurat, dar și întristat în același timp, pentru că Iașii pierdeau un creator de stirpe și un magistru al marilor făgăduințe. Am deplâns plecarea lui în Caietul program al *Concertului omagial la împlinire a 40 de ani*. Cu acel prilej l-am invitat la „Oleacă de taifas”. Înregistrarea convorbirii s-a difuzat pe 5 decembrie 1993, pe TVR 2 și TVR Iași. Din păcate, această convorbire – grăitoare privind alcătuirea de o factură specială a acestui semen, care avea noblețea de a nu privi înapoi cu mânie – nu am putut-o recupera spre transcriere în integralitate. Din cele 29 de minute, n-am mai găsit în arhiva mea cam devălmășită decât 22. Public dactilograma întru cinstirea memoriei sale și a neuitării unei lucrări jertfelnice rămasă în *Văile Plângerii*, scrisă în 1997 la Cluj ca o litanie a pierderii aceluia „acasă”, mereu în noi și continuu smuls din lăuntricitatea noastră.

G. I.

Cristian Misievici: „Din decembrie 1989 a început a se produce o revoluție în interiorul meu. Neîndoielnic că a fost și o reverberație la ceea ce avea loc în exterior. Dar adevărul privitor la ceea ce s-a desfășurat atunci în jurul meu l-am descoperit după aceea decelat și cernut în ceea ce a urmat cu mine în timp, nu imediat și ceea ce se mai întâmplă în acest moment.”

Grigore Ilisei: Stimate domnule Cristian Misievici sunteți în Iași într-o postură ce v-ar putea părea mai ales dv., dar și celor care vă cunosc, destul de ciudată, aceea de oaspete în cetatea Iașilor, orașul obârșiiilor și, până nu demult, cadrul existențial primordial. Domnia Voastră nu v-ați rupt de toposul acesta din proprie inițiativă, cum se întâmplă azi cu multă lume, ci ați fost silit de împrejurări să-l părăsiți, pentru că cineva a tras de cordonul ombilical, frângând o legătură, ce lăsa impresia că-i pe viață. Erați până în 1990 un compozitor în care școala ieșeană de compoziție își punea mari nădejdi în dăruirea de noi și originale creații, alăturate celor izvodite atât de elevat până la acea vreme, precum și în rolul pe care îl aveți de jucat, în magistratura de formator de vocație, cadru didactic de mare perspectivă la Conservatorul „George Enescu”, acela de modelare a viitorilor compozitori. Aerul devenise irespirabil pentru dumneavoastră în școala cu care vă identificați în acel an al turbulențelor unei lumi neașezate după căderea regimului comunist și a trebuit să părăsiți mediul universitar. După un pasaj la Radio Iași, unde ați găsit un cuib primitiv, fiind îmbrățișat cu toată căldura de colectiv, după angajarea din 1990 la propunerea confratelui Viorel Munteanu, șeful redacției muzicale, v-ați îndreptat spre Cluj. Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din cetatea transilvană v-a invitat să deveniți unul din dascălii prestigioasei sale garnituri profesoriale. După câteva luni de suplinire, când am găsit împreună soluția unei navete Iași-Cluj, v-ați regăsit acolo unde vă era locul, la catedră, începând un urcuș spre culmi academice.

Ați venit acum la Iași, veniți mereu acasă, adus de dulcea nostalgie a izvoarelor și v-ați trezit cu o surpriză, un concert, un afiș cu două nume, Gavriil Musicescu și Cristian Misievici.

C.M.: Domnule Grigore Ilisei, îmi vine greu să vă spun că ciudățenia de care vorbeați pentru mine este un complex de sentimente. În primul rând vreau să vă reamintesc că nu sunt încă doi ani de când exact în acest loc în care ne găsim, eram, existam, dar nu ca oaspete, ci ca unul de-al casei, ca să zic așa.

G.I.: De asta am și făcut această remarcă.

C.M.: Deci, din acest punct de vedere, ar putea fi interpretată situația, de fapt din acest moment ca o ciudățenie. Deși nu e o ciudățenie. Sunt lucrurile care-și urmează cursul lor într-un anume sens. Revenirea mea la Iași e mai mult decât o ospetie. Este o necesitate și știți de mult timp asta, că nu ne întâlnim azi întâia oară, ci suntem de timp îndelungat într-o comuniune. Este foarte adevărat că de această dată prezența mea acasă a însemnat un șir de surprize, dintre care una e aceasta pe care mi-ați oferit-o, de a sta de vorbă în fața camerelor de luat vederi, alta cea pomenită de dv., legată de concertul de diseară care, de fapt, n-ar fi o surpriză extraordinară, nici primul concert al meu, de n-ar avea o caracteristică, care îl detașează de celelalte concerte pe afișul cărora am figurat, înscrierea numelui meu alături de un ctitor de școală muzicală și de o corală – Gavriil Musicescu, despre a cărei valoare nu cred că mai e cazul să vorbesc. Asocierea mea cu acești protagoniști m-a tulburat, trebuie să vă spun și m-a surprins, pentru că eu consider că nu sunt și nu eram pregătit pentru așa ceva. Socotesc gestul acesta al organizatorilor concertului ca pe un dar, unul încărcat mai mult emoțional. Se cere a fi privit din acest punct de vedere subiectiv și mai puțin ca situare artistică.

G.I.: N-aș împărtăși acest exces de modestie. Prin alăturarea celor două nume, celui al ctitorului, care a fost Gavriil Musicescu și cel a lui Cristian Misievici, exponent emblematic al mișcării componistice corale românești contemporane, inițiatorii concertului, prieteni admiratori, poate au intenționat, dincolo de componenta sentimentală, marcarea celor 40 de viață pe care îi împliniți, să puncteze evoluția unui gen muzical?

C.M.: Da. Este foarte posibil să fie așa, deși, vă mărturisesc foarte sincer și accentuez asupra acestui aspect, nu știu dacă a mea creație corală este foarte reprezentativă sau reprezintă un element definitoriu al acestei ample mișcări.

G.I.: De bună seamă, că e o notă caracteristică a domeniului acesta prodigios al muzicii românești. Aceasta e, de altfel, și motivația alcătuirii programului de concert.

C.M.: Da, e posibil să aveți dreptate. E aspirația mea, nu știu dacă și reușita?

G.I.: Apropos de muzica noastră corală, cu pagini legendare în istoria sa multiseculară, credeți că românii au o chemare specială pentru această formă de cânt, ori așa s-au potrivit lucrurile în toată povestea asta realmente fascinantă?

C.M.: Nu cred că e o simplă întâmplare, și nicio coincidență faptul că între creația corală și interpretare a existat în decursul timpului o absolut perfectă simbioză. Consider că această realitate este urmarea unor rădăcini foarte adânci. Decurge, de altfel, din esența spiritualității muzicale românești, care este folclorul. La origini aceasta e în bună măsură vocală.

G.I.: Se poate vorbi azi de aceeași relevanță a coralului în peisajul muzical național? Curentul unei asemenea mișcări e în avânt sau bate în retragere? Care ar fi azi locul cântului coral? Mie mi se pare că ar sta într-o umbră.

C.M.: Părerea mea este că evoluția artei corale românești, atât în ceea ce privește creația, cât și interpretarea, nu trece prin niște momente mai dificile decât cele pe care le cunoaște arta muzicală românească în general. Dar fenomenul nu e caracteristic doar nouă. Cultura muzicală europeană în ansamblul ei, cea universală traversează niște momente de criză. Dar când n-au existat astfel de episoade dizarmonice? Probabil că judecate de pe pozițiile pe care ne aflăm noi, avem o percepție mai dramatică.

G.I.: Vă propun să ne întoarcem spre acea despărțire de Iași. Nu se află la capătul pământului Clujul față de Iași, dar a fost o îndepărtare de un loc ce e parte a etosului lui Cristian Misievici. Eu am scris chiar despre asta în textul solicitat pentru *Caietul-program* al concertului, subliniind că am resimțit plecarea dv. ca o pierdere pentru viața culturală și, mai ales, muzicală a Iașilor. Ce a generat decizia, îmi închipui de fel ușoară, de a părăsi Iași?

C.M.: Domnule Grigore Ilisei, eu am perceput acea plecare, cum o văd și acum, nu ca o ireparabilă despărțire, ci drept o șansă de a te putea întoarce într-un loc unde îți este drag să te afli. E poate puțin paradoxal și presumțios ceea ce spun eu, dar vă rog să mă credeți că am întors acea perioadă în lungul răstimp avut la dispoziție de atunci când s-a întâmplat acea plecare, ca să-i zic așa, pe toate părțile și i-am descoperit numai dizarmonie, părți bune. Tot ceea ce ar putea să însemne inconveniente în ceea ce mă privește, că nu mă hazardez să generalizez lucrurile, nu a existat. Vedeți, e necesar la un moment dat pentru cineva să ia lucrurile și de la un alt capăt. E vital în cazul unor oameni într-un anumit timp să se distanțeze de propria structură, pentru că structura mea este de ieșean și așa va rămâne indubitabil. Acum de pierderile sau de câștigurile care se produc prin deplasarea cuiva de undeva într-altundeva, de asta e greu de vorbit. Să știți, și acesta e un loc comun, nimeni nu este de neînlocuit atât cât starea de fapt, emulația, efervescența, viața culturală, spiritualitatea o cer la un moment dat. Nu o cer, atunci prezența cuiva într-un anumit loc poate să fie lipsită de noimă.

G.I.: Mie îmi vine în minte și o celebră zicere, conform căreia nimeni nu-i profet în țara lui. Are o conotație pentru Dv.?

C.M.: Asta, din nefericire are o conotație nu numai pentru mine. Eu mă gândesc, și nu puține sunt exemplele care ne înconjoară, îndreptățindu-ne să credem că fatalmente pentru români,

poate mai mult decât pentru alții, această zicală, din păcate cu mai multă acuitate în zilele noastre, se confirmă. Dar și în acest rău este până la urmă un bine. Este cu mai multă simțire, greutate și responsabilitate, asumate ulterior, sarcina unei restituiri, a unei repunerii în drepturi și reparații, dacă vreți. Nu reparații în sensul material al cuvântului, ci în sens moral. Aceasta cuprinde și un mare avantaj, acela al cernerii operate de timp. Timpul înseamnă foarte mult. A reconsidera ori a considera pe cineva atunci când nu mai este, presupune o perspectivă, din care, cântărind, ai distanța suficientă și necesară pentru o cât mai obiectivă și judicioasă punere în pagină. Altfel suntem tentați, atâta vreme cât omul e lângă noi, putem să-l atingem, să ne bucurăm de frumusețea lui materială, să devenim subiectivi. Poate că este mai bine că se petrece astfel. Deci, din acest punct de vedere, lipsa cultului profețiilor la noi, la români, are și avantaje. Este adevărat că poate exista și cealaltă fațetă. Există riscul ca, în lipsa de respect a valorilor în ultimă instanță, ignorarea să devină incisivă și să se transforme în tentația subminării cu toate mijloacele autorității morale, profesionale și lucrurile să capete dimensiuni amare, cu grave consecințe privind nu doar climatul unei perioade anume date, ci și așezământul social în general.

G.I.: Am reținut o subliniere făcută de Domnia ta în cursul convorbirii noastre, că plecarea la Cluj a fost benefică din multe puncte de vedere. A reprezentat un nou început, o confruntare a sinelui cu alt mediu, o experiență folositoare. S-a rânduie într-un asemenea chip destinul clujean?

C.M.: Clujul mi-a oferit șansa într-un moment de cumpănă pentru mine, trebuie să o recunosc, moment de cumpănă – și aici fac o paranteză, atenuat de o altă familie mare și nobilă de oameni din Iași, cea a radiofoniștilor, din care cei care ne asistă acum fac parte. Ei sunt și rămân oamenii apropiați sufletului meu. Mi-au întins mâna în acel moment de cumpănă, dar lucrând cu plăcere alături de acești profesioniști mi-am dat seama că munca mea riscă să treacă dintr-o sferă într-o cu totul altă sferă. Nu lipsită de interes în ceea ce mă privea, nu în afara unui mare grad de pasionalitate. Mă acapara radioul și dumneavoastră știți mai bine asta. Eu n-am practicat jurnalismul muzical radiofonic decât un an, un an și ceva, dar am simțit atracția și îi mai port și acum urmele în sensul bun al cuvântului. Dacă ar fi fost să mă dedic, atunci ar fi trebuit să las orice altceva deoparte, ceea ce nu mă simțeam în stare în acel moment și nu știu dacă ar fi fost bine. Atunci a venit propunerea de la Cluj a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”, la care nu am întârziat să răspund afirmativ, neștiind însă decât câteva nume, mai puțin oameni. Oamenii au căpătat contur ulterior. Ei se ascundeau în spatele acelor nume, care erau și sunt niște nume absolut remarcabile. Dar nu e suficient numai atât. Hei!, întâmplarea a făcut – și a fost una dintre șansele existenței mele, așa văd retrospectiv – de a descoperi în spatele acestor nume de personalități, de artiști, de mari artiști, compozitori de talie mondială, interpreți în egală măsură, niște oameni. Și mai mult decât atât, acești oameni nu formau entități izolate, ci o echipă. O echipă animată de spiritul facerii binelui. A face bine și a crește. Ce altă rațiune are un institut decât de a crește și educa? De a

te griji de instrucția unor semeni mai tineri, care au premise de a fi mai buni decât tine. Ești dator să-i crești și să-i împingi spre viitor cu riscul de a coborî tu.

G.I.: Oferind ceea ce ai mai bun spre propășirea lor.

C.M.: Întocmai.

G.I.: Cum se vede de la Cluj, după desele popasuri la Iași, viața muzicală a cetății moldave, Iașul în general?

C.M.: Eu o văd, cred, într-o manieră foarte diferită de cea a altora, pentru că sunt un ieșean și aș putea să ofer o imagine literalmente subiectivă. Eu constat respirând această viață muzicală mai mult din trecut și tinzând spre un viitor, decât trăind prin substanța prezentului. Fac însă o precizare, care este foarte importantă, Iașul are în momentul de față – și o spun asta cu toată greutatea profesionistului din mine – cea mai bună orchestră filarmonică din țară, condusă de unul din cei mai destoinici dirijori români, Gheorghe Costin. Afirm acest lucru prin faptul că am avut posibilitatea să compar și printr-un prilej recent să iau parte la Cluj la un eveniment muzical de răsunet în peisajul cultural clujean, unul mereu înfloritor. Vă mărturisesc că este deconcertant pentru cineva care pășește în Cluj. Coboară din tren în gară și îi este greu să se hotărască unde să se ducă, pentru ce să opteze din noianul de oferte propuse, atât muzical, teatral, cultural, în general. Sunt manifestări numeroase, tentante prin elevația lor – spre deosebire de Iași. Prezența Orchestrei Filarmonicii din Iași în *Toamna Muzicală Clujeană*, festivalul anual de la Cluj, s-a constituit într-un veritabil eveniment. A fost unul dintre momentele capitale ale stagiunii actuale din Cluj. În Iași există niște valori pe care nu le întâlnești în altă parte în România. Nu vorbesc de București. În Iași se găsește Cvartetul *Voces* care, chiar dacă acum își desfășoară activitatea sub auspiciile Radiodifuziunii Române, tot ieșean rămâne. Orașul dispune de o redutabilă formație corală, Corul *Gavriil Muzicescu*, care își trăiește a doua tinerețe, dacă nu chiar a treia. La un ansamblu de talia acestei formații e posibilă și o asemenea tinerețe. În Iași sunt multe lucruri, despre care ieșenii, în virtutea a ceea ce spuneți la un moment dat cu privire la profeție, de valoarea căroră s-ar cuveni să fie mai conștienți, pentru că le aparțin și ar merita să le iubească. Să le prețuiască mai tare. Eu pot să o spun, de asta mi-am luat acea rezervă de subiectivism, că iubesc foarte mult aceste bogății ale Iașilor. Sunt la Cluj în momentul de față și de acolo rostesc aceste adevăruri.

G.I.: Ne-am aflat, fruct al întâmplării, destinului, împreună în acele zile tulburi, dramatice, însângerate ale lui decembrie 1989 și ale începutului de an 1990, în forurile create ca să orânduiască noul mers al țării după „schimbarea la față”, spre a apela la sintagma cioraniană. Am încercat cu înflăcărare și bună credință să sprijinim acest proces de întoarcere la cele ale firii. Binele cetății noastre ne-a fost deviza în acele zile. L-aș întreba pe Cristian Misievici dacă ceea ce visa, frământa atunci s-a pierdut ori s-a mai salvat ceva?

C.M.: Of! Întrebarea dv. face să vibreze o coardă sensibilă. Îmi amintesc cu înfiorare, aş putea să spun, de zilele respective, de faptul că la vremea aceea – poate aşa este până la urmă, dacă mă gândesc mai bine – puneam mai mult preţ pe forma lucrurilor decât pe fondul lor, neştiind încă bine ce se petrece şi aşteptând nişte dezvoltări despre care auzisem, citisem, se întâmplaseră în alte părţi şi aveam senzaţia că le voi retrăi conform unui scenariu, pe care-l credeam cunoscut. Ei, bine, am ajuns ulterior la concluzia că dacă ar fi să calific ceea ce a fost atunci ca o revoluţie, deşi au fost mai multe revoluţii, eu aş lua-o ca o revoluţie interioară. Pentru mine a existat şi a însemnat foarte mult. Din decembrie 1989 a început a se produce o revoluţie în interiorul meu. Neîndoielnic că a fost şi o reverberaţie la ceea ce avea loc în exterior. Dar adevărul privitor la ceea ce s-a desfăşurat atunci în jurul meu l-am descoperit după aceea decelat şi cernut în ceea ce a urmat cu mine în timp, nu imediat şi ceea ce se mai întâmplă în acest moment.

G.I.: A fost un proces, cred nu doar în cazul particular al lui Cristian Misievici, ci al multora dintre noi, acela de renaştere interioară, unul care bănuiesc a continuat?

C.M.: Categorical.

G.I.: Am citit undeva o mărturisire a Domniei tale privitoare la presiunea timpului şi imposibilitatea de o consacrare mai amplă creaţiei muzicale.

C.M.: Cred că pentru fiecare dintre noi principalul inamic este şi rămâne timpul în orice condiţii. Dacă am de dus un război cu cineva este exact cu timpul şi asta nu poţi să o faci decât prin forţe proprii. Este ceea ce vreau să inoculez şi studenţilor. E unul din principiile de bază ale metodicii mele, ce trebuie limpezit şi asumat de un profesionist, indiferent de domeniul în care lucrează. Să faci din timp un aliat şi nu un inamic. A nu dispune de tine însuşi în timp, a nu te valorifica pe tine, a lăsa timpul să curgă pe lângă tine, fără să-l drămuieşti, a renunţa la ceea ce curgerea vremii oferă, asta înseamnă a scăpa din mâini frâiele sorţii tale, ale meseriei, ale profesiei tale. (...)

Oleacă de taifas

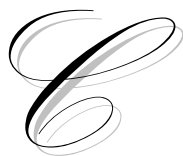
TVR 2 şi TVR Iaşi, 5 decembrie 1993

Grigore Ilisei

DOCUMENTUM

EXTRASE DIN REFERATUL LA TEZA DE DOCTORAT

STRUCTURI PROPORȚIONALE, STRUCTURI SIMETRICE ÎN COMPONISTICA PERSONALĂ



Compozitorul Cristian Misievici este un reprezentant de frunte al generației sale, un rod al școlii moderne românești de compoziție, aflat la vârsta deplinei maturități creatoare și științifice, activitatea sa rezonând benefic în planul didacticii, managementului și dinamicii specifice vieții muzicale.

A pornit din Iași, de la clasa regretatului maestru Vasile Spătărelu, dar a avut și șansa, creată tot de ieșeni, de a urma cursurile de compoziție organizate în *Darmstadt-ul muzicii românești – Vacanțele muzicale de la Piatra Neamț* – acolo unde strălucitoarea generație a creației muzicale din anii 1970-1980: Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Myriam Marbé, Cornel Țăranu, Vasile Herman, Roman Vlad prezentau direcțiile modernizării muzicii universale, școala românească aducând sinteze și soluții originale în contextul culturii europene. Nu vom stărui acum asupra cercetării interferențelor pe plan universal, la care muzica românească participa din plin, dar semnificația doctoratului de astăzi aduce firesc această întoarcere în timp, când tânărul Misievici înregistra primele succese de creație la Varșovia și în țară.

A fost așteptat cam mult acest doctorat care, astăzi, putem spune că s-a transformat într-o sărbătoare a Academiei de Muzică din Cluj. Spunem aceasta deoarece teza domnului conferențiar universitar Cristian Misievici intitulată ***Structuri proporționale, structuri simetrice în componistica personală***, elaborată sub conducerea academicianului și profesorului doctor – maestrul Cornel Țăranu – aduce bucurie tuturor celor implicați în realizarea ei, chiar și interpreților operei pe care o comentăm.

Primele două părți ale demersului teoretic: *Spațiul sonor* și *Structura muzicală* definesc „particularitățile spațiului în care este plasată structura muzicală și (...) reperele «anatomiei și fiziologiei» acesteia. Discursul este de fapt un «dialog» prin care voci dintre cele mai autorizate își fac pronunțate opiniile”, notează autorul în *Argument*. Alăturarea unor domenii ca filosofie, fizică, artă, matematică, psihologie, muzicologie nu face decât să reflecte afinitatea profundă ce există în realitate între aceste discipline fundamentale de manifestare a spiritului uman, conferind tezei amprenta viziunii de interdisciplinaritate.

Studiul nu conturează epoci sau stiluri strict delimitate. Ar fi fost aici un excurs istoric mult prea întins spre a-și face loc în concepția tezei, de aceea îl găsim numai acolo unde este necesar. Nu

asistăm la „concluzii definitive asupra spațiului sonor și condițiilor amplasării structurii muzicale în cadrul acestuia” – scrie domnul Cristian Misievici. „Ele doresc mai degrabă să compună, din opinii dintre cele mai autorizate, o «suită» ale cărei mișcări contrastante să ofere o perspectivă cât mai cuprinzătoare asupra bogăției de semnificații a noțiunii” (*Teză*, p. 10).

Printr-un remarcabil periplu științific întreprins – de la Artur Schopenhauer și Pius Servien la Thomas Munro și Marshall Mc. Luhan, de la Solomon Marcus la Alexandru Bogza, de la Iannis Xenakis, György Ligeti și Pierre Boulez la Pascal Bentoiu, Ernő Lendvai, Corneliu Cezar, Cornel Țăranu, Adrian Iorgulescu și Costin Cazaban – aflăm că ideile cu privire la spațiul sonor „pendulează între ipostazele polare ale maximei obiectivității și subiectivității. Complementaritatea lor oferă o perspectivă amplă și complexă asupra problemei. Câmpul de acțiune a structurilor muzicale (continuă Cristian Misievici), spațiul muzical, reprezintă un caz particular al spațiului sonor. Acesta din urmă are trăsături proprii distincte de cele ale spațiului fizic” (*Teză*, p. 12).

Oprindu-se la următoarele trei poziții cu privire la atitudinile ce se referă la relația spațiu-timp și anume: spațiul și timpul reprezintă două categorii ireconciliabile (Schopenhauer); spațiul și timpul sunt „tangențiale”; spațiul și timpul se suprapun până la identificare (cu precizarea că „cele mai numeroase și argumentate opinii converg către poziția a doua” și raliindu-se acesteia), autorul tezei îl citează în *Concluzii* pe Iannis Xenakis, cuprins într-un temeinic studiu de către Costin Cazaban: „Noțiunea de spațiu în muzică acoperă tot ceea ce ține de repetiție, de echivalență (paradigmă), de simetrie, de tipar. Aceasta vrea să spună că spațiul este proprietatea anumitor aspecte ale discursului muzical de a putea fi gândite în simultaneitate (în pofida «succesivității» lor reale... (...)) spațiul este cel care face timpul să devină «un etern prezent în mod nedefinit recuperabil» (Mircea Eliade), iar muzica își justifică astfel funcționalitatea «mitică» ...” (*Teză*, p. 23).

Timpul, determinantă a spațiului sonor; Ritm, metaritm – instrumente în modelarea timpului muzical; Grafia muzicală și spațiul sonor sunt subcapitole tratate tot prin trimerile la gândirea și cercetările fundamentale, aplicate sau prin analogii cu noțiuni elementare ale matematicii și geometriei, reliefând „natura dependenței timpului subiectiv de cel cronologic”, rolul proporțiilor și simetriilor în construcția ritmului și a spațiului sonor, imixtiunea vizualului în auditiv.

Materialul sonor, gramatica, sintaxa, morfologia și forma – nivelurile structurii muzicale sau, altfel spus, drumul de la microstructură la macrostructură reprezintă aria de mare interes în demersul analitic al autorului, ce se impune cu strălucire în comentarii și în compozițiile sale. Analizele demarează în intimitatea materiei muzicale.

Există un joc între formă și muzică, între structură și macrostructură, pe care compozitorul Cristian Misievici îl reglează după o anumită strategie și îl aduce în planul sensibilului, pentru a comunica ceva relevant, armonios. Pentru fiecare lucrare găsește o logică muzicală foarte concretă, deși uneori pleacă de la o geometrie destul de complicată. Fiecare lucrare în sine, selectată cu grijă

dintr-o operă care abordează de fapt toate genurile muzicii, este încadrată într-o formă muzicală de sine stătătoare, autonomă și, în același timp, cu finalitate artistică. *Teza*, după mărturisirea autorului „reprezintă sinteza rezultatelor unor preocupări și experiențe de natură teoretică și practică consacrate de-a lungul a peste treizeci de ani proporțiilor și simetriilor, cu dedicată aplecare asupra formelor specifice de manifestare a acestora în domeniul pe care îl reprezentăm, muzica” (*Teză, Argument*). Prin noutatea și originalitatea lucrării, adăugăm noi, asistăm la o remarcabilă afirmare a gândirii creatoare în domeniile muzicologiei și componisticii contemporane.

Creația sa, ilustrată aici prin șapte lucrări reprezentative, constituie o inspirată alăturare a contrastelor într-o manieră firească, bine argumentată din punct de vedere muzical, estetic, poetic, filosofic. Melosului cu trimiteri la arhetipuri arhaice din madrigalul *Icar* îi este alăturată construcția geometrică a melodiei *Frescelor* pentru vioară solo, sau linia polifonică latentă din lucrarea *Sinus* pentru clarinet solo („muzică pentru ochi”, cum spune autorul), construcția acordică și consonantă din ultima parte a Simfoniei *De natura poesis* contrastează cu alcătuirile armonice bazate pe suprapunerea elementelor modale din concertul pentru vioară *Antiphonies*, melodia simplă, profund mistică a *Antecedentului* simfoniei este diametral opusă polifoniei elaborate a secțiunii finale din madrigalul amintit.

Antitezele parametrilor muzicali pot merge mai departe, dacă privim comparativ remarcabilele desene ritmice bazate pe valori excepționale din *Fresce* cu ritmul repetitiv din *Sinus*, sau frumusețea exploatării timbrului unui singur instrument, în comparație cu sonoritățile ample ale mixturilor timbrale simfonice.

Frumusețea celor șapte compoziții anexate tezei de doctorat rezidă în varietate, în exploatarea și elaborarea dezvoltărilor ce pot deriva din alăturarea elementelor contrastante, în specularea imaginii auditive a texturii, a efectului.

Organizarea materialului sonor se realizează prin prelucrarea până la epuizare, s-ar putea spune, a valențelor generatoare ale unui mod, la fiecare reluare compozitorul găsind latențe ingenioase. Metamorfozele pe care le suferă o structură, unele calculate cu ajutorul unor formule matematice, sunt extinse și la nivelul macro-structural al formei și uneori al genului. Chiar la o privire de ansamblu a unei partituri simfonice putem observa rigurozitatea construcției geometrice, pentru că vizual pare că avem de-a face cu un desen abstract. Acest efect dovedește o deosebită ordine în gândire și creație, o rigoare absolută a arhitecturii de unde izvorăște și sonoritatea echilibrată, elaborată a muzicii.

Măiestria polifonică reiese din mai toate lucrările (se impune madrigalul *Icar* și simfonia *De natura poesis*). Compozitorul recurge, atât la tehnica imitativă cât, mai ales, la heterofonie, obținând efecte antifonice și stereofonice deosebite. Acestea mai sunt obținute și prin aranjamentul aparatului instrumental atipic din *Concertul pentru vioară orchestră*, unde publicul se află în mijlocul unui

complex de formații instrumentale, fiind supus, astfel, unei neobișnuite receptări sonore din unghiuri diferite.

Titlurile lucrărilor vădesc, dintr-un început, o preocupare deosebită pentru tot ce transcende lucrurilor perceptibile, ele însele fiind metafore greu de materializat într-o gândire abstractă. Muzica pare însă a le cuprinde adâncimea, dar și multitudinea sensurilor. Am putea spune că este vorba de opere ermetice și, la celălalt pol, deschise, atât de pline de semnificații încât fiecare ascultător devine un receptor unic, ce poate simți înțelesurile în mod diferit.

Un loc aparte îl ocupă lucrarea intitulată *Văile plângerii*, cea mai recentă creație prezentată aici, caracterizată printr-o combinație timbrală deosebită, în care instrumentelor de percuție, deosebit de diverse, li se adaugă spre final sunetul orgii. Alăturarea dă naștere unei muzici originale, caracterizată prin repetitivitate ritmică și armonică, textura impunându-se prin vigoare și poezia culorii.

Elaborarea unor noi scheme de analiză și, nu în ultimul rând, ținuta grafică deosebit de îngrijită, schemele, trimiterile la textul muzical – complementare modulului analitic – imprimă claritate și relevanță în dimensiunea orizontului științific al tezei.

În speranța că, atât partea discursivă a lucrării, cât și creația în sine, *Simfonia*, *Trio-ul*, *Fresce* etc. vor cunoaște cât mai curând posibil lumina tiparului, respectiv a discului, putem spune că teza, în ansamblul și complexitatea ei, are merite cu totul deosebite în comentarea fenomenului estetic muzical contemporan ca și în componistica actuală și susținem cu căldură și deplină convingere profesională conferirea titlului de doctor în muzică domnului conferențiar universitar Cristian Misievici cu distincția *Summa cum laude*.

Sincere felicitări autorului și coordonatorului științific, academician profesor doctor Cornel Țăranu.

Octombrie, 2007

Profesor univ. dr. DHC **Viorel Munteanu**

CRISTIAN MISIEVICI



Am petrecut primii 20 de ani din activitatea mea de dascăl la Iași, la Conservatorul „George Enescu”, perioadă importantă din viața mea, în care am fost binecuvântat de Dumnezeu cu studenți excepționali, care cu talent și dăruire au obținut rezultate pe măsură, unii dintre ei devenind nume de referință în muzica românească, nume cu care mă mândresc și acum, la sfârșit de carieră. Mi-ar fi greu să-i amintesc pe toți doar în aceste câteva rânduri și mă voi opri la unul dintre ei, compozitorul și profesorul de excepție care a fost Cristian Misievici.

S-a remarcat încă de tânăr prin talent și seriozitate. Îmi amintesc faptul că, deși era încă student, a obținut un premiu internațional de compoziție la Varșovia, cu o lucrare excepțională. A fost atunci un eveniment pentru toți profesorii și studenții Conservatorului ieșean, pentru că nici unul dintre noi nu a obținut un premiu internațional la asemenea vârstă. După absolvire, s-a stabilit destul de repede la Cluj, devenind unul dintre cei mai apreciați profesori ai Conservatorului „Gheorghe Dima”; s-a impus, de-a lungul timpului, și prin compozițiile sale, care au devenit contribuții majore, de mare valoare în creația muzicală românească. Se cuvine să ne aducem aminte că, pentru mulți ani, Cristian Misievici a devenit unul din principalii promotori ai *Vacanțelor Muzicale de la Piatra Neamț*, fiind apreciat și pentru calitățile sale organizatorice. Când mi s-a făcut onoarea să fiu sărbătorit la Colocviul Național de Muzicologie din februarie 2020, el a fost unul dintre invitații de seamă care urmau să vorbească la acest eveniment, dar din păcate am aflat că nu poate participa, având mari probleme de sănătate. A trimis, însă, o scrisoare emoționantă despre mine, pe care o păstrez și acum la loc de cinste și care mi-a dovedit o dată mai mult că omul Cristian Misievici a fost un ales și că își merită locul special din sufletele noastre. A plecat mult prea devreme dintre noi, dar acum știm că el cântă îngerilor și că prin felul său special în care a trăit, nu va muri niciodată.

Reșița, 31 octombrie 2021

Profesor univ. dr. DHC **Sabin Pautza**

DOCUMENTUM

EXTRASE DIN REFERATUL LA TEZA DE DOCTORAT

STRUCTURI PROPORȚIONALE, STRUCTURI SIMETRICE ÎN COMPONISTICA PERSONALĂ

Teza de doctorat elaborată de compozitorul Cristian Misievici are la bază șapte creații muzicale proprii, ce se înscriu într-un interval de timp de aproape un sfert de secol (1973-1997). Deși compozițiile ce constituie obiectul analitic al tezei acoperă o perioadă relativ extinsă din activitatea creatoare a autorului lor și promovează genuri diferite – de la cor *a cappella* la muzică de cameră, de la concertul instrumental la simfonie – ele se disting printr-o impunătoare consecvență în aplicarea unor strategii specifice de elaborare muzicală. Aceste strategii dezvăluie în esență inclinațiile autorului către **proporții și simetrii** cu proprietăți particulare, de unde și titlul disertației.

Primele două capitole au un pronunțat caracter teoretic și sistematic. Astfel, autorul tezei dezbate (...) aspecte legate de spațiul sonor și timpul ca determinantă a spațiului sonor, dar și de ritm, metaritm sau grafie muzicală. O documentare exemplară atestă autorului încă de la început o erudiție remarcabilă în domeniu, dar și capacitatea de a evalua diferitele opinii și de a-și formula concepțiile proprii asupra problematicilor puse în discuție.

Cel de al doilea capitol proiectează în centrul preocupărilor autorului aspectele legate de simetrie și asimetrie, conferind conceptului de proporție rolul de mediator între simetrie și asimetrie. Ultimul segment al acestui al doilea capitol din teză conține câteva reflecții binevenite și chiar necesare privitoare la raportul dintre rațiune și intuiție în actul de creație. Autorul tezei susține cu modestie că nu ar dispune de suficientă competență, pentru a putea emite păreri concludente în această privință. Cu toate acestea susține, pe bună dreptate, că „marile opere s-au nutrit din dinamica celor două tendințe, dinamică orientată către echilibrarea lor, iar raționalul, cât și intuitivul activează în măsuri variabile procesul creator la toate nivelurile structurii muzicale” (p. 104).

Felul în care rațiunea și intuiția activează în operele compozitorului Cristian Misievici ține de intimitatea actului de creație. Analizând partiturile anexate și ascultând imprimările aferente, ne dăm seama că autorul este intens preocupat de căutarea acelui echilibru ideal între componenta rațional-speculativă și cea intuitiv-emoțională a lucrărilor sale.

Cel de-al treilea capitol al tezei – *Recurs analitic selectiv* – ne dezvăluie secretele tehnice, raționale, aflate la temelia acelor compoziții, pe care autorul lor le-a considerat reprezentative pentru evoluția sa creatoare. Chiar dacă prevalează în analize – cum este și firesc – desecretizările raționamentelor tehnice, autorul dă din când în când de înțeles că dincolo de rigoarea constructivistă

a compoziției mai există și un ceva ce ține de expresie, sensibilitate, emotivitate, adică de acel imponderabil, ce se sustrage oricărei cuantificări. Sunt trimiteri discrete, dar ferme, atunci când mărturisește: „S-au consumat oarecare calcule și judecăți, dar peste toate s-a abătut acel flux energetic a cărui natură va rămâne întotdeauna un mister și pe care îl resimțim doar în clipele de grație” (p. 117, cu privire la analiza madrigalului ICAR pe versuri de Marin Sorescu, 1973, prima dintre lucrările supuse demersului analitic). (...)

Ajuns la capătul acestui periplu analitic, nu ne rămâne decât să ne exprimăm admirația pentru o creație muzicală de excepție, a cărei valoare artistică a fost confirmată, atât prin premiul Uniunii Compozitorilor din România (*Trio-ul pentru flaut, oboi și fagot*), cât și prin două premii internaționale (*Fresce* și *Concertul pentru vioară și orchestră*). Toate cele trei capitole mari ale tezei atestă autorului o înaltă ținută științifică, atât sub raportul documentației, cât și sub cel al vocației de analist și gânditor muzical profund. Originalitatea muzicii sale și-a găsit în această teză un comentariu pe măsură – concis, clar și convingător. Rigoarea demersului analitic, limbajul de o înaltă ținută științifică, precum și tehnoredactarea exemplară asigură tezei de față un nivel muzicologic remarcabil.

Ca atare, creația compozitorului Cristian Misievici, secondată de revelatoare și incitante dezvăluiri analitice, ne face să afirmăm cu toată convingerea că ne aflăm în fața unei disertații excepționale din toate punctele de vedere. În consecință, recomandăm fără nici o rezervă, să i se acorde domnului conferențiar univ. Cristian Misievici înaltul titlu științific de doctor în muzică, cu distincția *Summa cum laude*.

Octombrie, 2007

Profesor univ. dr. **Hans Peter Türk**

Prof.univ.dr. Hans Peter Türk



DOCUMENTUM

EXTRASE DIN REFERATUL LA TEZA DE DOCTORAT

STRUCTURI PROPORȚIONALE, STRUCTURI SIMETRICE ÎN COMPONISTICA PERSONALĂ

ste interesantă observația lui [Ștefan] Niculescu conform căreia fiecare compozitor trebuie să-și autoanalizeze proporția între rațional și intuitiv, pentru a putea realiza creații viabile emoțional și nu doar simple construcții reci.

Vom vedea că aceleași probleme și le va pune și Cristian Misievici în analiza propriei creații. El observă, de pildă, cum în prima lucrare analizată, *Icar* pe versuri de Marin Sorescu, considerată „un păcat al tinereții”, elementele constructive de mai târziu există aici doar în fașă, am zice „în nuce”. (...)

Deja din prima piesă, amintitul *Icar* se vede propensiunea autorului pentru „gestul folcloric”. Tema, cu un caracter de colind și o ritmică asimetrică, transpunerile ei, generatoare și de armonie este elocventă în acest sens.

În *Fresce* pentru vioară solo apare un mod „intervalic”, cu simetriile sale de oglindă, dar și cu un algoritm ritmic. Aici, conform autorului, spre deosebire de prima piesă, balanța înclină mai mult spre rigoarea constructivistă.

Antiphonies, concert pentru vioară și trei grupuri de interpreți aduce un plus de interes prin folosirea unor citate folclorice (din Mîrza și Brediceanu), în care predomină și o heterofonie cu permutări, care dă naștere unor texturi, o originală îngemănare între un principiu „la modă” – textura – și materialul „autohton” folosit. De altfel, în capitolele precedente se fac numeroase referiri la folcloriști ca Brăiloiu sau Mîrza (un al său celebru studiu *Simetria de oglindă în contextul popular românesc* pare-se neamintit de autor).

Sinus pentru clarinet solo este, cum specifică autorul, un „studiu de caz” prin structuri sau substructuri modale transformate prin permutare circulară.

Trio pentru flaut, oboi și fagot (am păstrat titlul prescurtat din versiunea tipărită) folosește un mod de zece sunete, care începe și se termină cu o cvintă „stabilă”, primul și ultimul sunet fiind într-o relație tritonice (cum se întâmplă în mijlocul seriilor simetrice ale lui Webern), reamintind relația diatonic-cromatic din *Cartea Modurilor* de Anatol Vieru.

Permutări, transpoziții limitate, recurențe, elemente melismatice converg înspre o *codă* cu caracter imnic. (...)

Simfonia *De natura poesis* este dedicată lui Eminescu. Este structurată în patru părți: I. *Antecedent* – pe textul eminescian *Se bate miezul nopții*, II. *Eglogă*, III. *Lamentație și descătușare*, pe versuri populare, IV. *Lauda poetului*, cu celebrul citat final din cartea lui George Călinescu. (...)

Prin publicarea ei, teza se va dovedi un excelent obiect de studiu pentru toți cei care doresc să deslușească mecanismele componistice contemporane.

Octombrie, 2007

Academician prof. univ. dr. DHC **Cornel Țăranu**

DOCUMENTUM

EXTRASE DIN REFERATUL LA TEZA DE DOCTORAT

STRUCTURI PROPORȚIONALE, STRUCTURI SIMETRICE ÎN COMONISTICA PERSONALĂ

 eza de doctorat, intitulată *Structuri proporționale, structuri simetrice în comonistica personală* a domnului Cristian Misievici stârnește interesul și incită prin ideile ce acoperă zone ale cunoașterii subtil armonizate, unde autorul se implică meditând la înscrisurile provenite din travaliul bibliografic, prin idei, acceptate sau redefinite, prin convertirea răspunsului închis în întrebări deschise, cu nuanțe în preocuparea sinceră privitoare la geneza entitarului, ca formulă „devenită” din originalul fără timp.

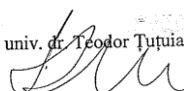
Compozitorul Cristian Misievici scanează o estradă a ideilor, învăluind clișee și stări într-un timp multiplu al informației, culese pentru timpul său, pentru întruparea timpului său mental, mobilizat, orientat către și apoi devenit flacăra unui vârtej metasonor, regăsibil în creația muzicală, fixată în partitură, disc sau memorie, ca amprentă a manifestării entitare, ce există în act și preexistă prin virtualitate. (...)

Etajările piramidale ale ideilor expuse, îmbogățite pas cu pas, împlinesc teoretic, dar și practic, adevăruri percepute de autor, regăsite în plan comonistic prin câteva modele de acest gen, modele de cultivare și elevare a propriei identități.

Revelatoare sunt analizele, ca studiu de caz, ale celor șapte creații semnate de Cristian Misievici, din partea a III-a, *Recurs analitic selectiv*, unde fiecare lucrare este abordată (selectiv) prin particularizări specifice, pornind de la detaliul minimal al microstructurii către tronsonarea secționalului macrostructural – o incitantă ofertă pentru o metodologie de analiză în proiecție dirijată, prin demonstrații ce vizează austerul, dar și finețea observației între consacratele repere sintactice și morfologice și sensul arhetipal al devenirii, al relației tehnică—sens, unde tehnica înseamnă cum elaborăm *opusul* (cum comunicăm), iar mesajul înseamnă ce conține *opusul* (ce comunicăm) — distincție nesubstitutivă între mesaj și tehnică.

Octombrie, 2007

Profesor univ. dr. DHC **Teodor Țuțuianu**

Prof. univ. dr. Teodor Țuțuianu


CRISTIAN MISIEVICI – INTELECT ȘI SENSIBILITATE ARTISTICE SAU PREVALAREA UNUI ACT CREATOR CONTEMPORAN. CONTURURI ALE UNUI PORTRET

Lector univ. dr. **Anca Sîrbu**

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași

Abstract: Spanning over a wide ideational, stylistic, aesthetic and conceptual area, some works by the composers representing the Iași School adopt the radical changes brought about by the age in which they were written, others follow a Neoclassical line advancing ample developments and variations, while others leave aside all time-honoured formal patters to put forth original approaches. This portrait depicts the musician Cristian Misievici as an innovative, modern, sensitive and intelligent composer as can be seen from his first works, the freshness of the techniques used serving the expression. Concerned with the sonorous time and space, the composer juggles with numerological symbolism and with the capacity of modal structures for metamorphosis. This is reflected in the use of proportions, symmetries and other laws of mathematical origin. In many of his scores, the symmetry is given the status of general and generalizing principle, encompassing almost all sound parameters: intonation, metric, rhythm, dynamics, structure and form. It becomes a composition concept both in technique and writing. Romanian space is evoked in his music through an entire arsenal of technical means, both traditional and modern, with sound spaces and densities, with sound substances and colors. Score graph (that is extremely minute) and technical means approached give birth to modern musical pages, yet beyond the principles, syntaxes and constructions, the audition provides a sound landscape embedded in Romanian ethos, full of sensitivity, breathing emotion and embodied in authenticity.

Keywords: composer, modernity, proportions, symmetries, music philosopher.



eșean prin naștere¹, apartenență spirituală și formare muzicală, compozitorul Cristian Misievici și-a început studiile muzicale la vârsta de șase ani, căutând sensurile sonore, pentru început, prin intermediul viorii, sprijinit de părinți și îndreptat apoi spre școală de specialitate, consolidându-și arta interpretativă violonistică timp de 12 ani la Liceul de Muzică și Arte Plastice „Octav Băncilă” din Iași. Urmând un firesc al datului său artistic, în clasa a X-a simte nevoia de a aborda muzica dintr-o perspectivă mai complexă și, astfel, pornește spre drumul compoziției, părinții fiindu-i din nou alături și asigurându-i pregătirea personală la mai multe discipline esențiale, iar asta pentru că, după cum mărturisește chiar el: „credeam că am ceva de spus”². Studiază în particular, așadar, încă de pe vremea liceului, cu mari muzicieni ai vremii (compoziție cu Vasile Spătărelu, Armonie cu Anton Zeman), profesori care, alături de alții, precum: Adrian Diaconu (teoria muzicii) și Sabin Pautza (orchestrație), îl vor îndruma profesional și la Conservatorul de Muzică „George Enescu” din Iași, între anii 1972-1976. Aici urmează specializarea compoziție, completând

¹ Cristian Misievici s-a născut la Iași, pe 11 noiembrie 1953.

² Discuție particulară cu compozitorul Cristian Misievici.

pleiada pedagogilor cu alte nume sonore ale pedagogiei muzicale (Gabriela Ocneanu și Mihail Cozmei la istoria muzicii), maeștri care, după cum afirmă muzicologul Liliana Gherman, i-au oferit „posibilitatea însușirii temeinice a datelor fundamentale și totodată indispensabile ale meșteșugului muzical /.../, o totală libertate privind opțiunile asupra căilor proprii de afirmare”³.

O contribuție esențială în drumul devenirii sale profesionale au avut-o și cursurile de analiză muzicală și compoziție din cadrul *Vacanțelor Muzicale* de la Piatra Neamț, unde a cunoscut și a fost îndrumat de un alt șir de formatori de renume, care și-au pus amprenta creatoare asupra personalității sale muzicale, printre care se numără Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Pascal Bentoiu, Myriam Marbé. „Cristian Misievici este un rod al școlii moderne românești de compoziție, aflat la vârsta deplinei maturități creatoare și științifice. A pornit de la Iași, de la clasa regretatului Vasile Spătărelu, dar a avut și șansa de a urma cursurile de compoziție organizate în *Darmstadt-ul muzicii românești* – Piatra Neamț – acolo unde strălucitoarea generație: Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Myriam Marbé, Cornel Țăranu, Vasile Herman, Roman Vlad prezenta direcțiile modernizării muzicii universale, aducând sinteze și soluții originale în contextul culturii europene”⁴, după cum își surprinde Viorel Munteanu colegul de profesie mai târziu, prin prisma fenomenului sonor și a nivelului informațional al acestor cursuri.

După terminarea facultății, Iașul îi oferă ocazia de a profesa în mediul universitar, inițial ca asistent suplinitor al Conservatorului de Muzică, la disciplina Armonie (1977-1979), apoi ca titular, între anii 1979-1990, predând și Teoria instrumentelor și orchestrație (1981-1984), Compoziție (1984-1985) și Muzicologie (1983-1986).

În anul 1991, la chemarea profesorului și compozitorului Cornel Țăranu, Cristian Misievici se mută la Cluj-Napoca, ocupând postul de conferențiar universitar la disciplina Armonie și, în paralel, cel de Secretar științific al Senatului Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”, instituție unde obține și titlul de *Doctor în muzică* în 2007, cu tema *Structuri proporționale și structuri simetrice în componistica personală*, îndrumător științific fiindu-i același Cornel Țăranu.

Asimilând bogăția informațională și semantică a maeștrilor care i-au modelat personalitatea creatoare, Cristian Misievici se remarcă, în calitate de compozitor, ca o **inteligență** și **sensibilitate** cu viziuni **novatoare** încă de la primele lucrări, prospețimea tehnicilor utilizate servind îndeaproape expresia, în lucrări precum: *Concertul pentru violoncel și orchestră*, *Fresce I* pentru vioară solo (în care, după cum se confesează compozitorul, „am imaginat și realizat o gramatică muzicală coerentă din care s-au nutrit, integral sau parțial, toate lucrările ulterioare”⁵), Cvartetul de coarde *Fresce II*, *Sinus pentru clarinet solo* (în care mijloacele tehnice devin scop primordial, făcând dovada unui exercițiu ce „are ca

³ Liliana Gherman, *Dimensiuni ale creației și interpretării. File de cronică muzicală II (1977-1986)*, Iași, Editura Artes, 2003, p. 102.

⁴ Extras de pe coperta volumului aparținând lui Cristian Misievici, *Structuri proporționale, structuri simetrice în componistica personală*, Iași, Editura Timpul, 2007.

⁵ Cristian Misievici, *Structuri proporționale, structuri simetrice în componistica personală*, op. cit., p. 119.

obiect evaluarea motricității unui mecanism modal”⁶, definit de compozitor „mod intervalic proporțional”), diverse piese corale, Liliana Gherman descriindu-l astfel: „Dotat cu un talent autentic și viguros, cu o deosebită putere de asimilare, favorizată de o inteligență vie și selectivă, cu mare putere de muncă, Cristian Misievici este de pe acum o asemenea individualitate”⁷.

Însă își încearcă măiestria și prin tendințe *neo* sau limbaje mai accesibile, cum ar fi unele dintre piesele corale sau Cvartetul *Meditând la o lume sonoră a Barocului* și spectacolul scenic *Farse medievale*, unde „a încercat cu succes un mixaj stilistic, în care muzica de tip renescentist sau clasic alternează cu momente romanțioase sau de muzică ușoară contemporană”⁸, după cum apreciază Melania Boțocan.

Apelul la folclor este o componentă esențială de stabilitate și constanță în creația sa, cu funcție stilistică unificatoare și se produce într-un cadru sonor cu conotații intime, atent personalizate, fără a altera însă autenticitatea sursei populare. În acest sens, amintim compozițiile *Răstimp mioritic* și *Simfonia De natura poesis*.

În multe cazuri, creațiile lui Cristian Misievici au ca **nucleu declanșator cuvântul**, înfăptuirea sonoră realizându-se printr-o traducere de natură muzical-filosofică, după cum sesizează atent Paula Bălan: „O altă dimensiune experimentală reiese din deschiderea spre cuvânt, textul poetic relevându-se la Misievici (în *Antifonii* sau în *Icar*, în *Voievodală I*, în *Răstimp mioritic*, în madrigalul *Au nu ți-s dragi florile*), nu atât în sens logic verbal, cât pentru inefabilul sonor al fenomenului. (...) Compozitorul vădește o intuiție pronunțată a «necuvintelor», ca posibilitate pentru extinderea spațiului sonor dincolo de limita sunetului muzical. Se definește astfel un mod personal de fuziune a tramei instrumentale cu formațiuni lexicale (structuri poetice), alese mai cu seamă pentru esența lor muzicală și românească”⁹.

Preocupat de **spațiul și timpul sonor**, deși își concepe creațiile cu o **rigurozitate maximă de natură tehnică**, muzica lui Cristian Misievici nu reprimă semnificația și **substratul filosofic**, ci dimpotrivă, îl sporește, compozitorul jonglând de multe ori cu un simbolism numerologic (*Sinus* pentru clarinet solo, *Văile plângerii* – „reprezintă o conversiune în spațiul sonor a elementelor iconice și structurilor funcționale ale basmului. Operând fie ca simboluri verbale, fie ca module compoziționale, numerele alcătuiesc în basm o adevărată cabală, nu mai puțin subtilă decât obstinată”¹⁰) sau cu capacitatea de metamorfozare a structurilor modale utilizate, prin recurs la **proporții, simetrii** și alte **legități de proveniență matematică**. Tehnicitatea limbajului său reușește însă ușor să evite hieratismul, muzica sa transcendând concretul, după cum se confesează chiar compozitorul: „Fascinația pe care am

⁶ Cristian Misievici, *op. cit.*, p. 143.

⁷ Liliana Gherman, *op. cit.*, p. 102.

⁸ Melania Boțocan, George Pascu, *Hronicul muzicii ieșene*, Iași, Editura Noél, 1997, p. 285.

⁹ Paula Bălan, *Cristian Misievici – „Antifonii”*, în revista *Muzica*, nr. 5/1982, p. 12.

¹⁰ Cristian Misievici, *op. cit.*, p. 181.

resimțit-o dintotdeauna în preajma proporției sau simetriei a fost aida a florului care ne străbate la aflarea unei taine, unui secret ascuns”¹¹.

Această **geometrizare a spațiului sonor**, cu rezultate directe în dramaturgie și sintaxă muzicale, incluzând toți parametrii muzicali, conceptualizează o nouă dimensiune a spațialității muzicale, care fără a fi ermetică, lasă să se întrevadă o tendință de individualizare (vizibilă încă din studenție), în care **vitalitatea** și **modernitatea** limbajului sunt doar unelte ce servesc încărcătura semantică, subordonându-i-se ei, după cum observă și Hans Peter Türk: „Felul în care rațiunea și intuiția activează în operele compozitorului Cristian Misievici ține de intimitatea actului de creație. Analizând partiturile și ascultând imprimările ne dăm seama că autorul este intens preocupat de căutarea celui echilibru ideal între componenta rațional-speculativă și cea intuitiv-emoțională a lucrărilor sale”¹².

Abordând diverse **genuri**, de la cel **cameral** (liedurile pentru soprană și ansamblu instrumental *Improvizații II*, *Patru piese instrumentale*, sonate pentru pian, patru piese pentru pian *Recitindu-l pe Mihai Moldovan*, *Șapte intersecții ale unui sentiment cu un anotimp*, Cvartetul de coarde *Fresce II*, *Chansons retardataires* pentru cor mixt și percuție, pe versuri de Tristan Tzara, *Măști – Două studii de expresie asupra lui Sol* pentru clarinet și pian), la cel **simfonic** (*Cadran* – diptic pentru orchestră, *Ostinato* pentru orchestră, *Laudes Cantemirae* – pentru orchestră de cameră, simfonia pentru cor și orchestră *De natura poesis* – pe versuri de Mihai Eminescu și versuri populare) și **concertant** (concertul pentru vioară și trei grupuri instrumentale *Antifonii*, un concert pentru violoncel și orchestră); de la cel **coral** (*De leagăn* – pe versuri de Grigore Vieru, *Eminescu* – pe versuri de Nichita Stănescu, *Lacul* – pe versuri de Mihai Eminescu, madrigalele *Icar* – pe versuri de Marin Sorescu și *Au nu ți-s dragi florile* – pe versuri de Mihai Eminescu, corul mixt *Balada pământului românesc* – pe versuri de Horia Bădescu), la cel **vocal-sinfonic** (cantata pentru mezzosoprană, recitator și orchestră *Episoade*, cantata pentru cor și orchestră *Dreptul la timp*, cantata pentru cor mixt și orchestră *Voievodală*, oratoriul pentru cor și orchestră *Răstimp mioritic*); de la **teatru muzical** (comedia muzicală *Farse muzicale* – pe un libret de Mircea Zaharia), până la **muzică de scenă** (*Pragul albastru*, de I. D. Sârbu, *Escu...*, de T. Mușatescu, *Arlechino*, *Steaua fără nume*, de M. Sebastian) și **teatru de copii**, Cristian Misievici face dovada unei complexități născute din plăsmuiri sonore inepuizabile, mereu noi: „Cristian Misievici – susține Liliana Gherman – tinde constant spre autodefinire, parvenind la viziuni sonore de autentică prospețime”¹³.

Prin prisma interesului de descifrare a mecanismelor intrinseci pe care îl stârnește creația sa, a originalității, dar și a emoției pe care o provoacă, arta sa sonoră îi prilejuiește **recunoaștere națională și internațională**, câștigând **distincții**, precum: Premiul pentru muzică de scenă din cadrul Festivalului Teatrelor pentru Copii și Tineret de la Bacău (1976), Premiul de compoziție din cadrul Festivalului de

¹¹ Cristian Misievici, *op. cit.*, p. 5.

¹² Extras de pe coperta volumului aparținând lui Cristian Misievici, *Structuri proporționale, structuri simetrice în componistica personală*, *op. cit.*

¹³ Liliana Gherman, *op. cit.*, p. 103.

Poezie *Eminescu* (1977), Premiul III la Concursul Internațional de Compoziție *Henryk Wieniawski* (concurs fără limită de vârstă), de la Poznan, Polonia (1980), din al cărui juriu făceau parte nume sonore ale vieții muzicale universale, precum: violonistul Wolfgang Marshner (Germania), dirijorul Piërre Colombo (Elveția) și compozitorul Krzysztof Penderecki – președintele juriului, Premiul II la Festivalul Național *Cântarea României* (1981), Premiul de creație al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (1988). Însă, după experiența acestor concursuri de compoziție, deși reușită, realizează faptul că „arta nu suportă concurență”¹⁴. Își urmează traseul creator dezinteresat de recunoașterea protocolară a concursurilor de profil, însă se bucură de ceea ce compozitorul numește „cel mai mare premiu” din viața sa profesională într-un cadru personal, extrem de profund și de autentic, în momentul în care primește un telefon de la Anatol Vieru, care îi apreciază Simfonia *De natura poesis* drept „o pagină antologică a simfonismului românesc”, după cum își amintește cu emoție Cristian Misievici.

„Transcendența și – în același timp – imanența proporțiilor și simetriilor fac din tendința de a le defini natura o încercare superfluă. Cele două reprezintă configurații matriciale axiomatice proprii, atât spiritului științific (pozitivist, obiectiv), cât și celui artistic (negativist, subiectiv); este și motivul pentru care ele conferă universalitate actului de creație, fie că acesta se revendică descoperirii ori invenției. Ne permitem a considera, în consecință, faptul că atât proporțiile, cât și cazurile lor particulare – simetriile, aparțin «codului genetic» al spiritualității umane”¹⁵, declară compozitorul. Dacă **simetria** și **proporția** reprezintă conductul care stă la baza concepției sale compoziționale și dacă ele au capacitatea de a conferi **acces la spiritualitatea universală**, fiind declanșatoarele unor acte creatoare, atunci compozitorul Cristian Misievici, împrumutându-le într-o manieră personală, nu face altceva decât să se înscrie demn prin opera sa, datelor generatoare ale unei creații artistice solide, durabile, contextualizate independent de spațiul geografic sau de timpul prezent.

BIBLIOGRAFIE

- BĂLAN, Paula – Cristian Misievici – „*Antifonii*”, în revista *Muzica*, nr. 5/1982
- BOȚOCAN, Melania, PASCU, George – *Hronicul muzicii ieșene*, Iași, Editura Noël, 1997
- COZMEI, Mihail – *Existențe și împliniri. Dicționar bibliografic. Domeniul Muzică*, Ediția a II-a, Iași, Editura Artes, 2010
- GHERMAN, Liliana – *Dimensiuni ale creației și interpretării. File de cronică muzicală II (1977-1986)*, Iași, Editura Artes, 2003
- MISIEVICI, Cristian – *Structuri proporționale, structuri simetrice în componistica personală*, Iași, Editura Timpul, 2007

¹⁴ Discuție particulară cu compozitorul Cristian Misievici.

¹⁵ Cristian Misievici, *op. cit.*, p. 5.

STUDII DE MUZICOLOGIE

SECTIUNEA
,

CADRE

DIDACTICE

TREI CÂNTECE DIN FOLCLORUL COPIILOR

Profesor dr. **Veaceslav Bînzari**

Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

Abstract: Children's folklore is a component part of the national literature. From an early age, the folk creations have represented the access to knowledge for any child. In this regard, through songs and games, the child familiarizes with the environment, to the history of his/her own country and to the various elements of national culture. Playing is essential to the development because it contributes to the physical, cognitive, social and emotional well-being of children and youth. Playing games also offers an ideal opportunity to consume energy, have fun or spend time in a pleasant way. At the same time, it is a means of learning. Therefore, in order to broaden children's horizons, through play and music, we turned three of the most famous and loved childhood games into songs: *Hide-and-Seek*, *Tag*, and *Blind man's Buff*. Children are not only consumers of folklore, but also producers and exploiters of it, and the purpose of such creations is to inspire, educate and develop cultural-artistic and aesthetic skills and competencies.

Keywords: children's folklore, children's play, formula-songs, chants, counting.

ădăcinile spirituale și culturale ale unui popor își au sorgintea în folclor, acesta constituind sursa incipientă a experienței educative. În literatura de specialitate, conceptul de folclor este asociat cu unul din principalele mijloace folosite de pedagogia populară, reprezentând „creația artistică, literară, muzicală, kinetică, comportamentală sau ceremonială”¹. Trăsătura esențială a folclorului, ca operă a unui întreg popor sau chiar a umanității, determină mobilitatea creației populare, aflată într-o perpetuă rotație: transmiterea (prin viu grai) din generație în generație, trecerea de la o epocă la alta, adaptabilitatea și reîmprospătarea acestor creații, odată cu sentimentele și aspirațiile fiecărei etape socio-culturale și istorice.

Cultura tradițională românească include totalitatea producțiilor artistice de cunoaștere colectivă a realității și se bazează pe numeroase specii literare – surse de înțelepciune și de meditație interioară: proverbe, zicători, povești/basme, legende, balade, mituri, snoave etc., care au însemnat un adevărat izvor de inspirație pentru literatura cultă și au fost valorificate în operele multor scriitori, precum: Dimitrie Cantemir, Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Nicolae Filimon, Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ioan Slavici, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi etc.

Creațiile folclorice au însoțit și însoțesc omul încă de la naștere, când se familiarizează cu primele forme de cultură și ia contact cu un întreg univers, în care vibrează rezonanțe afective și sonore ale creațiilor populare, precum cântecul de leagăn sau cântece ori formule ritmico-melodice

¹ Nicolae Silistaru, *Etnopedagogie*, Chișinău, Centrul Editorial al USM, 2003, p. 8.

pentru elementele naturii, plante, animale ș.a.; formule-recitative, numărători, cântece de joc, cântece și jocuri legate de anotimpuri, de sărbătorile de peste an etc. Așadar, încă din fragedă vârstă, folclorul înseamnă pentru copil accesul la cunoaștere, întrucât, prin cântec și joc, acesta ia contact cu mediul înconjurător, cu istoria poporului său și cu diversele elemente ale culturii naționale.

Folclorul copiilor reprezintă o parte componentă a literaturii naționale și constituie un gen literar de sine stătător. La nivelul expresiei artistice, folclorul copiilor se manifestă din leagăn până la adolescență și se împletește într-o congruență perfectă cu multiplele manifestări ale vieții. Etnomuzicologul Emilia Comișel afirmă că folclorul copiilor are la bază „o serie de norme tradiționale existente în formă latentă în memoria pasivă a copilului, care se obiectivează cu fiecare interpretare”².

Inițial, folclorul copiilor s-a transmis din generație în generație, prin viu grai, în vatra părintească sau în vatra satului. Procesul de transmitere a fost prin simpla coexistență a copiilor, în mediul familial sau comunitar, într-o manieră practică, orală, prin intermediul părinților, bunicilor, al fraților mai mari sau al colegilor de joacă. După constituirea sa ca gen de sine stătător, la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, folclorul copiilor a reușit să se impună în literatură și să îndeplinească un rol educativ bine determinat. Astfel, între folclor și pedagogie s-a creat o strânsă conexiune, iar cei care au reușit să mențină vie această legătură au fost, în special, cadrele didactice, preoții de la sate, acompaniați mai târziu de pedagogi teoreticieni, care au lăsat o mare moștenire în literatura de specialitate. Astăzi, accesul la creațiile din folclorul copiilor sunt facilitate de existența numeroaselor mijloace virtuale de comunicare (internet, radio, televiziune etc.), aflate la îndemâna oricui.

Rolul creațiilor folclorice în dezvoltarea cognitivă și psiho-emoțională a copilului este incontestabil, determinând formarea de percepții asupra vieții, însușirea de priceperi și deprinderi, dar și un mijloc eficient de comunicare.

O importanță aparte în literatura populară o au **jocurile de copii**, caracterizate prin vitalitate și exuberanță, fiind o oglindă vie a copilăriei, în scurgerea de veacuri a timpului... De asemenea, așa cum observă etnologul N. Silistaru, jocul de copii reflectă „un mod de existență bazat pe bună-dispoziție și veselie și îndeplinește funcționalități diverse”³, iar E. Comișel subliniază caracterul sincretic al jocurilor de copii, întrucât „se îmbină – în grade diferite – textul poetic, melodia, gestul, mișcarea, jocul”⁴, dar evidențiază și caracterul colectiv al acestui tip de creație care „se manifestă numai în societate în mediul unei categorii anumite de vârstă”⁵.

² Emilia Comișel, *Folclorul copiilor*, București, Editura Muzicală, 1982, p. 10.

³ Nicolae Silistaru, *op. cit.*, p. 179.

⁴ Emilia Comișel, *op. cit.*, p. 10.

⁵ *Idem.*

Din punct de vedere funcțional, jocurile de copii au fost clasificate de etnomuzicologul, Emilia Comișel⁶, astfel:

1. **Cântece-formule**, care includ formule terapeutice, preventive și curative (să fie sănătos, să-i iasă apa din urechi, să-i treacă negii, ulciorul, guturaiul etc.), cântece pentru insecte, pentru păsări și animale, pentru schimbarea vremii (invocarea ploii sau a soarelui, chemarea curcubeului etc.) ș.a. Cântecele-formulă utilizează ca modalitate artistică, în special, *invocarea*, prin care cheamă în ajutor soarele, luna, ploaia, plante, animale sau personaje imaginare cu atribute pozitive sau negative (auraș-păcurăș, aura-paraua, cot-codeț etc.), dar se utilizează și alte procedee artistice, precum: interogația, exclamația, epitetul, metafora, personificarea, care ajută la îmbogățirea vocabularului copilului și la dezvoltarea competenței lingvistice de comunicare verbală.

2. **Formule independente de jocul organizat**, cu rol distractiv, educativ și satiric, în care sunt incluse porecle, păcăleli, ocări, întrebări, frământări de limbă etc., utilizate, mai ales, pentru a da vioiciune jocurilor, dar și pentru a ironiza.

3. **Formule legate de mișcare** sau **recitative-numărători** cuprind numărători, recitate sau cântate, cântece de joc, formule scandate sau cântate și jocuri propriu-zise (individuale, de ansamblu sau pe echipe). Acestea sunt creații în versuri sau în proză, însoțite de rimă și ritm, iar recitarea lor presupune, adesea, o gesticulare specifică. Sunt recitate cu scopul de a alege, prin eliminare, copilul care va avea un anumit rol în joc. Efectele sonore se realizează prin procedee lexicale multiple: adăugarea sau elidarea unor părți ale cuvintelor, silabisire, repetiție etc., însoțite de mișcare ritmică repetată. Recitativele-numărători sunt ușor de memorat, îi antrenează și îi binedispune pe copii, dar au și valoare instructiv-educativă, întrucât îi ajută pe copii să despartă cuvintele în silabe, să-și corecteze anumite defecte de pronunție, dezvoltându-le limbajul.

4. **Cântecele de joc** însoțesc jocurile copiilor și au, în general, o formă dialogată. De cele mai multe ori, jocurile se desfășoară în formă de horă, iar textul este strâns relaționat cu melodia. Predomină dramatizarea, ca formă de manifestare, deoarece acțiunea jocului se desfășoară în etape (în acte) și utilizează dialogul ca mod de expunere. Bogăția melodico-ritmică a cântecelor de joc, complexitatea și varietatea de stiluri implementează copiilor dorința de a cunoaște, de a explora lumea înconjurătoare și de a practica diverse obiceiuri și tradiții. Specificitatea acestor creații se manifestă la nivel prozodic, prin versuri, lexic specific, imagini artistice multiple, tehnica de grupare a rimelor și relația melodie-text. Caracterul pedagogic al cântecelor de joc constă în îmbogățirea fondului lexical al copiilor, ajutând la dezvoltarea

⁶ Emilia Comișel, *op. cit.*, pp. 14-28.

vorbirii, la îmbunătățirea dicției, la stimularea cogniției și, mai ales, la dezvoltarea psihică, emoțională și afectivă a copilului, prin efectul benefic al jocului.

Pornind de la câteva jocuri propriu-zise, care se bucură de o cunoaștere universală și ancestrală în rândul tuturor copiilor, am realizat trei cântece de joc, prin readaptarea textului, într-o versiune proprie, și prin melodicizare. Astfel, **Baba-Oarba**, **De-a v-ați ascunselea** și **De-a prinselea** au dobândit o nouă formă, prin muzică, devenind deja materiale didactice pentru grupurile de copii cu care lucrez.

Baba-Oarba este un joc de mișcare, distractiv, care implică un număr mai mare de participanți. În desfășurarea jocului, copiii se așază în cerc/în formă de horă, iar în mijloc stă un copil legat la ochi cu un fular, cu o băsmăluță sau cu o eșarfă și va fi învârtit pe loc de câteva ori. După ce se dezmeticește, va trebui să înainteze, pe bâjbâite, într-o direcție aleatorie (și fără să tragă cu ochiul!), până când va prinde un alt participant. Dacă ghicește pe cine a prins, copilul respectiv va fi cel care-i va lua locul. Dacă nu, jocul continuă cu aceeași *babă-oarbă*. Jocul este însoțit de dialoguri versificate și de o serie de gesturi ludice. Astfel, copiii se deplasează încet pe lângă Baba-Oarba, cântând: „Baba / Baba oarba, / Unde-ți este roaba? / Roaba ici, colea / Ia-te după ea”⁷ sau „Babă oarbă, hai la joc / Scoate nasul din cojoc!”⁸.

În creația muzicală propusă de noi, jocul *Baba-Oarba* își păstrează în totalitate caracterul ludic, iar versurile cuprind îndemnuri referitoare la desfășurarea kinetică a jocului, dar și îndemnuri adresate personajului *Baba oarba* pentru a-i prinde pe copiii antrenați în joc. Organizarea strofică (de trei catrene) este însoțită de refren, cu nuanță de recitativ: „Noi la ochi te-am legat, / Tu te pui pe căutat. / Hai și prinde-mă / Și la ochi leagă-mă!”⁹ (vezi anexa 1).

De-a v-ați ascunselea este unul din jocurile universale ale copilăriei din categoria recitativelor-numărători, având la bază formule de eliminare sau de sorți. Ca orice creație ludică, jocul se desfășoară după anumite reguli: se alege, prin numărătoare, un copil care să mijească, apoi restul participanților se ascund, în locuri cât mai strategice. Cel desemnat trebuie să numere până la un număr prestabilit (de obicei, până la zece), după care spune: „Cine nu e gata, îl iau cu lopata / Un, doi, trei, / Fuga după ei!” (**n.n.**) și pleacă în căutarea celor care s-au ascuns. Primul sau ultimul găsit, în funcție de decizia jucătorilor, este cel care va căuta în următoarea rundă.

Numărătoarea, prin care este desemnat copilul care va mija, cunoaște diverse variante¹⁰, dintre care, cele mai cunoscute sunt recitativele care fac trimitere la membrii familiei: „Unu,

⁷ Emilia Comișel, *op. cit.*, p. 236.

⁸ *Ibidem*, p. 237.

⁹ Creație proprie.

¹⁰ Cf. Emilia Comișel, *op. cit.*, pp. 185-201.

doi, trei, patru, cinci / Mama cumpără opinci, / Tata cumpără săcară. / Tu de-aici să ieși afară!” sau „Unu, doi, trei, patru, cinci / Baba cumpără opinci, / Cumpără ș-o portocală. / Dumneata să ieși afară!”. Alte formule de eliminare fac referire la elemente din geografia universală: „Din Oceanul Atlantic (Pacific) / A ieșit un pește mic. / Și pe coada lui scria: / Ieși afară, dumneata!”, iar unele au nuanță moralizatoare: „Unu, doi, trei, patru, cinci / Șase, șapte, opt, nouă, zece, / Un pahar cu apă rece, / Toți dușmanii să se-nece, / Numai unu să rămâie, / Să se facă praf, tîmâie; / Praf, tîmâie, portocală, / Dumneata să ieși afară!”.

Varianta muzicalizată a jocului **De-a v-ați ascunselea** propusă de noi are la bază formule de tipul recitativelor-numărători, prezente în versul inițial al fiecărei strofe. Refrenul apare ca o interogație retorică a participantului ales să mijască: „Oare unde v-ați ascuns, / Poate jos au poate sus? / Poate-acolo, poate-aici, / Unde sunteți, măi pitici?”¹¹ (vezi anexa 2).

De-a prinselea este un joc care presupune foarte multă mișcare și divertisment, iar regulile sunt minimale: un jucător desemnat prin numărătoare trebuie să-i prindă pe ceilalți prin atingere, iar cel atins va prinde la rândul lui. Jocul dezvoltă abilități motrice, creează o stare de bine și favorizează interacțiunea dintre copii. La nivel textual, *De-a prinselea* se raportează strict la numărătorea-recitativ (ca în exemplele de la jocul *De-a v-ați ascunselea*), prin intermediul căreia este ales protagonistul: copilul care trebuie să-i prindă pe ceilalți.

În varianta noastră, jocul *De-a prinselea* capătă valențe noi și ia forma unui cântec propriu-zis, cu organizare strofică și refren. Textul exprimă bucuria copiilor din timpul jocului și conexiunea lor cu natura, ca element-martor, întrucât jocul se poate desfășura doar afară: „Firicel de primăvară / Ce frumos este afară! / Hai, cu toții, să ieșim, / Jocul să-l pornim! // Frumos e-afară la joacă, / Nimenea să nu ne-ntreacă / Iarba deas-am bătucit, / Cu toți am ieșit. / Câmpu-ntreg am alergat / Toată ziua ne-am jucat. / Alergăm prin iarb-așa / Tot de-a prinselea!”¹² (vezi anexa 3).

Prin extinderea la nivel de creații muzicale a acestor trei jocuri, atât de cunoscute și de îndrăgite de copiii din toate timpurile, am urmărit două coordonate esențiale: pe de o parte, valorificarea și promovarea folclorului copiilor în literatura de specialitate, iar pe de altă parte, fructificarea lor, ca materiale didactice, în rândul școlarilor și preșcolarilor la orele de educație muzicală sau în activități extracurriculare. Copiii nu sunt doar consumatori de folclor, ci și producători și valorificatori ai acestuia, iar scopul unor astfel de creații este să inspire, să educe și să dezvolte abilități și competențe cultural-artistice și estetice.

¹¹ Creație proprie.

¹² Creație proprie.

BIBLIOGRAFIE

COMIȘEL, Emilia – *Folclorul copiilor*, București, Editura Muzicală, 1982

GRIBINCEA, Nicolae – *ABC-ul muzical al limbii române pentru toți. Cântece și ghicitori*, Riga, Editura Jelgavas tipografija, 2007

PAȘCA, Eugenia Maria – *Educație muzicală pentru preșcolari – Caiet metodic I pentru grupa mică și mijlocie*, Bârlad, Editura Sfera, 2001

SILISTARU, Nicolae – *Etnopedagogie*, Chișinău, Centrul Editorial al USM, 2003

SZENIK, Ileana – *Folclor. Modul de studiu*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2009-2010

ZOICAȘ-TOMA, Ligia – *Pedagogia muzicii și valorile folclorului*, București, Editura Muzicală, 1987

Anexa 1

Baba oarba

Muzica: Veaceslav Bînzari
Text: Claudia Oloieru

Ritt.

CANTO

1. De mâ-nuț' să ne lu-ăm ui-te, ui-te-a-șa!
Ba-ba oar-ba s-a-le-gem, ui-te, ui-te-a-șa!

B

13 Roa-tă ma-re să fă-cem, ui-te, ui-te-a-șa!
Ș-a-poi cu toți s-a-le-r-găm, ui-te, ui-te-a-șa!

Noi la ochi, te-am le-gat,

19 tu te pui pe că-u-tat. Hai și prin-de-mă Și la ochi lea-gă-mă!

2.
Răd și florile și iarba, uite, uite-așa
Toți jucăm „Baba oarba”, uite, uite-așa
Eu alerg, tu nu mă vezi, uite, uite-așa
Prinde-mă că iar mă pierzi, uite, uite-așa

3.
Babă oarbă hai fuguța, uite, uite-așa
Și prinde-o pe Anuța, uite, uite-așa
Sau prinde-l pe Ionel, uite, uite-așa
Că s-a prins în joc și el, uite, uite-așa

Refren:
Noi la ochi te-am legat,
Tu te pui pe căutat.
Hai și prinde-mă
Și la ochi leagă-mă!

Anexa 2

De-a v-ați ascunselea

Muzica: Veaceslav Bînzari

Text: Claudia Oloieru

Ritt.

8 **CANTO**

Unu, doi, uite-a - șa, jo - cul de-a as - cun - se - lea
Unu, doi, trei, patru, Am por - nit cu că - u - ta - tul

Rar

14 **B**

Joc pen - tru co - pii vi - oi Hai, vi - no cu noi! Oare, unde va-ți as-cuns?
Eu m-as - cund tu mi-jești Hai, să mă gă - sești! *poco accel.*

20 *accel.*

Poa-te jos sau poa-te sus? Poa-te-a-co - lo, poa-te-a-ici? Un - de sun-teți măi pi-tici?

2.

Unu, doi, uite-așa, jocul de-a ascunselea
Îl jucăm și-n trei și-n cinci, hai, vino aici!
Ce stai supărat, haide, bagă-te sub pat
Sau după scăunel, că ești mititel!

3.

Unu, doi, uite-așa, jocul de-a ascunselea
Cu mămici, cu tătici, toți suntem aici.
Îi luăm și pe bune, să nu steie singurei
Și pe ei îi ascundem, bucuroși suntem!

Refren:

Oare unde v-ați ascuns,
Poate jos sau poate sus?
Poate-acolo, poate-aici,
Unde sunteți măi pitici?

De-a prinselea

Muzica: Veaceslav Bînzari

Text: Claudia Oloieru

Ritt. A D tr A A7 D tr D D A A7

10 D A A D tr A Bm Em A7 1. D 2. D

18 **CANTO** D G A D D G A A7 D D

Fi - ri - cel de pri - mă - va - ră, Ce fru - mos es - te a - fa - ră! Hai, cu
Noi în gra - bă a - ler - găm, Fe - te le să le prin - dem, Și da -

27 **AI** G A D D Em A A7 D

to - ții să ie - șim, Jo - cul să-l por - nim!
că n-om do - ve - di, Flori le-om dă - ru - i!

34 **B** A D A A7 D D D Em D

Tri, li, li, li, li, Tri, li, li, li, la, Is-ta-i joc de-a prin - se - lea

42 A A7 D A A7 D A Bm Em A7 D

Tri, li, li, li, li, Tri, li, li, li, la, Hai, a - cum. și l-om ju - ca

WAYS TO STUDY MODERN CHORAL CREATIVITY: SACRED AND PROFANE (THEORETICAL GENERALIZATIONS AND OBSERVATIONS)

Professor PhD **Ievgeniia Bondar**

The Head of the Choral Conducting Department

National Music Academy A. V. Nezhdanova, Odessa

ORCID 0000-0002-7655-6684

Abstract: The article offers generalizations of theoretical studies and practical observations in the field of contemporary choral music. The leading principle of creativity in the field of modern choral music and choral culture as a whole determines the phenomenon of artistic and stylistic synthesis, which concerns almost all branches of choral creativity: composer, performer and listener; sacred and profane; ethno-folklore and conceptual, etc. The most relevant possible directions for the development of culture and musical art in the 21st century are the interactions of the categories of neosacral and neoprofane, which in turn correspond to the concepts and phenomena of “thinking in cultural layers”, “dialogue of cultures”, “synthesis of arts”. It is noted that the sacred and the profane (as well as their neoforms) are mutually inverted and interconnected pair concepts that can claim duality and are explained using the philosophical concept of dialogue as a universal form of interpersonal communication. The very process of determining their status becomes the prerogative of the dominant type of thinking as a generalizing category. It is emphasized that any modern choral work is adjusted by the category of individual style and corresponds to the national – foreign – supranational concepts. The genre range of the author's choral works is proposed to be considered precisely along these artistic and stylistic highways. According to the identification of the phenomenon of interaction between the sacred and the profane in modern choral creativity, a new approach to the analysis of phenomena that are formed in modern composer creativity becomes necessary, they are actualized in concert practice, where not only the ideal choral component comes to the fore, but experiment, entertainment, complex impact are fixed in spectator co-creation, causing the further development of modern choral practice.

Keywords: modern choral music, choral creativity, sacred-profane, artistic and stylistic synthesis.

Rezumat: Articolul oferă generalizări ale studiilor teoretice și observații practice în domeniul muzicii corale contemporane. Principiul călăuzitor al creativității în domeniul muzicii corale moderne și al culturii corale în ansamblu determină fenomenul de sinteză artistică și stilistică, care privește aproape toate ramurile creativității corale: compozitor, interpret și auditor; sacru și profan; etno-folclor și conceptual etc. Cele mai relevante direcții pentru dezvoltarea culturii și artei muzicale în secolul XXI sunt interacțiunile categoriilor neosacral și neoprofan, care la rândul lor corespund conceptelor și fenomenelor de „gândire în straturi culturale”, „dialogul culturilor”, „sinteza artelor”. Se remarcă faptul că sacrul și profanul (precum și neo-formele lor) sunt concepte pereche inversate și interconectate reciproc, care pot pretinde dualitate și sunt explicate folosind conceptul filozofic de dialog ca formă universală de comunicare interpersonală. Chiar procesul de determinare a statutului lor devine apanajul tipului dominant de gândire ca o categorie universală. Se accentuează faptul că orice operă corală modernă se ajustează pe categoria stilului individual și corespunde conceptelor național – internațional – supranațional. Se propune ca gama de gen a operelor

corale ale autorului să fie luată în considerare tocmai de-a lungul acestor cărări artistice și stilistice. Conform identificării fenomenului de interacțiune dintre sacru și profan în creativitatea corală modernă, devine necesară o nouă abordare a analizei fenomenelor, care se formează în creativitatea compozitorului modern, acestea fiind actualizate în practica de concert, unde nu numai componenta corală ideală iese în prim-plan, dar și experimentul, divertismentul, impactul complex, acestea fiind fixate în crearea colaborativă pentru spectatori, determinând dezvoltarea ulterioară a practicii corale moderne.

Cuvinte cheie: muzică corală modernă, creativitate corală, sacru-profan, sinteză artistică și stilistică.

he poles that form a whole choral creativity, holding the global musical history, are traditionally called sacred and profane for musicology and musical culture studies: “The archetypal forms of the transmission of the sacred remained: prayer singing, a chorale, a bell, a symbolic image of a cross in a musical theme. The world of the profane is more straightforward, but rather broad in its presentation: its musical archetypes are rooted in the genres of dance music, the syncretism of calendar and everyday rituals, and carnival culture”¹.

There is a widespread opinion about four main periods that help us better understand the sacred in the context of European approaches: 1) only that which is good and corresponds to the ancient ideal of kalokagathia (Antiquity) is recognized as sacred; 2) that which is essentially connected with religion and God is recognized as sacred (in particular, the Christian worldview of the Middle Ages); 3) the sacred is connected with the interaction of the human mind and the authority of religion (the worldview of the Renaissance, German classical philosophy with its ideas about pure reason and absolute spirit); 4) the sacred goes beyond the purely religious world picture (postclassical philosophy)².

The dissertation of A. Fedorovskikh points out that the sacred “combines and intersects with the concepts of sacred, hidden, divine, supernatural, heavenly, transcendent, eternal, true, high, but not coinciding with them”³. Invariant signs of the sacred are called:

- “connection with the highest value, good, ideal, authority, which occupied the highest level in the value hierarchy of society and was elevated to the rank of a shrine;
- elevation of the sacred into the sphere of the supersensible, superhuman, divine, exceeding the ordinary human world, where it is unusual, wonderful, hidden, transcendent (esoteric, occult, mystical);

¹ Svitlana Stasyuk, *Sacred and profane in the artistic space of opera-drama*, in *Academy Scientific Method Magazine*, Moscow, Problems of Science, 2015, p. 22.

² Cf. Volodumir Shelyuto, *The problem of the sacred as a light-seeing problem. The Science - Religion.*, Kiev, Suspilstvo, 2010 and Olga Yarosh, *Christian sacred music: ukrainian context of development*, in *Scientific Notes of the National University “Ostroh Academy”*, 2014.

³ Alexandr Fedorovskikh, *Transformation of the sacred and profane in society: myth - religion – ideology*, Yekaterinburg, 2000.

- the requirement from a person with special experience, readiness and opportunity to meet with the sacred, which exceeds ordinary human abilities;
- connection with the collective consciousness or the unconscious, with collective embodiments, beliefs, feelings;
- experience of awe, admiration, sacred awe, and/or horror, irrational worship, respect, mystical fear;
- entry into the sphere of everyday life through revelation, meditation, prayer, confession, sermon, rituals, sacred objects of worship”⁴.

In addition, according to the author of the study, in a pair of sacred and profane, the sacral is the dominant concept; the profane, on the other hand, is understood as the opposite of the sacred, as the absence of the sacred (sacred), and also as the worldly, ordinary, that which is perceived sensually, comprehensively, transiently⁵. But we will return to the concept of the profane later.

The sacred manifests itself through the communicative function involved in any religion, and also plays the role of a structure-creating principle:

- according to the ideas of the sacred, other fragments of the picture of the world are formed as well as their hierarchy;
- the sacred is the basis, the foundation on which the concept of sacred music is placed - works on canonical, religious texts or plots in content, and religious music - works on canonical texts intended for performance during cult requirements, including in the folk tradition.

In the definition of the term “sacred” the following definition is most common: sacred - “endowed with God's grace. Such are the religious faith, the sacraments, the church, persons elevated to the priesthood, things and actions related to the religious cult. The sacred, unlike the mundane, is religiously sanctioned”⁶. We propose to use the term “neosacral” as an unifying one: a) for all categories of choral music, where there is an interpretation of the themes and images of the divine, religious and spiritual order; b) for subsequent forms of existence of professional choral creativity of the academic tradition: church-ritual, spiritual-religious, secular spiritual or spiritual topics.

The terms “sacred”, as well as “neosacral music” in choral art, have a complex hierarchical structure. Thus, the neosacral in choral music manifests itself as: a) a communicative structure that uses as “codes” of its messages a synthesis of musical and rhetorical symbols established in religious practice and modern musical broadcasting, the property of the author; b) as a mental

⁴ Alexandr Fedorovskikh, *op. cit.*

⁵ *Idem.*

⁶ Ievgeniia Bondar, *Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral creativity*, Monograph, Odessa, Astroprynt, 2019.

structure – these are images, forms, “the intonational image of the world” that exist in the mind of the composer, this is the style of thinking of a modern artist in the plane of eternal values.

Neosacral choral music presents itself: a) at the outer (methods of quoting, reflection on topics, etc.) and at the inner (intratextual reflection and demonstrative going beyond the established, focus on the openness of one's own concept) levels of composer activity; b) in form-creative (methods of timbre dramaturgy, technology of allusion to style, etc.) and artistic and intonation (interaction of established academic and modern singing broadcasting) performing functional parameters.

Thus, we can talk about the dialogic nature of neosacral music, and also notice that this direction can become a separate topic of study in the theory of artistic and musical thinking.

When exploring neosacred music, we must take into account that: a) it contains universal qualities that every person is able to perceive; b) the music of different confessions and directions contains its own characteristics, caused by certain cultural factors; c) “quality of perception” is always conditioned by a person's personal experience (religious, emotional, intellectual, etc.). Thanks to a piece of music in the canonical tradition, we can determine which confession the participants in the creative process belong to. Thus, sacred music was and is an outstanding, identifying factor, closely associated with temple culture and society.

In the modern period, the concept of sacred music is expanding and covers both canonical chants and non-church genres, spiritual works for secular concert performance. That is, the concept of religiously sanctioned principles is expanded to “religiously directed” principles of selection, embodiment and organization of intonation-artistic material. One of the notable features of neo-sacred music should be considered: a) its certain extra-situational nature (meaning a work's performance: in a ritual and/or concert); b) non-confessionalism (or all-confessionalism), expressed in the combination of religious musical art as a whole, which is balanced in the theory of universalism as a modern concept of artistic thinking.

An outstanding category of neo-sacred music in the embodiment of any confessional trends is the verbal text. Note that the degree of completeness of the embodiment of the canonical verbal text is closely related to the sphere of performance of the work. In accordance with this, the following typology can be proposed: purely religious or church-ritual works based on the canonical text and in which the traditional model is reproduced, according to established genres; non-religious works in which the canonical text is used in combination with new musical speech, while the works are acceptable for performance both in concert and in ritual (for example, see the works of V. Martynov, L. Dichko, V. Kaminsky, etc.); non-church (or paraliturgical) works.

In this category – church, non-church works – we can observe wide textual interactions and modifications: a) works with a strict canonical text, but with a musical text aimed at concert

performance. Here the text itself becomes the object of creativity, and intonation-artistic images are embodied calling upon a different style, different genre model, for example, like a symphony for a choir; b) works in which the canonical text went beyond a church's tradition (for example, M. Shukh – *Via dolorosa*, E. Denisov – *Requiem*); c) works where composers turned to a combination of canonical and poetic texts; d) works in which composers consciously abandoned the canonical text, preserving the genre, figurative and semantic content of a particular variety of church chant (for example, K. Penderecki – *Dies irae*).

Modern principles of working with a poetic text are the preservation of the essence and consistency of the canonical text in works of a traditional ritual nature, its interaction and mixing with poetic or canonical texts of other confessions, the use of free poetic translation, poetry “in image and plot”, the absence of any verbal text (choral vocalization – while maintaining a general spiritual content) etc. – form a new verbal textual parameter of neo-sacred choral works.

Another category of neo-sacred choral works is a musical text, which at the present stage is distinguished by a plurality of approaches, trends, compositional techniques and techniques.

Separately, it is necessary to point out the formation of an inter-confessional level, which characterizes the appearance of such works as the 4th symphony of A. Schnittke, which presents a synthesis of Orthodox, Catholic, Jewish and Muslim chants; the first spiritual Muslim choral concert based on the texts of the Koran *Elvidag* by R. Kalimullina.

Consequently, the modern neosacral direction demonstrates the stylistic pluralism characteristic of postmodern aesthetics, interpreted as the free and flexible use of any resources of a comprehensive range of creative manners and their special interaction – artistic and stylistic synthesis in order to create super-temporal intonation-artistic phenomena. We are talking not only about intertextuality (as the interaction of texts at the sign level), hypertextuality (in connection with the principles of citation and allusions), but also about the creation of metaformations in which religious themes sound like the basis of modern artistic thinking.

Let us turn to the second “pole” – the concept of profane or secular.

The generally accepted position in philosophy, cultural studies, art history is one where the sacred (sacred) dominates the profane (secular), but designates the profane as a phenomenon of spirit, authority, the highest idea of the demiurge⁷. In addition, the sacred as heavenly, the upper is hidden, implicit and requires concretization, embodiment in the material, “densification”, clarification through a sign, symbol, icon, temple, scripture, parable. That is, descending into the sphere of the mundane, the profane, the very phenomenon of the sacred is profaned, loses its essence, its core⁸. In accordance with this, we assume that something from the sphere of the

⁷ Ievgeniia Bondar, *op. cit.*

⁸ Cf. Alexandr Fedorovskikh, *op. cit.*

profane, in turn, can be elevated to the sacred, become generally significant. Thus, both of these phenomena can claim duality and a certain universality. We believe that such an “alignment of forces” is preserved when designating “neo-” tendencies. Thus, the question arises of comprehension of the levels and parameters of interpenetration, the mutual conversion of the concepts of the neosacral and the neoprofane, and also emphasizes the scientific and theoretical way of solving these issues – an agreement on the meaning and definitions.

A separate component is the study of the influence of society on the sacred and profane and, on the other hand, the study of the influence of the sacred and profane on society. The profane, like the sacred, has its embodiment in certain objects, texts, etc., that is, it reveals the mediation of material approaches. It has been proven that at a certain stage the sacred begins to dominate as a social value: in religion, politics, culture, etc. But at the same time, “the engagement of religion by society leads to the fact that it becomes the dominant social value, that is, religion takes the form of an ideology. Becoming an ideology, religion is profaned. The profanation of the sacred leads to a crisis of religion and, as a result, to a crisis of society.

As a result, the profane, worldly, as intellectual and ideological, is recognized as true and main, that is, sacralised. In the sphere of the profane, the ordinary, the tendency towards syncretism is again manifested: the merging of reality with a story about this reality. Reality turns into symbolic reality. At the same time, the mundane, earthly, profane is sacralised, declared the only true”⁹. Thus we can assert a constant variability in the status of these two categories at the philosophical level. Moreover, if in the archaic myth the non-equilibrium unity of the sacred and the profane assumed the dominance of the sacred, then in the modern myth the profane prevails. But this prevalence is not obvious, imperceptible, moreover, “noticeable as an absence”.

The very process of determining the status: sacred or profane (spiritual or secular) becomes the prerogative of the dominant type of thinking (as a generalizing category, or more simply, the view of an individual, in our case, a composer, conductor, project manager, etc.).

So, to the question: is it possible to confidently say that some form of attitude dominates in the choral art of the 21st century – profane or sacred? – our answer will be this: this philosophical question involves a certain “reincarnation” within any answer, depends on the position of the participant in the creative process (composer, performer, listener) and can be explained using the philosophical concept of dialogue as a universal form of interpersonal communication. For us, an important statement in this direction is the statement about the significance and mutual conversion of these two concepts and phenomena at the modern level: the thesis that the neoprofane (transient, mundane, everyday, sensual) is also capable of transforming into the neosacral (eternal, significant,

⁹ Cf. Alexandr Fedorovskikh, *op. cit.*

transcendent), like the sacred in the profane. First of all, mass culture becomes the means of this process: concerts, recordings, advertising, clips, virtual reality, which form the mass consciousness. Consequently, in the new birth of myth, in neo-mythology, the dialogic (synthetic?) interaction of the sacred and the profane and their neo-approaches becomes the main value.

Let's try to give a definition: the neoprofane in choral music manifests itself as: a) a communicative structure that uses as “codes” for its messages a synthesis of musical and rhetorical symbols established in ordinary (secular) and spiritual practice and modern musical broadcasting, the author's property; b) as a mental structure – these are images, forms, an intonational image of the world that exists in the mind of the composer, this is a style of thinking in the plane of the “human”, applied tradition. If we offer a specification, then, first of all, these are works that were originally created as stage-concert works, project-works, works-experiments; we will also identify the main directions: these are works related to folklore images, genres and their comprehension in modern art space; works that are dedications (from contemporaries to artists of past eras or certain events) and reveal a rich palette of textual interactions; secular program works demonstrating the result of the creative search of their authors.

Moreover, we can talk about the dialogic nature of neo-profane music, as well as the dialogic nature of neo-sacred music, highlighting the explicit and hidden varieties. Also, modern choral creativity allows us to talk about the internal and external dialogicity of these two neocategories, that is, dialogicity within the category and dialogicity between them. Here the non-level of modulations sacred – profane, profane – sacred is manifested: “There is no crisis in modern music. On the contrary, it is going through her richest period. For the first time, the composer got the opportunity to synthesize different types of thinking” – L. Berio¹⁰.

In this work, I agree to use the term “non-profane” as an unifying term for such styles and forms of existence of choral music:

- a) neo-folklorism;
- b) author's compositions of a general figurative-thematic direction.

Folklore is traditionally defined as a source of ethno-cultural information about national self-identification, a concept that has a certain hierarchy of levels, a complex and wide system of genres, demonstrates a certain duality: it can be interpreted as a category of sacred and profane; folklorism “is regarded as a generic concept that embraces all creative forms of communication with folklore in academic art” (R. Stankovich-Spolsky); “Neo-folklorism” acts as a broad stylistic concept in the category of “neo”, referring to the artistic culture of the 20th - early 21st century.

¹⁰ David Tup, *The Art of Sound, or Obsessive Weather*, Moscow, Adaptek, 2010, p. 109.

It is indicated that the conceptual circle of the phenomenon of neo-folklorism contains a classification associated with: the calendar cycle, the solar-biological, cultural-historical dimension of space-time; features of the use of folklore themes; functions, where in addition to the well-known communicative, ritual and rite, etc., the latest artistic and aesthetic, experimental functions are important, closely related to spiritual and value forms of world perception, emotional and sensory reflection of the phenomena of reality and imagination, etc. It is these signs that become the starting point in the criticism art of search for the categories of “tomorrow's yesterday” or “yesterday's tomorrow” (according to T. Cherednichenko¹¹).

For the performing aspect of the topic of our study, the most important is the typology of performing forms, where singing – monologue, dialogic, wholesale – becomes the starting point in determining the genre-communicative strategy in the neo-folklore industry. We consider the ancient syncretism of folk art, which inspires modern performers in search of theatrical presentability, reliable intonation, universal performance dramaturgy, etc., as another “nutrient source” of the tendency to create a complex action.

Studies of the features of the composer's interaction with folklore material have several levels and demonstrate a complex hierarchical structure.

In accordance with literary studies, we single out three general principles to work with folk material of different origins: 1) assimilation of “one's own” ethno-national folklore assets; 2) the use of folklore sources related to the origin, history and language of the people; 3) development of interaction between “our” and “foreign” sources, the formation of supranational parameters.

Summarizing the above-mentioned compositional techniques and highlighting the methods that reflect the essence of artistic and stylistic synthesis in the modern folklore direction, we indicate the leading approaches:

1. citation, where structural, motive, figurative, etc. can become the basis of the work. borrowing in conjunction with the acquisition of professional academic and author's equipment;
2. rethinking (transformation) of both folklore and modern professional-technical intonation-artistic components, where the basis of the work can be:
 - synthesis-interaction of syntactic units of intonation-song (motive, phrase, chant) and metrorhythmic intonation-poetic speech (rhythm intonation, metrical regularity or variability); speech techniques (tongue twisters, shouts, noises, etc.), features of regional pronunciation;

¹¹ Tatiana Cherednichenko, *Music in the history of culture*, Dolgoprudny, Aleggro Press, 1994.

- synthesis of melodic-intonation, harmonious, textured folklore material with compositional techniques born in the 20th-21st centuries, as a result of which the effect of untemperedness, primary heterophony is created;
- genre-stylistic synthesis of a poetic folk-song text and an original musical composition or a poetic folklore-stylized text and the author's musical component.

With such a variety of musical expressive means, the dialectical unity of the simplest - complex, archaic – modern, primary syncretic – synthesized becomes a manifestation of the true paradoxicality of modern folklore space in choral creativity.

In the key of such a broad pluralistic stylistic approach, the performing aspect of the choral creativity of the modern folklore direction is also considered. According to the peculiarities of working with folklore material, a classification of performance parameters is proposed: a) according to the method of vocal performance (manner, style of singing); b) according to the structure and scale of the idea and the specifics of the secondary performance complex (concert, theatrical, etc.); (emotional-semantic comprehension of the author's intention or semantic re-accentuation).

In line with the author's works, which destroy the “tradition” from the inside, building their own concept, is the work of V. Martynov *Night in Galicia* (1996) for a folk group and a string ensemble based on the texts of V. Khlebnikov and Mermaid songs from *Tales of the Russian people* Sakharov. According to the genre concept, this work can be interpreted as an attempt to restore-reconstruct a magical ritual-rite in the form of a modern concert and stage performance, but another definition is more in line with the procedural and experimental nature of this work – a project. The author plans a “new syncretism” – a synthesis of singing, dancing, playing, which, in a high professional level performance solution, gives a feeling of authenticity that a real folklore syncretic action is taking place.

The project-work *Night in Galicia* is not just a stylization, not only a reproduction of a ritual rite, not only an attempt to create a new concept-action, but this project offers a fundamentally new cultural situation in which the established forms of existence of art – a concert, an exhibition, a book of poetic texts, scenography, performance, etc., entering into relationships with each other determined by place and time (scene and duration), form a new artistic synthesis space. Thus, a new syncretic phenomenon is formed, which is based on the basis of modern composing and performing professional technologies, combined with traditional ritual features and signs. It is at this intersection that a new synthesis-project-work *Nights in Galicia* is born, and the completely constructed author's space turns into something very similar to a folk ethno-traditional original.

Further, we point out that the concept of author's compositions in choral music corresponds to a whole range of concepts: national, foreign, supranational; national composer school; historical, national, personal style.

National character can be represented through works in memoriam; works on a national-historical theme, etc.; works-concepts (for example, the cycle *Choral Christmas Frescoes* by V. Kikta and others).

The appeal to a foreign tradition provides several angles and, first of all, they are due to the choice of a poetic text: works that use the poetry of a certain region and era, “foreign” in relation to the composer or performer; works devoted to foreign intonation-artistic images and themes using the interaction of poetic texts of different origins; works, where the combination of different languages and colours of speech, “one's own” and “foreign” intonational images and author's artistic and musical performances, live and recorded sound forms a new style of expression in the choral field.

How can “project-works” be defined as supranational; works that prove a certain universalism of artistic thinking, works that personify the experimental search for intonation-artistic Esperanto. The following classification is proposed here: “works without words” (choral vocalizations, phonetic studies, etc.); works that already have the author's subtitle “performance”; compilation works of live sound and recordings; “conversational choirs” based on the Sprechstimme principle with notated recitation of two types: the Sprechgesang proper and the Sprechton; works with a rejection of the traditional fixation of the musical text, where the “form of the work” gravitates towards openness and incompleteness, where the concept of creation itself is leading, and the author's explanations are sometimes equal in volume to the score itself.

Conclusions

- we call the concepts and phenomena “synthesis of arts”, “dialogue of cultures”, “thinking in cultural layers” the most suitable for possible forms of culture and musical art in the 21st century;
- sacred and profane (as well as their neoforms) are mutually inverted and interconnected pair concepts that can claim duality and are explained using the philosophical concept of dialogue as a universal form of interpersonal communication. The very process of determining their status becomes the prerogative of the dominant type of thinking as a generalizing category;
- the essence of the new sacred choral music lies in the dialogic unity of established professional-academic, modern authorial principles and religiously oriented principles of selection, embodiment and organization of intonation-artistic material based on artistic-style synthesis;
- neoprofane in choral music manifests itself as a communicative and mental structure; allows you to highlight its explicit and hidden varieties, internal and external quality.

A striking sign of the folk direction as a neo-profane category is theatricality: spectacle combined with the characteristics of wholesale singing. One of the leading sources in the trends of modern theatricalization is the ancient syncretism of folk art; other sources we call the composer's requirements and the property of modern performing practice.

It is emphasized that the question of author's compositions in the context of neo-profane choral music is corrected by the category of individual style and corresponds to the concepts of national – foreign – supranational. The genre range of the author's choral works is proposed to be considered precisely along these artistic and stylistic highways.

BIBLIOGRAPHY

BONDAR, Ievgeniia – *Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral creativity*, Monography, Odessa, Astroprynt, 2019

CHEREDNICHENKO, Tatiana – *Music in the history of culture*, Dolgoprudny, Allegro Press, 1994

FEDOROVSKIKH, Alexandr – *Transformation of the sacred and profane in society: myth – religion – ideology*, Yekaterinburg, 2000

SHELYUTO, Volodymyr – *The problem of the sacred as a light-seeing problem. The Science - Religion*, Kiev, Suspilstvo, 2010

STASYUK, Svitlana – *Sacred and profane in the artistic space of opera-drama*, Academy Scientific Method Magazine, Moscow, Problems of Science, 2015

TUP, David – *The Art of Sound, or Obsessive Weather*, Moscow, Adaptek, 2010

YAROSH, Olga – *Christian sacred music: ukrainian context of development*, in *Scientific notes of the National University "Ostroh Academy"*, 2014

WEBOGRAPHY

MARTYNOV, Vladimir – *Night in Galicia*

URL: https://www.youtube.com/watch?v=T3QCucvV2_Y

BENEDETTO MARCELLO – PARTEA I DIN CELE ȘASE SONATE PENTRU VIOLONCEL ȘI PIAN ANALIZĂ COMPARATĂ DIN PERSPECTIVA OREI DE COREPETIȚIE

Profesor **Livia-Luiza Botez**

Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

Abstract: We have decided to make an analysis seen from co-repetition classroom perspective, the first parts of the Benedetto Marcello sonatas for cello and piano, since these works are a base for studying and consolidating the Baroque style in the first 5 to 7 years of studies. Due to tight space, we will limit ourselves only on the first part of each of the 6 sonatas. We described the difficulties which might appear on the co-repetition side and the different possible solutions to solve them that we have used during the last 11 years of experience as a teacher in the field. We analysed each element of musical expression (tone, forms, rhythm, melody, dynamics etc.) and we've brought arguments to underline the importance of the awareness and correct understanding of each of these elements. Special care was dedicated to show the positive effects of comparative additions and side discussions on this basis with the accompanist professor. Although many contemporary composers have written similar works, the cello teachers prefer these sonatas because they combine, in the most noble manner, the lyrism with the technical challenges. These six Benedetto Marcello sonatas for cello and piano are representing a foundation stone to learn constitutive elements of the Baroque style.

Keywords: *sonata*, Benedetto Marcello, tone, forms, dynamic.



ele șase sonate propuse spre analiză păstrează structura formală caracteristică sonatelor preclasice: lent – repede – lent – repede; excepție face *Sonata nr. 2*, care se încheie cu partea a IV-a în mișcarea agonică *Andante*.

Părțile I sunt relativ scurte, cuprinzând între 12 și 24 de măsuri. Datorită dimensiunilor reduse ale acestor părți, în general, profesorii de instrument respectă indicațiile de repetiție măcar pentru prima secțiune, repetiția fiind prezentată în „ecou” față de prima expunere, specific pentru acea perioadă a Barocului.

Tempo-urile sunt *Largo* și *Adagio* și sunt scrise în măsuri binare de 4/4, excepție făcând *Sonata nr. 4*, care este scrisă în măsura de 3/4.

Tonalitățile minore sunt regăsite în *Sonatele nr. 2 – mi minor*, *nr. 3 – la minor* și *nr. 4 – sol minor*, iar cele majore sunt întâlnite în *Sonatele nr. 1 – Fa Major*, *nr. 5 – Do Major* și *nr. 6 – Sol Major*.

Părțile întâi au formă bistrofică: *AA_v* sau *AB* în *Sonatele nr. 4 și 5*. Relațiile tonale întâlnite sunt la dominantă majoră în *Sonatele nr. 1, 5, 6* și la relativă majoră în *Sonatele nr. 2, 3, 4*.

Temele muzicale sunt de dimensiuni reduse, asimetrice, au structură proprie, suport armonic

și semnificație estetică, conținând, totodată, un puternic potențial de prelucrare. Procedeele de prelucrare ale discursului muzical întâlnite în aceste părți sunt secvențarea, modulația și repetarea strictă sau variată; mai puțin folosite sunt ornamentarea și recurența. Deoarece temele sunt create din motive delimitate de pauze, acestea ajută la înțelegerea și realizarea mai ușoară a elementelor unei fraze: începutul – punctul culminant – încheierea.

Motivele temelor sunt construite pe principiul întrebare – răspuns în *Sonatele nr. 1 și 2* sau au caracter narativ, așa cum întâlnim în *Sonatele nr. 3, 5 și 6*.

Ex. 1 Benedetto Marcello, *Sonata pentru violoncel și pian nr. 1*, ms. 1-2

Întrebare Răspuns

Largo

Ex. 2 B. Marcello, *Sonata pentru violoncel și pian nr. 6*, ms. 1-2

Adagio

Spre deosebire de sonatele pentru violoncel și pian ale compozitorului Antonio Vivaldi, unde discursul muzical din părțile I este format din valori mai mari, ceea ce face dificilă susținerea, în lucrările propuse spre analiză este indicată divizarea în optimi, pentru a ușura înțelegerea și execuția ritmică corectă.

În *Sonatele nr. 1, 2, 3 și 6* este anevoioasă realizarea ritmică a șaisprezecimii cu punct urmată de treizecdoime, deoarece elevii au tendința să deformeze formula în triolet. În această situație este indicată subdivizarea șaisprezecimii cu punct în trei treizecdoimi. Întâlnim în *Sonata nr. 6* formula ritmică șaisprezecime cu punct și treizecdoime urmată de triolet din șaisprezecimi. Aceste treceri de la ritmul binar la cel ternar sunt dificil de înțeles și realizat, mai ales atunci când elevul nu are format echilibru ritmic interior.

Ex. 3 B. Marcello, *Sonata pentru violoncel și pian nr. 6*, partea I, ms. 3-5



Datoria profesorului corepetitor este de a insista asupra corectitudinii ritmice și a studiului cu metronomul. În cazul luat ca exemplu, schimbările de ritm aduc după sine și o schimbare de caracter. Formula trioletului „calmează” discursul muzical, creând o stare de melancolie, tristețe interiorizată, spre deosebire de formula ritmică șaisprezecime cu punct – treizecidoime, ce transmite o stare avântată, mai optimistă.

Repetarea este procedeul de prelucrare ritmico-melodică foarte des folosită în aceste prime părți. Întâlnim variante de repetiții stricte sau în care este preluată doar una sau mai multe formule ritmico-melodice – secvențarea. În general, secvențarea ritmică este strâns legată de cea melodică, neexistând doar o secvențare pur ritmică.

Plurimelodia des întâlnită în partea I a sonatelor de Benedetto Marcello este o scriitură cvasi omofonă. *Sonata nr. 4* dezvoltă un element nou în scriitura temei, *fugatto*-ul. Violoncelul și pianul intră cu tema în *canon*; pentru acest moment este necesar din partea elevului o anumită maturitate de înțelegere. El trebuie să știe foarte bine ritmic și intonațional ceea ce are de executat, pentru a reuși să asculte și tema pe care o intonează pianul.

Ex. 4 B. Marcello, *Sonata pentru violoncel și pian nr. 4*, partea I, ms. 1-2



Respectarea pauzelor este un alt element foarte important, care trebuie menționat, deoarece elevii au tendința să lungească ultimele sunete ale arcului de *legato*, a încheierilor de frază, denaturând astfel textul muzical. Odată cu deprinderile de intonație, ritm și dinamică, elevului i se

va explica și despre necesitatea de a respecta valoarea pauzelor. În general, pauzele în aceste sonate sunt de expresie, ele pregătind intrarea unei alte linii melodice. Așadar, gândirea pauzelor ca un element stilistic în desfășurarea actului muzical va ajuta elevul să respecte ritmica discursului.

Cum am menționat anterior, părțile I din cele șase sonate de Benedetto Marcello au formă bistrofică, fiind compuse din două secțiuni foarte clar definite printr-un semn de repetiție. Între cele două secțiuni, elevii nu respiră, fapt care îi dezechilibrează ritmic, pierzând, totodată, caracterul. În *Sonatele nr. 1 și 6* această trecere este marcată de o pauză de pătrime. Ultima notă din prima secțiune este pătrime, iar elevii au tendința să o scurteze, intrând cu câteva secunde înainte de a doua secțiune. Dacă elevul înțelege și simte starea de liniște și calmul acestor finaluri, va respecta valorile din partitură și va transmite, va realiza caracterul dorit de compozitor.

Din punct de vedere dinamic, în general, profesorii de instrument cer respectarea indicațiilor din partitură, chiar dacă acestea nu sunt în conformitate cu „terasarea” specifică stilului baroc. Elementele de dinamică trebuie construite împreună cu pianistul; de aceea, elevul va fi ajutat să conștientizeze și să realizeze dialogul dintre cei doi participanți la actul artistic.

Scriitura acompaniamentului pianului este omofonă, fiind creată din optimi și pătrimi. Mersul acordic este întrerupt, uneori de intervenții scurte cu ritmuri preluate din tema violoncelului, așa cum întâlnim în *Sonatele nr. 1 și 2*, prin formula șaisprezecime cu punct – treizecidoime.

Ex. 5 B. Marcello, *Sonata pentru violoncel și pian nr. 2*, partea I, ms. 5

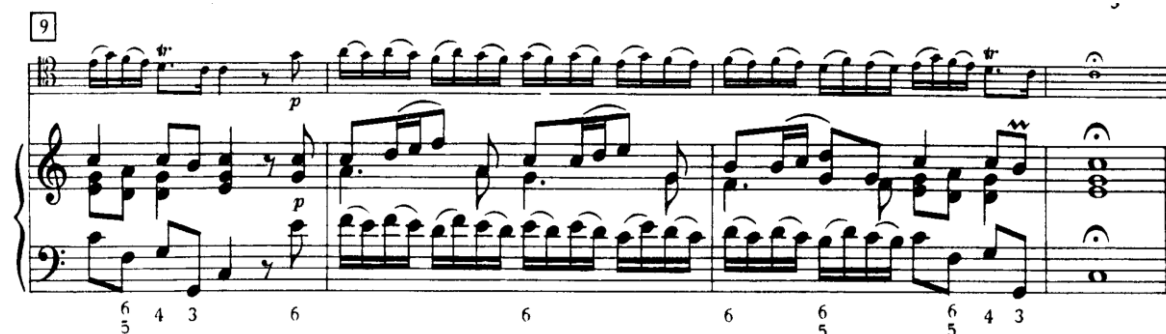


Pianul poate dubla linia melodică a violoncelului (*Sonata nr. 5*) sau poate prezenta aceeași temă în *canon* cu violoncelul (*Sonata nr. 6*). Oricare ar fi tipul de acompaniament, evoluția pianistului va fi precisă și egală, pentru a ajuta elevul să mențină tempo-ul constant.

Ex. 6 B. Marcello, *Sonata pentru violoncel și pian nr. 5*, partea I, ms. 7-8



Ex. 7 B. Marcello, *Sonata pentru violoncel și pian nr. 5*, partea I, ms. 10-11



Elevul trebuie să fie ajutat să-și formeze în auzul interior imaginea sonoră corectă. Aceasta este o muncă de lungă durată, în care profesorii trebuie să dea dovadă de răbdare și să investească multă răbdare, tact pedagogic, timp și energie cu fiecare elev în parte. Nu trebuie omis faptul că este mult mai greu să creezi o percepție corectă a sunetului, decât să dezvolți o nouă deprindere motrică corectă. Sarcina profesorului corepetitor este să-l ajute pe viitorul interpret să conștientizeze culorile timbrale date de schimbările armonice, să creeze imagini vizuale cât mai plastic, pentru a-l ajuta să redea cât mai exact atmosfera textului muzical. Spre deosebire de profesorul de instrument, care poate să exemplifice la violoncel elevului, acompaniatorul trebuie să fie foarte plastic în descrieri, să fredoneze sau chiar să intoneze la pian linia melodică solistică, pentru a-l ajuta în crearea percepției sonore optime.

Benedetto Marcello a compus aceste lucrări în perioada definirii formei de sonată barocă, fapt ce determină influența clară a dansurilor ce compun suita barocă. Multitudinea de caractere și stări pe care le descoperă aceste prime părți – narativ, descriptiv, optimist, trist, melancolic – vor fi realizate prin respectarea textului muzical, în special prin conștientizarea ritmurilor dansurilor ce au fost sursă de inspirație.

La început, elevul trebuie să asculte măcar o dată acompaniamentul pianului, pentru a înțelege și cunoaște ceea ce susține sau dublează textul muzical al lucrării pe care o va interpreta. La fel de edificator pentru elev este ca cei doi profesori să exemplifice împreună, pentru ca acesta să asculte detașat ceea ce va urma el să interpreteze. Totodată, audiția comparată la clasa de corepetiție a genurilor interpretate împreună cu elevul, urmată de discuții și analize pe baza celor descoperite, sunt benefice pentru înțelegerea stilului de interpretare specific secolului al XVII-lea.

Inițial, profesorii de instrument cer elevilor susținerea frazelor mai lungi, pentru a le forma puterea de susținere interioară, dar cu timpul elevii trebuie să depășească această etapă, pentru a putea sugera expresia dansantă. Importanța dată timpilor principali și relaxarea imediată a sunetului este o tehnică destul de greu de înțeles de către tinerii violonceliști, deoarece este complicat să conducă linia melodică; mulți elevi depășesc acest prag cu ajutorul audițiilor comparate și a exemplificărilor cât mai plastice. O sugestie care funcționează la clasa de corepetiție este

prezentarea imaginii unui salon din secolul al XVII-lea în care se dansează. Așezările pe timpii principali ajută la reliefarea caracterului dansant. În tablourile narative, la fel ca și în interpretarea unei lucrări, așezările, respirațiile sunt asemănătoare cu intonația, inflexiunile vocii pe care le folosim în povestirea unei acțiuni sau în descrierea unui peisaj. La această vârstă elevii vor recepta mai repede imaginile audio-video și cele vizual-auditive pe care cei doi profesori le sugerează.

Aceste *Șase sonate pentru violoncel și pian* de Benedetto Marcello îi obișnuiește pe viitorii artiști să interpreteze și să transmită diferite stări: de la liniște, visare, nostalgie la exuberanța optimismului, a dinamismului etc. Elevii vor înțelege că dificultatea de interpretare a acestor părți apare în trăirea personală și, implicit, în arta transmiterii expresiei textului muzical.

BIBLIOGRAFIE

BALAN, George – *Sensurile muzicii, compozitor, interpret, ascultător, o introducere în estetica fenomenului muzical*, București, Editura Tineretului, 1965

BONCU, Ștefan, Dorin NASTAS – *Emoțiile complexe*, Iași, Editura Polirom, 2015

NAE, Lăcrămioara – *Arta acompaniamentului pianistic reflectată în liedul românesc al secolului al XX-lea*, Iași, Editura Artes, 2006

SARTRE, Jean Paul – *Psihologia emoției*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2010

PARTITURI

BENEDETTO, Marcello – *Six Sonatas for Violoncello and Continuo*, Leipzig, Edition Peters, 1958

BENEDETTO, Marcello – *Zwei Cello – Sonaten*, Berlin & Leipzig, Edition N. Simrock, 1872, 1874

FLASH-URI DIN ORA DE MUZICĂ ÎN TIMPUL PANDEMIEI

Profesor **Rodica Burghlea**

Dasman Bilingual School, Kuwait

The purpose of education is to engage students with their passions and growing sense of purpose, teach them critical skills needed for career and citizenship, and inspire them to do their very best to make their world better¹.

(Tony Wagner & Ted Dintersmith, 2015)

Abstract: The planet experienced a challenging time during Covid when parents and teachers had to collaborate to keep the learning going. As never before the school shifted from in person to online for more than three months. As a result, latest conversations around the world are about getting students and keeping students in school for the sake of their academic growth and more than ever, their social and emotional well-being.

Keywords: social and emotional, wellbeing, student, parents, teacher, activities.



Suntem deja de doi ani ca într-o barcă ce se leagănă pe o mare tulbure, de unde parcă nu se mai vede țărmul și toată lumea încearcă să se miște cât mai puțin posibil, astfel încât să nu se răstoarne². Sau parcă am fost cu toții înscriși într-un maraton, în care trebuie să ajungem cu bine la linia de final și să nu sabotăm echipa.

Învățământul a fost printre cele mai atinse categorii în timpul pandemiei de *Covid-19*, a suferit schimbări, unele mai bune, altele mai puțin reușite. Aceste experimente sunt încă sub lupa analiștilor, care s-au împărțit în două tabere: o categorie vorbește despre cât de mult s-a extins expunerea la tehnologie, înțelegerea și aplicativitatea ei, iar o altă categorie trage un semnal de alarmă despre lacune majore în instrucția elevilor, lipsuri, care adunate vor avea un efect nefast în viitor³.

De la începutul pandemiei până astăzi au fost experimentate trei modalități de predare: sincron, asincron⁴, tradițional în clasă. Ora de muzică a suferit schimbări majore, datorită necesității

¹ „Scopul educației este să conecteze elevii cu propriile pasiuni și să le dezvolte un scop în viață, să-i învețe competențele critice necesare în carieră și spiritul cetățenesc, să-i inspire să fie cei mai buni într-o lume mai bună.” [trad.n.] Kallick Bena, Zmuda Allison, *Students at the center: personalized learning with habits of mind*, ASCD, Alexandria, Virginia, USA, p. 2.

² <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/10483713211000727?icid=int.sj-abstract.similar-articles.2>

³ <https://www.hmhco.com/blog/research-backed-ways-to-close-the-covid-achievement-gap>
<https://www.businesswire.com/news/home/20210330005322/en/Educators-Identify-Learning-Gaps-due-to-COVID-19-in-Horace-Mann-Study>

<https://www.oecd-ilibrary.org/sites/8ab5c27b-en/index.html?itemId=/content/component/8ab5c27b-en>

<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.651393/full>

⁴ <https://thebestschools.org/resources/synchronous-vs-asynchronous-programs-courses/>

<https://www.brynmawr.edu/blendedlearning/asynchronous-vs-synchronous-learning-quick-overview>

adaptării la posibilitățile *online*-ului. Profesorii de muzică au început să folosească mai multe platforme, cum ar fi: *Garage Band*, *Kahoot*, *NoteFlight*, *Flat*, *Sibelius*, *Quaver*, *Soundfly*, *Soundtrap*, *Musictheory*, *SmartMusic*, *Seesaw*. Înainte de a ajunge însă la componenta muzicală a activității, profesorul are misiunea să se asigure mai întâi că elevul este stăpân pe cerințele tehnice ale platformelor, ceea ce înseamnă o prelungire semnificativă a timpului necesar finalizării obiectivelor.

Primele cerințe după intrarea în *online* au fost: activitățile muzicale trebuie să fie interactive, să solicite o implicare continuă și să fie plăcute. Eventual să aibă o participare nu doar a elevului, ci a întregii familii, motiv în plus de a petrece timp calitativ. Profesorii furnizează părinților activități pentru ca aceștia să interacționeze cu copiii și să funcționeze împreună ca o echipă, pentru a atinge un scop. De asemenea, profesorii trebuie să aibă în vedere că activitățile propuse în *online* trebuie să poată fi realizate în spațiul și cu posibilitățile de acasă⁵.

Înainte de orice, e necesar să înțelegem care este impactul din punct de vedere social și emoțional al celor doi ani de pandemie și ce direcții trebuie urmate pentru ca elevul să fie o persoană împlinită ca membru al familiei, membru al școlii și membru activ al comunității. Cele trei roluri sunt interconectate⁶. Importanța eficacității strategiilor de învățare la distanță, suprapus cu traiectoria elevului din punct de vedere al dezvoltării abilităților socio-emoționale, a devenit principalul subiect de discuție, mai ales în condițiile de izolare socială, stres, sau lipsa unei rutine. Într-un studiu⁷ legat de componenta socio-emoțională a învățământului în timpul pandemiei de *Covid-19* sunt menționate următoarele: „O dezvoltare socio-emoțională sănătoasă este în mod particular importantă, deoarece are un impact semnificativ asupra copilului ca entitate. Elevii cu abilități socio-emoționale bune au o traiectorie academică ascendentă și un comportament social acceptat, colaborează cu ceilalți elevi și cu familia, au foarte puține probleme de sănătate. Elevii care au dificultăți în a naviga prin etapele de dezvoltare socială sunt mult mai expuși la rezultate școlare slabe, probleme de comportament și impasuri emoționale. Slabele abilități sociale plasează elevii unui risc major de a fi hărțuiți, tachinați și izolați social. Pentru elevii care trăiesc eșecul social, școala devine un spațiu de aversiune pe care vor încerca să-l evite constant. În fapt, este o relație directă între hărțuire/tachinare și absentism, care are un impact negativ asupra rezultatelor școlare. Dacă provocările socio-emoționale rămân neadresate și problemele cu partenerii de școală devin cronice, probabilitatea unor rezultate negative în adolescență, precum eșec academic sau abandon școlar, cresc semnificativ.”⁸ [trad.n.]

⁵ <https://www.littlerockfamily.com/post/130876/covid-19-guide-at-home-music-resources-and-activities>

⁶ <https://www.artsednj.org/optimism-through-the-covid-19-disruption-utilizing-social-emotional-learning-for-reflection-and-growth/>

⁷ <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/feduc.2021.683142/full>

⁸ “Healthy social-emotional development is particularly important because it impacts the whole child. Students with good social-emotional skills have better academic performance and school behaviors (Durlak, et al., 2011; Payton et al., 2008), fewer behavior problems (Feinberg, et al., 2007), better relationships with peers and family (Chow, et al., 2013;

Concluzia: elevii proveniți din familii și școli implicate au rezultate bune, lipsesc rar de la școală, au abilități sociale și comportament foarte bune, se adaptează ușor la orice mediu, au planuri de viitor; știu să colaboreze și să împartă responsabilitățile și puterea, să fie încrezători, recunosc și respectă importanța celor trei entități și diferențele culturale.

Muzica⁹ poate fi un suport activ pentru o dezvoltare armonioasă: cunoașterea emoțională și memoria, exprimarea emoțiilor, reglarea emoțiilor și auto-controlul, practicarea empatiei¹⁰. Astfel, activitățile propuse de profesorii de muzică în *online* au cuprins: exerciții de respirație, jocuri, cântece, dansuri, tactarea ritmului folosind diferite obiecte sau părți ale corpului, cântecele întrebare-răspuns, cântecele cu modele secvențiale, realizarea unor proiecte, accesarea *site*-rilor pe internet, unde pot cânta la diverse instrumente¹¹, să înregistreze un cântec sau un fragment *audio-video*, să-și exprime opiniile legate de anumite înregistrări, să citească povești cu subiect specific. Activitățile oferă copiilor posibilitatea de studiu individual, de a prelua inițiativa învățării, de a descoperi lucruri noi. Elevii experimentează strategii de a învăța singuri, modele ce pot fi aplicate în orice domeniu de studiu.

În stadiul planificării orelor de muzică, un element important care trebuie avut în vedere este componența comunității căreia te adresezi, grupul etnic/cultura de care aparține copilul, diversele culturi având propriile reguli. Activitățile trebuie să ilustreze diversitatea și incluziunea¹². Activitățile planificate trebuie să aibă menirea să-i determine pe copii să se cunoască mai bine pe ei înșiși și pe cei din comunitatea lor. Muzica implică abilități de viață, precum: cooperare, lucru în echipă, comunicare, dedicare, angajament, conștientizarea de sine, rezistență la stres, rezolvarea unor dificultăți, toate fiind aspecte ale succesului.

Acum, mai mult ca oricând, accentul este pus pe „pașii” ce se fac în învățare, mai importantă este „călătoria”, procesul prin care se învață, decât pe produsul final, care în calendarul evenimentelor școlare era reprezentat printr-un concert/recital/producție, eventual chiar de câteva ori pe an. Profesorii de muzică recomandă un repertoriu de cântece, care poate fi folosit individual

Crawford & Manassis, 2011), and fewer mental health issues (Groeben, et al., 2011; Röhl, et al., 2012). Students who have difficulty navigating the social developmental shifts of school are more likely to experience academic underachievement, behavior problems, and emotional difficulties (Kupersmidt & DeRosier, 2004; Najaka, et al., 2001; Parker et al., 2006). In addition, poor social skills place students at heightened risk for bullying, teasing, and social isolation (Asher, et al., 1996; Olweus, 1993; Solberg, et al., 2007). As students experience social failure, school becomes an aversive place which they may actively try to avoid (Gazelle & Druhen, 2009; Ladd, 2006). In fact, there is a direct relation between being bullied and teased at school and greater absenteeism, which in turn negatively impacts students' academic performance (DeRosier, et al., 1994). If social-emotional challenges go unaddressed and peer problems become more chronic and severe, the likelihood of serious negative outcomes in adolescence, including academic failure (DeRosier et al., 1994; Fleming et al., 2005; Woodward & Fergusson, 2000) and dropout (French & Conrad, 2001), significantly increases”. Cf. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/feduc.2021.683142/full>

⁹ <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1048371319891421>

¹⁰ <https://www.edutopia.org/article/integrating-music-social-and-emotional-learning>

¹¹ https://www.musick8kids.com/html/play_bw.php?bwswitch=TRUE

<https://www.primarygames.com/arcade/music/simpleinstruments/>

¹² <https://www.modulationstherapies.com/post/music-in-early-childhood-social-and-emotional-benefits>

de copii sau în grup, de către familie sau comunitate, cu diferite scopuri: relaxarea, folosirea unor ustensile din casă ca instrumente muzicale, cântece cu mișcare, de meditație sau exprimare a diferitelor sentimente și emoții¹³. Elevii trebuie să vadă, să recunoască în ei înșiși și în alte persoane, o paletă cât mai largă de emoții, pentru a fi capabili să le controleze, să exerseze empatia.

Cea mai mare „descoperire” a ultimilor doi ani a fost că ceea ce numim cu toții școala este ceva mai mult decât o clădire în care copiii învață diferite informații. Familiile au experimentat direct importanța muncii profesorilor, școala nu este doar despre predare și corectare a unor teme, ci locul unde se construiesc, în paralel cu progresul academic, abilități socio-emoționale importante, care contribuie la dezvoltarea fiecărei persoane. Elevii au nevoie de conectare cu ceilalți copii, să împărtășească experiențe, idei, fapte, perspective, să conștientizeze că detaliile contează. În aceeași notă, deși poate suna învechit, am realizat brusc că școala este locul care permite în primul rând părinților să meargă la serviciile lor, iar copiii să petreacă un timp de calitate într-un spațiu educațional. Pandemia ne-a dat oportunitatea, nu doar să reexaminăm scopul profesorilor, importanța învățământului, dar și obiectivele școlii și relația părinte-școală-comunitate.

Acum, când sperăm ca lumea să se întoarcă către normalitate, discuțiile fiind despre nevoile elevilor, despre cele mai bune practici de învățare și acoperirea cât mai rapidă a golurilor academice, a apărut un nou subiect fierbinte, care era asociat doar medicilor: efectele stresului și sindromul *burnout* la profesori¹⁴. Efectele post *Covid*, stresul la care au fost supuși profesorii, asociate cu epuizarea mentală, fizică și emoțională sunt probleme reale, care cer o regândire a misiunii școlilor, de a sprijini prin servicii de consiliere, de a încuraja creativitatea și inovația în procesul educațional, strategii efective care să combată abandonul educatorilor. Cadrele didactice au nevoie de sprijin din partea administrației, de susținere a breslei, să găsească „oaza” de calm în momentele de incertitudine și de dezordine informațională. Asemeni copiilor, adulții au nevoie să se exprime, să fie auziți, să se simtă în siguranță. Meseria de profesor este, în mod normal, epuizantă fizic și mental, nemaivorbind de condițiile excepționale trăite în ultimii doi ani.

Ca profesor de muzică, în timpul pandemiei cea mai importantă „lecție” pe care am învățat-o a fost redescoperirea artei sunetelor alături de elevi, onoarea și fericirea de a avea muzica în viața noastră. Muzica este factorul care ne poate ține uniți, indiferent de limbă, cultură, religie. Ca reprezentant al muzicii mi-am dat seama că am oportunitatea să aduc un moment pozitiv, o stare de bine, de confort psihic în viața elevilor, dându-le ocazia să se miște, să danseze, să cânte, să bată din palme, într-o succesiune de multe alte momente în fața unui ecran și închiși în casă. Dar, mai ales,

¹³ <https://fortemusic.com.au/joondalup/blog/music-and-emotional-development-in-children>

¹⁴ <file:///Users/teacher/Downloads/ijerph-18-10339-v2.pdf>

<https://www.nea.org/advocating-for-change/new-from-nea/getting-serious-about-teacher-burnout>

<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.756007/full>

<https://kognito.com/blog/teacher-burnout-covid-19-supporting-school-staff>

într-o lume a secolului XXI, care se mândrea cu viteza amețitoare cu care se mișcă totul, iată, pandemia ne-a demonstrat că este bine câteodată să te bucuri de momente de liniște, atât de necesare pentru o gândire clară și pozitivă.

WEBOGRAFIE

<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/10483713211000727?icid=int.sj-abstract.similar-articles.2>

<https://www.littlerockfamily.com/post/130876/covid-19-guide-at-home-music-resources-and-activities>

<https://thebestschools.org/resources/synchronous-vs-asynchronous-programs-courses/>

<https://www.brynmawr.edu/blendedlearning/asynchronous-vs-synchronous-learning-quickoverview>

<https://www.hmhco.com/blog/research-backed-ways-to-close-the-covid-achievement-gap>

<https://www.businesswire.com/news/home/20210330005322/en/Educators-Identify-Learning-Gaps-due-to-COVID-19-in-Horace-Mann-Study>

<https://www.oecd-ilibrary.org/sites/8ab5c27b-en/index.html?itemId=/content/component/8ab5c27b-en>

<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.651393/full>

<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/feduc.2021.683142/full>

<https://www.artsednj.org/optimism-through-the-covid-19-disruption-utilizing-social-emotional-learning-for-reflection-and-growth/>

<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1048371319891421>

<https://www.edutopia.org/article/integrating-music-social-and-emotional-learning>

https://www.musick8kids.com/html/play_bw.php?bwswitch=TRUE

<https://www.primarygames.com/arcade/music/simpleinstruments/>

<https://www.modulationstherapies.com/post/music-in-early-childhood-social-and-emotional-benefits>

<https://thebestschools.org/magazine/types-of-learners/>

<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/feduc.2021.675434/full>

<https://fortemusic.com.au/joondalup/blog/music-and-emotional-development-in-children>

<file:///Users/teacher/Downloads/ijerph-18-10339-v2.pdf>

<https://www.nea.org/advocating-for-change/new-from-nea/getting-serious-about-teacher-burnout>

<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.756007/full>

<https://kognito.com/blog/teacher-burnout-covid-19-supporting-school-staff>

FILOSOFIA HERBARTIANĂ ÎN CREAȚIA LUI LEOŠ JANÁČEK

Pianist concertist, dr. **Dragoș Andrei Cantea**

Titular general *DAC Music Performance*

Co-fondator și Director artistic *Classix Festival*

Abstract: This paper is a component of the doctoral thesis I defended in 2020, entitled *The Piano Oeuvre of Leoš Janáček. Transcendence through Programmatism*, under the guidance of Professor, Dan Prelipcean, PhD at the “George Enescu” National University of Arts in Iași. This information is meant to reveal the thinking behind Leoš Janáček's musical language, abandoning the boundaries of his piano works. Herbart's philosophy on Janáček left its mark on the way he conceived not only his musical ideas, but also his daily life. Whether we are talking about Czech nationalism or the ideology of Slavic sovereignty that has established itself as a need to belong to an infallible system of values (especially by idolizing Russian tsarism), Herbartian thinking has been the basis of interdisciplinarity not only with Janáček, but also with major cultural actors of the Austro-Hungarian Empire. This philosophy transcends the historical period and finds its adaptability in the 21st century, through the same relationship between individuality and the whole, both artistically and economically and socially. The notions of aesthetics and harmony are described in such a way that, hopefully, is accessible even at pre-university level, so that this article can be considered a gateway to Janáček's sound universe, one very contrasting with the symphonic grandeur of his contemporaneity.

Keywords: Janáček, Czech, Herbart, philosophy, aesthetics.

 Pentru a putea dobândi o capacitate analitică generală a principiilor componistice în creația lui Janáček, este necesar să parcurgem, chiar și la nivel superficial, impactul pe care l-a avut didactica și filosofia herbartiană asupra compozitorului.

În acest sens, ne vom îndrepta atenția către citări care aparțin lui John Daverio și lui Michael Brim Beckerman, menționați în foarte concisa prezentare a Laurei Hrivnak (Universitatea din Kansas, SUA, 2013)¹.

Johann Herbart (1776-1841) a fost un filosof, psiholog, pedagog și muzician german, care a pus bazele unei practici educaționale aplicate inter-disciplinar. John Daverio menționează că Herbart avea ca scop „găsirea unei unități comune care să stea la baza unor fenomene diferite ale existenței”².

¹ Laura Hrivnak, *Revealing Janáček: On an Overgrown Path – Series I*, 2013.

² John Daverio, *Herbart, Johann Friedrich*, publicat în *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/>

Metoda sa a atras atenția în toate ținuturile Cehiei în perioada secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea tocmai prin faptul că putea fi aplicată într-o varietate impresionantă de domenii și funcționa precum o teorie menită să clarifice concepte de bază în științe, psihologie, didactică și arte.

Datorită relevanței generale și ușurinței de înțelegere, teoria lui Herbart a devenit o gândire de bază a Imperiului Austro-Ungar și principala filosofie predată la Universitatea din Praga³.

Esența acestei gândiri, pe care o vom numi în continuare herbartianism, poate fi explicată prin unitatea tuturor lucrurilor și aderarea tuturor lucrurilor la regula fundamentală a non-contradicției. Herbart considera că prin reducerea tuturor elementelor până la cea mai mică parte componentă (atomizare) și prin înțelegerea relaționării acestor elemente cu întregul, contradicțiile pot fi rezolvate și în concluzie, unitatea realizată⁴.

În aplicarea acestei noțiuni a reducăției asupra domeniului umanist, Herbart considera că judecata estetică trebuie să aibă în vedere, în primul rând, relațiile interne între elementele componistice ale fiecărei forme de artă în parte (în arta vizuală – culoarea și conturul, iar în muzică – melodia și armonia).

Astfel, în ce privește muzica, Daverio consideră că în muzică vom judeca estetica prin succesiunea relațiilor dintre armonie, melodie și ritm⁵.

Primul contact al lui Janáček cu herbartianismul a fost la Institutul Pedagogic din Brno, compozitorul devenind cu adevărat interesat de această practică în perioada studiilor de la Praga. Janáček a parcurs numeroase scrieri asupra herbartianismului ceh, în special tratatul *Estetici generale* al lui Josef Durdík⁶. Următorul pasaj din această lucrare definește rolul esteticii: „Estetica este doar satisfacția derivată din forma artistică. Rolul esteticii este să denote condițiile satisfacției, mai precis a componentelor care sunt în relație directă unele cu altele, individual, cât și în relație cu întregul”⁷. [trad.n.]

Janáček a subliniat acest întreg pasaj, notându-și în propriile jurnale: „partea cu întregul – corect!”⁸. [trad.n.]

³ Milan Kundera, *He Saw the Coming Night*, în revista *Cross Currents* 2, p. 371, *apud* Laura Hrivnak, *op. cit.*, p. 12.

⁴ Michael Brim Beckerman, *Janáček As Theorist*, New York, Pendragon Press, 1994, p. 16.

⁵ John Daverio, *Herbart, Johann Friedrich*, în *Grove Music Online*, *apud* Hrivnak, p. 12.

⁶ Filosof ceh, 1837-1902.

⁷ Michael Brim Beckerman, *op. cit.*, p. 21, *apud* Hrivnak, p. 12: “Only the pleasure which is derived from the form of the image is aesthetic. The conditions for the sense of beauty can only be forms. The task of aesthetics is to deduce the conditions of pleasure, that is, form, the components of which stand in definite relation to each other, part to part, and part to whole”.

⁸ *Idem.*

Această idee a inter-relaționării elementare este crucială la fiecare aspect de limbaj în creația lui Janáček și explică multe dintre practicile sale componistice.

Prezenta noțiune a „atomizării” și a conexiunilor tuturor părților integrate întregului stă la baza teoriilor lui Janáček asupra armoniei. Compozitorul era sub atenta îndrumare a principiilor armonice ale lui František Skuhersky (profesor de compoziție al lui Janáček în timpul studiilor de la Praga), și anume că fiecare interval/acord este regăsit în toate ipostazele de-a lungul spectrului tonal în integralitatea sa, fiind astfel posibilă modularea imediată de la o tonalitate la alta, indiferent de cât de îndepărtate ar fi la prima vedere⁹. De aici, Janáček și-a dezvoltat propria sa teorie în privința structurii și a conexiunilor tonale, considerând că nivelul de disonanță creat între intervalele unor acorduri succesive și percepția auditivă poate produce anumite efecte emoționale. El descrie aceste idei în următorul pasaj din volumul său *Teoria Completă a Armoniei*: „Emoțiile depind de timbrul fiecărei voci care apare și se rezolvă. În fiecare conexiune a unui acord de patru sunete, un anumit număr de evenimente cu posibil impact emoțional au loc... sunt patru, iar în teorie ele sunt suficiente pentru înțelegerea naturii conexiunii. Conciliere, deranjare, mutare și amplificare ar fi nume potrivite pentru a aproxima dimensiunea estetică. Astfel, putem ierarhiza fiecare succesiune de acorduri”¹⁰. [trad.n.]

Exemplul 1 ilustrează exemple ale acestor patru dimensiuni estetice oferite de teoreticianul Michael Beckerman în studiul său *Janáček as Theorist*, după cum urmează¹¹:

Concilierea reprezintă mișcarea către un interval care este mai consonant:

Ex. 1a



Deranjarea modulează către un interval mai disonant:

⁹ Laura Hrivnak, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Michael Brim Beckerman, *op. cit.*, p. 65, *apud* Laura Hrivnak, *op. cit.*, p. 13: “The emotion depends on the tones of each voice unfolding and concluding by connecting form in affect. In each connection of a four-note chord a number of emotional events take place.... there are four, and in theory they suffice for the comprehension of the nature of the connection. Conciliation, disturbance, amplification, and change are the names of the approximate aesthetic sensibilities. As a result, it is possible to rank a connection of chords”.

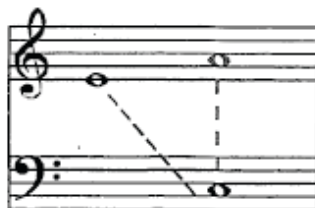
¹¹ Laura Hrivnak, *op. cit.*, pp. 13-14.

Ex. 1b



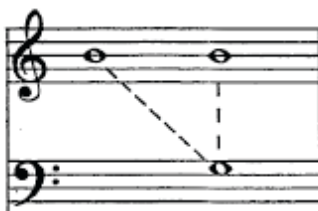
Mutarea descrie o situație în care nivelul de consonanță/disonanță rămâne neschimbat:

Ex. 1c



Amplificarea are loc atunci când nu există vreo diferență la nivel de interval:

Ex. 1d



În exemplul 2, putem observa cum Janáček pune în aplicare câteva dintre aceste noțiuni între două acorduri:

Ex. 2



Janáček notează: „schimbare la nivelul basului, VI-I, amplificare la vocea alto-ului, VIII-VIII, iar la tenor III-III, și rezolvarea prinde viață doar prin dulcea conciliere VI-V de la vocea sopranului”¹².

Janáček duce această necesitate a balansului dintre conflict și rezolvare mai departe, descriind efectul haotic auditiv (pe care l-a numit *spletna*), în care două acorduri se ciocnesc prin suprapunere, creând disonanță melodică. Așadar, haosul ia naștere ca rezultat al suprapunerii a două acorduri succesive¹³.

¹² Laura Hrivnak, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹³ Michael Brim Beckerman, *op. cit.*, p. 64.

De aici, noi menționăm că balansul de tensiune/rezolvare dintre acorduri este rezultatul impactului emoțional și, totodată, sursa satisfacției estetice.

Hrivnak notează că această practică este cea care îl plasează pe Janáček departe de alți teoreticieni, întrucât mișcarea de la un acord la următorul nu este determinată de regulile armoniei tradiționale, cât de nivelul de disonanță melodică creat între intervalele a două acorduri succesive¹⁴. Astfel, acordurile și relațiile care le constituie sunt explicate prin influența fiecărei voci în parte, în loc de mișcarea tonală în bloc¹⁵. Ceea ce îl situează pe Janáček și mai departe este faptul că el a asociat fiecare succesiune acordică cu un efect emoțional. Beckerman descrie în mod elocvent acest fenomen al lui Janáček: „Această noțiune consideră că fie și cele mai simple, banale succesiuni de acorduri conțin un potențial impact emoțional cu un efect necunoscut. Didactica atomistică herbartiană se alătură sistemului propriu de referințe al lui Janáček. Nu este doar conexiunea în mare, la nivel de întreg, cea care denotă strălucirea estetică, ci fiecare parte integrată devine însuflețită cu o calitate emoțională”¹⁶. [trad.n.]

În final, un alt principiu care aparține filosofiei lui Herbart și care a avut o influență asupra lui Janáček este cel al pedagogiei și al dezvoltării sociale. Herbartianismul considera, de asemenea, că fiecare individ trebuie să lupte pentru a-și atinge potențialul său intelectual, iar odată cu aceasta, venea și responsabilitatea civică pentru a-și folosi talentul și cunoștințele dobândite pentru îmbunătățirea societății¹⁷. Conform lui Beckerman, Durdík a susținut această filosofie în *Estetici generale*, militând pentru „participarea activă a oamenilor în îmbunătățirea societății”, iar Janáček și-a notat acest pasaj ca „important!”, subliniat de șase ori¹⁸. Acest fapt denotă direcția naționalistă puternică a lui Janáček și, totodată, conștientizarea culturală a acestuia.

BIBLIOGRAFIE

BECKERMAN, Michael Brim – *Janáček As Theorist*, New York, Pendragon Press, 1994

EERO, Tarasti – *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, New York, Mouton De Gruyter, 1995

HORSBRUGH, Ian – *Leoš Janáček: the field that prospered*, New York, Scribner, 1982

¹⁴ Laura Hrivnak, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵ John Tyrrell, *Janáček: Years of a Life*, Londra, Faber and Faber, 2006, p. 221.

¹⁶ Michael Brim Beckerman, *op. cit.*, p. 71: “This notion has at its core the belief that even the simplest, most insignificant chord connection contains an emotional power of an unrealized explosive capacity. With its system of simple relations still intact, Janáček’s theoretical world retains its atomistic, Herbartian framework; it is not only the whole connection which finally creates the “sheen of beauty,” each little part has become animated with an emotional quality”.

¹⁷ Michael Brim Beckerman, *op. cit.*, p. 22, *apud* Laura Hrivnak, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸ *Idem*.

KUNDERA, Milan – *He Saw The Coming Night*, revista *Cross Curents* 2, 1995
TYRRELL, John – *Janáček: Years of a Life*, Londra, Faber and Faber, 2006
VAINIOMÄKI, Tiina – *The Musical Realism of Leoš Janáček. From Speech Melodies to a Theory of Composition*, Helsinki, Sibelius Academy, 2012
VOGEL, Jaroslav – *Leoš Janáček: a biography*, Preface by Sir Charles Mackerras, London, Orbis, 1981

WEBOGRAFIE

HRIVNAK, Laura – *Revealing Janáček: On an Overgrown Path — Series I*, 2013,
<https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/12342>
DAVERIO, John – *Herbart, Johannn Friedrich* în *Grove Music Online*, 2001,
<http://www.oxfordmusiconline.com.www2.lib.ku.edu:2048/subscriber/article/grove/music/12828>

**PROMOVAREA ALFABETIZĂRII
MUZICALE
ÎNCEPÂND CU CICLUL PRIMAR**

Lector univ. dr. **Loredana Muntean**,
Universitatea Oradea
Lector univ. dr. **Sarah Weidenfeld**,
Colegiul Pedagogic, Ierusalim
Prof. dr. **Morel Koren**,
Universitatea Bar-Ilan, Ramat Gan

**PROMOTING MUSIC LITERACY
SINCE
PRIMARY SCHOOL**

Loredana Muntean, Lecturer PhD,
University of Oradea
Sarah Weidenfeld, Lecturer PhD,
Pedagogical College, Jerusalem
Morel Koren, Professor PhD
Bar-Ilan University, Ramat Gan

Rezumat: Disciplină de învățământ, muzica este prezentă în (aproape) toate programele școlare ale sistemelor de educație din lume, definirea statutului acesteia fiind diferită de la țară la țară. Cu toate acestea, în mod aproape unanim, și din motive obiective, programele de învățământ muzical se abțin a defini fără echivoc dacă acest obiect este „de studiu” sau „de divertisment”? Este de studiu, precum obiectele considerate prioritare, a căror conținuturi sunt accesate auditiv și vizual, cu ajutorul limbajului scris? Sau este de divertisment și relaxare mentală și fizică între două obiecte ce solicită capacitățile intelectuale ale elevului, accesând conținuturile lecțiilor doar auditiv, intuitiv sau după auz? Este un obiect de studiu, de divertisment sau hibrid? Articolul va prezenta succint un program didactic interactiv și integrativ, bazat pe inteligență artificială, care integrat în sistemul tradițional de educație muzicală publică, ar putea promova cântul vocal și alfabetizarea muzicală prin practica solfegiului începând cu ciclul primar. Deși introducerea noii soluții didactice ar putea promova alfabetizarea muzicală, implementarea ei – pe lângă metodele tradiționale existente – este dificilă și reclamă investiție de bunăvoință, timp și energie. Articolul va analiza aceste aspecte, propunând instituirea unor programe de autoperfecționare profesională muzicală pentru învățători și profesori, recompensate cu credite. Continua perfecționare și autoperfecționare profesională ar trebui să fie neconținut în centrul atenției cadrelor didactice.

Cuvinte cheie: alfabetizare muzicală, cânt vocal, solfegiu, autoperfecționarea cadrelor didactice.

Abstract: The subject of music education is present in (almost) all school curricula of education systems in the world. The definition of the subject's status is different from country to country. However, almost unanimously, and for objective reasons, music education programs refrain from unequivocally defining whether this subject is “for studying” or “for entertainment.” For studying as the priority objects, whose contents are accessed aurally and visually (using written language), or for entertainment, mental and physical relaxation between two subjects that require the student's intellectual abilities (accessing the contents of the lessons only auditory, intuitive, or only “by ear”)? Or maybe in a hybrid way? The article will briefly present a digital, interactive, and integrative teaching program based on artificial intelligence, which, integrated into the traditional system of public music education, could promote vocal singing and music literacy through the practice of solfège since primary school. Although introducing the new teaching solution between the existing methods could promote music literacy, the implementation is complex and requires time, energy, and patience. Therefore, the article will analyze these aspects, proposing self-improvement music programs for general and professional music teachers, rewarded with credits. Continued professional development and self-improvement should be permanently in the spotlight of teachers.

Keywords: music literacy, singing, solfège, teachers continue education.

ntroducere

În ciclul primar, cadrul didactic căruia îi este încredințată educația muzicală a generațiilor de copii este învățătorul. Problema a fost și încă este un subiect *fierbinte*, dezbătut și cercetat la diferite nivele. În unele state (precum Germania și Letonia) această misiune delicată este încredințată profesorilor specializați în educația muzicală tocmai datorită specificului deosebit al disciplinei muzică și importanța ei în educație. În alte state (Irlanda, Portugalia, Estonia, Polonia) situația poate fi categorisită drept *hibridă*, cadrele didactice fiind, atât învățători, cât și profesori specializați; iar în altele (Italia, Austria, Cehia, Slovacia, Slovenia, Cipru și România) educația muzicală în ciclul primar este garantată de nivelul de pregătire muzicală al învățătorilor. În România, această misiune este preluată de profesori specializați începând cu gimnaziu, respectiv clasa a V-a.

Curriculum-ul pentru ciclul primar este conceput astfel încât să asigure acces la educația muzicală tuturor elevilor incluși în procesul de învățământ. Cu toate acestea, nu în toate țările *curriculum*-ul menționează ce grad de pregătire de specialitate trebuie să aibă cadrul didactic pentru a fi capabil a predă *muzica* la primele patru sau cinci clase din ciclul primar. Mai mult, în unele țări, în *curriculum* sunt specificate scopuri ale învățământului muzical, dar nu sunt precizate modalitățile ce trebuie folosite pentru a fi realizate.

ntroduction

In primary school, the general teacher is entrusted with the musical education of generations of children – rarely, a professional music teacher. The issue has been a *hot* topic debated and researched at various levels. In Germany and Latvia, this delicate mission is entrusted to the music teachers especially due to the particular specificity of the object of music and its importance in education. Other countries (Ireland, Portugal, Estonia, Poland) have a *hybrid* situation, the general teachers being both primary teachers and specialists. And in other countries (Italy, Austria, the Czech Republic, Slovakia, Slovenia, Cyprus and Romania), music education in primary school is accordingly with the level of music training of the general teachers. In Romania, a specialized music teacher is responsible for pupils' music education beginning with the 5th grade, the start of the middle school.

The primary school *curriculum* states that music education is included in the educational process for all students enrolled in the educational system. However, not in all countries does the *curriculum* mention what degree of specialized training the teacher must have to teach *music* in the first four grades of primary school. Moreover, in some countries, the *curriculum* specifies the aims of music education but does not specify how to achieve them.

Programele de învățământ în vigoare în România sunt bazate pe competențe și menționează (printre altele) pentru toate nivelele de studiu de la clasa I la a X-a *cântul vocal și instrumental și cunoașterea elementelor de limbaj muzical*, iar de la clasa a V-a: *operarea cu elemente de scris-citit și limbaj muzical*¹. Programa nu menționează în mod special la ce nivel de cunoaștere a limbajului muzical se așteaptă a se ajunge la sfârșitul fiecărui an de studiu și nu recomandă *alfabetizarea muzicală* ca un obiectiv în sine, deși nu interzice abordarea acestei activități și atingerea acestei finalități.

În conformitate cu rezultatele obținute în educație muzicală primară, s-a format un consens în general acceptat, care precizează că nivelul de pregătire muzicală al cadrelor didactice care predau la primele patru-cinci clase primare este mai puțin elevat decât nivelul profesional de pregătire pentru celelalte obiecte de studiu. În acest caz, inițiativa de perfecționare și autoperfecționare a cadrelor didactice care predau muzica la ciclul primar devine o necesitate, ce nu poate fi amânată.

Ritmul schimbării

„Copiii care încep școala în acest an se vor pensiona în 2070. Nimeni nu are idee despre cum va arăta lumea peste zece ani, darămite în 2070. Există doi factori majori ai schimbării – tehnologia și demografia [...]. Tehnologia – în special cea digitală – se dezvoltă într-un ritm pe care majoritatea oamenilor nu o pot înțelege

The curriculum in force in Romania is based on competencies. And from the 1st to the 10th grade, mentions (among others): *singing and playing, and knowledge of the music language elements*. Or, from the 5th grade: “Operation with reading and writing elements and musical language”². However, the program does not explicitly mention the level of musical language knowledge expected to be reached at the end of each year of study, and does not recommend *music literacy* as an end in itself; but does not prohibit approaching this activity and achieving this goal.

According to the results obtained in primary music education, a generally accepted consensus has been formed stating that the level of musical training of teachers teaching in the first four introductory classes is lower than the professional level of training for other subjects. Therefore, in this case, initiatives for training and self-improvement of teachers who teach music in primary school become a necessity that can not be postponed.

The pace of change

Children starting school this year will be retiring in 2070. No one has any idea of what the world will look like in ten years' time, let alone in 2070. There are two major drivers of change – technology and demography [...]. Technology – especially digital technology – is developing at a rate that most people cannot

¹ <http://programe.ise.ro/Portals/1/Curriculum/2017-progr/63-Educatie%20muzicala.pdf>

² *Idem.*

corect [...] unii experți o numesc cel mai mare decalaj generațional după *rock and roll*. [...] Am învățat să folosim tehnologia digitală – laptopuri, camere, asistenți digitali personali, Internet – ca adulți, și a fost ceva asemănător cu învățatul unei limbi străine. Majoritatea «ne descurcăm», unii dintre noi fiind chiar experți. Folosim e-mail-uri și PowerPoint, navigăm pe internet și simțim că suntem «profesioniști». Dar, în comparație cu majoritatea celor sub treizeci și cu siguranță sub douăzeci, suntem amatori, *bâjbâitori*. Aceștia s-au născut după revoluția digitală. Ei au învățat să vorbească digital, ca limbă maternă”³.

Dacă acesta este ritmul schimbărilor impus în societate de evoluția tehnologiilor digitale, este de așteptat ca influențele lui să răzbească zidurile, uneori mult prea groase ale școlilor și să fie resimțit în educația muzicală școlară – în general tradiționalistă și conservatoare.

În primul an de studiu al ciclului primar, elevii învață cu ușurință alfabetul (31 de litere simple și 8 litere compuse), sistemul fonologic, cifrele și numerele până la o sută (cu operațiile aritmetice de bază) și încep a studia o limbă străină, reușind fără mari eforturi a-și însuși aceste cunoștințe. Această realitate sugerează că pe lângă alfabetizarea literară și cea numerică, se poate vorbi despre alfabetizarea muzicală începând cu clasa I, mai ales când există suporturi didactice bazate pe tehnologii moderne, special concepute a servi acest deziderat.

properly grasp [...] some pundits are calling it the biggest generation gap since rock and roll. [...] We’ve learned to use digital technology - laptops, cameras, personal digital assistants, the Internet – as adults, and it has been something like learning a foreign language. Most of us are okay, and some are even experts. We do e-mails and PowerPoint, surf the Internet, and feel that we’re at the cutting edge. But compared to most people under thirty and certainly under twenty, we are fumbling amateurs. People of that age were born after the digital revolution began. They learned to speak digital as a mother tongue”³.

If this is the pace of change in society imposed by the evolution of digital technologies, it is expected that its influences will break through the walls, sometimes too thick of schools, and be felt in school music education – generally traditionalist and conservative.

In the first year of primary school, students quickly learn the alphabet (letters and diacritics), the phonological system, numbers up to one hundred (with basic arithmetic operations), and begin to study a foreign language, managing without much effort to acquire this knowledge. This reality suggests that in addition to literacy and numeracy, it will be possible to talk about music literacy starting with the first grade, especially when there are teaching aids based on modern technologies specially designed to serve this goal.

³ Cf. Key Robinson, Lou Aronica, *The Element: How Finding Your Passion Changes Everything*, Penguin, 2009.

Dedicând săptămânal 10 minute pentru studiul limbajului muzical și al solfegiului cu „auxiliarul didactic” *Solfy* – în cadrul disciplinei *muzică și mișcare* – se poate aduce un beneficiu teoretic de cca. 30-45 de minute de practică ghidată a cântului vocal și al solfegiului acasă (în cadrul studiului individual). Acest calcul teoretic promițător trebuie considerat ca o invitație fermă adresată cadrelor didactice din sistemul de învățământ, de a traduce această ipoteză într-o practică educațională concretă, constantă.

Tehnologie modernă și educație muzicală tradițională

Încercând a oferi o soluție didactică modernă la persistentele probleme obiective ale educației muzicale în ciclul primar, un grup de entuziaști dezvoltă un program digital, interactiv, bazat pe inteligență artificială, numit *Solfy*. Introducând acest program digital în școli, pe lângă programele tradiționale în vigoare, se poate promova cântul vocal și alfabetizarea muzicală începând de la ciclul primar. Programul conține niveluri de studii treptate, lecții, care conțin solfegii eșalonate progresiv și organizate ierarhic pentru *începători* și *avansați*. *Solfy* este destinat elevilor din ciclul primar al școlilor generale și vocaționale, elevilor de gimnaziu și de liceu, studenților de la pedagogie, viitori profesori (educatori, învățători) și, de asemenea, tuturor iubitorilor de muzică. În clasă, doar profesorul folosește programul cu ajutorul unui *laptop* și al unui proiector, pentru zece minute. Elevii urmăresc notele pe ecranul proiectorului și cântă

Dedicating 10 minutes per week to study musical language and solfege with the “teaching assistant” *Solfy* – in the discipline of *music and movement* – can bring a theoretical benefit of approx. 30-45 minutes of guided vocal singing and solfege practice at home (individual study). This promising theoretical calculation must be considered a firm invitation addressed to teachers in the education system to translate this hypothesis into a concrete, constant educational practice.

Modern technology and traditional music education

Trying to provide a modern teaching solution to the persistent objective problems of primary school music education, a group of enthusiasts is developing a digital, interactive, artificial intelligence-based program called *Solfy*. Introducing this digital program in schools integrated with the traditional programs in force can promote primary school vocal singing and music literacy. The program contains gradual studies lessons and progressively staggered solfeges, arranged hierarchically for beginners and advanced. *Solfy* is for primary and vocational school pupils, high school students, pedagogy students, future teachers (also, for music lovers). Only the teacher uses the program for 10 minutes in the classroom, with a laptop and projector. Students watch the notes on the projector screen and sing the solfege from the previous lesson together – for five minutes. For

împreună solfegeile din lecția anterioară aproximativ cinci minute. În următoarele cinci minute, profesorul prezintă solfegeile noii lecții și stabilește temele pentru acasă: practică individuală/personalizată cu *Solfy* (folosind căști audio cu microfon), de trei ori pe săptămână, de fiecare dată, câte zece minute. Progresul va depinde de timpul investit în practică! Pentru elevii școlilor generale, frecvența progresului poate fi de o lecție pe săptămână, sau mai puțin de atât, în timp ce pentru cei de la școlile de muzică sau studenții de la pedagogie de două lecții pe săptămână sau mai mult.

Implementarea programului *Solfy* în sistemul de învățământ poate aduce beneficii!

Pentru profesor – acces permanent la materiale didactice, interactive, integrative, eșalonate treptat; posibilitatea de a da lecții de studiu individual și capacitatea de a monitoriza și coordona de la distanță rezultatele practicii elevilor. Introducerea programului în procesul de învățământ va contribui la promovarea cântului vocal, a alfabetizării muzicale, la creșterea prestigiului și îmbunătățirea statutului învățătorului și al profesorului de muzică – considerată a fi disciplină mentală și emoțională. Ca rezultat, va contribui la creșterea numărului de activități muzicale – grupuri vocale și ansambluri corale.

Pentru elev – posibilități de practică individuală la domiciliu, progres personal, *feedback* imediat, capacitatea de a revizui înregistrările precedente și, după caz, a le corecta. Autoevaluare și îmbunătățirea stimei și încrederii de sine,

the following five minutes, the teacher introduces the solfeges of the new task and sets homework: individual/personal practice with *Solfy* (using headphones with a microphone), three times a week, each time for 10 minutes – or more. Progress will depend on the time invested in practice! For primary school pupils, the frequency of progress may be one lesson per week, or less (one lesson in two weeks), while for those in music schools or students in the pedagogical path, two lessons per week – or more.

Implementing the *Solfy* program in the education system can bring benefits!

For the teacher: permanent access to teaching materials, interactive, integrative, and gradually staggered; the possibility to give individual study lessons; and the ability to remotely monitor and coordinate the results of students' practice. Introducing the program in the educational process will help promote vocal singing and musical literacy, increase the teacher's prestige and improve the status of music – as a mental and emotional discipline. As a result, new and enriching music activities will run in school – as singing groups and choral ensembles.

For the student: individual practice at home, personalized progress, and immediate *feedback*; the ability to review and correct previous records, self-assessment, self-esteem, and self-confidence; new possibilities for

împreună cu noi posibilități de activități muzicale vocale/instrumentale, individuale și colective.

Pentru sistemul educațional – studiul individual și personalizat în afara școlii adaugă sistemului de educație nenumărate ore de practică ghidată, fără a necesita buget suplimentar destinat orelor frontale.

Programul a fost prezentat la întâlniri internaționale, precum Colocviul Național de Muzicologie⁴ de la Iași (2020 și 2021), Conferința Asociațiilor Europene pentru Muzică în Școli (EAS, Germania – Freiburg⁵, martie 2021), Conferințele Regionale ale Societății Internaționale pentru Educație Muzicală (ISME, 2021: Zambia – Lusaka⁶, iulie; Mexic – Cancun⁷, august; Japonia – Tokyo⁸, septembrie), Festivalul Cultural Szeged⁹, octombrie 2021 și altele. Au fost publicate articole care descriu programul, modul de lucru în clasă și acasă și felul în care se poate monitoriza și coordona activitatea utilizatorilor de la distanță, asincronic. Printre acestea *Perspectives for Music Education in Schools after COVID-19: The Potential of Digital Media*^{10,11} (articol scris în comun cu membri ai Asociațiilor Europene pentru Muzică în Școli, EAS) și *Solfy: Un suport didactic IA pentru actualizarea educației muzicale școlare*¹¹ (care este, de fapt, un dialog pe tema auxiliarului Solfy și educația muzicală la ciclul primar cu dr. Diana Pop-Sârb, de la Academia Națională de

individual and collective singing/playing activities.

For the school and the education system: individual and personalized study outside of school will add countless hours of guided practice to the education system, without an additional budget for front hours.

The program was presented at international meetings, such as the National Musicology Colloquium⁴ in Iasi (2020 and 2021), the Conference of European Associations for Music in Schools (EAS, Germany – Freiburg⁵, March 2021), the Regional Conferences of the International Society for Music Education (ISME, 2021: Zambia – Lusaka⁶, July; Mexico – Cancun⁷, August; Japan – Tokyo⁸, September), Szeged⁹ Cultural Festival, October 2021, and others. In addition, articles have been published describing the program, how to work with it in the classroom and at home, and how to monitor and coordinate students' activity remotely, asynchronously. These include *Perspectives for Music Education in Schools after COVID-19: The Potential of Digital Media*^{10,11} (co-written with members of the European Associations of Music in School, EAS) and *Solfy: An IA Teaching Support for Updating School Music Education*¹², in fact, a dialog on Solfy and music education in primary school with Dr. Diana Pop-Sârb, from the National Academy of Music

⁴ <http://muzicologie.ro/>

⁵ <https://eas-music.org/archive/2021-freiburg/>

⁶ <https://www.pasmae.africa/programme/>

⁷ https://www.isme-conferences.org/uploads/1/1/4/9/114996981/agenda_isme__1_.pdf

⁸ <https://apsmer2021.jmes.me/programs/>

⁹ <https://u-szeged.hu/download.php?docID=122232>

¹⁰ https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/2021/Benno-Spieker_Morel-Koren_Potential_of_Digital_Media.pdf

¹¹ http://tic.edituramediamusica.ro/reviste/2021/1/ICTMF_ISSN_2067-9408_2021_vol_12_issue_1_pg_no_021-032.pdf

Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca) și Dr. Adoram Erell – co-fondator *Solfy*. Recomandări cu privire la folosirea programului *Solfy* în școli au apărut – printre altele – pe blog-ul *Centrului Internațional de Cercetare a Educației Muzicale*¹² (iMerc) condus de prof. Graham Welch și prof. Evangelos Himonides¹³ și pe site-ul *Asociației Music Mark*¹⁴ din Anglia, care selectează și oferă prin paginile ei virtuale, resurse educaționale.

Perfecționarea cadrelor didactice

Legea educației naționale nr. 1/2011, actualizată în August 2018¹⁵ „asigură cadrul pentru exercitarea sub autoritatea statului român a dreptului fundamental la învățătură pe tot parcursul vieții [...] Misiunea asumată de lege este de formare, prin educație, a infrastructurii mentale a societății românești, în acord cu noile cerințe, derivate din statutul României de țară membră a Uniunii Europene și din funcționarea în contextul globalizării”.

În *Dispoziții generale*, Art. 4, p. 2 se specifică: „Educația și formarea profesională a copiilor, a tinerilor și a adulților au ca finalitate principală formarea competențelor”. Pe parcursul celor 153 de pagini ale Legii, termenul „competențe” apare de 109 ori, printre care: „d) competențe digitale de utilizare a tehnologiei informației ca instrument de învățare și cunoaștere; e) competențe sociale și civice; f) competențe antreprenoriale; g) competențe de sensibilizare și de expresie culturală; h) competența de a învăța să înveți.

“Gheorghe Dima” Cluj-Napoca and dr. Adoram Erell – *Solfy* co-founder. Furthermore, recommendations on the use of the program in schools have appeared – among others – in the blog of the *International Center for Music Education Research*¹³ (iMerc) led by Prof. Graham Welch and Prof. Evangelos Himonides¹⁴, and at the *Music Mark*¹⁵ Association of England, which selects and offers educational resources through its virtual pages.

Promoting teacher training

Romanian national education law no. 1/2011, updated in August 2018¹⁶, “provides the framework for the exercise under the authority of the Romanian state of the fundamental right to lifelong learning [...] The mission assumed by Law is to form, through education, the mental infrastructure of Romanian society, following the new requirements derived from Romania’s status as a member state of the European Union and from functioning in the context of globalization”.

The General Provisions, Art. 4 (p. 2) specifies: “The primary purpose of the education and training of children, young people, and adults are training skills”. During the 153 pages of the Law, the term “skills” appears 109 times, mentioning among others: “d) digital skills of using information technology as a tool for learning and knowledge; e) social and civic competences; f) entrepreneurial skills; g) awareness and cultural expression skills; h) the competence to learn how to learn.

¹² The International Music Education Research Centre - <https://www.imerc.org/>

¹³ <http://imerc.blogspot.com/2020/07/solfy-online-interactive-platform-for.html>

¹⁴ <https://www.musicmark.org.uk/resources/providers/solfy/>

¹⁵ https://www.edu.ro/sites/default/files/legea-educatiei_actualizata%20august%202018.pdf

În Secțiunea a 2-a – *Formarea inițială și continuă, cariera didactică* pag. 105, art. 245 (1) se menționează: „Pentru personalul didactic, de conducere, de îndrumare și de control, formarea continuă este un drept și o obligație” [...] iar art. 245 (6), completează: „Personalul didactic, precum și personalul de conducere, de îndrumare și de control din învățământul preuniversitar este obligat să participe periodic la programe de formare continuă, astfel încât să acumuleze, la fiecare interval consecutiv de 5 ani, considerat de la data promovării examenului de definitivare în învățământ, minimum 90 de credite profesionale transferabile”.

Nivelul de competență vizat prin programele și activitățile de formare continuă/perfecționare este evaluat în funcție de:

* capacitatea cadrului didactic de a mobiliza, a combina și a utiliza în mod autonom capacitățile de cunoaștere, abilitățile și competențele generale și cele profesionale în acord cu evoluția *curriculum*-ului național și cu nevoile de educație.

* capacitatea cadrului didactic de a face față schimbării, situațiilor complexe, precum și unor situații de criză¹⁶.

„În domeniul educației moderne din ultimul deceniu, o axă de importanță majoră este cea a *formării continue a adulților*, care trebuie să fie în relație directă cu *validarea în serviciu*”, afirmă Gerard Vaysse, unul dintre specialiștii de vază din domeniu, care vine să precizeze că *scopul* formării continue este acela de a *pregăti*

In Section 2 – *Initial and Continuing Education; Teaching career* (page 105), art. 245 (1) states, “For teaching, management, guidance, and control staff, continuing education is a right and an obligation” [...] and art. 245 (6), completes “The teaching staff, as well as the management, guidance and control staff in pre-university education, is obliged to participate regularly in continuous training programs, to accumulate, at each consecutive interval of 5 years, considered from the date of passing the final examination in education, at least 90 transferable professional credits”.

The level of competence targeted by the programs and activities of continuous training/improvement is evaluated according to:

* the ability of the teacher to mobilize, combine and use the knowledge and skills, general and professional skills, and competencies autonomously following the evolution of the national *curriculum* and the needs of education.

* the teacher’s ability to cope with change, complex situations, and crises¹⁷.

“In the field of modern education of the last decade, an axis of major importance is that of *continuing education of adults*, which must be directly related to *validation in the service*”, says Gerard Vaysse, one of the leading specialists in the field. He comes to specify that the *purpose* of continuous learning is to *prepare* citizens for

¹⁶ https://eacea.ec.europa.eu/national-policies/eurydice/content/continuing-professional-development-teachers-working-early-childhood-and-school-education-61_ro

cetățeni care să învețe de-a lungul vieții, deoarece Europa secolului XXI va fi cea a *cunoașterii*. Cercetătorul formulează ideea că acest proces presupune o revoluție coperniciană în conștiința profesională și tinde ca cel implicat să obțină efecte durabile în practicarea meseriei. Printre obiectivele esențiale ale formării continue în țările europene se numără sporirea calității sistemului educațional¹⁷.

În Israel, prestigioși educatori de muzică au contribuit la actualizarea programului național pentru clasele 1-12 [...] Documentul stabilește orientări naționale pentru un program variat, cuprinzător și subliniază ceea ce trebuie să cunoască elevii până la sfârșitul claselor a III-a, a VI-a și liceu. Muzica în școala elementară include trei domenii de conținut interactiv: audierea și aprecierea, interpretarea prin cânt vocal și instrumental și creativitatea muzicală. Programul de liceu [...] include teorie, dezvoltarea auzului muzical, solfegiu, armonie, precum și diferite niveluri de interpretare instrumentală. Deși oferă obiective clare, acest document respectă independența și autonomia inițiativelor individuale și, ca atare, oferă mai degrabă orientări decât o programă stabilită¹⁸.

Profesorii din sistemul școlar public israelian trebuie să fie atestați prin programe recunoscute de predare a muzicii. Din cauza lipsei de profesori autorizați (pe lângă alte motive), multe

lifelong learning because the Europe of the 21st century will be that of *knowledge*. Furthermore, the researcher formulates the idea that this process presupposes a Copernican revolution in the professional consciousness and tends that the one involved obtains lasting effects in the practice of the profession. Therefore, the key objectives of lifelong learning in European countries are to increase the quality of the education system¹⁸.

In Israel, leading music educators have written a national curriculum for grades 1-12 [...] The document establishes national guidelines for a graduated, comprehensive program and outlines what children are expected to know by the end of grades 3, 6, and high school. Music in elementary school includes three interactive content areas: listening and appreciating, performing through singing and playing instruments, and creative music-making. The high school program [...] includes theory, ear training, solfège, and harmony, as well as varying degrees of performance. While providing clear objectives, this document respects the independence and autonomy of individual initiatives and, as such, provides guidelines rather than a set syllabus¹⁹.

Teachers in the Israeli public school system must be certified by recognized music teaching programs. Due to a lack of certified teachers, amongst other reasons, many schools (in some

¹⁷ <https://eduform.snsh.ro/baza-de-date-online-cu-bune-practici-pentru-educatie-incluziva-de-calitate/noi-solutii-pentru-perfectionarea-cadrelor-didactice>

¹⁸ Cf. Adena Portowitz, Patricia González-Moreno, Karin S. Hendricks, *Students' Motivation to Study Music: Israel*, Research Studies in Music Education 32, no. 2, 2010, pp. 169-184.

școli (în unele districte, până la 30% din școlile publice) nu includ studii muzicale în programele lor. Prin urmare, nu este ieșit din comun ca studenții din primul an de studii post liceale să aibă niveluri eterogene de pregătire muzicală. Unii elevi vin cu o pregătire muzicală bogată, rezultat al absolvirii unei școli sau liceu de muzică, unii doar cu o pregătire „intuitivă”, iar alții cu pregătire muzicală non-occidentală. Această situație impune piste de învățare personalizate pentru a asigura progresul omogen, fiecare participant avansând în funcție de capacitatea sa. Implementarea tehnologiei *Solfy* permite elevilor/studenților să progreseze în propriul ritm sub supravegherea profesorului, care le monitorizează și coordonează activitățile de practică cu programul. La nivel de departament, progresul este rapid și este de așteptat ca studenții să finalizeze programul în timpul studiilor.

Școlile publice cu studii muzicale sunt dotate cu calculatoare pentru a instrui elevii din școala primară cu noțiunile de bază ale tehnologiei muzicale. După finalizarea programului *Solfy*, profesorii de muzică ar ghida elevii și studenții în utilizarea acestuia, îmbunătățindu-și astfel muzicalitatea, abilitățile de cântat și abilitățile de citire a muzicii la prima vedere și întărind auzul muzical și alte abilități muzicale.

Ministerul israelian al Educației organizează cursuri de formare continuă la diferite niveluri pe parcursul anului universitar, oferind profesorilor de muzică oportunități de dezvoltare profesională continuă.

districts, up to 30% of public schools) don't include music studies in their curricula. Therefore, it is relatively common for first-year college students to have highly varied musical theory backgrounds. Some students have extensive musical training from after-school vocational music schools or high-school music programs, and others have had learned music by ear or are proficient in non-western musical traditions. This situation mandates personalized learning tracks to ensure the students' progress, where each student advances according to their level. Implementing the *Solfy* technology enables students to progress at their own pace under the supervision of a teacher who monitors their participation in the program. At the college level, the progress is rapid, and it is expected that the students will complete the program during their studies.

Public schools with music studies are equipped with computers to instruct primary school students in the basics of music technology. After completing the *Solfy* program, music teachers would guide their students in using the program, thus improving their musicality, singing skills, and music sight-reading capabilities, strengthening the musical ear and other music skills.

The Israeli Ministry of Education organizes continuing education courses at various levels during the academic year, offering music teachers opportunities for continuing professional development.

***Solfy*: o soluție didactică recomandată studenților, viitori învățători sau profesori**

În martie 2020, programul *Solfy* a fost propus doamnei dr. Loredana Muntean de la Departamentul Științele Educației, Universitatea Oradea¹⁹ ca o posibilă soluție pentru continuarea procesului educațional pe timpul restricțiilor impuse de *Covid-19*. În scurt timp, cei aproape 70 de studenți au adoptat programul și au lucrat în mod independent până la sfârșitul anului școlar. *Solfy* a fost folosit în anul școlar 2020-2021 și este folosit și în anul școlar curent, când aprecierea generală a profesorului este bazată pe date obiective și studenții sunt creditați cu puncte la nota finală, în conformitate cu numărul și calitatea solfegiilor studiate.

În anul școlar 2021-2022, *Solfy* a fost introdus la Colegiul Pedagogic din Ierusalim²⁰ de către directoarea Departamentului de Muzică, dr. Sarah Weidenfeld. Împreună cu profesorii. Yaffa Szamet și prof. Naama Ramot, *Solfy* a fost implementat în programul de studii pentru viitorii învățători și profesori de muzică.

Graficele următoare reprezintă pe verticală numărul total de studenți de la cele două instituții academice (Universitatea din Oradea și Colegiul din Ierusalim). Am considerat un grup de 140 de studenți, de ambele sexe, de vârste diferite (între 20-47 de ani) și, mai ales, de niveluri de pregătire muzicală diferite.

În graficul din stânga, pe orizontală putem urmări numărul de solfegii înregistrate în timp de trei luni (octombrie-decembrie 2021).

***Solfy*: a didactic solution recommended for students, future teachers, or professors**

In March 2020, Dr. Loredana Muntean from the Department of Educational Sciences, University of Oradea²⁰, began to use *Solfy* as a possible solution for continuing the educational process during the restrictions imposed by *Covid-19*. In a short time, nearly 70 students adopted the program and worked independently until the end of the school year. As a result, *Solfy* was in use in 2020-2021, and it is still in use in the current scholarly year, when students receive credits according to the number and quality of recorded solfege.

In the 2021-2022 school year, *Solfy* was introduced to the Jerusalem Pedagogical College²¹ by the Director of the Music Department, Dr. Sarah Weidenfeld. Then, together with the teachers, Ms. Yaffa Szamet and Dr. Naama Ramot, *Solfy* was implemented in the students' pedagogical path.

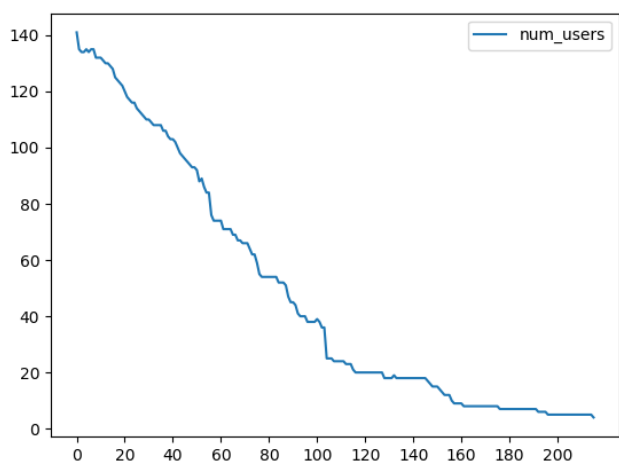
The following graphs represent the total number of students from the two academic institutions (The Oradea University and the Jerusalem College). We considered a group of 140 students, of both sexes, of different ages (between 20-47 years old), and especially of different levels of musical training.

The left one follows the number of registered logs in three months (October-December 2021). The first 104 solfeges belong to the 26

¹⁹ <https://socioumane.uoradea.ro/ro/departamente/stiinte-ale-educatiei>

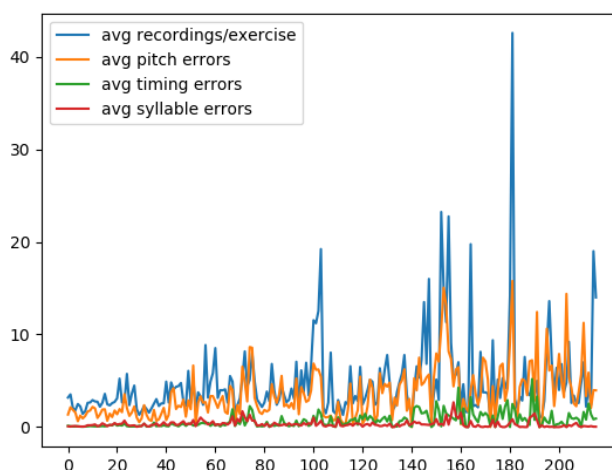
²⁰ <https://www.michlala.edu/>

Primele 104 solfegii aparțin celor 26 de lecții, din primul nivel de dificultate al programul *Solfy*, iar următoarele 112 solfegii celor 28 de lecții din cel de-al doilea nivel. Putem observa că din cei 140 de utilizatori, 50% au progresat cu ușurință până la jumătatea nivelului întâi (primele 60 de solfegii), proporția de utilizatori care în acest interval de trei luni au ajuns la finele nivelului al doilea fiind de 7%.



Graficul din dreapta prezintă media de solfegii înregistrate, media erorilor de înălțime a sunetului, de durată și de nume de notă. „Avg recordings per exercise” este numărul mediu de înregistrări până la trecerea la următorul exercițiu. Sunt în jur de 5-6 înregistrări pe exercițiu și numărul nu crește la exercițiile mai avansate decât spre final. Acest lucru indică probabil că, deși exercițiile devin mai dificile, elevii au învățat cum să facă față unor dificultăți tot mai mari. „Avg pitch errors” indică umărul mediu de erori, care nu crește sau scade la exercițiile mai avansate. „Avg timing errors” și „avg syllable errors” menționează erorile de durată și respectiv de nume și se poate observa că există mai multe erori de înălțime a sunetului decât de durată sau de nume de notă.

lessons from the first level of difficulty in the *Solfy* program, and the next 112 solfeges belong to the 28 lessons from the second level of difficulty. Out of the 140 users, we can see that 50% progressed quickly to the middle of the first level (the first 60 solfeges), the proportion of users who in this interval of three months reached the end of the second level being 7%.



The right side graph shows the average recorded solfeges, pitch, duration, and note name errors. “Avg recordings per exercise” is the average number of records until the next exercise. It is around 5-6 per exercise and does not increase in more advanced activities than towards the end. This probably indicates that although the solfeges are becoming more complex, the students have learned to cope with the increasing difficulty. “Avg pitch errors” means the average pitch errors, which do not increase or decrease with more advanced exercises. “Avg timing errors” and “avg syllable errors” mention duration and, respectively, name errors. It can be seen that there are more pitch errors than duration or note names.

Se poate presupune ca până la sfârșitul anului școlar 2021-2022 majoritatea studenților vor completa cel de-al doilea nivel din programul *Solfy* și vor continua cu nivelul următor. Acest fapt le va da siguranța de sine ca odată ajunși la catedră să implementeze programul în clasele lor și să-l folosească în totală simbioză cu metodele și conținuturile tradiționale, spre un real progres al educației muzicale în sistemul de învățământ contemporan.

It is possible that by the end of the 2021-2022 school year (end of June), most students will complete the second level of the *Solfy* program and continue to the next level. This will give them the self-confidence that when they begin their teaching career, as a teacher in school, they will implement the program in their classrooms and use it in complete symbiosis with the traditional methods and contents.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

- BAUER, William – *Music learning today: Digital pedagogy for creating, performing, and responding to music*, New York, Oxford University Press, 2014
- BOWMAN, Judith – *Online Learning in Music: Foundations, Frameworks, and Practices*, New York, Oxford University Press, 2014
- BROWN, Andrew – *Music technology and education. Amplifying musicality* (Second), New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2015
- DORFMAN, Jay – *Theory and practice of technology-based music instruction*, New York, Oxford University Press, 2013
- GALL, Marina, SAMMER, Gerhard, G. & DEVUGT, Adri – *European perspectives on music education. New media in the classroom*, Innsbruck, Helbling, 2012
- MCPHERSON, E. Gary, O'NEILL, Susan – *Students' motivation to study music as compared to other school subjects: A comparison of eight countries*, în *Research Studies in Music Education* 32, no. 2, 2010
- NERYL, Jeanneret, DEGRAFFENREID, George – *Music education in the generalist class-room*, The Oxford Handbook of Music Education, Oxford University Press, 2012
- PORTOWITZ, Adena, GONZÁLEZ-MORENO, Patricia & HENDRICKS, Karin S.– *Students' Motivation to Study Music: Israel*, în *Research Studies in Music Education* 32, no. 2, 2010
- ROBINSON, Key, ARONICA, Lou – *The Element: How Finding Your Passion Changes Everything*, Penguin, 2009

ARHETIPURI MUZICALE ÎN BUCOVINA. FLUIERAȘUL VIOREL PITIC

Profesor dr. **George-Toderică Mucea**

Clubul Copiilor, Rădăuți

Alexandru Marian Cozaciuc, artist instrumentist

*În creația țărănească se reflectă aspirațiile,
bucuriile, felul de viață și mentalitatea satului.¹*

Abstract: The study hereby aims to prove that the archaic musical style is still preserved in the Rădăuți basin, region from Bucovina. In the first part of the article, we presented the results of previous research, especially those conducted between 1960-1980 by ethnomusicologists Florin Bucescu and Viorel Bârleanu, initially published in 1979, then in 2013 in the volume *Archaic musical style in Radauti region*. We briefly presented the features of the *bătrâneasca* style: the use of modes with few sounds (3-5), small vocal ambitus, improvisation, cadences on step I, simple interpretation style etc. In the second part I analyzed the musical style practiced by the whistle player Viorel Pitic from Vicovu de Sus. The specific instruments of the archaic music in the area are: the whistle and violin on the melodic section and the cobza, then the drum or the accordion in accompaniment section. Viorel Pitic is the declared successor of the Bucovina artist Silvestru Lungoci, the one who played for a long time with vocalist Sofia Vicoveanca. I transcribed an interview with him at home, and mainly 5 musical scores from his repertoire in the style of *bătrâneasca* and *huțulca*, including a very expressive *doina*. I noticed that Viorel Pitic has a very good technique of musical ornaments and a variety of timbre colors and attack modes. The transcripts are made by his nephew, Alexandru Cozaciuc, a blind musician studying music composition. Thus, the over 200 pieces noted by Florin Bucescu and Viorel Bârleanu, can be completed today by many other variants.

Keywords: folk music, music from Bucovina, *bătrâneasca*, Viorel Pitic, musical transcriptions, ethnomusicology.

Interesul pentru culegerea și analiza folclorului muzical este o preocupare și în secolul XXI, iar bazele științifice rămân cele fixate în secolul precedent. Bucovina a suscitat atenția cercetătorilor încă de la începutul veacului XX, dacă ne gândim că învățătorul Alexandru Voevidca a cules atunci aproximativ 3000 de cântece populare bucovinene, publicate mai târziu de Mathias Friedwagner². Inclusiv părintele etnomuzicologiei, Constantin Brăiloiu a realizat anchete folcloristice în Câmpulung-Moldovenesc cu privire la melodii din genul doinit.

¹ Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, București, Editura Muzicală, 1969.

² Mathias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina – I Band: Liebeslieder* - “mit 380 von Alex. Voevidca aufgezeichnetes Melodien, 6 Farbrigen Bildern, einer Auswahl vor 100 liedern in deutscher Übersetzung und einer Karte – herausgegeben von Dr. Mathias Friedwagner”, Würzburg, Konrad Triltsch Verlag, 1940.

Ex. 1 *Cucule cu pene multe*³, melodie culeasă de Alexandru Voevidca în 1908, din Vicovu de Sus

a) Moderato

Vicovu de Sus, 1908
Zamfira a lui Isac Stipor,
Servitoare, 13 ani

Cu - cu - le cu pe - ne mul - te

Cu - cu - le cu pe - ne mul - te

De ce zbori nu - mai la mun - te

1. Deceniile 6-8 din secolul XX – epoca studiilor monografice

Totuși, perioada cea mai intensă de studiere sistematică a folclorului din Bucovina, implicit a zonei vizate în studiul de față (Depresiunea Rădăuți), este perioada anilor **1960-1980**. Atunci publică folcloriști ca: Pavel Delion (*Cântece și melodii de jocuri populare din județul Suceava, Folclor muzical din județul Suceava*), Dumitru Chiriac (*Cântece din Țara de Sus*), George Sîrbu (*Mândre-s horele la noi. Culegere de cântece populare din Regiunea Suceava*), Ștefan Pintilie (*Cântece populare din Nordul Moldovei*), dar, mai ales, Florin Bucescu, Silvia Ciubotaru și Viorel Bârleanu prezintă în 1979 lucrarea ***Bătrâneasca. Doine, bocete, cântece și jocuri din ținutul Rădăuților***, cercetare monografică de amploare asupra unui stil muzical arhaic unic, cuprinzând 103 melodii și 292 de texte. Reușita acestei cercetări determină republicarea rezultatelor în volumul ***Stilul muzical arhaic din ținutul Rădăuților***⁴, în anul 2013, cu ample revizuri și completări. În ediția nouă de carte avem 230 de melodii de *bătrânească*, plus un studiu de aproximativ 120 de pagini, cu detalii analitice pertinente.

Cei doi etnomuzicologi au rarea șansă de a descoperi un material muzical cu un caracter pronunțat arhaic (posibil vechime milenară), unitar stilistic și multifuncțional: „prin funcțiile sale multiple, melodică de *bătrânească* se impune asupra tuturor genurilor muzicale, cu excepția colindei”⁵.

În general, perioada mai sus menționată, anii '60-'80 din secolul XX, prezintă o obsesie a monografiilor folclorice, pe întreg teritoriul țării. Evident, multe volume rămân simple antologii de piese, fără a conține măcar informatorul și fără schițări analitice, nefiind apanajul etnomuzicologiei,

³ Cf. Florin Bucescu și Viorel Bârleanu, *Stilul muzical arhaic din ținutul Rădăuților. Studiu monografic*, Suceava, Editura Mușatinii, 2013, p. 74.

⁴ *Idem*.

⁵ Florin Bucescu, Viorel Bârleanu și Silvia Ciubotaru, *Bătrâneasca. Doine, bocete, cântece și jocuri din ținutul Rădăuților*, Introducere, Caietele Arhivei de folclor, vol. I, Iași, 1979, p. VIII.

ci a folcloristicii de amatori, așteptând poate ca viitori savanți să se aplece asupra lor. Nu întâmplător, Marina Marian Balașa semnalează aceste obsesii specifice epocii respective în cartea *Muzicologii, etnologii, subiectivități, politici*⁶. Însă unii muzicieni, chiar dacă au pornit din postura de amatori, au reușit un demers științific de ordonare a materialului cules.

2. Stilul *Bătrâneasca* – studiu al arhetipurilor muzicale

Studiul *Bătrâneasca* sau *Stilul muzical din ținutul Rădăușilor* nu este o simplă antologie, ci se apleacă analitic asupra unei **tipologii**. Stilul numit de localnici *Bătrâneasca* e un tipar, un *pattern*, dar nu unul al unui gen, ci al unei matrici de stil, în care sunt turnate toate creațiile muzicale locale, de la bocetul din ritualul funebru, la jocul popular de nuntă sau cântecul de leagăn.

Prin urmare, acum, după 43 de ani de la prima publicare, suntem interesați să revenim asupra acestui teritoriu muzical, nu pentru a vedea dacă o anumită melodioară se mai cântă, ci să dovedim dacă matricea melodică, **arhetipurile sonore** din nordul Bucovinei își mai etalează caracteristicile: simplitatea, arhaicitatea, multiplicitatea funcțională.

Ceea ce îmi atrage atenția cel mai mult e faptul că variantele de *Bătrânească* au individualitate, personalitate, dar par desprinse dintr-o singură melodie „mamă”, ceea ce ne duce cu gândul la conceptul **unu și multiplu**. De asemenea, putem corela această concluzie a lui Florin Bucescu și Viorel Bârleanu cu teoria lui Liviu Dănceanu, expusă în cartea sa de epistemologie muzicală⁷. Muzica ar fi evoluat într-o suită cvadrifazică: perioada primordială, perioada sintonică, perioada subordonării și perioada atomizării. Perioada primordială include ceea ce noi numim muzică arhaică, folclor ancestral, pe care Dănceanu o mai numește și de *unison stilistic*: „Cuvintele dobândesc prin ele însele o valoare incantatorie, se transformă în cânturi, se contopesc cu sufletul, cu respirația, ca manifestare incipientă a vieții. Și aceste cânturi se vor aplica tuturor aspectelor vieții: iubirii, nașterii, inițierii, morții... în aceste cânturi, cuvintele nu au încă o valoare distinctă, ele se confundă cu sunetele pure și se nasc din aceste sunete. Fiindcă ombilicalul cordon nu era încă tăiat. Totul se află cuprins în același suflu”⁸.

Practic vorbind, putem realiza în continuare transcrieri minuțioase asemenea cercetărilor menționați, ori putem să păstrăm datele în fomă audio sau audio-video, deoarece stilul este deja analizat ca structuralism: scări, protocolurile ritmice, cadențe etc. Dacă notăm variantele este pentru a da un plus de profesionalism și o ilustrare suplimentară, plus anumite completări analitice cu privire la un interpret-rapsod contemporan. Însă dincolo de teorie, observația directă este esențială, pe ea mă bazez (ca locuitor și în prezent în satul Bilca) când afirm că stilul încă rezonază în auzul

⁶ Marin Marian-Bălașa, *Muzicologii, etnologii, subiectivități, politici*, București, Editura Muzicală, 2011, p. 28.

⁷ Liviu Dănceanu, *Introducere în epistemologia muzicii (organizările fenomenului muzical)*, București, Editura Muzicală, 2003, p. 109.

⁸ *Ibidem*, p. 113.

colectivității, în ciuda modernizării rapide a satelor din ultimii 30 de ani. Melosul specific se perpetuează sub forma muzicii de dans (nuntă, botez, petreceri private), din moment ce nu se mai „doineste” sau nu se „bocește”, dispărând ritualuri și practici străvechi. Minimalizăm momentan forma spectaculară, întrucât tot festivismul intens practicat nu este decât o formă de muzeificare a muzicilor de tradiție orală, o anchilozare a lor într-o formă scenică. Ori marea întrebare se pune dacă un stil muzical este sau nu încă viu în viața de zi cu zi? Prin urmare, ceea ce diferă de trecutul cercetărilor etnomuzicologice, este cadrul în care se poate identifica materialul. Rapsodul popular este pe cale de dispariție, prin urmare lăutarul devine noul informator, evitat în secolul trecut (cu unele excepții, de exemplu, Gheorghe Ciobanu, în lucrarea *Lăutarii din Clejani*). Muzica folclorică se concentrează azi în jurul funcției distractive, de *entertainment*, ceea ce nu trebuie să fie ceva cu o încărcătură negativă, dimpotrivă, ar fi interesant de studiat fenomenul formațiilor vocal-instrumentale, care susțin partea muzicală la „evenimente” (petreceri, nunți, botezuri etc.) includ în repertoriu suficient de mult folclor (deși eterogen) și reprezintă noii depozitari muzicali. Lăutarii sunt înclinați și spre inovare, dar păstrează și „cioburi”, rudimente din stilul arhaic, atât timp cât colectivitatea o cere.

Bătrâneasca nu ramâne doar o amintire, chiar dacă nu mai este stilul unic al comunității sătenești. Însă și în perioada amintită mai sus (1960-1980) deja radioul introducea alte stiluri muzicale în auzul sătenilor, recunoscute însă ca fiind externe, așa cum *bătrâneasca* se identifică ca stil al locului, fie în general sau cu referire la un raspod, cum ar fi Vasile Mucea, cel care a promovat stilul ca lăutar, muzicant emblematic în ținutul Rădăuților⁹.

Prin urmare, demarăm temerar în a sonda, pentru a releva arhetipuri muzicale, dacă e să utilizăm un termen al lui Corneliu Dan Georgescu, care pornește de la teoria lui Carl Gustav Jung, adăugând și experiența sa de etnomuzicolog. C. D. Georgescu spune că: „prin arhetip muzical înțeleg deci, în sensul lui Jung, conținuturi generale, comune, elementare, absolute ale psihicului uman, provenind din inconștientul colectiv, care sunt întruchipate prin gesturi muzicale relative, variabile regional și temporal, conforme unui anumit limbaj muzical localizabil spațial și temporal. Ambii factori, ca și conexiunea lor, sunt esențiali. Arhetipurile sunt deci obiective, fundamentale, mai mult *natură* decât *cultură*, dar forma lor de exprimare concretă reprezintă un proces pur cultural¹⁰.

Este o mare provocare și bucurie să descoperim legi eterne ce guvernează acest univers muzical, din care și noi facem parte ca microcosmos, ce conține o informație similară cu cea a întregului de care aparține. Putem etala conform teoriei lui C. D. Georgescu:

⁹ Exemplu audio: <https://www.youtube.com/watch?v=IasValfxoLc&t=4s>

¹⁰ http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-5-2015-2_CDGeorgescu_Studiul%20arhetipurilor.pdf, p. 27.

- arhetipuri temporale (evolutiv/non-evolutiv, continuu/discontinuu, circular, în spirală)¹¹;
- arhetipuri formale (cu repriză, centrifugo-centripete, evolutive transformaționale, circulare, spiralice, dilatate, condensate, eterofonice, stratificate);
- arhetipuri numerice, rezultate din utilizarea scărilor cu puține sunete (oligocordii).

Pentru ca procesul să fie relevant, pe lângă culegeri, apelăm la contactul direct cu un rapsod contemporan, care ne introduce pe viu în tainele acestui stil muzical. Prin urmare, individualitatea unui interpret ne conduce spre problematica stilului de execuție și interpretare, dar nu anulează aspectele de generalitate, de arhetipalitate.

Un alt concept care se desprinde în cercetarea etnomuzicologică este, așadar, problematica stilistică. Stilul de interpretare al lăutarilor se deosebește de stilul de interpretare cult, pentru că lăutarul este și creator¹², sau așa cum spune Gh. Ciobanu: „lăutarul-interpret creează simultan în mare măsură atât conținutul pe care vrea să-l exprime, cât și forma în care îmbracă acest conținut. Este adevărat că și el primește de la colectivitate, de obicei atât conținutul cât și forma, aceasta însă numai în linii cu totul mari, el trebuind să defînescă atât o latură cât și pe cealaltă a creației sale. O altă deosebire esențială între interpretul lăutar și interpretul cult este că primul improvizează de multe ori forma, o creează spontan, pe când al doilea trebuie s-o prezinte așa cum îi este dată de compozitor”¹³. Acel „primește de la colectivitate” din citatul lui Gh. Ciobanu este tocmai expresia acestor structuri arhetipale, pe care interpretul folcloric le particularizează stilistic, original.

Transcrierea poate să redea tocmai aceste aspecte de stil colectiv, transpus în tipare, în matrici delimitabile, dar e mai puțin aptă să capteze esența individului, adică acel nerv muzical sau caracteristica timbrală.

2.1. Elemente de limbaj muzical

Pornim de la un nivel general, deja trasat de cercetările precedente. Din analizele realizate asupra stilului *bătrâneasca* ne limităm la zece particularități, din cele mult mai multe desprinse de Florin Bucescu și Viorel Bârleanu:

1. scări **oligocordice**: cu 3, 4 sau 5 sunete (mai nou apar rar extensii octaviante, dar se menține substratul tritonic sau tetracordic);

¹¹ https://coolsound100.coolsound.ro/wp-content/uploads/2018/11/Irinel-Anghel_Contributii-estetice-originale-1.pdf

¹² Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, București, Editura Muzicală, 1969, p. 88.

¹³ *Idem*.

Ex. 2 Stilul muzical arhaic din ținutul Rădăuților, moduri utilizate¹⁴



2. **ambitusul vocal minimal** nu depășeste cvinta, iar cel instrumental o face rar, mai mult în forma alternanței la octavă;

3. ritmica se încadrează preponderent în categoria ***parlato rubato*** (în trecut) și ritm **divizionar** (în prezent), dar există și variante de ***aksak*** de 3 timpi (2+2+3);

4. **improvizația** este, însă, o trăsătură care trebuie evidențiată, ea fiind motorul principiului **unității în diversitate**;

5. interpretarea vocală funcționează pe același principiu al naturaleții, fiind apropiată de vorbire, adică melodii silabice, **fără încărcătură melismatică**;

6. interpretarea instrumentală include **ornamente**: apogiatura, mordent și trill, executate într-o manieră la fel de naturală și organică;

7. **cadențele** sunt pe **treapta I**, iar ca particularitate în variantele vocale identificăm încheierea strofei melodice printr-un **recitativ** pe treapta I, uneori de dimensiunea unui vers;

8. intervalica include **intervale generatoare de secundă mare și terță mică**¹⁵. Plecând de la recitativ, intervalul de primă se relevă ca structură primitivă, alăturându-se secunda mare și terța mică. Toate aceste structuri primordiale, esențializate, impun conservatorismul stilului. Așa cum concluzionează cercetătorii, aceste intervale găsesc în stilul din zona Rădăuți o bogată reprezentare cantitativă, primind, astfel, funcția de purtători principali și de generatori ai melodicii.

9. **secunda mărită**, ca interval specific modurilor cromatice, se evidențiază mai mult în variantele instrumentale, deși, în general, e catalogată ca sensibilă netemperată pentru treapta a V-a din structura pentacordică;

¹⁴ Florin Bucescu și Viorel Bârleanu, *Stilul muzical arhaic din ținutul Rădăuților*, op. cit., p. 24.

¹⁵ Gheorghe Duțică, *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004, p. 115.

10. **taraful** tradițional este unul **minimal** la origini: vioară, fluier și cobză, apoi apare *doba de-a coasta*¹⁶, acordeonul¹⁷ și alte instrumente de suflat (trompeta, clarinetul, chiar saxofonul).

Pentru că ne-am îndreptat atenția spre un interpret la fluieraș, trebuie să aducem câteva precizări cu privire la organologie. Fluierul utilizat în acest stil și zonă este cel fără dop. Este un instrument prezent mai ales în mediul pastoral, cu destinație multiplă. În general sunt din lemn sau din metal. În Bucovina se pare că este specific fluierul fără dop, deschis la ambele capete. Așa cum sesizează Mariana Maximiuc în articolul *Fluierele din Bucovina*: „capătul pe care se suflă, este subțiat circular, e *rostit* sau *are rost*, cum se spune prin regiunea Sucevei și ținuturile ardelenesti învecinate. Sunetul produs este de cele mai multe ori, în chip voit, însoțit de un ison gutural, scos de corzile vocale ale executantului. Acest fel de a cânta, caracteristic de altfel pentru toate tipurile de fluier, dă relief melodiei”¹⁸. În general, fluierul mic fără dop are șase găuri și este folosit, mai ales, în melodiile de joc și de voie bună, față de fluierul mare, folosit cu precădere în interpretarea doinelor și melodiilor de jale.

Nevoia de amplificare acustică a determinat introducerea instrumentelor mai noi, precum: trompetă, saxofon, clarinet, dar acestea alterează o parte din caracteristicile stilului arhaic, caracterizat de o anumită intimitate.

O modificare mai semnificativă adusă de stilul instrumental de factură mai nouă este extinderea la nivel octavian pe structura de tip doric, prin completarea cu tetracordul superior (rar) sau, mai frecvent, prin mutații la octavă (structura rămânând oligocordică).

Modificarea cea mai nedorită este, însă, transformarea formei libere în formă fixă, prezentă, mai ales, în variantele înregistrate cu orchestră populară, pe baza unei partituri. Chiar și extinderea tarafului de nuntă, plus tendința de a imita marile orchestre populare de către formațiile locale, conduc la diminuarea spontaneității interpretului-creator.

3. Fluierașul Viorel Pitic – recuperarea arhaicității timbrale

Despre interpreții care folosesc calea oralității trebuie să vorbim cu grijă, deoarece reperele lor artistice sunt diferite de cele ale noastre, academice, sufletul lor muzical este, poate, unul mai pur în simplitatea actului folcloric.

Arta interpretării este bivalentă și se referă la tehnica instrumentistului (emoția unei piese se transmite optim atunci când este stăpânită și tehnica, meștesugul), dar mai ales la sensibilitatea expresivă. Articulația e un aspect important, atacul și, mai ales, calitatea sunetului sau cum spun

¹⁶ Instrument de percuție compus dintr-o toabă mare în poziție verticală, prevăzută sus cu talger din alamă și jos dintr-o tobiță mică, așezată orizontal, cu ajutorul a două curelușe.

¹⁷ Acordeonul a fost mult criticat ca prezență în taraf de către puriștii folclorului ancestral, deși dacă îl plasăm pe un rol de acompaniator, este cât se poate de eficient. Excluderea acestui instrument într-o forțare de readucere a tarafului primitiv nu este tocmai oportună, pentru că acordeonul are deja de vreo 70 de ani un statut și în cadrul muzicii populare.

¹⁸ Mariana Maximiuc, *Fluierele din Bucovina*, în *Ghidul iubitorilor de folclor*, Suceava, Editura Lidana, 2017, p. 32.

muzicanții **tonul**, dar farmecul lăutarului este dat de multe ori de frumoasele imperfecțiuni tehnice, adică de maniera naturală, non-academică de manevrare a instrumentului. Când nu e o muzică „la cerere” am putea spune că interpretul popular se cântă pe sine, fără să-l intereseze aspectele critice, e mai mult o autoidentificare, redând din plinătatea propriilor elemente sufletești. Iar atât timp cât cineva își poate exprima profunzimile sufletești, aspectele tehnice devin secundare.

Fig. 1 Viorel Pitic din Vicovu de Sus



Arta interpretării este bivalentă și se referă la tehnica instrumentistului (emoția unei piese se transmite optim atunci când este stăpânită și tehnica, meștesugul), dar mai ales la sensibilitatea expresivă. Articulația e un aspect important, atacul și, mai ales, calitatea sunetului sau cum spun muzicanții **tonul**, dar farmecul lăutarului este dat de multe ori de frumoasele imperfecțiuni tehnice, adică de maniera naturală, non-academică de manevrare a instrumentului. Când nu e o muzică „la cerere” am putea spune că interpretul popular se cântă pe sine, fără să-l intereseze aspectele critice, e mai mult o autoidentificare, redând din plinătatea propriilor elemente sufletești. Iar atât timp cât cineva își poate exprima profunzimile sufletești, aspectele tehnice devin secundare.

La nivel de performanță, pe linie vocală, interpreta Sofia Vicoveanca înscrie stilul *bătrâneasca* în universalitate, fiind cunoscută și peste hotare, însă un interpret instrumentist, precum fluierașul Silvestru Lungoci nu este cu nimic mai prejos în redarea imensei capacități expresive a acestei muzici.

Un muzicant ca cel vizat de noi, Viorel Pitic din Vicovu de Sus, demn urmaș al marelui Silvestru Lungoci, stăpânește un repertoriu vast, în care cel de *bătrânească* și „sora” ei *huțulca* reprezintă nucleul.

Viorel Pitic s-a născut în 1954 și a început să studieze fluierașul la vârsta de 6 ani (fluier cu dop), pentru ca din clasa a IV-a să cânte la fluierul fără dop, iar primele activități ca lăutar al satului, la diferite ocazii, le-a desfășurat spre vârsta de 17 ani.

Odată cu modernizarea formațiilor de nunți, fluierul dispare din taraf, însă nu și pasiunea rapsodului (menționat) pentru muzică. Reușește să-l convingă pe un nepot, Alexandru Cozaciuc, să studieze și fluierul fără dop, în condițiile în care noua generație nu o mai face. Iar de aici, nepotul devine cel care îl convinge să reia activitatea, măcar de dragul de a cânta împreună între generații. Prin urmare, motivația în muzică este un factor central. Așadar, în cazul acesta nu mai vorbim de ceasul care bate ora 12, de moartea folclorului, ci tocmai de continuitate, deși e drept, pe un canal mult mai îngust decât în trecut.

Pentru o abordare emică¹⁹ și nu doar una etică²⁰, luăm câteva extrase din interviul pe care l-am realizat cu fluierașul Viorel Pitic:

„- De la cine ați învățat să cântați prima dată?

- În primul rând era un copil, un vecin mai mare ca mine și cum se umbla atunci cu vacile la pășunat, venea pe la mine pe acolo și-l auzeam pe el cum cântă, apoi am început să-l copiez ... dar nu mi-a arătat nimeni absolut nimic... niciodată nu mi-a explicat toate amănuntele care sunt la fluier... eu ce am învățat am copiat de la alții, urmărindu-i când aveau evenimente în zona mea, cum ar fi Silvestru Lungoci în special.

- În ce instrumente consta taraful din vremea în care ați cântat la evenimente (deceniile 7-9 din secolul trecut)?

- Taraful consta mai mult din: fluier, vioară, acordeon și dobă.

- Ce anume se cânta în acea perioadă?

- Se cânta mai mult muzică tradițională, nu se cântau alte stiluri de muzică, cum se cântă acum.

- Tradiționale strict din zona noastră?

- Mai mult de la noi, dar și de la alți artiști mari, consacrați, cum era Ion Dolănescu, Maria Ciobanu, frații Petreuş.

- Cum apreciați muzica cântată de formațiile de acum?

- Muzica e bună într-un fel, dar nu e ceva tradițional...

- Fluierul și-ar mai găsi loc în astfel de formații?

¹⁹ Un raport „emic” este o descriere a comportamentului sau a unei credințe în termeni semnificativi (conștient sau inconștient) pentru actor; adică un raport emic vine de la o persoană din cadrul culturii. Aproape oricine din cadrul unei culturi poate oferi un raport emic: https://ro.wikipedia.org/wiki/Emic_%C8%99i_etic.

²⁰ Un raport „etic” este o descriere a unui comportament sau credință de către un analist social sau un observator științific (un student sau un savant de antropologie sau sociologie, de exemplu), în termeni care pot fi aplicați între culturi; adică un raport etic încearcă să fie „neutru din punct de vedere cultural”, limitând orice prejudecată etnocentrică, politică și/sau culturală sau înstrăinarea de către observator: https://ro.wikipedia.org/wiki/Emic_%C8%99i_etic.

- Sigur că da, multă lume iubește fluierul... în special în zona noastră... însă îmi pare rău să văd că nu prea sunt mulți copii care se avântă să învețe la fluier, mai ales la fluier fără dop... e un pic mai greu de cântat la fluier fără dop, trebuie să știi cum să suflă în el ca să produci sunetul.... fluierul cu dop numai ce ai suflat în el și-ți scoate sunetul, la cel fără dop cu buza trebuie să formezi sunetul...

- Spuneți-mi dacă aveți un urmaș muzical?

- Da, mă bucur că rămâne în urma mea acest instrument dus de strănepotul meu Alexandru, care are făcut și Conservatorul; acum cântă la mai multe instrumente de suflat, dar și la orgă.

- Cum vă definiți dumneavoastră: lăutar, muzicant, rapsod?

- Eu, având probleme de sănătate, am abandonat muzica și nu am mai cântat vreo 25 de ani la nunți și nu mai pot să mă numesc lăutar, însă un rapsod, da.

- Legat de muzica noastră, aveți vreo piesă de suflet în stil de bătrânească?

- Da, am „Bătrâneasca crasnenilor”, pe care am înregistrat-o în memorie de copil mic, de la un unchi de-am meu, care o cânta cu fluierul și-o mai cântau la diferite ocazii bărbații din Crasna (comună vecină cu Vicov, dar de pe teritoriul Ucrainei), oameni refugiați aici și eu fiind copil mi-a rămas în memorie și abia în ultimii ani am scos-o în evidență.

- Ce puteți spune despre stilul huțulca?

- Muzica huțanească e o muzică melodică, care în partea Vicovului este solicitată, care se îmbină și cu bătrâneasca noastră.

- Cum vedeți viitorul acestei muzici tradiționale?

- Păi, nu prea se mai cântă deja așa cum se cânta odinioară... totuși Bătrâneasca încă este solicitată la toate evenimentele... la noi dacă nu ai cântat o bătrânească, degeaba cânti!”

Melodica curge firesc în suflul său, tempourile sunt juste, coloristica este plăcută, diversă, iar forma improvizatorie este perfect articulată. La fel ca lăutarul-rapsod, Vasile Mucea din Bilca, de exemplu, Viorel Pitic vede melodiile de Bătrâneasca și Huțulca ca fiind îngemănate stilistic. Huțulca este mai eterogenă și mai simetrică, bimodală, dar conține elemente din Bătrâneasca.

3.1. Partituri transcrise din repertoriul lui Viorel Pitic

Pentru o mai bună relevanță, putem să urmărim câteva aspecte stilistice așa cum apar în câteva transcrieri ale muzicii fluierașului, realizate chiar de către nepotul său, Alexandru Cozaciuc.

Ex. 3 *Bătrânească*, interpret Viorel Pitic, transcriere de Alexandru Cozaciuc, Vicovu de SusFluier *Bătrânească*

The musical score is written for flute in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 80. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of nine staves of music, divided into five sections labeled A through E.

- Section A:** Measures 1-8. Features a series of eighth-note patterns with trills (tr) and ornaments (wavy lines) above the notes.
- Section B:** Measures 9-12. Continues the eighth-note patterns with trills and ornaments.
- Section C:** Measures 13-24. Features a more complex pattern of eighth notes with frequent trills and ornaments.
- Section D:** Measures 25-35. Includes a trill (tr) with a wavy line in measure 25, followed by a repeat sign and further eighth-note patterns with trills and ornaments.
- Section E:** Measures 36-40. Continues the eighth-note patterns with trills and ornaments, ending with a final flourish in measure 40.

Ex 4 *Bătrâneasca crasnenilor*, interpret Viorel Pitic, Vicovu de Sus, transcriere de A. Cozaciuc

Bătrâneasca crăsnenilor

Fluier

♩ = 85

5

9

13

17

Ex. 5 *Rusască (huțulcă rapidă)*, Viorel Pitic, Vicovu de Sus, transcriere de Alexandru Cozaciuc

Rusască

Fluier

♩ = 170

6

11

15

19

23

Ex. 6 *De jele* (doină), Viorel Pitic, Vicovu de Sus, transcriere de Alexandru Cozaciuc

Fluier

De jele

VIOREL PITIC, transcr. Alexandru Cozaciuc

A Tempo rubato

B

C

© Alexandru Cozaciuc 2022

Fluier

B1

Ex. 7 *Huțulcă*, Viorel Pitic, Vicovu de Sus, transcriere de Alexandru Cozaciuc

Huțulcă

Fluier

A ♩ = 100

19 **B**

23

27 **C**

31

35 **c** Fluier 2

39

43 **D**

47

51 **d**

55

Transcrierile demonstrează că rapsodul Viorel Pitic reușește să acopere și repertoriul doinit (ritm *rubato*), dar și repertoriul de joc: fie în stil *Bătrâneasca*, fie în stil *Huțulca*.

Transcrierea a încercat să redea cât mai fidel aspecte stilistice esențiale: ornamentica și modurile de atac. Predomină ornamental mordentul, atât superior, cât și inferior (pe tr. III-a mai ales), iar apogiaturile funcționează frecvent sub forma de *glissando* semitonal ascendent, specific

execuției la acest instrument. Pentru o mai bună reliefare a stilului melodic am introdus uneori ornamentica în ritm, sub formă de treizeciodoimi, nu doar ca apogiatură. Trilul, care presupune o alternanță repetată între sunete alăturate este specific mai mult partiturii de doină și mai rar utilizat în *Bătrâneasca* și *Huțulca* de joc.

Ca moduri de atac sunt notate cele două tipuri antinomice: în *staccatto* de tip incisiv și cel dulce, moale, duos prin *glissando* ascendent (fie semitonal, fie la interval de terță mică). În *Rusască* care, de fapt, este mai mult o *Huțulcă* rapidă, ornamentele sunt mai puține, dovadă că tempo-ul lent determină ornamentarea mai densă prin prisma temporalității mai largi, iar tempoul rapid are efect opus. O altă formulă ornamentală cu specific românesc este apogiatura repetată la interval de cvartă perfectă. Un aspect mai dificil de redat este mobilitatea treptei a IV-a (*sol*), deoarece uneori nota *sol* natural sau *sol* diez sunt situate intonațional mai sus decât acordajul temperat occidental, de aici putem intra pe teritoriul microintervalor (deși folclorul contemporan tinde să evite intonațiile netemperate, tehnica *glissando* utilizată aici provoacă și astfel de intonații arhaice, însă bine controlate și dozate cu scop expresiv). Prin urmare, s-ar putea adăuga săgeți cu sens sus/jos notelor care părăsesc temperajul egal, însă momentan ne-au interesat structurile, figuri ornamentale, forma, modurile de atac.

Concluzii

Cele mai vechi documente, transcrieri de *bătrânească* bucovineană sunt cele făcute de A. Voevidca în primele două decenii ale secolului XX, apoi cele realizate în a doua jumătate a secolului XX de Florin Bucescu și Viorel Bârleanu demonstrează vigoarea și unicitatea stilului. Acestea puse cap la cap cu cele realizate în studiul de față demonstrează că s-au păstrat caracteristicile muzicale: simplitate, arhaicitate, stil improvizatoric, ceea ce ne îndreptățește demersul. Având peste un secol de continuitate, putem presupune că stilul a existat cu mult timp înainte și poate va rezista, deși viitorul e mereu incert și imprevizibil.

Studii viitoare pot aduce sub lupa analitică comparații între mai mulți interpreți instrumentiști, inclusiv trompetiști, clarinetiști, saxofoniști, acordeoniști, nu doar instrumentele arhaice, precum vioara și fluierul. Pe lângă culegerea sub forma partiturilor, ar fi utilă și înregistrarea unui CD cu melodii de *Bătrânească* din zona etnografică Rădăuți.

BIBLIOGRAFIE

BUCESCU, Florin, BÂRLEANU, Viorel – *Stilul muzical arhaic din ținutul Rădăuților. Studiu monografic*, Suceava, Editura Mușatinii, 2013

BUCESCU, Florin, BÂRLEANU, Viorel, CIUBOTARU, Silvia – *Bătrâneasca. Doine, bocete, cântece și jocuri din ținutul Rădăuților*, Iași, Caietele Arhivei de folclor, vol. I, 1979

- CIOBANU, Gheorghe – *Lăutarii din Clejani*, București, Editura Muzicală, 1969
- DĂNCEANU, Liviu – *Introducere în epistemologia muzicii (organizările fenomenului muzical)*, București, Editura Muzicală, 2003
- DUȚICĂ, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004
- FRIEDWAGNER, Mathia – *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina* – I Band: Liebeslieder-Würtzburg, Konrad Triltsch Verlag, 1940
- MARIAN-BĂLAȘA, Marin – *Muzicologii, etnologii, subiectivități, politici*, București, Editura Muzicală, 2011
- MAXIMIUC, Mariana – *Fluierile din Bucovina, în Ghidul iubitorilor de folclor*, Suceava, Editura Lidana, 2017
- MUCEA, George-Toderică – *Un rapsod al plaiurilor bucovinene. Vasile Mucea, în Ghidul iubitorilor de folclor*, Suceava, Editura Lidana, 2013

WEBOGRAFIE

- <https://www.youtube.com/watch?v=25TT7jqCnfo>
- <https://www.youtube.com/watch?v=pOL7RdjLPcc>
- <https://www.youtube.com/watch?v=JwQqCl79XGw>
- <https://www.youtube.com/watch?v=TNfTBIMTKjQ>
- [https://www.youtube.com/watch?v=IasValfxoLc&t=4s,](https://www.youtube.com/watch?v=IasValfxoLc&t=4s)
- http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-5-2015-2_CDGeorgescu_Studiul%20arhetipurilor.pdf
- [https://coolsound100.coolsound.ro/wp-content/uploads/2018/11/Irinel-Anghel_Contributii-estetice-originale-1.pdf.](https://coolsound100.coolsound.ro/wp-content/uploads/2018/11/Irinel-Anghel_Contributii-estetice-originale-1.pdf)

CULEGERILE DE MATEMATICĂ ȘI EDUCAȚIA MUZICALĂ

Profesor dr. **Claudia Nezelschi**

Școala Gimnazială *George Călinescu*, Iași

Viața nu încapă toată în formule, dar acestea sunt uneori „nebănuite trepte” spre esența, viața vieții¹.

Abstract: We will present some examples of intertwined studies between Maths and Music. This interconnection brings Music and Maths even more in the clear and beautiful world of a child's soul: Music gives concreteness to the mathematical abstract, Maths brings clarity and depths to the musical experience.

Keywords: axis, chord inversions, violin, transposition.

 *Culegerea de matematică* este una dintre sintagmele cheie ale școlii generale. Avem aici trei mari surprize:

- metodele de fixare a deprinderilor la matematică sunt în mare măsură similare metodelor de fixare a deprinderilor la instrument (anexă, ex. 1 și ex. 2);
- copiii ÎNSETEAZĂ să înțeleagă muzica, dar fiind formați întru cultură generală, știu doar metodele de studiu de la științe, astfel că studiul muzicii ȘI cu ajutorul matematicii devine pentru ei ceva în mare măsură necesar. Demersul are multă bucurie implicită, modele matematice foarte simple ajungând la esențe de teorie muzicală;
- văzând că munca „matematică” are în muzică rezultate expresive, tangente deseori cu subțirimea poeziei, copiii prind drag de abstract, de matematică, de stăruință și în claritatea gândirii.

Introducerea în geometrie, cale spre acorduri și moduri

Segmentele cu lungimi până la 6 unități sunt ceva foarte simplu pentru copii. Obişnuiți cu schema corzii/claviaturii (anexă, ex. 3), plecând de la o notă dată, copiii vor găsi imediat notele corespunzătoare formulelor, descriind răsturnările trisonurilor:

4 3, 3 5, 5 4

3 4, 4 5, 5 3

3 3, 3 6, 6 3

În „stilul” culegerilor de matematică, pe această temă se pot propune exerciții de antrenament²:

¹ *Motto personal.*

² În culegerea *Mate 2000+*, *Algebră*, *Geometrie clasa a 8-a*, autori Anton Negrilă, Maria Negrilă, gradarea problemelor este: 1. înțelegere, aplicare și exersare; 2. aprofundare și performanță; 3. super-mate.

1. Găsiți notele corespunzătoare formulei 3 5, pornind din „punctele”: *do#*, *re*, *sol*, *sol#*, apoi cântați-le la pianul virtual (nivel înțelegere), chitara virtuală/mandolina virtuală (nivel aprofundare).

2. Găsiți notele corespunzătoare grupului de formule 4 3, 3 5, 5 4 de pe notele *sol*, *do*, *re* și cântați-le la pianul virtual.

Observăm că prin gândire elevul de școală de cultură generală are acces la noțiuni (eventual principii) de teorie muzicală, lucrul cu pianul virtual³ aducându-i și concretețe sonoră, demersul rafinându-i auzul și dându-i încredere, atât în *eul* său muzical, cât și în cel matematic.

O încununare a acestor mici exerciții de matematică este recunoașterea unor răsturnări de acorduri în partitura unor piese muzicale de mare profunzime, de exemplu *Presto* din *Sonata 1* pentru vioară, *Preludii* din *Clavecinul Bine Temperat* de Johann Sebastian Bach, *Meditație* din opera *Thais* de Jules Massenet. O etapă preliminară, aducând și satisfacții vocale, o poate constitui analiza armonică a vocalizelor de Lutgen, matematica simplă, de fixare a deprinderilor având astfel în educația muzicală rezultate substanțiale.

Păstrând gradarea dificultății din culegerile de matematică pentru nivelul aprofundare și performanță, eventual nivelul super mate-muzică, elevilor li se poate propune⁴ găsirea pe axa-coardă-claviatură a unor formule aparent „în joacă”, formule prezente (inevitabil) în catalogul exhaustiv al modurilor⁵, de exemplu:

$$3\ 1\ 2\ 1\ 3$$

$$2\ 1\ 3\ 2\ 1\ 3$$

Redarea acestor moduri la pianul virtual (urmată eventual de redarea vocală) îi va aduce pe copii în lumea poeziei matematice, aceștia începând să realizeze că orice demers științific are ca ecou în adâncul cercetătorului sensibilități nesperate, dar mereu intrinseci identității sale umane.

Algebra, geometria și opera

Clasa a VII-a aduce la ora de educație muzicală *opera*, iar la matematică geometria plană. Copilul are, pe de o parte, farmecul ariilor, al vocilor, al trăirilor exprimate, pe de altă parte arcanele realizării figurilor la geometrie, la acestea adăugându-se imposibilitatea, de cele mai multe ori, de a-și fredona partiturile descifrate, totul fiind „prea sus” pentru vocea lui. O soluție a acestei situații matematic-muzicale este tandemul (harta viorii⁶, scăderea cu 7), soluție pe care o formulăm în stilul „culegerilor de mate”⁷, aplicând-o pentru o *arie* ușoară melodic, dar depășind ambitusul copiilor.

³ Eventual pian digital în unele cazuri.

⁴ Deși propun ei cu entuziasm dinainte.

⁵ În *Cartea modurilor*, de Anatol Vieru, București, Editura Muzicală, 1980.

⁶ Harta viorii devine sonoră pentru micul pasionat de *operă* (și nu numai) prin intermediul mandolinei virtuale.

⁷ Stil care trezește în copilul de școală generală întreaga responsabilitate, întregul potențial.

MI	fa		sol		la		si	do		re		mi
LA		si	do		re		mi	fa		sol		la
RE		mi	fa		sol		la		si	do		re
SOL		la		si	do		re		mi	fa		sol

a) Pentru aria *O, mio babino caro* recunoașteți notele;

b) Pentru fiecare notă x găsită, determinați corespondența x-7, adică transpoziția la cvintă (indicație: pe harta viorii x și x-7 determină o perpendiculară pe corzi);

c) În poziția întâi a hărții viorii/mandolinei virtuale, poziție cuprinsă între coordonatele *sol1-sol7-mi7- mi1*, identificați localizarea notelor *ariei* și apoi a notelor transpoziției.

Dicție, geometrie și polimetrie

Înțelegerea și memoria sunt esențiale, iar educația muzicală poate ajuta mult, rostirea clară implicând claritate în gândire. Pentru orice text literar, științific etc. elevul își poate determina accentele cuvintelor și distanța dintre accente (numărul de silabe dintre două accente). Obișnuit de la ora de educație muzicală⁸ să taceze măsurile de 2, 3, 4 timpi, elevul își poate „tacta” și lectura/rosti textul de însușit, demersul îmbunătățindu-i rostirea și, în plus, dezvoltându-i orientarea în spațiu, lucrul cu figuri geometrice simple⁹. Observăm că noutatea „muzicală” este polimetria, la care copilul ajunge natural, pornind de la vorbire/lectură. Exemplificăm cu teorema celor trei perpendiculare („deliciu” al elevilor de clasa a VIII-a), inserând în text cifrele măsurilor muzicale implicate:

2 Dacă 1 o 2 dreaptă 2 este 4 perpendicu 2 lăra 1 pe 1 un 1 plan 1 și 2 din pi 2 ciorul 1 ei 2 ducem 1 o 4 perpendicu 2 lăra 1 pe 1 o 2 dreaptă 2 dată 2 din a 1 cel 2 plan, a 1 tunci 2 dreapta 3 determi 2 nată 1 de 1 un 1 punct 1 al 4 perpendicu 2 larei 1 pe 1 plan 1 și 3 de inter 3 secția 3 celor do 1 uă 2 drepte 1 din 1 plan 2 este 4 perpendicu 2 lăra 1 pe 2 dreapta 2 dată 1 din 1 plan.

Formula

Cuvântul „formulă” este folosit la multe discipline și rareori privit cu simpatie. Educația muzicală poate aduce schimbări de perspectivă, transformând aparenta răceală a unui concept în căldura/viața/peripețiile unui personaj, idee preluată de la compozitorul francez Olivier Messiaen. Dacă o structură dată este „asamblată” în diferite contexte revelându-i potențialul, acea structură devine personaj prin evoluție, interacțiuni, compatibilități, „prietenii”. Astfel, pe o formulă ritmică se pot construi diferite variante melodice, unei formule intonaționale i se pot conferi diferite

⁸ Sau fixându-și deprinderile și pe această cale.

⁹ Care, spre deosebire de ora de geometrie, sunt în mișcare, nu statice.

ipostaze ritmice, iar matematic, o formulă algebrică poate fi concretizată cu diferite expresii, numere, ceea ce dă fiecărei formule „viață”, „personalitate” în lumea ei specifică.

Pe un plan superior, dar de aceeași natură, o poezie poate fi compatibilă metric și semantic cu mai multe melodii, o melodie poate fi compatibilă cu mai multe texte, ceea ce conferă poeziei/melodiei un statut de formulă, iar conceptului de formulă științifică ieșire din aparenta înghețare și armonizare cu cele sensibile, aceasta fiind una dintre contribuțiile esențiale ale educației muzicale la formarea gândirii, personalității și perspectivei copilului. Exemplificăm acestea, pe de o parte, cu poezia *Și dacă*¹⁰ de Mihai Eminescu, pe de alta cu melodia colindei *Coborât-a, coborât*, colindă din Nereju, Vrancea, propusă în manualul de Educație Muzicală pentru clasa a VII-a¹¹.

În calitate de „formulă”, poezia *Și dacă* se poate „aplica”, de exemplu, pe:

- liedul *Ich liebe dich* de Ludwig van Beethoven (anexă, ex. 4).

- liedul *Erste grun* de Robert Schumann (anexă, ex. 5.1). Observăm că ritmul liedului se poate modifica, trecându-se la pulsație ternară, aceasta fiind mai „asortată” cu starea lirică și aducând atmosfera din *Sara pe deal* (anexă, ex. 5.2).

- romanțele *Să-mi cânti cobzar* și *Pe lângă plopul fără soț*.

Colinda menționată (anexă, ex. 6) poate fi bază melodică pentru *Scrisoarea I*, *Scrisoarea a II-a* și *Scrisoarea a III-a* de Eminescu (care prin această înveșmântare melodică aduc a baladă din „sufletul neamului”¹²), lungimea textului poetic implicând numeroase repetări ale melodiei și conferindu-i acesteia imuabilul inconfundabil al formulei arhetipale/științifice. În stil matematic, situația se poate generaliza: având în vedere că în cele trei scrisori versul este constant de tip 8+8, cu metru binar fără anacruză, apare compatibilitate metrică cu melodii de același tip metric, numeroase melodii studiate în școala generală fiind de acest tip: *Barbu Lăutaru*¹³, *La mijloc de codru des*, *Somnoroase păsărele*, *Dorința*, *Car frumos cu patru boi*, *A venit aseară mama* etc. Pentru profesorul de matematică situația muzical-poetică este deosebit de favorabilă, conceptul de formulă devenind firesc, cald, motivant.

Concluzii

Lumea copiilor este clară, sensibilă, vie și profundă, așa cum este și îngemănarea muzică-matematică, îngemănare care le împlinește copiilor și setea de creștere în gând și simțire și bucuria jocului.

¹⁰ Care devine exemplu „dulce” de formulă.

¹¹ Magdalena Comăniță, Magda Bădău, *Manual educație muzicală clasa a VII-a*, București, Editura Art Klett, 2019, p. 39.

¹² George Coșbuc, poezia *Poetul*.

¹³ Pe care Eminescu o cânta împreună cu Creangă, conform Mircea Ștefănescu, *O prietenie pentru eternitate*, scenariu radiofonic.

BIBLIOGRAFIE

- COMĂNIȚĂ, Mariana Magdalena, BĂDĂU, Magda Nicoleta – *Educație muzicală clasa a VII-a*, București, Editura Art Klett, 2019
- EMINESCU, Mihai – *Poezii*, București, Editura Exigent, 2005
- GEANTĂ, Ionel, MANOLIU, George – *Manual de vioară*, vol. IV, București, Editura Grafoart, 2007
- NEGRILĂ, Anton, NEGRILĂ, Maria – *Mate 2000+ Matematică 8*, Pitești, Editura Paralela 45, 2020
- NEZELSCHI, Claudia – *Jocul – o punte între geometrie și muzică*, în *Studii de muzicologie*, vol. XV, Iași, Editura Artes, 2020
- NEZELSCHI, Claudia – *Jocul inspirat, punte între muzică și poezie*, în *Studii de muzicologie*, vol. XIV, Iași, Editura Artes, 2019
- VIERU, Anatol – *Cartea modurilor I*, București, Editura Muzicală, 1980

ANEXA

Ex. 1 Exemplu tipic antrenament algebră

11. Efectuați calculele:

- a) $(x-5)(x+5) + (x-3)^2 - 2(x+1)(x+4)$;
b) $(3x+1)^2 - 5(x+2)(x-2) - 4(x-1)^2$; c) $(x+2)^2 + (x-1)^2 - 2(x+4)(x-4)$;
d) $(1+x)^2 + (2+x)^2 + (3+x)^2$; e) $(2x+3y)^2 - (2x+3y)(2x-3y)$;
f) $(2x+3)^2 + 4x(3x-2) + (2x-1)^2$; g) $(3a+2b)^2 + (2a+b)(2a-b) - (3a-b)^2$

12. Efectuați calculele:

- a) $(2-3x)^2 + (2+3x)^2 - (2x-3)^2 - (4x-3)(4x+3)$;
b) $(2x^2+y)^2 - (2x^2-y)^2 + (x^2+y)(x^2-y)$; c) $(x+3)^2 + (x+1)^2 - (2x+1)(2x-1)$;
d) $(2x+5)^2 - (3x-5)^2 + (2x-7)(2x+7)$; e) $(x+4)^2 - (2x-3)(2x+3) + (2x+1)^2$.

13. Efectuați calculele:

- a) $(2x+3)^2 - 2(x-3)(x+3) + (x-6)(x+6) - (2x-1)^2$;
b) $(3x-1)(3x+1) - (3x+4)^2 + 2(3x-1)^2$;
c) $(3-2x)^2 - (2x+5)(2x-5) + 4(x-2)^2$; d) $(4x-3)^2 - 3(x-1)(x+1) - 2(2x+7)$;
e) $(x+2)^2 + (x-3)^2 - (x+1)(x-1)$; f) $(2x+1)^2 - (x+6)(x-6) - 3(x-2)^2$;
g) $(x-5)^2 - (x+4)(x-4) + (x+1)^2$; h) $(3x-2)^2 - 5(x-3)(x+3) - (2x+3)^2$.

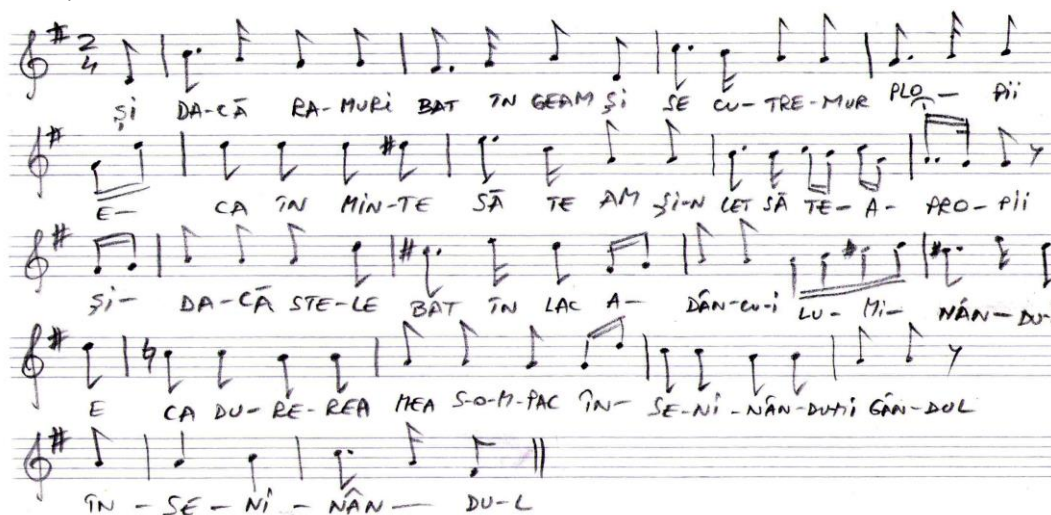
Ex. 2 Exemplu tipic antrenament vioară



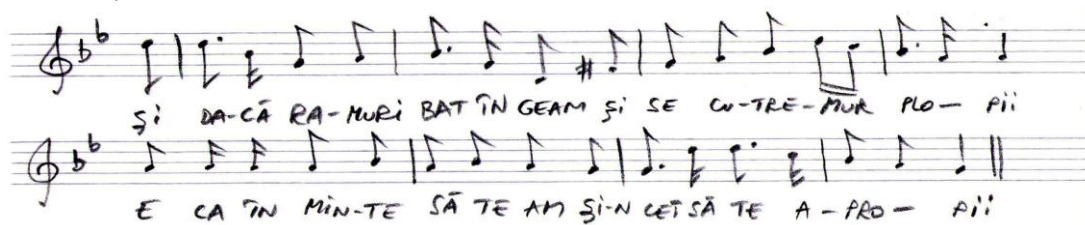
Ex. 3 Axa – claviatură – coardă



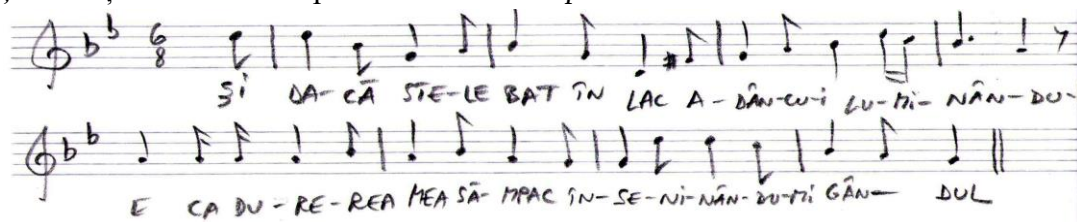
Ex. 4 Și dacă și Beethoven



Ex. 5.1 Și dacă și Schumann



Ex. 5.2 Și dacă și Schumann cu parfum ritmic Sara pe deal



Ex. 6 Colinda Nereju, Vrancea – Moldova



OPERETA – DE LA MELOTERAPIE LA REPLICA ANTI-WAGNERIANĂ

Profesor dr. **Mihaela-Sanda Popescu**

Liceul de Arte *Constantin Brăiloiu*, Târgu Jiu

„Orice s-ar putea crede despre avangardele artistice,
ele au funcționat ca o «prelucrare» a modernității în sine.”¹

Resumé: De la musicoterapie la réplique anti-wagnérienne, l'opérette suit un chemin qui ne lui appartient pas exclusivement. L'émergence de ce genre est contextuelle, due à l'esprit français. L'attitude anti-monumentaliste comportait aussi une jalousie souvent traduite en “sentiment national”, mais l'attitude contestataire affirmait toujours une nouveauté. Concernant le genre lyrique, en 1752, *La Querelle des Bouffons* ou *La Guerre des Coins* est lancée parmi les partisans de la musique française représentés par J. Ph. Rameau (Coin du Roi) et les partisans de l'opéra italien regroupés autour de J.J. Rousseau (Coin de la Reine). Enfin, Rameau propose une nouvelle version de l'ouvrage *Castor et Pollux*, et cette *Querelle* devient pro-française, argumentée par le “sentiment national”. L'opérette n'aurait pas prévalu sans l'ambiance bohème rencontrée dans la vie de cabaret, sans le courage d'un *amateurisme – dilettantisme* contre l'hydre de l'ennui. Le père de l'opérette est Hervé, musicothérapeute à l'hospice de Bicêtre, où, avec les fous, il met en scène “l'opérette” en un seul acte, *L'Ours et le Pacha* (1845). Son ami et son rival, lu “multinationale” Jacques Offenbach développe le genre; sa création représentative est *Orphée aux enfers*. Ils usent tous les deux de l'exotisme pour mieux ridiculiser l'“Ours” ou l'“Olympe” social. “Religion” Wagner répète, pour les Français, l'événement de 1752. Une nouvelle *Querelle* s'engage. Bien qu'ami d'Hervé, Offenbach l'agace, notamment avec son “antithèse” en miniature, le théâtre *Les Bouffes Parisiens*, qui menaçait la monumentalité du spectacle wagnérien. En 1876, lorsque *L'Anneau du Nibelung* fut représenté dans le sanctuaire de Bayreuth, Offenbach entra dans le Nouveau Monde. Métaphoriquement, ce monde est le tout nouveau monde du nouveau genre né de l'inquiétude, de l'esprit français.

Mots-clés: opérette, dissonance, vaudeville, querelle, hydre.



cest subiect face parte din tema vastă a oricărui început de drum. Delimitatea temporală a curentelor artistice este doar o teoretizare a unei epoci, care afirmă „modelul unic”.

Într-un secol în care toate formele muzicale cunoscuseră perfecțiunea, iar genul liric, de la Claudio Monteverdi, avea autori celebri (Lully, Rameau, Gluck, Mozart, Salieri, Rossini, Bellini, Donizetti etc.), apariția operetei provoacă multe controverse; dar orice început este o întoarcere la copilăria spiritului, un joc distructiv-constructiv, o nouă ordine reală sub un dezastru aparent, ca în teoria Haosului, un postmodernism cu sensul prefixului răsturnat; realitatea e una singură și se impune firesc, fără să fie doar o întâmplare. Franța oferă mereu neliniștea înnoirii permanente. În

¹ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Edition Galilée, 1988. “Quoiqu'on puisse penser des avant-gardes artistiques, elles ont fonctionné comme une «perlaboration» de la modernité sur son propre sens.” <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0807200317.html>

secolul al XIV-lea, Philippe de Vitry, autorul tratatului *Ars nova*, face următoarea afirmație demnă de modernismul secolului XX: „Muzica numită falsă, nu este câtuși de puțin falsă; din contră, ea este corectă și necesară”². Opereta apare și ea ca o disonanță existențială, „corectă și necesară”. Este franceză prin definiție și își are originea în *vodevil*, altă creație la fel de repudiată de partizanii monumentalismului. Jean-Jaques Rousseau în *Dictionnaire de musique* – 1738, definea *vodevilul* astfel: „Un fel de cântec în cuplete care se desfășoară în mod obișnuit pe teme glumețe sau satirice. Originea acestui mic poem se întinde până la domnia lui Carol cel Mare; dar părerea generală este că fusese inventat de un anume Basselin, postăvar din Vire, în Normandia; și cum acestor cântece de dans li se spune Vaux-de-Vire, iar, prin corupere, vaudeville”³. Apoi Rousseau își afirmă binecunoscuta îndoială față de predispoziția franțuzească pentru genul mare și serios al operei, părere pe care și-o va expune, cinci ani mai târziu, în pamfletul *Lettre sur la Musique française*: „Aria *vodevilurilor* este în mod obișnuit, puțin muzicală: cum nu se acordă atenție decât cuvintelor, aria nu înseamnă decât a face recitarea un pic mai accentuată; în rest, cel mai adesea, nu se simte nici gust, nici cânt, nici măsură. *Vodevilul* aparține exclusiv Francezilor ...”⁴. [trad.n.]

Castil Blaze (1784-1857) muzicograf, critic muzical, compozitor și editor francez, preia ideea lui Rousseau despre vechimea și originea *vodevilului* în *Dictionnaire de la Musique moderne*, exprimându-și dezaprobarea față de lipsa de rafinament și vulgaritatea genului. Expresii repetate se transformă în proverbe sonore, ariile lui Grétry, Dalayrac, Méhul, Boïeldieu și chiar Mozart sunt masacrate. „Francezii sunt mândri de a fi creat *vodevilul* și se felicitează că au rămas singurii posesori; sunt convinși că nici o națiune nu va fi tentată să le împrumute un gen pe cât de ridicol, pe atât de meschin...”⁵ [trad.n.] Dar *vodevilul* este doar un exemplu al spiritului francez. La fel de evident este spiritul de frondă, manifestat prin *Cearta – la Querelle*, care culminase cu *La Querelle des Bouffons* sau *La Guerre des Coins*, care izbucnește la 1 august 1752, când trupa italiană a lui Eustacchio Bambini se instalează la Academia Regală de Muzică, cu un program de *intermezzi* și opere bufe. Reprezentația începe cu *La Serva padrona* de Pergolesi. Prezentarea unei astfel de opere sub cupola Academiei Regale, depășea uzanța vremii. Doar la Comédie-Française puteau alterna tragediile cu farsele lui Molière. Opinia se scindă atunci în două tabere: partizanii

² R. I. Gruber, *Istoria muzicii universale*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1963, p. 408.

³ J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Tome II, Paris, Armand-Aubrée, 1768, pp. 158-159 (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778: *Dictionnaire de musique*, Paris, Garnery, 1823). *Vaudeville* – “Sorte de chanson à couplets, qui roulent ordinairement sur des sujets badins ou satiriques. On fait remonter l’origine de ce petit poème jusqu’au règne de Charlemagne; mais, selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin, foulon de Vire, en Normandie; et comme, pour danser sur ces chants, dit-on, Vaux – de – Vire, puis, par corruption, Vaudeville.” <http://www.musicologie.org/sites/v/vaudeville.html>

⁴ “L’air des vaudevilles est communément peu musical: comme on n’y fait attention qu’aux paroles, l’air ne reste qu’à rendre le récit un peu plus appuyée, du rest on n’y sent, pour l’ordinaire, ni goût, ni chant, ni mesure. Le vaudeville appartient exclusivement aux Français...”. J. J. Rousseau, *op. cit.*, <https://www.musicologie.org/sites/v/vaudeville.html>

⁵ “Les Français se glorifient d’avoir créé le vaudeville, et se félicitent en même temps d’en être restés uniques possesseurs; je ne crois pas que jamais aucune nation soit tentée de leur emprunter un genre aussi ridicule que mesquin...”, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6530021d/f13.item.texteImage>

muzicii franceze, reprezentați de J. Ph. Rameau (*Coin du Roi*) și partizanii operei italiene, grupați în jurul lui J. J. Rousseau (*Coin de la Reine*). Jean-Philippe Rameau propune o nouă versiune a operei *Castor et Pollux* (prima fusese compusă în 1737), iar această *Ceartă* are un deznodământ argumentat de „sentimentul național”, care prefigurează evenimentul antiwagnerian din 1902 cu *Pelléas et Mélisande*. Hippolyte Rigault⁶, în *Histoire de la querelle des anciens et des modernes* (Istoria certei între antici și moderni), consideră *cearta* imaginea obstacolelor din subiectivismul uman rutinier: „... această istorie [...] ne învață modul în care procedează spiritul uman, printr-un exemplu luat din opinia spiritului uman despre propria sa natură”⁷. [trad.n.] *Cearta* însăși este *evidența* evenimentelor, „un spectacol al vicisitudinilor transformat în lecție”⁸, pe care Rigault o consideră lecția despre prejudecăți și despre modul în care e primită noutatea. Pentru francezi, *cearta* era o exacerbare a prezentului, o tentativă de echivalare, pe fondul tipic al rivalității cu trecutul italian, marcat de Renaștere. În aceeași *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, în capitolul IV (vol. I), intitulat *Descartes et les cartésiens*, Rigault citează părerea lui Descartes, în care se recunoaște gândirea filosofului englez Francis Bacon (1561-1626): „Noi n-avem nici un motiv să ținem socoteală de bătrânii antichității lor. Mai degrabă, noi suntem anticii, căci lumea e mai bătrână astăzi decât pe vremea lor, și noi avem o și mai mare

experiență”⁹ [trad.n.] *Regula evidenței* nu este numai un enunț cartezian, ea se conturează ca metodă de studiu pentru fenomenul artistic, indiferent de epocă. Mândri de vodevilul lor, francezii au justificarea „bătrâneții” epocii în care trăiesc și, deci, o „mai mare experiență”.

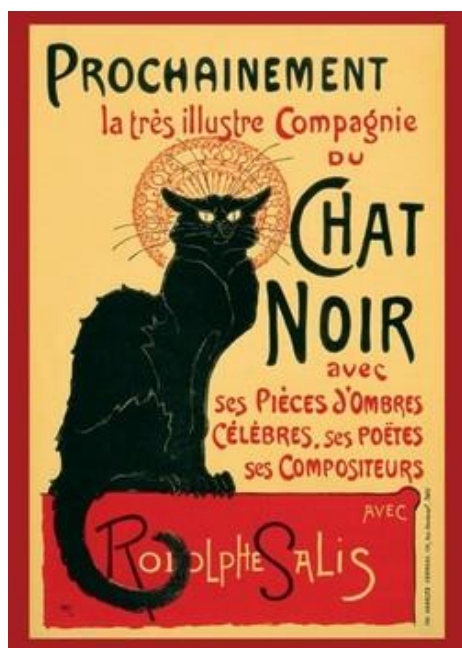


Fig. 1 *Chat Noir*¹⁰

Viața de cabaret avea și ea un simbol al neliniștii creatoare în cafeneaua *Chat Noir*. Patronul său, Rodolphe Salis este „fondator și director al Cabaretului artistic și literar *Le Chat Noir*”¹¹. Rodolphe Salis inventase chiar noțiunea de

⁶ Scriitor francez (1821-1858), autorul lucrării *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, pentru care primește Premiul Academiei în 1857, http://fr.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Rigault

⁷ “[...] cette histoire [...] nous apprend la manière dont procède l’esprit humain, par un exemple tiré de l’opinion de l’esprit humain sur sa propre nature”. Hippolyte Rigault, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, en *Avant-propos*, Paris, Librairie de L. Hachette et C., 1856, p. 3. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220728r>

⁸ *Ibidem*, p. 3.

⁹ “Nous n’avons aucune raison pour tenir si grand compte aux anciens de leur antiquité. C’est nous, bien plutôt, qui sommes les anciens, car le monde est plus vieux aujourd’hui que de leur temps, et nous avons une plus grande expérience.” *Ibidem*, p. 51.

¹⁰ Cf. https://ro.wikipedia.org/wiki/Le_Chat_Noir#/media/Fi%C8%99ier:Steinlein-chatnoir.jpg

¹¹ Ornella Volta, *Correspondence presque complète*, Paris, Édition de l’IMEC, 2000, p. 1102.

„cabaret”. Cuvântul însemna o anumită cantitate de băutură, derivat de la *le cabas*, paner pentru fructe sau din limba latină *capax – capacis*, încăpător, cuprinzător. Cabaretul său era locul de întrunire al *Artelor Incoerente (Salon des Arts Incohérents)*, locul unde se dezbăteau cele mai noi creații. *Curierul francez* din 12 martie 1885 nota: „Artele incoerente sunt copiii naturali ai sfârșitului de secol XIX, bogat în descoperiri științifice și inovații sociale. Această epocă insolentă și inventivă marchează, de asemenea, o piatră de hotar în domeniul artei. Saloanele artei oficiale se văd contestate chiar în coloanele ziarelor de zeflemeaua caricaturiştilor, stigmatizând o lume pe cale de dispariție”¹². [trad.n.] La cabaretul lui Rodolphe Salis se întâlneau Paul Verlaine, Claude Debussy, Émile Goudeau, Alphonse Allais și mulți alții. Revista cabaretului *Chat Noir* apărea săptămânal între 14 septembrie 1882 și 30 septembrie 1897, fiind publicate 688 de numere. Afișul pictat de Théophile Steinlen îi sporise popularitatea. *Artele incoerente* erau o realitate artistică a vieții pariziene la sfârșitul secolului al XIX-lea, o întrupare a „insolențelor” inventive, în care ironia și caricatura deveneau imaginea unei lumi aproape agonice. Saloanele artei oficiale erau repudiate, ironizate și caricaturizate. Ideea *Artelor incoerente* se născuse la *Clubul Hidropaților* (cei cu fobia apei). Clubul fusese înființat după războiul din 1870, la 11 octombrie 1878 de către Émile Goudeau (numele, o întâmplătoare tautofonie – „holorimă”: „strop de apă” – *goutte d’eau* sau „gustul apei – *goût d’eau*”).

Hidra, șarpe mitologic cu mai multe capete, era un simbol social: anarhism, revoluție, convenție socială. Ideea propriu-zisă aparținea lui Jules Lévy¹³, ex-membru al hidropaților, care la 13 iulie 1882, organizează în propria-i locuință („baraca artelor incoerente”), o expoziție de pictură a celor care nu știu să picteze. Singura condiție: nu erau admise nici obscenitățile, nici „academismele” (asocierea e sugestivă). În prefața catalogului expoziției *Artelor Incoerente* din 1884, sunt scrise următoarele cuvinte care nu sunt altceva decât descrierea *Hidrei* – angoasa secolului: „Plictiseala, iată dușmanul Incoerenței, fiara neagră, animalul morocănos pe care vrea să-l arunce din nou în subteranele monumentelor pompoase împopoțonate cu turlle care se văd ridicându-se la capătul podului”¹⁴. [trad.n.]

¹² „Les Arts incohérents sont les enfants naturels de la fin du XIXème siècle, riche en découvertes scientifiques et en innovations sociales. Cette époque insolente et inventive marque aussi un tournant dans le domaine de l’art. Les Salons de l’art officiel se voient remis en cause jusque dans les colonnes des journaux par le trait railleur des illustrateurs stigmasant un monde en voie de disparition”. http://www.artsincoherents.info/histoire_de.html

¹³ *Idem*.

¹⁴ Le Monde: “L’ennui voilà l’ennemi de l’Incohérence, c’est la bête noire, l’animal atrabilaire qu’elle va relancer jusque dans les caves de monuments pompeux, coiffés de dômes qu’on voit se dresser à des extrémités de pont.” 1884 https://www.lemonde.fr/ete/article/2011/07/22/les-arts-incoherents-serieux-s-abstenir_1551656_1383719.html



Fig. 2 *L'Ours et Le Pacha*¹⁵

Asistăm la o exacerbare a *diletantismului* ca singura soluție împotriva hidrei convenționalismului academic. În accepțiunea franceză, însuși diletantismul capătă o nouă accepțiune. Ca dușman al *hidrei plictisului*, *diletantismul* – *amatorismul* este redimensionat, exprimat fiind tot *printr-un exemplu luat din opinia spiritului uman despre propria sa natură* (Hippolyte Rigault) și anume, prin propria sa etimologie. *Diletantul* era întoarcerea de la fausticul „ucenic vrăjitor” al modernității și la *Candide*-ul voltairian, căruia i se putea ierta totul sub grimasa nevinovăției. Din punct de vedere etimologic, *diletantismul* este un cuvânt de origine italiană¹⁶:

dilettante-diletant, amator; din *dilettare* – a desfăta, *diletto* – drag, iubit. Cu toate că italienii își atribuie în exclusivitate acest cuvânt, originea lui tot latină rămâne: *delecto-delectare*, a atrage, a desfăta, a fascina. Sinonimul său este *amatorismul*, care are aceeași proveniență latină: *amátor* – *amatóris*, iubitor, îndrăgostit. În 1991, la Paris, filosofii francezi Gilles Deleuze și Félix Guattari publică eseu *Qu'est-ce que la philosophie?* Într-o permanentă legătură cu realitatea, reprezentanții noii filosofii consideră că filosofia este arta de a „fabrica” *concepte*. *Conceptele* au nevoie de *personajele conceptuale*, care contribuie la definirea lor. Prietenul este un astfel de personaj, care face dovada originii grecești a filosofiei. Celelalte filosofii aveau înțelepți, dar grecii au acești prieteni, care nu sunt cu nimic mai prejos decât înțelepții. Grecii au contribuit la moartea *Înțeleptului*, înlocuindu-l cu *prietenii înțelepciunii* – filosofii, cei care caută în permanență filosofia, fără să o stăpânească din punct de vedere oficial. Deleuze și Guattari argumentează cu un exemplu, a cărui apropiere de realitate urmează *regula evidenței* carteziene: prieten înseamnă o anumită intimitate competentă, un gust material sau o potențialitate ca între dulgher și lemn: un bun dulgher stăpânește lemnul, este prietenul său. Astfel că, în accepția lui Deleuze și Guattari, prietenul este o prezență intrinsecă, o categorie vie. Filosofia și *amatorismul-diletantismul* au iubirea ca „istorie fixată” în cele două noțiuni: *philein-sophia*, dragoste de înțelepciune și *amátor-amatóris* (iubitor) și *diletto* (drag, iubit îndrăgostit); dacă *sophia* – *înțelepciune* este o finalitate a *iubirii* – *philein*, și în *amátor-amatóris*, iubirea este un scop în sine, o frumoasă neliniște a înnoirilor permanente; astfel că

¹⁵ Cf. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84029387.item>

¹⁶ Nicola Zingarelli, *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Edizioni Zanichelli, Ediția a XII-a, 1996, p. 523.

diletanții-amatorii *Artei incoerente* deveneau *personajele conceptuale* ale anti-monumentalismului. Toate aceste evenimente care conturează epoca aceluși timp, conduc la apariția *opereitei* ca la un „fals” „corect” și „necesar”.

Părintele *opereitei* este Louis-Auguste-Florimond Ronger, zis Hervé, compozitor, dramaturg, actor, cântăreț, regizor și director de trupă francez, născut la 30 iunie 1825 la Houdain și moare la 3 noiembrie 1892 la Paris. Rămas orfan la zece ani, Florimond Ronger ajunge în capitală, unde devine corist la biserica Saint-Roch, apoi elev al compozitorului Daniel-François-Esprit Auber la Conservator. Este numit organist la Bicêtre, apoi de Saint-Eustache în 1845. Se angajează și pianist la teatru ca pianist și actor amator, sub pseudonimul Hervé. În anul 1845, Consiliul General al Ospiciilor îl numește profesor de canto la spitalele din Bicêtre și Salpêtrière. Împreună cu actorul și cântărețul Joseph Kelm, în 1847 a compus o improviație, *Don Quijote și Sancho Pança*, considerată a fi prima „operetă”. Dirijor al Odeonului, apoi al teatrului Palais-Royal, în 1854 a preluat o cafenea-concert pe Boulevard du Temple, *les Folies-Mayer*, unde a construit o mică scenă, inaugurată la 3 februarie 1854 sub numele de *Folies-Concertantes*. Acolo prezintă operele *Le Compositeur toqué*, *La Fine Fleur de l'Andalousie*, alături de Kelm, precum și pantomime scrise și interpretate de celebrul mim Paul Legrand. Devine prietenul și rivalul lui Jacques Offenbach. În 1878 a jucat rolul lui Jupiter în *Orfeu în Infern*, sub conducerea lui Offenbach însuși. A compus pentru actrița Anna Judic, vedeta la Théâtre des Variétés: *La Femme à papa* (1879), *La Roussotte* (1881), *Lili* (1882) și, în cele din urmă, *Mam'zelle Nitouche* (1883) pe libretul soțului ei, Albert Millaud. În anul 1886, Hervé a părăsit Parisul la Londra, unde a jucat în mod regulat din 1870. Din 1887 până în 1889, a compus o serie de baleturi pentru Teatrul Empire. În 1892, chiar în anul morții sale, are loc întâlnirea lui Hervé cu Richard Wagner. Era la Paris cu un german pe nume Albert Beckmann, bibliotecar al prințului Louis-Napoleon și, în plus, jurnalist, corespondent al teatrelor germanice, agent diplomatic, secretar al binevoitorului bancher german Émile d'Erlanger, protectorul artiștilor. Richard Wagner era posomorât și ursuz din cauza reticența francezilor față de *Tannhäuser*. În timpul cinei, Wagner și Hervé, pe care gazda îi pusese unul lângă altul, intraseră în discuție:

„ - Îmi scriu chiar eu libretul, îi spusese Richard Wagner, pentru că nu am găsit pe nimeni care să-mi înțeleagă estetica: o operă dramatică vie, în care acțiunea nu este un *imbroglio*, ci dezvoltarea unui personaj, o pasiune.

- Și eu, răspunse Hervé, procedez ca și dumneavoastră: îmi scriu singur libretele, dar din motive diferite față de cele pe care le invocați.”¹⁷ [trad.n.]

¹⁷ Médiathèque – Hervé: “J’écris mes livrets moi-même, lui avait dit Richard Wagner, car je n’ai trouvé personne qui puisse comprendre mon esthétique: une œuvre dramatique vivante, où l’action ne soit pas un *imbroglio*, mais le développement d’un caractère, d’une passion. - Et moi aussi, répliqua Hervé, je procède comme vous: je fais mes livrets

Până la sfârșitul cinei, Hervé și Wagner deveniseră cei mai buni prieteni din lume. Hervé a început să cânte la pian: *Husarul persecutat, Floarea Fină a Andaluziei*; Richard Wagner se distra copios. La întoarcerea în țara sa, întrebând ce crede despre muzica franceză, a răspuns: „Un muzician francez m-a surprins, m-a fermecat, m-a subjugat: acest muzician este Hervé”¹⁸. [trad.n.]

Hervé inventează genul *opereții* cu nebunii azilului Bicêtre. În 1842, Hervé (*compositeur toqué* – compozitor scrântit) pune în scenă schița *L'Ours et le Pacha (Ursul și Pașa)*, jucată de pacienții azilului, devenind „tatăl” *opereții* și unul dintre primii muzicoterapeuți; scriitorul Raymond Queneau (1903-1976) îl consideră „primul dintre Suprarealiști”¹⁹.

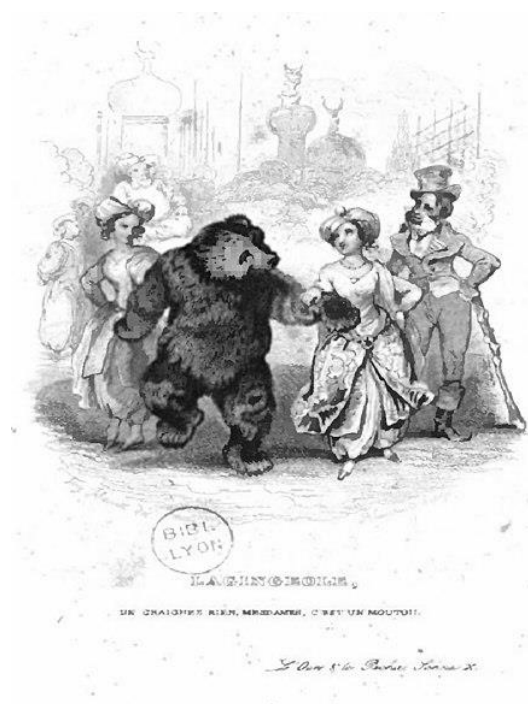


Fig. 3 Offenbach en Amérique – *Notes d'un musicien en voyage*²⁰

În anul 1845 „consiliul general al ospiciilor decide prin decretul din 30 aprilie că «domnul Florimond-Ronger, profesor de canto la bătrânii alienați din Bicêtre, va da lecții de canto și bătrânelor alienate» de la Salpêtrière”²¹. [trad.n.] Astfel, Hervé (*compositeur toqué*) pune în scenă schița *L'Ours et le Pacha (Ursul și Pașa)*, jucată de pacienții azilului, devenind „tatăl” *opereții* și unul dintre primii muzicoterapeuți; scriitorul Raymond Queneau (1903-1976) îl consideră „primul dintre Suprarealiști”²².

Cât de valoroasă a fost această creație are mai puțină importanță. Este, în primul rând, semnificativă pentru acel timp. Plasarea subiectului în exotismul oriental face posibilă ironia adresată contemporaneității. Ursul alb mare și inert este simbolul slăbiciunii, al celor cu veleități de „pașă”. Marele urs, favoritul pașei era grav bolnav; pașa e foarte trist. Între timp, ursul moare

moi-même, mais pour des raisons différentes de celles que vous invoquez.”
<https://dordogne.mediathèques.fr/#artist&artistid=26639&tab=9>

¹⁸ “Un musicien français m’a étonné, charmé, subjugué: ce musicien c’est Hervé.”

<https://dordogne.mediathèques.fr/#artist&artistid=26639&tab=9>

¹⁹ Jacques Rouchouse, *Hervé, le père de l’opérette: 50 ans de folie parisienne*. www.micheldemaule.com/Titres-Disponibles.../49.htm

²⁰ Cf. <https://www.castorastral.com/livre/voyage-en-amerique/>,

<https://www.edition-originale.com/fr/litterature/editions-originales/offenbach-notes-dun-musicien-en-voyage-1877-49305>

²¹ “le Conseil général des hospices décide, par arrêté du 30 avril, que «M. Florimond-Ronger, professeur de chant des aliénés à la Vieillesse hommes, donnera également des leçons de chant aux aliénées de la Vieillesse femmes» (respectivement Bicêtre et la Salpêtrière).” <http://fr.opera-scores.com/O/Herv%C3%A9/La+nuite+aux+soufflets.html>

²² Jacques Rouchouse, *Hervé, le père de l’opérette: 50 ans de folie parisienne*, www.micheldemaule.com/Titres-Disponibles.../49.htm

și toți din jurul pașei fac tot posibilul să-l înlocuiască. Apar în scenă negustorii europeni – francezi (soțul și amantul sultanei preferate) deghizați în urși gata dresați, iar la ordinul sultanului, trebuie să danseze **gavota** (dans tot de origine franceză – mic simbol al emancipării). În final, pașa, servitorii, sultanele și urșii, toți dansează. Conform tradiției *vodevilului*, nu lipsește „morala”: „Dumnezeule mare! câți proști cu două picioare / Și savanți cu patru picioare”²³. [trad.n.] Teoretic, acest gen al operetei e departe la monumentalismul wagnerian; dar în Franța, patria neliniștilor înnoitoare, totul e posibil. Viața artistică pariziană continua să se desfășoare la antipodul spectacolului wagnerian. În anul 1861, Jules Pasdeloup pune bazele Concertelor Populare. Opera cu cea mai mare popularitate este *Faust* de Gounod (1859), numele însuși este o sinteză franco-wagneriană. Dar figura care stârnește cea mai mare reacție a lui Wagner este Jacques Offenbach. Prietenul și rivalul lui Hervé, acesta dezvoltă genul. Evreu de origine germană, devenise trup și suflet francez, multinaționalism repudiat de Wagner, dar foarte bine primit în Parisul în care lumea artei, încă de la interferența secolelor XVII-XVIII, se bucurase de cea mai mare protecție din partea Regelui Soare, Ludovic al XIV-lea, el însuși rodul multiculturalismului politic (francez, italian, austriac, spaniol etc.). Una din contribuțiile prezenței lui Offenbach la Paris este înființarea teatrului *Les Bouffes Parisiens*²⁴ în 1855, într-un sediu situat pe Champs Elysées, ales special parcă să creeze impresia unei duble antiteze: față de „opera viitorului” (Wagner) și încă o dată în „umbra” giganticului Palais de l’Industrie, care urma să adăpostească Expoziția Universală din același an. *Les Bouffes Parisiens* era „...un fel de cavernă... Deasupra intrării înguste, o inscripție, o inscripție modestă care anunță că acolo se află *Les Bouffes – Parisiens*. Este un David printre teatrele de operă și, în mod indirect, provoacă răni mai dureroase Goliaților, marilor săi rivali, decât aceștia sunt puși să recunoască”²⁵. Comparația e valabilă și pentru noul gen al operetei care, atât prin dimensiune, cât și prin tematică era antiteza monumentalismului. Creația sa *Orfeu în Infern* este definitorie, se transformă într-o pastişă a întorcerii către clasicismul elen și devine metafora unui atac la adresa „Olimpului” social. Opereta franceză se înscrie în tradiția spectacolului de avangardă. „Multinaționalul” Offenbach, cu operele sale în sala teatrului *Bouffes Parisiens*, devine ținta ironiilor wagneriene, dar și replica lor. Libertatea operetei franțuzești afirma spectacolul total al înnoirilor. Francezii repetau gestul din 1754 față de opera italiană. În 1876, în Sanctuarul de la Bayreuth (creat într-o proprie adorație), are loc reprezentarea integrală a tetralogiei wagneriene, *Inelul Nibelungilor*. Grandoarea spectacolului adunase public pe măsură: împărații Wilhelm I al Germaniei, Pedro al

²³ Eugène Scribe, *L’Ours et le Pacha* (folie – vaudeville en un acte), scena XVI, p. 30. “Grands Dieux ! que de sots à deux pieds / Et de savans à quatre pattes...”, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9300118/f30.item.texteImage#>

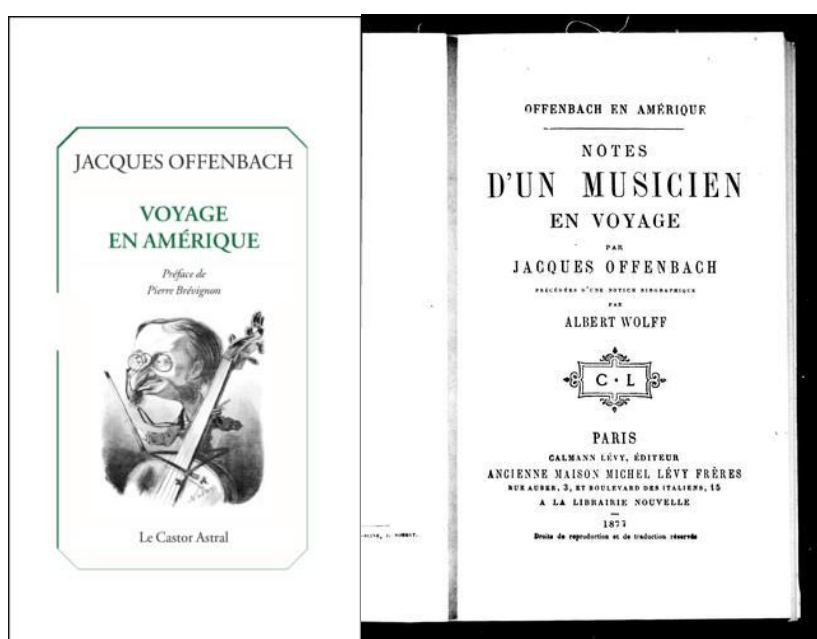
²⁴ “La Salle des *Bouffes Parisiens* a été inaugurée en 1855, par Jacques Offenbach”, précise la plaque sur la façade du théâtre de la rue Monsigni, <http://www.bouffesparisiens.com/>

²⁵ Harold C. Sconberg, *Viețile marilor compozitori* (extras dintr-un articol publicat în *Tribune*, New-York, 1863), București, Editura Lider, 1970, p. 305.

II-lea al Braziliei, Ludovic al II-lea al Bavariei (apare *incognito*), numeroși artiști și compozitori, printre care Bruckner, Grieg, Ceaikovski și Liszt. Întâmplarea face ca în același an Offenbach să debarce în America, la New York (succesul, în relatări controversate, afirmă autorul *operelei*, în *Lumea Nouă*).

Wagner și Offenbach nu sunt doar rivali. Creația lor este incomparabilă și face parte din două lumi diferite, din două epoci diferite. În 1877, Offenbach publică impresiile sale de călătorie: *Offenbach en Amérique; notes d'un musicien en voyage*. *Lumea Nouă* nu înseamnă doar America, ci *Lumea Nouă* a genului liric, care începe cu neliniștea creatoare a spiritului francez: vodevil, frondă, ceartă, diletantism creator.

Fig. 4 Salonul Artelor Incoerente²⁶



BIBLIOGRAFIE

- GRUBER, Roman I. – *Istoria muzicii universale*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1963
 SCHONBERG, Harold C. – *Viețile marilor compozitori*, București, Editura Lider, 1970
 VOLTA, Ornella – *Correspondence presque complète*, Paris, Édition de l'IMEC, 2000
 ZINGARELLI, Nicola – *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Editura Zanichelli, Ediția a XII-a, 1996

²⁶ <http://idata.over-blog.com/2/31/51/01/791/Seconde-journee.jpg>

WEBOGRAFIE

BLAZE, Castil – *Dictionnaire de la musique moderne*,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6530021d/f13.item.texteimage>

*** *Bouffes Parisiens*, http://aled-beynes.fr/Spectacles_12/120310.htm

*** *Curierul Francez* din 12 martie 1885, http://www.artsincoherents.info/histoire_de.html

*** *Hervé*, en *Dictionnaires et Encyclopedies sur 'Academic'*, <https://fr-academic.com/dic.nsf/frwiki/776136>

LYOTARD, Jean-François – *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Édition Galilée, 1988

<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0807200317.html>

*** MÉDIATHÈQUE – HERVÉ, <https://dordogne.mediatheques.fr/#artist&artistid=26639&tab=9>

RIGAULT, Hippolyte – *Histoire de la querelle des anciens et ds modernes*, Librairie de L. Hachette et C., Paris, 1856, *Avant-propos*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220728r>

ROUCHOUSE, Jacques – *Hervé, le père de l'opérette: 50 ans de folie parisienne*, www.micheldemaule.com/Titres-Disponibles.../49.htm

ROUSSEAU, J. J. – *Dictionnaire de musique*, Tome II ARMAND – AUBRÉE, Paris 1768,

SCRIBE, Eugène – *L'Ours et le Pacha (folie – vaudeville en un acte)*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9300118/f30.item.texteImage#>

SERY, Macha – *Les Arts incohérents, sérieux s'abstenir*, en *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/ete/article/2011/07/22/les-arts-incoherents-serieux-s-abstenir_1551656_1383719.html

GEORGE ENESCU ÎN PORTUGALIA

Professor adjunto dr. **Constantin Sandu**

Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Porto

i2ADS – Universidade do Porto

Abstract: George Enescu visited Portugal four times, in 1912, 1927, 1929 and 1949, the first two times being in Porto, the last two in Lisbon; the Romanian musician revealed himself to the Lusitan public as a violinist, conductor and composer. The concerts in Porto were accompanied by the pianist and composer Luiz Costa. In 1993, when I met his daughters, two distinguished ladies of the Portuguese music scene, one of the first topics of our conversation was Enescu's presence in their house and the rehearsals with their father. It was certainly a milestone event for both of them, which was proved by the permanence in their memory for almost 70 years. The 1949 concert in Lisbon, with the National Symphony Orchestra, provided an occasion for the collaboration with Pedro de Freitas Branco, one of the most important Portuguese conductors of the 20th century. The critique in the journal *O Século* is signed by João de Freitas Branco, the nephew of the conductor from that evening, distinguished musicologist and mathematician, an important personality for the development of the musical culture of the Portuguese public. Due to the value of the text and the deep understanding of Enescian art, the article is transcribed entirely. The presence of George Enescu in Portugal has remained forever in the hearts of music lovers, it can be proved by the importance given to his personality, on the occasion of the death of the Romanian genius. The newspaper *Jornal de Noticias* published a synthesis of Enescu's life, from which clearly emerges the image of a complex musician of great value, with two preponderant facets, of a performer and a composer.

Keywords: George Enescu, Portugal, Luiz Costa, violin, piano, conductor.

 Ultima ediție a Festivalului Enescu a prilejuit organizarea unui recital de pian la Porto, în sala *Suggia* din *Casa da Música*, dedicat prezenței marelui muzician român în orașul de la vărsarea fluviului Douro și colaborării sale cu unul dintre cei mai importanți muzicieni portughezi din secolul XX, Luiz Costa. Responsabilitatea realizării acestui concert mi-a aparținut, obiectivul fiind apropierea publicului portughez de muzica românească, în special cea enesciană; pe de altă parte, melomanii din comunitatea românească din Porto au avut prilejul de a-și aminti efervescența *Festivalului* ce încântă periodic Bucureștiul și, în ultimele ediții, diferite orașe din țară și străinătate. Programul a cuprins opusuri ale celor doi muzicieni și alte lucrări din literatura pianistică românească și portugheză: Claudio Carneyro și contemporanul Telmo Marques de partea lusitană, Paul Constantinescu și Constantin Silvestri de cea românească. Astfel, mi s-a părut firesc să intitulez evenimentul *Confluențe Româno – Lusitane*.

În cei 30 de ani petrecuți în Portugalia, am încercat să realizez conexiuni între cultura celor două popoare, prin prezentarea muzicii românești pe litoralul Atlanticului și a muzicii portugheze în

România. Afinitățile spirituale, în pofida îndepărtării geografice, pot fi exprimate clar prin relația dor – *saudade*, sentiment „național” reclamat de ambele părți ca exclusiv, însă identic în concepție și trăire.

În același spirit, lucrarea mea de doctorat, scrisă la începutul acestui secol sub îndrumarea regretatului maestru Grigore Constantinescu, la Universitatea de Muzică din București, a fost despre muzica portugheză pentru pian.

Recitalul de la *Casa da Música* a însemnat o încununare a preocupării mele permanente cu descoperirea confluențelor celor două culturi, conexiunilor între muzicieni din cele două țări. Urmare a concertului, am înregistrat un CD cu lucrările prezentate publicului, fiind vorba de al doilea volum din seria *Capodopere ale muzicii lusitane și românești pentru pian* (primul apărut în 2005).

George Enescu a vizitat Portugalia de patru ori – în 1912, 1927, 1929 și 1949, primele două prezențe fiind la Porto, ultimele două la Lisabona; muzicianul român s-a înfățișat publicului lusitan în calitate de violonist, dirijor și compozitor.

Concertele de la Porto din decembrie 1912 și mai 1927 sunt menționate în *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* a editurii *Librairie Delagrave* de la Paris din 1920 (concertul din 1912) și pe site-ul www.geocities.com/enesco, fost închise amândouă în 2009. Ele au fost acompaniate de pianistul și compozitorul Luiz Costa, fapt ce a prilejuit, cu siguranță, profunde discuții despre muzică, în general, și asupra lucrărilor interpretate, în special.

Cine a fost Luiz Costa? Născut în nordul Portugaliei, a studiat la Porto cu Bernardo Moreira de Sá, apoi în Germania, unde a fost elevul lui Vianna da Motta, Bernhard Stavenhagen, Conrad Ansorge și Ferruccio Busoni. A fost unul dintre cei mai distinși pianiști portughezi, realizând concerte, pe lângă țara natală, în Spania și Anglia și colaborând cu mari personalități ale epocii: Enescu, Pablo Casals, Alfred Cortot, Guilhermina Suggia etc. A fost profesor de pian și director al Conservatorului din Porto și, datorită numărului ridicat de pianiști formați, poate fi considerat creator de școală pianistică. Începând din 1924, s-a aflat la conducerea societății de concerte *Orpheon Portuense*, înființată în 1881 de către violonistul, dirijorul, muzicologul și pedagogul Bernardo Moreira de Sá, dezvoltând, de atunci, o activitate de mare calitate artistică. Paradigmatică este invitația adresată lui Maurice Ravel în 1928, datorită căreia melomanii din Porto au putut să-i asculte lucrările pentru pian în propria interpretare. A fost căsătorit cu fiica lui Moreira de Sá, Leonilda (născută în 1882), ea însăși pianistă, elevă a lui Vianna da Motta, care a avut o bogată activitate solistică și de muzică de cameră.

A compus muzică de cameră, vocală și, bineînțeles, pentru pian – o sonată, studii, preludii și cicluri de piese programatice cu o profundă tematică portugheză (*Poeme de la munte*, *Scenarii*, *Imagini câmpenești*) și o *Fantezie pentru pian și orchestră*.

Dintre copiii Leonildei și ai lui Luiz Costa, două fete au urmat cariera muzicală: Madalena (născută în 1915) a fost o distinsă violoncelistă, eleva Guilherminei Suggia, care a contribuit la afirmarea școlii violoncelistice în Porto și Helena Moreira de Sá e Costa (născută în 1913), una dintre marile personalități ale pianisticii portugheze. A început studiul pianului cu părinții săi, apoi l-a continuat cu Vianna da Motta la Conservatorul din Lisabona, cu Alfred Cortot la Paris și cu Edwin Fischer la Berlin. A făcut o mare carieră concertistică, colaborând cu mari dirijori (Ansermet, Markevitch, Burckhardt) și renumiți instrumentiști (Fischer, Casals, Grummer, Vegh). Înregistrarea *Clavecinului bine temperat* a fost unul dintre momentele cele mai înalte ale activității sale ca pianistă, Helena Costa având un cult special pentru Bach, pe care l-a transmis elevilor săi. A fost profesoară la Conservatorul din Lisabona, apoi la cel din Porto, continuând și îmbogățind activitatea tatălui său, fiind într-adevăr o mare pianistă portugheză și profesoara majorității pianiștilor și dascălilor de pian din nordul Portugaliei în a doua jumătate a secolului XX. Importanța sa în pedagogia pianistică portugheză poate fi comparată cu cea a Floricăi Muzicescu în România.

Astfel, cele trei generații de muzicieni, începând cu Bernardo Moreira de Sá (născut în 1853) au dominat timp de un secol și jumătate viața muzicală din Porto, fiind cea mai importantă familie din aristocrația muzicală a orașului de pe malul fluviului Douro.

În 1993, când am cunoscut pe cele două distinse doamne ale muzicii portugheze, unul dintre primele subiecte de conversație a fost prezența lui Enescu în casă și repetițiile cu tatăl lor. În 1927, pianista Helena avea 14 ani, iar sora ei, violoncelista Madalena, avea 12. În conformitate cu strictele reguli educative ale timpului, existau momente când adolescenții și copiii se puteau alătura „celor mari”, probabil pentru a lua ceaiul și gustarea de la mijlocul după-amiezii, prilej de a asculta în tăcere conversațiile adulților, aproape în exclusivitate despre muzică. Cu siguranță că a fost un eveniment marcant pentru amândouă, dovada fiind permanența memoriei timp de aproape 70 de ani. Madalena Costa mi-a relatat despre sosirea lui Enescu în casa părintească: „Tata ne-a chemat să ne prezinte unui mare violonist, însă am rămas amândouă admirate deoarece el se așezase la pian și cânta cu măiestrie una din propriile lucrări. (...) Enescu era entuziasmat cu noul său elev, un copil de 11 ani deosebit de dotat – Menuhin”. Prin amabilitatea celor două doamne, am obținut copii ale programelor celor două concerte din 1927 (13 și 14 mai). Se poate observa că recitalurile sunt numerotate 410 și 411, ceea ce arată îndelungata tradiție și intensitatea activității artistice a societății. Programele îl prezintă pe Enescu la superlativ: „eminentul violonist”. Recitalurile au avut repertorii diferite și au fost structurate prin „contrapunerea” lucrărilor preclasice și clasice (Bach, Veracini, Nardini, Corelli, Beethoven) în partea întâi, cu piese de virtuositate, romantice și moderne, în partea a doua (Saint-Saens, Fauré, Kreisler, Sarasate). Ciclul celor două seri s-a încheiat cu un moment deosebit, interpretarea în primă audiție „la Porto și probabil în Portugalia” a *Sonatei op. 108* de J. Brahms. Din aceleași note ale programului suntem informați că primele două

Sonate pentru pian și vioară de Brahms erau deja cunoscute publicului, fiind deja executate în cadrul concertelor Societății *Orpheon Portuense*.

A treia prezență a lui Enescu în Portugalia s-a petrecut în 1929, concertul său de la Teatrul Tivoli fiind menționat în ziarul *Diário Popular* din 6 decembrie 1949, cu ocazia anunțului concertului din ziua următoare.

Despre a patra și ultima sa prezență în Portugalia (1949) mi-a atras atenția maestrul Viorel Cosma care, indicându-mi data concertului de la Lisabona și alte câteva detalii, mi-a cerut să caut ecourile în presa timpului. Și cu ce mare bucurie am descoperit toată atmosfera festivă ce a învăluit prezența marelui muzician român în capitala Portugaliei.

Enescu a fost invitat de către marchiza Olga de Cadaval, persoană din înalta aristocrație portugheză, personalitate de mare cultură și o mecena a artelor. Nu putem uita că, în acel timp, regele Carol al II-lea al României se afla exilat în Portugalia, loc ales probabil datorită înrudirii între familiile regale română și portugheză. Amintesc că doi dintre copiii Reginei Maria a II-a a Portugaliei (1826-1853) s-au căsătorit cu doi frați din familia Hohenzollern-Sigmaringen: Regele Pedro V (1853-1861) a luat de nevastă pe Ștefania de Hohenzollern, iar sora lui, Maria Antónia, a devenit soția lui Leopold, fratele Ștefaniei și al Regelui Carol I al României. Leopold cu Maria Antónia au fost părinții Regelui Ferdinand, deci bunicii Regelui Carol al II-lea.

Concertul a avut loc în data de 7 decembrie 1949 la orele 21.45 pe scena teatrului „S. Carlos”, cu concursul Orchestrei Simfonice Naționale, dirijată în prima parte de Pedro de Freitas Branco, unul dintre cei mai importanți dirijori portughezi din secolul XX (doar miticul Francisco de Lacerda îl depășește în importanță), cu o notabilă carieră internațională, fratele marelui compozitor Luís de Freitas Branco.

După *Uvertura* la *Nunta lui Figaro*, Enescu a interpretat *Concertul* de Brahms și *Poemul* de Chausson. În partea a doua a fost executată *Simfonia nr. 1* de Enescu, autorul fiind la pupitru. Cele mai importante ziare din capitală (pe lângă menționatul *Diário Popular*, *Diário de Lisboa* și *O Século*) au anunțat concertul, atât în ajun, cât și în aceea zi. Critici au apărut în *O Século* din 8 decembrie și în *Radio Nacional* din 17 decembrie.

Critica din *O Século* este semnată de João de Freitas Branco, fiul lui Luiz de Freitas Branco, deci nepotul dirijorului din aceea seară, distins muzicolog și matematician, personalitate importantă pentru formarea culturii muzicale a publicului portughez, prin aproape 30 de ani de emisiuni radiofonice și articole în acest jurnal. Atât datorită valorii textului, cât și înțelegerii profunde a artei enesciene, considerăm că articolul merită transcris în întregime.

„Oricât de ciudat și paradoxal ar putea să pară, este un adevăr demonstrat că un concertist pe drept celebru poate să nu fie ceea ce numim «un mare muzician»”. „A fi muzician” înseamnă să dispui, în permanență, de un sistem riguros de unități ritmice și să știi să-l aplici în „măsurarea”

fiecărui fragment. Înseamnă să înveți de la bun început sensul frazelor: unde încep, unde se termină, ce relație au cu frazele anterioare, cum se răsfrâng asupra următoarelor.

Înseamnă să poți să „transpui” la prima citire, „să prinzi” un partener care a fugit sau s-a încurcat, să-i ghicești intențiile, în cazul în care și el este un adevărat muzician. Înseamnă să fii sensibil oricărei expresii muzicale și nu numai aceleia ce utilizează un anumit instrument sau care are un determinat caracter specific.

Realitatea a demonstrat că se poate ajunge la cea mai îndreptățită faimă de concertist-virtuoz, fără interferența unei unice facultăți din cele menționate. O dovedesc zecile de exemple, în care aptitudinile manuale extraordinare sunt exersate cu răbdare, timp îndelungat și aplicate simultan unui repertoriu relativ restrâns, ajungând să se integreze ritmurilor, frazărilor și spiritului acompaniatorului obișnuit.

Chiar dacă acești simpli „îndemânatici” cuceresc câteodată dreptul la glorie, există un spațiu care le este interzis: acela unde se află cei pe care îi putem numi mari personalități ale Muzicii, cu M majusculă. Muzica, artă însușită în totalitate pentru a relaționa, gândi, exprima sentimente profund umane. Acestei lumi aparte îi aparțin un Ferruccio Busoni, un José Viana da Mota, un Bruno Walter, un George Enescu. Pe acesta din urmă l-am avut ieri în persoană pe scena teatrului nostru „S. Carlos”, datorită lăudabilei inițiative a Societății de Concerte din Lisabona. Sau, mai bine spus, am avut prilejul să cunoaștem trei ipostaze ale figurai sale de muzician total. Deoarece, pentru ca publicul de ieri să-l fi putut admira plenar pe acest artist, ar fi fost necesar ca pe lângă violonistul, dirijorul și compozitorul Enescu, să-i fi fost prezentat și pianistul, pedagogul și intelectualul cu același nume.

Este aproape inutil să comentăm exemplaritatea interpretării *Concertului* de Brahms și a *Poemului* de Chausson. Când forța expansivă a „mijloacelor” și rezistența formei se echilibrează în acest fel, e dificil de imaginat cum ar putea fi posibil ca același mesaj să fie transmis în alt fel, fără ca discursul să devină complicat, inutil și artificial. Goethe spunea că exprimarea precisă a unei idei reprezintă una din cele mai mari plăceri ale scriitorului. Cine a citit *Faust* înțelege perfect afirmația lui. Și înțelegem, de asemenea, că acest sentiment se aplică și interpretării muzicale, atunci când interpretul se numește George Enescu.

Simfonia op. 13, în Mi bemol și felul dinamic și precis în care a fost dirijată au relevat prezența unuia dintre acești muzicieni adevărați, care sunt opusul virtuozilor puri. Partitura este plină de idei interesante, cu un predominant caracter viguros, de multe ori dramatic, așa cum ne puteam aștepta de la autorul lui *Oedip*.

Interpretarea Orchestrei Simfonice Naționale a fost la nivelul exigențelor, nu doar în această lucrare, dar și în cele de Brahms și Chausson și în *Uvertura* de la *Nunta lui Figaro*, dirijate de Pedro de Freitas Branco.

La sfârșitul spectacolului, publicul, ridicat în picioare, la care s-au asociat toți membrii orchestrei și dirijorul Pedro de Freitas Branco, l-au omagiat călduros pe distinsul maestru. Totul a contribuit pentru ca acest concert să marcheze o dată memorabilă în viața muzicală portugheză.” [trad.n.]¹

Cum se poate vedea, un succes deplin la public și o profundă apreciere din partea specialistilor, în particular în ce privește statusul lui Enescu de mare muzician, nu doar interpret celebru, de „muzican adevărat, opusul virtuozilor puri”.

Astfel, prezența lui George Enescu în Portugalia a avut un mare impact, fiind unul dintre cele mai de seamă evenimente ale vieții artistice portugheze din prima jumătate a secolului. Și faptul că a rămas pentru totdeauna în inimile melomanilor lusitani, poate fi dovedit prin importanța conferită personalității sale, cu ocazia stingerii din viață a geniului român. Articolul din *Jornal de Notícias* din 5 mai arată pe prima pagină o fotografie a maestrului pe patul de moarte.

„Paris, 4. – A murit astăzi de dimineață la Paris celebrul violonist și compozitor George Enescu.

¹ “Por estranho e paradoxal que pareça, é verdade bem demonstrada que um concertista justificadamente célebre pode não ser aquilo a que chamamos «um grande músico». «Ser músico» é dispor, a todo o momento, de um sistema rigoroso de unidades rítmicas, e saber aplicá-lo, imediatamente, à «medição» de qualquer trecho. É apreender desde logo, o sentido das frases, onde começamos, onde acabamos, que relação têm com as anteriores, como se projectam nas seguintes. É poder «transportar» à primeira vista, «apanhar» um companheiro que fugiu ou se enganou, adivinhar as suas intenções, se também ele for um verdadeiro músico. É ser sensível a todos os modos de expressão musical, e não apenas ao que usa este ou aquele instrumento, ou tem um determinado carácter específico.

Pode, na realidade, atingir-se a mais justa das famas de concertista-virtuoso, sem a interferência de uma única destas faculdades. Provam-no dezenas de exemplos, em que habilidades manuais extraordinárias são pacientemente trabalhadas, durante longos anos, e simultaneamente aplicadas a um repertório relativamente restrito, acabando por se integrarem nos ritmos, nos fraseados, e no espírito do acompanhador habitual.

Se esses simples habilidosos conquistam, por vezes, o direito à glória, há, contudo, um terreno que lhes é vedado: aquele em que habitam os que podemos apelidar de grandes personalidades da Música, com M maiúsculo. A Música, arte integralmente possuída par relacionar, pensar, exprimir sentimentos profundamente humanos. Pertencem a este mundo aparte, um Ferruccio Busoni, um José Viana da Mota, um Bruno Walter, um Georges Enesco. Foi este último que tivemos ontem, em pessoa, no palco do nosso S. Carlos, graças à iniciativa, nunca assaz louvada da Sociedade de Concertos de Lisboa. Ou, mais correctamente, três imagens da sua figura de músico integral. Porque, se os auditores de ontem tivessem pretendido admirar plenamente Georges Enesco, o artista, seria necessário que, além de violinista, chefe de orquestra e compositor, lhes tivessem sido apresentados o pianista, o pedagogo, o intelectual que usam o mesmo nome.

È quase inútil comentar as interpretações modelares do «Concerto» de Brahms e do «Poema» de Chausson. Quando a força expansiva do «melos» e a resistência da forma se equilibram de tal sorte, não logramos compreender como é possível transmitir de outro modo a mesma mensagem, sem que o discurso se torne desnecessária e artificialmente complicado. Disse Goethe que a expressão exacta de uma ideia é um dos maiores prazeres que é dado ao escritor. Compreendemo-lo lendo o próprio Goethe na expressão poético-filosófica do «Fausto», por exemplo. E compreendemos também que esse sentimento se estende à interpretação musical quando o intérprete se chama Georges Enesco.

A «Sinfonia op. 13», em mi bemol, e a sua direcção dinâmica e precisa puseram bem clara a presença de um destes verdadeiros músicos que opusemos ao puro virtuoso. A partitura está repleta de ideias interessantes, de carácter predominantemente forte, muitas vezes dramático, como poderia esperar-se do autor do «Édipo».

As execuções da Orquestra Sinfónica Nacional estiveram à altura das circunstâncias, não só nesta obra, mas também nas de Brahms e Chausson e na abertura das «Bodas de Fígaro», em que foi dirigida por Pedro de Freitas Branco.

No final do espectáculo, o público, de pé, prestou uma comovente homenagem ao mestre insigne, à qual se associaram todos os elementos da orquestra, e o maestro Pedro de Freitas Branco. Tudo, enfim, concorreu para que este concerto marque uma data memorável na vida musical portuguesa”.

George Enescu s-a născut la 19 august 1881, în Liveni, Dorohoi, în Moldova. La 5 ani a compus prima sa lucrare «Pământ Românesc», pentru pian și vioară. Cinci ani mai târziu, a plecat să studieze la Conservatorul din Viena, pe care l-a frecventat între 1888 și 1893. Apoi, a mers la Paris, unde i-a avut ca măștri pe Massenet, Fauré, Gedalge și Marsick. Cu ocazia primei vizite la Conservator, i-a impresionat pe viitorii colegi, între care Cortot, Thibaud, Ravel, Ducasse, Schmidt și Auber. Succesul ce a urmat primei audiții a «Poemei Române» a provocat invidia măștrilor și, la fel ca Ravel, a trebuit să lupte pentru a se impune.

După terminarea studiilor, și deja celebru în lumea muzicală, Enescu s-a căsătorit cu prințesa Cantacuzino, moștenitoarea unuia dintre cele mai însemnate nume ale României. În compania soției, a străbătut globul, realizând recitaluri și făcând cunoscute propriile compoziții, dirijând în același timp cele mai mari formații muzicale din America și Europa. Îndepărtat de patria românească după ultimul război, s-a dedicat în totalitate compoziției. Chiar pe patul de boală a compus o «Simfonie de cameră». Pentru Enescu, prodigios solist și compozitor, muzica nu era o stare, ci o acțiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei și de mișcări ce proiectează ideile în diverse direcții. George Enescu lasă o vastă și valoroasă operă, în care se evidențiază opera „Oedip”, inspirată din tragedia lui Sofocle.”² [trad.n.]

Interesantă sinteză a vieții lui Enescu, din care reiese clar imaginea unui muzician complex de mare valoare, cu două fațete preponderente, de interpret și compozitor. Și poate în felul cum ar fi dorit muzicianul român, ultimele cuvinte sunt despre opera sa componistică, încununată de capodopera *Oedip*.

BIBLIOGRAFIE

BRANCO, João de Freitas – *História da Música Portuguesa*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995

² “Paris, 4 – Faleceu esta manhã em Paris o célebre violinista e compositor Georges Enesco.

Georges Enesco nasceu a 19 de Agosto de 1881 em Liveni, Dorohoiu, na Moldávia. Aos 5 anos compunha a sua primeira obra «A terra romena» para piano e violino. Cinco anos depois ía estudar para o Conservatório de Viena, que frequentou de 1888 a 1893. Depois seguiu para Paris, onde os seus mestres foram Massenet, Fauré, Gedalge e Marsick. Logo na sua primeira visita ao Conservatório de Paris deixou espantados aquelea que iam ser seus condiscípulos, entre os quais Cortot, Thibaud, Ravel, Ducasse, Schmidt e Auber. O sucesso que se seguiu à sua primeira audição pública do «Poema romeno» valeu-lhe a inimizade dos mestres, e, como Ravel, teve de lutar para se impor.

Terminados os seus estudos e já célebre no mundo musical, Enesco desposou a princesa Cantacuzéne, herdeira de um dos nomes mais faustosos da Roménia. Acompanhado pela esposa, percorreu o globo efectuando recitais e fazendo executar as suas composições, tendo também dirigido as maiores formações musicais da América e da Europa.

Afastado da pátria romena depois da última guerra, entregou-se inteiramente à composição. Mesmo no seu leito de doente compôs uma «Sinfonia de câmara».

Para Enesco, prodigioso como solista e como compositor, a música não era um estado mas sim uma acção, isto é, um conjunto de frases que exprimiam ideias e de movimentos que levavam as ideias em tal ou qual direcção.

Georges Enesco deixa uma vasta e valiosa obra em que se destaca a ópera «Édipo», inspirada na tragédia de Sofocles”.

BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luísa – *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 2001

PARIS, Alain – *Dictionnaire des Interprètes*, Paris, Éditions Robert Laffont S. S., 1989

PIRES, Filipe – *Helena Costa, tradição e renovação*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1996

SÁ E COSTA, Helena – *Uma Vida em Concerto*, Porto, Campo das Letras, 2001

*** *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave, 1920

*** *O Século*, Lisboa, 1949

*** *Radio Nacional*, Lisboa, 1949

*** *Jornal de Notícias*, Porto, 1955



PROGRAMA	
410.º Concerto	
I	
1. Veracini (1686-1760)	— Sonata em mi menor Largo Allegro Menuet — Gavotte Gigue
2. Beethoven Corelli (1653-1714)	— Romanza em fá — La Follia
II	
3. Saint-Saëns Mozart	— Havanaise — Rondo em sol
4. Sarasate Lecialr-Kreisler (1697-1764) Pugnani-Kreisler (1731-1798)	— Playera — Tambourin — Tempo de minuete
Ao piano Luiz Costa	
Piano BECHSTEIN da casa A. Pereira	
Amanhã sábado, 14 — segundo recital de Georges Enesco	



Of. do Commercio da Porto

PROGRAMA

411.º Concerto

I

1. **Nardini** (1722-1793) — Concerto em mi menor
Allegro
Andante
Allegretto giocoso
2. **Bach** — Sonata em dó
Adagio
Fuga
Largo
Allegro assai
Para violino sólo

II

3. **Martini-Kreisler** (1706-1784) — Andantino
Fauré — Berceuse
Pugnani-Kreisler (1731-1798) — Preludio e Allegro
4. **Brahms** — Sonata op. 108
Allegro
Adagio
Un poco presto e con sentimento
Presto agitato
Para piano e violino

Esta sonata, a ultima das três que Brahms escreveu para piano e violino, composta em 1889, é hoje executada pela 1.ª vez no Porto e por primeira em Portugal. Como as outras duas que já foram executadas no Orpheon Portuense, ella constitue uma das mais belas obras da musica de Câmara, genero em que Brahms attinge as maiores culminancias.

Ao piano **Luiz Costa**

Piano **BECHSTEIN** da casa **A. Pereira**

SPECIFICITY IN FORMATION OF THE COMPETITIVE PROGRAM OF THE CHOIRING COLLECTIVE

Lecturer PhD, **Serhii Savenko**

Department of Choral Conducting,

National Music Academy A. V. Nezhdanova, Odessa

ORCID 0000-0002-0083-4692

Abstract: The article observes that the competition-festival program is formed depending on the artistic features of the event, the composition and capabilities of the team, nominations, time constraints. It is emphasized that the program can be formed on the principle of contrast (epochs, styles, performers), or on a conceptual basis (the work of one composer, certain topics, etc.). An important component of the competition and festival program is the presence or absence of a mandatory work. The specificity of the executive presentation of the competition program acquires special significance. Attention is paid to the relevance of theatrical trends. Emphasis is placed on the dual nature of theatrical performance in choral creativity: on the internal, musical (general musical drama, timbre personification, etc.) and external levels (movement of performers on stage, visualization of musical image through the use of props, light, etc.). Particular attention is paid to the requirement to perform the “premiere” as a mandatory work. The editorial and co-authorial functions of the conductor-choirmaster in the “premiere” presentation of the work are emphasized as specific.

Keywords: competition, festival, choir, choral creativity, choir repertoire, competitive repertoire.

Rezumat: Articolul cercetează faptul că programul competiție-festival se formează în funcție de trăsăturile artistice ale evenimentului, componența și capacitățile echipei, nominalizări, constrângeri de timp. Se subliniază că programul poate fi format pe principiul contrastului (epoci, stiluri, interpreți), sau pe o bază conceptuală (opera unui compozitor, anumite subiecte etc.). O componentă importantă a programului competiției și festivalului este prezența sau absența unei lucrări obligatorii. Specificul prezentării administrative a programului de concurs capătă o semnificație deosebită. Se acordă atenție relevanței tendințelor teatrale. Se pune accent pe natura duală a spectacolului teatral în creativitatea corală: pe plan intern, muzical (drama muzicală generală, personificarea timbrului etc.) și extern (mișcarea interpreților pe scenă, vizualizarea imaginii muzicale prin folosirea recuzitei, lumina etc.). O atenție deosebită este acordată cerinței de a interpreta „premierea” ca o lucrare obligatorie. În mod special sunt subliniate funcțiile editoriale și co-auctoriale ale dirijorului-șef de cor în prezentarea „în premieră” a lucrării.

Cuvinte cheie: concurs, festival, cor, creativitate corală, repertoriu coral, repertoriu competitiv.

ormation of competition and festival programs is one of the most important strategic factors in preparation for participation to a creative competition; it is a presentation of the chosen concept in the activities of the team or performer. In other languages, special programming of the performance, together with high-quality performance, ensures success and recognition in any competition and festival event.

What should be the competitive repertoire of the team? – First of all, the leader must determine the level of training of his choristers, the general level of performance of the whole choir, provide deadlines for the start of the competition and the pace of learning new material, take into account current and future performance opportunities. After that, the necessary condition is the correct selection of the repertoire, which would meet the requirements of the competition-festival event, the specified performance parameters and reflect the artistic and aesthetic interests of the choir.

The competitive and festival repertoire of the choir should be characterized not only by its content and artistic merits, which is self-evident, but also by a number of other significant factors. The main ones are: relevance, accessibility, diversity, persuasiveness.

According to S. Kazachkov, the relevance of the work is determined by: the intonation system and the nature of the musical language, close for one reason or another to the modern member of the choir; themes and content of literary and poetic text, the presence in it of ideas, thoughts, motives and associations that are fascinating for the choir singers. A work of any epoch and nationality can be relevant. From the music of ancient times and foreign we sometimes get interesting and even sharply exciting, in tune with us intonations, themes, thoughts and feelings¹.

Today, the repertoire of choirs includes music of different directions and styles, the performance of a choir can not be imagined without modern music in the repertoire (of course, if it is not a conceptual event, or the group is not an active representative, such as ancient music).

The relevance of the repertoire (and not only competitive, but also concert-current) is supported by skillful and intelligent construction of the program: it is known that even the most interesting works are “sung” if they are performed continuously and for a long time. That is why the repertoire policy, in general, and the competition policy, in particular, should be thought out by the leader with great care.

The availability of the repertoire is ensured by compliance with the artistic and technical development of the choir, so when compiling the repertoire must take into account not only the ambitious direction of the conductor, but also the quantitative composition of the choir and its quality. Performing extremely complex works, striving for a popular repertoire – “choral hits” – in the absence of the necessary skills leads to imperfect performance, consolidation of intonation, rhythm and others mistakes, cultivates a condescending attitude to poor performance. First, working on a complex repertoire will require constant maximum tension of hearing, attention, voice, which will inevitably lead to excessive fatigue of the choir. Secondly, interest in music will gradually fade, because without achieving the desired results, their “small peaks”, will not get full satisfaction from

¹ Semyon Kazachkov, *From lesson to concert*, K. 1990.

the activity. Therefore, the choral repertoire must include works that are not very difficult to perform for this group.

In addition, the repertoire of any choir requires the presence of works that still represent certain difficulties for learning and performance in this group (meaning such difficulties that can be overcome in the process): such works stimulate the choir, are forced to reveal the maximum potential of the participants, and ultimately, the team, learning a complex work in its development makes a “step forward”. With other words, it is the principle of building learning at a high level of complexity.

Thus, we conclude that overloading programs with complex content and technically difficult works is fraught with many troubles. However, no less dangerous is another extreme – underestimation of the choir's capabilities and underestimation of the program. The result in both cases is the same: in the choir there is despair and creative depression; instead of the expected triumph and satisfaction with the presentation of his work, the competition and festival performance brings dissatisfaction and disappointment.

According to the requirements of many competitions and festivals, part of the repertoire must be presented from the compositions of “authors of their country”, from the author's adaptations and translations; little-known or forgotten but interesting works also adorn the competition repertoire.

Accordingly, the competition and festival repertoire of the creative team is compiled, taking into account all of the above, but still a “roadmap” is the implementation of repertoire requirements. Among the most common are: the inclusion in the choir of works by composers of different eras, contemporary composers, composers of their country, region, processing of folk songs (domestic, other peoples), spiritual songs.

The presence of requirements for a mandatory work allows contestants to assess the expected level of performance of the event and present their own artistic and intonational image of the work. This requirement for a compulsory work is usually used by nominal festivals-competitions, for example: choral competition named after M. Leontovych, where the obligatory condition for participation is the performance of Leontovych's works. This allows you to better identify the level of the team. The presence of a mandatory work gives the festival-competition significance, and emphasizes the status of a professional. Some competitions, attracting a wide range of participants, prefer to maintain a high level of professionalism and demand. They offer participants several degrees of difficulty, for example: I degree – with a mandatory work and II – without a mandatory work, and others.

Often in the repertoire program the organizing committee requires the obligatory performance of the work of the composer of the Baroque, Renaissance, Romanticism, domestic

author. And, as a rule, indicate the obligatory performance of the work without accompaniment. If the festival-competition is very complex and takes place in several rounds, the obligatory work in each round is different.

Thus, we emphasize that the selection of the competition and festival repertoire is a complex, multifaceted task of the choir director. Little experience with the choir often does not allow the leader to correctly determine what the choir can perform at the proper level of performance, and what is not yet available to him. Correct selection of the repertoire depends on the knowledge of the head of choral literature. The deeper and broader this knowledge, the more opportunities the team leader has to choose the right and interesting repertoire. Curiosity and creative desire to study choral, and more broadly – musical literature of different eras and peoples – a necessary condition for successful work with the team.

The competition and festival programs, which are formed on the thematic principle, differ in their conceptual harmony. The choice of themes can be very different: social programs (for example, the image of a woman in music), focused on spiritual or popular choral music, creating a creative portrait of an individual composer (often in the context of his contemporaries), etc.

The most interesting and intriguing part of the program of any serious music festival is the premiere. The term “world premiere” refers to the absolute first performance, but the “Ukrainian premiere” means the first performance in Ukraine.

In the repertoire of any successful choir, the presence of such “exclusives” is the hallmark of the team. At several prestigious European competitions there is a separate nomination “composer's competition” of works written no later than 3 years ago. Thus, in 2006 the student choir *Classic Chorus* of the Odessa National Academy of Music “A. V. Nezhdanova” was awarded the first prize at the international choral competition *Florilege vocal de Tours*, (Tours, France) in the composition competition for the work of J. Gomelskaya *Whisper, speak, sing...* and the world premiere of this work took place at this competition².

Arrangements of folk songs are one of the important layers of the repertoire. When choosing song folklore, a number of tasks are set: how to convey to the listener the pristine purity of folk song and at the same time not turn it into a frozen memorial? And how to feel the living breath of a folk song, to present it in a modern arrangement, what expressive means to bring it closer to today's listener? – Trying to answer these questions will require a separate detailed discussion, and the final answer will not be found, because it is not possible: in the question of reading the literary text of the work will always focus on the figure of the interpreter.

² MUSIC Bulletin № 3-4 (9-10) – *Newspaper of the Odessa State Music Academy „A.V. Nezhdanova”*, Odessa, 2006.

Let's agree with the point of view that the interpreter who dares to turn to “sung” and “obsessive-folk” samples shows special skill. It is especially difficult and interesting to try to throw off their performance stamps, to see again the source purity of the real melody. And here we are impressed by the statement of V. Moskalenko: “The musical idea reconstructed by the interpreter is always an idea-symbiosis. On the one hand, it characterizes the leading semantic beginnings in the «work of the composer». On the other hand, it represents the interpreter's own opinion”³.

And another serious question facing the performer-performer: is it necessary to dramatize the song, because the fascination with folk theater, under the influence of the dominant show culture, has become widespread. What can be done not to cross the “threshold”, so that theatrical performances do not look intentional, “earned”? – “Consult” with the song itself: the musical text contains a measure that will not allow a sensitive performer to turn the song into an “illustration”, or – even worse – staging. Ways of interpretation, performance style, the attitude to the performed music – all this must change depending on the images and meanings that are in the song and what the performer wants to “say”, and this also shows the viability of folklore.

But theatricalization, visualization is not only a question of performing a folk song. Although there are a number of works on theatrical issues in choral work (for example, the works of Yu. Hrynenko, Yu. Mostova, T. Ovchinnikova, N. Kireeva, E. Bondar, etc.), I wanted to dwell on this issue in a little more detail.

We can say that modern choral culture is developing under the sign of comprehensive synthesis⁴. The tendency to visualization plays a special role in it. In the field of musical art, the influence of the laws of entertainment forms with their aesthetics and linguistic laws is of fundamental importance. We can say that choral theatrical performance, artistic and stylistic synthesis of choral music and theater - one of the most interesting areas of modern choral art. This is an actual modern direction of academic choral art, the basis of which is vocal and stage action, which turns a traditional static choral concert into a theatrical and choral performance.

“Theatrical and choral performance” as a performance concept, in our opinion can be considered in the unity and interaction of composition and performance texts, i.e. as a type of creative activity involving reading, comprehension, interpretation, performance and feedback (listening reaction). The creation of the choral theater is based on a new type of intonation-theatrical thinking, on the musical-directing approach of the composer and conductor-performer, and, ideally, will be embodied by universal singers-actors. Perhaps this approach will form the following topics for pedagogical, choral, scientific research.

³ Viktor Moskalenko, *Lectures on musical interpretation: textbook*. Allowance, K. 2012.

⁴ Ievgeniia Bondar, *Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral creativity*, Monography. Odesa, Astroprynt, 2019.

Theatricalization in the art of music can manifest itself in different ways: in dramatic development, in musical and timbre personification, as well as externally – as a movement of performers on stage, the visualization of the musical image. External dramatization not only carries a visual modernization of the concert, turning it into a performance, but also opens new ways of acoustic techniques with the activation of the spatial component: the movement of choristers on the stage entails sound movement, stereo effects. External theatricalization – the enrichment of choral music through non-musical means – is what allows every listener who does not specifically follow the dramatic development, captures only the beauty of timbres, to identify these extra-musical features of a choral work as theatrical. Different theatrical arts can be harmoniously combined in theatrical musical works. Comparing music with other arts, VL Zhivov writes: “Music is able to reveal only their general character, which expresses a particular emotional state. When it interacts with any external musical medium – word, picture, concrete visual image – its expressive possibilities are significantly expanded and enhanced”⁵.

As we noted above, the current and competitive-festival repertoire of the choir must include works by contemporary composers. Mastering modern musical language has certain performance difficulties, the main reason for which we see in the inertia of our musical thinking, brought up on the music of the XIX century. And of course, it is very important to talk about the importance of performing a cappella works, which are mandatory at any festival-competition.

The modern period of development of choral and a cappella music is connected with attraction to new genre formations, expanded concert forms, with embodiment of actual and significant subjects, and also to searches of various means of musical expression inherent in music of the XXI century. Undoubtedly, choral and classical music of the XX-XXI century is an important layer of modern national culture, which has absorbed many qualities of music of the previous century and the specifics of the author's creative styles of composers (Serganyuk). One of the new aspects of Ukrainian choral works is the tendency to genre enrichment, associated with genre transformation, genre saturation and expansion of genre boundaries. The basis for genre enrichment was the phenomenon of artistic synthesis, which in the choral field manifested itself in the form of: introduction into choral music of specific features of instrumental music; an organic fusion of the latest and ancient stylistic principles of choral writing in the context of the reconstruction of ancient choral genres; penetration into the musical and choral context of non-musical components, first of all, stage, action, presenting creative thought on the basis of associative series (see more in the works of E. Andros, V. Bludova, L. Wecker, E. Bondar)

⁵ Victor Zhivov, *Theory of choral performance*, Moscow, 1998.

Currently, there is an intensive process of genre reincarnation of the “old” and “new” within a particular genre type (choral music). This process of interpenetration of individual features, in turn, has a positive effect on the development of the basic internal laws of a genre that has formed over the centuries. For example, the modern choral concerto felt the influence of other musical genres (its dramaturgy is sometimes symphonic), but also assimilated the achievements of the ancient choral concerto.

This stage of musical culture is marked by the development of new expressive resources of choirs a cappella, means of musical language and speech. Understanding and mastering these new trends, orientation in genre-style, artistic-intonational trends will be the key to both a well-chosen repertoire and its performance.

Thus, the problem of competition and festival repertoire is one of the main issues not only in the education of the choir, but also in the successful concert and festival activities. It can be argued that in a well-chosen repertoire lies 50% of the success of the choir.

After compiling a program for a competition-festival or concert, the next step becomes important – it is the performance of the work, performance interpretation. Especially important is the performance of obligatory works and “premieres”, where there is no “standard” sound.

Moreover, considering the provisions of various festivals and competitions, it can be seen that sometimes there is a special performance award as a prize “for artistic interpretation of a modern work”.

Performing a musical work, interpreting the author's text is a complex and contradictory process. It intertwines imagination and thinking, conscious and intuitive, original and borrowed, emotional enthusiasm and hard work.

Interpretation is the result of cognition of the work in various aspects, its decipherment using various “codes”. To create a highly artistic interpretation, a choral conductor must have a sufficient amount of music-theoretical and special knowledge, in particular, specific knowledge in the field of historical development of musical styles and means, choreography, as well as musical receptivity, artistic instinct, intuition, without which it is impossible to find the right artistic solution.

The words of the famous conductor A.M. Pazovsky is a confirmation of this: “As long as the inquisitive thought and sensitive heart of the conductor do not feel the musical soul of the composer, these signs will remain no more than a conditional, dead cipher. Only after the conductor reveals to himself the mysterious author's idea of the musical notation, he will be able to ignite the listener by means of his art, through the creative team inspired by him”⁶.

⁶ Arius Pazovsky, *Notes of the conductor*, Moscow, 1968.

Any performer is faced with attempts to comprehend and, accordingly, interpret the author's compositional text every time he begins work on a new work, especially if the premiere. The “pure performance letter” of the score fascinates with its novelty and unknownness, excites and attracts. And if a previously performed work, which was performed at a concert or recorded with audio or video equipment, offers the performer a rethinking of the already “prepared” product, then the not yet performed work requires a completely different approach. In this case, the performer, along with the composer, becomes the creator (co-author) of what the author often does not suspect (and then all the arrows of criticism will be fired not only at him but also at the composer). How often, with the help of the performer, masterpieces of world music literature were born, and how many works have been forgotten, “thanks to his efforts”? – The first performer sometimes decides the fate of a new creation, filling its sound with its colors and meanings; sometimes adds or levels nuances, caesuras, changes strokes, uses a particular intonation, etc. And most importantly – in the process of acquaintance, learning and “polishing” the score, determines the means of expression by which he will detect these colors and make them play with all the colors. Trusting his work to one or another performer, the composer becomes his hostage (except for his own performance) until the end of the concert/competition performance and the first applause.

The question arises: to what extent the performer can change the author's intention, how and with what methods it happens, where is the limit of what is allowed, and where is the point of “non-return”? Of particular note is the fact that almost all composers, at first, with great distrust of corrections, remarks of the performer to whom they offer to perform their work. The exclusive and trust of the creator can be used only by musicians whose performing authority is indisputable, who have sufficient willpower, defending their principles and beliefs in constant creative disputes with the author, who know the style of the composer and are not afraid to add or remove (rare cases) without the consent of the composer in the author's version of the work. This performing authority is won by talent and many years of successful performing practice. Another “fate” in works that were especially written as mandatory for the competition. Here the composer no longer has the right to choose the performer. But it is possible to hear several interpretations at once.

A special role in the premiere, and hence in the birth of a work, played and, equally important, plays to this day, a qualitative composition of like-minded performers, in fact co-authors of the composer. Thus, conditionally the process of creative collaboration between composer - performer (in our case - conductor-choirmaster) can be divided into three periods:

- *The first period* – is the choirmaster's personal work on the text. Here, visible author errors (errors, typos) are identified, clarified and edited; possible technical solutions to problems related to the text, rehearsal, stage of work on the work are projected: orthoepy (in singing), rhythmic ensemble, dynamics, polyphonic techniques, etc.

- *The second period* – is rehearsal, where in the process of learning performance features, difficulties, "suggestions for improvement" become apparent. It takes a lot of time to reconcile these issues, because every correction or addition requires understanding and can be tested only in real sound and when playing an instrument (here the voice, orchestra and choir can be considered as a sound instrument).

- *The third period* – is the performance (or recording) of the work itself. Determinants here are exclusively agogic digressions that arose during the rehearsal period and are directly related to the creative understanding of what is happening on stage. Of course, no other deviations from the author's text, except agogic, at this stage are possible.

And, if the first and second periods allow the variability of certain actions of the performer, then the third actions are excluded. The birth and subsequent creative life of a new work depends on the sequence and interaction of all periods.

It is these choir-editorial changes in the score and their implementation during the rehearsal process, and, ultimately, during the concert performance which create the necessary image of the author.

A slightly different way of preparing the competition premiere is where the performer is deprived of the possibility of direct dialogue with the composer in the preparatory and rehearsal stages.

BIBLIOGRAPHY

- BONDAR, Ievgeniia – *Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral creativity*. Monography, Odessa, Astroprynt, 2019
- KAZACHKOV, Semyon – *From lesson to concert*, Kiev, 1990
- MOSKALENKO, Victor – *Lectures on musical interpretation: Textbook. Allowance*, Kiev, 2012
- PAZOVSKY, Arius – *Notes of the conductor*, Moscow, 1968
- ZHIVOV, Victor – *Theory of choral performance*, Moscow, 1998
- *** MUSIC Bulletin № 3-4 (9-10) – *Newspaper of the Odessa State Music Academy „A.V. Nezhdanova”*, Odessa, 2006

MISTERUL UNEI POEZII ȘI UN PROIECT MUZICAL... ÎN SUSPANS

Profesor dr. **Amalia Szűcs-Blănaru**

Școala Gimnazială *Vaskertes*, Gheorgheni

Resumé: Dans cet ouvrage, nous nous sommes proposé de mettre en lumière une création poétique de György Ligeti. Nous avons cherché à le placer dans le contexte de l'univers culturel de Ligeti mais aussi dans celui de sa création projetée. Dans une première section, sont présentées les affinités littéraires de Ligeti. Ils sont des écrivains comme Boris Vian, Franz Kafka, Michel de Ghelderode ou Karinthy Frigyes. Ceux partagent une propension à l'absurde et à l'humour. Des paroles des poètes Petőfi Sándor, Balassi Bálint, József Attila, Arany János et son préféré Weöres Sándor ont été intégrées dans ses créations vocales. Nous avons passé en revue certaines des œuvres vocales dans lesquelles le texte est asémantique et nous avons démontré que l'approche de ce type de contenu est une constante. À l'autre bout du langage poétique se place des paroles hyper-organisées, des allitérations et des assonances. Tous sont musicalement vêtus de grand art et sont devenus des chefs-d'œuvre de Ligeti. *Hetvenkedve* (Fanfaronnade) est une allitération, un jeu de mots d'une longueur considérable de 31 vers. Nous l'avons découvert parmi les notes des dernières années de sa vie, concernant le projet de l'opéra *Alice au pays des merveilles*. De point de vue musical, la poésie est pertinente, notamment en matière de rythme. Mais à travers le contenu, il peut aussi être associé à l'opéra. Les deux éveillent notre curiosité scientifique et notre imagination dans la même mesure. Nous espérons que quelque part, un jour, quelqu'un approfondira les recherches dans ce sens.

Mots-clés: György Ligeti, musique vocale, poésie, *Alice au pays des merveilles*.



I. Introducere

György Ligeti se numără printre compozitorii de geniu ai secolului XX. Dincolo de muzica sa, complexitatea personalității și inteligenței sale se lasă greu descifrate. Ca într-un caleidoscop, se succed și se suprapun surse de inspirație din cele mai diverse, începând cu artele plastice, literatura și ajungând până la matematici. Surprinzător, această diversitate conduce la coerența și unicitatea stilului său muzical ce evoluează de la o lucrare la alta. Totuși, el rămâne egal cu sine, creația sa sprijinindu-se pe câteva constante și recurențe ce-l însoțesc până la final.

În lucrarea de față ne-am propus să aducem la lumină o creație în versuri a compozitorului, manuscris descoperit printre notițele fondului Ligeti din arhivele Fundației *Paul Sacher* de la Basel. Intriganta descoperire ne-a obsedat, ea fiind singulară printre însemnările studiate. Am urmărit plasarea ei în contextul universului cultural ligetian dar și în cel creativ proiectat, deoarece dosarul în care se află poezia abundă de proiecte muzicale, din nefericire, rămase în acest stadiu. Demersul nostru nu permite trasarea unor concluzii certe, ci doar propune ipoteze. Ele pot fi un punct de

pornire pentru continuarea cercetării în această direcție, deoarece aceste documente conțin o sinteză a gândirii componistice, dar și proiecția unor schimbări de paradigmă.

II. Afinități literare și poetice

Permanențele viziunii estetice ligetiene sunt: suprarealismul, ludicul și matematica. Acestea se regăsesc în opera sa, operă a cărei surse de inspirație reflectă imensa cultură a compozitorului. Inspirația lui György Ligeti nu se limitează doar la sursele muzicale de o mare diversitate de la muzica savantă din toate epocile, până la folclorul maghiar, românesc, african ori asiatic. În interviul realizat de Herman Sabbe, Ligeti enumeră scriitorii și artiștii plastici care l-au inspirat: „Un alt exemplu din literatura franceză este Boris Vian, care m-a influențat profund. Cu Vian, de asemenea, lucrurile teribile, cum ar fi în *Ecunne des Jours* (*L'Écume des jours* – n.n.), *Pekin* (*L'Automne à Pékin* – n.n.) sunt ridicole. Acesta aparține unei lumi cu totul literare, care include pe Jarry, pe Ghelderode, apoi pe Ionesco. Și în literatura engleză, există *Alice în Țara Minunilor*, ridicolă și teribilă în același timp. Și în literatura austriacă, este Herzmanowski-Orlando, un scriitor foarte important al secolului nostru, care este puțin cunoscut, chiar și în Germania. Herzmanowski, Vian, Kafka, aceștia sunt pentru mine un întreg. Numai Kafka a fost mereu serios. Vian și Herzmanowski sunt foarte răi, dar ridicoli, ridicoli cu sentimente grave. Și în literatura maghiară, marele umorist Karinthy Frigyes. El nu este cunoscut aici. El este comic, atât de bizar. Și mă gândesc la desene, caricaturi cu anxietate ciudată, de Saul Steinberg și Roland Topor. În plus, Topor a proiectat decorul pentru versiunea de la Bologna a *Macabrului* (*Le Grand Macabre* – n.n.). Este o lume foarte apropiată mie. De asemenea, anumiți pictori belgieni, Magritte de exemplu, ireal plin de anxietate.”¹ [trad.n.]

Poeții maghiari au fost, de asemenea, un izvor de inspirație pentru lucrările vocale începând cu cele de tinerețe și până la ultima. Dintre aceștia amintim pe: Petőfi Sándor, Balassi Bálint, László Benjámin, Kormoczi Zoltán, József Attila, Arany János și preferatul său Weöres Sándor. „Ce înseamnă elementul maghiar în compozițiile muzicale proprii?”, a întrebat John Tusa într-un interviu realizat pentru BBC. Ligeti răspunde: „Limba. Gândiți-vă la Bartók. Pentru Bartók, muzica populară a însemnat foarte mult. Dar practic, [...] limba, nu atât de mult muzica populară. Și pentru

¹ “Another example from French literature is Boris Vian, who profoundly influenced me. With Vian as well, the terrible things, like in *Ecunne des Jours*, *Pekin* are all ridiculous. That belongs to a whole literary world which includes Jarry, then Ghelderode, then Ionesco. And in English literature, there is *Alice in Wonderland*, ridiculous and terrible at the same time. And in Austrian literature, there is Herzmanowski-Orlando, a very important writer of our century who is hardly known, even in Germany. Herzmanowski, Vian, Kafka, these are for me a unity. Only, Kafka was always serious. Vian and Herzmanowski are very wicked but ridiculous, ridiculous with a sense of the serious. And in Hungarian literature, the great humorist Frigyes Karinthy. He is not known here. He is comic, so bizarre. And think of drawings, cartoons of outlandish anxiety, of Saul Steinberg and Roland Topor. Besides, Topor designed the scenery for the Bologna version of the *Macabre*. It is a world which very close to me. Also, certain Belgium painters, Magritte for example, surreally full of anxiety.” Herman Sabbe, *György Ligeti – Illusions and Allusions*, Interview, 23 octombrie 1978, <http://ronsens.org/monkminkpinkpunk/9/gl3.html>

mine de asemenea. [...] Sunt profund legat de acest mod de gândire în limba maghiară.”² [trad.n.] Această afirmație este susținută de alegerea textelor literare și de felul în care se pliază, de cele mai multe ori, pe prozodia lor.

III. Cuvinte-imagini despre muzică

Pe parcursul cercetării creației, ni se dezvăluie și personajul Ligeti – fidel esteticii sale. Imaginația debordantă, mintea organizată și umorul se regăsesc și în manuscrisele sale. Pe aceeași foaie de hârtie putem vedea alăturate desene (forme muzicale schițate, scheme ritmice colorate), șiruri de numere și notițe. Uneori, acestea sunt expresii laconic scrise în culori diferite, cu direcții diverse. Notițele au o plasticitate și o mare forță de sugestie. Se remarcă faptul că majoritatea au o componentă vizuală. Iată câteva exemple alese aleatoriu dintre cele pregătitoare ale studiilor pentru pian.

Tabel 1 Exemple de notițe culese din Fondul Ligeti din arhiva Fundației *Paul Sacher* de la Basel

Expresia	Traducerea	Nr. de identificare
<i>teljes ritmikus bonyolódásig</i>	până la încâlcirea ritmică totală	D. 49 / image 00018.jpg
<i>HATALMAS HANGFRESKÓ az egész zongora zeng</i>	FRESCĂ SONORĂ GIGANTICĂ întregul pian răsună	D. 49 / image 00020.jpg
<i>VAD SZIGNÁL – ERDŐ (KÁOSZ)</i> „ <i>verwundete Musik</i> ”	PĂDURE DE SEMNALE SĂLBATICE (HAOS) „muzică rănită”	D. 49 / image 00056.jpg
<i>köd-etüd (lassú) – trilla – szövevényekkel [...] viszhangokkal – NAGY VIZI VILÁG, AKA- PIGMEUSOK A VÉGTELEN ERDŐBEN – JELEK KIÁLTÁSOK</i>	studiu de ceață (lent) – urzeli de triluri [...] cu ecouri – MARE LUME ACVATICĂ, PIGMEI AKA ÎN PĂDURE NESFÂRȘITĂ – SEMNALE CHEMĂRI	D. 49 / image 00066.jpg
<i>LISZT DUR – moll irizálás</i>	LISZT în MAJOR – irizare MINOR	D. 49 / image 00081.jpg
<i>kalimpáló „UNABSICHTLICH”</i>	clămpănit „NEINTENȚIONAT”	D. 49 / image 00082.jpg
<i>HARANG-ERDŐ</i>	PĂDURE DE CLOPOTE	D. 49 / image 00083.jpg
<i>Gamelán csipkézett</i>	Dantelărie gamelan	D. 49 / image 00096.jpg
<i>LABYRINTUS. Mechanical labyrinth</i> <i>Liquid labyrinth</i>	LABIRINT. Labirint mecanic Labirint lichid	D. 255 / image 00034.jpg
<i>NAGY HARMONIKUS</i> <i>PARADICSOMKERT</i>	MARE PARADIS ARMONIC	D. 49 / image 00129.jpg

² “The language. Think on Bartók. For Bartók, folk songs meant so very much. But basically, is the language, not so much the folk music. And for me, also. I am deeply connected with this way of thinking in Hungarian language.” John Tusa, *Transcript of the John Tusa, Interview with György Ligeti*, http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusa/interview/ligeti_transcript.html

FOLYÉKONY FELHANG-SPEKTRUM IRIZÁLÓ ELÁRNYÉKOLÁSOK	SPECTRU FLUID DE ARMONICE SUPERIOARE HAȘURI IRIZATE	D. 255 / image 00170.jpg
(il m'ont trouva dans Pli selon pli comme un embrion séchée (de Satie) ... méfiez- vous des Structure)	(mă găsiră în Fald peste fald ca un embrion deshidratat (al lui Satie) ... feriți-vă de Structuri)	D. 157 / image 00006.jpg

Acestea și încă multe altele asemănătoare denotă, defel surprinzător, potențialul poetic al autorului lor.

IV. Muzică și cuvânt

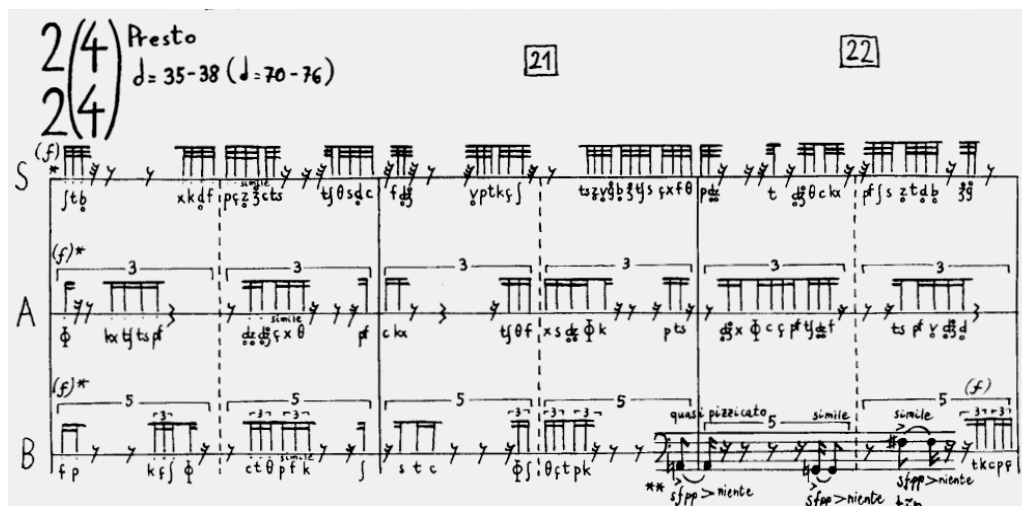
Muzica vocală, în numeroase ipostaze, se regăsește în creația ligetiană începând cu lucrările corale din perioada de la Budapesta și încheind cu *Sippal, dobbal, nádihegedűvel* (2000). Printre ele se numără și lucrări izvorâte din amintiri ale copilăriei ce i-au marcat sensibilitatea. *Aventures* (1962) și *Nouvelle Aventures* (1962-1965) – pentru 3 cântăreți și 7 instrumentiști se datorează „șocului ligistic” din copilărie. El povestește: „Limba maghiară, care era limba mea când eram copil... n-am știut că există alte limbi. De aceea eu am fost când am auzit limba română care era altfel, pentru că nu o înțelegeam, când am auzit polițiști și soldați vorbind”³. [trad.n.] Rezultatul este o muzică izvorâtă dintr-un material fonetic „non-semantic”. Din aceeași categorie fac parte *Clocks and clouds* (1973) și *Nonsense Madrigals* (1988, premiera 1994). Mai mult, lucrările amintite mai sus au în comun și faptul că Ligeti eludează cuvintele. Mesajul este asemant, el se transmite la nivel emoțional. Vocea umană se instrumentalizează. Scrierea este, pe alocuri, fonetică.

În textul de prezentare a lucrării *Aventures*, György Ligeti explică faptul că a urmărit contopirea muzicii și a limbajului verbal. „Două aspecte compoziționale caracterizează *Aventures*, unul de natură muzicală și fonetică, celălalt de natură afectivă și dramatică. «Textul» ce rezultă din particularitatea muzicii este purtătorul unei structuri complexe de afecte: frică, agresivitate, pasiune, exaltare, ironie, batjocură, nostalgie, doliu, exuberanță, glumă sunt atât de împletite încât rezultă un labirint de sentimente și pulsuni transformate.”⁴ [trad.n.] Mai jos putem vedea și un exemplu de text cu scriere fonetică.

³ “Hungarian language, which is my language when I was a child... I even didn't know that other languages exist. Then I became aware that there is Romanian which is different, because I cannot understand when I heard from policemen and soldiers.” http://www.bbc.co.uk/radio3/john_tusa_interview/ligeti_transcript.html

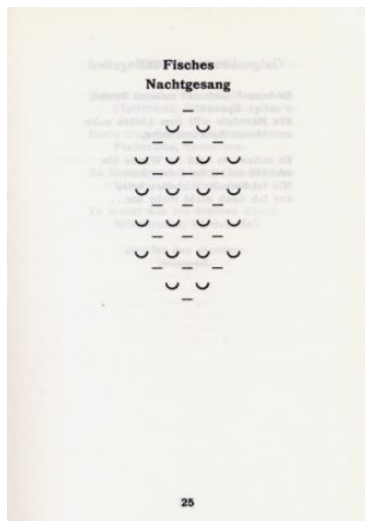
⁴ “Deux aspects compositionnels caractérisent *Aventures*, l'un de nature musicale et phonétique, l'autre de nature affective et dramatique. Le «texte» qui résulte de la particularité de la musique est porteur d'une structure complexe d'affects: peur, agression, passion, exaltation, ironie, raillerie, nostalgie, deuil, exuberance, plaisanterie sont si bien intriqués qu'il en résulte un labyrinthe de sentiments et de pulsions transformées.” György Ligeti, *L'atelier du compositeur*, Genève, Éditions Contrechamps, 2013, p. 193.

Ex. 1 György Ligeti, *Aventures*, ms. 20-22



Nonsensul, absurdul sunt categorii estetice întâlnite, cu precădere, în literatură și artele plastice. Într-una din conversațiile cu Eckhard Roelcke, compozitorul explică: „Ei bine, nonsensul are o tradiție lungă în spațiile lingvistice de limbă maghiară și engleză. Nu vreau să compar aceste două limbi, deoarece maghiara este vorbită doar de 15 milioane de oameni din întreaga lume. Nonsensul a avut o tradiție îndelungată în literatura maghiară. Dintre numeroșii poeți, Weöres Sándor este probabil cel mai important. Karinthy Frigyes a fost marele maestru al nonsensului. În literatura germană, asemănător a fost Christian Morgenstern. «Fisches Nachtgesang» are avantajul că nu trebuie tradusă defel, și nici un este posibil”⁵. [trad.n.] (ex. 2).

Ex. 2 Christian Morgenstern, *Fisches Nachtgesag* (*Cântec de noapte al peștilor*)⁶



⁵ “Nos, a nonszensznek a magyar és az angol nyelvterületen nagy hagyományai vannak. Nem akarom összehasonlítani ezt a két nyelvet, hiszen magyarul az egész világon csupán 15 millióan beszélnek. A magyar irodalomban nagy hagyománya volt a nonszensznek. A sok költő közül valószínűleg Weöres Sándor a legjelentősebb. Karinthy Frigyes a nonszensz nagymestere volt. A német irodalomban ilyen volt Christian Morgenstern. A «Hal éjidalának» megvan az az előnye, hogy egyáltalán nem kell, és nem is lehet lefordítani.” Eckhard Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*, Budapest, Editura Osiris, 2005, p. 188.

⁶ Christian Morgenstern, *Alle Galgenlieder. Fotomechanischer Nachdruck der 1932 erschienenen Erstausgabe*, Diogenes Taschenbuch, 1981, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Galgenlieder_025.jpg

Creația ligetiană se împarte în câteva mari perioade, în care accentul cade pe câte o problemă de compoziție, tehnică, ori sferă tematică. Cu toată această evoluție, ea are un caracter unitar. El este dat, printre altele, și de unele recurențe ce apar la intervale mari de timp (uneori decenii). Există motive ce se regăsesc în *Sonatina la patru mâini* (1950) și *Musica ricercata* (1951-1953) dar și în *Trio pentru corn* (1982) sau *Concertul pentru vioară* (1992). *Continuum* (1968) se transformă în scriitură ce va fi aplicată în studiul pentru orgă – *Coulée* (1969), respectiv în *Désordre* – primul studiu pentru pian (1985). În același fel există o continuitate între lucrările vocale *Aventures* și *Nouvelle Aventures* și mai târziu *Clocks and clouds* și *Nonsens Madrigals*. În ultima dintre ele, se joacă cu două tipuri de polifonie – cea medievală (*musica mensurata*) și poliritmia tipică muzicii africane. „Cu toate acestea, complexitatea ritmică nu este un scop în sine. Melodia, armonia, ritmul și, în special, simultaneitatea mai multor linii melodice, sunt mijloace pentru exprimarea unui conținutului emoțional. Cu toate acestea, nu este chiar sensul textelor exprimat, ci conotațiile poetice care gravitează în jurul lor. Astfel aceste madrigale se pot asculta precum niște construcții virtuozice, pur tehnice, sau ca mesaje încărcate de expresii. În ambele cazuri, este un nonsens”⁷. [trad.n.] Putem vedea mai jos un exemplu:

Ex. 3 György Ligeti, *Nonsens madrigal*, ms. 29-33

The image shows a musical score for György Ligeti's 'Nonsens madrigal', measures 29-33. The score is for a vocal ensemble with parts A I, A II, T, Bar I, Bar II, and B. It features complex polyphonic textures with various dynamics (p, mf, f, PPP, molto espr.) and includes vocalizations like 'ai', 'di', 'ci', 'f', 'c', 'i', 'ci'.

Până aici am trecut în revistă o parte din lucrările vocale în care textul este asemantific și am arătat că abordarea acestui tip de conținut este o constantă. Considerând că aceste texte au o

⁷ “Cependant, la complexité rythmique n’est pas une fin en soi. La mélodie, l’harmonie, le rythme et, particulièrement, la simultanéité de plusieurs lignes mélodiques, sont des moyens pour exprimer un contenu émotionnel. Toutefois, ce n’est pas vraiment la signification des textes qui est exprimée, mais les connotations poétiques qui tournent autour de ceux-ci. Ainsi peut-on écouter ces madrigaux comme des constructions virtuoses, purement techniques, ou comme des messages chargés d’expressions. Dans les deux cas, c’est du nonsense.” György Ligeti, *L’atelier du compositeur*, Genève, Éditions Contrechamps, 2013, p. 301.

entropie maximă (dezorganizare totală), la cealaltă extremă a limbajului vorbit se pot plasa textele, versurile hiper-organizate, aliterațiile și asonanțele. Din perspectiva mesajului, ele pot fi, în aceeași măsură, logice, coerente sau absurde. Ligeti este un compozitor al extremelor. Weöres Sándor se numără printre poeții preferați de compozitor. Încă din perioada studenției de la Budapesta compune *Három Weöres dal* (Trei cântece de Weöres – pentru voce și pian, 1947). Urmează *Tél* (Iarna – două piese pentru cor, 1950), *Északa, Reggel* (Noaptea, Dimineața – două piese pentru cor mixt, 1955). Ultima compoziție finalizată a lui György Ligeti apelează la versurile aceluiași poet. *Sippal, dobbal, nádihegedűvel* (Cu fluier, tobă, vioară de trestie – ciclu de șapte cântece pentru mezzosoprană, ansamblu de percuționiști și suflători, 2000 – în engleză *With Pipes, Drums, Fiddles*). Titlul nu este al poetului, ci este un vers dintr-un cântec aparținând folclorului copiilor. Părțile ciclului sunt:

- I. *Fabula*
- II. *Táncdal* (Melodie de dans)
- III. *Kinai templom* (Templu chinezesc)
- IV. *Kuli*
- V. *Alma álma* (Visul mărului)
- VI. *Keserédes* (Dulce-amar)
- VII. *Szajkó* (Gaiță)

Singura traducere la care am ajuns este cea publicată de compozitorul britanic David Bruce și realizată de Sharon Krebs, evident, în limba engleză. Chiar și așa, pentru *Táncdal*, respectiv *Szajkó* este notat „Acest text nu poate fi tradus”⁸. Prezentăm mai jos un extras al traducerii:

Text original	Traducerea engleză	Traducerea română ⁹
Egy	A	Un
hegy	mountain	munte
megy.	walks.	merge.
Szembejön a másik hegy.	The others mountain comes toward it.	Înspre el vine celălalt munte.
Orditanak ordasok:	The wolves howl:	Urlă lupii:
Össze ne morzsoljatok!	Do not crush us!	Nu ne zdrobiți!
Én is hegy,	I, am mountain,	Și eu munte,
te is hegy,	you, too, a mountain,	și tu munte
nekünk ugyan egyremegy.	we are indifferent to that.	nouă ne e indiferent.

⁸ “This text cannot be translated”, David Bruce, *Ligeti's Sippal, dobbal, nadihegedűvel text and translation*, <http://www.davidbruce.net/blog/post392.asp>

⁹ Traducere Amalia Szűcs-Blănuș.

Fiecare dintre părți are altă structură a formației de acompaniament. Asocierea de instrumente este cel puțin inedită. Găsim aici: marimbafon, muzicuță, clave, tobă militară, tom-tom, ocarină, vibrafon, maracas, tamburină, castaniete, bongos, xilofon, fluier de poliție, fluier de ceferist și încă altele. Astfel, avem o suită de șapte tablouri bine individualizate și integrându-se, în același timp, unui tot unitar. Peste acest fundal instrumental, vocea mezzosopranei aduce „melodia” direct descendentă din prozodia limbii maghiare și dă forță textului poetic. Alternează melodii încântătoare cu elucubrațiile pline de umor ale jocurilor de cuvinte absurde. Lucrarea frappează prin prospețimea și energia pe care o degajă, mai ales dacă ținem cont de faptul că este ultima finalizată. Ligeti avea 77 de ani și o sănătate șubredă care, curând, se va deteriora abrupt.

V. O poezie... și *Alice în Țara Minunilor*

Toată viața György Ligeti și-a afirmat cu tărie apartenența la cultura maghiară. Vorbitor curent a mai multor limbi (printre ele și limba română), compozitorul rămâne fidel rădăcinilor sale. „Limba mea maternă este maghiară, iar asta determină indirect gândirea mea muzicală. Unele caracteristici ale muzicii mele, precum «panta» (prozodia, n.n.), provin din panta limbii maghiare”¹⁰. [trad.n.] Mai mult, genialitatea sa se manifestă și pe teritoriul poeziei. În fondul György Ligeti de la arhiva Fundației *Paul Sacher*, dosarul cu numărul 255 conține schițe și proiecte de compoziții din perioada 1990-2003. Sunt însemnări referitoare la câteva studii pentru pian, o lucrare dedicată grupului de percutioniști *Amadinda* din Ungaria, o alta pentru cvartetul *Arditti* și o operă. Aici pare că oscilează între *Alice* (*Alice în țara minunilor* – Lewis Carroll) și *Furtuna* (William Shakespeare). În acest context, apare – intrigant – fără nici o legătură cu restul dosarului o poezie (!?). Am transcris-o tocmai datorită caracterului ei inedit. Este vorba de o aliterație, un joc de cuvinte de o lungime considerabilă – 31 de versuri (de obicei acest procedeu este folosit de poeți în mod mai limitat). Reproducem, în continuare, textul original (D 255/ fila 00046):

HETVENKEDVE

egyetemés

ezer ebet etet este:

negyvenheten hetvenkedve

kedvetlen mert beteg teste

perelkedve, kereskedve

egereket keres medve

FANFARONADĂ¹¹

.....universal

hrănește o mie de dulăi seara

patruzecișisapte fanfaroni

fără chef căci trupul îi e bolnav

pârându-se, negustorind

șoareci caută ursul

¹⁰ “Magyar az anyanyelvem, és ez közvetve meghatározza a zenei gondolkodásomat. Zeném egyes jellegzetességei, például a «lejtése» a magyar nyelv lejtéséből ered.” Béla Szilárd Jávorsky, *Ligeti György – Zeném lejtése a magyar nyelvén*, interviu realizat în data de 28.03.2001, <https://jbsz.hu/interjuk/regmult/-488-ligeti-gyoergy-zenem-lejtese-a-magyar-nyelve>

¹¹ Traducere Amalia Szűcs-Blănuș și Béres László.

ejjel egyben keresztelnek
 egyebeket kedvvel esznek
 eszegetnek estet – estet
 szegyet szeggel szegnek szegnel
 reggel delel, estve etet
 kelet, megesz csere – gyerek
 rendez, evez, kedvez, bevesz
 megvesz Mecbeth
 felvesz, levesz, cseveg, essel
 helytelen... telen helyen
 helyen egyet negyedelnék
 kelet fele kelet eszve
 eszes szemet festve tele
 helyre tesszük eget, leget
 be elve egy mese helyett
 helycsere ez, rendelkezve
 ketten hetet
 legyenek legyenek
 helye helyett
 teve telve: tettek tette
 tehetetlen tehenekkel
 mesede... en maradékon
 elledelen, adalékon
 lehet egyben ezer lelke
 lelket lelve lakatlanon

noaptea laolaltă botează
 altele mănâncă cu plăcere
 ciugulesc seara – seara
 măsură pentru măsură măsoară
 dimineața cu prânzul, înserat hrănește
 răsărit, mă mănâncă copil de schimb
 aranjează, vâslește, favorizează, include
 turbează Macbeth
 ridică, ia jos, stă la taifas, cu „ș”
 nelalocul ei... în locul iernii
 pe loc unul îl face sferturi
 jumătate de răsărit mâncând răsăritul
 vopsind peste tot ochi deștepti
 punem la loc cerul, „cel mai”-ul
 în ... principiul său în locul unei povești
 asta e o strămutare, ordonată
 doi împreună șapte
 să fiu muște
 în locul locului
 cămilă plină: fapte făcute
 cu vite neputincioase
 povestind pe rămașițe
 pe hrană, pe adaos
 poate fi o mie de suflete
 găsind suflet nelocuit

Traducerea ei este cvasi imposibilă, constituie o dublă provocare și pentru un profesionist. Pe de o parte, forma – conservarea aliterației (găsirea sinonimelor corespunzătoare), iar pe de alta conținutul ce trimite către stilul dadaist, suprarealist. Prezentăm o primă traducere brută ce urmărește strict cunoașterea conținutului. Atât în textul original cât și în această traducere, punctele de suspensie înlocuiesc cuvinte sau silabe indescifrabile.

Pe bună dreptate apar mai multe întrebări:

1. Cum se explică prezența acestei creații printre manuscrisele muzicale ale compozitorului?
2. Este ea singulară?
3. Ce relevanță are din perspectivă muzicală?

La prima întrebare, autorul ar fi cel ce poate da un răspuns pertinent. În lipsa acestuia, putem emite doar ipoteze. Locul în care este plasată, ne îndreptățește să o asociem operei printre ale cărei notițe se află. Din contră, conținutul face mai degrabă trimitere la Shakespeare. Argumentăm cu următoarele:

- „megvesz Mecbeth” / „turbează Macbeth” – trimitere evidentă la tragedia *Machbet* scrisă în anul 1606;
- „szeget szeggel szegnek szegnel” / „măsură pentru măsură măsoară” – amintește de comedia *Measure for Measure* creată în perioada 1603-1604.

Este posibil ca studierea altor dosare din fondul Ligeti de la Basel să aducă lămuriri în acest sens.

Existența altor creații poetice ale lui Ligeti ne-a fost confirmată de doamna Vera Ligeti – văduva compozitorului. Ea a afirmat că unele dintre ele sunt chiar foarte frumoase, dar s-a arătat reticentă la a le face publice. „Nu știu dacă Gyuri ar fi de acord să le arăt” (comunicare telefonică din decembrie 2021). Reticența ei se justifică prin caracterul mai personal al textelor și prin lipsa unei conexiuni directe cu opera muzicală. Înțelegem și respectăm poziția doamnei, oricât de mare ar fi curiozitatea. Cu toate acestea, publicarea versurilor ar scoate la lumină încă o fațetă a genialității autorului lor.

Din perspectiva muzicală, poezia este importantă mai ales sub aspect ritmic. Cu două excepții (versurile 24 și 25) versurile au câte 8 silabe, gruparea lor în cuvinte ne amintește de unele scheme pregătitoare ale studiilor pentru pian.

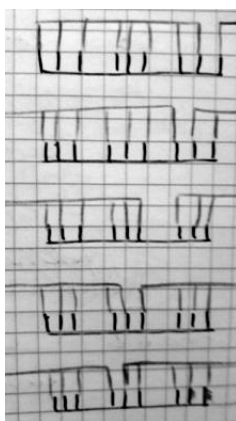
Tabel 2 *Hetvenkedve* – structura ritmică

Versul			Versul		
1	□ □ □ □ □ □ □ □	4 – 4	17	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 4
2	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 2 – 2	18	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 2 – 2
3	□ □ □ □ □ □ □ □	4 – 4	19	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 2 – 2
4	□ □ □ □ □ □ □ □	3 – 1 – 2 – 2	20	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 2 – 2
5	□ □ □ □ □ □ □ □	4 – 4	21	□ □ □ □ □ □ □ □	3 – 1 – 2 – 2
6	□ □ □ □ □ □ □ □	4 – 2 – 2	22	□ □ □ □ □ □ □ □	3 – 1 – 4
7	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 4	23	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 2 – 2
8	□ □ □ □ □ □ □ □	4 – 2 – 2	24	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2
9	□ □ □ □ □ □ □ □	4 – 2 – 2	25	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2
10	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 2 – 2	26	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 2 – 2
11	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 2 – 2	27	□ □ □ □ □ □ □ □	4 – 4
12	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 2 – 2	28	□ □ □ □ □ □ □ □	4 – 4
13	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 2 – 2	29	□ □ □ □ □ □ □ □	4 – 4
14	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 4	30	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 2 – 2
15	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 2 – 2	31	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 4
16	□ □ □ □ □ □ □ □	2 – 2 – 2 – 2			

Se poate face o primă asociere cu schema din exemplul 4, ce se găsește printre notițele pregătitoare ale caietului II de *Studii pentru pian*. Ea este o reproducere personală după D 49/ fila

00057 și reprezintă organizarea unei structuri de 8 sunete în context metric de 9. („9-es alapban 8-as egységek”). În cazul acesta, putem imagina motive de 8 sunete cu acompaniament într-o măsură de 9 optimi, ori o combinație din categoria *color-talea* melodie de 8 sunete pe o structură ritmică ostinată de 9 sunete, ori de 6, 7, 12. Cunoscând ansamblul creațiilor vocale ale lui Ligeti ne putem imagina, relativ ușor, o înveșmântare muzicală plasată în continuitatea acestora. Și ... cine știe ce noutate surprinzătoare.

Ex. 4 Schemă poliritmică D 49, image 00057



La o primă privire, plasarea poeziei în dosarul cu notițe târzii pe criteriu strict cronologic (însemnări destul de amestecate, spre deosebire de alte dosare bine structurate tematic) ne-ar putea lăsa impresia că *Alice in Wonderland* este un proiect ce abia germina în acea perioadă. Extinderea cercetării ne-a relevat o surpriză. În imaginea de mai jos (ex. 5) avem inventarul documentelor referitoare la acest proiect, documente aflate în arhiva Fundației Paul Sacher. Observăm că acestea acoperă o perioadă cu limite incerte ce depășește, totuși, două decenii. Cele mai vechi datează din 1968, anul în care Ligeti a compus *Continuum* pentru clavecin. (Opera *Le Grand Macabre* a fost compusă între 1974 și 1977, fiind revizuită în 1996.)

Ex. 5 Inventarul documentelor referitoare la *Alice in Wonderland*¹²

- Alice in Wonderland* (Singstn, Ch, Orch ; 1968?–199.? ; unveröffentlicht)
 Arbeitstitel: *The Tempest* ; *Pericles, Prince of Tyre* ; *I carceri*
 Opernprojekt
 Text von Geoffrey Skelton nach William Shakespeare und Lewis Carroll
 Notizen auch verwendet für:
 Kapitel 1.1: *Le Grand Macabre* (Singstn, Ch, Orch ; 1974–1977)
 – Notizen [36 S. + verso 10 S. Korrespondenz + 18 S. Makulatur + 2 S. Umschlag]
 – Notizen [1 S. in den Notizen zu Kapitel 1.1: *Trio* (Hr, VI, Kl ; 1982)]
 – Notizen zum ersten Projekt mit Herbert Rosendorfer [3 S. + 3 S. Makulatur]
 – Skizzen und Notizen zu *The Tempest* [59 S. + 24 S. Makulatur]
 – Skizzen und Notizen zu *Pericles, Prince of Tyre, I carceri* und *Alice in Wonderland* [41 S. + 3 S. Korrespondenz + 26 S. Makulatur]
 – Skizzenbuch *The Tempest* [22 S. + 6 S. Aufführungsanweisungen und Korrekturen (Manuskript) zu *Aventures* und *Nouvelles aventures*]
 – Skizzen [* in Kapitel 2.1: *Skizzenbuch (1)*]
 – Skizzen [* in Kapitel 2.1: *Skizzenbuch (2)*]
 – Libretto (Entwurf : Typoskript von Geoffrey Skelton mit hss. Eintragungen von György Ligeti ; unvollständig) zu *The Tempest. Akt 1* und 3 [28 S.]
 – Libretto (Entwurf : Typoskript von Geoffrey Skelton : Durchschlag mit hss. Korrekturen von Geoffrey Skelton) zu *The Tempest. Akt 1* und 3 [30 S.]

¹² *** *Sammlung György Ligeti. Musikmanuskripte* (editor științific Heidy Zimmermann), Basel, Paul Sacher Stiftung, Edition Schott Music, 2016, p. 59.

Din acest inventar aflăm că pentru opera *Alice in Wonderland* ar exista (sau se preconiza) un libret semnat de Geoffrey Skelton, folosind texte ale lui William Shakespeare și Lewis Carroll. Titluri de lucru sunt: *The Tempest (Furtuna)*, *Pericles*, *Prince of Tyre (Pericle, prințul Tironului)*, *I carceri (Închisorile)*.

Roelcke consemnează încheierea dialogurilor cu compozitorul György Ligeti în data de 29 mai 1993. Referitor la *Alice*, Ligeti afirma: „Am încercat să-mi exprim atracția față de această lume [a nonsensului, a absurdului, n.n.] cu ajutorul Alicei în Țara Minunilor. În orice caz, încă nu știu cu ce limbaj muzical se poate realiza. Va fi în engleză, dar limbajul muzical încă nu este clar. Lucrarea va fi continuarea la *Aventures*”¹³. [trad.n.] De aici tragem concluzia că, la acel moment, încă nu abandonase ideea operei.

Ex. 6 Citat din articolul *György Ligeti and Recorded music*, semnat de Louise Duchesneau

Ligeti was also impressed by the pop group Supertramp and its record *Breakfast in America*.⁴⁸ Both *Breakfast in America* and another well-known Supertramp album *Crime of the Century* are mentioned in sketches for *Alice in Wonderland*. Ligeti must have had a very special vision of this work since, beside the name ‘Alice’ he wrote: ‘Los Papines, Kecak, Supertramp: Crime of the Century, Breakfast in America’, a mix of salsa, Balinese dance theatre and pop music! Among the sketches for *Alice* is also a newspaper clipping⁴⁹ on the subject of arranging pop music. Ligeti underlined the words ‘syncopation’ and ‘flat leading-note in a major key’ and wrote in capitals in the margin: ‘SLÁGER ALICE?’. Was he thinking of composing some kind of light, pop-like music (a schlager?) for the character of Alice? Maybe, why not, at that time he certainly enjoyed listening to such ‘schlagers’ as the very popular *Ballade pour Adeline*, a catchy tune played by the pianist Richard Clayderman.

Cum urma să fie opera? Pierre Michel afirmă că: „Fascinația sa pentru universul lui Lewis Carroll l-a determinat să ia în considerare un fel de «revistă muzicală bizară pe tema *Alice în Țara Minunilor*”¹⁴. [trad n.] Louise Duchesneau, cea care i-a fost asistentă lui György Ligeti mai bine de 20 de ani, ne dezvăluie ceva mai mult din intențiile compozitorului legate de personajul principal. Alături de numele *Alice* putem citi câteva referințe muzicale (ex. 6):

- *Los Papines* (grup vocal și de percuție cubanez înființat în anul 1962, n.n.),
- *Kecak* (dans și teatru muzical tradițional balinez, n.n.),
- *Supertramp* (trupă britanică de rock progresiv înființat în 1969), *Crime of Century* – piesă de pe albumul *Breakfast in America*.

¹³ “Megpróbálom az Alice Csodaországban segítségével kifejezni vonzódásomat ehhez a világhoz. Mindenesetre még nem tudom, milyen zenei nyelven valósítható meg. Angolul fog megszólalni, a zenei nyelv azonban még nem világos. A darab az *Aventures* folytatása lesz.” Eckhard Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*, Budapest, Editura Osiris, 2005, p. 188.

¹⁴ “Sa fascination pour l’univers de Lewis Carroll l’a d’ailleurs conduit à envisager une «sorte de revue musicale bizarre sur le thème d’*Alice au pays du merveilleux*”. Pierre Michel, *György Ligeti*, Édition Minerve, Paris, 1995, pp. 136-137.

„Ligeti subliniază cuvintele «sincop» și «sensibilă coborâtă într-o tonalitate majoră» și scrie cu majuscule pe margine: «ŞLAGER ALICE?»”¹⁵. [trad.n.]

Toate aceste informații ne conduc spre presupunerea că există mai mult decât niște notițe premergătoare. Este posibil să existe și schițe melodice, ritmice, armonice ori de orchestrație.

Nu cunoaștem stadiul în care se afla lucrarea și ne e dificil să găsim motive întemeiate pentru amânarea *sine die* a finalizării ei. Cert este că a fost un proiect de suflet deoarece nu l-a abandonat, păstrându-l și reflectând asupra lui până l-au ținut puterile. Compozitorul Karol Beffa îndrăznește formularea unor întrebări precise: „Dificultăți formale, organizaționale, sau contingente contrare? Provocare prea grea poate din cauza a ceea ce a reprezentat pentru el?”¹⁶ [trad.n.] Și, „chiar dacă nu s-a realizat, rămâne faptul că întreaga operă a lui Ligeti este străbătută de spiritual Alice”¹⁷.

VI. În loc de concluzii

Scopul studiului de față a fost scoaterea la lumină și contextualizarea unui document inedit. Afinitățile literare și capacitatea de a crea metafore și imagini plastice cu o mare putere sugestivă constituie fundalul din care iese în evidență latura poetică a compozitorului György Ligeti. Trecerea în revistă a unei părți semnificative a lucrărilor vocale demonstrează orientarea estetică în care, atât poezia *Hetvenkedve*, cât și *Alice in Wonderland* – operă rămasă în stadiul de proiect – se încadrează perfect, ambele stârnind în aceeași măsură curiozitatea științifică și imaginația. Influența compozitorului asupra discipolilor săi se descoperă și în alegerile acestora. Compozitoarea Unsuik Chin a fost studenta lui Ligeti timp de trei ani, iar opera sa – *Alice in Wonderland* –, compusă între 2004 și 2007, este o reverență în fața maestrului. Așa cum o piatră aruncată în lac stârnește valuri ce acoperă întreaga suprafață a acestuia, nădăjduim că undeva, cândva, cineva va aprofunda cercetarea în această direcție...

BIBLIOGRAFIE

BEFFA, Karol – *György Ligeti*, Paris, Éditions Fayard, 2016

DUCHESNEAU, Louise, MARX, Wolfgang (coord.) – *György Ligeti of foreign lands and strange sounds*, Woodbridge, The Bozdel Press, 2011

LIGETI, György – *L'atelier du compositeur*, Genève, Éditions Contrechamp, 2013

¹⁵ “Ligeti underlined the words «syncopation» and «flat leading-note in a major key» and wrote in capitals in the margin: «SLÁGER ALICE?»”, Louise Duchesneau, Wolfgang Marx (coord.), *György Ligeti of foreign lands and strange sounds*, Woodbridge, The Bozdel Press, 2011, p. 133.

¹⁶ “Difficultés formelles, organisationnelles, ou contingences contraires? Défi trop lourd peut-être en raison de ce qu'il représentait pour lui?” Karol Beffa, *György Ligeti*, Paris, Éditions Fayard, 2016, p. 51

¹⁷ “S'il ne fut pas réalisé, il n'en demeure pas moins que l'oeuvre entier de Ligeti est traversé par l'esprit d'Alice.” *Idem*.

MICHEL, Pierre – *György Ligeti*, Paris, Édition Minerve, 1995

ROELCKE, Eckhard – *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*, Budapest, Editura Osiris, 2005

SZÜCS-BLĂNARU, Amalia – *György Ligeti. O privire în universul sonor sau Matematici pe claviatură*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2018

*** *Sammlung György Ligeti. Musikmanuscripte* (editor științific Heidy Zimmermann), Basel, Paul Sacher Stiftung, Edition Schott Music, 2016

PARTITURI

LIGETI, György – *Aventures*, Leipzig, Edition Peters, 1962

LIGETI, György – *Nonsense Madrigals*, Mainz, Edition Schott Music, 1999

LIGETI, György – *Sippal, dobbal, nádihegedűvel*, Mainz, Edition Schott Music, 2008

WEBOGRAFIE

BRUCE, David – *Ligeti's Sippal, dobbal, nadihegedűvel text and translation*, <http://www.davidbruce.net/blog/post392.asp>

JÁVORSKY, Béla Szilárd – *Ligeti György - Zeném lejtése a magyar nyelvé*, interviu realizat în data de 28.03.2001, <https://jbsz.hu/interjuk/regmult-/488-ligeti-gyoergy-zenem-lejtese-a-magyar-nyelve>

TUSA, John – *Transcript of the John Tusa Interview with György Ligeti*, http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/ligeti_transcript.html

DEVELOPING VOCAL SKILLS IN THE STUDENT CHOIR: INTERDISCIPLINARY CONNECTIONS AND REQUIREMENTS OF MODERN INTERPRETATION

Senior Lecturer **Oleksandr Vila-Botsman**

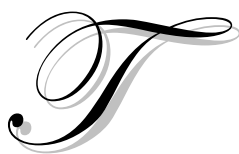
Choral Conducting Department,
National Music Academy A. V. Nezhdanova, Odessa

Abstract: The aim of the work is to summarize the experience of the Odessa Choral School, to consider a number of current issues in the national choral art, and to determine the factors and conditions that contribute to the formation of a set of vocal skills of the choirmaster as a technical component of his/her individual style. The research methodology is based on the concepts and approaches put forward in general and specific scientific methodology, in particular in the theory of intonation, choral studies, history of choral performance; analysis of modern choral sonority and modern vocal techniques. The scientific novelty is that the article first considers the issues of professional training of choral conductor as a carrier of vocal and choral technique, the specifics of professional development of modern conductor-choirmaster and choir artist in the interaction of performance, theoretical and methodological components in the context of Odessa and other choral schools of Ukraine. The author has also given substance to the need for timely updating of educational materials in accordance with the requirements of modern choral performance. Conclusions: One of the major aims of professional vocal education of choirmasters is to combine the achievements of disparate research in the field of physiology of singing and stylistic vocals into a single balanced and flexible creative and educational system, their practical testing and finding a balance between basic (academic) singing and creative use of new vocal techniques.

Keywords: modern choral studies, modern choral music, voice formation, vocal technique, vocal warm-up.

Rezumat: Scopul lucrării este de a rezuma experiența Școlii Corale din Odesa, de a lua în considerare o serie de probleme actuale în arta corală națională și de a determina factorii și condițiile care contribuie la formarea unui set de abilități vocale ale directorului de cor, ca o componentă tehnică a stilului său individual. Metodologia cercetării se bazează pe conceptele și abordările propuse în cea științifică generală și specifică, în special în teoria intonației, studiilor corale, istoria interpretării corale; analiza sonorității corale moderne și a tehnicilor vocale moderne. Noutatea științifică este aceea că articolul are în vedere mai întâi problemele pregătirii profesionale a dirijorului coral ca posesor al tehnicii vocale și corale, specificul dezvoltării profesionale a dirijorului-maestru de cor modern și a artistului de cor în interacțiunea componentelor interpretative, teoretice și metodologice din cadrul școlii Odessa și a altor școli corale din Ucraina. De asemenea, autorul a dat substanță necesității actualizării în timp util a materialelor educaționale, în conformitate cu cerințele interpretării corale moderne. Concluzii: unul dintre scopurile majore ale educației vocale profesionale a directorilor de cor este acela de a combina realizările cercetării disparate în domeniul fiziologiei cântului și a vocii stilistice într-un singur sistem creativ și educațional echilibrat și flexibil, testarea lor practică și găsirea unui echilibru între cântatul de bază (academic) și utilizarea creativă a noilor tehnici vocale.

Cuvinte cheie: studii corale moderne, muzică corală modernă, formarea vocii, tehnică vocală, încălzire vocală.



Introduction

he figure of a modern choral conductor is extremely multifaceted in personal and professional terms. This involves having a set of technical-psychological and musical-artistic approaches to influence the performing team, extensive knowledge, rich erudition, creative courage, creativity of approaches, as well as the presence of excellent pedagogical abilities. The constantly updated repertoire of choirs of the beginning of the 21st century includes an extremely wide range of styles and genres. All this requires performers to expand the palette of choral sonority. On the one hand, the sound embodiment of the artistic and figurative sphere of modern compositions require mastering elements of a new musical language by choir artists, and, on the other hand, certain changes in the performing paradigm, which may become the future basis for new traditions and creative schools. This, in particular, applies to vocal and choral technique as a tool for the embodiment of artistic images and ideas. The fact that the choir is a complex musical instrument and its fruitful work depends not only on the conductor, but also on the performers, raises the question of improvement of the integrated development of vocal and technical skills of the choirmaster as a leader or choir artist, taking into account the specifics of his future work.

Modern choral music is a complex of sonorism, aleatory techniques, minimalism, polystylism, polygenre, etc. with the traditions of the past and national cultural achievements, which raises a number of problems for performers. And if we take into account that the listener and the modern music scene each year increase the requirements for the quality and depth of emotional impressions of the performance, it can be argued that today the process of renewing choral art concerns not only external elements such as theater, stage movement and effects, but also deep, as the essence, significance and perception of the listener of choral singing in general, vocal sound, as the embodiment of artistic images, the principles of building a choral “instrument”. Modern realities confirm that the choir ceases to be ‘the most democratic form of music making’ in the former sense. Today, the performances of highly professional choirs are not inferior in brightness to the leading music shows. In addition, more and more choirs go beyond the traditional division into genres: academic, folk, pop. The tendency to merge them is driven by the needs of the listener, the convergence of cultures through international projects, and the rapid development of virtual choirs with participants from around the world in the Covid-19 era. These require a revision of national choral schools and the influence of the individual performance style of each individual creative personality on this historical movement.

On the question of modern education of the choirmaster, there is a consensus on the concept of individual performance style, which requires special development. So far, in theoretical and

performing musicology, clear ideas about this category have been formed. In performing musicology, which explores the specifics of the art of conducting, the phenomenon of individual performance style is studied in practical terms. The individual performance style of the conductor is understood as a set of specific professional and personal qualities that affect his/her work.

The questions of individual performance style of the conductor were developed in the works of Butenko L., Puchko Y., Sumarokova V., Talgam I., Tkach Y., Egorov A., Kazachkov S., Krasnoshchokov V., Levando P., Pigrov K., Ptitsa K., Chesnokov P. and others.

The problems of vocal and choral education and patterns of phonation have been considered in the publications of many scholars, such as Antonyuk V., Karpos V., Kushka M., Mozhaikina N., Murzai G., Plyachenko T., Khlebnikova L., Cherkasov V., Yutsevich Y.

Many modern Ukrainian choral conductors also have a professional vocal education or after graduation improved their knowledge in the field of solo singing of various styles and vocal pedagogy, helping their groups achieve novel sound and excellent creative results. However, despite these practical achievements, today there are still very few theoretical works aimed at understanding and generalizing this process. In addition, the issue of the conductor's personality as a carrier of vocal and stylistic complex is insufficiently covered.

The aim of our article is to consider a number of current tasks in modern choral art and to determine the factors and conditions that contribute to the formation of a set of vocal skills of the choirmaster as a technical component of his individual style.

Materials and methods. Methods such as observation, analysis and comparison are used to achieve the goal and solve the tasks. The materials for the study were video recordings of contemporary choirs and research by representatives of the Odessa Choral School.

The scientific novelty is that the article considers the issues of professional training of choral conductor as a carrier of vocal and choral technique for the first time. The need to update the educational complex of higher educational musical institutions in accordance with the needs of modern choral performance has also been substantiated.

Results and discussion. The basis of vocal and choral skills is a set of automated actions of various parts of the vocal apparatus, which occur during singing and obey the will of the singer. The expressiveness of the sound, the expansion of the sound palette by finding the shades of the main timbre, is an important sign of the creative state of the choristers. Observing the evolution of choral art in the late twentieth and early twenty-first centuries convincingly proves that its vocal and technical means have been formed in unity with performance tasks that arose in certain musical directions, styles and genres.

Unfortunately, in the system of modern conducting and choral education in Ukraine the development of vocal skills of future choirmasters is still not stable, thorough, which contradicts

modern requirements for the personality of a choral conductor and is a negative moment in the acquisition of the profession. Historically, since the second half of the twentieth century, at a time of rapid development of choral performance, the main place in the education of choirmaster took choral conducting. However, insufficient attention to the study of vocal art, skills, methods of voice production and vocal work with the choir has introduced an imbalance in the special training of choirmasters. Today, the conducting departments of Ukrainian music universities have a tendency to reduce teaching time in the discipline of “solo singing”, and the task of developing students' vocal technique is considered, as a rule, within one vocal style. This leads to a situation where the choral conductor is forced to improve their knowledge and skills in this important field after graduation.

Note that the conductor-choirmaster receives his vocal and auditory representations in the process of immersion in the choral sound, which is basically vocal; choral conducting technique is born and is based on the vocal technique, which the choirmaster adheres to in the process of working with the team. For example, the aft technique is built taking into account the peculiarities of singing breathing, the amplitude of the gesture varies depending on the dynamics, the nature of the point reflects different types of sound attack, and is responsible for diction and articulation. The sound resistance and depth of sound, and the shape of the conductor's brush expresses the sound content and features of sound production. This series can be extended. Thus, on the basis of academic choral singing during the years of evolution of choral schools of Ukraine, a kind of “dictionary” of choral conducting gestures was created, which, with minor differences, is used by representatives of different schools and was reflected in theoretical works. Thus, choral conducting over the years of evolution has acquired significant differences from conducting an orchestra. This would be impossible without a deep understanding of the connection between singing and conducting.

The author, as a student of the Odessa Choral School, in the study relies on the standards of choral sonority of the student body of the Odessa Music Academy, the foundation and features of which since the founding of the choir were as follows:

- academicity;
- freedom of the vocal apparatus and singing on the support;
- the need to smooth registers, close attention to the transitional notes;
- education of the cantilena standard of sound science;
- clear diction, clear presentation of the word;
- the inseparable unity between figurative, emotional, and artistic tasks of the musical text;
- fostering a sense of emotional saturation and color of the voice.

Such a description of the sound of the choir was given to his contemporaries by KK Pigrov. The founder of the Odessa Choral School in the work *Choir Management* does not give a comprehensive system of development of singing abilities of choristers, but defines that vocal-performing technique is “the ability to freely dispose of their vocal data, i.e., to give the subtle nuances in pitch, strength, and character; refined ability to sing intervals and scales; developed harmonious sense, inextricably linked with the sense of the ensemble; the ability to promote and convey the rhythm of the work performed and its various shades; developed and submissive to the will of the singer's breath; good diction; musical-theoretical literacy, which would allow to perceive this musical material not only by natural musical intuition, but also quite consciously”¹. At the present stage, the Odessa choral school, preserving the traditions of KK Pigrov and its developments, is experiencing a new round of creative search, which is not least due to repertoire changes in the student choir.

Considering the above standards in relation to current trends in the evolution of choral sound at the national and global levels, we can conditionally distinguish three main aspects of the process of vocal equipment of future choirmasters: stylistic, physiological and practical.

Although the academic choir is still the most common genre of the choir, there is a steady trend among world choirs to go beyond its standard of sound. The modern concert repertoire consists of various layers of choral heritage, from ancient music to works of composers of the 21st century, including the best examples of both domestic and nonnational music. For example, the program of the Summer Choral Academy 2019 in Kharkiv was presented by works of Ukrainian, Estonian, Czech, Swedish and Cuban composers of different times. This polystylistics, of course, requires the use of a set of certain vocal techniques to achieve the authentic sound of each piece (for example, “instrumentalization” of vocals to perform ancient music and a number of modern works, such as E. Whitacre's choirs). And if, 10-20 years ago, the palette of choral sonority was actively enriched by introducing folklore motifs to the academically built basis, today the main resource to replenish the sound “treasury” can be called pop and jazz singing. This is due to the variety and brightness of the so-called pop vocals, which, passing through the “filter” of the specifics of choral sound, gives the prospect of its significant enrichment, cutting off deliberately unacceptable in the choir techniques, which mainly relate to extreme vocals (drive, split, etc.). Variety vocals use a semi-hidden manner of singing, but its basis is the same as in academic singing: raised palate, open throat in the position of “yawning”, and the sound is achieved not in pure but in the mixed use of resonators. In the middle part of the range, female voices use complete closure of the glottis (as in the low chest register), but with nasalization of the sound and partial use of the main resonator. Due

¹ Vladimir Vasiliev, *Vocal training of choral conductors*, Saint Petersburg, State Institute of Culture, 2008, p. 166.

to this, the voice has more overtones and the timbre becomes “denser”. Techniques such as subtone, belting, nasal and oral twang, slide, falsetto, strobe, and some others, obviously, have a chance to take a deserved place in the palette of choral sonority in the near future. It should be noted, however, that in order to perform most of these techniques, choral singers must use individual microphones, the availability of which for training groups will regulate the pace of updating the professional vocal equipment of future choirmasters.

For most students of conducting and choral specialization, due to the high popularity of vocal TV shows and general interest in Western European and North American solo pop singing, the above vocal techniques are familiar, but not mastered in practice. Against the background of the declining vocal course for choirmasters in universities, this leads to the need to master new singing techniques in choral classes, which is not convenient: a lot of study time is spent on consolidating new skills, and the quality of group learning control might be an issue. It also requires from the choir conductor impeccable mastery of vocal techniques and knowledge of the physiology of the vocal apparatus. From this point of view, with a large amount of scientific and methodological literature on modern vocal pedagogy, there are very few studies of 3 vocal anatomy and physiology, the achievements of which can be practically used for systematic vocal training of choral singers. In practice, non-physiological sound production, the search for new, difficult to perform singing techniques against the background of insufficient vocal base of students, often leads to occupational diseases of the voice and even its partial loss.

However, studies of the physiological aspect of vocal work in the choir are in progress. Here is necessary to mention the methods of staging the voice of Victor Emelyanov, which emerged in the late 90s of the twentieth century, in particular, in connection with the unsatisfactory vocal training of singing teachers for schools and choirmasters at the time. In response, Emelyanov V. proposed his narrowly focused system of voice production for choirmasters and choral singers. In his methodological development “Phonopedic exercises for stimulation of the vocal apparatus, prevention and elimination of disorders of singing sound production in the process of forming singing skills”² he points out that this approach to voice is not a way to teach vocal skills and does not claim to functions of vocal pedagogy and does not replace the experience, knowledge and skills, hearing of a teacher-vocalist and choirmaster, but is a narrowly focused, ancillary approach to the art of vocal work with the choir. Emelyanov's exercises are based on the so-called signals of home communication (screaming, laughing, yelling, squeaking, whistling, thorns, roaring, crying, etc.), which, on the one hand, are intended for children and adults who do not have any reason for the singing voice, on the other hand, for the introduction of elements of exercises in the singing of the

² Cf. Kostiantyn Pihrov, *Choral conducting*, Moscow, Muzyka, 1964 and Iryna Shatova, *The bases of the repertoire of the Odessa Choral School: tradition and modern days*, Odessa, Drukarskiy dim, 2004.

choir, to eliminate any shortcomings of vocal technique, in situations where traditional techniques are ineffective. At the same time, despite the significant achievements announced in the development as a result of the phonopedic method, we should warn against over-enthusiasm of poorly trained choirmasters, as Emelyanov's exercises require extensive training in phoniatics and solo singing techniques and their extreme accuracy implementation.

The practical aspect of the professional vocal equipment of choirmasters is, first of all, its interdisciplinary connections, integration into the complex process of professional training of choirmasters and performance results. Let us look at the interdisciplinary connections in more detail on the example of the chorus singing process. At the beginning of group classes at a music school or university, such as a choir class, choral solfeggio, the singing stage allows you to solve many problems, facilitating the further course of work. On the one hand, it is the warm-up of the vocal apparatus, the installation of a physiologically correct singing position. On the other hand, hearing tuning based on especially constructed exercises that allow you to fully focus on the technical side of the performance, in particular, the purity of intonation, metrorhythmic clarity, the distribution of singing breath according to the phrasing. In addition, exercises that are regularly repeated under the teacher's control a certain number of times operate on the principle of “quantity to quality”, which contributes to the formation of sustainable skills.

Examples are the singing of tetrachords, sequences of intervals, triads, or other chords. Tetrachords can be found in the melodies of various styles and eras, since smooth movement is the basis of vocal melody. The principles of their combination in the melody will change, depending on the logic of construction and on their harmonious environment. Thus, the singing of tetrachords has its advantages over the singing of scales: tetrachords, as an aid in the study of frets and the development of fret hearing, further help to overcome frictional inertia in the intonation of the melodies of modern music. In addition, students develop the skill of accurate intonation of large and small seconds, which Pigrov K. described as the most difficult intervals to perform. This exercise, quite common in choral practice, has several specific tasks. Smooth movement within the apartment is quite convenient for warming up and adjusting the vocal apparatus within one voice register, allows you to control the singing breath, so this exercise is usually used at the beginning of the lesson. Additionally, the knowledge and skills acquired in solo singing classes are involved: with positionally incorrect, unsupported, or nonresonant singing, it is quite difficult to achieve pure intonation. The second task is the exact intonation of the combination of seconds: small, large and increased. To avoid automatic, ill-considered singing, which can occur as a result of monotonous work, it is recommended to vary the order of tetrachords during singing, as well as using other above-mentioned exercises that are similar to the task.

Chanting for the development of articulatory and metrorhythmic clarity aims to achieve muscle freedom, rhythmic equality and diction clarity, clarity when using short durations and syncope at a rapid pace. It is useful to use fragments from choral literature, in particular from the current repertoire of the student choir, which combine several difficulties. For example, this is the chromatized theme *Christe eleison* from Mozart's Requiem: it combines vocal difficulties (sixteen at a fast pace require the use of fricative sound “h” to achieve rhythmic clarity) and intonation (chain of large and small seconds in the chromatic sequence). Also, it is necessary to identify the culmination of the phrase, which will properly distribute the singing breath. Singing breath is the basis for the development of the student's vocal potential and the quality of intonation. Possession of breath, the ability to distribute it, control the force of the air stream is of particular importance for phrasing and, at the same time, for the expressiveness of intonation, performance of dynamic shades and strokes.

When vocalizing, each vowel needs the ability to form it, adhering to a high vocal position. If students do not have the right sound and articulation skills, they can consolidate the wrong skills. It is necessary to achieve a single vocal position, a single sound volume and neutralization of vowels, avoiding open “white” sound, building an academic style, which is still the basis of choral singing. Thorough practice of the technique of sound production is essential not only as a way to correct intonation, but also as a means of developing attention, habits of self-control.

Conclusions

The issue of professional vocal equipment arose simultaneously with professional choral art and not only does not lose its relevance, but also acquires new meaning in the 21st century, as choral performance continues its dynamic development. Undoubtedly, the modern choirmaster needs to have a wide range of knowledge in the history and theory of world music, choreography, vocal pedagogy, acting, and psychology, without which it is impossible to solve many issues that constantly arise in practice. However, in order to meet the spirit of the times and be able to prepare the choir to perform the current repertoire, the leader of the choir has to constantly update the standards of choral sound, to which s/he aspires, and methods of achieving these standards. Today, in the absence of common views on the system of vocal work in the choir and vocal training of future choral conductors, further research in this area seems extremely promising. Given the wide range of existing vocal techniques, as well as the general trend towards its further expansion, the flexibility of thinking, creativity and individuality of the performing vision is of great importance. Non-standard, interesting solutions require a flexible mind that is able to cover the problem completely, and to distinguish its individual components, to predict the prospects for the consequences of a solution. Creativity is always about taking into account certain opportunities, showing initiative, overcoming stereotypes and patterns. Thus, the central issue of professional

vocal equipment of choirmasters is to combine the achievements of disparate research in the field of physiology of singing and stylistic vocals into a single balanced and flexible creative and educational system, their practical testing and finding a balance between basic (academic) singing and creative use of new vocal techniques.

BIBLIOGRAPHY

BONDAR, Yevhenia – *Contemporary choral creativity: intonation-expressive dimension*, Odessa, Astroprint, 2018

PIHROV, Kostiantyn – *Choral conducting*, Moscow, Muzyka, 1964

SHATOVA, Iryna – *The bases of the repertoire of the Odessa Choral School: tradition and modern days*, Odessa, Drukarskiy dim, 2004

VASILIEV, Vladimir – *Vocal training of choral conductors*, Saint Petersburg, State Institute of Culture, 2008

YEMELYANOV, Viktor – *Development of the voice*, Saint Petersburg, Lan, 1996

YEMELYANOV, Viktor – *Phonopedic exercises for stimulation of the vocal apparatus, prevention and elimination of disorders of singing voice formation in the process of forming singing skills*, Moscow, CNMK, 1988

STUDII DE MUZICOLOGIE

SECTIUNEA
,

ELEVI

STUDENTI
,

MASTERANZI

CÂNTEC DE PAUL CONSTANTINESCU

Iustin Apopei, clasa a VII-a

Îndrumător științific: Prof. dr. Carmen Almășanu

Colegiul Național de Artă Octav Băncilă, Iași

Abstract: Endowed with literary and musical artistic talent, Paul Constantinescu recorded his name in the list of the most important Romanian composers. Relating to the tradition of capitalization of the popular and Byzantine-inspired melody, the composer creates pages of great originality and expressive force throughout his creation, which remain as evidence of a special interest in the balance between rigor, inspiration and mastery, his image being of an emblematic composer for the Romanian music of the 20th century.

Keywords: Paul Constantinescu, Romanian music, folklore, modalism, piano creation.

n muzica românească, Paul Constantinescu a apărut ca o stea, ca o mare speranță a componisticii. S-a născut la 30 iunie 1909 la Ploiești și s-a stins din viață la 20 decembrie 1963 la București. A fost un compozitor care s-a format atât în țară cât și în străinătate (Conservatorul din Viena) și a avut o activitate creatoare intensă, abordând genuri diverse pe care le-a perfecționat mereu.

A fost un talentat artist cu certe aptitudini față de literatură (poezie), artă plastică (desen, caricatură) și cinematografie (operatorie). În domeniul muzicii a manifestat o constantă preocupare față de folclor și melosul bizantin, transformându-se dintr-un cercetător pasionat într-un creator de forme sonore novatoare, originale.

Bogata sa creație cuprinde lucrări din aproape toate genurile: muzică simfonică, de cameră, operă, piese instrumentale și vocale, muzică pentru film, coruri, dansuri populare pentru orchestra simfonică. Printre compozițiile sale cele mai cunoscute se numără *Concertul pentru cvartet de coarde*, *Olteneasca* (un dans popular pentru orchestră simfonică), oratoriile *Patimile Domnului* (lucrare premiată în anul 1946) și *Nașterea Domnului*, baletul *Nuntă în Carpați* care a constituit primul balet românesc de inspirație folclorică.

La numai 22 de ani Paul Constantinescu a compus *Suita românească*, lucrare premiată la Concursul de compoziție *George Enescu*. La vârsta de 23 de ani a devenit membru al Societății Compozitorilor Români, la 25 de ani compusese deja o operă (*O noapte furtunoasă*) care a avut premiera la Opera Română din București iar la 30 de ani era elogiât de cronicarii muzicali și premiat pentru poemul coregrafic *Nuntă în Carpați*.

Destul de limitată, creația dedicată pianului este reprezentată de două lucrări ce constituie adevărate bijuterii muzicale încărcate cu iz folcloric: *Trei piese pentru pian* și *Toco Toccata*.

Alături de *Joc* și *Joc dobrogean*, piesa *Cântec* face parte din colecția *Trei Piese pentru pian solo* compusă în anul 1951 și se constituie ca o temă cu șase variațiuni. Aceasta are la bază o melodie populară de factură modală construită pe modul eolian de pe sunetul *mi*, care pe parcurs își modifică finala sau se transformă într-un mod de stare majoră. Astfel, variațiunile I și III conservă culoarea modală a temei în timp ce variațiunile II, IV și VI aduc ambianța sonoră a modului ionian pe *do*, variațiunea V revenind la modul eolian inițial, construit însă pe sunetul *la*. Unele linii melodice ale variațiunilor sunt melancolice, delicate, altele sunt sprintene, jucăușe.

Linia melodică a temei este conturată prin mers treptat descendent, trăsătură a modalului muzical.

Ex. 1 Paul Constantinescu, *Trei piese pentru pian*, nr. 2, *Cântec*, *Tema*, ms. 1-6



Prima variațiune are o linie melodică cu profil ascendent-descendent, în timp ce variațiunile II, III și VI sunt construite prin mers descendent iar variațiunea V prin mers ascendent-descendent.

Compozitorul folosește procedeul de secvențare a motivelor muzicale, melodia fiind înfrumusețată cu ornamente tradiționale, precum mordente și apogiaturi.

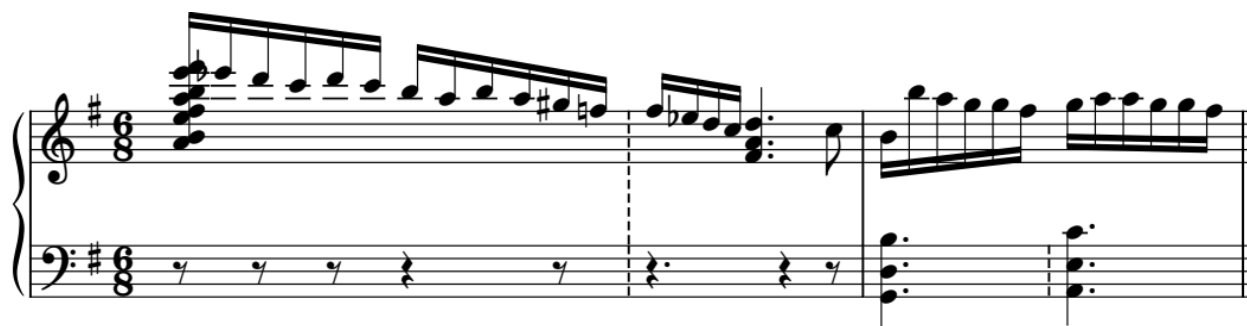
Ex. 2 P. Constantinescu, *Trei piese pentru pian*, nr. 2, *Cântec*, *Variațiunea I*, ms. 13-14



Agogica piesei constă în variații de la *Andantino* la *Molto Vivace*, metrica este diversificată (6/8, 2/4, 12/8) și apar frecvent grupuri de câte două șaisprezecimi, respectiv șase șaisprezecimi. Elementele dinamice precum *p*, *pp*, *f*, *mf*, *diminuendo*, *crescendo* și *ff* sporesc expresivitatea piesei din care sunt nelipsite elementele de dificultate interpretativă.

În planul acompaniamentului întâlnim elemente care configurează sonoritatea țambalului, binecunoscutul instrument popular.

Ex. 3 P. Constantinescu, *Trei piese pentru pian*, nr. 2, *Cântec, Variațiunea a III-a*, ms. 10-11



Fiecare variațiune trebuie interpretată conform specificului ei, adoptând după caz un tempo mai rapid sau mai rar prin care trebuie transmisă esența cântecului popular românesc.

Piesa reprezintă o creație deosebită ce evidențiază spiritul tradiției noastre culturale exprimat prin frumoase propoziții muzicale.

BIBLIOGRAFIE

CONSTANTINESCU, Paul – *Trei piese pentru pian*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1954

CHIȚORAN, Nicolae – *Manual de Teorie și Solfegeii clasa a V-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2017

JUREBIȚA, Matei, GABRIELESCU, Valentin – *Manual de Teorie și Solfegeii clasa a VII-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2009

POP, Lucia – *Manual de Teorie și Solfegeii clasa a VI-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2009

*** *Larousse. Dicționar de mari muzicieni*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000

*** *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Enciclopedică, 2010

WEBGRAFIE

<https://filarmonicaploiesti.ro/>

www.archive.ro

MANUSCRISUL 12 DE LA BIBLIOTECA ECUMENICĂ
DUMITRU STĂNILOAE A MITROPOLIEI MOLDOVEI ȘI BUCOVINEI DIN
IAȘI – MĂRTURIE A OPEREI MUZICALE PSALTICE A LUI NECTARIE FRIMU

Sorin Iulian Apricopoaie, anul II, Master

Îndrumător științific: Conf. univ. dr. **Irina Zamfira Dănilă**

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași

Abstract: The purpose of this paper, entitled *Manuscript 12 of the "Dimitru Staniloae" Ecumenical Library of the Metropolitan Church of Moldavia and Bucovina – a proof of the psaltic musical work of Nectarie Frimu*, is to catalogue the said manuscript according to codicological research principles specific to psaltic manuscripts, as well as to study the sources of the music it contains. The analysis of the manuscript reveals that the authors of the chants it comprises are classical Greek composers such as Georgios Kritos, Daniel Protopsaltis, Constantin Protopsaltis, Iakobos Protopsaltis, Petros Lampadarios, Gregorios Protopsaltis, Chourmouzos Chartofilakos, whose works were musically adapted to suit the Romanian language by the musician Nectarie Frimu. This fact leads to the hypothesis of the existence of a “common body” of psaltic chants across the Hellenistic, Romanian and athonite spaces and, consequently, to the notion of a unity of religious thought and sensibility in these spaces. Furthermore, the poliprismatic analysis of the sticheron *Strălučit-a Darul Tău, Doamne* (May Your Grace shine on Us, oh Lord) reveals that the Moldavian composer followed, at a high level, the Greek original (that is, the main steps of the melodic line and the cadences), yet he creatively reworked the melody of some passages, where compelled to by the features of the Romanian language text. The outcome of the “Romanianisation” process of the music is characterized by the fluency of the melody, the observance of the textual tonal accents and their matching to the melodic accents.

Keywords: Ms. 12 BMMB, psaltic music repertoire, musical sources, Nectarie Frimu, “Romanianisation” /musical adaptation into Romanian, 19th century.

1. Introducere



ercetarea manuscriselor muzicale psaltice are o importanță deosebită, atât prin repertoriul pe care acestea le conțin, cât și prin ethosul aparte al cântărilor preferate și selectate în aceste codexuri de către psalții și părinții din mănăstiri, cu scop liturgic. După cum este cunoscut, de-a lungul timpului, în Țările Române arta muzicală psaltică a cunoscut perioade de înflorire, precum activitatea muzicală de înalt nivel de la Mănăstirea Putna (secolele XV-XVI) sau cea de la Mănăstirea Neamț (secolele XVIII-XIX), dar și momente mai puțin favorabile dezvoltării ei. Dintre acestea, menționăm, de pildă, reformele susținute în domeniul bisericesc de domnitorul Alexandru Ioan Cuza (începând cu 1863), prin care s-a preconizat înlocuirea cântării monodice orientale cu cea de factură corală, apuseană (măsură care nu a fost acceptată de către forurile bisericești și nu s-a putut implementa efectiv), sau în cea

de-a două jumătate a veacului XX, reformele radicale aplicate după cel de-Al Doilea Război Mondial (începând cu anul 1947) de către regimul politic comunist nou instaurat, în învățământ și biserică, prin care s-a impus, printre alte măsuri restrictive, uniformizarea cântării bisericești ortodoxe. Aceasta a constat într-o restrângere drastică a repertoriilor destinate slujbelor, transcrise în notație dublă (psaltică, dublată însă de portativ), concomitent cu susținerea și promovarea cântării corale în cadrul Sfintei Liturghii din cultul urban. Cu toate acestea, în pofida vicisitudinilor istoriei, muzica psaltică a continuat să își păstreze valoarea și frumusețea până în zilele noastre, prin practica muzicală de strănă, dar și prin numeroasele manuscrise alcătuite în veacurile trecute și adăpostite în prezent în bibliotecile mănăstirilor sau în cele universitare.

2. Formularea temei

Scopul lucrării de față este acela de a cataloga *Manuscrisul 12* de la BMMB și de a studia sursele muzicale ale acestuia. Din analiza repertoriului conținut, se constată că acesta aparține, în principal, autorilor greci „clasici”, dintre care îi amintim pe Gheorghe Criteanul, Daniil Protopsaltul, Constantin Protopsaltul, Iacov Protopsaltul, Petru Lampadarie, Grigorie Protospaltul și Hurmuz Hartofilax, ale căror cântări au fost, însă, adaptate muzical în limba română de către psaltul moldovean, Nectarie Frimu. Acest fapt ne conduce la ideea existenței unui „corpus comun” de cântări în spațiul elen, athonit și românesc, și prin extensie și la unitatea de credință ortodoxă din aceste zone. De asemenea, va fi realizată o analiză poliprismatică a stihirei *Strălucit-a Darul Tău, Doamne* de Nectarie Frimu, pentru a releva mijloacele de adaptare muzicală în limba română utilizate de acesta.

3. Prezentarea temei

3.1. Descrierea codicologică succintă a *Manuscrisul 12* de la BMMB

Manuscrisul 12 de la Biblioteca Ecumenică Dumitru Stăniloae a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei din Iași (fond documentar important din Iași, prescurtat în continuare prin sigla BMMB) este, în ceea ce privește colecția de repertoriu muzical psaltic, un *Liturghier* de strănă, care conține 174 de file. Are foaie de titlu, limba utilizată este româna cu alfabet chirilic de tranziție și slavona bisericească (întâlnită doar în cazul a două axioane „rusești”), iar copistul este Ieromonah Vinidict Popescu „Basarabean” (monah originar din Basarabia). Semiografia muzicală utilizată în *Ms. 12* este cea hrisantică. Locul posibil al redactării manuscrisului este Mănăstirea Neamț. Datarea probabilă a *Ms.12* este, conform preotului bizantinolog Florin Bucescu¹, deceniile 8-9 ale secolului

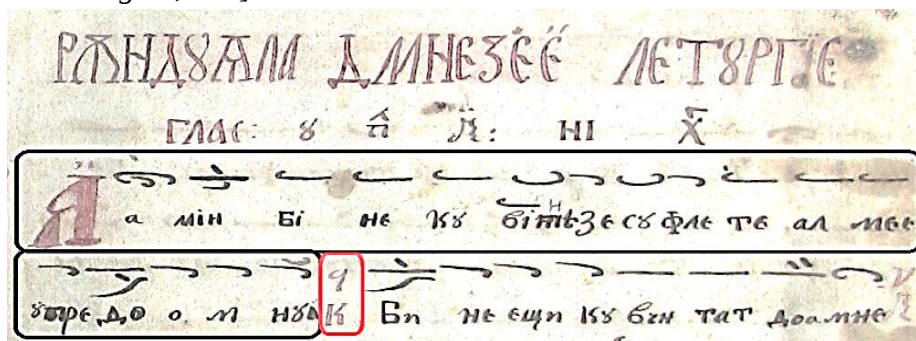
¹ Florin Bucescu, *Cântarea psaltică în manuscrisele din Moldova – secolul al XIX-lea. Ghidul manuscriselor moldovenești – sec. al XIX-lea*, vol. II, Iași, Editura Artes, 2009, p. 108.

al XIX-lea. Însă din însemnările extramuzicale² prezente în codexul studiat (anume din cea aflată la fila 105v, unde apar inițialele copistului Vinidict, având alături menționat anul 1866), rezultă ca fiind mai plauzibil ca manuscrisul să fi fost întocmit într-o perioadă mai întinsă de timp, anume între anii 1866-1889. Așadar, putem data mai precis alcătuirea Ms.12 în deceniile 7-9 ale veacului al XIX-lea.

3.2. Sursele muzicale ale manuscrisului 12 BMMB

Din cercetarea amănunțită a manuscrisului³ am dedus că aproximativ întreg conținutul muzical-liturgic al acestuia a avut ca punct de plecare creația muzicală a ierarhului moldovean Nectarie Frimu⁴, anume Tomul al III-lea al *Antologhiei sau floare-alegire*.

Ex. 1 Ms. 12 BMMB, *Rânduiala Dumnezeștii Leturghii*, Glas 8 Ni, *Binecuvintează suflete al meu* [Antifonul întâi de la Liturghie, n.n.]



Ex. 2 Antifonul 1, în Nectarie Frimu, *Antologhie sau floare-alegire*, tomul al III-lea, Neamț, 1840, p. 3



² În aceste însemnări, autorul manuscrisului (sau proprietarul acestuia) notează diferite informații, fără legătură cu conținutul muzical, dar uneori foarte importante pentru cercetător. În cazul Ms.12, copistul Vinidict Popescu notează, de pildă, anii și locul când a fost hirotonisit diacon și apoi preot, anul când a plecat la Domnul starețul său, Irimie etc.

³ Vezi în anexă catalogarea Ms. 12 BMMB.

⁴ Nectarie Frimu (†1856), muzician psalt originar din Huși, a fost contemporan cu Macarie Ieromonahul, Anton Pann și Ghelasie Basarabeanu. A avut un rol activ în promovarea acțiunii de „românire” a cântărilor, inițiată de Macarie Ieromonahul și continuată de ceilalți ctitori menționați anterior, prin adaptarea muzicală din limba greacă a cântărilor hrisantice aparținând principalelor slujbe religioase: Sfânta Liturghie, Vecernia și Utrenia. Acestea au fost publicate sub forma unor colecții de repertoriu bisericesc, intitulate *Antologhie sau floare-alegire* (tomul al III-lea, 1840 respectiv tomurile I și II, 1846, Neamț). Gheorghe Ionescu, *Muzica bizantină în România – Dicționar cronologic*, București, Editura Sagittarius, 2003, pp. 154-155.

Comparând în exemplele muzicale 3 și 4 prima frază „Carii pre heruvimi”, se constată identitatea între varianta din manuscris, atât ca linie melodică, cât și în ceea ce privește cadența perfectă la baza glasului *Pa/Re*, cu cea omonimă, tipărită în volumul al III-lea al *Antologhiei* lui Nectarie Frimu.

Identitate de incipituri se observă și în cazul *Axioanelor preste an*, de tip *Cuvine-se cu adevărat*, incluse în *Ms. 12* (începând cu f. 63) și tomul al III-lea al *Antologhiei* (începând cu p. 152), cât și între incipiturile *Stihirei stihoavnei* din Duminica lăsatului sec de brânză de același autor Nectarie Frimu, *Strălucit-a Darul Tău, Doamne*, glas IV *Pa*, „facerea lui Iacob întâiul psalt” (în *Ms. 12 BMMB*, la fila 143v, respectiv în *Antologhie*, la p. 318).

Conținutul *Ms. 12* – redactat după cel al Tomului al III-lea al *Antologhiei* lui Nectarie Frimu – este bine organizat, cântările fiind așezate după rânduiala tipiconală a fiecărui moment din slujba *Sfintei Liturghii*. La începutul *Ms. 12* însă, înainte de pagina de titlu, sunt incluse trei cântări, care nu aparțin lui Nectarie Frimu. Prima este un *trisaghion* de Gheorghe Criteanu în glasul al II-lea pe *Di*, iar ultimele două sunt opera muzicală a unui alt muzician psalt Nectarie, de această dată „athonit”⁷. Acest prim grup a fost notat, cel mai probabil, tot de către Benedict, însă ulterior redactării *Ms.12*, deoarece în acest caz este utilizată doar cerneala neagră, ceea ce îi conferă un aspect mai puțin îngrijit decât cel al corpusului general al manuscrisului. Prima cântare a lui Nectarie Athonitul/Prodromitul din grupul de trei menționat anterior este renumitul axion în glasul I pe *Pa*, *Cuvine-se cu adevărat*, foarte cunoscut și interpretat și astăzi, atât în Sfântul Munte, cât și în bisericile din Moldova și Muntenia. Cea de-a doua piesă aparținând muzicianului athonit, inserată la f. 5, este polihronionul *De demult proorocii*⁸ în glasul VII *varis* pe *Zo*, de proporții ample, cu *terirem* inclus⁹.

Așa cum precizam anterior, procentul cel mai mare de cântări din repertoriul conținut de *Ms. 12* îl reprezintă genurile heruvic și chinonic. Astfel, întâlnim heruvice pentru zilele de rând sau săptămânale din seria completă a celor opt glasuri, heruvice duminicale și chinonice săptămânale și praznicale. O mențiune importantă este aceea legată de compozitori, care sunt printre cei „clasici”,

⁷ Nectarie „athonit” (1802-1899), citat în *Ms. 12 BMMB*, originar tot din Huși ca și Nectarie Frimu, este cunoscut în literatura de specialitate sub numele de Nectarie Vlahul-Prodromitul, Protopsaltul sau Schimonahul. A viețuit la Schitul românesc Prodromu din Sfântul Munte și fost cel mai renumit compozitor și psalt român de secol XIX din Muntele Athos, unde a fondat o adevărată școală de interpretare și creație. (Gh. C. Ionescu, *op. cit.*, pp.122-124). O parte a operei a acestui valoros compozitor bisericesc a fost și ea reeditată în cadrul colecției *Buchet muzical athonit*, *op. cit.*

⁸ Acest polihronion era interpretat în cinstea arhiereului, când acesta intra în biserică sau se închina la icoane.

⁹ Axionul *Cuvine-se cu adevărat*, glas I *Pa* și polihronionul *De demult proorocii*, glas *varis Zo* de Nectarie Prodromitul, incluse în *Ms.12* le-am găsit publicate și în *Buchetul muzical athonit*, vol. I, *Dumnezeiasca Liturghie*, la paginile 266, respectiv 686. Am observat că axionul este preluat identic ca în original, dar la polihronion, copistul a prescurtat textul în două locuri: a eliminat pasajul melodic corespunzător cuvântului „Fecioară” din expresia „te-au vestit Fecioară” (cadența este cea originală, pe *Zo*), iar a doua intervenție este înlăturarea thesis-urilor muzicale corespunzătoare „palat și scară” din fraza „cădelniță de aur și cort și ușă neumblată, palat, scară și scaun” (cadență pe *Pa*). Bănuim că aceste eliminări ale unor fragmente muzicale au fost făcute de către Benedict Basarabean din rațiunea de a scurta dimensiunea piesei, ele nealterând în sine sensul general al textului și nici linia melodică.

specifici atât perioadei prehrisantice (precum: Gheorghe Criteanul, Daniil Protopsaltul, Ioan Protopsaltul, Constantin Protopsaltul, Petru Lampadarie, Iacob Protospaltul), cât și celei hrisantice (Grigorie Protopsaltul și Hurmuz Hartofilax).

Ce surse muzicale în limba română erau cunoscute și folosite în școlile de cântări sau la strană în perioada când a alcătuit Benedict Popescu manuscrisul său? În primul rând, lucrările lui Macarie Ieromonahul (*Theoretikon*, *Anastasimatar* și *Irmologhion-Catavasier*, editate la Viena în 1823), dar, cu siguranță și *Antologhia* lui Nectarie Frimu ar fi putut servi ca material didactic de învățare a repertoriului elevilor seminariilor din Moldova, deoarece această colecție cunoaște o frecventă circulație în manuscrisele din Moldova (așa cum arată preotul bizantinolog Florin Bucescu în teza sa de doctorat¹⁰). Această ipoteză, însă, nu poate fi confirmată în totalitate, deoarece Benedict Popescu nu notează că ar fi început lucrul la manuscris în timpul studiilor sale la seminar. Calitatea de monah a lui Vinidict este consemnată, atât în însemnarea de pe forzașul mobil, *Vinidict ieromonah*, cât și în cea de la fila 3, unde este notat „1879 dekemvrie (în) 22 zile V(i)n(i)d(i)kt Monah”. De asemenea, tot din însemnările extramuzicale rezultă că acest muzician psalt de origine basarabeană, a făcut cel mai probabil studii seminariale și a fost hirotonisit diacon în anul 1886 și apoi în 1890 preot la mănăstirea Golia din Iași¹¹. El avea o bună pregătire muzicală, deoarece a notat corect melodiile selectate din opera lui Nectarie Frimu, dar nu se poate afirma, însă, că era specializat în alcătuirea de manuscrise, precum alți copişti din Moldova (Chiril Monah, Hariton Vasiliu ș.a.), deoarece scrisul său nu este unul foarte îngrijit sau perfecționat.

4. Viziune analitică poliprismatică asupra idiomelei *Strălucit-a Darul Tău, Doamne, glasul IV pe Pa, de la stihoavna vecerniei din Duminica Lăsatului sec de brânză a Postului Mare, de Nectarie Frimu, din Ms.12 BMMB*

Din punct de vedere religios, Postul Mare reprezintă una din cele mai importante perioade ale anului liturgic alături de Postul Crăciunului, ambele având puternice reverberații duhovnicești în sufletele credincioșilor. Postul Sfintelor Paști se încadrează în perioada liturgică a *Triodului*, care durează zece săptămâni, primele trei având rol de pregătire. Acestea din urmă sunt marcate de trei duminici importante: Duminica vameșului și a Fariseului, a Întoarcerii Fiului risipitor (sau a Lăsatul sec de carne) și a Înfricoșătoarei Judecăți (a Lăsatului sec de brânză), duminici la care, în cadrul Vecerniei și Utreniei, sunt interpretate cântări speciale, deosebit de frumoase. Ca o particularitate a Duminicii Lăsatului sec de brânză, slujba de seară sau *Vecernia* se numește și a „Iertării”, deoarece în mănăstiri frații (monahii și preoții slujitori) își cer iertare unii altora, spre a fi și ei iertați, la

¹⁰ Florin Bucescu, *op. cit.*, pp. 6, 8, 25, 53 ș.a.

¹¹ A se vedea subpunctul II.4, *Însemnări extramuzicale*, din anexa 1 a lucrării de față.

rândul lor, de Dumnezeu¹². Imnografia Triodului ne îndemnă la pocăință (în l. gr. "μετάνοια") și smerenie ("ταπεινότης"), mai cu seamă la o atitudine sufletească de umilință ("κατανυκτικός"), de asumare a nevredniciei, a păcatului personal. Aceste idei sunt reflectate cu mijloace literare deosebit de expresive și de textul stihirei idiomele *Strălucit-a Darul Tău, Doamne*, glas IV pe *Pa*, de la vecernia Duminicii Lăsatului sec de brânză, care va fi analizată în cele ce urmează.

Pentru a realiza varianta în limba română a stihirei idiomei în discuție¹³, Nectarie Frimu a utilizat ca sursă muzicală compoziția omonimă a lui Iacob Protopsaltul, transpusă în noua sistimă de Grigorie Protopsaltul¹⁴. Comparând cele două surse muzicale, am observat că autorul român respectă melodica originală, în linii generale, mai ales în ceea ce privește cadențele, dar operează modificări ale unor anumite fragmente muzicale, recreându-le pe baza *thesis*-urilor (formulelor muzicale psaltice) clasice hrisantice, pentru a reda în mod corect și natural accentele tonice ale textului românesc. Acest lucru este necesar deoarece există diferențe, atât între dimensiunea cuvintelor, cât și în modul de accentuare al acestora, în cele două limbi – română și greaca liturgică. De asemenea, în procesul de adaptare muzicală, Nectarie Frimu utilizează uneori o scriitură mai analitică, exghisită, punând „pe note” unele ornamente scrise sinoptic (prescurtat) în originalul grecesc.

Stihira idiomelă are tiparul consacrat al cântărilor psaltice, aceea de „lanț de fraze” sau „catenă”. Este alcătuită din două perioade ample, având textul:

A: „Strălucit-au darul tău, Doamne, strălucit-a lumina sufletelor noastre. Iată vreme bine primită, iată vremea pocăinței. Să lepădăm lucrurile întunericului și să ne îmbrăcăm cu armele luminii.”

B: „Ca trecând noianul cel mare al postului, să ajungem la Învierea cea de a treia zi, a Domnului și Mântuitorului nostru, Iisus Hristos, Cel ce mântuiește sufletele noastre.”

La rândul lor, perioadele sunt alcătuite din fraze/stihuri determinate de frazele literare și cadențele muzicale. Ambele perioade ale idiomei conțin câte trei fraze, divizarea acestora putând continua în *kola* (segmente de frază), deoarece din punct de vedere muzical, există și alte cadențe interioare importante care împart frazele/stihurile (tabelul 1 – forma arhitectonică, sintetizată în primele trei coloane, pe perioade, fraze/stihuri și *kola*/segmente de frază).

¹² Cf. http://teologie.net/data/pdf/PP_triiod.pdf

¹³ Anexa 2 – fragment din stihira *Strălucit-a Darul tău, Doamne*, glas IV *Pa* de Nectarie Frimu, redactată după Ms. 12 BMMB, f. 143v. (Mulțumiri lui Ștefan Manolache pentru tehnoredactarea partiturii.)

¹⁴ În *Ταμειον Ανθολογίας* [Tezaurul antologiei – renumită colecție de repertoriu bisericesc în limba greacă, tradus în „noua sistimă” (notația hrisantică) de Grigorie Protopsaltul, n.n.], ediția a II-a, îngrijită de Theodor Fokaefs, Constantinopol, 1834, pp. 126-128.

Tabelul 1 Analiza poliprismatică a stihirei *Strălucit-a darul Tău, Doamne*, de Nectarie Frimu

STIHIRA STIHOAVNEI <i>STRĂLUCIT-A DARUL</i> , gl. IV <i>Pa</i> , de IACOB PROTOPSALTUL, adaptată din limba greacă de NECTARIE FRIMU						
Perioade	Fraze (Stihuri)	Kola (segmente de frază)	Nr. silabe	Timpi primi	Planuri modale (glasuri)	Tipul cadenței
A	A.1. Strălucit-au Darul tău, Doamne, strălucit-a luminarea sufletelor noastre A.2. Iată vreme bine primită, iată vremea pocăinței. A.3. Să lepădăm lucrurile întunericului, și să ne îmbrăcăm cu armele luminii.	a.1. Strălucit-au darul Tău, Doamne,	9	56	Glas IV aghia pe <i>Pa</i> Ἦχος ὁ ρα	Perfectă - <i>Pa</i>
		a.2. strălucit-a, strălucit-a	8	18	Glas IV aghia pe <i>Di</i> Ἦχος ὁ ρι	Perfectă - <i>Di</i>
		a.3. luminarea sufletelor noastre.	10	48	Glas IV Aghia pe <i>Pa</i> Ἦχος ὁ ρα	Perfectă - <i>Pa</i>
		a.4. Iată vreme bine primită	9	32	Glas IV Aghia pe <i>Pa</i> Ἦχος ὁ ρα	Imperfectă - <i>Vu</i> + Perfectă - <i>Pa</i>
		a.4. Iată vremea pocăinței	8	38	Glas IV Aghia pe <i>Pa</i> ~ Glas IV Aghia pe <i>Di</i> antifonic	Perfectă <i>Di</i> ₁ (grav)
		a.5. Să le-, să lepădăm	5	26	Glas IV Aghia pe <i>Pa</i> ~ Glas plagal IV Neaghie Ἦχος Νη	Perfectă <i>Ni</i>
		a.6. lucrurile întunericului	10	42	Glas IV Aghia pe <i>Pa</i> ~ Glas plagal II Neheanes Ἦχος ρι ρα	Perfectă <i>Di</i> ₁ (grav)
		a.7. și să ne îmbrăcăm cu armele luminii.	13	86	Glas IV Aghia pe <i>Pa</i> Ἦχος ὁ ρα	Perfectă - <i>Pa</i>
B	B.1. Ca trecând noianul cel mare al postului, să ajungem la Învierea cea de a treia zi,	b.1. Ca trecând noianul, noianul cel mare	12	25	Glas IV Aghia pe <i>Pa</i> Ἦχος ὁ ρα	Imperfectă - <i>Vu</i>
		b.2. al postului să ajungem	8	48	Glas IV Aghia pe <i>Pa</i> ~ Glas plagal IV Ἦχος Νη	Perfectă - <i>Ni</i>
		b.3. la Învierea cea, cea de a treia zi	11	62	Glas IV aghia pe <i>Di</i> Ἦχος ὁ ρι	Perfectă - <i>Di</i>

STIHIRA STIHOAVNEI <i>STRĂLUCIT-A DARUL</i> , gl. IV <i>Pa</i> , de IACOB PROTOPSALTUL, adaptată din limba greacă de NECTARIE FRIMU						
Perioade	Fraze (Stihuri)	Kola (segmente de frază)	Nr. silabe	Timpi primi	Planuri modale (glasuri)	Tipul cadenței
	B.2. a Domnului și Mântuitorului nostru, Iisus Hristos, B.3. Cel ce mântuiește sufletele noastre.	b.4. a Domnului	8	32	Glas IV aghia pe <i>Pa</i> Ἡχος $\frac{4}{\text{A}}$ $\overset{\circ}{\Gamma}\alpha$	Perfectă - <i>Pa</i>
		b.5. și Mântuitorului nostru Iisus Hristos	9	40	Glas IV Aghia pe <i>Pa</i> Ἡχος $\frac{4}{\text{A}}$ $\overset{\circ}{\Gamma}\alpha$	Imperfectă - <i>Vu</i>
		b.6. Cel ce mântuiește sufletele noastre	12	33	Glas IV Aghia pe <i>Pa</i> Ἡχος $\frac{4}{\text{A}}$ $\overset{\circ}{\Gamma}\alpha$	Perfectă și finală <i>Vu</i>

Din punct de vedere modal, stihira idiomelă *Strălucit-a Darul Tău, Doamne*, adaptată de către Nectarie Frimu, utilizează ca scară de bază glasul al IV-lea autentic, denumit și Aghia, care pentru cântările stihirice, în tact „potrivit”, are baza pe sunetul *Pa/Re*. Această structură sonoră (scară muzicală) alternează însă și cu alte glasuri, după cum vom vedea în cele ce urmează.

Astfel, se observă că prima modulație are loc în kolonul a2 al perioade A, care evoluează în scara glasului IV autentic Aghia, dar cu baza pe *Di/Sol* (specifică cântărilor papadice), scară înrudită cu cea a glasului de bază, Aghia pe *Pa*. Această modulație intervine și în kolon-ul a4, însă în registrul grav al scării, cu cadență perfectă în *Di/Sol* grav, fiind utilizată ca mijloc componistic „pictura muzicală” (preferată de creatorii psalți de secol XIX), adică de adecvare a profilului melodic la semnificația unor cuvinte-cheie ale textului. În cazul de față, este ilustrată expresia „vremea pocăinței”, printr-un mers melodic descendent, spre registrul grav. Și alte kola ale perioadei analizate se evidențiază prin schimbarea planului modal de bază, de pildă, în kolonul a5 intervine modulația în glasul plagal IV Neaghie pe *Ni/Do*, iar kolonul a6 se distinge printr-un mers melodic descendent, deosebit de sugestiv, care reliefează semnificația cuvintelor „lucrurile întunericului”; este utilizat un *thesis* (formulă melodică) specific plagalului al II-lea cromatic (Neheanes), cu baza pe *Pa/Re*, dar care este transpus pe o altă treaptă prin sistemul tetrafoniei, cadența kolonului a6 fiind în *Di/Sol* grav.

În perioada B, schimbările de plan modal sunt mai rare, doar în kolonul b2 intervenind, din nou, o modulația în plagalul al IV-lea, Neaghie, cu o formulă cadențială pe baza acestuia, *Ni/Do*, iar în b3 putem observa *thesis*-uri specifice glasului IV Aghia pe *Di*, cu cadența perfectă la treapta I a acestei scări (*Di/Sol*). Chiar dacă în perioada secundă a stihirei idiomele, modulațiile nu sunt frecvente, varietatea melodică se obține prin utilizarea preferențială a cadenței imperfecte pe *Vu/Mi*, specifică, de altfel, cântărilor în glasul Aghia pe *Pa* (în kola b1, b5 și b6).

Raportul text-muzică prezent în stihiră este ilustrat în Tabelul 1 de parametrii „număr de silabe” și „timpuri primi” (în coloanele patru și cinci). Prin efectuarea raportului matematic între numărul de timpuri primi și numărul de silabe aferent acestora pentru fiecare colon, am obținut o medie între 3 și 5, ceea ce ne indică un grad mediu de melismatizare al liniei melodice, adică o scriitură caracteristică genului compozițional stihiraric în tactul potrivit, în care este compusă și lucrarea analizată.

Stihira *Strălucit-a Darul Tău, Doamne* se remarcă și în planul expresivității muzicale, prin sobrietatea discursului muzical, realizată prin păstrarea scării glasului de bază și rarele modulații, mai ales în scări apropiate. Alte mijloace utilizate sunt: sugerarea sensului textului cu ajutorul tehnicii de „pictură muzicală”, folosirea formulelor melodice clasice hrisantice, o potrivire adecvată a accentelor limbii române la linia melodică, recreată după cea originală, grecească a compozitorului Iacob Protopsaltul și transpusă în notația hrisantică de Grigorie Protopsaltul¹⁵.

Stihira idiomelă la Duminica Lăsăturii sec de brânză *Strălucit-a Darul Tău, Doamne* în glasul IV, Aghia pe *Pa* a talentatului compozitor și psalt moldovean, Nectarie Frimu, poate fi considerată o lucrare reprezentativă a acestuia, deoarece reliefează un proces de adaptare muzicală sau de „românizare” original și creativ, bazat pe mijloace muzicale utilizate cu măiestrie, cu respectarea canoanelor muzicii hrisantice impuse prin modelul grecesc, adaptate însă în mod optim necesităților specifice limbii române.

5. Concluzii

Din catalogarea *Ms. 12*, care cuprinde descrierea fizică și detalierea conținutului muzical-liturgic a însemnărilor care fac referire la copistul manuscrisului, Benedict Popescu Basarabean, reiese că acesta a avut drept sursă de repertoriu o colecție muzicală deosebit de valoroasă, utilizată în Moldova în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, anume Tomul al III-lea al *Antologhiei sau floare-alegire* de Nectarie Frimu.

De asemenea, analiza stilistică poliprismatică a idiomei *Strălucit-a Darul Tău, Doamne* din cadrul *Ms. 12* (în varianta adaptată de Nectarie Frimu după originalul grecesc al lui Iacob Protopsaltul transpus în noua notație de Grigorie Protopsaltul), relevă faptul că muzicianul psalt moldovean a respectat, în linii mari, originalul grecesc (pilonii melodici de bază ai liniei melodice și cadențele), dar și-a manifestat creativitatea prin recompunerea liniei melodice în anumite pasaje, acest lucru fiind impus de cerințele textului în limba română. Rezultatul procesului de „românire” aplicat de Nectarie Frimu sursei grecești este caracterizat prin deosebita fluentă a liniei melodice, respectarea accentelor tonice textuale și optima potrivire a acestora cu accentele melodice.

¹⁵ Grigorie Protopsaltul (1778?-1821) este unul dintre cei trei promotori ai Reformei hrisantice (1814) în spațiul de limbă elenă. Ceilalți doi „mari dascăli” sunt Hrisant de Madyt (1770?-1846) și Hurmuz Hartofilax (1770-1840).

ANEXA 1

Catalogarea Ms. 12 de la Biblioteca Ecumenică *Dumitru Stăniloae* a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei din Iași¹⁶

Tipul de colecție: Liturghier de strană

I. Casetă rezumativă

Ms. 12, Biblioteca Ecumenică Dumitru Stăniloae a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei din Iași. Are foaie de titlu. Limba utilizată: româna și slavona liturgică. Alfabet: chirilic de tranziție. Copist: Ieromonah Vinidict Popescu „Basarabean”. Semiografia muzicală: notație hrisantică. Date: deceniile 7-9 ale secolului al XIX-lea. Preliminarii: Bucescu, Florin, *Cântarea psaltică în manuscrisele moldovenești din sec. XIX. Ghidul manuscriselor* – Moldova, sec. XIX, Iași, Editura Artes, 2009, vol. I, pp. 28-29, vol. II, p. 108, 126.

II. Descriere codicologică

Dimensiuni: 21,5x17,8 x2,5 cm. Număr de file: 174. Oglinda paginii: în medie 8-9 rânduri de neume și textul aferent. Stare de conservare mediocră. Hârtie manuală de culoare gălbuie. Prima copertă este învelită în piele de culoare maronie și prezintă semne de uzură accentuată, la extremitatea copertii, dar și pe partea centrală. A doua copertă prezintă un stadiu mai avansat de uzură față de prima; cotorul manuscrisului se află, însă, într-o stare mai bună, comparativ cu copertile. Ms. 12 nu a fost restaurat. Numerotare târzie, cu creionul, realizată de părintele bizantinolog Florin Bucescu. Scrierea este lizibilă, dar nu vedește multă măiestrie și folosește cerneală neagră pentru neumele vocale, temporale augmentative și consonante și roșie pentru gorgon, mărturii și titlurile de cântări, cu autorii lor. Pe forțașul I apar notate nume ale unor persoane care este posibil să fi luat contact cu manuscrisul: Dumitru, Mihai Pintilii, iar pe forțașul mobil este notat, în partea de jos, numele copistului Ms.12, Vinidict Ieromonah.

II.1. Date și localizare

Conform bizantinologului preot Florin Bucescu¹⁷, Ms. 12 a fost scris, probabil, la Mănăstirea Neamț, fiind datat deceniile opt și nouă ale secolului al XIX-lea. Deoarece la f. 105v sunt notate, de aceeași mână, inițialele copistului, D. V., având menționat alături anul 1866, se poate stabili ca date mai precisă a alcătuirii manuscrisului, deceniile 7-9 ale secolului al XIX-lea.

II.2. Conținutul muzical-liturgic

- f. 1 La liturghie facerea lui Gheorghe Criteanul, Glas 2 *Di, Sfinte Dumnezeule*;
- f. 2 Axion Glas 1 *Pa, Cuvine-se cu adevărat* [autor, Nectarie Protopsaltul, n.n.];
- f. 3v-5v, Glas 7 *Zo* Prescurtat de părintele Nectarie athonit, *De demult proorocii* [cu inserție de cratimă, n.n.];

¹⁶ Grila de catalogare utilizată pentru manuscrisul de față este realizată conform lucrării: Bucescu, F. & Catrina, C. & Barnea, A. ș.a. *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova – sec. XI-XX*, vol. I, Iași, Editura Artes, 2010.

¹⁷ Florin Bucescu, *Cântarea psaltică în manuscrisele din Moldova...*, op. cit., p. 108.

- f. 6 RÂNDUIALA DUMNEZEEȘTII LETURGHII Glas 8 Ni, *Binecuvintează suflute al meu* [Antifonul întâi de la Liturghie, n.n.];
- f. 10 Glas 7 Zo, *Laudă suflute al meu pe Domnul* [Antifonul al doilea de la Liturghie, n.n.];
- f. 12 Glas 2 Di, Trisfințita cântare, *Sfinte Dumnezeule* [doar un scurt fragment din prima strofă, incompletă, n.n.];
- f. 12v Antifoane la praznice stăpânești, Glas 2 Di, *Pentru rugăciunile Născătoarei...*;
- f. 12v-13 Antifoanele după vohod, la Nașterea lui Hristos, Glas 2 Di, *Din pîntece mai 'nainte...*;
- f. 13-13v La Înviere, Glas 2 Di, *În biserici binecuvântați*;
- f. 13v La toată duminica preste an, Glas II Di, *Veniți să ne închinăm*;
- f. 14 Înaintea Trisaghiului, Glas 8 Ni, *Doamne mântuiește*; Trisfințita cântare Glas 2 Di, *Sfinte Dumnezeule*;
- f. 15 La ieșirea arhiereului în mijlocul bisericii, Glas 2 Di, *Sfinte Dumnezeule* [care se cântă de obicei, la a treia reluare, de către preot, din altar, n.n.];
- f. 15v La praznice stăpânești, Glas 1 Pa, *Câți în Hristos v-ați botezat*;
- f. 16v La praznicul Cinstitei Cruci, Glas 2 Di, *Crucii Tale, ne închinăm Hristoase*;
- f. 17 Aliluia înaintea Sfintei Evanghelii, Glas 1 Pa, *Aliluia* [care se cântă la privegheri și praznice împărătești, n.n.];
- f. 17v După Evanghelie, Glas 3 Ga, *Slavă Ție, Doamne*;
- f. 17 v [...indescifrabil] Arhiereu să cântă aceasta, Glas 3 Ga, *Întru mulți ani Stăpâne*;
- f. 18 HERUVICE MICI PESTE SĂPTĂMÂNĂ A(LE) LUI PETRU PELOPONISIUL [heruvices săptămânale, *Care pre heruvimi*, n.n.] f. 18 Glas 1 Pa: f. 21v al lui Hurmuz Hartofilax, Glas 2 Di; f. 22 A aceluiasi, Glas 3 Ga; f. 23v, A lui Petru Lampadarie, Glas 4 Di; f. 25 A aceluiasi, Glas 5 Pa; f. 27 A lui Hurmuz, Glas 6 Pa; f. 28v A lui Petru Lampadarie, Glas 7 Zo; f. 30 A aceluiasi, al optulea, Glas 8 Ni;
- f. 31v ALT RÂND DE HERUVICE AL LUI GRIGORIE ÎNTÂIUL CÂNTĂREȚ, Glas 1 Pa, *Cari pre heruvimi*; f. 34 Glas 2 Pa; f. 36 Glas 3 Ga; f. 39 Glas 4 Di; f. 42 Glas 5 Pa; f. 44v Glas 6 Pa; f. 47v Glas 7 Zo; f. 50, Glas 8 Ni; f. 53 Alt heruvic, Glas 8 Ni; f. 54v Glas leghetos Vu [autor anonim și glas necaracteristic stilului papadic, n.n.]; f. 57 Glas 7 Zo;
- f. 59 LA DUMNEZEIASCA LETURGHIE A SFÂNTULUI IOAN GURĂ DE AUR, Glas 8 Ni, *Pre Tatăl, pre Fiul și pre Duhul Sfânt*;
- f. 60v Altele Glas 8 Ni, *Milă de pace, jertfă de laudă*;
- f. 61v; Altele Glasul 5 Pa, *Și cu duhul tău*;
- f. 63 AXIOANE PRESTE AN, Glas 1 Pa, *Cuvine-se cu adevărat*; f. 64 Altul Glas 1 Pa; f. 64 Glas leghetos Vu; f. 66 Glas 3 Ga; f. 66v Glas 4 Di; f. 67v Glas 5 din Ke; f. 68v Glas 5 Pa; f. 69v Glas 6 Di; f. 70v Altul Glas 6 Pa; f. 71v Altul tot, Glas 6 Pa; f. 72v Glas al 7-lea Zo, Începutul de la cel peste șapte glasuri a răposatului ieromonah Macarie; f. 73v Glas 8 Ni; f. 74v Altul tot al optulea, Glas 8 Ni; f. 76 Altul al 8(-lea) Ni;
- 76v AGHIOASELE LA D(U)MNEZEIASCA LETURGHIE A MARELUI VASILIE, Glas 2 Di, *Cu vrednicie și cu dreptate*;
- f. 80 În loc de axion, Glas 8 Ni, *De tine se bucură*;

f. 81v Altul [Glas 8] *Ni, De tine se bucură;*

f. 83v Glas 2 *Di, Pe arătătorul de cele cerești;*

f. 84 CHENONICE SĂPTĂMÂNARE A LUI PETRU PELOPONISIULUI Luni Glas 1 *Pa, Cel ce faci pe anghelii Tăi duhuri* [cu un foarte scurt fragment de cratimă, n.n.]; f. 83v Marți, Glas 7 *Zo, Întru pomenire veșnică;* f. 87 Miercuri, Glas 4 *Di, Paharul mântuirii voi lua;* f. 88v Joi, Glas 8 *Ni, În tot pământul a ieșit vestirea lor;* f. 90v Vineri, Glas 1 *Pa, Mântuire ai lucrat în mijlocul pământului;* f. 92 A lui Petru Peloponisiul Glas 1 *Pa, Fericți cei pe care i-ai ales;*

f. 94 CHINONICE PENTRU DUMINICI A LUI DANIIL PROTOPSALT, Glas 1 *Pa, Lăudați pe Domnul;* f. 96 Glas 2 *Di;* f. 98v Glas 8 *Ni;*

f. 101 CHINONICE DE PESTE TOT ANUL. Acesta de față se cântă la 1 septembrie a lui Gheorgh(i)e Critul, Glas 1 *Pa, Blagoslăvită este cununa anului;* f. 103 A lui Constantin Protopsaltul Glas 1 *Pa, Doamne...* [indescifrabil]; f. 106 La Înălțarea Cinstitei Cruci de Petru Lampadarius Glas 1 *Pa, Însemnatura peste noi;* f. 108 La Nașterea Domnului nostru Iisus Hristos a lui Daniil Întâiul psalt Glas 5 din *Ke, Mântuire trimis-au Domnul;* f. 110v La Botezul Domnului nostru Iisus Hristos. Al lui Daniil Întâiul psalt Glas 1 *Pa, Arătat-au darul lui Dumnezeu;* f. 112v La Buna Vestire a lui Petru Peloponisiu Glas 1 *Pa, Ales-a Domnul Sionul;* f. 114 La Sâmbăta lui Lazăr a lui Petru Lampadarius Glas 1 *Pa, Din gura pruncilor și a celor ce sug;* f. 116 La Duminica Floriilor a lui Petru Lampadarius Glas 1 *Pa, Bine iaste cuvântat;* f. 117v În Sfânta și Marea Joi a lui Petru Lampadarius Glas 6 *Pa, Cinei tale celei de taină;* f. 121 În Sfânta și Marea Sâmbătă a lui Petru Lampadarius Glas 1 *Pa, Sculatu-sau Domnul ca dintr-un somn și a înviat mântuindu-ne;* f. 122v În Sfânta Duminică a Paștilor. A lui Daniil Întâiul psalt Glas 1 *Pa, Trupul lui Hristos primiți;* f. 125, Altul a lui Grigorie Întâiul psalt Glas 3 *Ga, Trupul lui Hristos primiți;* f. 127 La Duminica Tomii al lui Petru Peloponisiul Glas 1 *Pa, Laudă Ierusalime pe Domnul;* f. 128v La Miercurea Înjumătățirii a lui Petru Peloponisiul Glas 4 *Di, Cel(a) ce mănâncă trupul Meu;* f. 130v La Joia Înălțării de Petru Lampadarius Glas 4 *Di, Suitu-S-a Dumnezeu întru strigare;* f. 133 la Praznicul a 50 de zile a lui Daniil Întâiul psalt Glas 1 *Pa, Duhul Tău cel bun nu-l lua de la noi;* f. 134v Luni la Sfânta Treime. A lui Petru Vizantie Glas 1 *Pa, Duhul tău cel bun mă va povățui la pământul dreptății;* f. 134v la Duminica Tuturor Sfinților. A lui Petru Lampadarius Glas 1 *Pa, Bucurați-vă, dreptilor, în Domnul;* f. 138 La Schimbarea la Față. A lui Petru Lampadarius Glas 4 *Di, Întru lumina slavei feții Tale Doamne vom merge;* f. 140 La Praznicele Maicii Domnului de Petru Lampadarius Glas 1 *Pa, Paharul mântuirii voi lua;*

f. 142 Glas 2 *Di Am văzut lumina cea adevărată;*

f. 142v SLUJBA POSTULUI MARE, Prochimenul de duminică seara, Glas 8 *Ni, Să nu întorci fața ta;*

f. 143 Altul asemeni, Glas 8 *Ni, Dat-ai semn;*

f. 143v Stihira Stihovnei din Duminica Lăsatului de brânză, facerea lui Iacov Întâiul psalt, Glas 4 *Pa, Strălucit-a Darul Tău, Doamne;*

f. 146 La Pavecerniță starea I, Glas 8 *Ni, Cu noi este Dumnezeu;*

f. 148 Heruvic, Glas 1 *Pa, Acum puterile;*

f. 150 Glasul 8 *Ni, Acum puterile;*

f. 151v Chinonicul lui Petru Lampadarius, Glasul 1 din *Ke, Gustați și vedeți;*

- f. 153v Heruvicul din Săptămâna cea Mare Joi, Glas 6 *Pa*, *Cinei Tale celei de taină*;
- f. 154v Irmosul ce se cântă în Sfânta și Marea Joi, Glas 6 *Pa*, *Din ospățul Stăpânului*;
- f. 158 Heruvicul din Sfânta și Marea Sâmbătă, Glas 5 *Pa*, *Să tacă tot trupul omenesc*;
- f. 159v În Sfânta și Marea Sâmbătă în loc de axion, Glas 6 *Nu te tângui pentru mine Maică*;
- f. 162 Cuvine-se cu adevărat – rusesc, Glas 3 *Ga*, *Dostoino esti* [în limba rusă, cu caractere chirilice, n.n.];
- f. 162v Îngerul a strigat – rusesc, Glas 3, *Angel vopiașe* [în limba rusă, cu caractere chirilice, n.n.];
- f. 163 Indictos 1870 Strana – Rânduiala Litur(ghiei), Glas 8, *Și cu Duhul Tău*;
- f. 164 Cuvine-se să te fericim Glas al 8(-lea) *Ni*;
- f. 165v Cuvine-se cu adevărat Glas 7, *Cuvine-se cu adevărat*;
- f. 166v Glas III *Ga* se începe de sus, *Cuvine-să cu adevărat* [doar începutul acestuia, axionul fiind reluat și completat la fila următoare, 167; este scrisă greșit indicația de glas a acestui axion, corect era glasul 7 varis *Zo*, n.n.];
- f. 167 Axion Glas 3, *Cuvine-se cu adevărat*;
- f. 167 Aceasta se cântă în trei duminici Glas V *Pa*, *La râul Babilonului* [polieleu de Postul Mare, n.n.]

II.3. Lista autorilor și traducătorilor consemnați

Gheorghe Criteanul, Petru Peloponisiul, Grigorie Protopsaltul, Hurmuz Hartofilax, Daniil Protopsaltul, Constantin Protopsaltul, Iacov Protopsaltul.

II.4. Elemente complementare. Însemnări extramuzicale

Forzațul I – „Anul 1903”; Mihai Pintilii (și alte diverse notițe în creion);

Forzațul I mobil: „Anul 1888 avgust în 13 zile sâmbătă dimineată au ucis un român, anume pre Ieromonahul Pantelimon Scânteii, muntean din ținutul Mehedinți”; „Olimbiada Cosma”; „Războeni”; „Anul 1889 luna martie întâi, într-o zi mercuri, s-au trecut din viață pâr. Irimii, fostul iconom (al) Sf. M. Neamț. Vinidict Ieromonah”;

f. 3: „1870 dekembre 22 zile Vinidict Monah”;

f. 7: „Vinidikt”;

f. 105v: „1866 D. V.”

f. 147v: „Anul 1886 avgust în 18 zile m-am hirotonisit diacon într-o zi de luni, Vinidict Popescu în bisărica Înălțării a doua zi după îngroparea Pre(a) o sfințitului Mitropolit Calinic Miclescu, de episcopu(l) Sălăvăștru Totanu”.

f. 148: „La anul 1890 în februarie în 2 zile m-am hirotonist preut în Eș [Iași, n.n.] în bisărica Golea [Golia, n.n.] de Pre Sfințitul Irimie. Vinidict I(e)romonah Basarab.”

f. 148v: „Anul 1899 i(a)nuarie 8 zile m-au fă...”

7. 170: „Anul 1888 noembrie în 4 zile s-au trecut din viață D.h. [duhovnic] starețul meu din Năpădeni, de loc.: Vlasi, famelia Ieromonah Vinidict Basarabean”.

ANEXA 2¹⁸

Ἦχος Πα

Stră lu ci i i i t-a a a ha a a a

a a na a a a a a a a a ru ul

Tă ă ă ă ă ău Doa a a a na a a am ne π ρ

Stră lu ci i i Ta a stră lu ci i i i i t-a

Δ ρ lu mi na a a a rea a a a a su u u u

u uf le e e e te e e e e lor noa a a a a

a noa a a stre π ρ ia tă vre e e e me

bi i i ne e pri i i i ξ i i i mi

i i i i ni i i i tă π ρ ia tă vre e e e mea

a a a a a a na a a a po că i i i i

¹⁸ Prima parte a Stihirei stihoavnei din duminica lăsatului sec de brânză (partitură redactată după Ms. 12 BMMB, f. 143v.)

BIBLIOGRAFIE

- BUCESCU, Florin – *Rolul mitropolitului Veniamin și al ieromonahului Macarie în afirmarea cântării psaltice în limba română*, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. VII, Iași, Editura Novum, 2004
- BUCESCU, Florin – *Cântarea psaltică în manuscrisele din Moldova – secolul al XIX-lea. Ghidul manuscriselor moldovenești – sec. al XIX-lea*, Iași, Editura Artes, 2009
- FOKAEFS, Theodoros (ed.) – *Ταμειον Ανθολογίας* [Tezaurul antologiei], vol. I, ediția a II-a, Constantinopol, 1834
- FRIMU, Nectarie – *Antologhie sau floarealegire*, vol. III, Tipografia Mănăstirii Neamț, 1840
- IONESCU, Gheorghe C. – *Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic*, București, Editura Sagittarius, 2003
- LACOSCHITIOTUL, Ioan ierodiacon – *Buchet muzical athonit. Dumnezeiasca Liturghie*, vol. 1, București, Editura Evangelismos, 2009

WEBOGRAFIE

http://teologie.net/data/pdf/PP_triod.pdf

FENOMENUL DE ÎNTREPĂTRUNDERE ÎNTRE MELODICA *MIORIȚEI* ȘI A CÂNTECULUI DE NUNTĂ ÎN MOLDOVA DE SUD-VEST (ȚINUTUL VRANCEI)

Marian-Ștefan Brighiu, anul I, Master

Îndrumător științific: Conf. univ. dr. Irina Zamfira Dănilă

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași

Abstract: The research hereby focuses on the interpenetration of the melody of the *Miorita* ballad and the melody of the pre-nuptial songs as they are recorded in South-Western Moldavia (Vrancea Region) by ethno-musicologists Emilia Comișel, Constantin Brăiloiu etc. This unique phenomenon in the folklore area of Moldavia can be explained by a special attachment and fondness of the Vrancea community to the melody of the *Miorita* ballad (the piece was a request even at wedding and baptism ceremonies), as well as by various social factors (the extinction of the sheepfold and its specific culture, of traditional rural life and archaic customs) which determined the ritualization of the melos of the famous *Song of the Teg*. Many melodies related to it lost their initial function and became more familiar to folk performers as versions of wedding songs. This interpenetration was approved by the community members, thus transforming it into an attempt at the preservation of a pastoral tradition on the brink of extinction. From the melodic point of view, the ritualistic wedding song is related to either the ballad through the nature of its recitative, certain melodic structures/formulas), or it takes the melody as a whole (with almost indistinguishable differences) and even certain fragments from the text/lyrics of the famous *Ballad of the Woolly*.

Keywords: *Miorița* ballad, wedding song, intertwining, social factors, community attachment.

 În acest studiu de cercetare am căutat să descopăr anumite fenomene de întrepătrundere în cadrul repertoriului ocazional nupțial din zona etnofolclorică a ținutului Vrancei. Am pornit de la clasificarea tipurilor de cântec de nuntă făcute de Emilia Comișel în cursul de folclor, potrivit căreia există cinci tipuri de cântece de nuntă. Unul dintre aceste tipuri, regăsit în colțul sud-vestic al Moldovei, în vechiul ținut al Vrancei, este apropiat de melodia *Mioriței*. În țara păstorilor, acolo unde *Miorița* „numai popa din biserică n-o cânta”, așa cum a remarcat Ovidiu Densușianu, asemănările dintre cântecul miresei și această nestemată a folclorului românesc sunt evidente. Vom vedea că, în unele părți ale Vrancei (de exemplu, în variante din satul Lunca), nu numai la nivel melodic cele două genuri sunt asemănătoare, ci se împrumută, în cântecul miresei, chiar și fragmente din textul vestitei balade.

Înainte de a dezbate pe larg interinfluența dintre cele două genuri aparținând celor două repertorii ocazional și neocazional, vom sonda problematica frecvenței *Mioriței* și a baladelor în aria folclorică a Moldovei de sud-vest. Vrancea este recunoscută pentru numărul mare de balade care

circulă în satele ei și, în special, pentru *Miorița*, care domnește în această regiune. De aici provin cele mai reprezentative variante, atât pentru spațiul moldovenesc (așa cum a observat și Adrian Fochi în studiul său dedicat baladei¹), cât și pentru întreg spațiul românesc. Unele dintre variante au uimit pe savanții care s-au aplecat asupra cercetării folclorului din această regiune. Astfel, *Miorița* culeasă de la lăutarul Nicolaie Stanciu din Tulnici în timpul campaniilor efectuate în vederea adunării de material folcloric avea să devină cel mai vestit „cântec bătrânesc” din întreaga arhivă de folclor Constantin Brăiloiu, fiind privit ca o nestemată a folclorului românesc². Sub aspect geografic, vechea Țară a Vrancei este așezată în centrul depresiunii care poartă același nume. Munții care o înconjoară, potrivit tradiției dăruți locuitorilor de către domnitorul Ștefan cel Mare, au asigurat protecția locuitorilor acestui spațiu față de vitregiile vremurilor. Mai mult decât atât, izolarea la care era supusă comunitatea vrânceană a dus la făurirea unor legi de organizare a societății proprii acestei regiuni, dar și la crearea unui folclor cu puternice trăsături locale. Fiind formată dintr-un număr de sate relativ mic, Țara Vrancei reprezintă în esență sa un tot unitar. Mărturiile prezente în anumite documente atestă unitatea acestei comunități, de multe ori membrii obștii din această zonă utilizând în relațiile lor cu domnitorul Moldovei sintagma „așa voiește Vrancea”. Atât din punct de vedere social, geografic, cât și istoric, membrii obștilor din țara păstorilor au împărtășit aceleași condiții de trai.

Deoarece muzica este un fapt social, un produs al obștii, așa cum frumos a mărturisit marele nostru savant Constantin Brăiloiu, această artă nu putea rămâne în afara vieții și preocupărilor oamenilor din partea locului. După cum comunitatea acestei zone s-a păstrat nedivizată, reprezentând o singură voință, deopotrivă și creația populară se caracterizează printr-un singur suflu. Diferențele de grai, port popular, muzică populară sunt aproape inexistente pentru obștile satești din ocol. Acolo unde totuși intervin, în special în zonele limitrofe, ele sunt rezultatul unor relaționări ale comunităților vrâncene cu comunitățile din împrejurimi. Sub aspect etnomuzicologic, se poate observa preferința locuitorilor acestei regiuni pentru anumite genuri ale muzicii noastre populare, în special pentru baladă, dar și circulația unor melodii sau motive muzicale de la un sat la altul (uneori din sate relativ îndepărtate) în cântece aparținând unor repertorii diferite (vom vedea cazul localităților Năruja – Tulnici). Din mulțimea de balade care au fost practicate în acest colț sud-vestic al Moldovei, *Miorița* ocupă ponderea cea mai mare, o pondere covârșitoare pentru cele câteva sate ale acestei zone. De aici și denumirea aleasă de Constantin Brăiloiu în cadrul conferințelor radio, de Țară a Mioriței³. În urma cercetărilor efectuate pe o perioadă mai mare de timp în acest spațiu de către echipele constituite de Constantin Brăiloiu, dar și de către folcloriști literați, precum Ion Diaconu, s-a convenit că în aceste ținuturi este leagănul *Mioriței*, de aici provenind cele mai reprezentative tipuri melodice și cele mai

¹ Adrian Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, Editura Academiei Române, 1964, pp. 536-537.

² Constantin Brăiloiu, *Opere*, vol. VI, București, Editura Muzicală, 1998, p. 181.

³ *Ibidem*, p. 182.

frumoase texte literare. Frecvența atât de mare a *Mioriței* (aparținând genului epic neocazional) a avut un impact puternic asupra celorlalte repertorii, în special sub aspect melodic.

În cele ce urmează, vom dezbate problematica interinfluenței dintre melodica vestitei balade pastorale și repertoriul ritual de nuntă, utilizând câteva exemple muzicale extrase din culegerile de folclor efectuate de către D. D. Stancu și C-tin Brăiloiu.

De unde provine această fuziune între baladă și cântecul de nuntă este întrebarea la care trebuie să răspundem. Menționăm că această întrepătrundere a fost observată de etnomuzicologii Emilia Comișel și Constantin Brăiloiu, dar nu a fost pusă în discuție, ea rămânând doar la stadiul de constatare. Constantin Brăiloiu, într-o conferință radiofonică intitulată *Țara Mioriței*, dedicată arealului folcloric al Vrancei, remarcă faptul că la Năruja, cântecele de nuntă se cântau pe melodii de *Mioriță*⁴, acesta fiind privit ca un lucru inedit. E drept, marele savant nu a intrat în detaliu, punând întâmplarea pe seama atașamentului comunității vrâncene față de tot ce înseamnă balada *Miorița*. În cele ce urmează vom căuta un răspuns pentru acest fapt mai aparte.

Deși folclorul literar nu face obiectul cercetării noastre, totuși ne vom opri asupra volumelor intitulate *Ținutul Vrancei*, publicate de folcloristul Ion Diaconu, cel care a dorit să scoată la lumină aspecte legate de etnografia, folclorul și condițiile de viață ale vrâncenilor. În paginile valoroasei monografii regăsim texte de *Mioriță*, însoțite de anumite mărturii ale informatorilor despre persoana de la care au învățat vestita baladă sau locul unde au auzit-o. Cu privire la aceste aspecte, sunt edificatoare spusele unor informatori, care povesteau că vechiul cântec bătrânesc cu tematică pastorală era cântat și pe la nunți sau cumătrii (spre exemplu: „Niorița am auzit-o di la bătrâni, di la siobani. Asta-i di cân' lumia asta.... Am auzit-o și pi la nuntî, pi la cumetrii...”⁵). Prezența *Mioriței* la nuntă este cu totul deosebită. Să fie oare *Miorița* din Moldova de Sud, prezentă și la nunți, corespondentul baladei *Kira Kiralina* din Câmpia Brăilei? Să aibă o funcție ritualică asemănătoare cu vestita baladă nupțială *Kira Kiralina*? Aruncând o privire asupra spuselor informatorilor chestionați de folcloristul literat Ion Diaconu, vom vedea că lucrurile se prezintă cu totul altfel.

Mărturia cobzarului Iftini Cășunianu vine să clarifice faptul că *Miorița* era cerută ca dedicație la nunți, în special de către ciobani: „Dimult o seria siobani, oamini, pi la nunt, pi la cumetrii...”⁶. Spusele unui alt informator pe nume Gheorghiță Bucăluți din Paltin pun într-o altă lumină acest fapt. Referitor la linia melodică a baladei, el afirmă că aceasta s-a pierdut, deși era intonată chiar și pe la nunți: „Aisia nu ții minti cum s-a mântuit cu Niorița. Doar îl cânta pi la nunt”⁷. Referitor la aspectul melodic, informatorul face o precizare importantă „Cânticu ista sî can

⁴ Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 182.

⁵ Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei*, vol. III, *Etnografie-Folclor-Dialectologie*, București, Editura Minerva, 1989, p. 97.

⁶ *Ibidem*, p. 157.

⁷ *Ibidem*, p. 267.

loghia și cu Cânticu niresii⁸. Lipsit de o pregătire muzicală temeinică, însă trăind în mediul pastoral și cunoscând melodiile care circulau pe la stânilor din Paltin, vrânceanului Gheorghiță Bucăluț i-a fost ușor să sesizeze asemănările la nivel melodic dintre *Miorița* și cântecul de nuntă.

Nevoia de a conserva variantele melodice ale *Mioriței* pe cale de dispariție a determinat utilizarea unor melodii de baladă în unele manifestări ocazionale, cum este, în acest caz, nunta. Conștientă de pericolul pierderii acestui tezaur odată cu dispariția stânilor, ciobanilor și a cutumelor arhaice, comunitatea vrânceană a acceptat acest proces complex în care unele cântece de nuntă au împrumutat melodia baladei. Variantele melodice ale *Mioriței* intră într-un proces de „ritualizare”, pierzându-și funcția inițială. Nevoia de conservare, atitudinea comunității față de cântecul miorii, dar și frecvența mare a *Mioriței* explică această interinfluență dintre baladă și cântecul ritual. Spusele lui Gheorghiță Bucăluț, nedumerirea sa în privința pierderii *Mioriței* este justificată, odată cu dispariția baladei din viața de zi cu zi, a unei *Miorițe* cerută ca dedicație la nunți și înrudită melodic cu unele cântece ritualice din repertoriul ocazional.

Referitor la prezența *Mioriței* la nunți și la anumite asemănări dintre cântecul de nuntă și baladă, am extras din volumele 3 și 4 ale lucrării *Ținutul Vrancei* de Ion Diaconu aproximativ 20 de mărturii ale informatorilor chestionați de către folclorist.

Vom oferi și câteva exemple pentru a demonstra cele afirmate mai sus, cu precizarea că ele au fost extrase din culegerea de folclor *Pe plaiuri vrâncene* de D. D. Stancu⁹.

Ex. 1 *Cântecul miresii*, cules din satul Lunca de la Voica Dudu, 60 de ani (1979)¹⁰

(4+2+4)

Taci, mi - rea - să, nu mai plân - ge

3

Că la soa - cra ta te - i du - ce

5

Da n - o să - ți dea lap - te dulce

Pentru a se vedea cât de apropiat este cântecul miresei din acest sat de melodia *Mioriței*, oferim un exemplu din culegerea lui D. D. Stancu din același sat Paltin. Este vorba despre o versiune a *Mioriței* cântată de rapsodul Ionică Stoica.

⁸ Ion Diaconu, op. cit., p. 267.

⁹ D. D. Stancu, *Pe plaiuri vrâncene – Folclor din județul Vrancea*, Focșani, Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R.S.R., 1983.

¹⁰ În *Ibidem*, *Cântece rituale de nuntă*, nr. 3.

Ex 2. *Miorița*, culeasă din satul Paltin de la Ioniță Stoica, 74 de ani (1980)¹¹

Rubato ♩ = apr. 92

P/un pi - ciode plai_____ Pe/o gu - ră de rai_____

3
la - tă, vin în ca_____ le, Se co - bor la va - le

5
Tri tur - me de oi - i Cu tri cio - bă - ne - i

7
cu tri cio-bă-ne-i Un-nu/i un-gu-rean, Un-ui mol-do-vean Și al - tui vrân-cean

Miorița era prezentă în anumite momente cheie ale nunții (de exemplu, la masa mare, la iertăciunea miresei, la îmbrăcatul miresei), în funcție de preferința familiei și de ciobanii care o cereau ca dedicație. De aici probabil și întrepătrunderea melodică dintre baladă și cântecele rituale de nuntă.

La iertăciunea miresii este cel de-al treilea exemplu pe care îl oferim pentru a argumenta cele mai sus menționate.

Ex. 3 *La iertăciunea miresii*, cules din satul Lunca de la Voica Dudu, 60 de ani (1979)¹²

Rubato ♩ = 168

(2+2+3) *mf*

Mi - re - si - că fa - tă I - ni - mă de pia - tră Și cum de_____ în du - rat, â

4
Și tu mai - lă - sat,_____ Dra - gă, mi - ai plecat! *pp*

Aruncând o privire asupra celor trei exemple muzicale observăm că melodica lor este asemănătoare. Aici este vorba despre același sat, despre o circulație a melodiilor pe raza acestei vetre sătenești, însă fenomenul de întrepătrundere între melodica *Mioriței* și a cântecului de nuntă poate fi observat și la sate îndepărtate (în acest caz este vorba despre o circulație pe o arie mai largă

¹¹ În D. D. Stancu, *op. cit.*, *Balade*, nr. 3.

¹² În *Ibidem*, *Cântece rituale de nuntă*, nr. 2.

a unor motive și fraze muzicale) – cum se întâmplă în cazul variantelor din localitățile Năruja și Tulnic.

Ex. 4 *Miresică, fată*, cules din satul Năruja-Putna, de la Maria Toader-Șușu, 50 de ani (1956)¹³

1. Mi - re - si - că fa - tă 2. mi - re - si - că fa - tă, I - ni - mă de pia - tră.

7. 4. 3. 5. 6. Te - i mai fa - ce fa - tă Te - i mai fa - ce fa - tă Că - n' a da lap - te din pia - tră,

14. 7. 8. 9. Că - n' a fa - ce plo - pul nuci Și ră - chi - ta me - re dulci Și ră - chi - ta me - re dulci mă

22. 10. 11. 12. Mi - re - si - că fa - tă Roa - gă - te de mai - că ta i Să mi te - m - ve - leas - scă

27. 13. Să mi te - m - ve - leas - scă

Vom vedea în cele ce urmează o *Mioriță* culeasă de Constantin Brăiloiu din satul Tulnici – județul Vrancea, de la Neculai Stanciu. Așa cum am menționat mai sus este vorba despre balada care l-a impresionat pe marele etnomuzicolog Constantin Brăiloiu și l-a făcut să afirme în cadrul unei conferințe radio cu titlul de *Țara Mioriței*¹⁴, dedicată folclorului din zona Vrancea, că este una dintre cele mai valoroase înregistrări din câte se afla în Arhiva Institutului de Folclor. Redau aici cântecul bătrânesc într-o transcriere personală, precizând că exemplul muzical conține și interludii de vioară, pe care nu le-am notat în partitură.

Ex. 5 *Miorița*, cules din satul Tulnici de la Neculai Stanciu (1936)¹⁵

Apă - i Di - un su - sai Foaie di - un su - sa - iu

3. Pi gu - ră di ra - iu Pi gu - ră di rai

¹³ În Emilia Comișel, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, p. 222.

¹⁴ Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 182.

¹⁵ Transcriere proprie realizată după înregistrarea de pe site-ul <https://www.youtube.com/watch?v=SX-8gOzd2Ew>

5
Pi pi - cior di - pla - iu - Pi - pi - cior di plai

7
O ni să co - bo - ră O ni să co - bo - ră

9
Vro tri cio - bă - ne - i Cu tri tur - mi di o - i

11
Cu tri - tur - mi mi di oi

Deși aflate la o distanță relativ mare, Năruja în centrul depresiunii Vrancei – supranumită „inima Vrancei”, iar Tulnici la hotarul de N-V al Vrancei cu Transilvania, ambele exemple muzicale care provin din aceste localități denotă o asemănare izbitoare. Acest lucru demonstrează circulația unor motive sau fraze muzicale în cadrul aceleiași regiuni. Structura tetracordală din incipitul cântecului de nuntă din Năruja o regăsim în rândurile melodice 3 și 4 ale *Mioriței* din Tulnici (dar pe o altă treaptă).

Ex. 6 *Plângi, mireasă și nici prea*, cules din Botoșana-Suceava de la Veronica Gheață, de Pavel Delion (1968)

A
ai, Plîngi, mi - rea - să, și nici prea - oi, ai, Plîngi, mi - rea - să,

C
și nici prea, ai, Ho - bo - tu - i o hai - nă grea,

D
Ho - bo - tu - i o hai - nă grea - u ai, Nici o

E
da - fi nu sî ia, ai, Nici o da - fi nu sî

F
ia - oi, ai, Plîngi, mi -

G
rea - să, și sus - pi - ni, Plîngi, mi - rea - să, și sus - pi - ni

Având în vedere exemplele muzicale prezentate, alături de mărturiile informatorilor, ne putem contura o imagine asupra fenomenului de întrepătrundere dintre melodica *Mioriței* și a cântecului ritual de nuntă din Moldova de Sud-Vest. Cântecul de nuntă se înrudește sub aspect melodic cu vestita baladă (observăm predilecția pentru scara modală dorică)¹⁶, dar și prin natura recitativului (acesta se regăsește în ambele genuri și provine din sfera baladei). Despre utilizarea recitativului simplu putem menționa că provine tot din practica baladelor, acolo unde el este utilizat într-o măsură mai mare. Totuși recitativul nu este întâlnit doar în Vrancea, el fiind regăsit și în alte cântece de nuntă din zone mai îndepărtate (ex. 6).

Și întorsăturile melodice denotă o înrudire pregnantă. Fenomenul de întrepătrundere dintre melodica celor două a fost determinat de mai mulți factori. Prezența *Mioriței* la nuntă este una dintre explicații – așa s-au inspirat rapsozii în alcătuirea unor cântece de nuntă cu o melodică asemănătoare (și chiar cu unele versuri preluate din baladă, așa cum se întâmplă în primul exemplu muzical, cântecul de nuntă din satul Paltin). Prezența concomitentă a celor două genuri în cadrul unui ritual a determinat o contaminare (melodică și chiar literară). Aceasta este prima și cea mai simplă explicație. A doua explicație este legată de factorul social și de transformările suferite de comunitatea pastorală la sfârșitul secolului al XIX-lea și până în a doua jumătate a secolului XX (moment în care a fost cules și materialul pe care l-am dat ca exemplu). Această perioadă marcată de primele două războaie mondiale a determinat o reorganizare a societății românești. Comunitățile tradiționale (în special cele pastorale) au resimțit multiple transformări, observându-se astfel disiparea și chiar dispariția lor, iar odată cu ele și a unor tradiții ancestrale. Au existat și încercări de a conserva aceste tradiții, venite din partea membrilor fiecărei comunități. Ca reacție la „dezafectarea” care punea stăpânire pe cele mai multe obiceiuri, a apărut și o tendință de ritualizare a acestora (observată de folcloriști și descrisă amănunțit). Credem că această tendință de ritualizare s-a manifestat și aici, membrii obștii vrâncene în încercarea lor de a conserva melodica *Mioriței* au integrat anumite melodii, întorsături melodice și chiar rânduri melodice în anumite genuri rituale, cum ar fi cazul repertoriului nupțial (*La iertăciunea miresii*, *Cântecul miresii* etc.). De aceea, nedumerirea informatorului Gheorghiță Bucăluț din Paltin, chestionat de folcloristul literat Ion Diaconu, cu privire la pierderea *Mioriței* pare justificată („Aisia nu ții minti cum s-a mântuit cu Niorița. Doar îl cânta pi la nunț. Cânticu ista sî can loghia și cu Cânticu niresî”¹⁷).

Se pare că această interinfluență să se fi produs atât datorită atașamentului pe care locuitorii regiunii îl manifestau pentru Cântecul *Miorii* (baladă cerută ca dedicații la nunți, cumetrii etc.), cât și dintr-o nevoie de a conserva mai bine anumite valori, care erau pe cale de dispariție (la acea vreme) și de care obștea sătească era conștientă. Astăzi lucrurile stau cu totul altfel, perioada

¹⁶ Anexa 2 – analiza elementelor de limbaj muzical aferente exemplor muzicale nr. 1-5.

¹⁷ Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei*, vol. III, op. cit., p. 267.

comunismului, Revoluția din 1989, intrarea în era tehnologiei și informației au determinat pierderea în întregime a muzicii de tradiție orală. Aceste transformări ale societății au determinat o modificare a valorilor tradiționale și o înlocuire a lor cu *kitsch*-ul promovat de *mass-media* și perpetuat de așa numitele ansambluri profesioniste de muzică „populară”. Să fi fost oare în zadar eforturile înaintașilor noștri, care sub presiunea factorilor sociali și a timpului au ritualizat anumite manifestări pentru a le păstra mai bine, dacă astăzi ele s-au pierdut în marea majoritate? Rămâne de văzut. Totuși, mai există aceste culegeri din care putem să ne formăm o idee despre vremurile demult apuse și mai mult chiar să revigorăm o moștenire națională lăsată în uitare. Sperăm că, așa cum preclasicii și-au întors privirea către trecutul antic, iar romanticii s-au inspirat din izvoarele medievale, tot astfel și generațiile actuale să-și îndrepte atenția spre acest tezaur din strămoși și să caute soluții de a-l valorifica mai mult, mai ales interpretativ, dar și componistic.

BIBLIOGRAFIE

- BRĂILOIU, Constantin – *Opere*, vol. VI, București, Editura Muzicală, 1998
- COMIȘEL, Emilia – *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967
- COMIȘEL, Emilia – *Studii de etnomuzicologie*, București, Editura Muzicală, 1986
- DIACONU, Ion – *Ținutul Vrancei*, vol. I, *Etnografie-Folclor-Dialectologie*, București, Editura Pentru Literatură, 1969
- DIACONU, Ion – *Ținutul Vrancei*, vol. III, *Etnografie-Folclor-Dialectologie*, București, Editura Minerva, 1989
- DIACONU, Ion – *Ținutul Vrancei*, vol. IV, *Etnografie-Folclor-Dialectologie*, București, Editura Minerva, 1989
- FOCHI, Adrian – *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, E.A.R., 1964
- MOLDOVEANU, Elisabeta – *Miorița (Studiu, Melodii, Texte)*, București, Editura Muzicală, 2005
- STANCU, D. Dumitru – *Pe plaiuri vrâncene. Folclor din județul Vrancea*, Focșani, Editura Republica Socialistă România, 1983

WEBOGRAFIE

<https://www.youtube.com/watch?v=SX-8gOzd2Ew>

ANEXA 1 – Textele literare integrale ale exemplelor muzicale nr. 1-5

Ex. 1 *Cântecul miresii* cules de la Voica Dudu din satul Lunca

Taci, mireasă, nu mai plânge	Spicul grâului!	Dar mila de la măicuță-i
Că la soacră-ta te-i duce,	Unde șede florile	Struguraș de poamă dulce...
Dar n-o să-ți dea lapte dulce...	Vor sta mângâierile...	Dar mila de la bărbat,
Miresică, fată,	Mila de la soacră-i	Ca frunza de măr uscat:
Ți-ai luat băiat	Struguraș de poamă acră!	Când oi sta să te umbrești,
Tânăr de-nsurat...	Dar de-o sta un an și-o vară,	Tot mai rău te vestejești...
Mustăcioara lui:	Toată-i acră și amară.	

Ex. 2 *Miorița* culeasă de la Ionică Stoica din comuna Paltin

P-un picior de plai	Pe baciul vrâncean	La mândru zăvoi,
Pe-o gură de rai,	Că-i mai ortoman	Că-i iarbă de noi
Iată, vin în cale,	Ș-are oi mai multe	Și umbră de voi.
Se cobor la vale	Mândre și cornute	Stăpâne, stăpâne,
Trei turme de oi	Și cai învățați	Mai ia-ți și un câine
Cu trei ciobănei...	Și câini mai bărbați	P-ăl mai bărbătos
Unu-i ungurean,	Dar cea mioriță	Și cel mai lățos
Unu-i moldovean	Cu lâna plăviță	Ca-n apus de soare
Și altu-i vrâncean.	De trei zile-ncoace	Vor să mi te-omoare
Dar cel ungurean	Gura nu-i mai tace,	Baciul moldovean
Și cu cel vrâncean	Iarba nu-i mai place...	Cu cel ungurean,
Ei mi se vorbiră;	Ori ești bolnăvioară	Că ai oi mai multe
Mi se sfătuiră	Drăguță mioară?	Mândre și cornute
La apus de soare	Drăguțele bace,	Și cai învățați
Ca să mi-l omoare	Dă-ți oile-ncoace	Și câini mai bărbați...

Ex. 3 *La iertăciunea miresii* culeasă de la Voica Dudu din satul Lunca

Miresică, fată,	Și tu m-ai lăsat,	Și tu, dragă, m-ai lăsat
Inimă de piatră,	Dragă, mi-ai plecat. Ai!	Și tu m-ai lăsat,
Și cum de te-ai îndurat,	După un tinerel băiat	Miresică, fată

Inimă de piatră...	Iartă-i, maică, iartă-i	Rămâi, maică, sănătoasă!
Apăi! Inimă de piatră,	Cu inima toată,	Busuioc verde, frumos,
Și tu m-ai lăsat	Că n-are oricine	Rămâi, taică, sănătos!
Grădinița cu flori	Dragoste la tine...	
Și frați și surori...	Busuioc verde pe masă,	

Ex. 4 Cântecul de nuntă *Miresică, fată* cules de la Maria Toader-Șușu din Năruja

Miresică, fată	Și răchita mere dulci, mă,	Fetiță di om bogat
Miresică, fată	Miresică, fată	Fețâli la măritat
Inimă de piatră	Roagă-te de maică-ta i	Fețâli la măritat
Te-i mai face fată,	Să mi te-nvălească	Ca frunza la scuturat
Te-i mai face fată.	Să mi te-nvălească	Ca frunza la scuturat
Cân' a da lapte din piatră,	Ieri ai fost cu fetili	Dar frunza mai dă odată
Cân' a face plopul nuci,	Și-acu cu nevestili	Da tu nu ti mai faci fată.
Și răchita mere dulci	Ăi, mâini cu băbuțâli	

Ex. 5 *Miorița* culeasă de la Ion Stanciu din Tulnici (începutul nu se poate distinge clar, deoarece rapsodul este răgușit)

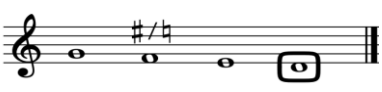
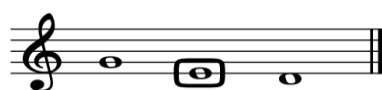
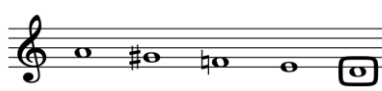
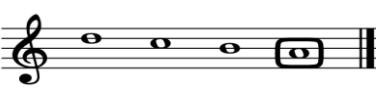
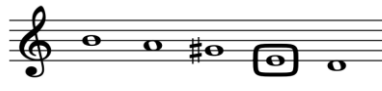
Apâi di-un susaiu	Ai. Unu-i ungureanu	Ai, galben neschimbat
Foaie di-un susai	Unu-i ungureanu	Galben neschimbat
Pi gurî di raiu	Unu-i săceleanu	Jiunca nenjugatî
Pi gurî di rai	Unu-i săceleanu	Jiunca nenjugatî
Pi picior di plaiu	Și unu-i vrâncean	Și câinii bărbațiu
Pi picior di plai	Acela vrânceanu	Și câini mai bărbați
O ni sî coboarâ	Acela vrânceanu	Ei ni sî coboarâ
O ni sî coboarâ	Avea oi mai multi	Ei ni sî coboarâ
Cii trii ciobăneiu	Multi și cărunți	Colo-ntr-o vâlcea
Cu trii turmi di oi	Da mai multi ciuti	Colo-ntr-o vâlcea.
Cu trii turmi di oi.	Da mai multi ciuti	

ANEXA 2 – Analizele muzicale ale exemplelor nr. 1-5

Nr. crt. melodie	Titlul melodiei, localitatea, anul culegerii, informator, culegător
1.	<i>Cântecul miresii</i> , Lunca, jud. Vrancea, informator: Voica Dudu, Culegător: D. D. Stancu.
Versul	Tiparul metric este variabil, octosilabic acatalectic: „Taci, mireasă, nu mai plânge”, dar și cel hexasilabic, atât de formă acatalectică „Miresică, fată”, cât și catalectică „Spicul grâului”. Formula de repetare a rândurilor melodice este 2:2:1 ¹⁸ .
Melodica	Scara:  octocordie dorică cu finalis pe <i>mi</i> Cadente interioare pe <i>si</i> și <i>fa#</i> și finală pe <i>mi</i> Ambitus: nonă mică
Ritmul	Sistemul ritmic este <i>parlando-rubato</i> (elemente distinctive: structură metrică liberă, prezența coroanelor, prezența recitativului).
Forma arhitectonică	Forma arhitectonică este AA'BCD (fixă, cuaternară).
Genul și repertoriul	Cântecul miresii, repertoriul ocazional nupțial.
Nr. crt. melodie	Titlul melodiei, localitatea, anul culegerii, informator, culegător
2.	<i>Miorița</i> , Paltin, jud. Vrancea, informator: Ionică Stoica. Culegător: D. D. Stancu
Versul	Tiparul metric este hexasilabic în formă catalectică „P-un picior de plai...” și acatalectică „Iată, vin în cale”. Fenomene lexicale: utilizarea dativului epic „Ca să mi-l omoare”, elidarea vocalei „-î” („Ca-n apus”), elidarea semivocalei „e” („P-un picior de plai”).
Melodica	Scara: 

¹⁸ Un element inedit ne atrage atenția. În acest cântec al miresei apar intercalate două versuri din balada Miorița. Din marele arsenal de expresii de care dispune un rapsod și din capacitatea sa de a improviza pe loc anumite versuri nu este deloc întâmplătoare preferința pentru cele două versuri din cântecul bătrânesc al Mioriței, acestea fiind sugestive pentru momentul descrierii tânărului de înșurat.

	octocordie dorică cu finalis pe <i>mi</i> (se observă inserția modului cromatic 1 în rândurile melodice 3 și 4). Cadențe interioară pe <i>si</i> și finală pe <i>mi</i>. Ambitus: octavă perfectă.
Ritmul	Sistemul ritmic este <i>parlando-rubato</i> (elemente distinctive: structură metrică liberă, prezența coroanelor, prezența recitativului, <i>glissando</i> -ului și apogiaturilor).
Forma arhitectonică	Structura este AA'BB'CC'DEE'Dv (strofică).
Genul și repertoriul	<i>Miorița</i> , baladă păstorească, repertoriul neocazional.
Nr. crt. melodie	Titlul melodiei, localitatea, anul culegerii, informator, culegător
3.	<i>La iertăciunea miresii</i> , Lunca, jud. Vrancea, informator: Voica Dudu, Culegător: D. D. Stancu
Versul	Tiparul metric este variabil: hexasilabic acatalectic „Miresică, fată”, catalectic „Și tu m-ai lăsat” și octosilabic catalectic „Busuioc verde, frumos” și acatalectic „După un tinerel băiat.” Fenomenele lexicale prezente sunt anacruza de sprijin „Apăi!” și interjecția „Ai!”.
Melodica	Scara:  policordie dorică cu finalis pe <i>mi</i>. Cadențe interioare pe <i>si</i> (care nu se impune) și <i>fa#</i> și finală pe <i>mi</i>. Ambitus: nonă mare.
Ritmul	Sistemul ritmic este <i>parlando-rubato</i> (elemente distinctive: structură metrică liberă, prezența coroanelor, prezența recitativului și <i>trill</i> -urilor).
Forma arhitectonică	Forma arhitectonică este AA'vBCD (fixă, cuaternară).
Genul și repertoriul	<i>La iertăciunea miresii</i> , repertoriul ocazional nupțial.

Nr. crt. melodie	Titlul melodiei, localitatea, anul culegerii, informator, culegător
4.	<i>Miresică, fată</i> , Năruja, jud. Vrancea, informator: Maria Toader-Șușu, Culegător: Emilia Comișel
Versul	Tiparul metric este variabil (de la un vers la altul): hexasilabic de formă acatalectică „Miresică fată”, octosilabic catalectic „Cân’ a face plopul nuci...”, octosilabic acatalectic „Cân’ a da lapte din piatră...”. Cu privire la fenomenele lexicale observăm elidarea consoanei „d” din cuvântul „Cân’”, completarea silabică cu „mă” (ex: „Și răchita mere dulci, mă”), anacruza de sprijin „i”.
Melodica	Scara:  pentru primele 3 rânduri melodice – tetracord hemitonic cu profil descendent și finalis pe <i>re</i> având treaptă mobilă pe <i>fa#</i>/<i>fa</i> becar;  pentru rândul 4 – tetracord hemitonic cu finalis pe <i>la</i> și subton pe <i>sol</i>, treaptă mobilă <i>sol#</i>/<i>sol</i> becar,  pentru rândul melodic 5 – tricordie hemitonică cu finalis pe <i>mi</i>;  pentru rândul melodic 6 – tritonie anhemitonică cu finalis pe <i>mi</i> și subton pe <i>re</i>,  pentru rândurile melodice 7, 8 și 9 – pentacordie cromatică cu finalis pe <i>re</i>;  pentru rândul melodic 10 – tetracord hemitonic cu finalis pe <i>la</i>;  pentru rândul melodic 11 – pentatonie hemitonică cu finalis pe <i>mi</i> și subton pe <i>re</i>; 

	pentru rîndurile melodice 12/13 – tetracordie hemitonice cu finalis pe <i>re</i> . Cadențe interioare pe <i>re</i> și <i>fa</i> (aceasta din urmă nu se impune) și finală pe <i>re</i> . Ambitus: octavă perfectă.
Ritmul	Sistemul ritmic este <i>parlando-rubato</i> (elemente distinctive: structură metrică liberă, prezența coroanelor, prezența recitativului, apogiaturilor și <i>glissando</i> -ului).
Forma arhitectonică	Forma arhitectonică este AA'BCAvAvlDDvB'ECvAv2B'' (liberă, improvizatorică).
Genul și repertoriul	Cântecul miresei – <i>Miresică, fată</i> , repertoriul ocazional nupțial.

Nr. crt. melodie	Titlul melodiei, localitatea, anul culegerii, informator, culegător
5.	<i>Miorița</i> , Tulnici, jud. Vrancea, informator: Neculai Stanciu. Culegător: Constantin Brăiloiu
Versul	Tiparul metric este hexasilabic de formă acatalectică „Foaie di-un susaiu” și catalectică „Pi gurî di rai”. Ca fenomene lexicale remarcăm completarea silabică „plaiu” și anacruzele de sprijin „Ai, Unu-i ungureanu...”.
Melodica	 Scara: hexacordie dorică cu finalis pe <i>la</i>, cu extensie în acut (<i>la</i>¹) Cadențe interioară și finală pe <i>la</i>. Ambitus: octavă perfectă.
Ritmul	Sistemul ritmic este <i>parlando-rubato</i> (elemente distinctive: structură metrică liberă, prezența coroanelor, prezența recitativului, a <i>glissando</i> -ului și apogiaturilor).
Forma arhitectonică	ABCDcVEFBvCv1Cv2G (liberă, improvizatorică).
Genul și repertoriul	<i>Miorița</i> , baladă păstorească, repertoriul neocazional epic.

MISSA KV 427 ÎN DO MINOR – IPOSTAZĂ A GENIULUI MOZARTIAN ÎN MUZICA VOCAL-SIMFONICĂ

Robert Burcă, anul II, Muzicologie

Îndrumători științifici: Conf. univ. dr. **Loredana Iașeșen**

Lect. univ. dr. **Mihaela Balan**

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași

Abstract: Known today as the representative musician of Classicism, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) has established himself in the public consciousness through the diversity and originality of his numerous works. The three stages of the composer's development (childhood and adolescence, 1763-1773; youth, 1773-1781; and the last ten years of his life, 1781-1791) highlight his evolution on all artistic levels, during a short life in which he managed to reach a high level of musical mastery. The Austrian composer approached the genres that became representative at the time, such as *symphony*, *concerto*, *quartet* and *sonata*. Concerning the stage genres, W. A. Mozart treats different types of opera: *seria* (*Idomeneo*, 1781; *La clemenza de Tito*, 1791); *buffa* (*Le Mariage de Figaro*, 1786; *Così fan tutte*, 1789); *drama giocoso* (a combination between *seria* and *buffa*: *Don Giovanni*, 1787) and *singspiel* (*Die Entführung aus dem Serail* [The Abduction from the Serail], 1782; *Die Zauberflöte* [The Magic Flute], 1791). His religious works were mostly composed in the genres of *mass* and *requiem*. Mozart's most famous mass is *The Great Mass in C minor*, also known as the *Unfinished Mass*. The premiere of the opera took place in 1783, starring the composer's wife, Constanze. Mozart used parts of previous Masses, in the *Agnus Dei* and *Dona nobis Pacem* sections of this work. The Great Mass in C minor was a tribute to God for the healing of his wife, but also for the reconciliation with his father, being one of the most representative works due to the relationship between text and music, between man and Creator.

Keywords: W. A. Mozart, composer, *Great Mass "unfinished"*, Constanze, soloist.

1. Contextul istoric și aspectele definitorii pentru viața, activitatea și evoluția lui W. A. Mozart

rumuseșea muzicii mozartiene generează de mai bine de două secole încântare și bucurie în rândul ascultătorilor, deopotrivă muzicieni și amatori. Considerat în prezent unul dintre cei mai „populari” artiști din lume, devenind o personalitate nemuritoare, Wolfgang Amadeus Mozart a rezistat trecerii timpului, depășind barierele oricărui stil, gust estetic, context istoric și geografic. „Mozart a produs pentru timpul real, cel în care trăia. Recunoașterea postumă, perenitatea operei erau pentru el noțiuni absolut necunoscute.”¹

A compus în majoritatea genurilor existente în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, acoperind, deopotrivă, muzica de cameră și simfonică, creația instrumentală și vocal-sinfonică. A lăsat posterității exemple veritabile de măiestrie componistică, ce au intrat în repertoriile standard

¹ Radu Gheciu, *Mozart*, București, Editura Muzicală, 2005, p. 162.

ale soliștilor, formațiilor camerale și orchestrelor din întreaga lume, pornind de la diferite lucrări camerale (sonate, divertismente, cvartete), ajungând până la concerte pentru cele mai diverse instrumente soliste și orchestră, simfonii, uverturi, opere încadrabile în specii multiple ale teatrului liric.

Încă din secolul al XVII-lea, în Anglia au apărut pentru prima dată elemente specifice curentului clasic, în special în literatură, urmând să se răspândească și în celelalte arte practicate în restul Europei. Mai mult de atât, clasicismul muzical a interferat cu romantismul timpuriu din primele decenii ale secolului al XIX-lea. Cei mai mulți cercetători și scriitori sunt de acord în privința stabilirii unor genuri ca fiind „clasice”: motetele lui Josquin des Près, missele lui Giovanni Pierluigi da Palestrina, suitele pentru clavecin de François Couperin, concertele lui Arcangelo Corelli, oratoriile de G. Fr. Händel și liedurile de Fr. Schubert. Unul dintre biografii lui Mozart, Niemetschek, se referea la valoarea muzicii lui Mozart, afirmând: „Capodoperele romanilor și grecilor încântă din ce în ce mai mult prin citire repetată, determinând o rafinare a gustului, aspect valabil în cazul experților și amatorilor în domeniul muzical, atunci când ascultă creațiile lui Mozart”². Ușurința de a scrie, tendința de a rămâne în anumiți parametri (necesari în facilitatea transmiterii mesajului către public) sau cel puțin de a nu se îndepărta prea mult de tradiție, marchează ceea ce Henri Peyre a numit atitudinea „clasică”³. Mozart a fost conștient pe durata întregii sale vieți că el trebuie să caute un punct de mijloc între ceea ce era prea dificil de receptat pentru public și muzica cu caracter accesibil, reușind astfel să se adreseze ascultătorilor din toate categoriile sociale.

La intersectarea dintre „calmul și seninul Haydn și frământatul și vulcanicul Beethoven”⁴ se afirmă unul din marii compozitori, Wolfgang Amadeus Mozart, ale cărui creații valoroase dăinuie până în zilele noastre. În lucrările sale regăsim conexiuni cu evenimente din viața compozitorului, prin intermediul unor particularități stilistice, cum ar fi: tonalitatea, scriitura, parcursul armonic, agogica, dinamica etc., elemente care au puterea de a integra în interiorul discursului sonor sensuri adânci, trăiri sufletești, precum bucuria, jovialitatea, caracterul senin, sau, dimpotrivă, durerea, suferința, impactul dramatic produs de moartea unor persoane dragi.

Talentul precoc și predispoziția spre arta componistică a lui W. A. Mozart se remarcă de la o vârstă fragedă, încă de când micul muzician improviza, într-un stil *galant*, maiestuos, la clavecinul din casa părinților săi. Acele mici intervenții la instrumentul cu claviatură, mănuierea cu un deosebit rafinament al violinei și compunerea unor lucrări camerale l-au determinat pe Leopold

² Daniel Heartz, rev. Bruce Alan Brown, *Classical*, din *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005889>

³ *Idem*.

⁴ George Pascu, Melania Boțocan, *Carte de istoria muzicii*, vol. I, Iași, Editura Vasiliana '98, 2003, p. 224.

Mozart să călătorească împreună cu copiii săi, Amadeus și Anna-Maria, amândoi înzestrați cu sensibilitate artistică, în marile capitale muzicale ale Europei: München, Viena, Paris, Mannheim. Astfel, prin lungile turnee, alături de tatăl său, tânărul Mozart se întâlnește cu maeștrii diferitelor școli de canto (Giovanni Manzuoli), de contrapunct (Anton Adlgasser și Michael Haydn), care vor contribui la constituirea bazelor sale muzicale și îi vor deschide orizontul spre noi tărâmuri ale gândirii componistice.

2. Trăsături generale ale muzicii sacre din secolul al XVIII-lea.

Particularități ale stilului muzical religios din Austria

Stilul clasic constituie o sinteză a numeroaselor fenomene și elemente care au dobândit importanță prin practica muzicală, componistică și interpretativă a vremii. Este mai mult decât simbolul unui model al perfecțiunii artistice, înglobând o serie de trăsături stilistice plurivalente, rezultate în urma unei evoluții de anvergură a tuturor tendințelor specifice centrelor culturale europene de la sfârșitul secolului al XVII-lea și până în primele decenii ale secolului al XVIII-lea. Clasicismul reflectă un proces viu, dinamic, într-o constantă căutare de idei, repere, forme care să devină reflectarea cât mai apropiată de idealurile artistice ale creatorilor.

În muzică, genurile care au devenit reprezentative pentru epoca Clasicismului sunt *simfonia*, *concertul*, *cvartetul* și *sonata*, alături de genurile vocal-orchestrale de tip sincretic (*opera*) și religios (*missa* și *requiem*-ul). Dacă simfonia și concertul au ajuns la anumite tipare structurale în urma unui proces de evoluție istorică îndelungată (de la *sinfonie*, ca gen orchestral introductiv, la *simfonie*, ca lucrare simfonică de anvergură alcătuită din patru mișcări cu forme tradiționale, iar *concerto grosso* a existat în paralel cu concertul solistic încă din secolul al XVII-lea), cvartetul de coarde și sonata pentru pian pot fi considerate din perspectiva a două fenomene: pe de o parte, evoluția individuală a genurilor instrumentale din Baroc (*sonata a tre*, *sonata a quattro*, *divertimento*, *sonata da camera*, *sonata da chesa*) a dus la transformarea acestora conform noilor idei estetice; iar, pe de altă parte, raportarea acestora la genurile orchestrale, prin realizarea unor versiuni camerale (de exemplu, structura de gen a *cvartetului de coarde* în patru mișcări reprezintă o adaptare a simfoniei la ipostaza ansamblului alcătuit din patru instrumente de coarde).

În repertoriul scenic mozartian, regăsim genuri diverse, ce pot fi încadrate în tipologii multiple: opera *seria* (cu libretul bazat pe fapte istorice sau mitologice, cele mai multe aparținând perioadei antice grecești, spre exemplu: *Idomeneo* (1781), *La clemenza de Tito* (1791); opera *buffa* (comică, provenită din Franța, ce prezintă fapte cu un caracter comic), combinând tema serioasă și momentele pline de umor, într-o reprezentare scenică mult mai complexă, atât din punct de vedere al acțiunii, dar și al materialului sonor. Amintim *Nunta lui Figaro* (1786), *Così fan tutte* (1789); *singspiel* (operă cu subiect comic, dar cu libretul în limba germană (*Răpirea din serai* – 1782,

Flautul fermecat – 1791). În cazul genului de *singspiel*, raportarea la folclor și la istoria națiunii germane au favorizat nașterea unei opere cu caracter național, în care alternanța dintre recitative și arii constituie caracteristica principală. O contribuție novatoare în dezvoltarea teatrului liric este adusă prin opera *Don Giovanni* (KV 527), denumită *dramma giocoso*, datorită întrepătrunderii dintre categoriile comic și tragic. Lucrarea a fost una din cele mai îndrăgite opere, s-a bucurat de numeroase puneri în scenă, a fost inclusă în programele de concert din centre artistice prestigioase, aducând compozitorului un succes financiar încă din timpul vieții sale.

Creația religioasă reprezintă o constantă afirmată la nivelul fiecărei perioade istorice. Astfel, la sfârșitul secolului al XVIII-lea a continuat să se dezvolte în toate țările europene alături de noile stiluri ale vremii, dar într-un plan secundar față de interesul general pentru genurile concertante și cele scenice. Numeroși compozitori din acea perioadă au creat în stil religios, contribuind la dezvoltarea genurilor specifice, dar contextul general al gândirii populare nu a fost favorabil evoluției într-un ritm la fel de rapid, precum celelalte categorii muzicale. Calitățile distinctive ale compoziției sacre au fost puse în umbră de tendința de a o trata după moda timpului, în centrul atenției fiind muzica de operă și cea de concert. În raport cu această mișcare generală au existat și muzicieni conservatori, care și-au propus să păstreze puritatea stilului religios, însă aceștia nu aveau suficientă putere de influență pentru a se impune în fața preferințelor estetice ale vremii⁵.

În cadrul Bisericii Catolice s-au evidențiat două viziuni diferite ale compozitorilor de muzică religioasă: pe de o parte, exista un număr restrâns de creatori entuziaști, care căutau să mențină tradiția cântului *a capella* prin păstrarea stilului contrapunctic și adăugarea unei susțineri armonice în acompaniamentul instrumental; pe de altă parte, existau numeroși compozitori de operă, care aveau o perspectivă mult mai simplă asupra muzicii sacre, prin valorificarea mijloacelor specifice genurilor instrumentale, cu accent pe virtuoziitate, ornamentație și epatare. Acest fenomen era existent, atât în Italia, cât și în Austria și Franța.

3. Muzica vocal-orchestrală cu specific religios în creația lui W. A. Mozart.

Missa în do minor KV 427

Așa numitul stil vienez al muzicii religioase reprezenta o parte din stilul clasic perceput ca întreg, Viena fiind centrul de bază al culturii europene din secolul al XVIII-lea. Noua manieră de compoziție a început cu Haydn și Mozart, fiind continuată de următoarele generații

⁵ Constrângerile cu care s-au confruntat Reutter și contemporanii săi au luat contur într-o serie de edicte de la sfârșitul anilor 1740 și începutul anilor 1750: enciclica *Annus qui* emisă în februarie 1749 de Papa Benedict al XIV-lea care, printre altele, a criticat teatralitatea muzicii religioase și a îndemnat ca instrumentele să ajute mai degrabă decât să ascundă înțelegerea textului; decretul din decembrie 1753 al *Konsistorium*-ului arhiepiscopal vienez, ce interzicea trâmbițele și timpanele în biserici și procesiuni; *Hofreskript*-ul (tribunalul) imperial din ianuarie 1754, care a întărit și lărgit această interdicție. (Jen-Yen Chen, *Catholic sacred music in Austria* – capitolul III din volumul *The Cambridge History of Eighteenth – Century Music*, editat de Simon P. Keefe, Cambridge University Press, 2009, p. 78)

de creatori, deosebindu-se de stilul italian prin sentimentalismul redus al melodiei și evitarea aceluși caracter teatral convențional⁶. Și în plan didactic, vienezii preferau stilul riguros al artei contrapunctului instrumental, apropiindu-se de trăsăturile muzicii germane. Astfel, s-a ajuns la o gândire componistică mai clară, directă, dobândind un caracter precis, elitist, intelectual, care se regăsea mai puțin în muzica italiană. Vocile solistice erau tratate mai puțin vocal, aspect compensat prin evidențierea instrumentelor cu mai multă eleganță și forță.

Dincolo de trăsăturile generale de stil, fiecare compozitor avea o abordare individuală a normelor specifice epocii, în funcție de gradul de strictețe în raport cu rigorile muzicii religioase și de afinitatea față de lumea spirituală. Cu toate acestea, existau limite ale stilului general, care nu puteau fi depășite de stilul individual. Evoluția artei sacre până în prezent ne demonstrează faptul că maniera de compoziție depinde mult de adâncimea sentimentului religios al fiecărui creator.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, muzica sacră a continuat să se dezvolte în toate țările europene alături de noile stiluri ale vremii, dar într-un plan secundar față de interesul general. W. A. Mozart a fost unul dintre promotorii cei mai rafinați ai genurilor sacre, manifestând un interes constant pentru creația religioasă, prin compunerea de *misse*, oratorii, cantate, lucrări liturgice și sonate *da chiesa* pe tot parcursul vieții sale. Stilul său creator este predominant omofon și armonic, dar se evidențiază în contextul general al stilului clasic prin integrarea scriiturii contrapunctice, îmbinând tradiția solidă a Barocului cu frumusețea și „exaltarea melodiei”⁷ pe care se pune accent în acea perioadă. „În această privință, ca și în toate aspectele de formă și conținut, instinctul lui era infailibil. Pe această parte, el se impune ca reprezentantul întregului ideal clasic de compoziție”⁸.

Ajuns la Viena, în ultima sa călătorie, Mozart compune ultimele două *misse* care, asemenea *Requiem*-ului, rămân neterminate. Prima din aceste două lucrări este *Marea Missă în do minor*⁹ (KV 427), începută în anul 1783 și dedicată tatălui său, ca semn de împăcare în urma certurilor referitoare la căsătoria tânărului Mozart cu Constanze Weber. Lucrarea a rămas nefinalizată, dar a fost interpretată pe 25 august 1783, având în alcătuirea sa părți din alte *misse*, refolosind materialul sonor deja existent. Părțile complete descoperite în manuscrisul missei sunt *Kyrie*, *Gloria* și cele două secțiuni componente din alcătuirea părții a IV-a, *Sanctus* și *Benedictus*, la care se adaugă un mare „procent” din partea a III-a. În cazul secțiunilor *Agnus Dei* și *Dona nobis Pacem* s-au folosit fragmente din *missele* anterioare. Numeroși muzicieni au fost stimulați de frumusețea acestei lucrări în vederea completării secțiunilor care lipseau, în

⁶ Waldo Selden Pratt, *The History of Music. A handbook and guide for students*, G. Schirmer, New York, 1907, p. 481.

⁷ *Ibidem*, capitolul *Mozart and the exaltation of melody*, pp. 371-375.

⁸ *Ibidem*, p. 376.

⁹ În original *Große Messe in c-Mol* (KV 427/417a).

diferite variante, fiecare încercând să se apropie cât mai mult de stilul mozartian. Îi menționăm pe Helmut Eder, H.C. Robbins Landon, Franz Beyer, Richard Maunder, Robert Levin.

Prima ediție a partiturii a fost publicată în 1840 de către editorul Johann Anton André, care s-a bazat pe informațiile descoperite în prefața de la copia manuscrisului existent în fondul documentar al Bibliotecii Bavareze de Stat din München¹⁰. Manuscrisul original a fost păstrat de călugărul cunoscut ca Pater Fischer, organist la o mănăstire augustină din Augsburg între anii 1784-1803. Acel manuscris conținea partidele destinate ansamblului cordofonelor, corului și soliștilor din cadrul secțiunilor *Sanctus* și *Benedictus*. În formă integrală, această lucrare a fost interpretată la Dresda, în anul 1901, părțile lipsă fiind compuse de pianistul și compozitorul german Georg Alois Schmitt (1827-1902).

Câteva aspecte care au determinat compunerea *Misei în do minor* vizează sentimentul de grațitudine a lui Mozart pentru recuperarea soției sale după o perioadă de convalescență și, totodată, dorința de a ameliora relația cu tatăl său Leopold, simțind față de acesta o anumită obligație morală¹¹. Premiera lucrării a avut loc în vara anului 1783, având-o ca solistă pe soția compozitorului, Constanze, valorificând, astfel, capacitățile ei vocale prin pasajele intervalice destul de dificile, cu ornamentație bogată, scriitură aglomerată și caracter de virtuozitate, acestea fiind un semn de prețuire și iubire profundă.

Ceea ce trebuie remarcat este faptul că geniul mozartian se evidențiază prin maniera de elaborare a discursului la toate cele patru voci, în special în ipostaza lor solistică. În unele fragmente regăsim partida de sopran divizată (*Credo*, *Domine Deus* și *Quonia*), însoțită și sprijinită de tenorul solist (*Quoniam*, *Benedictus*) și bas (*Benedictus*), care era foarte rar utilizat în perioada clasică în ipostază solistică. Singura care nu apare evidențiată ca voce individuală este cea de alto, compozitorul optând în creațiile sale pentru un sopran secund.

În *Marea Missă*, din punct de vedere timbral, este prezent corul în aproape toate părțile, cu excepția secțiunilor *Domine Deus*, *Quoniam* și *Et incarnatus est*. În alte momente apar două coruri: *Qui tollis* și *Sanctus*, ele sugerând efectul de ecou integrat în contexte polifonice, trăsătură pe care o regăsim în perioada Renașterii la Orlando di Lassus.

¹⁰ Monika Holl și Karl-Heinz Köhler, Prefață la volumul *Neue Mozart-Ausgabe*, vol. 5, section 1 (Kassel: Bärenreiter, 1983), XII, accesat pe: https://dme.mozarteum.at/DME/objs/pdf/nma_9_-28_-3_eng.pdf.

¹¹ Wolfgang Amadeus Mozart, *The Letters of Mozart and His Family*, ed. and trans. Emily Anderson, vol. 3, London, Macmillan Press, 1938, 1243-1244, apud Elliott H. Smith, *Mozart's "Great" Mass: Sources, History and Performance Practice*, Dissertation Submitted to the Graduate School of the University of Notre Dame in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts, p. 8.

4. Analiza Missei în do minor KV 427. Elemente de limbaj, scriitură, stil

Marea Missă în do minor (KV 427) are o structură amplă, bazată pe secțiunile tradiționale cunoscute ale genului liturgic, însă este îmbogățită cu numeroase momente destinate alternativ corului, soliștilor sau ambelor categorii, însoțite de orchestră. Aceste secțiuni inserate suplimentar de către compozitor întregesc structura genului și conținutul muzical, prin adăugarea secțiunilor de text religios care adâncesc mesajul artistic și spiritual:

I. <i>Kyrie eleison</i>	- solo de sopran	I. <i>Doamne miluiește</i>
II. <i>Gloria</i>	- cor și orchestră	II. <i>Slavă</i>
<i>Laudamus Te</i>	- solo de sopran	<i>Lăudămu-te</i>
<i>Gratias</i>	- cor și orchestră	<i>Îți mulțumim</i>
<i>Domine Deus</i>	- solo sopran I și II	<i>Doamne Dumnezeu</i>
<i>Qui tollis</i>	- două coruri și orchestră	<i>Cel ce ești unul Sfânt</i>
<i>Quoniam</i>	- solo sopran I, II și tenor	<i>Cel ce ești unul</i>
<i>Jesu Christe</i>	- cor și orchestră	<i>Iisus Hristos</i>
<i>Cum Sancto Spiritu</i>	- cor și orchestră	<i>Împreună cu Duhul Sfânt</i>
III. <i>Credo</i>	- cor și orchestră	III. <i>Cred</i>
<i>Et incarnatus est</i>	- cor și orchestră	<i>Și S-a întrupat</i>
IV. <i>Sanctus</i>	- solo de sopran	IV. <i>Sfânt</i>
<i>Hosanna</i>	- cor și orchestră	<i>Osana</i>
V. <i>Benedictus</i>	- solo de sopran I, II, tenor și bas	V. <i>Binecuvântat</i>
	- două coruri	

Missa KV 427 este cunoscută și apreciată, deopotrivă, de muzicieni și publicul larg, datorită caracterului solemn, cu accente patetice, conferite, pe de o parte, de tonalitatea do minor, asociată frecvent în creația compozitorilor clasici cu tragismul, suferința, patosul, iar pe de altă parte evidențiate prin scriitura polifonic-imitativă, îmbinând normele contrapunctului baroc cu anumite libertăți creatoare. „Mozart sintetizează cu măiestrie tehnicile componistice complicate și maniera retorică a Barocului târziu cu echilibrul structural și lirismul expresiv al Clasicismului, generând o lucrare ce nu este doar complexă, dar și impresionantă prin forța dramaturgică”¹². [trad.n.]

I. *Kyrie*

În prima secțiune, compozitorul austriac valorifică textul de origine grecească „Kyrie eleison” (*Κύριε ἐλέησον* → *Doamne miluiește*), prin utilizarea unei secțiuni vocal-orchestrale, destinată corului și sopranei solo. Încă din primele măsuri se poate observa caracterul solemn și maiestuos, datorită formulelor ritmice și acordurilor cu septimă, care sugerează desfășurarea unei procesiuni, un cortegiu religios. Prima frază, bazată pe textul *Kyrie eleison*, este expusă succesiv

¹² “Mozart masterfully synthesizes the intricate compositional techniques and rhetorical expression of the late Baroque with the structural balance and moving lyricism of mature classicism, creating a work that is not only complex, but also earnest.” Elliott H. Smith, *Mozart's “Great” Mass: Sources, History and Performance Practice*, Dissertation Submitted to the Graduate School of the University of Notre Dame in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts, Indiana, Notre Dame, 2019, p. 6.

prin imitație în *stretto* la interval de cvintă descendentă, respectiv octavă, de către sopran, alto, tenor și bas (ms. 6-7).

Ex. 1 W. A. Mozart, *Marea missă în do minor* (KV 427), secțiunea *Kyrie*, ms. 5-10, imitația în *stretto* la interval de octavă



În comparație cu momentul amintit, basul valorifică un ritm sincopat, regăsit frecvent în creația religioasă mozartiană, generând un oarecare dezechilibru între pulsația metrică de bază și desfășurarea ritmului în mișcare. Acest fenomen îl regăsim și în arhicunoscutul *Requiem* (KV 626) în *re* minor, dar și în opera *Don Giovanni* (KV 527) în aceeași tonalitate. Scriitura corală este organizată prin alternarea secțiunilor cu sintaxă verticală (omofonă) și a intrărilor de tip polifonic imitativ, cu evoluție strictă sau liberă, punând astfel accent pe orizontalitate. Aceste trăsături conferă discursului dinamism și cursivitate, generând un contrast expresiv în raport cu linia solistică a sopranei, evidențiată prin rarefierea texturii orchestrale și corale. Totodată, corul îndeplinește rolul de suport armonic (prin pedalele armonice) pentru discursul sopranei, a cărei intrare (în ms. 34) este subliniată de orchestră prin utilizarea numărului redus de instrumente (ex. 2).

Desfășurarea armonică include frecvente întârzieri de secunde sau septime rezolvate ulterior și relații armonice cu efect dramatic (cadența evitată). Aceste elemente, asociate cu trăsăturile ritmice menționate anterior sugerează un fond profund al compozitorului, în care se întrepătrund trăsături specifice stilului clasic (ordonat, riguros precis) cu anumite tendințe romantice (predispoziția spre neliniște, freamăt).

Din punct de vedere al formei, secțiunea *Kyrie* este construită clar, fiind bazată pe un tipar tristrofic și pe repere armonice stabile: secțiunea **A**, în *do* minor, destinată interpretării de către cor și orchestră; **A₁**, în *Mi_b* major, pentru soprană și orchestră (conținând unele intervenții succinte ale corului); **Av**, continuând discursul anterior în *Mi_b* major și modulând în *do* minor; **Coda** are un caracter concludiv, în *do* minor, aducând o cadență evitată, lăsată în mod intenționat la final pentru efectul dramatic.

Ex. 3 W. A. Mozart, *Marea missă în do minor* (KV 427), secțiunea *Gloria*, ms. 28-33, evoluția polifonică și cromatică a corului, însoțit de partida suflătorilor

II.b. *Laudamus Te*

Tonalitatea pe care Mozart o utilizează în *Laudamus Te*, *Fa* major, a dobândit în tradiția europeană o asociere cu sonoritățile senine, luminoase, reprezentând subdominanta tonalității din secțiunea anterioară, *Gloria*. Textul religios este pus în valoare prin utilizarea unor motive melodice, delicate, precedate sau completate de oboiul prim, realizându-se astfel un dialog cu rolul de a conferi dinamism și de a întări anumite idei sonore din această secțiune (ms. 77-80).

Ex. 4 W. A. Mozart *Marea missă în do minor* (KV 427), secțiunea *Laudamus Te*, ms. 77-81, polifonia imitativă dintre oboi și soprana solistă

Lauda Creatorului este adusă în această secțiune prin construcția unui discurs melodic atribuit sopranei *solo*, linia melodică a acestei voci fiind de o virtuozitate impresionantă, ce-și are originea în stilul interpretativ baroc. Prin absența corului și utilizarea unui număr redus de instrumentiști (2 oboaie, 2 corni în *Fa* și ansamblu de coarde), Mozart subliniază complexitatea discursului melodic al interpretei, prin folosirea intervalelor mai mari de o octavă (atingând ambitusul de cvintadecima), a ornamentelor de tipul apogiaturilor, *trill*-urilor, valorificarea unor pasaje diatonice și cromatice. De asemenea, linia melodică a violinelor prime este ornamentată cu același tip de apogiaturi, triluri, ce imprimă discursului un rafinament select și subliniază dialogul cu vocea de soprană.

Ex. 5 W. A. Mozart, *Marea missă în do minor* (KV 427), secțiunea *Laudamus Te*, ms. 123-138, pasaj de virtuozitate al sopranei solo



Scriitura predominantă este omofonă, evidențiată atât prin structurile vertical-armonice, cât și prin pasajele de valori ritmice rapide prin sincronizarea mai multor planuri sonore.

II.c. *Gratias*

Într-un tempo lent (*Adagio*) și o metrică binară, compozitorul creează o secțiune de întindere mai redusă, destinată corului însoțit de orchestră. Tonalitatea valorificată este *re* minor, relativa secțiunii anterioare, însă fără precizarea armurii. Discursul este mult mai cromatic și determină în plan armonic o evoluție oscilantă între *re* minor (prin prezența sensibilei *do* # și a sextei mici *si* b) și *la* minor (prin apariția sensibilei *sol* #), tonalitatea din cadența finală a secțiunii. Din punct de vedere timbral, în alcătuirea corului se întâlnesc unele intervale de secundă mărită (între S. 1 și S. 2), ce accentuează dramatismul armonic și conferă astfel un caracter impunător.

Procedeele de scriitură folosite în *Gratias* sunt polifonia imitativă, prin repetarea celulelor la interval de sextă descendentă (între vioara I-II și violă), generând efectul unui dialog complementar între instrumente. De asemenea, la nivel general, se remarcă organizarea planurilor în aproximativ trei blocuri sonore: corul, cu discurs preponderent omofon, ansamblul cordofonelor, evidențiat prin celulele cu ritm punctat și instrumentele de suflat, care mențin echilibrul metric prin pulsația constantă.

II.d. Domine Deus

Ca particularitate, *Domine Deus* este prima secțiune construită pe o metrică ternară (3/4), având un discurs melodic expresiv, rafinat, ce pune în valoare mesajul textului religios¹³. Pe parcurs se remarcă oscilații la relativa majoră (Fa), acestea fiind subliniate prin pasaje melodice și cadențe interioare. Ca număr de interpreți, partitura solicită un ansamblu de coarde și două soprane în ipostază solistică. Cele două voci feminine se află deseori în relație de polifonie imitativă și liberă, având fie intrări cu aceleași cuvinte, fie cu text complementar, care completează ideea solistei anterioare (ms. 67-68). Aceste situații determină ciocniri de secunde, cu efect dramatic și suprapuneri omofone la interval de terță, sextă sau chiar de secundă mărită (ms. 64), unisonul fiind utilizat foarte rar și doar pe durate scurte.

Ex. 6 W. A. Mozart, *Marea missă în do minor* (KV 427), secțiunea *Domine Deus*, ms. 60-68, fragmente intervalice omofone și polifonice prezente la sopranele soliste

The image displays a musical score for the 'Domine Deus' section of Mozart's 'Messa in do minore' (KV 427), measures 60-68. It features two soprano staves with Latin lyrics. The lyrics are: 'A - gnus De - - i', 'Fi - li - us, Fi - li - us Pa - tris', and 'A - gnus De - i, Fi - li - us'. Colored boxes highlight specific intervals: a red box for 'Fi - li - us, Fi - li - us', a green box for 'tris', and blue boxes for 'A - gnus De - i' and 'Fi - li - us'. The score includes a piano (p) marking and a 3/4 time signature.

II.e. Qui tollis

Secțiunea *Qui tollis* este destinată unui număr mare de interpreți, necesitând două coruri și orchestră, din acest punct de vedere putem considera novatoare ideea lui Mozart. Relația dintre cele două ansambluri vocale este de complementaritate, având intervenții alternative și gradate pe plan armonic, fiind susținute de discursul acordic al instrumentelor de suflat și de fundamentul izocron cu ritm punctat al partidei cordofonelor. Tonalitatea *sol* minor, inserțiile cromatice întâlnite pe parcurs și accentele ritmice ale cordofonelor creează un moment de o profunzime aparte, într-o atmosferă sonoră solemnă și austeră.

Relația dintre coruri este polifonică, la interval de secundă descendentă sau ascendentă, iar între vocile superioare externe intervine imitația strictă. Pentru cadența finală, compozitorul va recurge la unificarea grupurilor vocale, detensionând dramatismul acumulat prin cadența finală picardiană, ce conferă noblețe și evidențiază contextul omogen, unitar, de întreg sonor.

¹³ Măsura ternară ar fi putut fi utilizată în perioadele Ars Antiqua, Ars Nova și Renaștere, întruchipând perfecțiunea și numărul simbolic al Sfintei Treimi.

II.f. *Quoniam*

Tonalitatea de bază a acestei secțiuni este *mi* minor. Aceasta scoate în evidență momentele de intensitate dramatică, realizate prin solo de sopran I, II și tenor, neacompaniate de cor, în raport de polifonie și omofonie. Vocea masculină, ce are rolul de a completa și de a susține celelalte voci, imită strict la octavă melodia aflată la sopran II și are un mers de tip omofon în unele momente. Secțiunile în care partida cordofonelor dublează mesajul sonor al vocilor reprezintă o abatere de la tehnicile de orchestrație, violinele preluând strălucirea și grandoarea sopranelor.

II.g. *Jesu Christe*

Secțiunea *Jesu Christe* este cea mai scurtă secțiune, încadrată într-o tonalitatea *Do* major, ce prezintă evoluția discursului sonor în două planuri distincte: primul fragment are planurile sonore împărțite în patru linii melodice, după modelul corului, dublajele fiind realizate la interval de unison sau octavă perfectă.

Vocal	Lemne	Cordofone	Alămuri	
Sopran	oboii I	vioara I		cornul I și II
Alto	oboii II	vioara a II-a și violă	trombonul alto	
Tenor	fagotul I	violă și vioara a II-a	trombonul tenor	cornul I și II
Bas	fagotul II	<i>basso continuo</i>	trombonul bas	

Al doilea fragment prezintă o evoluție independentă față de cor a fiecărui grup instrumental, în afară de alămuri, ceea ce dă o culoare și o expresivitate aparte.

III.b. *Et incarnatus est*

Inclusă în *Credo*, secțiunea *Et incarnatus est* se evidențiază drept un veritabil pilon al *missei*, constituind un moment de supremă bucurie, datorită textului preluat din *Crez*, care se referă la Nașterea Mântuitorului: *Et incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria virgine, et homo factus est* (Și S-a întrupat de la Duhul Sfânt și din Maria fecioara, și S-a făcut om). Este o secțiune de meditație spirituală, destinată interpretării solistice doar de către soprană, al cărei discurs melodic are un caracter înălțător, senin, celest. În 2013, Papa Francisc declara reporterilor că din *Marea misă în do minor*, această secțiune „este inegalabilă, te ridică la Dumnezeu!”¹⁴. Din punct de vedere al elementelor de limbaj muzical, tonalitatea *Fa* major contribuie la crearea atmosferei luminoase, având în istoria muzicii o valoare simbolică prin asocierea sa cu lucrări muzicale de referință. După o introducere realizată de partida cordofonelor, însoțite de *continuo*, intervine

¹⁴ <https://www.americamagazine.org/faith/2013/09/30/big-heart-open-god-interview-pope-francis>

discursul solistic al sopranei, care îmbină pasajele de virtuozitate vocală cu momentele de expresivitate lirică. Dialogul dintre solistă și instrumentele de suflat (flaut, oboi, fagot), realizat deseori prin imitația unor unități mici conferă un caracter cursiv, fluid, determinând prelungirea discursului prin amânarea repetată a cadenței. Evidențierea timbrală a celor trei instrumente de suflat, în asociere cu vocea sopranei generează impresia unei împletiri sonore de o mare căldură și cantabilitate, datorită manierei omogene de scriitură.

Din punct de vedere al structurii, secțiunea *Et incarnatus est* este organizată sub formă bistrofică, delimitată în interior de modulația la tonalitatea *Do* major, culminând cu o cadență solistică, urmată de încheierea momentului prin revenirea în *Fa* major.

Ex. 7 W. A. Mozart *Marea missă în do minor* (KV 427), secțiunea *Et incarnatus est*, ms. 55-113, a doua parte din partitura sopranei solo

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a

Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est, et ho-mo fa-ctus est, fa-ctus est, fa-ctus est, Cadenza, fa-ctus est.

5. Concluzii

Wolfgang Amadeus Mozart se remarcă prin numărul mare de creații (camerale, concertante, scenice, simfonice, vocal-simfonice), cea mai cunoscută și amplă lucrare din spațiul sacru fiind *Marea Missă în do minor* (KV 427). Acest opus are o structură amplă, dar incompletă, ce a fost întregită în decursul istoriei de numeroși compozitori și adepți ai stilului clasic. Actualmente are o formă încheată și unitară. Particularitățile stilistice, precum: împletirea polifoniei cu omofonia, sublinierea paginilor muzicale prin armonie rafinată sau prin momente de virtuozitate solistică de tip baroc, legătura dintre cor și orchestră, corespondența profundă dintre textul liturgic și sonoritatea sublimă conferă partiturii un caracter maiestuos, lucrarea fiind apreciată de profesioniști și melomani deopotrivă.

Versiunile interpretative în numeroase ipostaze (pe scenele filarmonicilor sau în catedrale, cu ansambluri vocal-instrumentale de nivele diferite) evidențiază valoarea pe care această *missă* o are în prezent, fiind promovată pe întreg mapamondul, în abordări dirijorale ale unor personalități muzicale, atât din secolul trecut – Ferenc Fricsay (1959), Sergiu Celibidache (1990)¹⁵, Leonard Bernstein (1991)¹⁶, cât și contemporane – Markus Stenz (2018), Howard Arman (2020), Christoph Poppen (10.10.2021). Inclusiv în România¹⁷ a fost realizată o punere în scenă a lucrării KV 427, cu participarea soliștilor Emilia Petrescu (soprană), Elena Cernei (mezzosoprană), Aurel Alexandrescu (tenor), Alexandru Voinescu (bas), împreună cu orchestra și corul Filarmonicii „George Enescu” din București, călăuzite spre perfecțiune cu măiestria dirijorului Constantin Silvestri (1956)¹⁸.

În concluzie, *Marea Missă în do minor* a compozitorului Wolfgang Amadeus Mozart este o lucrare ce inspiră auditoriul până în zilele noastre, ce îndeamnă la meditație, la pace lăuntrică, dar mai ales tinde să sensibilizeze fiecare ascultător, conducându-l într-un tărâm al liniștii, al speranței și al iubirii față de Creator și de creația ce-l înconjoară.

BIBLIOGRAFIE

EINSTEIN, Alfred – *Mozart. L'homme et l'oeuvre*, Paris, Éditions Gallimard, 1991

GHECIU, Radu – *Mozart*, București, Editura Muzicală, 2005

PASCU, George, BOȚOCAN, Melania – *Carte de istoria muzicii*, vol. I, Iași, Editura Vasiliana'98, 2003

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=Dk1e55NhNxU&t=95s&ab_channel=graphenediol

¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=ZV7gLWo2pO0&ab_channel=LeonardBernstein-Topic

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=l8kTh0lHkZo&ab_channel=ElenaCernei (25.01.1956, broadcast recording.).

¹⁸ Audiție a secțiunii *Domine Deus*, aparținând interpretării dirijorului Constantin Silvestri, din data de 25.01.1956: https://www.youtube.com/watch?v=F-a9bo6W49A&ab_channel=ElenaCernei

PRATT, Waldo Selden – *The History of Music. A handbook and guide for students*, New York, G. Schirmer (ed.), 1907

SMITH, Elliott H. – *Mozart's "Great" Mass: Sources, History and Performance Practice*, Dissertation Submitted to the Graduate School of the University of Notre Dame in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts, Indiana, Notre Dame, 2019

ȘTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996

WEINBERG, I. – *Mozart*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., 1962

WEBOGRAFIE

CHEN, Jen-Yen – *Catholic sacred music in Austria* – capitolul III din volumul *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2009
<http://dx.doi.org/10.1017/CHOL9780521663199.004>

<https://www.americamagazine.org/faith/2013/09/30/big-heart-open-god-interview-pope-francis>

<http://clubulmelomanilor.blogspot.com/2009/01/wolfgang-amadeus-mozart.html>

<https://despreopera.com/2021/09/06/london-mozart-players-si-jose-cura-la-enescu-2021/>

https://dme.mozarteum.at/DME/objs/pdf/nma_9_-28_-3_eng.pdf

<https://www.festivalenescu.ro/ce-ascultam-pe-5-septembrie-la-ateneul-roman/>

<https://muzicainstantelor.ro/index.php/2018/01/26/marea-misa-de-mozart-in-interpretarea-filarmonicii-transilvania-pe-scena-casei-universitarilor/>

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005889>

ARCANGELO CORELLI – MAESTRU AL ARTEI VIOLONISTICE ITALIENE

Denisa Luța, anul I, Muzicologie

Îndrumători științifici: Conf. univ. dr. Loredana Iașeșen

Lect. univ. dr. Mihaela Balan

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași

Abstract: In the Baroque era, Italy hosted many artistic activities that highlighted the importance and improvement of string instruments. The Italian composer Arcangelo Corelli was admired for his violinistic interpretation of virtuosity and for creating works specific to the instrumental genres of strings. Corelli made a significant contribution to the Baroque musical style, innovating the *sonata à tré*, a genre that included works from the secular sphere – *sonata da camera* and from the religious context – *sonata da chiesa*. His interaction with musicians and composers such as Alessandro Scarlatti and Georg Friedrich Händel at the royal and noble courts where he worked, had a strong influence on his compositional thinking. Corelli published his works with exigency, being very attentive to the final results, considering the quantity insignificant. In the present paper, we aim to emphasize some stylistic features of the composer Arcangelo Corelli, through the analysis of *Sonata da chiesa no. 2* from the *Cycle of 12 trio sonatas op. 3*. The sonata is representative of Corelli's work and style, highlighting his passion for string instruments, especially the violin.

Keywords: Italian Baroque, *trio-sonata*, Corelli.

1. Barocul muzical – epocă de efervescență culturală și artistică

arocul este una dintre cele mai bogate și diverse epoci artistice din istoria omenirii, având multiple manifestări în plan cultural și social. Cuprins cu aproximație între sfârșitul secolului al XVI-lea și mijlocul secolului al XVIII-lea, Barocul a avut o largă răspândire pe teritoriul Europei, dobândind ipostaze variate în principalele centre artistice din acele timpuri: Italia, Germania, Franța, Anglia, Țările de Jos.

Termenul de „baroc” provine din limba franceză, în care cuvântul *baroque* (cu variantele *barroque*, *barrocque*, *baroque*) desemnează o perlă cu formă neregulată, asimetrică, în mod similar limbii portugheze, care utiliza un termen cu rădăcini ligvistice comune, *barroco*. În ceea ce privește delimitarea istorică a epocii Barocului există păreri diferite asupra încadrării etapelor curentului. Muzicologul Manfred Bukofzer a împărțit Barocul în trei perioade: timpuriu (1580-1630), mijlociu (1630-1680) și târziu (1680-1730). Această divizare nu corespunde însă realității artistice concrete din țările unde s-a manifestat. Suzanne Clercx-Lejeune a delimitat Barocul în alte trei etape, considerând limitele istorice ale acestora mai extinse și cu anumite attribute estetice: Barocul

„primitiv” (între 1550 până la 1600), Barocul „plinar” (*plein Baroque*, pe tot parcursul secolului al XVII-lea) și Barocul „tardiv” (de la 1700 până la 1740 sau 1765)¹.

Artele plastice au cunoscut o remarcabilă dezvoltare în secolul al XVI-lea prin ornamentația bogată, evidențiată în pictură de folosirea liniilor curbe, iar în arhitectură prin decorarea construcțiilor cu numeroase detalii. În muzică, Barocul avea o conotație negativă în secolul al XVII-lea, datorită gustului estetic general din acea perioadă, care prefera stilul simplu, cantabil, fără o încărcătură prea mare de tehnici de execuție, aspect sesizat mai târziu de Noel Antoine Pluche prin comparația dintre *musique chantante* și *musique baroque*². Astfel, prin sintagma „muzică barocă” se înțelegea o artă greu de urmărit și ascultat datorită densității ornamentale, cu numeroase pasaje de virtuositate și inserții cromatice.

Ulterior, *Barocul* a devenit din ce în ce mai agreat de publicul larg, ajungând să definească stilul arhitectural, decorațiunile interioare, mobilierul și vestimentația specifice epocii. Chiar dacă în viața spirituală a oamenilor se respectă în continuare principiile impuse de biserică, în planul existenței laice *Barocul* devine un stil de viață prin formele de artă practicate la curtea regală, curțile nobiliare și în general în mediul aristocratic, influențând, totodată, preferințele estetice ale oamenilor de rând. În funcție de contextul geografic, se remarcă stilul simplu, sobru, auster pe teritoriul Germaniei, predispoziția spre strălucire, virtuositate și dinamism în Italia, tendința către grandoare, măreție, fast în arta franceză (prin ornamentația bogată specifică stilului *rococo*) și intersectarea trăsăturilor de stil din spațiul vest și central european în cazul culturii engleze (prin preluarea unor genuri și forme intrate deja în tradiția muzicală: uvertura de tip francez/italian, aria *da capo*, corurile cu rol de comentator, similar teatrului antic grecesc).

În contextul muzical al perioadei cuprinse între sfârșitul secolului al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XVIII-lea au apărut genuri și forme noi, adăugându-se celor existente. O deosebită amploare au avut genurile muzicale instrumentale (*sonata*, *suita*, *concertul*) și anumite forme specifice, care s-au dezvoltat, fie în cadrul genurilor menționate anterior, fie ca genuri independente (*ricercarul*, *fuga*, *invențiunea*, *passacaglia*, *ciaccona*, *rondeau-ul*). Totodată, s-au remarcat genurile vocale și vocal-orchestrale, cu structuri simple sau, dimpotrivă, mai complexe (*motetul*, *opera*, *oratoriul*, *pasiunea*, *cantata*, *missa*), care au constituit un punct de interes dominant în creația anumitor compozitori.

2. Particularități stilistice ale Barocului muzical în Italia

În Italia, compozitorul Claudio Monteverdi a realizat trecerea de la stilul renascentist spre epoca barocă, prin talentul său remarcabil, lăsând în urmă creația valoroasă în care este inclusă prima operă integrală lăsată posterității, *L'Orfeo*. În această lucrare, Monteverdi acordă o importanță

¹ Cf. Claude V. Palisca, *Baroque*, în *Grove Music Online* (oxfordmusiconline.com), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02097>

² Claude V. Palisca, *op. cit.*, apud Noel Antoine Pluche, *Spectacle de la nature: or Nature Display'd*, London, 1748.

episodică viorii în ansamblul de instrumente, punând în valoare particularitățile expresive ale acestui instrument mai puțin evidențiat de alți compozitori până atunci³. Barocul a fost evidențiat și aprofundat ca stil, cu predilecție în genurile muzicale instrumentale (concerte, sonate, suite). Compozitori precum: Arcangelo Corelli, Alessandro și Domenico Scarlatti, Antonio Vivaldi, Pietro Locatelli, Giuseppe Tartini, Tomaso Albinoni au adus inovații în stilul muzical instrumental, mai ales în cadrul muzicii destinate cordofonelor, îmbogățind repertoriul și maniera de interpretare a Barocului italian. În acest spațiu cultural a avut loc dezvoltarea și perfecționarea instrumentelor de coarde prin intermediul luthierilor din Cremona și Brescia, care au dobândit un renume deosebit în istoria muzicii.

În contextul culturii artistice italiene din secolul al XVII-lea existau anumite organizații de artiști numite *academii filarmonice*, care aveau rolul de a sprijini muzicienii în inițiativele lor de promovare a creației contemporane din acele timpuri, de organizare a concertelor și de publicare a manuscriselor sub forma unor partituri accesibile unui număr cât mai mare de iubitori ai muzicii. Practic, aceste *academii* aveau rolul unor veritabile societăți muzicale, reunind atât profesioniști, cât și amatori, cu scopul de a se ajuta reciproc, de a se susține financiar și de a rezista împreună în fața dificultăților care interveneau inevitabil în evoluția și dezvoltarea muzicii. După cum afirmă K. Kuznețov și I. Iampolski, „Italia, cu numeroasele ei formații muzicale, laice și religioase, conservatoare și profesori particulari de muzică vocală și instrumentală, cu tot felul de cercuri și de academii unde se făcea muzică și care contribuiau la însușirea artei muzicale, cu teatrele ei de operă, crease o puternică afluență de artiști tineri, care concureau în căutare de lucru”⁴.

3. Arcangelo Corelli – compozitor reprezentativ al muzicii instrumentale italiene din secolul al XVII-lea

Arcangelo Corelli, născut la Fusignano pe 17 februarie 1653, provine dintr-o familie de oameni cultivați, predecesorii lui având cariere în domeniul juridic, medical, matematic și literar. Tatăl lui a decedat înaintea nașterii sale, astfel încât tânărul Arcangelo a fost susținut în decizia de a urma cariera muzicală de către mama sa, urmând să studieze vioara la Bologna, vechi centru științific și artistic, iar apoi la vârsta de 17 ani să fie admis la *Accademia Filarmonica* din Bologna.

În jurul anului 1675 tânărul Corelli a început să lucreze ca violonist la Roma, unde a avut parte de o mare prețuire și admirație. Aici a intrat în serviciul reginei Christina a Suediei ca muzician de cameră și în mediul favorabil a început să își descopere pasiunea de a crea, compunând primul ciclu de 12 *trio sonate*, pe care le-a dedicat reginei. Întâlnirea lui Arcangelo Corelli cu

³ Cf. Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. I – *De la Orfeu la Bach*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995, p. 270.

⁴ K. Kuznețov și I. Iampolski, *Arcangelo Corelli*, București, Editura Muzicală, 1959, p. 21.

maestrul Alessandro Scarlatti și întrunirea unui ansamblu de cântăreți pentru a interpreta două lucrări în cinstea vindecării de boală a reginei au constituit adevărate oportunități în cariera artistică a compozitorului.

După publicarea în 1685 a opus-ului 2 de *trio sonate* camerale, dedicate cardinalului Pamphili, Corelli a fost angajat ca maestru muzical la palatul acestuia unde, împreună cu violonistul Matteo Fornari și violoncelistul *Giovanni Lorenzo Lulier*, au împărtășit pasiunea pentru muzică, interpretând ca trio sau în cadrul unor ansambluri. Aceștia s-au sprijinit reciproc, reușind să aducă în atenția publicului oratoriul *Santa Beatrice d'Este*, compus de Lulier și interpretat de o orchestră numeroasă, condusă de Arcangelo Corelli⁵. În 1689, înaintea plecării sale de la curtea cardinalului Pamphili, compozitorul și-a finalizat al treilea ópus, alcătuit din 12 sonate *da chiesa*, dedicate lui Francesco al II-lea, Duce de Modena.

Din 1690, Corelli a devenit angajatul cardinalului Pietro Ottoboni, la palatul căruia activitatea muzicală era neîntreruptă. Relația dintre Arcangelo Corelli și Pietro Ottoboni devenise una de prietenie, motiv pentru care i-a fost dedicat grupul de trio-uri camerale, *op. 4*. Între anii 1690 și 1713 Corelli a ajuns în postura de coordonator al reuniunilor muzicale de la *Cappella* cardinalului Ottoboni, unde a avut prilejul de a se întâlni cu Georg Friedrich Händel (în anul 1708), care a remarcat interpretarea și stilul componistic al lui Corelli.

În ultimii ani de viață, Corelli s-a concentrat intens asupra creației sale, preocupându-se de îmbunătățirea stilului și de rezultatele cât mai calitative ale muncii sale componistice. Ciclul de *Sonate pentru o singură vioară și bas cu arcuș sau clavecin op. 5*, în care compozitorul a evidențiat vioara pentru a pune în valoare virtuozitatea interpretului, reflectă măiestria și arta componistică dobândite de Corelli în urma experienței acumulate.

Pasiunea lui Corelli pentru instrumentele de coarde, în special pentru vioară, se remarcă în creația sa prin numărul semnificativ de lucrări dedicate acestui instrument și familiei cordofonelor. Spre deosebire de violoniștii Tomaso Albinoni, Giovanni Bassani, Giuseppe Torelli și Tomaso Antonio Vitali, care au scris atât muzică de concert (pentru vioară solo sau cu acompaniament orchestral), cât și lucrări religioase (*misse* și cantate), Arcangelo Corelli s-a dedicat creației pentru vioară. În acest sens, amintim un detaliu semnificativ din biografia sa, referitor la integrarea unor pasaje improvizatorice în sonatele și concertele cu specific *da chiesa*, chiar în timpul serviciilor liturgice⁶.

În ceea ce privește pasiunile sale și gusturile estetice, Arcangelo Corelli a fost un admirator al artelor plastice, în special al picturii. El deținea tablouri valoroase, pictate de artiști importanți ai

⁵ Cf. Claude V. Palisca, *Baroque*, în *Grove Music Online* (oxfordmusiconline.com), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02097>

⁶ Cf. K. Kuznețov și I. Iampolski, *op. cit.*, p. 23.

Renașterii, iar un gest simbolic pentru această pasiune a fost achiziționarea tabloului său preferat de Peter Breughel și transmiterea acestuia prin testament cardinalului Ottoboni.

Din punct de vedere stilistic, Arcangelo Corelli era un violonist expresiv, cald, cu o tehnică desăvârșită, lăsându-și amprenta asupra auditorilor prin tehnica de execuție a pasajelor de virtuozitate: „Latura tehnică a interpretării era depășită de darul graiului muzical”⁷. El reușea prin interpretarea sa violonistică, remarcabilă, să capteze atenția publicului, să transmită acestuia un cumul de emoție cu ajutorul varietății nuanțelor și expresivității sale artistice.

Arcangelo Corelli era foarte atent la rezultatele finale ale creațiilor sale, care ajungeau la publicare; pune accent pe calitatea lucrărilor, detaliile din conținut, notație, valoare artistică și nu pe cantitate: „El este unul din acei compozitori ale căror creații nu sunt prea numeroase, dar care au lăsat în schimb în istoria muzicii o urmă adâncă și strălucitoare”⁸.

4. Analiza *Trio-sonatei op. 3 nr. 2*

La începutul secolului al XVII-lea, genul de sonată cuprindea două tipuri: *sonata da chiesa* și *sonata da camera*. Prima categorie avea o structură cvadripartită, considerată model al genului: *Grave, Allegro, Andante, Allegro* sau *Presto*, în care contextul tonal se menține în general pe tot parcursul lucrării, cea mai frecventă modificare armonică survenind în partea a III-a. Fiind un rezultat al evoluției genului anterior numit *canzona da suonare*, *sonata da chiesa* conținea în mod frecvent secțiuni cu caracter dansant, în special la final⁹.

Termenul de *trio sonata* vizează un gen specific perioadei baroce, destinat unui grup de trei instrumente, cu predilecție pentru cordofone, dar și pentru unele instrumente de suflat, cum ar fi: oboiul, flautul sau fagotul. În creația lui Arcangelo Corelli *trio sonatele* din opus-urile 2 și 4 necesită interpretarea a trei instrumente cu coarde (două viori și violonă sau clavecin), în timp ce *trio sonatele* din opus-urile 1 și 3 impun utilizarea a patru instrumente (două viori, violonă și orgă), pentru a contura și evidenția registrul timbral mai grav al discursului¹⁰.

Ciclul de 12 *Trio sonate* op. 3 din creația lui Corelli a fost finalizat în anul 1689 și dedicat Ducelui de Modena, Francesco al II-lea. Lucrările reflectă măiestria sa componistică, prin adaptarea stilului specific genului de *sonata da chiesa* la formatul cameral al trio-ului, având la bază alternanța părților rapide și lente în cadrul fiecărei sonate, care conferă un caracter echilibrat și auster, specific muzicii sacre. Astfel, Corelli dobândește aprecierea publicului, în conformitate cu gusturile acestuia.

⁷ K. Kuznețov și I. Iampolski, *op. cit.*, p. 35.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁹ ***, *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Enciclopedică, 2008, p. 517.

¹⁰ Cf. Claude V. Palisca, *Baroque*, *op. cit.*

Sonata nr. 2 din ciclul de *Trio sonate op. 3* de Arcangelo Corelli este o lucrare pentru două viori și violonă, în tonalitatea *Re major*, având inserat, totodată, un acompaniament la orgă prin dublarea liniei melodice realizate de violonă. Lucrarea este alcătuită din patru secțiuni contrastante specifice genului de *sonata da chiesa*, debutând în tempo *Grave* în prima parte, care impune un caracter sobru, solemn, cu rolul de a introduce ascultătorii în atmosfera sacră a lucrării. Scriitura se caracterizează printr-o polifonie liberă, cu evidențierea linearității planurilor sonore, punând accent pe melodia principală destinată violinei principale.

Ex. 1 Arcangelo Corelli, *Sonata op. 3 nr. 2*, partea I, ms. 1-4

Grave.

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo.

6 5 6 5 6 4 5

Partea a II-a este concepută de asemenea în *Re major* și prezintă materialul tematic într-un tempo *Allegro*, sub forma unei structuri de tip *fugatto*, cu elemente de imitație polifonică între violina I și violonă (la interval de octavă), în timp ce violina a II-a realizează o inversare a sensului melodic, cu rolul de a crea un discurs complementar, înfrumusețat. Pe parcursul secțiunii se observă evoluția liberă a planurilor sonore, ce conferă diversitate și expresivitate lucrării.

Ex. 2 A. Corelli, *Sonata op. 3 nr. 2*, partea a II-a, ms. 1-8

Allegro.

5 4 3 9 8 7 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Cu un incipit plin de sensibilitate, în tonalitatea *si minor*, în tempo *Adagio*, partea a III-a valorifică preponderent structuri verticale, îmbinând scriitura omofonă cu elemente de contrapunct, prin întârzierile cu efect disonant și caracter expresiv, care determină cursivitatea și

evoluția tensională de pe parcursul secțiunii. Având o modulație în tonalitatea *fa#* minor în interiorul părții a III-a, discursul muzical revine la tonalitatea *si* minor, urmând ca finalul să rămână deschis prin cadența pe acordul dominantei, care generează o suspensie armonică cu sonoritate expresivă.

Ex. 3 A. Corelli, *Sonata op. 3 nr. 2*, partea a III-a, ms. 17-22 – modulația la *fa#* minor



Ex. 4 A. Corelli, *Sonata op. 3 nr. 2*, partea a III-a, ms. 25-32, final deschis, pe acordul dominantei lui *si* minor



Ultima secțiune a sonatei aduce seninătate în sufletele ascultătorilor prin caracterul energic, în tempo *Allegro* și prin revenirea în tonalitatea de bază, *Re* major. Debutul prin imitația dintre instrumente la intervalele de cvintă și octavă (*Re-La-Re*) evidențiază o scriitură de tip *fugato*, cu evoluție ulterioară liberă. Forma ultimei părți este bistrofică, datorită organizării în două secțiuni relativ egale, cu aspect similar al materialului și scriiturii. Prin dinamismul și mișcarea avântată a intrărilor imitative, contrabalansate de evoluția echilibrată și menținerea unității tonale, ultima parte are un caracter strălucitor, viguros, concluziv.

Ex. 5 A. Corelli, *Sonata op. 3 nr. 2*, partea a IV-a, ms. 1-9





5. Concluzii

Reprezentant de seamă al Barocului italian, Arcangelo Corelli a valorificat instrumentele de coarde prin complexitatea lor, punând în evidență calitățile timbrale și posibilitățile tehnice ale viorii. Corelli a fost un iubitor al artei violonistice și un instrumentist cu o tehnică desăvârșită, reușind mereu să impresioneze și să sensibilizeze publicul prin folosirea nuanțelor și evidențierea expresivității artistice. În contextul istoric și cultural al vremii, Italia continua să fie un veritabil centru al artelor, stimulând creația destinată instrumentelor de coarde care au cunoscut o dezvoltare tehnică remarcabilă la acea vreme. Orașe precum: Roma, Veneția, Florența, Cremona au găzduit așa-numitele *academii filarmonice*, în cadrul cărora compozitorii se sprijineau reciproc, organizând diferite evenimente, concerte camerale sau în cadrul bisericilor.

Reținem contribuția lui Arcangelo Corelli în genurile de tip solistic (concertul, sonata), pe care le-a tratat din perspectiva îmbinării trăsăturilor specifice, atât muzicii de salon, cât și muzicii sacre, integrând și elemente preluate din tradiția stilurilor antifonic și responsorial, regăsite în muzica instrumentală barocă sub forma dialogului concertant. Numeroasele sonate *à tré* evidențiază sinteza acestor tehnici componistice, lăsând posterității adevărate exemple de talent, măiestrie și inspirație.

BIBLIOGRAFIE

- BANCIU, Gabriel – *Introducere în estetica retoricii muzicale*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2006
- BUKOFZER, Manfred M. – *Music in the Baroque Era, From Monteverdi to Bach*, New York, Editura W. W. Norton & Company Inc, 1947
- KUZNEȚOV, K. și IAMPOLSKI, I. – *Arcangelo Corelli*, București, Editura Muzicală, 1959
- OCNEANU, Gabriela – *Barocul în muzică*, Iași, Editura Novum, 2000
- ȘTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol. I, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995

TODUȚĂ, Sigismund – *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, București, Editura Muzicală, vol. I/1969, vol. II/1973, vol. III/1978

WEBOGRAFIE

*** *Arcangelo Corelli*, în *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 19, no. 419, 1878, Musical Times Publications Ltd., 1878, pp. 39–40, <https://doi.org/10.2307/3356661>

DEAS, Stewart – *Arcangelo Corelli*, în *Music & Letters*, vol. 34, no. 1, Oxford University Press, 1953, pp. 1–10, <http://www.jstor.org/stable/730588>

PALISCA, Claude V. – *Baroque*, în *Grove Music Online* (oxfordmusiconline.com), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02097>

OPERA ENGLEZĂ ÎNTRE GENUL TRADIȚIONAL MASQUE ȘI TEATRUL LIRIC EUROPEAN: HENRY PURCELL – *DIDO ȘI AENEAS*

Miriam-Ioana Obadă, anul I, Muzicologie

Îndrumători științifici: Conf. univ. dr. Loredana Iațușen

Lect. univ. dr. Mihaela Balan

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași

Abstract: Henry Purcell gained fame in the history of music through the talent and mastery reflected in his work, becoming the renowned composer of Baroque English opera. By merging the traditional *masque* genre with European lyrical theater and incidental music, Purcell created the opera *Dido and Aeneas*, a representative work for the eighteenth century, which was completed in a tense historical context, fact that did not allow composers to exhibit their creations in front of a large public. H. Purcell was reserved for a long time, avoiding exposing himself through grandiose stage performances and composed mostly instrumental music, becoming a musician of the English court. Later, together with the librettist Nahum Tate, H. Purcell created the opera *Dido and Aeneas*, inspired by the fourth book of the *Aeneid* by Vergilius, a true masterpiece of dramatic musical art. Although the work play was composed with the intention of being staged in a girls' school, it did not remain only in the phase of representation for amateur performers, becoming appreciated and loved by the English public, and it was considered by later musicologists the first English opera – a starting point and a source of inspiration for future generations. This paper aims to highlight the contribution of Henry Purcell in the emergence and development of the opera genre on the British archipelago territory through the synthesis of European cultures.

Keywords: English Baroque, *opera seria*, *masque*, stylistic synthesis, Purcell.

1. Epocă de efervescență culturală și artistică

arocul este una din cele mai înfloritoare epoci din istoria culturii europene, manifestându-se deopotrivă în artele plastice, arhitectură, muzică și dans. Stilul baroc se concentrează pe exprimarea contrastului, a culorilor profunde, a detaliilor mărețe și crearea efectului de inedit, surprindere și fascinație, succedând arta renascentistă începând cu ultimele decenii ale secolului al XVI-lea. Având o largă răspândire în Europa secolului al XVII-lea și până aproape de mijlocul secolului al XVIII-lea, Barocul devine un veritabil mod de viață, un stil dominant pe toate planurile existenței umane, având uneori un aspect flamboiant, similar celui *rocaille*¹ sau *roccoco*².

¹ Stil francez de ornamentare exuberantă, cu o abundență de curbe, controcure, ondulații, volute și elemente modelate pe natură, care au apărut pe mobilă și în decorul interior în timpul domniei timpurii a lui Ludovic al XV-lea al Franței.

² Stil arhitectural, decorativ, artistic și de design interior care a fost generat în Franța secolului al XVIII-lea, dar care s-a răspândit, ulterior, în întreaga Europă și apoi în cele două Americi, mai ales în ceea ce se numește America latină, adică în țările de limbă spaniolă și portugheză.

În plan cultural și social, Paul Henry Lang considera că Barocul a fost un început pentru declinul Renașterii, ceea ce a condus la o evoluție particulară a tuturor artelor. Manfred Bukofzer a utilizat termenul „Baroc” cu referire, atât la perioada istorică muzicală, cât și la alte domenii ale civilizației. Prin analizele efectuate la nivel stilistic, muzicologul a afirmat că există riscul de asociere a termenului (ce viza inițial doar arhitectura) cu muzica, însă arta barocă s-a dezvoltat în paralel cu arta sonoră, chiar dacă unele categorii nu se conformau „modei vremii”. Suzanne Clercx a menținut aceeași idee, exprimând anumite îndoieli privind teoriile referitoare la muzică, literatură și arhitectură. Ea era de părere că muzica se dezvoltă independent de celelalte două arte, având propriile reguli și propriul ritm de evoluție³.

Astfel, în cadrul Barocului timpuriu (1580-1630) s-a evidențiat dezvoltarea monodiei vocale, în etapa următoare (Barocul mijlociu, 1630-1680) a înflorit arta contrapunctică în genurile și formele muzicii instrumentale, cu reverberație și asupra genurilor vocal-orchestrale, iar Barocul târziu (1680-1730) s-a remarcat prin stilul concertant, contrastant, datorită dialogului *tutti-solo*, determinând dinamizarea muzicii și efectul retoric al discursului sonor. Tot din cercetările lui Manfred Bukofzer am reținut considerațiile multiple asupra Barocului, în funcție de periodizarea istorică și contextul social, existând discrepanțe între muzica religioasă și cea de teatru liric.

Începând cu anul 1640 muzica barocă a primit și aprecieri pozitive, vizând exprimarea afectivă în muzică, datorită substratului semantic oferit de suportul literar (poetic, biblic sau literar, în proză). Expresia era deseori derivată din ambiguitate, neregularitate și încifrarea unor coduri muzicale (spre exemplu, melogramele din creația lui J. S. Bach), iar organizarea discursului se raporta la principiile retoricii din Antichitate. Exprimarea sentimentelor prin muzică evidențiază interesul pentru universul interior al oamenilor, reflectând stări de bucurie, admirație, dar și neliniște, suferință. Teoria afectelor s-a menținut o perioadă îndelungată, însă metodele exprimării acestora erau modificate constant.

Barocul muzical cuprinde elemente de bază, precum basul cifrat, prin care se indica armonia, oferind planurilor sonore libertate și cursivitate. Muzica barocă se concentra pe relațiile dintre triadele tonale, dar în *Traité de l'harmonie* al lui J. Ph. Rameau erau menționate și tehnici armonice, prin care se foloseau acorduri mai complexe. Abia spre sfârșitul secolului al XVII-lea au fost abordate fenomene precum cromatizarea, disonanțele, aplicate deopotrivă în cadrul monodiei, recitativului și corurilor.

³ Cf. Claude V. Palisca, *Baroque Music*, Prentice-Hall, 1968.

2. Particularități stilistice ale Barocului muzical în Anglia

Din cauza poziției geografice separate de restul continentului european, muzica barocă engleză a avut o întârziere în asimilarea și decantarea trăsăturilor artistice exterioare, până la crearea unui stil cultural pregnant. Perioada *Commonwealth*-ului⁴ restricționa reprezentațiile artistice, însă spectacolele muzicale au depășit etapa cenzurii, desfășurându-se preponderent în mediul privat. O lucrare reprezentativă de acest gen este *The siege of Rhodes* (1656), considerată prima operă engleză.

Muzica incidentală a spectacolelor de tip *masque* era predominantă în viața artistică a locuitorilor Arhipelagului britanic și a fost punctul de pornire spre opera engleză, având două generații de compozitori: prima generație era adeptă a stilului renascentist târziu, iar a doua se încadrează în Barocul timpuriu, încercând adaptarea stilului *rappresentativo* la limba engleză.

Pe fondul crizelor sociale și politice în Anglia secolului al XVII-lea, muzica instrumentală engleză era practică în case particulare, fiindu-i atribuit rolul de muzică de cameră, în timp ce în alte regiuni se cânta în săli mari, în biserici sau chiar în aer liber. Acest aspect determină plasarea muzicii engleze într-un spațiu intim, delicat, fiind preferate instrumente cu timbru cald și expresie sonoră discretă (de exemplu violele).

Cultura muzicală engleză din perioada Barocului a dat naștere unor monodii pentru voce și instrument, ce aveau ca model muzica italiană, însă au simplificat țesătura sonoră, îmbinând trăsăturile ariilor italiene cu teatrul cult foarte popular în epoca elisabetană. Pentru a crea un rezultat artistic complet, acestor elemente li s-a adăugat și tradiția teatrului popular *masque*, punând în valoare componenta distinctivă, individuală a culturii artistice engleze.

O altă particularitate o constituie apariția unui instrument cu posibilități polifonice, lăuta. Fiind agreată, deopotrivă, de profesioniști și amatori ai muzicii, lăuta a avut o răspândire rapidă în perioada reginei Elisabeta I, determinând apariția unor genuri destinate posibilităților tehnice și expresive ale acestui instrument. Repertoriul muzical pentru lăută cuprindea numeroase piese instrumentale, dar și adaptări pentru voce, având un conținut cu densitate cromatică variabilă, ce conferea discursului muzical tensiune și forță de expresie.

După 1620 și până la mijlocul secolului al XVII-lea, compozitorul reprezentativ al muzicii instrumentale engleze a fost William Lawes, muzician la curtea regelui Charles I. Stilul său era caracterizat prin măreție și rafinament, în paralel dezvoltându-se grupuri de compozitori ce doreau simplificarea muzicii.

⁴ Structură politică în perioada 1649-1660, când Anglia și Țara Galilor, mai târziu împreună cu Irlanda și Scoția, au fost guvernate ca o singură republică după sfârșitul celui de-al doilea Război Civil Englez, după procesul și executarea lui Charles I.

Indiferent de domeniul în care este prezent, stilul baroc se poate descrie prin utilizarea constantă a efectului de mișcare, contrast, a abundenței de detalii și crearea ambiguității. Aceste caracteristici sunt folosite de artiști pentru a reda diferite expresii și emoții, pentru a genera tensiune și exuberanță pentru privitori și ascultători.

Simplificarea scriiturii polifonice vocale a Renașterii a dus la preferința pentru sintaxa omofonă, în strânsă legătură cu apariția tonalității. Muzica barocă permitea valorificarea improvizației, prin notarea în partitură a basului cifrat, interpretul fiind liber să creeze după bunul plac linii melodice speciale, cu evoluție liberă, raportate doar la anumite indicații sugerate în registrul grav. Dinamica era diversă, intensitatea sonoră având fluctuații neașteptate, însă tempo-ul era constant, conferind echilibru întregii desfășurări sonore. Modurile major și minor făceau referire la stări emoționale specifice: bucurie, respectiv tristețe.

Apariția operei a fost determinată de fuziunea tuturor artelor, prezentând deopotrivă caracteristici ale teatrului, poeziei, muzicii și dansului.

3. Henry Purcell – compozitor consacrat al muzicii engleze din perioada Barocului englez

Henry Purcell s-a născut la 10 septembrie 1659 în Westminster, Londra și a fost unul dintre cei mai de seamă compozitori din timpul Barocului. Nu se cunosc informații clare despre data nașterii sale, în afară de cele de pe piatra funerară din Westminster și de pe prima pagină din *Sonata din trei părți* (publicată la Londra, în 1683).

Fiu al lui Henry Senior și Elizabeth Purcell, viitorul compozitor și-a descoperit pasiunea pentru muzică în corul Capelei Regale, însă din 1673, după ce vocea i-a ajuns la modificările inerente ale vârstei, nu s-au mai consemnat informații relevante asupra formării sale. După schimbarea vocii, a lucrat ca reparator de instrumente regale, precum orga de la Westminster Abbey, devenind ulterior organistul acesteia în 1679 și al Capelei Regale în 1682. Prima sa compoziție muzicală a fost creată la vârsta de doar opt ani, urmând să compună numeroase lucrări în diferite genuri.

Din anul 1677 a devenit succesorul lui Matthew Locke la curtea lui Charles al II-lea și a compus muzică pentru orchestra sa de coarde, iar din 1679 l-a succedat pe John Blow ca organist la Westminster Abbey. În 1680 s-a căsătorit și a avut șase copii, dintre care trei au murit încă din copilărie, însă Edward, unul din fiii săi, va urma parcursul tatălui, devenind și el muzician.

Cea mai importantă lucrare a sa este opera *Dido și Aeneas*, dar din repertoriul său fac parte multe alte lucrări, precum: semioperele⁵ *Arthur* (1691), *Regina Zână* (1692), *Regina*

⁵ Termenul de *semioperă* este aplicat tuturor creațiilor muzicale din perioada Restaurației, care îmbinau teatrul cu tradiția engleză *masque*.

Indiană (1695). A mai compus muzică de ocazie, aproximativ 250 de cântece, 12 fantezii pentru grupuri de viole, imnuri și piese pentru serviciile religioase. Henry Purcell este compozitorul imnului *Funeraliile Reginei Maria*, care a fost folosit în coloana sonoră a filmului *Portocala Mecanică*⁶.

Limbajul armonic al creațiilor lui Henry Purcell urmează tradiția engleză, deoarece utilizează tonalități înrudite, conferind muzicii o evoluție constantă, gradată a tensiunii dramatice, prin secționarea și juxtapunerea unor secvențe armonice. Un aspect interesant despre maniera de compoziție a lui Purcell este dat de folosirea unor tehnici armonice novatoare pentru vremea sa, în sensul că atribuia fiecărei tonalități o emoție distinctă.

În cariera sa muzicală, Purcell a abordat numeroase genuri muzicale, compunând pentru diverse ocazii, muzică de teatru și muzică religioasă. Contribuția sa în muzica de teatru a fost relativ minimă, până la realizarea operei *Dido și Aeneas*. Anterior compusese muzică incidentală și muzică instrumentală simplă, îmbinată cu drama vorbită. A compus muzică pentru 43 de piese de teatru, fiind remarcat pentru talentul de a crea muzică adecvată pentru arta dramatică.

În ultimii ani ai vieții sale de doar 36 de ani, Henry Purcell s-a îmbolnăvit, lăsând nefinalizată lucrarea *Regina Indiană*, care a fost completată după moartea acestuia de către fratele său, Daniel Purcell. Abia în ultimii ani de viață H. Purcell a fost recunoscut drept compozitor de valoare, datorită interpretării tot mai frecvente a lucrărilor sale după îmbolnăvire și ulterior postmortem. Interpreții și muzicologii au devenit din ce în ce mai interesați de lucrările instrumentale, fanteziile pentru violă în trei, patru, cinci, șase sau chiar șapte părți. Purcell a reînnoit genuri muzicale considerate depășite, pe care le-a modificat cu măiestria unui compozitor talentat și experimentat.

4. Opera *Dido și Aeneas* – simbol al sintezei dintre muzica europeană și tradiția teatrului popular englez

Opera *Dido și Aeneas* derivă din genul tradițional specific artei dramatice practicate în Anglia secolelor XVI-XVII, numit *masque* – o îmbinare a mai multor arte, precum literatura, dansul și muzica, reunite într-un context unic, menit să exprime declamații dramatice.

Acțiunea operei *Dido și Aeneas* este o reinterpretare a cărții cu numărul 4 din *Eneida* de Vergilius, muzica fiind realizată cu măiestrie de Henry Purcell, iar libretul semnat de Nahum Tate. Această lucrare l-a consacrat pe Henry Purcell, care fusese anterior compozitor de curte, puțin cunoscut publicului larg, din cauza contextului istoric nefavorabil. Opera a fost compusă

⁶ Film satiră/science fiction din 1971, ecranizat după romanul cu același nume al lui Anthony Burgess apărut în 1962.

inițial pentru Școala de fete a lui Josias Priest din Londra, în jurul anului 1689. Fiind destinată unor artiști amatori, opera nu impune dificultăți și posedă o cursivitate cu rolul de a menține curiozitatea auditoriului. *Dido și Aeneas* rămâne una dintre cele mai novatoare creații ale lui Purcell, chiar dacă nu solicită tehnici vocale dificile, iar orchestra este formată doar din instrumente cordofone.

Libretul operei a fost modificat de Nahum Tate, care a restrâns numărul personajelor din *Eneida*, iar *Prologul* se referă la bucuria uniunii a doi monarhi, celebrând căsătoria perechii regale a vremii, William și Mary. John Buttrey afirmă că libretul operei este o subtilă referință spre situația politică din Anglia acelei perioade, evidențiind asemănările dintre perechea regală William, prinț de Orania și Mary, fiica lui James al II-lea. Datorită acestor aspecte, N. Tate a fost forțat să adapteze libretul în așa fel încât să nu existe conexiuni între cele patru personalități. Întrucât conspectele lui Buttrey erau considerate ofensatoare pentru protipendada secolului al XVII-lea, opera nu a fost pusă în scenă în perioada vieții compozitorului.

Dido și Aeneas prezintă povestea tragică a reginei Cartaginei, Dido, care îl primește pe prințul Aeneas aflat într-o călătorie amplă de navigare pe mare pentru a descoperi noi state în Italia. Dido se îndrăgostește de Aeneas, dar își reprimă emoțiile și sentimentele față de acesta, din pricina jurământului de castitate pe care îl făcuse după moartea soțului. Cei doi își consumă dragostea într-o peșteră, în care au fost forțați să poposească din cauza unei furtuni imense, însă Vrăjitoarele, care vor cu orice preț să o distrugă pe Dido, îl smulg pe Aeneas de lângă ea, acesta părăsind-o pentru a pleca într-o nouă călătorie. Dido, profund marcată de durerea provocată de Aeneas, moare, având alături doar pe Belinda, sora și sfătuitoarea ei.

Pentru realizarea operei, Henry Purcell a preluat și elemente din creația profesorului său John Blow, *Venus și Adonis* (1683 – genul *masque*). Aceste influențe se regăsesc în structura lucrării, cât și în orchestra redusă numeric, formată doar din instrumente cordofone. Succesiunea momentelor muzicale este concepută pentru a menține cursivitatea discursului muzical, pentru a întreține suspansul, fiecare act încheindu-se cu un dans specific.

Uvertura

Compusă în metru binar, în măsura de 4/4 (după modelul uverturilor franceze, ce aveau o formă clară de tip II:**A**:II:**B**:II, cu succesiunea de mișcări lent-repede), uvertura operei lui H. Purcell are o întindere relativ scurtă, tempo-ul notat fiind *adagio*, pentru prima parte și *quick*, pentru cea de-a doua.

Din punct de vedere al scriiturii, lucrarea este polifonică, având un caracter dramatic, iar în plan ritmic, violele realizează un discurs în durate punctate, pe valori scurte de timp, fiind susținute de clavecin prin valorile lungi de doime, cu rol de susținere.

Partea I are o funcție introductivă, iar din măsura 13, odată cu debutul părții notate *quick*, atmosfera dramatică se intensifică.

Ex. 1 Henry Purcell, *Dido și Aeneas*, Uvertura, ms. 13-16



Din măsura 32, materialul sonor, expus la clavecin, are o structură acordică, oferind discursului susținere armonică și generând tensiune până la atingerea punctului culminant, amplificat de nuanțele *crescendo* și *decrescendo*.

Ex. 2 H. Purcell, *Dido și Aeneas*, uvertura, ms. 32-34



Ca manieră de scriitură, Henry Purcell folosește elemente specifice muzicii vechi engleze, caracterizată prin *gymel* și *faux-bourdon* (mersul în terțe și sexte paralele), care se evidențiază și în discursul de la vioara I și vioara a II-a.

Aria Ah! Ah! Ah! Belinda

Această arie prezintă lupta intrinsecă a lui Dido, care conștientizează că este îndrăgostită de prințul Aeneas, după ce acesta a poposit în Cartagina. Libretul este modificat de compozitor, aplicând principiile retoricii, prin concizia versurilor alese, repetarea acestora cu scopul evidențierii unor semnificații profunde și pentru a contribui la construcția discursului muzical⁷:

⁷ Cf. Carmen-Valentina Feraru, *Opera barocă în Anglia (Secolele XVII-XVIII)*, Teză de doctorat, Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași, 2016, p. 99.

Libret

„Ah! Belinda, I am Press`d
With torment, not to be confess`d
Peace and I are strangers grown,
I languish till my grief is known
Yet would not have it guess`d”

Partitură

Ah! Ah! Ah! Belinda, I am press`d with torment
Ah! Ah! Ah! Belinda, I am press`d with torment not to be
confess`d
Peace and I are strangers grown
Peace and I are strangers grown
I languish till my grief is known
Yet would not
Yet would not
Would not have it guess`d
Peace and I are strangers grown
Peace and I are strangers grown
Strangers grown
Have it guess`d

Este o *arie* cu formă tristrofică mică de tip A-A₁-A_v, unde cele trei articulații au dimensiuni inegale, determinând o formă neregulată, tipică Barocului. Se evidențiază prezența basului ostinat, realizat de clavecin cu rol de acompaniament, pornind de la o temă de patru măsurii, care se repetă identic pe centrul modal *do* în secțiunea A, transpus apoi pe *sol* în articulația mediană A₁, revenind la modul minor pe *do* în secțiunea finală A_v. Atmosfera ariei face trimitere la o stare de continuă frământare sufletească a eroinei. În secțiunea A, versurile *I am press`d/ With torment* se repetă prin variație și dezvoltare, Henry Purcell accentuând sentimentele lui Dido prin ritmul punctat.

Ex. 3 H. Purcell, *Dido și Aeneas*, Aria Ah! Ah! Ah! Belinda, ms. 9-15

9

Ah! ah! ah! Be - lin - da I am pressed with torment

bas ostinat

Imitație liberă

Observăm un raport de imitație liberă între cele două planuri sonore, ordinea intrării variind în funcție de necesitățile expresive ale discursului. Astfel, rezultă o muzică de impact, cu o polifonie imitativă subtilă, contribuind la crearea tensiunii sonore, care se acumulează gradat până la atingerea culminației din secțiunea mediană, prin saltul de decimă mică (re_1 - fa_2) al mezzosopranei, urmat de mersul cromatic descendent până la rezolvarea din cadența prelungită pe *do*.

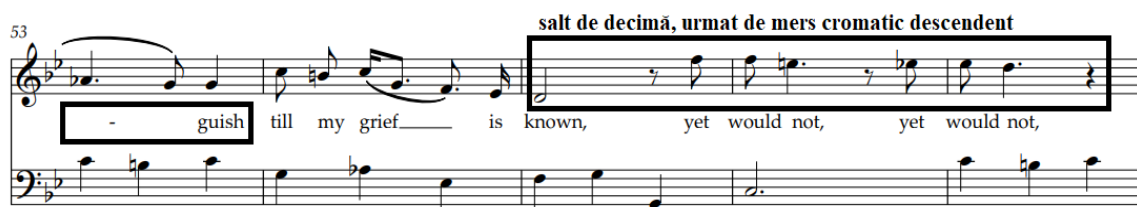
Ex. 4 H. Purcell, *Dido și Aeneas*, Aria Ah! Ah! Ah! Belinda, ms. 46-57

46

- guish till my grief is known, I lan - - - - -

bas ostinat transpus pe sol

vocaliză prelungită, anticipând punctul culminant



Tot în secțiunea B se regăsește un exemplu de vocaliză pe cuvântul *languish* (*tânjesc*), evidențiind textul literar și punând, totodată, în valoare discursul melodic vocal, prin dificultatea dată de tempo-ul lent, ce necesită susținere din partea interpretei.

Aria reginei Dido: *When I am laid in earth*

Conform libretului, în finalul operei survine moartea eroinei, răpusă de durerea pe care o resimte după ce iubitul ei o părăsește. Această arie descrie ultimele stări și gânduri ale reginei Dido, pe care le împărtășește celor două sfătuitoare. Linia melodică este preponderent punctată, iar acompaniamentul este construit pe valori mari de timp, acestea anticipând starea specifică trecerii în planul morții cu amestecul de suferință dinaintea sfârșitului.

Aria este compusă din două strofe mici, fiecare cuprinzând câte două variații pe tiparul de bas, echilibrate ca întindere muzicală. Compozitorul pune în evidență anumite cuvinte, ce descriu durerea eroinei, atribuindu-le pasaje melodice care să sugereze tristețe: cuvântului *laid* (*așezată*) îi atribuie un mers melodic descendent frecvent utilizat în perioada renascentistă, unde se accentua mai mult sensul cuvântului, nu al frazei.

Ex. 5 H. Purcell, *Dido și Aeneas*, Aria *When I am laid in earth*, ms. 13



Cea de-a doua strofă prezintă și mai mult dramatism, susținând încărcătura literară, pentru a se atinge ulterior punctul culminant pe expresia *Remember me*, evidențiată de Purcell prin apariția acesteia de șase ori.

Corul final: *With drooping wings*

Conceput în sol minor, acest cor încheie opera *Dido și Aeneas* într-o atmosferă de tristețe profundă, creată prin tempo-ul *Larghetto*, căruia i se adaugă indicația *piano sempre espressivo*. Corul este constituit din personaje ce întruchipează curtenii și prietenii reginei, partitura având la bază o sintaxă omofonă, preponderent izoritmă, cu elemente de polifonie imitativă și întârzieri disonante, cu rol semnificativ în crearea contextului sobru, cu accente dureroase, dar

într-o atmosferă generală calmă, resemnată. Linia melodică interpretată de vocile feminine este subtil tensionată cu ajutorul cromatismelor, iar vocile masculine cântă în registrul grav, aducând un ultim omagiu reginei Dido. Pauzele care se succed periodic în unele secvențe muzicale fac trimitere la sfârșitul tragic al eroinei, devastată de pierderea iubitului.

5. Concluzii

În perioada Barocului, din cauza contextului istoric tensionat arta muzicală engleză s-a dezvoltat mai târziu față de celelalte spații culturale europene. Cu toate acestea, muzica engleză a avut o evoluție proprie, prin contribuția unor compozitori de renume, care au observat fondul valoros al tradiției dramaturgice în cadrul genurilor populare practicate în spațiile publice, de tipul *masque*, valorificând trăsăturile acestuia în creații muzicale cu caracter scenic. Henry Purcell a creat o sinteză originală între genurile operei europene, muzica incidentală și tradiția teatrală engleză, reflectând prin lucrările sale estetica polivalentă a Barocului din domeniile literaturii, artelor plastice și muzicii. Compozitorul a preluat elemente importante, ce au aparținut predecesorilor săi, reușind să creeze prima operă engleză, *Dido și Aeneas*, care transmite o varietate largă de emoții, de la fericirea celor doi îndrăgostiți, până la tragicul sfârșit al eroinei.

Contribuția lui Henry Purcell în creația de teatru liric este remarcabilă prin fuziunea dintre multiplele orientări stilistice din secolul al XVII-lea, realizând o îmbinare a tehnicilor de scriitură de tip polifonic, vertical-armonic, melodie acompaniată, ce ilustrează trăsăturile definitorii ale artei vocale și instrumentale din perioada Barocului.

BIBLIOGRAFIE

- BUKOFZER, Manfred M. – *Music in the Baroque Era, From Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton & Company Inc, 1947
- FERARU, Carmen-Valentina – *Opera barocă în Anglia (Secolele XVII-XVIII)*, Teză de doctorat, Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași, 2016
- HARRIS, Ellen T. – *Henry Purcell's DIDO and AENEAS*, New York, Clarendon Paperbacks, 1989
- OCNEANU, Gabriela – *Barocul în muzică*, Iași, Editura Novum, 2000
- ȘTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol. I, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995

WEBOGRAFIE

HOLMAN, P., & THOMPSON, R. – *Purcell, Henry (ii)*, în *Grove Music Online* (oxfordmusiconline.com), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278249>

HOLMAN, Peter – *Purcell's Orchestra*, în *The Musical Times*, vol. 137, nr. 1835, Musical Times Publications Ltd., 1996, pp. 17–23, <https://doi.org/10.2307/1003380>

LAMSON, Roy – *Henry Purcell's Dramatic Songs and the English Broadside Ballad*, în *Publications of Modern Languages Association of America (PMLA)*, vol. 53, no. 1, Modern Language Association, 1938, pp. 148–61, <https://doi.org/10.2307/458409>

PALISCA, Claude V. – *Baroque*, în *Grove Music Online* (oxfordmusiconline.com), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02097>

APOTEOZA ARTEI CLAVECINISTICE FRANCEZE DIN BAROC: FRANÇOIS COUPERIN

Ana-Vanessa Păduraru, anul I, Muzicologie

Îndrumători științifici: Conf. univ. dr. **Loredana Iașeșen** și

Lect. univ. dr. **Mihaela Balan**

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași

Abstract: François Couperin distinguished himself in the history of music by his mastery and compositional skills, being considered one of the established representatives of the French Baroque. In addition to motets, organ compositions and chamber compositions, Couperin is best known for his interpretive and musical work dedicated to the harpsichord, with a collection entitled *Pièces de clavecin*, organized in four volumes. The features of his music reflect the evolution and changes that appeared in the French artistic field at the beginning of the 18th century. Couperin's passion for Jean-Baptiste Lully's music had a particular influence on his style, which was obvious in the integration of certain elements of the Italian school into works such as *Apothéose de Corelli* and *Apothéose de Lully*. In the collection dedicated to chamber music, *Les goût réunis on nouveaux concerts*, the composer combines the French and Italian styles, a fusion considered as „perfection in music”. Many of his works have been lost due to the original manuscripts that have not survived over time. Couperin has held numerous positions throughout his life, the most important being his appointment as *organist du roi* at the court of King Louis XIV. At the culmination of his career, in addition to his responsibilities at the French court, he was recognized as the most important composer in France and also an excellent organ and harpsichord teacher. This paper considers François Couperin's contribution to the development of French harpsichord art from the Baroque period through the synthesis of various musical styles.

Keywords: Baroque, *Pièces de clavecin*, chamber music, *organist du roi*, French art.

1. Barocul – trăsături generale ale contextului istoric, multicultural, stilistico-estetic

ornind de pe teritoriul Italiei, Barocul s-a extins în Spania, Portugalia, Germania, Franța, Anglia, maniera acestuia fiind specifică arhitecturii europene, în special a bisericilor și palatelor, grandios ornamentate. Stilul vremii s-a reflectat și în modul de viață, deoarece totul tindea spre măreție, splendoare, de la înfrumusețarea clădirilor, teatrelor și a instrumentelor muzicale, până la cea a mobilierului sau a vestimentației. Aristocrația și burghezia aveau o mare putere de influență în această perioadă, aspirația lor spre somptuozitate fiind insuflată de progresul pe plan financiar, prin dezvoltarea comerțului. Spre sfârșitul secolului al XVII-lea, nobilimea va asalta, atât sălile de operă, cât și cele de teatru, manifestând o dorință intensă către opulență, fast și decoruri bogat ornamentate.

Umanismul a reprezentat un principal imbold pentru noul concept, revenirea doctrinelor antice influențând semnificativ muzica. Dorința de cunoaștere, prezentă încă din Renaștere, mobilizează noile generații de scriitori, cercetători, artiști în direcția experimentelor bazate pe readucerea învățăturilor vechi în centrul atenției, generând numeroase idei și direcții novatoare pentru marii gânditori ai omenirii. Muzica, împreună cu celelalte arte, se caracterizează printr-o continuitate stilistică și o sursă comună de schimbare, întrucât circumstanțele practicării artei muzicale erau determinate de mediul social și intelectual al manifestărilor artistice. În ceea ce privește abordarea compoziției, secolul al XVII-lea a marcat perioada explorării unor noi tendințe. Din 1640 până în 1690, genurile *aria da capo* și *sonata à tre* se bucurau de o anumită siguranță, fapt ce a dus la accepțiunea de fază „clasică” a acestor genuri. La sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea genuri, precum concertul, aria și sonata au ajuns la un grad ridicat de dificultate, determinând apariția unui stil mai simplu și natural în plan melodic (*intermezzo*-urile din componența *operei seria*). Totodată, se observă evoluția genurilor sincretice (opera, oratoriul și cantata), stilul acestora fiind contrar polifoniei renascentiste, dar și contrapunctului instrumental strict din perioadele Barocului mijlociu și târziu.

Calitățile ce au fost identificate ca dominând stilul muzical în perioada dintre Renaștere și mijlocul secolului al XVIII-lea sunt: forma deschisă, gradul de ornamentare, dinamismul, coexistența stilurilor diverse, evidențierea contrastelor, individualismul, reprezentarea afectelor și multe altele. Mulți compozitori vor pune accent pe exteriorizarea afectelor, inspirate din literatură sau universul interior al oamenilor. Teoria afectelor a avut drept fundament identificarea sentimentelor și stărilor de spirit diferite, precum bucuria, iubirea, tristețea, ura, dorința, calmul sau furia. Muzicienii au adoptat ca obiectiv principal exprimarea pasiunilor și a emoțiilor, căutând maniere cât mai elocvente de a le expune în plan sonor. Sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea au dus la studierea unor noi resurse, spre exemplu: cromatismul, disonanța, monodia, recitativul, tonalitatea și noi asocieri vocal-instrumentale. Modurile au fost restrânse la categoriile major și minor, devenind sisteme orizontale stabile, cu plan armonic tonal-funcțional (aspecte definitorii pentru noul sistem de organizare sonoră – tonalitatea). Sistemul temperat, cel care împarte octava în 12 semitonuri egale, este atribuit instrumentelor cu claviatură. În ceea ce privește partea teoretică, fundamentele armoniei tonale sunt prezentate în *Tratatul de armonie* al lui Jean-Philippe Rameau, iar noțiunile despre contrapunctul sever se găsesc în lucrarea *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux.

2. Particularități ale Barocului francez – artă, cultură, societate

Monarhii din Franța, de la Ludovic al XIII-lea până la Marie-Antoinette, au înțeles importanța social-politică a artelor, contribuind semnificativ la promovarea și susținerea financiară

a acestora. Gradul de perfecționare a instrumentelor, maniera interpretativă, rolul muzicii în societate, receptarea acesteia de către muzicieni și melomani s-au modificat constant pe parcursul secolelor. Muzica franceză a încorporat elemente din muzica populară, dar și tradiția dansului de curte, care era esențială. Aspirația spre bunul gust, eleganță și grație a fost un obiectiv comun al tuturor domeniilor artistice și culturale din spațiul francez, urmărindu-se dezvoltarea unei estetici rafinate, atent gândite în toate formele de manifestare (scrisă, orală sau practică). În Franța creatorii dobândiseră o afinitate particulară pentru experimentarea tehnicilor de exprimare prin muzică a unor elemente naturale, prin imitarea sunetelor înconjurătoare, a unor situații și trăiri inspirate din literatură, teatru, poezie, a unor emoții umane prin intermediul timbrului sonor, acordurilor, sonorităților, potrivit rezultatul sonor cu sursele vizate.

Muzica era definitorie în viața de zi cu zi, mai ales la curtea franceză, însoțind serviciile religioase și activitățile regale, atât din viața obișnuită, cât și de la evenimentele festive. Astfel, integrarea muzicii avea rolul de a pune în valoare splendoarea ceremoniilor publice, de a intensifica bucuria oamenilor de rând, oferind, totodată, un cadru adecvat pentru divertismentul, relaxarea, încântarea suveranilor și a curtenilor. În egală măsură, muzica putea fi valorificată ca instrument politic și social, având puterea de a sprijini autoritatea și imaginea regală, statutul și prestigiul monarhic. În acest scop, curtea franceză a păstrat un număr constant de muzicieni pentru crearea contextului adecvat ceremoniilor grandioase, impozante. La începutul anilor 1680 reședința regală s-a mutat la Versailles, iar concertele au dobândit funcția de divertisment oficial, având o valoare socială puternică. Lambert, Marais, Forqueray, d'Anglebert, Couperin au compus numeroase lucrări muzicale de curte, generând un nivel înalt de creație și interpretare, cu impact deosebit asupra aristocraților și publicului de rând. Concertele de la Versailles au devenit un veritabil model pentru concertele publice din perioada secolelor XVII-XVIII, transformând Parisul din timpul Iluminismului francez în capitala muzicii europene.

Dacă *chanson*-ul polifonic s-a impus ca gen reprezentativ al muzicii franceze din a doua jumătate a epocii renascentiste, ulterior, compozitorii francezi s-au arătat deschiși spre tendințele monodice considerate moderne la vremea respectivă. Apar genuri vocale noi, precum *chanson à couplets*, *air-complainte (arioso)*, *air déclamé*¹, „aria de curte” fiind cea mai răspândită, datorită caracterului accesibil. Era o piesă de dimensiuni mici, cu text simplu și subiect lămurit – glumeț sau sentimental, galant sau omagial – pentru una sau mai multe voci, având acompaniament de lăută, instrument valoros și apreciat în Franța secolului al XVII-lea. Pe baza acestor genuri și forme de practică muzicală se dezvoltă o tradiție autentică franceză, ceea ce va duce la apariția unor lucrări scenice, care îmbină comicul și tragicul, teatrul și poezia, muzica și dansul, dând naștere genurilor

¹ Cf. Kathleen Sheetz, art. *Jean-Baptiste Lully*, în *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Lully>

hibride de tipul operei-balet sau baletului melodramatic. Unul dintre compozitorii novatori, cu spirit scânteietor și forță creatoare deosebită este Jean Baptiste Lully; de origine italiană (Giovanni Battista Lulli), s-a adaptat și naturalizat spațiului francez. El a integrat dansul în activitățile de divertisment ale aristocraților și a transformat aceste „distracții” de curte în genuri muzicale complexe, ca versiuni proprii ale muzicii italiene în cultura franceză (*comédie-ballet*, *tragédie en musique*, *tragédie lyrique*).

Creația instrumentală a cunoscut o evoluție simultană cu cea a baletului și a operei, fiind în strânsă legătură cu acestea, prin influența ritmului de dans și pătrunderea unor elemente poetice sau teatrale în planul muzicii lipsite de text. Astfel, se dezvoltă un stil componistic particular, evidențiat mai ales în lucrările pentru clavecin, ale cărui posibilități tehnice și expresive au fost explorate în cele mai diverse genuri și ipostaze sonore. Fiind un instrument cu claviatură, înrudit cu orga și folosit ca suport armonic (bas continuu) în muzica de cameră, de biserică, de balet sau operă, clavecinul și-a dobândit treptat independența, devenind instrumentul favorit al cercurilor de iubitori ai muzicii. Creatorii de muzică pentru clavecin au preluat de la lăută elementele de scriitură și ideile de repertoriu, „dar din momentul în care muzica lui încântă ceremoniile de la curtea regală, compozitorii încep să creeze literatura lui proprie”². Spre deosebire de italieni sau germani, francezii consideră această epocă din istoria muzicii drept „clasică” și nu barocă. Există argumente care justifică existența unei etape clasice definitorii în cultura franceză, prin edificarea artei sonore pe elemente de spiritualitate națională, care au fost transferate în plan muzical, conferindu-i individualitate, consecvență, forță estetică. „Clasicismul muzical” al Franței s-a impus în toate planurile compoziției, de la miniaturile vocale sau instrumentale până la creații de amploare.

3. François Couperin – virtuoz al clavecinului și compozitor consacrat al artei clavecinistice

François Couperin, fiu al lui Charles Couperin II, a fost un compozitor, organist, clavecinist și cel mai remarcabil membru al dinastiei Couperin. El poate fi considerat un important reprezentant al culturii muzicale franceze, alături de compozitorii Jean-Baptiste Lully și Jean-Philippe Rameau.

Mediul în care s-a născut compozitorul este unul artistic, membrii familiei având preocupări muzicale: unchiul său, Louis Couperin, a fost organist, iar tatăl său, Charles Couperin II, începând cu anul 1661, a primit postul de la biserica St. Gervais. Este foarte posibil ca micul François să fi luat primele lecții de muzică chiar cu Charles. În 1679, când avea doar zece ani, tatăl său a murit și potrivit lui Tison du Tillet³, Jacques-Denis Thomelin, organistul din St. Jacques-de-la-Boucherie a devenit „un al doilea tată pentru el”, luându-l pe tânărul François sub îndrumarea sa. François urma

² Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. 1, *De la Orfeu la Bach*, p. 321.

³ Edward Higginbottom, *Couperin (i) François*, în *Grove Music Online* (oxfordmusiconline.com), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278203>

să moștenească postul tatălui său la cea de-a 18-a aniversare, conform consiliului bisericesc din St. Gervais, asigurând serviciile interimare ale lui Michel Richard de Lalande. Acesta deținea alte trei funcții în biserica din Paris, fiind deseori suplinat de Couperin.

După moartea lui Charles, duhovnicii din St. Gervais i-au permis lui François și mamei sale, Marie să locuiască în casa organistului, întrucât tânărul urma să ocupe postul tatălui său. În anul 1690 Marie moare, însă circumstanțele vieții lui Couperin se schimbaseră deja în anul precedent. În urma căsătoriei cu Marie-Anne Ansault, a cărei familie a avut legături influente în lumea afacerilor, Couperin a dobândit numeroase beneficii, primele două dintre cărțile sale de clavecin fiind dedicate unor deținători de funcții administrative importante și profitabile în departamentele guvernamentale – C. A. Pajot de Villers și lui F. Pratt. Cei doi au avut împreună patru copii înregistrați în documentele oficiale: Marie-Madeleine, Marguerite-Antoinette, François-Laurent și Nicolas-Louis.

Couperin a obținut după un an de la căsătoria sa primul privilegiu regal de a-și tipări și vinde muzica, iar această licență era valabilă timp de șase ani. Compozitorul s-a folosit de ea pentru a edita o colecție de *Pieces d'orgue*. Există o singură copie a publicației originale, aceasta având forma unui manuscris legat cu o pagină de titlu gravată, o procedură deloc neobișnuită pentru edițiile limitate. Forma publicației indică circumstanțele financiare precare ale lui Couperin la acea vreme, însă descoperim o notă mai puțin reținută în aprecierile lui Lalande, care folosea următoarea afirmație pentru a descrie piesele lui Couperin: „fort belles, et dignes d’être données au Public” („foarte frumoase, și demne de a fi oferite Publicului”)⁴. Rolul jucat de Lalande a influențat puternic dezvoltarea muzicală timpurie a lui Couperin, atât ca mentor, cât și ca susținător al creației sale. El a fost un organist activ până la moartea sa din 1733, urmând o tradiție veche de secole, în care o astfel de muzică improvizată era considerată un talent și un meșteșug veritabil. Având o funcție stabilă, cu atribuții pentru primul trimestru al fiecărui an, a câștigat pentru prima dată un punct de sprijin la curte și a fost ales de Ludovic al XIV-lea în 1693 ca succesor al fostului său profesor, Thomelin.

Couperin pare să fi lucrat la o colecție de trio sonate în această perioadă. Trei dintre ele, având denumiri diferite, au fost încorporate ulterior în publicația *Les nations* din 1726. Titlurile originale ale acestora erau *La pucelle*, *La visionnaire* și *L’astrée*, fiind incluse în partitură alături de o altă sonată (nr. 4 – *La Steinquerque*), aflată într-un manuscris din Colecția *Brossard*. Cele patru sonate *Brossard* par să dateze din aproximativ același an, 1692, datorită unității stilistice a grupului și a unor surse biografice, care sugerau crearea lor în perioade de timp apropiate. Primele roade ale admirației lui Couperin pentru maeștrii Barocului italian, în special pentru Corelli, se pot observa în aceste sonate timpurii. Există dovezi sigure pentru participarea lui Couperin și la muzica de curte a

⁴ David Fuller, Bruce Gustafson, *Couperin (i) François*, op. cit.

altor familii regale, precum casa Stuart din Regatul Scoției, unde a intrat în contact cu alte tradiții europene, printre lucrările audiate acolo aflându-se și partituri de muzică instrumentală italiană. Admirația pentru acest stil a fost transpusă în plan sonor sub forma unei lucrări dedicate compozitorului și violonistului italian, pe care a intitulat-o *Apothéose de Corelli*, datând din 1724. Lucrarea concretizează o dorință mai veche a lui Couperin de a reuni stilurile italian și francez într-o manieră omagială și strălucitoare, specifică stilului său clavecinistic.

Couperin a fost numit ca *organist du roi* pe data de 26 decembrie 1693 și a însemnat cel mai important eveniment al carierei sale, deschizându-i oportunități și avantaje deosebite. După sosirea sa la curte, acesta avea sarcina de a preda clavecin ducelui de Burgundia și altor personalități nobiliare, inclusiv contelui de Toulouse, prințesei văduve de Conti și doamnelor de Bourbon și de Charolais, fiicele ducelui de Bourbon. În doar trei ani petrecuți la curte, compozitorul și-a dobândit propria recunoaștere, datorită decretului dat de regele Ludovic al XIV-lea din 1696, care oferea înnoobilare persoanelor cu un loc de muncă respectabil și care își permiteau plățirea unui privilegiu. În jurul anului 1702, a urmat o nouă onorare, fiind numit *Chevalier de l'Ordre de Latran*. Couperin a întreprins în prima parte a carierei sale numeroase activități artistice: pe lângă responsabilitățile sale de la curtea franceză, a participat și la evenimente muzicale de la curtea Stuart.

În perioada ce acoperă aproximativ ultimii 15 ani ai domniei lui Ludovic al XIV-lea, Couperin a câștigat admirația contemporanilor și s-a dovedit a fi unul dintre cei mai cunoscuți compozitori francezi ai vremii. În anul 1717, lui Couperin i s-a oferit dreptul de a moșteni postul de clavecinist al regelui după moartea lui D'Anglebert, devenind *ordinaire de la musique de la chambre du roi pour le clavecin*. La apogeul carierei sale, Couperin era considerat un profesor excepțional de clavecin și orgă, instrumente pentru care a compus un număr semnificativ de lucrări. În 1713 a luat o licență de tipărire pentru 20 de ani, ce urma să acopere publicarea muzicii sale până la sfârșitul vieții. Începând cu același an, transmiterea pieselor sale de clavecin a devenit o preocupare principală, urmând să se concentreze pe scrierea unui tratat despre interpretarea la clavecin, *L'art de toucher le clavecin*, publicat pentru prima dată în 1716.

În jurul anului 1724, sănătatea sa devenea din ce în ce mai vulnerabilă și a fost nevoit să caute ajutor pentru îndatoririle sale la St. Gervais. A aranjat ca vărul său Nicolas Couperin să-i fie asistent și, în cele din urmă, succesor. Publicarea creațiilor sale a continuat prin numeroase tipăriri între apariția cărții a treia (1722) și a patra (1730) pentru clavecin. Ultimele creații apărute au fost *Pieces de violes de Couperin* (1728) și *Quatrième livre de pieces de clavecin* din 1730.

În prefața celei de-a patra cărți, Couperin a mărturisit că sănătatea lui devenea din ce în ce mai fragilă, iar în același an a renunțat la ambele numiri ale curții. Fiica sa, talentata Marguerite-Antoinette, urma să preia funcția de clavecinistă, iar Guillaume Marchand să îi ia locul în capela

regală. Couperin a murit trei ani mai târziu. Cu puțin timp înainte de moartea sa, acesta a obținut un nou privilegiu, valabil timp de zece ani, pentru a acoperi tipărirea pieselor sale rămase nepublicate. Din nefericire, nimeni din familia lui Couperin, care avea această posibilitate și drept, nu a dat dovadă de suficientă atracție sau interes pentru a duce proiectul până la capăt.

Arta lui Couperin are proveniența din mai multe surse. Datorită pregătirii sale timpurii ca organist, acesta a dobândit abilități solide de contrapunct, iar talentul său componistic a avut o contribuție semnificativă în evidențierea cu măiestrie a planurilor sonore și a relațiilor armonice dintre acestea. Compozitorul a moștenit, de asemenea, calitățile de „dulceață” (*douceur*) și naturalețe pe care francezii le considerau semnele caracteristice ale stilului lor. Spre sfârșitul carierei sale și-a manifestat intenția de a realiza o sinteză între muzica franceză și cea italiană.

Opinia conservatoare franceză nu era de părere că o astfel de împletire stilistică ar putea fi realizată. Le Cerf de la Viéville a afirmat că erau „atât de diferite, încât este dificil să le legi și să le îmbini fără a le strica pe cele două”⁵. În ciuda criticilor, Couperin a realizat o împletire a stilurilor, prin valorificarea unor forme și structuri tipice sonatelor italiene, prin folosirea secvențelor și întărirea argumentului muzical, fără să renunțe la trăsăturile de bază ale artei franceze: melodia naturală și lină, armonia cromatică expresivă, dar nu exagerată și simplitatea tratării materialului sonor.

„Paradoxul purității estetice” (Mellers, 1950) în muzica lui Couperin provine din reunirea unui stil melodic limitat și simplu cu un vocabular armonic bogat și diversificat. Semnificația muzicii compozitorului rezultă, mai degrabă, din disonanțe expresive (în special din septime și none), decât din intervalele melodice „afective”. De asemenea, Mellers a subliniat o legătură strânsă între poezia și pictura din acea vreme cu muzica lui Couperin. Toți se conformau principiilor „artei imitative”, căutând să reflecte experiența proprie prin referire la realitatea înconjurătoare – fenomenele naturale și condiția umană. În prefețele lucrărilor sale, Couperin lasă impresia unui artist implicat, atent în munca sa, nelipsit de stimă de sine și capabil de dreptate. O aprofundare a muzicii sale de clavecin dezvăluie un cercetător inteligent și pasionat al artelor și ideilor din vremea sa. De asemenea, muzica de clavecin a compozitorului francez era cunoscută în Italia, Anglia și Germania. Gerber a susținut că Bach remarcase cu siguranță muzica lui Couperin, folosind multe dintre manierele acestuia în interpretarea sa. Valoarea muzicii sale a fost evidențiată chiar și după trecerea a două secole de la intrarea lui Couperin în eternitate, prin atenția acordată de compozitori, precum Debussy și Ravel, care au simțit o strânsă afinitate cu creația sa, considerând că simbolizează spiritul artei franceze.

⁵ Edward Higginbottom, *Couperin (i) François*, op. cit.

4. Concluzii

În spațiul francez s-a urmărit dezvoltarea unei estetici sofisticate, obiectivul comun al domeniilor artistice și culturale fiind aspirația spre eleganță, grație și rafinament. Creația instrumentală a cunoscut o strânsă legătură cu baletul și opera, prin influența ritmului de dans și pătrunderea unor elemente poetice sau teatrale în planul muzicii lipsite de text, acestea evoluând simultan.

François Couperin, compozitor, organist, clavecinist, s-a născut într-un mediu artistic cu tradiție îndelungată și a fost cel mai distins membru al dinastiei Couperin. În prezent este considerat un important reprezentant al culturii muzicale franceze, alături de compozitorii Jean-Baptiste Lully și Jean-Philippe Rameau. Couperin a fost numit *organist du roi* și a dobândit reputația de profesor excepțional de clavecin și orgă. Pregătirea sa timpurie ca organist l-a ajutat să dobândească abilități solide de contrapunct, talentul său componistic având o contribuție însemnată în evidențierea planurilor sonore și a relațiilor armonice dintre acestea. Spre sfârșitul carierei sale, a urmărit realizarea unei sinteze între stilul muzicii franceze și cel italian, valorificând forme și structuri tipice sonatelor *da chiesa* și *da camera*, fără să renunțe la trăsăturile de bază ale artei franceze: melodia liniștită, armonia cromatică expresivă și simplitatea tratării materialului sonor. Toate aceste aspecte l-au consacrat pe François Couperin în contextul Barocului drept creator al unei arte interpretative profund impregnate de spiritul și autenticitatea tradiției muzicale franceze.

BIBLIOGRAFIE

- BANCIU, Gabriel – *Introducere în estetica retoricii muzicale*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2006
- BUKOFZER, Manfred M. – *Music in the Baroque Era, From Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton & Company Inc, 1947
- OCNEANU, Gabriela – *Barocul în muzică*, Iași, Editura Novum, 2000
- SANDU-DEDIU, Valentina – *Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2010
- ȘTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol. I, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995
- TODUȚĂ, Sigismund – *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, București, Editura Muzicală, vol. I/1969, vol. II/1973, vol. III/1978

WEBOGRAFIE

- ANTOINE, Michel – *Autour de François Couperin*, în *Revue de Musicologie*, vol. 34, no. 103/104, Société Française de Musicologie, 1952, pp. 109-27, <https://doi.org/10.2307/927039>
- CALDWELL, Roger – *François Couperin at Versailles*, în *Poetry*, vol. 173, no. 5, Poetry Foundation, 1999, pp. 336-336, <http://www.jstor.org/stable/23045306>
- HIGGINBOTTOM, Edward – *Couperin (i) François*, în *Grove Music Online* (oxfordmusiconline.com), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278203>
- GILBERT, Kenneth – *Les Livres de Clavecin de François Couperin*, în *Revue de Musicologie*, vol. 58, no. 2, Société Française de Musicologie, 1972, pp. 256-61, <https://doi.org/10.2307/928834>
- PALISCA, Claude V. – *Baroque*, în *Grove Music Online* (oxfordmusiconline.com) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02097>

STRUCTURA MUZICALĂ ȘI SCRITURA PIANISTICĂ ÎN MOMENT MUZICAL OP. 16 NR. 4 DE SERGHEI RAHMANINOV

Marian Petrică, clasa a XII-a

Îndrumător științific: Prof. dr. Carmen Almășanu

Colegiul Național de Artă Octav Băncilă, Iași

Abstract: Melodic richness, profound feeling and interpretive manner gives the creation of Sergei Rahmaninov its value. Without being numerous, although diverse, his music is one of a romantic's in which two poses meet: of a composer and of an interpreter who interrelates, doubles and completes himself. Among his greatest achievements in music for the piano find themselves the *Musical moments op. 16*. Inspired by the musical moments of Franz Schubert. Rahmaninov will synthesize the whole compositional knowledge of the genre, giving it a high level of virtuosity. *Musical moment no. 4 in e minor* remarks itself through spectacularity and force, graphing the fastest tempo indication of the whole set.

Keywords: Sergei Rahmaninov, *musical moment*, interpretive virtuosity.

Muzician multilateral, Serghei Vasilievici Rahmaninov (1873-1943) s-a afirmat ca pianist, compozitor, dirijor și pedagog. Îndelungata sa activitate de pianist concertist l-a situat printre marii virtuozii ai acestui instrument deși, până la sfârșitul vieții, preocuparea centrală a fost compoziția.

Așadar, pianist de renume în muzica de la începutul secolului XX, a lăsat moștenire o creație intens impregnată de parfumul rusesc. Lucrările destinate pianului au fost concepute pentru a fi intonate de el însuși. Înzestrat cu o extensie și motricitate deosebită a degetelor, aspectul a contribuit la atingerea unui înalt nivel de virtuozitate în interpretare.

Deși muzica lui Rahmaninov s-a alimentat din modelele secolului al XIX-lea, „romantismul său este caracterizat de nota personală conferită de expresia elegiacă, de tonul încetșosat și de tenta națională ce pigmentează muzica sa”¹.

Originalitatea muzicii sale rezidă nu doar în scriitura și tehnica pianistică preluate evident de la Chopin și Liszt, ci și în conținutul de idei abordat în plan melodic și maniera în care acesta este prezentat.

Momente muzicale opus 16 reprezintă un ciclu de șase piese pentru pian solo, pe care Rahmaninov l-a compus între octombrie și decembrie 1866, dedicându-l compozitorului Aleksandr

¹ Vasile Iliuț, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1998, p. 13.

Zarayeovich. Inspirat de cele șase lucrări ale lui Franz Schubert, care se înscriu în sfera aceluiași gen miniatural, ciclul rahmaninovian readuce în prim plan forme muzicale caracteristice epocii romantice. Deși *Momentele muzicale* fac parte dintr-un întreg, fiecare piesă poate fi interpretată separat, ca o lucrare de sine stătătoare, cu tematică și atmosferă proprie. Compuse înainte de celebrul *Concert pentru pian în do minor* (lucrarea sa cea mai cunoscută), *Momentele muzicale* au reprezentat o noutate în domeniul compoziției pentru pian solo, sintetizând întreaga știință componistică până la momentul respectiv și punând accent pe virtuoziitate, calitate ce îi va marca și viitoarele capodopere.

Tematica și forma fiecărui *moment muzical* ce compun acest număr de opus sunt variate, dictate de imaginația compozitorului. Piese se succed astfel: *Andantino* în tonalitatea *si bemol* minor în maniera nocturnei tratată variațional, *Allegretto* în *mi bemol* minor, un studiu tipic secolului al XIX-lea tratat în stilul lui Chopin, *Andante cantabile* în *si* minor, o mixtură între cântecul fără cuvinte și marșul funebru (fiind piesa cu cel mai pronunțat caracter rusesc), *Presto* în *mi* minor, elaborată sub forma unui studiu, *Adagio sostenuto* în *Re bemol* major, o barcarolă și *Maestoso* în *Do* major, gândit ca un studiu.

Dacă al treilea și al cincilea *moment muzical* propun un lirism pasionat, celelalte au o virtuoziitate deosebită, în care se întrevăd similitudini la nivelul scriiturii pianistice, cu studiile străbătute de accente revoluționare ale lui Chopin.

Momentul muzical op. 16 nr. 4 conceput în totalitatea *mi* minor, măsura de 4/4, se derulează de-a lungul celor 67 de măsuri sub auspiciile spectaculozității și forței sonore în tempoul cel mai alert al ciclului: *Presto – Piu vivo – Prestissimo*. Lucrarea are o structură tristrofică (**ABA_v**), cu o scurtă introducere și *codă*, singura în care compozitorul indică utilizarea pedalei.

În introducere, mâna stângă se afirmă cu o figurație ce propune desfășurarea melodică în cadrul intervalului de decimă.

Ex. 1 Serghei Rahmaninov, *Moment muzical op. 16 nr. 4*, ms. 1-4

Formula ritmică a sextoletului domină întreaga desfășurare a mâinii stângi și apare pe fiecare timp, începând de la măsura 1 până la măsura 36. Acest lucru solicită rezistența mâinii, care este supusă unui efort deosebit pentru a putea păstra pulsația și a intona cu precizie salturile intervalice și mersul cromatic.

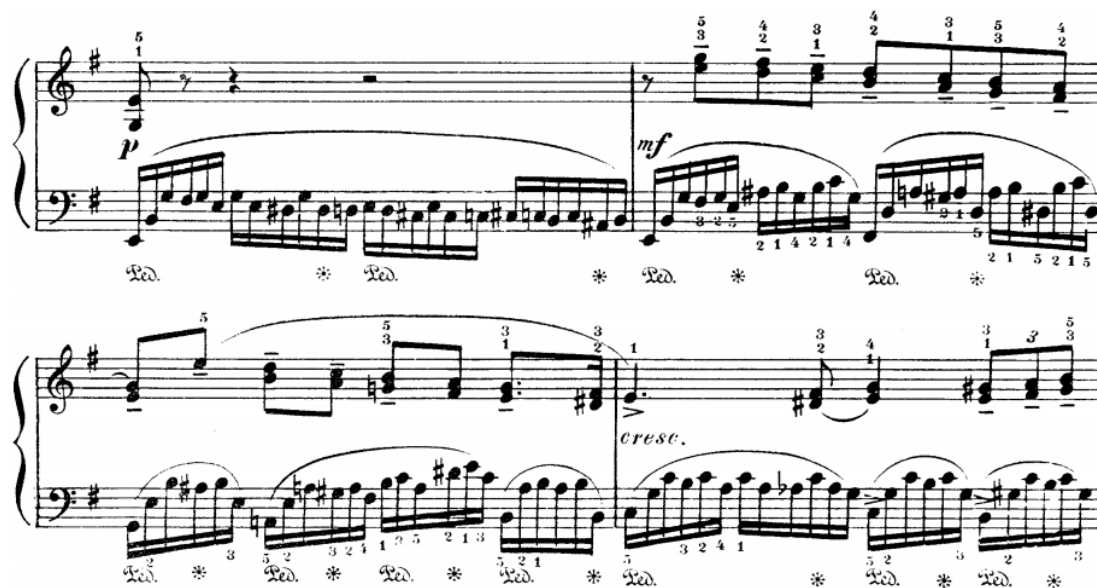
Primele două note ale formulei configurează o celulă ce va fi prelucrată de-a lungul întregii desfășurări muzicale și va uni pasajele de figurație cu cele tematice.

Prima secțiune (A) începe anacruhic, cu prezentarea ideii muzicale principale la mâna dreaptă, într-o nuanță mare (*f*, *ff*). Utilizarea ritmului dublu punctat și a trioletului imprimă piesei un caracter grandios, milităresc. După măsurile de expunere tematică, mâna dreaptă se alătură mâinii stângi într-un pasaj cu octave paralele, ce ridică din nou probleme interpretative, pianistul fiind preocupat de acuratețea mersului melodic.

Ex. 2 S. Rahmaninov, *Moment muzical op. 16 nr. 4*, ms. 3-8

În debutul secțiunii B, compozitorul readuce introducerea de o măsură realizată din figurația specifică, de data aceasta în contrast dinamic (*piano*). Mâna dreaptă execută terțe descendente, în timp ce mâna stângă „contracarează” acest sens. În locul tonului viguros, bărbătesc, se conturează o sonoritate cu tentă lirică.

Ex. 3 S. Rahmaninov, *Moment muzical* op. 16 nr. 4, ms. 21-24

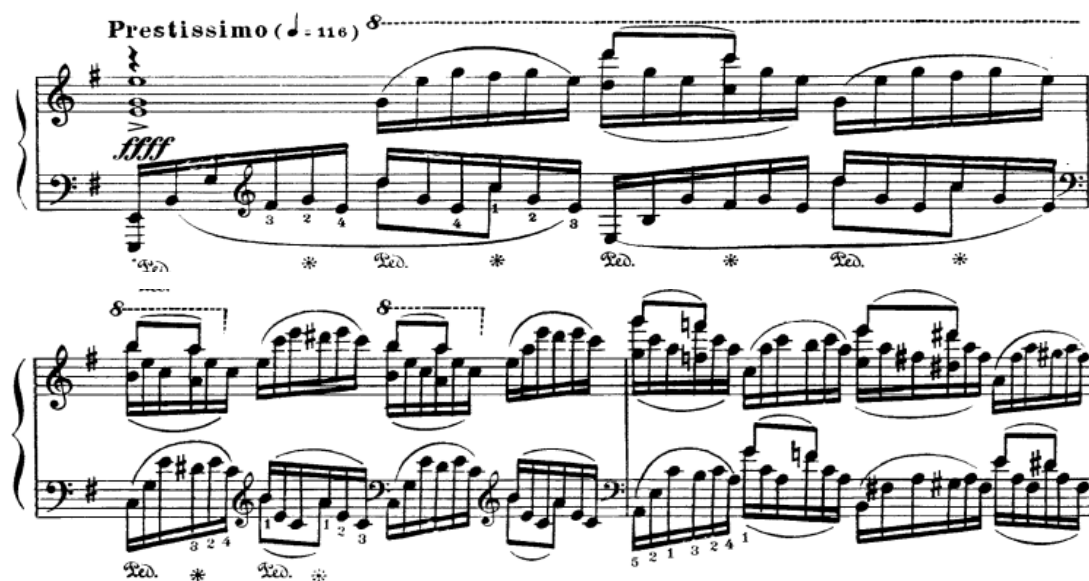


Cea de-a treia secțiune (Av) propune o intensificare a dinamicii și agogicii, dar și o revenire la caracterul grandios al primei secțiuni. Sunt readuse figurile ritmico-melodice caracteristice primei idei muzicale, precum și terțele specifice secțiunii mediene, astfel încât putem vorbi despre o repriză a acestui *Moment*. Indicația de tempo a secțiunii este *Più vivo*.

Finalul piesei (Coda) în *Prestissimo* aduce un plus de vigoare și dinamism. Demersul muzical se concluzionează cu un acord puternic în tonalitatea *mi* minor, care ne trimite cu gândul la sunetul unui clopot vechi de biserică, sonoritate conturată de Rahmaninov și în alte creații, precum simfonia corală *Bells* op. 35.

Prin dublarea melodiei în planul mâinii stângi asistăm la desfășurarea unui pasaj polifonic imitativ, dar și a unui pasaj de polifonie latentă în planul individual al mâinilor.

Ex. 4 S. Rahmaninov, *Moment muzical* op. 16 nr. 4, ms. 58-60



Tehnica schimbării rapide a octavelor (în cadrul căreia melodia cântată se mai numește și deplasare de registru) este folosită pentru a prezenta figura ritmico-melodică într-o formă mai dramatică, crescându-i intensitatea. Intervalul de octavă, ce trebuie executat foarte rapid în cadrul sextoletului, solicită întoarceri rapide ale degetelor, o mobilitate deosebită a încheieturii și folosirea justă a brațului pentru redarea exactă a discursului muzical și a pulsației în care acesta se desfășoară.

În momentul interpretării, pianistul trebuie să diferențieze cu minuțiozitate sunetele care „curg” figurativ de cele care „alunecă” fără a avea importanță tematică și de cele care trebuie subliniate și evidențiate.

În concluzie, putem afirma faptul că alături de trăsăturile menționate anterior, linia melodică a piesei, condusă cu o tensiune extremă, adesea nerezolvată și turbulența emoțională pe deplin romantică și decadentă, scot la iveală cele mai particulare trăsături ale scriiturii lui Rahmaninov, o reminiscență chopiniană cu multiple dificultăți în plan interpretativ.

BIBLIOGRAFIE

BRATIN, Jack – *Calendarul muzicii universale*, București, Editura Muzicală, 1966

ILIUȚ, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1998

SCHONBERG, Harold – *Viețile marilor compozitori*, București, Editura Lider, 2008

*** *Larousse – Dicționar de mari muzicieni*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000

FRÉDÉRIC CHOPIN – BALADA NR. 4 OP. 52

Alexandru Ioan Roman, clasa a XII-a

Îndrumători științifici: Prof. dr. Carmen Almășanu

Colegiul Național de Artă Octav Băncilă, Iași

Lect. univ. dr. Ioan Florin Diaconu

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași

Abstract: Graceful, exuberant, inventive, and full of brilliance, Frédéric Chopin's creation shows a special predilection for virtuosity. His combination of melodic and harmonic resources of unprecedented charm, his talent for modulation using chromatic and bold harmonies, and his taste for combining pure virtuosity with an aristocratic, poetic and great sensitivity style in songs immediately differentiated his music from that of his fellow composers. *Ballade no. 4 in F minor op. 52*, through its magnificent passages dressed in perfectly adapted forms to the sound material, through lyricism and spontaneity, demonstrates a lot of artistic mastery, being the result of a great effort of his compositional thinking.

Keywords: Frédéric Chopin, piano *ballade*, interpretive virtuosity.



rédéric François Chopin sau Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849) a fost un pianist virtuoz, profesor și compozitor al secolului al XIX-lea. Născut în satul Żelazowa Wola din apropierea Varșoviei, de timpuriu este recunoscut ca fiind un copil minune. La vârsta de 20 de ani părăsește Polonia și se stabilește la Paris, acolo unde își va face recunoscute calitățile sale de pianist, compozitor și profesor.

Intrând în cercurile artistice pariziene se va împrieteni cu compozitorii Franz Liszt, Hector Berlioz, Charles-Valentin Alkan, cu pictorul francez Eugène Delacroix și o va întâlni pe controversata scriitoare Amantine-Aurore Lucile Dupin, cunoscută sub pseudonimul de George Sand, de care se va îndrăgosti. Cei doi vor călători în insula Mallorca din arhipelagul Balearelor și vor ierna la o mănăstire (acest episod va exacerba simptomele tuberculozei incipiente de care compozitorul suferea deja, grăbindu-i sfârșitul). În acest timp Chopin scrie câteva preludii, printre care și faimosul *Preludiu în Re bemol major*.

Creația lui Frédéric Chopin se adresează aproape în exclusivitate pianului și cuprinde două concerte pentru pian și orchestră, douăzeci și patru de preludii, peste douăzeci de valsuri, patru balade, douăzeci și patru de studii de virtuositate, douăzeci și patru de nocturne, trei sonate, lieduri și muzică de cameră (printre care și binecunoscuta *Sonata în sol minor pentru pian și violoncel*, op. 65). Este primul compozitor care introduce în literatura muzicală a vremii dansuri specifice culturii sale naționale precum *Poloneza* și *Mazurka*. Este considerat părintele *Polonezei*

ca gen miniatural, căruia îi imprimă un ritm caracteristic (cele mai reprezentative exemple fiind *Grande polonaise brillante în Mi bemol major*, op. 22, pentru pian și orchestră, lucrare compusă între anii 1830-1831 căreia compozitorul îi va adăuga în 1834 o introducere pentru pian solo – *Andante spianato în Sol major*). În toate aceste lucrări compozitorul propune o serie de dificultăți tehnice și armonii complexe. Deși a fost recunoscut ca un formidabil pianist, Chopin nu a concertat în fața publicului parizian, ci a preferat climatul restrâns al salonului, cântând în grupuri restrânse de prieteni și admiratori. Compozitorul se stinge din viață în anul 1849 la vârsta de 39 de ani, lăsând în urmă un repertoriu însemnat de capodopere instrumentale prin care va contribui la inovarea muzicii secolului al XIX-lea.

Ca și alți romantici din vremea sa, Chopin își regăsea refugiul în natură, în trecutul nobil și în muzică, caracterul liric al pieselor dezvăluindu-ne trăirile cele mai profunde. Creația sa a inspirat mai mulți compozitori printre care și pe Franz Liszt.

Multe dintre lucrările tânărului compozitor polonez au fost influențate de *belcanto*-ul italian. Discursul său muzical este extrem de bogat din punct de vedere armonic, cu diverse modulații, cromatizări complexe, diversitate ritmică, schimbări metrice și contraste dinamice puternice, caracteristici ce se regăsesc cu precădere în balade, sonate și în concertele pentru pian și orchestră. De asemenea, gradul înalt de virtuozitate reflectat prin utilizarea poliritmiei și a salturilor intervalice, exploatarea tuturor registrelor pianului, utilizarea arpeggiilor și unisonurilor foarte dificile reclamă o anumită maturitate în înțelegerea și interpretarea elementelor limbajului său muzical și o ținută tehnico-interpretativă elevată.

Balada nr. 4 în fa minor op. 52 a fost dedicată baronesei Rothschild, soția lui Nathaniel de Rothschild, care l-a invitat pe Chopin să cânte în reședința sa de la Paris. Acolo, pianistul a făcut cunoștință cu nobilimea și aristocrația vremii. Deși circumstanțele apariției piesei sunt relativ puțin cunoscute, se pare că aceasta a fost dată spre tipărire în anul 1842, împreună cu *Poloneza* op. 53 (cunoscută și sub denumirea *Eroica*) și cel de-al patrulea *Scherzo* pentru pian.

În prefața ediției volumului de *Balade* al lui Chopin, Alfred Cortot afirmă că inspirația compozitorului pentru a scrie această baladă a venit în urma lecturării poemului lui Adam Mickiewicz, *Cei trei fii al lui Budrys*. În acest poem este înfățișată povestea a trei frați trimiși în lume de către tatăl lor să caute comori, precum și aventura în urma căreia se întorc acasă cu trei soții poloneze. Cele patru balade scrise de Chopin sunt variante distincte ale formei de sonată, cu diferențe specifice.

Balada nr. 4, în fa minor, op. 52, prin interconectarea și dezvoltarea celor două teme muzicale, propune o combinație între forma de sonată și formele variaționale, evoluând către fantezie, tinzând către stilul polifonic și având o textură mult mai densă decât cea a baladelor anterioare. Lucrarea debutează cu o introducere în tonalitatea dominantei (*Do major*), a cărei linie

melodică este puternic armonizată, compozitorul readucând-o în auzul ascultătorului într-un moment succesiv.

Ex. 1 Frédéric Chopin, *Balada nr. 4 în fa minor, op. 52*, ms. 1-3

Andante con moto.



După coroana pe dominantă tonalității *fa* minor a introducerii, asistăm la expunerea primei teme pregnante, misterioase, tânguitoare și plină de acorduri micșorate cu septime mici, care pe parcursul lucrării va apărea de mai multe ori. Tema parcurge următorul traseu tonal: *fa* minor – *La* bemol major – *si* bemol minor – *fa* minor.

Ex. 2 Fr. Chopin, *Balada nr. 4 în fa minor, op. 52*, ms. 7-22

Tema este prelucrată până când se ajunge la o nouă secțiune (tonalitatea *Sol* bemol major), în care identificăm o asemănare cu introducerea baladei prin linia melodică (relativ statică) de la

mâna dreaptă. Sunetul *fa* bemol funcționează enarmonic ca sensibila tonalității *fa* minor, însă în cele din urmă se revine la prima temă.

Ex. 3 Fr. Chopin, *Balada nr. 4 în fa minor, op. 52*, ms. 32-45

De data aceasta tema întâi este puternic îmbogățită armonic, fiindu-i adăugate voci adiacente. Este o secțiune polifonică pentru mâna dreaptă și armonică pentru mâna stângă în care asistăm la o creștere graduală a tensiunii ce se rezolvă în tema a doua a baladei.

Ex. 4 Fr. Chopin, *Balada nr. 4 în fa minor, op. 52*, ms. 62-70

Tema a doua apare sub forma unui coral, în care Chopin explorează polivalența armoniilor. În contrast evident cu prima temă, cea de-a doua este calmă, senină, în tonalitate majoră, zugrăvind o oarecare liniște și o stare aparent lipsită de griji. După coroana de la finalul coralului asistăm la secțiunea dezvoltătoare a baladei. Această secțiune are la bază două pasaje secvențiale care modulează pe rând în *sol* minor, respectiv *la* minor, urmate de un lung șir de sincop. Se modelează spre tonalitatea *La bemol* major, o secțiune ce amintește de ritmul popular al polonezei.

Înainte de recapitularea temei întâi, este prezentă o punte modulatorie bogat armonizată după care revine (aproape identică) introducerea baladei, de această dată în tonalitatea *La* major.

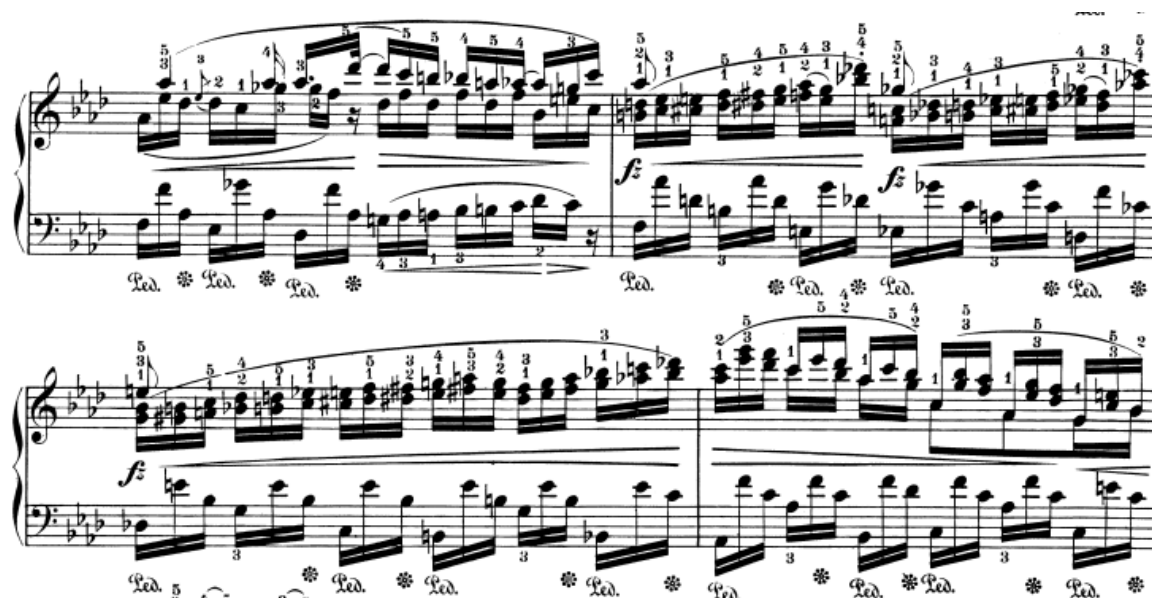
Urmează o secțiune *fugato*, în care vocile sunt ordonate astfel încât să rezulte un canon cu anumite tente romantice (aspect ce reiese din utilizarea pedalei).

Ex. 5 Fr. Chopin, *Balada nr. 4 în fa minor, op. 52*, ms. 129-138

În recapitulare, tema întâi apare pentru ultima dată fiind cât se poate de variată și puternic cromatizată, acompaniată de salturi mari la mâna stângă. Din acest moment începe secțiunea de virtuozitate a baladei. După ampla gamă cromatică din finalul temei întâi se reia tema a doua, în *Re bemol* major (cadența eroică) care, asemenea temei întâi, este puternic armonizată, mâna stângă executând rapide game ascendente. Aici Chopin exploatează armoniile, creând efecte onomatopice prin suprapunerea secundelor mici. Între secțiunea de acorduri rapide și puternice în *forte* de o incredibilă virtuozitate și secțiunea de acorduri calme în *piano*, pe durate lungi, ce preced *coda*, se creează o zonă de contraste ce continuă până la finalul lucrării.

Interpretarea *codei* este de o dificultate sporită, constituindu-se din intervale rapide la mâna dreaptă (de la cvarte și cvinte cromatice, la terțe cromatice) și salturi mari la mâna stângă. Efectul scontat este tot unul onomatopeic și poate fi asemănat cu cel întâlnit în partea a patra din *Sonata în si bemol minor nr. 2, op. 35* a lui Chopin, care, după cum spun muzicologii, ar trebui să ilustreze sunetul vântului ce suflă printre morminte. Toate aceste elemente conferă muzicii un puternic dramatism.

Ex. 6 Fr. Chopin, *Balada nr. 4 în fa minor, op. 52*, ms. 214-217



Coda se încheie printr-o serie de arpegii alcătuite din intervale foarte disonante, precum și din pasaje de octave în bas, game rapide și unisonuri urmate de patru acorduri concluzive. Relația armonică V-I întărește auditiv finalul foarte violent al lucrării, punând totodată punct „setului” de balade.

Ex. 7 Fr. Chopin, *Balada nr. 4 în fa minor, op. 52*, ms. 223-224



Această lucrare este considerată una dintre capodoperele literaturii pianistice din toate timpurile, fiind o sinteză de maturitate între tehnica instrumentală și înțelegerea muzicală a compozitorului polonez care nu a încetat niciodată să fie slujit de către cei mai mari interpreți.

BIBLIOGRAFIE

- BUGHICI, Dumitru – *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974
- CONSTANTINESCU, Grigore, BOGA, Irina – *O călătorie prin istoria muzicii*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2007
- PASCU, George – *Popasuri în istoria muzicii*, Iași, Editura Spiru Haret, 1995
- SCHOENBERG, Harold C. – *Viețile marilor compozitori*, trad. Anca Irina Ionescu, București, Editura Lider, 2008
- *** *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Enciclopedică, 2010
- *** *Larousse – Dicționar de mari muzicieni*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000

WEBOGRAFIE

- https://en.wikipedia.org/wiki/Andante_spianato_et_grande_polonaise_brillante
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Ballade_\(classical_music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ballade_(classical_music))
- <https://www.britannica.com/biography/Frederic-Chopin>
- <https://www.npr.org/2011/07/18/123967818/the-life-and-music-of-frederic-chopin?t=1642242675364>

CONCERTUL ÎN LA MINOR PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ OP. 16 DE EDVARD GRIEG

Viviana Țaga-Radu, clasa a XII-a

Îndrumător științific: Prof. dr. Carmen Almășanu

Colegiul Național de Artă Octav Băncilă, Iași

Abstract: In the world of music dedicated to piano, Edvard Grieg unveils another dimension of the originality, characteristic that summarizes his brilliant talent and compositional artistry, becoming one of the most experienced poets of the piano, alongside Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Frederic Chopin, Franz Liszt and others. Composed at the tender age of 25 years old, *Piano concerto in a minor, op.16* is considered a true staple for the synthesis between national and universal, a model of sameness and at the same time creative evolution of the concerto genre, being pervaded by the Norwegian national music with schumannian and chopinian infusions.

Keywords: Edvard Grieg, *concerto*, national music, musical elements of language.

lutind pe valul de renaștere a conștiinței naționale, Edvard Grieg a scris muzică într-o manieră personală, preluând melodiile folclorice și suprapunându-le peste tehnici compoziționale cosmopolite, într-un idiom cromatic de vădită autenticitate. Liric prin excelență, Grieg a fost un maestru al formelor mici, un miniaturist al pieselor pentru pian, precum și al pieselor pentru voce și pian. Compozitor de orientare națională, Grieg a inovat muzica, imprimându-i un stil elegant și rafinat, clar și concis. În măiestria sa componistică se remarcă bogăția materialului tematic, modalitățile de prelucrare, claritatea de tip clasic, simplitatea formelor, armoniile cromatice, virtuozitatea lipsită de ostentație, de superficialitate.

Concertul în la minor pentru pian și orchestră, op. 16 reprezintă singura lucrare de gen din creația compozitorului norvegian, ce constituie un model în cadrul literaturii pianistice de virtuozitate, o capodoperă nelipsită din repertoriul unui pianist.

Concertul face parte din perioada de tinerețe a compozitorului și a fost compus în vara anului 1868, când Edvard Grieg se afla în Danemarca. De-a lungul vieții sale a revizuit partitura de cel puțin șapte ori, modificările vizând mai mult orchestrația și mai puțin planul instrumentului solist. Ultima versiune a concertului a fost finalizată cu puțin timp înaintea morții, fiind și cea care a cunoscut popularitatea.

Concertul în la minor al lui Grieg este adesea comparat cu cel al lui Robert Schumann. Ambele concerte sunt scrise în tonalitatea *la minor*. Edward Grieg a studiat pianul cu Ernst Ferdinand Wenzel, prietenul lui Schumann și a avut ocazia să asculte concertul lui Schumann la

Leipzig în anul 1858, în interpretarea Clarei Schumann. Influența lui Schumann se resimte la nivelul concepției estetice, determinând tipul de concert în sfera mare a imaginilor artistice și a modalităților de construcție, mergând până la o analogie a mijloacelor de expresie. De asemenea, se resimt și unele influențe ale lui Chopin și Liszt în maniera de exploatare a resurselor timbrale ale pianului.

Elementele folclorului norvegian sunt prezente, atât în plan melodic și ritmic, prin structurile împrumutate din dansurile populare, cât și în plan armonic, unde întâlnim relații de tip modal (în plan orchestral prin asocieri timbrale), ce amintesc de practici folclorice. Prin mijlocirea acestor elemente, compozitorul reușește să creeze o muzică înnobilită cu o mare capacitate evocatoare, o muzică îmbibată cu expresivitate poetică.

Asemenea compozitorilor care au dedicat pianului lucrări de referință, Grieg s-a preocupat de lărgirea resurselor tehnico-expressive ale instrumentului, contribuind prin această lucrare la dezvoltarea tehnicii pianistice de concert. Tematica concertului este încredințată, în mare parte, instrumentului solist, iar importanța sa este subliniată și augmentată prin orchestrația rafinată și plină de fantezie. Tehnica pianistică derivă din cea a lui Liszt, iar caracterul particular rezidă din orientarea consecventă către folclor. De aici își trage seva tendința spre simplitatea melodică și spre reliefaarea melodiei din întregul angrenaj armonic. Dacă Liszt a căutat să transpună în plan pianistic „elucubrațiile” paganiniene, Grieg și-a îndreptat atenția din nou către folclor, de unde a preluat procedeele de execuție ale viorii populare norvegiene și le-a împrumutat claviaturii. O puternică influență asupra lui Grieg a exercitat și Ole Bull, violonist și compozitor norvegian, în mare parte autodidact, care a manifestat același interes pentru cântecul popular norvegian.

Concertul pentru pian al lui Grieg are trei părți și durează aproximativ treizeci de minute. De mare importanță este *tremollo*-ul timpanilor din prima măsură, *crescendo*-ul amplu pregătind intrarea instrumentului solo. *Allegro molto moderato* este mișcarea în care se derulează prima parte a concertului, concepută, conform tradiției, în formă de sonată. O scurtă introducere este destinată pianului, care expune energic în octave un motiv melodic descendent, ale cărui terțe afirmă clar caracterul norvegian.

Ex. 1 Edvard Grieg, *Concertul pentru pian și orchestră în la minor, op. 16*, introducerea



Introducerea folosește două entități motivice. Primul motiv, prin succesiunea terțelor, emană o melancolie reținută, abia luminată de trecerea ulterioară a motivului în *La* major¹. Cel de-al doilea motiv propune o replică generoasă și cantabilă, pe un acompaniament în arpegii, ca o revărsare de talazuri. Introducerea pianului solo se încheie cu două acorduri energice, ce lansează o primă întrebare, apoi ansamblul orchestral aduce tema întâi, care amintește de configurația tematică a *Marșului funebru*, scris în memoria compozitorului Nordraak².

După introducerea pianistică, orchestra expune tema principală a primei părți. Respectând cvadratura clasică, tema se constituie dintr-o perioadă muzicală formată din două fraze a câte patru măsuri. Dacă la nivelul construcției se resimte spiritul clasic, la nivel expresiv, configurația tematică este plină de avânt romantic și degajă un delicat spirit ludic. Tema principală este apoi preluată de către instrumentul solist:

Ex. 2 E. Grieg, *Concertul pentru pian și orchestră în la minor, op. 16*, tema principală



Pianul întrerupe duioasa cantilenă și aduce un nou element melodic plin de dinamism, un episod derulat sub indicația *animato*, un motiv clădit pe figurile ritmice ale *hallingului*³, pregătind apariția temei a doua, care prin caracterul expresiv se aseamănă cu un cântec popular. Articulația scurtă și precisă a sunetelor din registrul acut sugerează imaginea specifică muzicii lui Grieg care apare „asemenea unui dans al spiritelor pitice ce populează legendele nordice”⁴.

Ex. 3 E. Grieg, *Concertul pentru pian și orchestră în la minor, op. 16*, figura ritmică de *halling*



¹ Jocul minor-major este caracteristic muzicii lui Grieg și, în același timp, muzicii populare norvegienne.

² Rykard Nordraak, compozitor norvegian, autor al imnului național norvegian.

³ *Hallingul* este un dans popular viguros norvegian, interpretat de obicei la petreceri și nunți de către tineri.

⁴ Elisabeta Dolinescu, *Edvard Grieg*, București, Editura Muzicală, 1964, p. 53.

Più lento introduce tema secundară, intonată *tranquillo e cantabile* mai întâi de violoncel și apoi de către pian. Expresia visătoare a temei nu este străină de spiritul norvegian, iar acompaniamentul acestei configurații melodice este presărat cu cromatisme, ce amintesc de stilul de creație specific lui Chopin. „Legănarea” dată de formula trioletului este expresia căutării și a permanentei deveniri, idee ce implică modificări la nivelul agogicii, trecând prin nivelurile *più animato*, *più vivo*.

Ex. 4 E. Grieg, *Concertul pentru pian și orchestră în la minor, op. 16*, tema a doua



Creșterea dinamică și agogică conduce spre secțiunea dezvoltării, care prelucrează tema introducerii și tema principală. Dezvoltarea se desfășoară vijelios, existând o strânsă colaborare între planul pianistic și diferitele compartimente ale aparatului orchestral. Pianul evoluează pe o desfășurare arpeggială de mare efect și sugestivitate, iar instrumentele de suflat și coardele sunt investite cu rol tematic.

În Repriză recunoaștem întregul material tematic al Expoziției, mai puțin tema introducerii. Tema principală este adusă, de această dată, de către pian, iar cadența ce urmează reexpunerii tematice reprezintă centrul de greutate al primei părți a concertului. Dificilă din punct de vedere tehnic și expresiv, cadența pianului dezlănțuie o energie fulminantă prin intermediul pasajelor cromatice, al octavelor, arpegiilor ascendente și descendente, reprezentând „o adevărată întruchipare a dârzeniei naturii și oamenilor Norvegiei”⁵.

În *codă* este reluat motivul terțelor din introducere, secțiunea finală având dimensiuni reduse, dar afirmând o vivacitate deosebită.

Lucrare de o frumusețe deosebită, impregnată de poezie și lirism, *Concertul pentru pian în la minor* al lui Edvard Grieg este nelipsit din repertoriul unui pianist. Tematica primei părți este cea care a rămas imprimată în memoria auditoriului, iar cadența reprezintă centrul de interes al întregii lucrări. Frumusețea muzicii incumbă o sumedenie de dificultăți tehnice, caracteristici ce i-au atras nu numai pe melomani, ci și pe Rachmaninov însuși care, după modelul oferit de Grieg și-a modelat *Concertul nr. 1 pentru pian*.

⁵ Elisabeta Dolinescu, *op. cit.*, p. 54.

BIBLIOGRAFIE

CONSTANTINESCU, Grigore, BOGA, Irina – *O călătorie prin istoria muzicii*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2007

DOLINESCU Elisabeta – *Edvard Grieg*, București, Editura Muzicală, 1964

ILIUȚ, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1995

SCHOENBERG, Harold C. – *Viețile marilor compozitori*, București, Editura Lider, 1970

*** *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Enciclopedică, 2010

*** *Larousse – Dicționar de mari muzicieni*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000