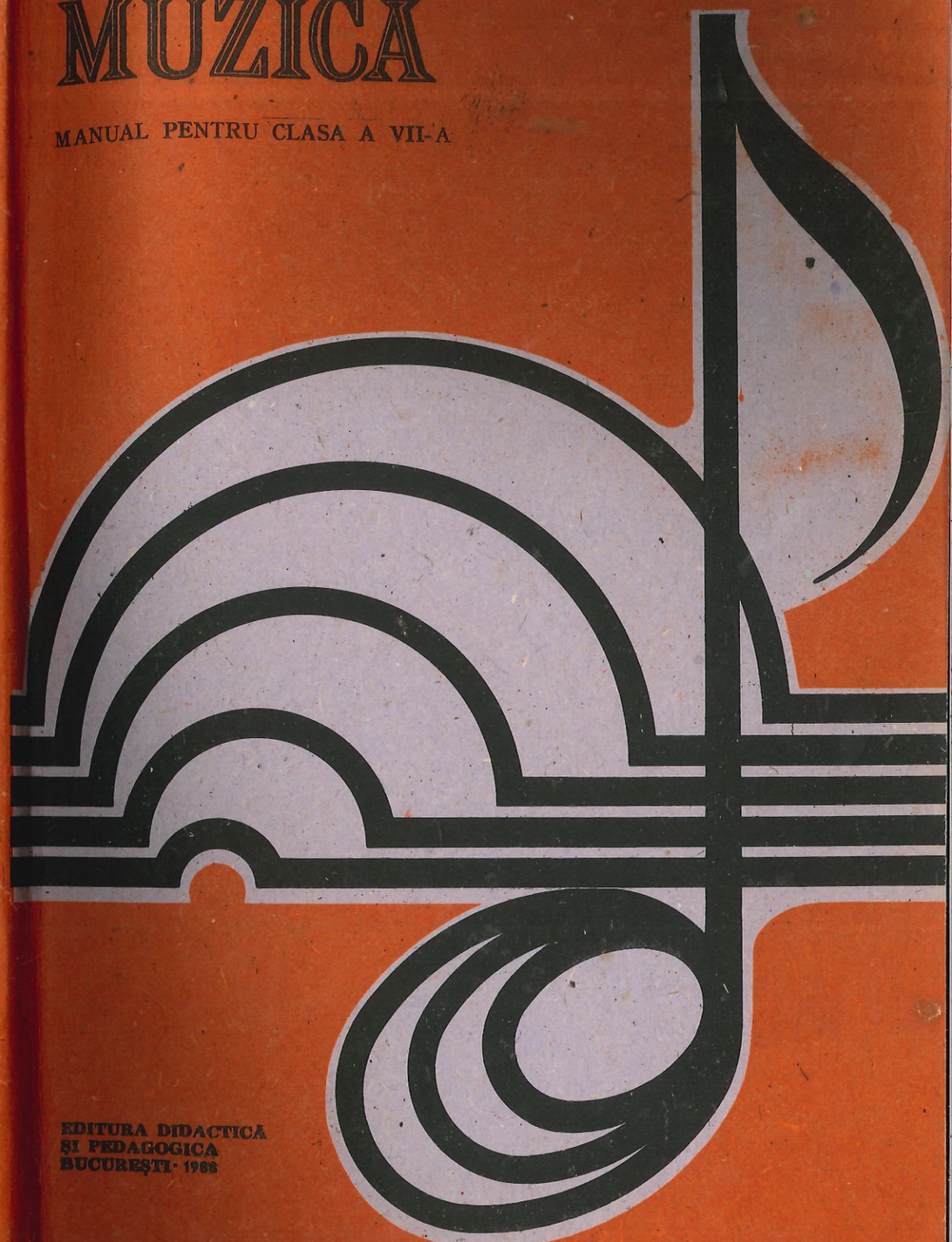
Lei 11,70

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI ÎNVĂȚĂMÎNTULUI

# MUZICA

MANUAL PENTRU CLASA A VII-A



EDITURA DIDACTICĂ
ȘI PEDAGOGICĂ
BUCUREȘTI - 1988

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI ÎNVĂȚĂMÎNTULUI

CONSTANTIN POPESCU

ALINA MUȘAT POPOVICI

# MUZICA

MANUAL PENTRU CLASA A VII-a

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ — BUCUREȘTI

Manualul a fost elaborat în 1981. Ediția 1986 a fost pusă de acord cu programa școlară aprobată de Ministerul Educației și Învățământului cu nr. 28056/1983.

Referent: profesor MAGDALENA STOICA — inspector de specialitate în Ministerul Educației și Învățământului

Redactor: COSTICĂ ANDREI
Tehnoredactor: OTTO NECȘOIU

Nr. plan : 34093
*Bun de tipar : 4. VII. 1988.*
*Coli de tipar : 8*

Tiparul executat sub comanda nr. 751 la Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97 București, Republica Socialistă România




## Imnul de Stat al Republicii Socialiste România

Text adaptat — Muzica de *Ciprian Porumbescu*



2. *Multe secole luptară*
*Strămunii noştri eroi,*
*Să trăim stăpîni în ţară,*
*Ziditori ai lumii noi.*

3. *Roşu, galben şi albastru*
*Este-al nostru tricolor,*
*Se înalţă ca un astru*
*Gloriosul meu popor.*

4. *Sîntem un popor în lume*
*Strîns unit şi muncitor,*
*Liber, cu un nou renume*
*Şi un ţel cutezător.*

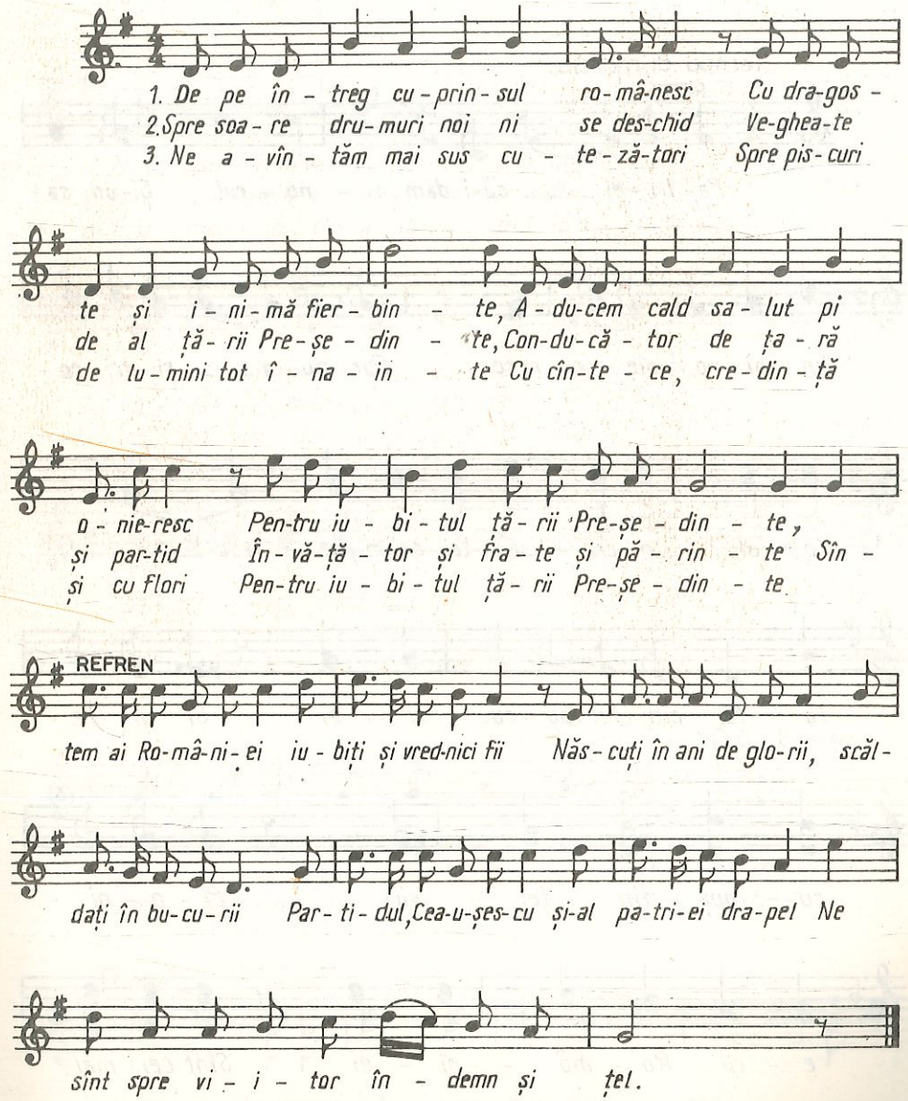
5. *Azi partidul ne uneşte*
*Şi pe plaiul românesc*
*Socialismul se clădeşte*
*Prin elan muncitoresc.*

6. *Pentru-a patriei onoare,*
*Vrăjmaşii-n luptă-i zdrobim.*
*Cu alte neamuri sub soare,*
*Demn, în pace, să trăim.*

7. *Iar tu, Românie mîndră,*
*Tot mereu să dăinuieşti*
*Şi în comunista eră*
*Ca o stea să străluceşti.*

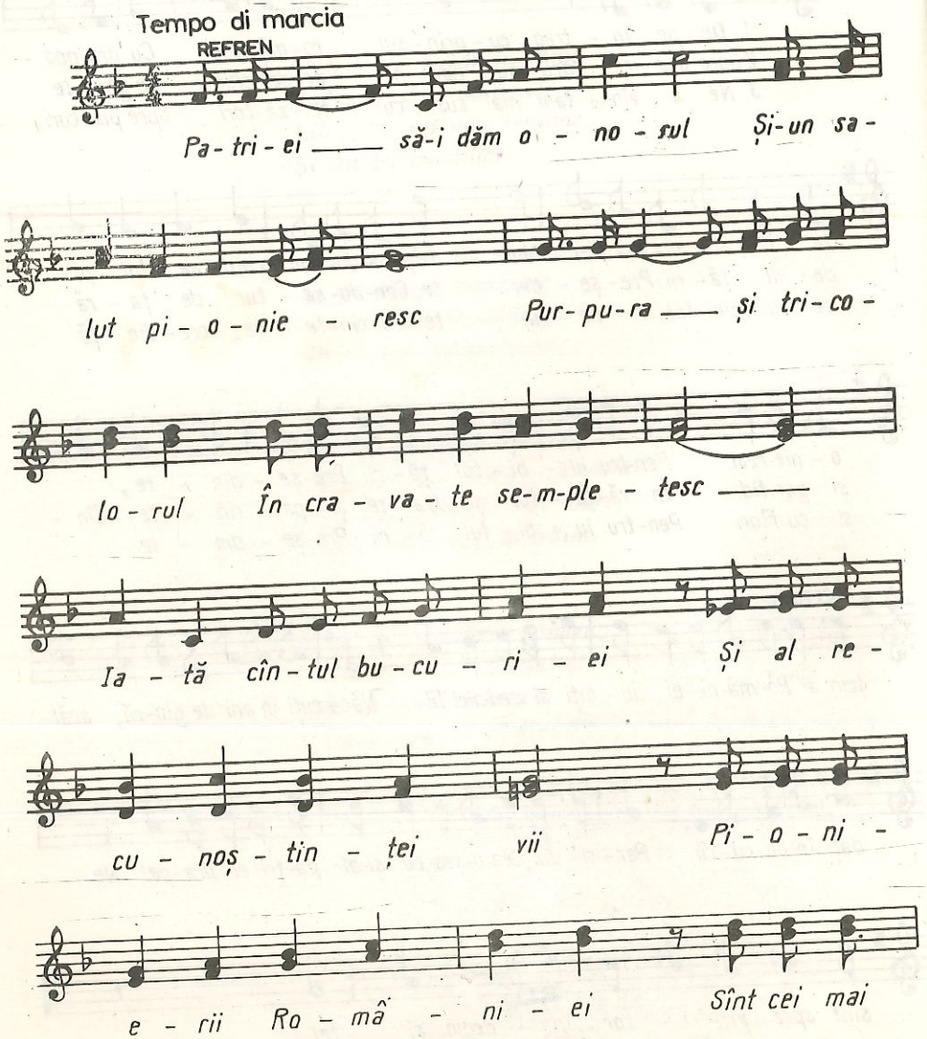
## Pentru iubitul ţării Preşedinte

Versurile de *Nic. Constantinescu* — Muzica de *Ion Vanica*

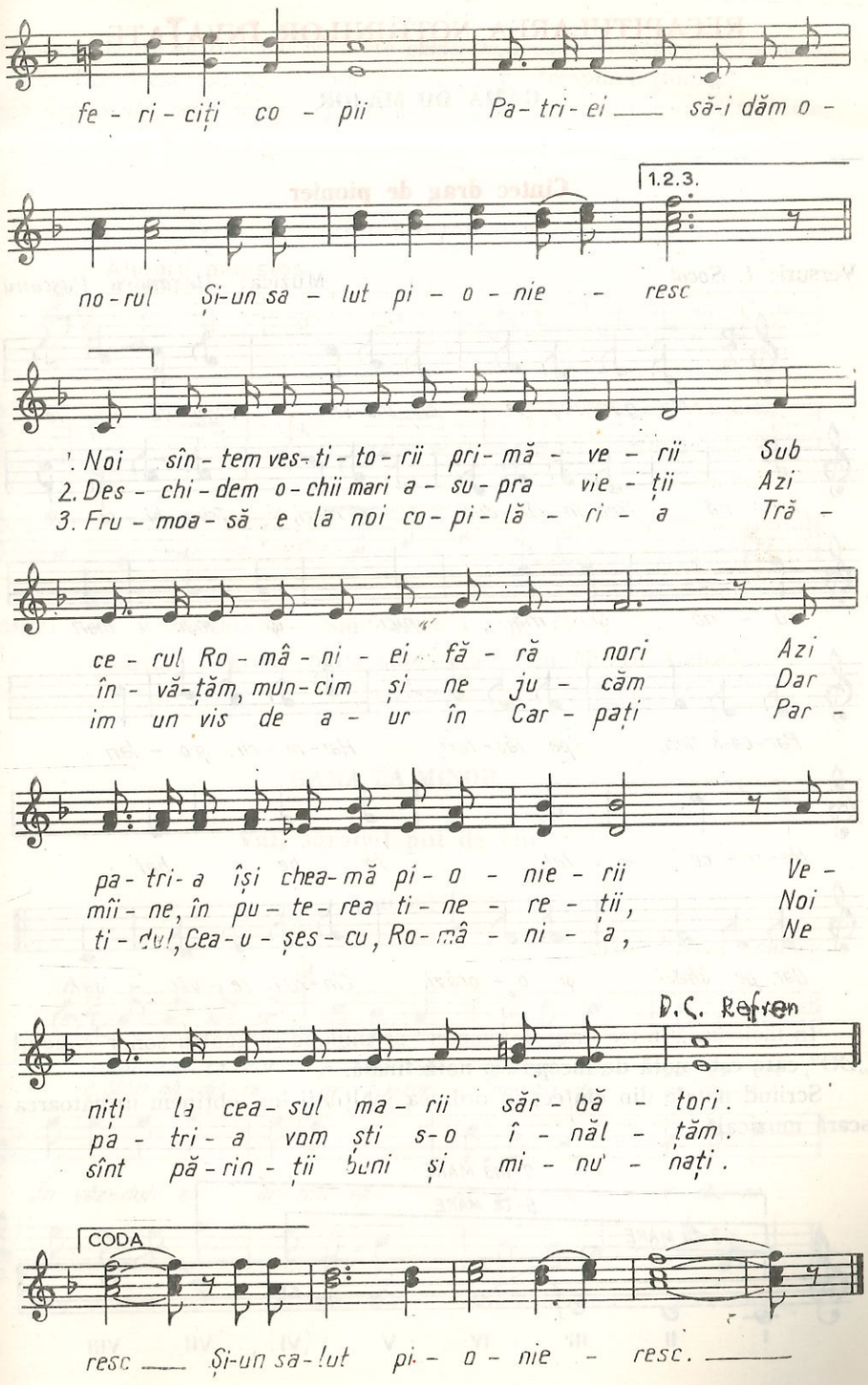


## Marșul pionierilor

Versurile de *C. Vadim-Tudor* — Muzica de *George Grigoriu*





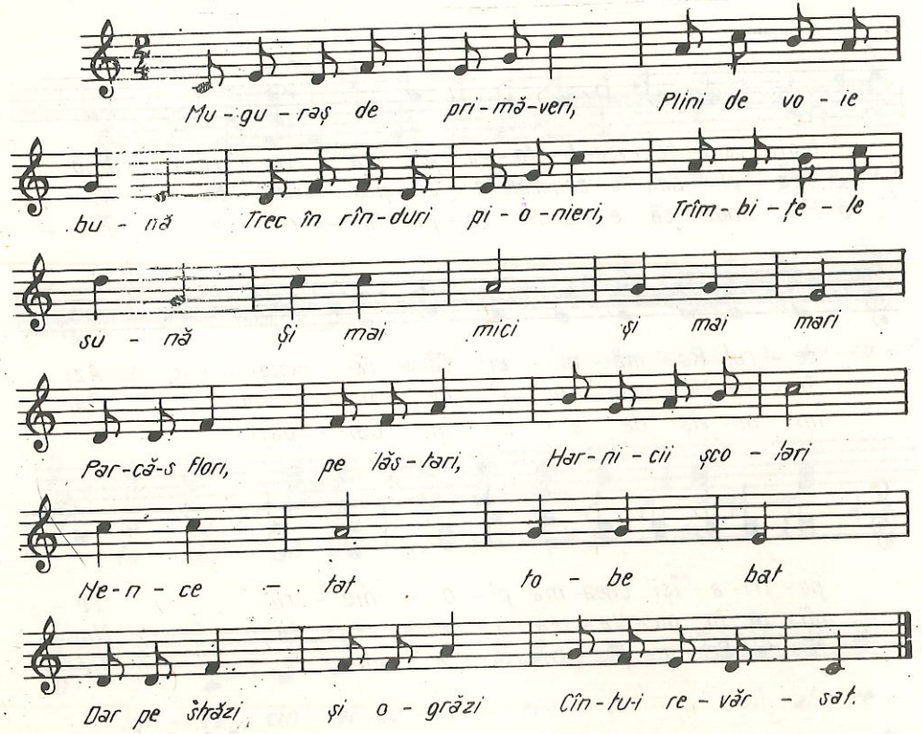



## RECAPITULAREA NOȚIUNILOR ÎNVĂȚATE

### GAMA DO MAJOR

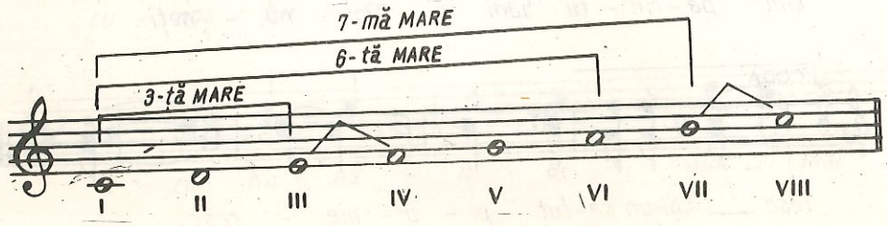
### Cîntec drag de pionier

Versuri: *I. Socol* Muzica: *Alexandru Pașcanu*




În melodia „Cîntec drag de pionier" se impune ca centru sonor sunetul „DO", care este notă de început și notă finală.

Scriind notele din cîntec, în ordinea înălțimii lor, obținem următoarea scară muzicală:






Această scară muzicală se numește *gama Do*, deoarece începe și se termină cu nota Do și este gamă majoră pentru că pe treapta I (tonica) se formează *terță mare, sextă mare, septimă mare* și are semitonurile între treptele III—IV și VII—VIII.

### Tema finalului Simfoniei a V-a



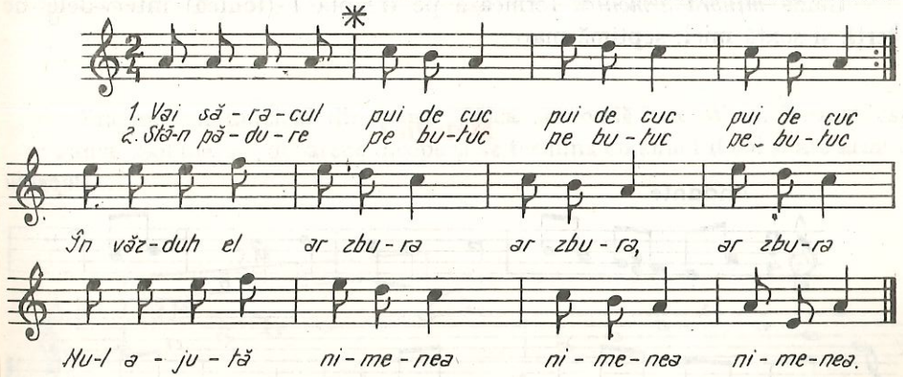

Audiție: — L. v. Beethoven — Simfonia a V-a (p. IV)
— Marțian Negrea — Suita simfonică „Prin Munții Apuseni" (Izbuc)

### GAMA LA MINOR

### Vai, săracul pui de cuc!

(canon)

Muzica *Nelu Ionescu*

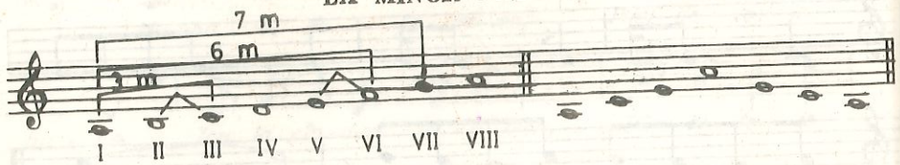


Gama în care este scris cîntecul „Vai săracul pui de cuc" începe și se termină pe sunetul „la", deci se numește „gama la"; deoarece are semitonurile între treptele II-III, V-VI și formează pe treapta I (tonica) terță, sextă și septimă mică, este *gamă minoră*.

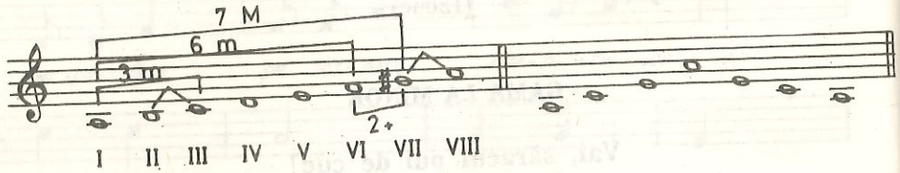
Gama *la minor* este relativa gamei Do major, deoarece este formată din aceleași sunete, *deosebindu-se prin așezarea semitonurilor* și prin *calitatea intervalelor* ce se formează pe tonică. (Do major: terță, sextă și septimă mari — la minor: terță, sextă și septimă mici).

Gamele minore au trei variante: *naturală*: *armonică*; *melodică*.

### LA MINOR NATURAL




### LA MINOR ARMONIC

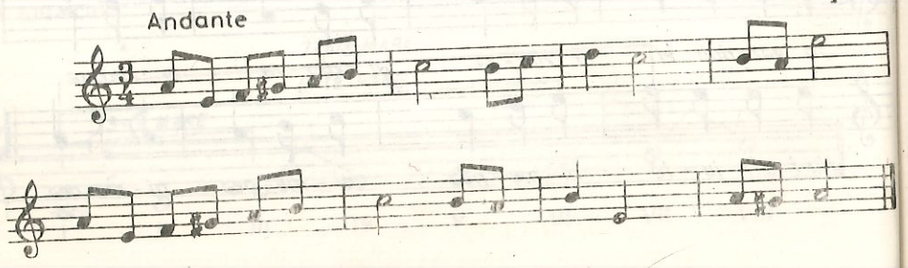



— treapta a VII-a *alterată suitor*;
— *semitonuri* II-III; V-VI; VII-VIII;
— *secunda mărită* între treptele VI-VII.

Gama *minoră armonică* formează pe treapta I (tonică) intervalele de terță și sextă mici, septimă mare.

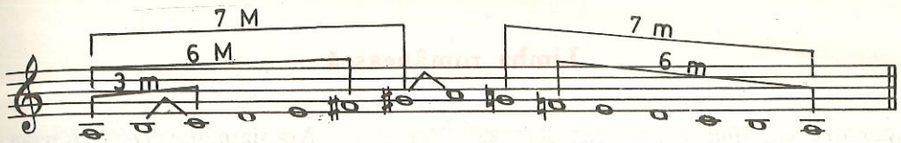
### Melodie

*C. Popescu*






### LA MINOR MELODIC



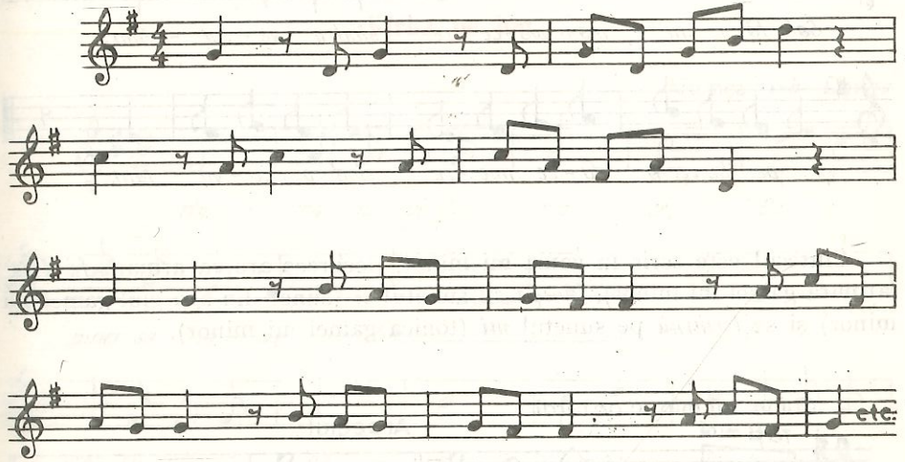

— treptele VI și VII — *alterate suitor*;
— *semitonuri* între treptele II-III; VII-VIII;
— formează pe tonică terță mică, sextă și septimă mari.

Gama minoră melodică *în coborîre* devine *naturală*.

### GAMA SOL MAJOR

#### Mica serenadă

*W. A. Mozart.*



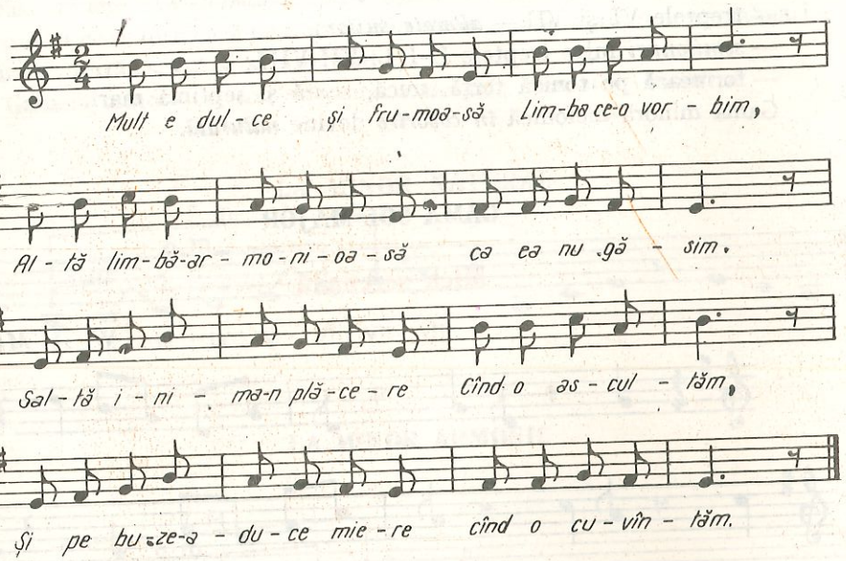

Fragmentul muzical din piesa „Mica serenadă" de W. A. Mozart este în gama „Sol major", deoarece începe și se termină cu sunetul sol și are armura fa diez.



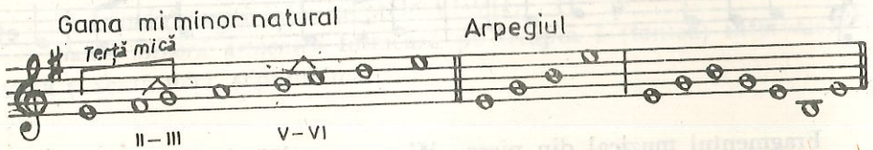
## GAMA MI MINOR

### Limba românească

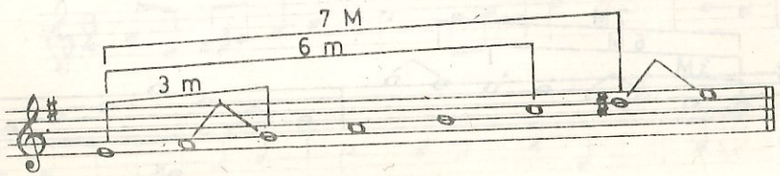
Versuri: *G. Sion* Aranjament: *D. G. Kiriac.*




Cîntecul este scris în gama mi minor, deoarece are ca armură *fa diez* (armura gamei mi minor), *începe* cu sunetul *si* (sunet din arpegiul gamei mi minor) și se *termină* pe sunetul *mi* (tonica gamei mi minor).

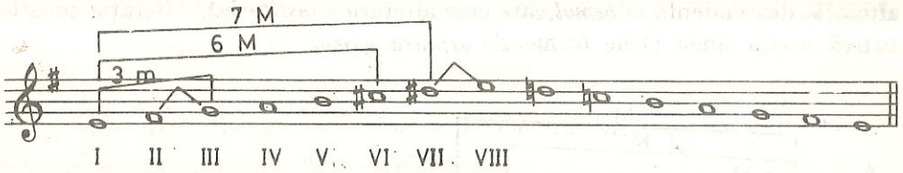



*Varianta armonică* a gamei mi minor:






*Varianta melodică* a gamei mi minor:

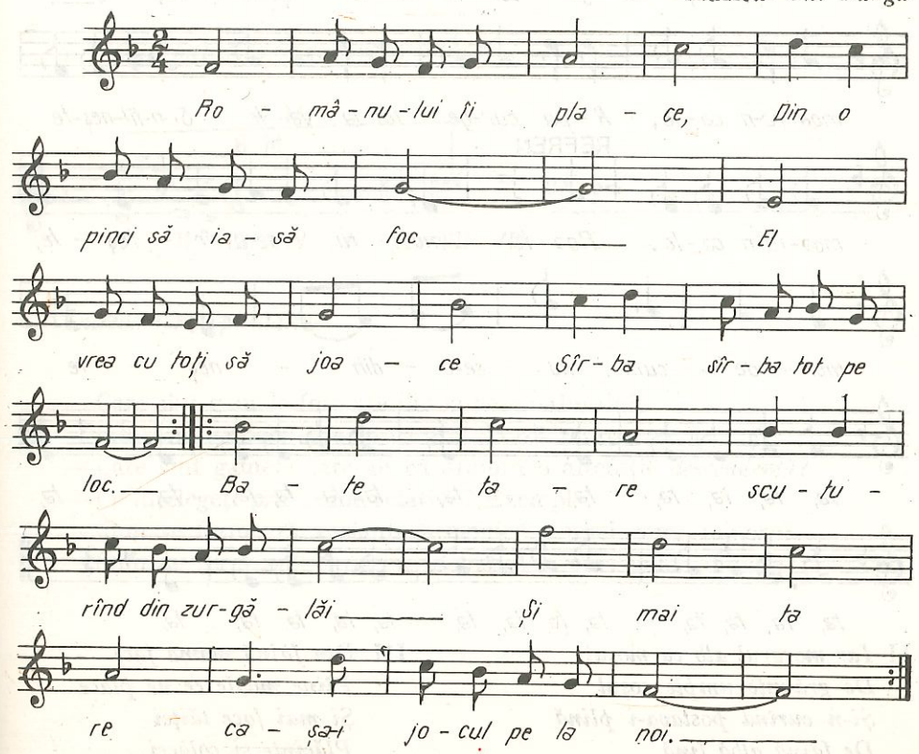



*În coborîre* gama minoră melodică *devine naturală.*

## GAMA FA MAJOR

### Sîrba pe loc

Muzica: *Gh. Danga*



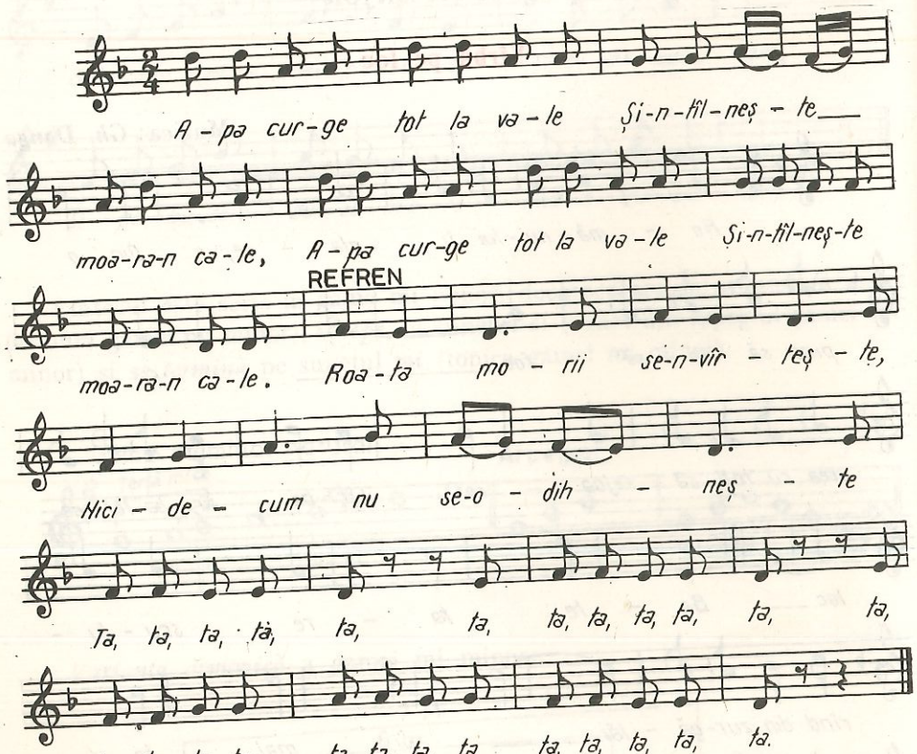
Gama Fa major este formată, ca de altfel toate gamele majore, după modelul gamei Do major. Pentru a respecta modul major al gamei am folosit alterația descendentă *si bemol*, care este alterație *constitutivă*. Alterația constitutivă scrisă lîngă cheie formează *armura gamei*.




## GAMA RE MINOR

### Moara

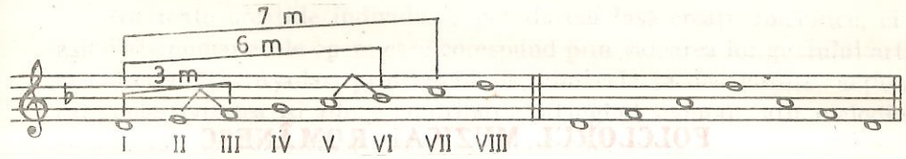
Muzica: *Timotei Popovici*




II *Iar morarul alb ca moșul*
*De grăunțe umple coșul*
*Și-n curînd postava-i plină*
*De făină albă fină.*

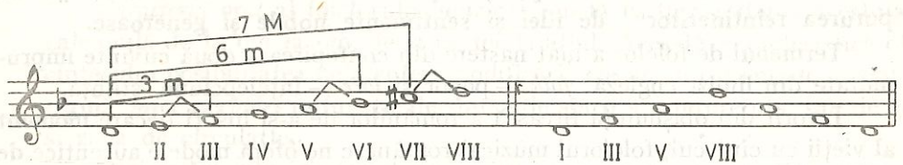
III *Din făină mama face*
*Pîine moale ce ne place*
*Și mai face tăiței*
*Plăcinte și colăcei.*



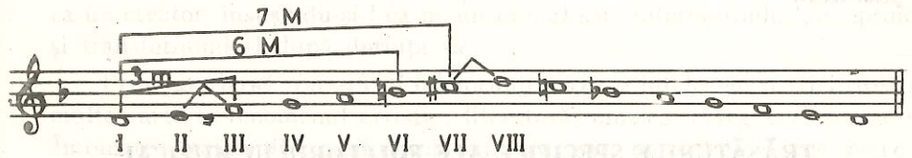



Gamele „re minor" și „Fa major" sînt *game relative*, deoarece sînt formate din *aceleași sunete* și au aceeași armură.

*Varianta armonică* a gamei re minor:




*Varianta melodică* a gamei re minor:




*Întrebări recapitulative*

— Care sînt gamele formate din sunete naturale?
— Care sînt gamele care au ca armură o alterație *ascendentă*?
— Care sînt gamele care au ca armură o alterație *descendentă*?
— Ce înțelegeți prin game relative? Exemple.
— Cum se formează varianta armonică a unei game minore?
— Cum se formează varianta melodică a unei game minore?

# FOLCLORUL MUZICAL ROMÂNESC

Prin folclor înțelegem totalitatea operelor de artă create de popor, într-un anumit spațiu geografic, care au trăsături de conținut specifice, puternic individualizate.

De o inestimabilă valoare artistică, documentară și patriotică, folclorul este sursă constantă de inspirație pentru creatorii individuali, „izvor pururea reîntineritor“ [1] de idei și sentimente nobile și generoase.

Termenul de folclor a luat naștere din contopirea a două cuvinte împrumutate din limba engleză: *folk* — popor și *lore* — înțelepciune, știință.

Izvorît din obișnuința firească a românilor de a-și însoți fiecare moment al vieții cu cîntecul, folclorul muzical românesc ne oferă modele autentice de perfecțiune, de mare valoare artistică și educativă. Prin folclor cunoaștem poporul, înțelegem calitățile sale artistice și morale, îi descoperim aspirațiile, îi înțelegem viața și lupta pentru un trai liber și fericit.

În creațiile sale, poporul și-a cîntat eroii, în balade, durerea și revolta, în doine și cîntece, a biciuit trăsăturile morale negative în strigături, și-a exprimat dragostea și bucuria prin joc și cîntec. Azi creațiile folclorice cîntă munca, viața nouă și lupta nobilă a poporului român pentru pace și fericire pe întreg pămîntul.

## TRĂSĂTURILE SPECIFICE ALE FOLCLORULUI MUZICAL

Creația muzicală populară are cîteva trăsături specifice, ea fiind: a) *colectivă*, b) *orală*, c) *anonimă*, d) *sincretică*.

*Caracterul colectiv* al folclorului se referă la modalitatea de creare și interpretare a muzicii populare. Fiecare creație folclorică este inițial opera unui creator individual talentat, exponent al unei colectivități, care, impresionat în mod deosebit de un eveniment sau de un fenomen, dă viață sentimentelor sale prin cîntec. O dată create, cîntecele sînt preluate de colectivul din care face parte individul și, în procesul interpretării lor, de-a lungul vremii, li se aduc modificări, li se adaugă noi elemente, sînt cizelate și îmbogățite continuu. Trecînd de la un interpret la altul, de la o generație la alta, cîntecul păstrează doar ceea ce este esențial, se cristalizează, devenind o operă de artă folclorică.

[1] Mihai Eminescu



Nu toate creațiile individuale pot deveni însă creații folclorice, ci sînt asimilate numai acele opere care corespund prin valoarea lor gustului artistic al colectivității. Așadar, prin circulație, cîntecele se desăvîrșesc, acțiune la care colectivitatea își aduce contribuția adăugînd spontan atît melodiei, cît și textului, noi elemente, sau simplificîndu-le.

Caracterul colectiv al folclorului deschide fiecărei creații drumul unui întreg șir de variante în strînsă corelație cu talentul și temperamentul fiecărui interpret individual. Numărul mare de variante ale aceluiași tip melodic se datorează și stilurilor regionale; de exemplu, un cîntec din Muntenia preluat de interpreții din Moldova va suferi, desigur, multe transformări în procesul asimilării sale în stilul local.

*Caracterul oral* al folclorului muzical constă în transmiterea acestuia pe cale orală de la om la om, de la un loc la altul. Această caracteristică oferă cîntecului posibilitatea de a suferi modificări; ele nu sînt esențiale ci sînt, de regulă, *mici adaptări* în funcție de starea de spirit a interpretului sau de locul și zona de circulație.

Deși astăzi întreaga populație a țării noastre știe carte și este cunoscută obișnuința unora de a nota versurile în caiete speciale, deși au fost publicate antologii și colecții de cîntece folclorice, caracterul oral al folclorului se păstrează în continuare.

Cîntecul popular este *anonim*, deoarece numele autorilor nu este cunoscut. Transmiterea pe cale orală, precum și contribuția colectivă în procesul de creație au drept consecință perfecționarea folclorului muzical. Chiar dacă numele creatorului inițial ar fi cunoscut, poporul se comportă față de cîntec ca un creator, însușindu-și-l ca pe un bun al său, interpretîndu-l, adaptîndu-l și transformîndu-l după dorința sa.

Prin *caracterul sincretic* al folclorului muzical înțelegem participarea mai multor arte la fenomenul artistic: literatură, muzică, coregrafie, poezie etc. Îmbinarea mai multor mijloace de expresie, text, muzică, joc, redă mai complet și mai convingător o stare de spirit, un fapt, o idee.

De-a lungul mileniilor, poporul nostru și-a creat un sistem deschis, propriu, pentru exprimarea gîndurilor și sentimentelor sale, ceea ce conferă folclorului *caracterul național*.

Mărturii ce atestă atît existența, cît și valoarea artistică a folclorului muzical românesc datează de multe secole, ele subliniind frumusețea colindelor păstorești, vigoarea jocurilor sau bogăția de idei a baladelor, doinelor și cîntecelor românești.

Domnitorul cărturar Dimitrie Cantemir, primul etnograf european, în lucrarea sa „Descriptio Moldaviae“ înfățișează amănunțit obiceiuri populare moldovene însoțite de cîntece și jocuri — Nunta, Înmormîntarea, Călușul, Drăgaica, Hora și altele.

Preocupări pentru cunoașterea, culegerea și valorificarea folclorului nostru muzical apar în secolul al XIX-lea prin Anton Pann și se intensifică

treptat prin străduania unor muzicieni ca: Theodor Burada, Dimitrie Vulpian, Gavriil Musicescu, Ciprian Porumbescu, Iacob Mureșianu, George Dima, Dumitru G. Kiriac, Gheorghe Cucu, Constantin Brăiloiu, Sabin Drăgoi și alții.

În zilele noastre creația artistică populară este studiată, îndrumată și valorificată de către Institutul de Cercetări Etnografice și Dialectologice al Republicii Socialiste România.

## MODURILE POPULARE DIATONICE

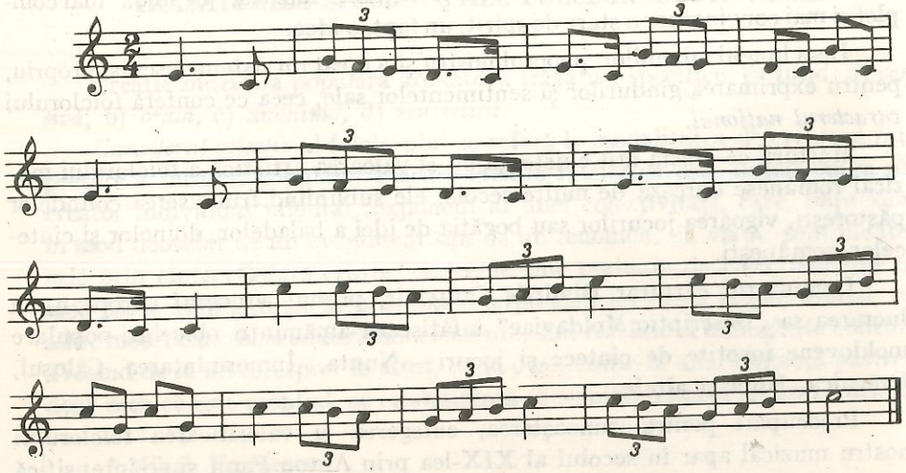
În practica muzicii populare românești se folosesc scări muzicale numite moduri populare, ale căror structuri se deosebesc de gamele sistemului tonal. La originea acestor moduri stau sunete muzicale naturale. Denumirile lor sînt păstrate de la modurile antice grecești.

### MODUL IONIAN

**Sîrba**

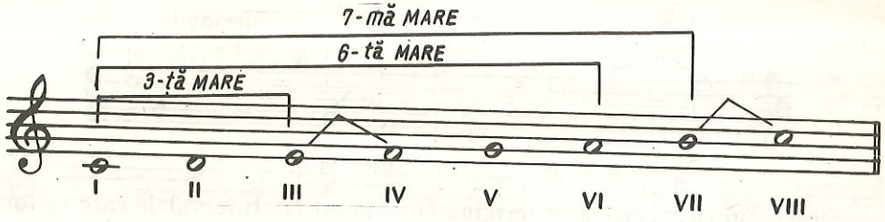
*(popular)*

. După *Sabin V. Drăgoi*





Dacă extragem scara muzicală din melodia populară *Sîrba*, obținem:




o scară formată din sunete naturale care încep și se termină cu sunetul *Do*. Intervalele care se formează pe treapta I sînt *terța*, *sexta* și *septima mari*.

Modul de *stare majoră* care se obține se numește *modul ionian*. De observat că structura modului ionian este *asemănătoare* cu cea a *tonalității Do major*.

**Piperiu**

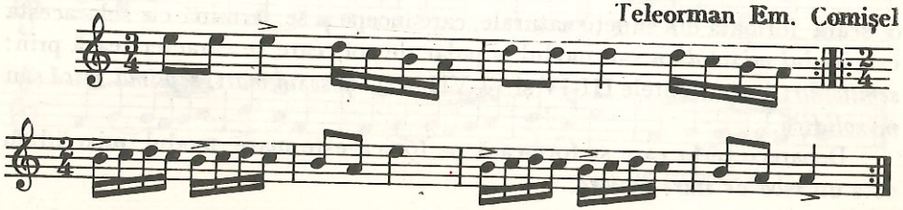
Județul Caraș – Severin



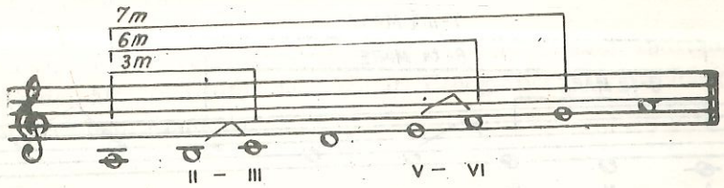

### MODUL EOLIAN

**Sălcioara**

Teleorman Em. Comișel



Scara muzicală a melodiei *Sălcioara* este următoarea:




Observăm că începe și se termină cu sunetul *la*. Intervalele care se formează pe treapta I sînt: *terță, sextă* și *septimă mici*.

Avînd *terța mică* modul este de *stare minoră* și se numește *modul eolian*.

Structura modului eolian este *asemănătoare* cu cea a *tonalității la minor* și este folosit destul de des în cîntecele și dansurile populare românești.

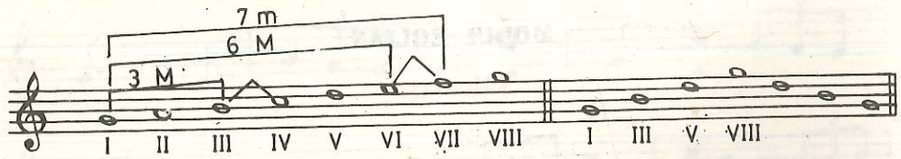
## MODUL MIXOLIDIAN

### Vinde, bade, boii tăi

Muntenia *Em. Comișel*




Extrăgînd sunetele melodiei *Vinde, bade, boii tăi* obținem:




o scară formată din sunete naturale, care începe și se termină cu sol; acesta este *modul mixolidian* sau modul popular de sol, care se caracterizează prin: *semitonuri* între treptele III-IV și VI-VII, *terță* și *sextă mari*, *septimă mică* sau *mixolidică*.

Deoarece terța care se formează pe tonică este mare, modul mixolidian este un *mod de stare majoră*.

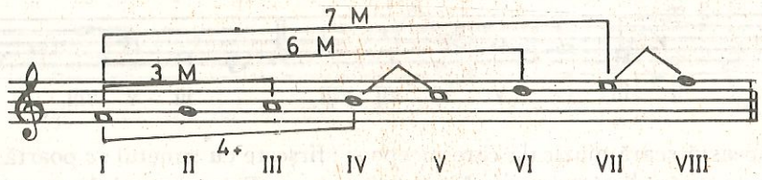


## MODUL LIDIAN

### Bătrînească




Extrăgînd sunetele din cîntecul „Bătrânească" obținem *modul lidian* sau *modul popular de Fa*.




Modul lidian este un mod de *stare majoră* deoarece formează pe tonică terța mare. *Cvarta mărită(lidică)*, ce se formează *pe tonică* este un interval caracteristic pentru acest mod.

### Melodie populară

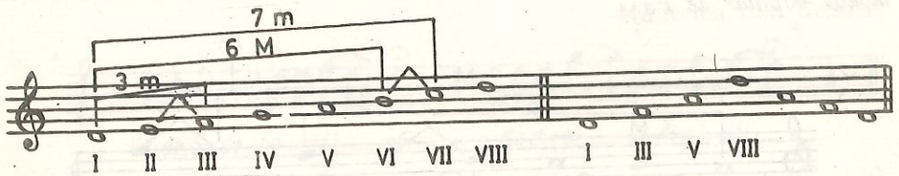


## MODUL DORIAN

### Munților cu brazi înalți




Scara muzicală ce rezultă din scrierea sunetelor cîntecului „Munților cu brazi înalți", în ordinea înălțimii lor, este următoarea:

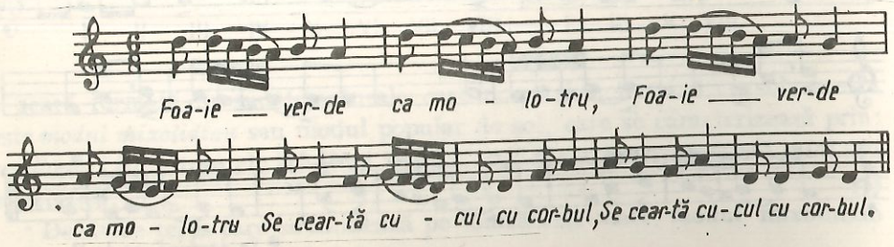



Această scară muzicală care începe și sfîrșește cu sunetul *re* poartă denumirea de *modul dorian* sau *modul popular de re*. Este un mod de *stare minoră*, pentru că pe tonică are o *terță mică*. Intervalul caracteristic este *sexta mare* (dorică), ce se formează pe tonică.

### Se ceartă cucul cu corbul

Argeș

*C. Brăiloiu*






În folclorul muzical românesc întîlnim deseori, pe parcursul aceleiași melodii, *pendularea* sau alternanța *major-minor*. În melodia „Ardeleana" se întîlnesc atît sonorități ale modului lidian (major), cît și ale modului dorian (minor).

## MODUL FRIGIAN

### Miorița




2. *Și trei zile-n rînd,*
*Tot cobor zbierînd* (bis)
*După frunză deasă,*
*Iarbă de mătasă,*
*Apă răcoroasă,*
*Doină drăgăstoasă.* } bis

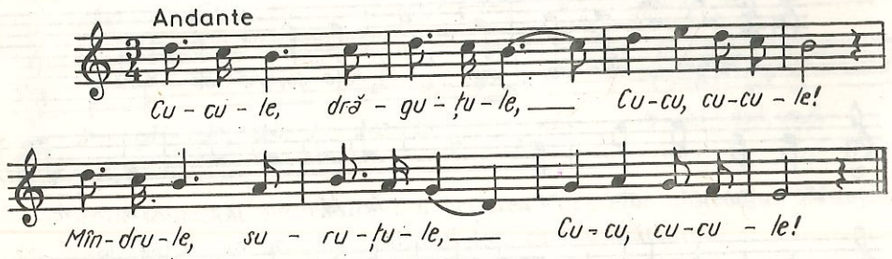
3. *Trei turme de oi,*
*De oi bucălăi,* (bis)
*Trei turme de miei,*
*Cu trei ciobănei.*
*Unu-i moldovean,*
*Unu-i ungurean*
*Și altu-i vrîncean.* (bis)

Melodia vestitei balade populare „Miorița" se termină pe sunetul mi. Dacă scriem, în ordinea înălțimii lor, sunetele ce compun această melodie, vom obține o scară muzicală formată din sunete naturale care începe și se termină cu sunetul mi.



Această scară muzicală poartă denumirea de *mod frigian* sau modul popular de mi. Este un mod de *stare minoră* pentru că pe tonică are o terță mică. Intervalul său caracteristic este secunda mică pe treapta I, denumită și *secunda frigică*.

## Cucule, drăguțule

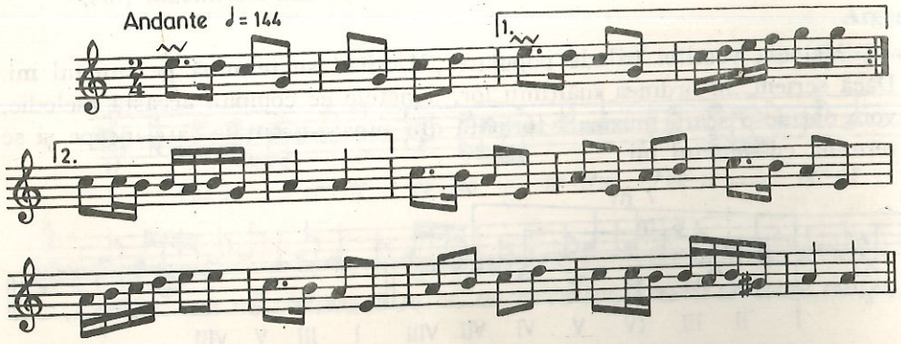



De observat, alternanța modurilor major — minor în cîntecul „Șirimboiul".

Paleta coloristică modală este îmbogățită de prezența unor sunete modificate (trepte mobile) care creează atmosfera sonoră specifică folclorului nostru muzical.

## Șirimboiul

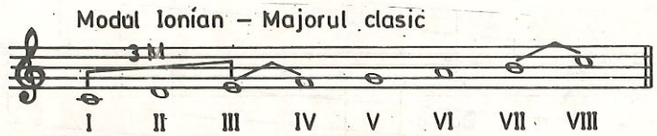
Dobrogea






## TABEL RECAPITULATIV AL MODURILOR POPULARE DIATONICE

### A. Moduri de stare majoră

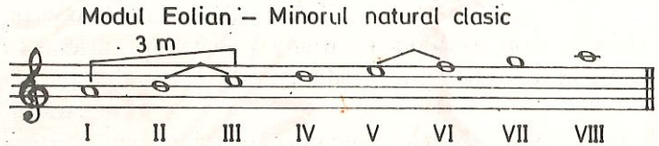








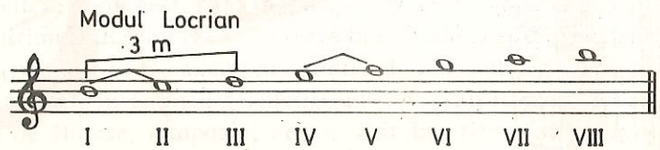

### B. Moduri de stare minoră







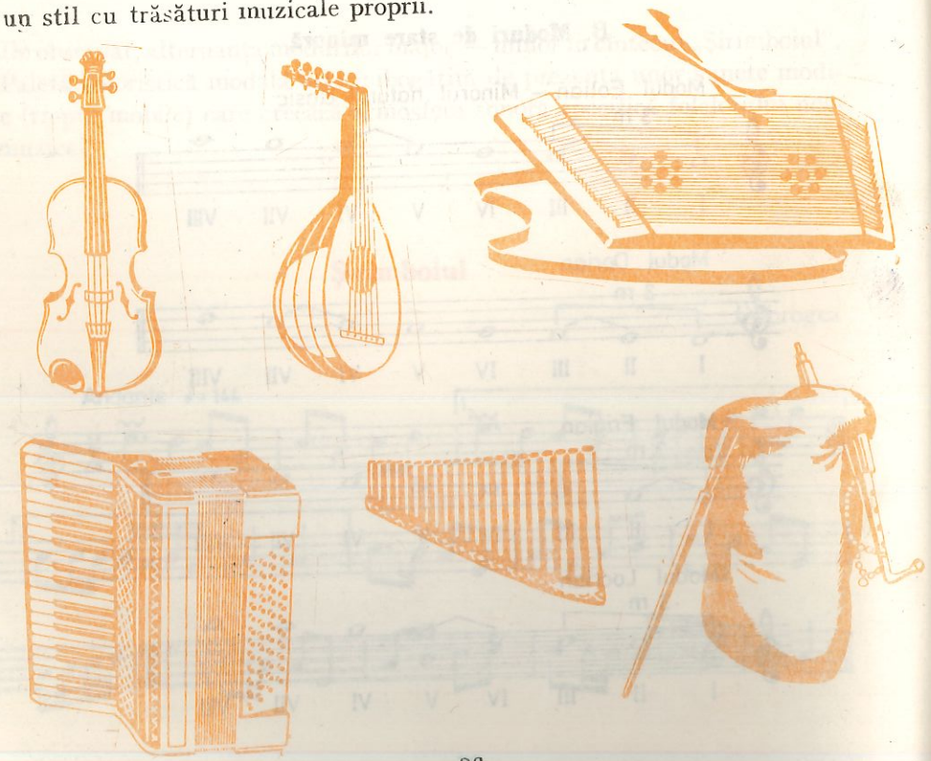





## INSTRUMENTE MUZICALE POPULARE

O deplină înțelegere a muzicii populare nu este posibilă fără cunoașterea instrumentelor muzicale, deoarece ele au influențat sensibilitatea omului, i-au îmbogățit experiența artistică, i-au lărgit orizontul sonor. Deși muzica noastră populară are un caracter preponderent vocal și o bună parte din repertoriul instrumental executat este de origine vocală, instrumentele au generat un stil cu trăsături muzicale proprii.









Printre cele mai vechi instrumente ale poporului nostru menționăm cîteva care, de obicei, nefiind clasate printre instrumente, le numim *pseudo-instrumente*. Ele sînt: firul de iarbă, frunza, coaja de mesteacăn, solzul de pește, clopotul, zurgălăii, duruitoarea etc.

— *Instrumente membranofone* (sunetul se produce prin vibrația unor membrane): dobă, darabană, tobă mare, buhai.

— *Instrumente aerofone* (sunetul este produs prin vibrația unei coloane de aer într-unul sau mai multe tuburi sonore): bucium simplu și dublu, fluier, cimpoi, corn, goarnă, trompetă, nai, surlă, clarinet, taragot, saxofon, armonică de gură, armonică, acordeon.

— *Instrumente cordofone* (sunetul se produce prin vibrația unor coarde întinse pe o cutie de rezonanță): țambal, cobză, țiteră, zongoră, vioară, violoncel și contrabas.

Un grup de mai multe instrumente populare care execută împreună un repertoriu muzical formează un taraf. Componența tarafurilor se deosebește de la o regiune la alta, în funcție de tradiția locală. De pildă, în Oltenia și Muntenia tarafurile sînt formate din: vioară, cobză, țambal, nai și contrabas; în Moldova tarafurile cuprind: vioară, fluier, trompetă, cobză, contrabas; în Banat, — două viori, violoncel, contrabas, taragot și uneori saxofon; în Transilvania, o vioară, țambal, clarinet, tobă și de multe ori două viori și o chitară special aranjată cu două-trei corzi denumită zongoră.

În prezent numărul membrilor dintr-un taraf a crescut foarte mult, alcătuindu-se astfel orchestre de instrumente populare care activează în cadrul ansamblurilor folclorice, colective artistice de prestigiu, ce au dus faima muzicii populare românești atît în țară, cît și peste hotare.

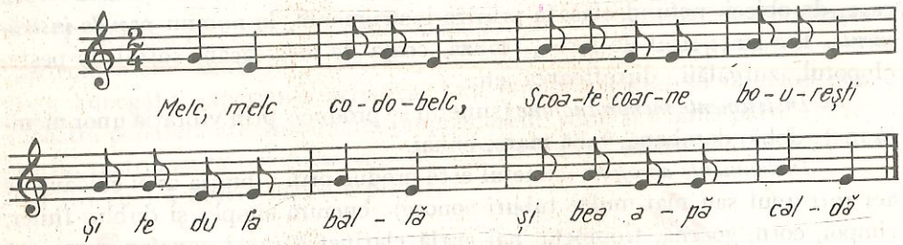
În ultimele decenii au fost create familii ale aceluiași instrument (de diferite dimensiuni), ca de exemplu: familii de nai, cobze, țitere, drîmbe etc. De asemenea, unele instrumente solistice au constituit formații specifice cum ar fi: formații de fluiere, cimpoaie, cobze, drîmbe, țitere și altele.

# GENURI ȘI FORME ALE FOLCLORULUI MUZICAL ROMÂNESC. FOLCLORUL COPIILOR

Chemat să răspundă unor împrejurări multiple, folclorul copiilor s-a cristalizat prin felurite genuri și forme cu rosturi clar conturate.

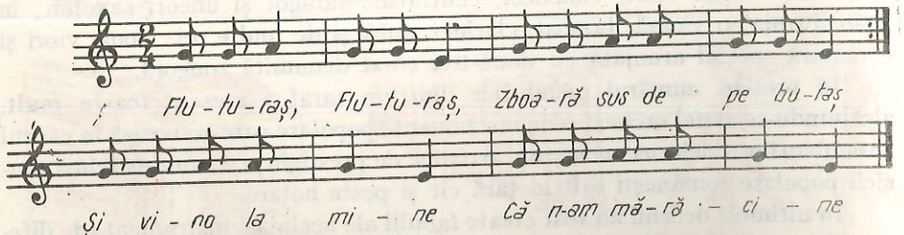
Din leagăn, însoțit de cîntec, copilul își plăsmuiește universul său sonor format din jocuri, numărători, formule pentru plante și animale (păpădie, alunică, melc, fluture, albină, cocoș, ciine, arici), elemente și fenomene ale naturii (soare, lună, ploaie, furtună), care sînt forme primare de manifestare artistică. Cîntecele au un ritm simplu și un ambitus mic (sub o octavă) și sînt construite din formule melodice bazate pe două-trei sunete.

## Melc, melc




*Și te du la Dunăre*
*Și bea apă tulbure*
*Și te suie pe buștean*
*Și mănîncă leuștean.*

## Fluturaș, fluturaș




*Și vino la mine*
*Să mă joc cu tine.*



## Lună, lună nouă




*Mie jumătate*
*Ție jumătate,*
*La vară bucate*

## Pas, pas, păsărea

Cluj



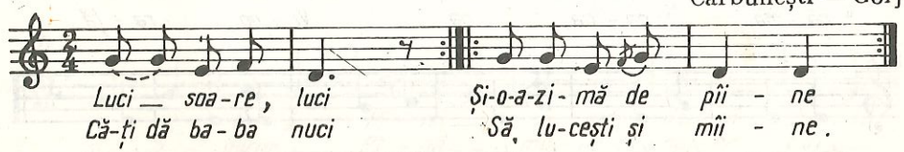

## Numărătoare

Vințu de jos — Alba




## Luci, soare

Cărbunești — Gorj



## Stîrc, cocostîrc

Huși — Vaslui




Creațiile copiilor sînt grupate în producții literare versificate și neversificate, sau jocuri propriu-zise însoțite de versuri sau proză sub formă de dialog.

Ca mod de manifestare folclorul celor mici este cîntat, scandat, povestit, gesticulat sau mimat.

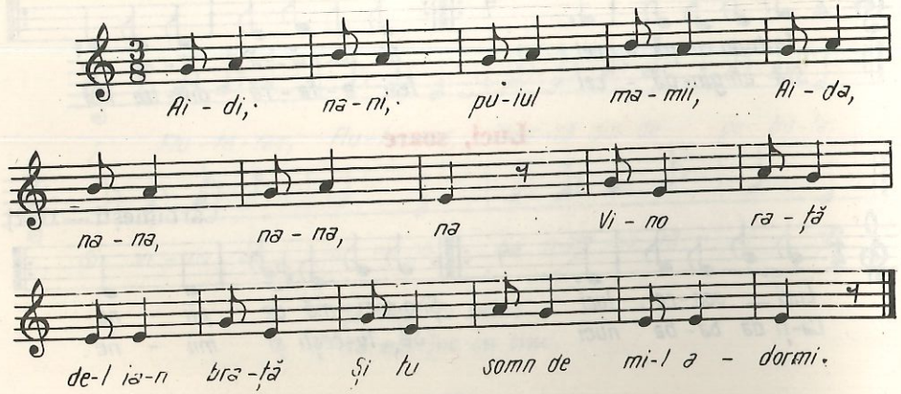
Talentul copiilor se manifestă și prin confecționarea unor instrumente muzicale rudimentare, cu posibilități reduse de producere a sunetelor, dar suficiente pentru satisfacerea cerințelor lor artistice. Ei fac fluiere din tulpine de plante, cîntă din fir de iarbă, hîrtie, frunză, coji de nucă, ghindă, nasturi, sau își însoțesc cîntecele lovind ritmic între ele bețe sau scîndurele.

## CÎNTECELE DE LEAGĂN

Cîntecele de leagăn sînt create pentru copii, avînd rolul de a crea atmosfera liniștitoare și duioasă necesară somnului lor. Prin cîntec mama își exprimă, cu sensibilitate și putere emoțională, speranțele și visele ei legate de viitorul copilului.

## Aidi, nani, puiul mamii

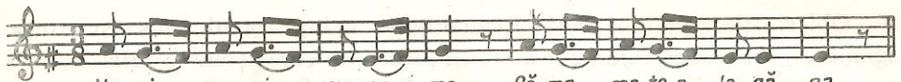
Muntenia *Gh. Ciobanu*






## Nani, nani

Muntenia *Em. Comișel*




Ambitusul acestor cîntece nu depășește *o octavă*, avînd un număr redus de sunete ce alcătuiesc scări muzicale arhaice. Versurile au o construcție octosilabică, cuprinzînd variate diminutive și alintări pe care mama le adresează copilului. Melodia este formată, în majoritatea cazurilor, din *unul* sau *două rînduri melodice*, foarte rar depășind această structură. De multe ori, textul cîntecului de leagăn este adaptat la o melodie de cîntec propriu-zis.

## Nani, nani, puiul mamii




## Cîntec de leagăn

(după *Maria Tănase*)



## FOLCLORUL OBICEIURILOR

Obiceiurile poporului român își au originea în lupta omului dusă cu natura, oglindind străvechea funcție a artei ca mijloc de cunoaștere și influențare a mediului înconjurător, în scopul asigurării fertilității pămîntului, bunăstării familiei și fericirii individuale.

Obiceiurile folclorice se împart în două categorii:

1) obiceiuri de peste an legate *de date calendaristice* fixe sau momente ale muncii agricole;

2) obiceiuri legate *de evenimente importante* din viața omului (căsătorie, înmormîntare).

Fiecare obicei cuprinde o mare varietate de cîntece, dansuri, jocuri cu travesti și măști, versuri cîntate sau scandate, orații, strigături.

### REPERTORIUL OBICEIURILOR DE IARNĂ

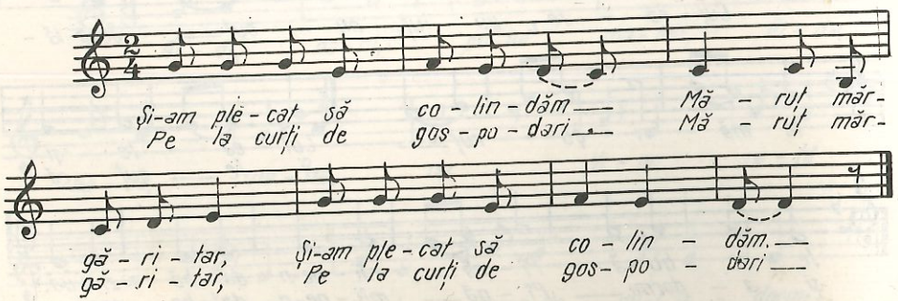
Cîntecele și jocurile legate de obiceiurile de iarnă cuprind: Colinda, Plugușorul, Sorcova, Jocul caprei, Căiuții, Ursul, Cîntecul de stea, Irozii.

Colindele sînt variate ca tematică și melodie: colindă de fată, de fecior, pentru familie, pentru păstor, pescar, primar etc. Unele colinde sînt însoțite de măști: Capra, Căiuții, Ursul etc.

### S-am plecat să colindăm

(colind de copii)

culeg. *G. Breazul*






### Mîine anul se-nnoiește

(plugușor de copii)




### Plugușor

Dîmbovița *Gh. Cucu*




### Sorcova

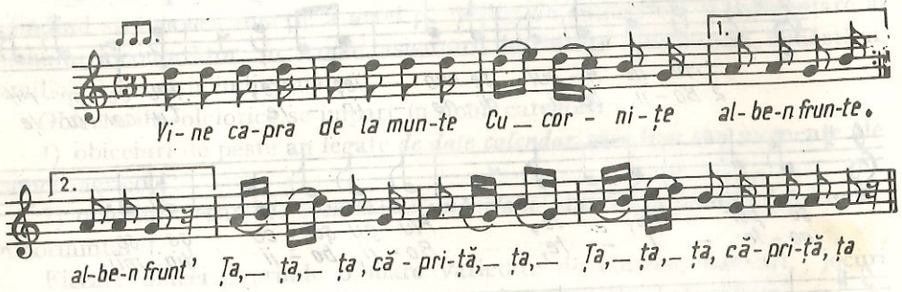
(urare) Muntenia



## Capra

(colind cu mască)

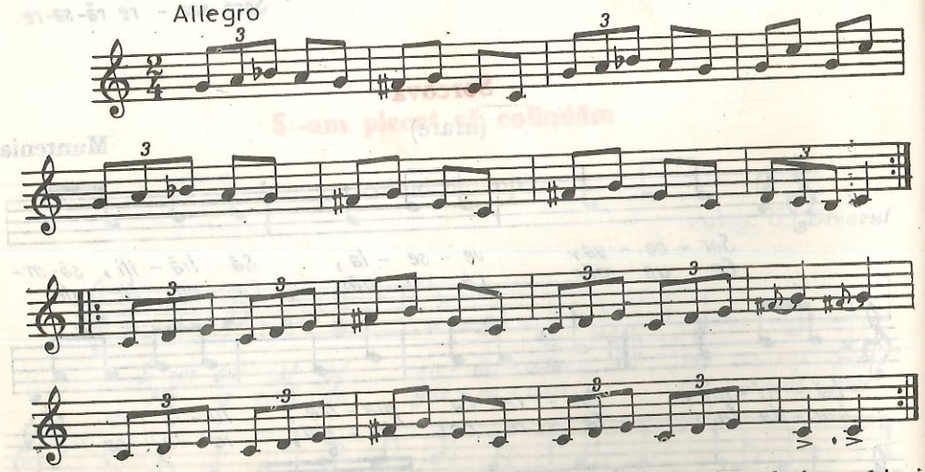
Muntenia *Em. Comișel*




## REPERTORIUL OBICEIURILOR DE PRIMĂVARĂ ȘI VARĂ

Viața românului s-a împletit de veacuri cu truda neobosită de a semăna, îngriji și culege roadele pământului. Fiecărei etape din această perioadă țăranul i-a găsit corespondent în folclor. În perioada semănatului de primăvară se dansează *călușul*, joc bărbătesc de virtuozitate ce invocă fertilitatea solului și oglindește lupta omului cu natura.

## Călușul




*Lăzărelul* sau *Lăzărița* este un obicei de primăvară practicat de fete, obicei ce prezintă unele asemănări cu colindul. Cîntecul conține urări de bunăstare la adresa gospodarului și este însoțit de chiuituri și joc.



## Lăzărel

Năsturelu — *Teleorman*




*Pleacă Lazăr la pădure*
*Cu bardă și cu secure*
*Să taie frunză la oi*
*Și muguri la mielușei.*

*Am venit acum un an,*
*V-am găsit cu grîu pe lan,*
*Iar la anu' cînd venim*
*Sănătoși să vă găsim.*

*Paparuda* și *Scaloianul* sînt cîntece însoțite de dans, executate de către copii în timp de secetă, spre a porni ploile.

## Paparuda

Colecția *Em. Comișel*



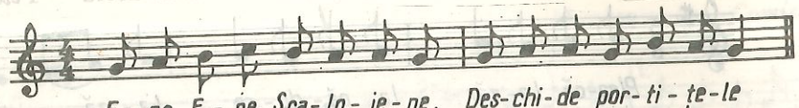

## Scaloian




*Iene, Iene, Scaloiene,*
*Deschide portițile*
*Să curgă ploițile,*
*Să se facă grînele.*

## Ene, Scaloiene

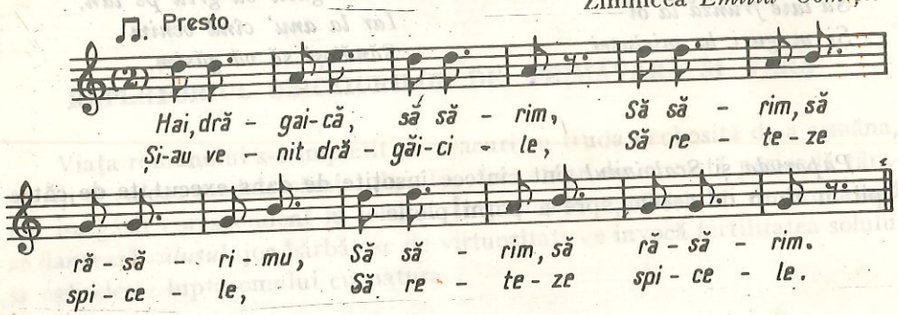
Muntenia *Em. Comișel*




*Drăgaica* este un cîntec însoțit de dans ce vestește coacerea recoltei și începutul secerișului.

## Drăgaica

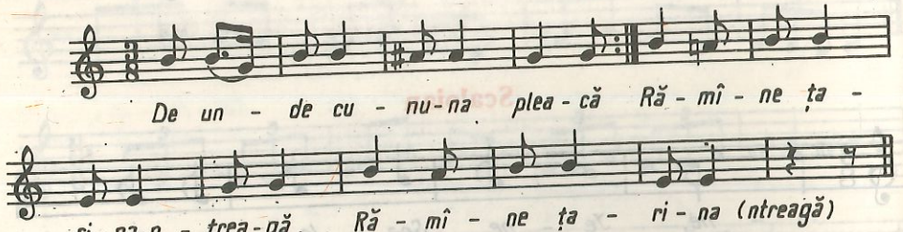
Zimnicea *Emilia Comișel*




La terminarea secerișului se împletește o cunună, din cele mai frumoase spice de grîu ale lanului, care este purtată cu cîntec, către sat, de o fată frumoasă și harnică. Obiceiul se cunoaște sub denumirea de *Cîntecul cununii.*

## Cîntecul cununii

Dobric-Someș *Em. Comișel*




*Dimineața ne-am sculat,*
*Pe obraz că ne-am spălat,*
*Secera-n mînă-am luat,*
*Mîndră holdă-am secerat.*
. . . . . .

*Rămîi holdă sănătoasă,*
*Cunună ducem acasă,*
*Cunună din grîu tăiat*
*Și de fete secerat.*



## Dealul Mohului

Drăguș - Făgăraș *Em. Comișel*




*Cine se umbrea*
*Și se sfătuia?*
*Sora soarelui*
*Și cu-a vîntului.*
. . . . . .
*Sora soarelui*

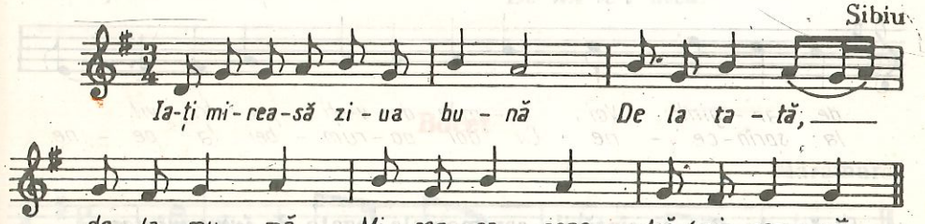
*Ea așa zicea:*
*Că ea e mai mare,*
*Că-i frate-său soare*
*Și de cînd răsare,*
*Pînă asfințește*
*Lumea o-ncălzește*
. . . . . .

## CÎNTECE LEGATE DE EVENIMENTE IMPORTANTE DIN VIAȚA OMULUI

*Nunta*, moment deosebit în viața omului, este un prilej de petrecere cu cîntece și jocuri la care participă întreaga colectivitate a satului. Fiecărui personaj important al nunții îi sînt destinate cîntece interpretate de lăutari sau de nuntași.

## Cîntecul miresei

Sibiu



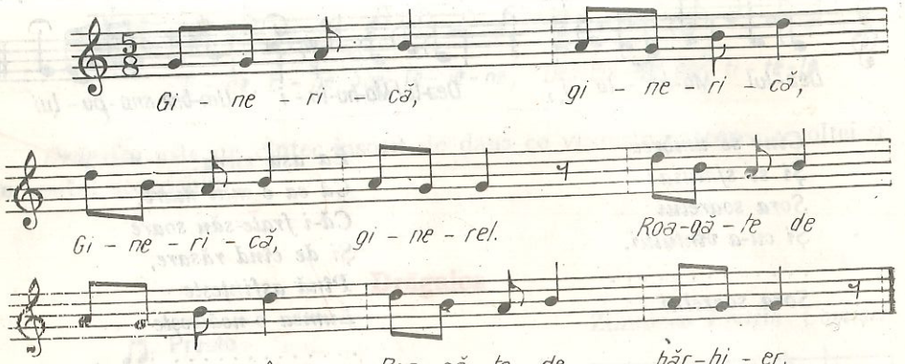

2. *De la flori de lămîiță,*
*De la fete din uliță.*
*Mireasa noastră, mireasă.*

3. *De la stratul cu bujori,*
*De la hora cu feciori.*
*Mireasa noastră, mireasă.*

4. *De la strat cu viorele*
*De la prietenele tale*
*Mireasa noastră, mireasă.*

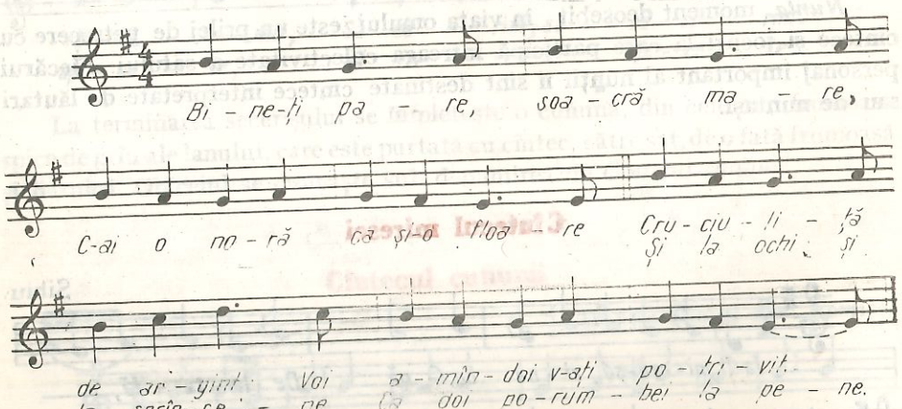
## Cîntecul ginerelui

Oltenia




## Nunească

Muntenia




**Străvechi** sînt și cîntările ceremoniale legate de *înmormîntare*.

**Repertoriul** arhaic, specific numai poporului român și de o rară frumusețe, constă în: *Cîntecul bradului*, *Zorile*, *De petrecut* și altele, denumite de popor „**ale mortului**". Acestea au text epic, pe versuri de șase silabe, care păstrează ecouri ale unei mentalități arhaice despre viață și moarte, ale poporului român.

O altă categorie este **bocetul**, exprimare directă a sentimentului de durere, piesă lirică în *caracter profan*, ce se execută individual (spre deosebire de cele epice, ceremoniale, care se execută în grup), pe versuri octosilabice sau în proză, povestind viața celui dispărut.



## Cîntecul bradului

Sebeș-Alba




*— Bradule, bradule,*
*De ce te-ai grăbit,*
*De te-ai coborît*
*De la loc pietros*
*La loc neghinos?*

*— Eu nu m-am grăbit,*
*După mine-au vînt*
*Patru feciori juni*
*Cu topoare-n mîini.*

*De jos m-au tăiat,*
*De vîrf m-au plecat.*
*Către mine-au zis*
*Că pe min' m-or pune*
*La fund de grădină,*
*La lină fîntînă.*

*Dar ei m-au mințit,*
*Că pe min' m-au pus*
*La groapă săpată,*
*Cu lacrimi udată.*

*„Eu dacă știam*
*Nu mai răsăream.*
*Eu de-aș fi știut*
*N-aș mai fi crescut!"*

*Bradule, bradule,*
*Nu te supăra,*
*Căci Ion îmi are*
*Surori cu dureie,*
*Veri și verișoaie.*
*Și ei te-or cînta,*
*Și te-or lăcrăma*
*De nu te-i usca.*

## Bocet

Maramureș

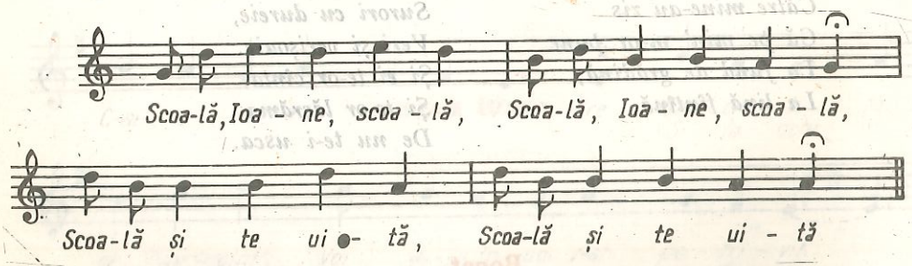


Ideea înfrăţirii omului cu natura pătrunde şi în cîntecul de durere, la dispariţia unei persoane dragi, în versuri ca:

*Plîngeţi şi voi, codrilor,*
*Mîndrelor, pădurilor,*
*Plîngeţi şi voi, munţilor,*
*Şi voi mîndre văilor,*
*Plîngeţi şi voi apelor,*
*Dimpreună pietrelor.*
. . . . . .
*Plîngi tu, lună şi tu, soare,*
*Cînd omul din lume moare,*
*Plîngi o, lume şi alină*
*Clipa cu suspinuri plină,*
*Că o stea iar a căzut*
*Şi din lume a trecut.*
. . . . . .

## Zori

Oltenia *Brăiloiu*




Semnificaţia cîntecului *Zorile* se desprinde din versurile unei variante regionale:

*Zorilor, zorilor,*
*Voi, surorilor,*
*Voi să nu pripiţi*
*Să mi-ţi răsăriţi,*
*Pînă mi-oi trimite*
*Cărţi în toate părţi.*

*Încă răvăşele*
*Arse-n cornurele*
*Pe la nemurele*
*Să vină şi ele,*
*Să v-aducă jele.*
. . . . . .



# REPERTORIUL PĂSTORESC

Folclorul păstoresc cristalizează într-o formă artistică desăvîrşită dragostea de viaţă a păstorilor, lupta cu forţele naturii, cu fiarele pădurii, munca lor grea şi istovitoare. Ecouri ale vieţii păstoreşti se găsesc în toate domeniile creaţiei folclorice: literatură, muzică, coregrafie, obiceiuri. Transhumanţa (mutarea turmelor de la munte la şes pentru iernat) a fost un mijloc de răspîndire a muzicii populare de la o regiune la alta, păstorii avînd un rol activ în crearea unor instrumente şi genuri muzicale, în circulaţia culturii folclorice, precum şi în unificarea unor forme şi stiluri.

Repertoriul păstoresc cuprinde — *semnale* şi *piese* executate în diferite momente ale muncii păstorilor (cînd vin oile la stînă, cînd coboară oile, la muls, la măsurat), *doine*, *balade* şi *jocuri* care se execută fie numai de către bărbaţi, fie mixt, folosindu-se şi obiecte ca: bîta, securea şi baltagul.

*Mioriţa*, cea mai frumoasă baladă din folclorul românesc, este o creaţie păstorească, ce conţine o temă specifică poporului român.

## Mioriţa



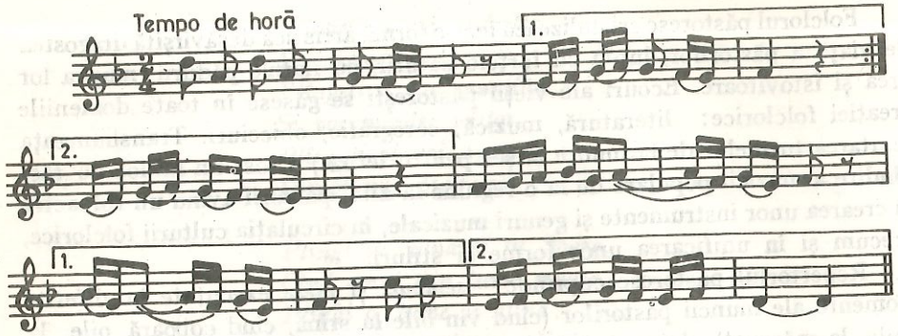

*2. Iată, vin în cale,*
*Se cobor la vale*
*Trei turme de miei*
*Cu trei ciobănei.*

*Iar cel ungurean*
*Şi cu cel Vrîncean,*
*Măre, se vorbiră,*
*Şi se sfătuiră*

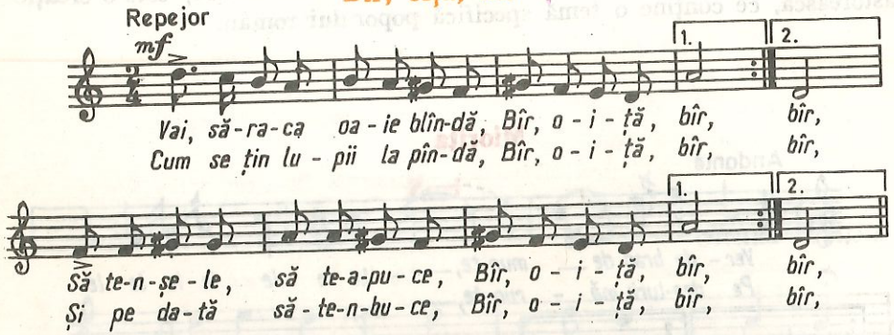
*4. La apus de soare*
*Ca să mi-l omoare*
*Pe cel moldovan*
*Că-i mai ortoman.*

## Măi, ciobane, măi!

(cîntec de joc)




## Bîr, oiță, bîr




## DOINA ȘI BALADA

**Doina** cunoaște o terminologie variată, regională: „horă lungă", „cîntec lung", „de jale", „de codru", „de ducă", „de dragoste" fiind un gen muzical de o pregnantă bogăție melodică, cu o structură liberă, ce exprimă sentimentele personale ale interpretului, melodia constînd în alternarea în mod improvizat, a unor formule ritmico-melodice specifice. Ea se execută în ritm liber oferind interpretului posibilitatea de a-și pune în valoare talentul.

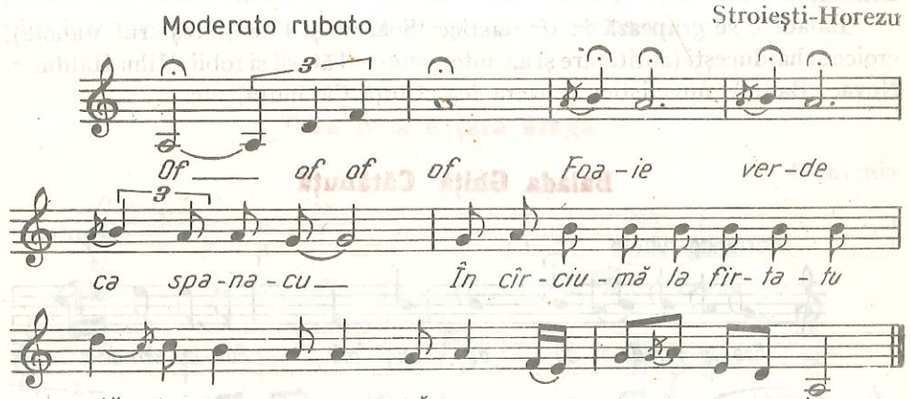
Referindu-se la doină, reputatul folclorist George Breazul spunea următoarele: „Cine zice muzică românească, zice doină, cine zice doină să înțeleagă dor, să înțeleagă restriște, mîhnire, tulburări adînci ori numai umbre de tristețe, apoi lină mîngîiere, tresăriri de bucurie, zîmbete-n lacrimi ... doina este un cîntec al fiecăruia, al omului singur, pentru sine ca plînsul, doina își află ecou oriunde bate inimă românească."

Studiul doinei de pe întreg cuprinsul patriei a fost aprofundat de Constantin Brăiloiu, unul dintre inițiatorii etnomuzicologiei mondiale.



## Doină

(Bogatul și săracul)




*Bogatu' așa zicea:*
*„Măi crîșmariu,*
*făgădariu,*
*Adă-mi vin de un pitac*
*Să-l beau cu ist om sărac".*
*Dar săracul că zicea*
*Și mai tare că striga:*
*„Măi crîșmariu,*
*făgădariu,*
*Adu-mi tu vin de un zlot*
*Să-l beau cu bogat cu tot".*
*Dar bogatu' că zicea:*
*„Măi sărmane, sărmănele,*
*Nu te pune tu cu mine!*
*Că n-ai car cu patru boi*
*Și nici n-ai turmă de oi!"*
. . . . . .
*Dar săracu' că zicea:*
*„Pe banii bogatului*
*Sînt voinicu codrului*
*Și pungile ți le-or lua*
*Și la casă foc ți-or da.*
. . . . . .
*Nimeni nu te-a căina*
*Că le-ai fost la toți belea!"*

## Vară, vară, primăvară



**Balada** sau cîntecul bătrînesc este un cîntec narativ de mari dimensiuni care exprimă atitudinea poporului în diferite perioade ale istoriei, față de natură și societate, lupta sa cu forțele naturii, împotriva asupritorilor interni și externi.

Baladele se grupează în: fantastice (Soarele și Luna, Meșterul Manole), eroice și haiducești (antitătare și antiotomane — Tătarii și robii, Mihu Haiducu, Novac, Badiu), nuvelistice (Soacra rea, Ghiță Cătănuță) etc.

## Balada Ghiță Cătănuță

Muntenia




## CÎNTECUL PROPRIU-ZIS

*Cîntecele propriu-zise* alcătuiesc repertoriul melodic cel mai răspîndit și de o deosebită bogăție și varietate tematică și melodică. Spre deosebire de doine și balade, cîntecele propriu-zise *au formă strofică*, cu trăsături specifice de la un ținut la altul al țării, alcătuind adevărate graiuri muzicale regionale. Cu toate diferențele zonale, se remarcă *structura unitară* a acestui gen. Ele sînt interpretate în grup sau solo, de persoane tinere sau în vîrstă, de femei sau bărbați, de copii, cu sau fără acompaniament instrumental.

## Cucule cu pană nouă

Bucovina *C. Brăiloiu*

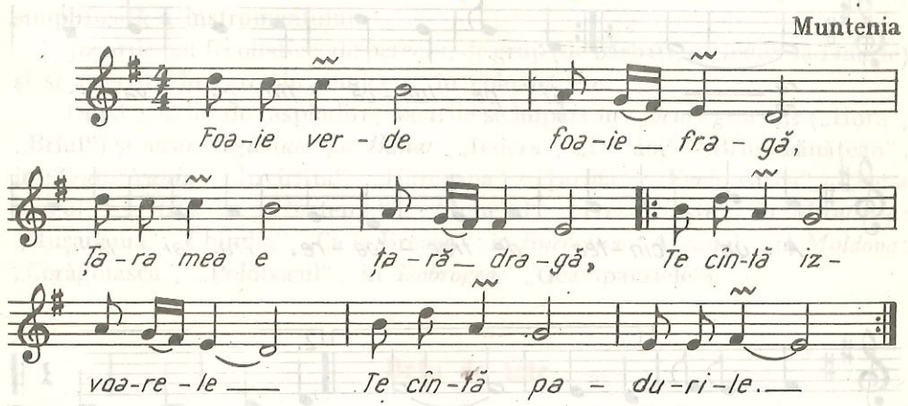





Cîntecul propriu-zis apare sub două aspecte — *stilul vechi* sau *dialectal* (în care se întîlnesc caracteristici muzicale și de limbă puternic individualizate, specifice numai anumitor zone geografice) și *stilul nou* sau *modern*. Cîntecele propriu-zise create în stilul modern au o mare răspîndire datorită accesibilității lor, precum și tematicii actuale pe care o abordează.

## Țara mea e țară dragă

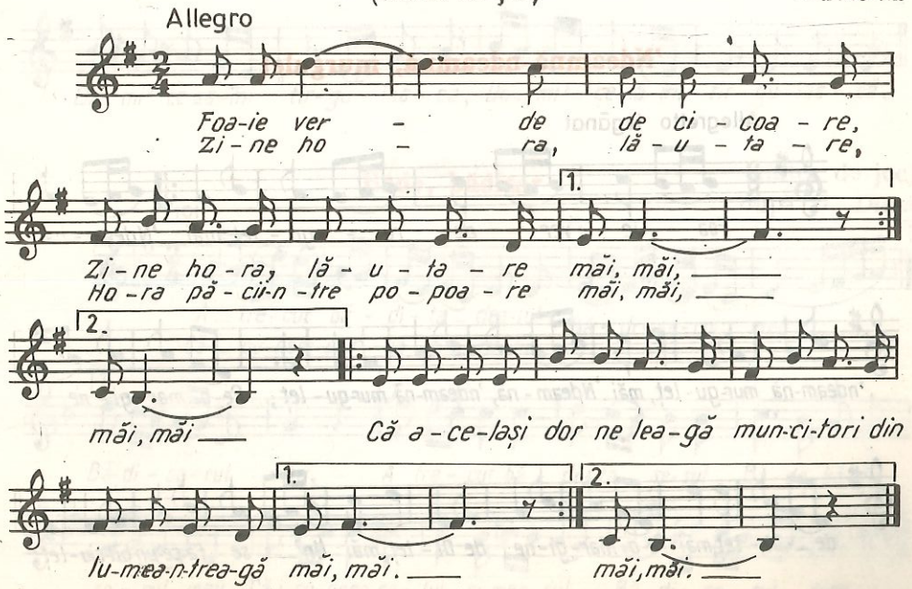
Muntenia




## Hora păcii

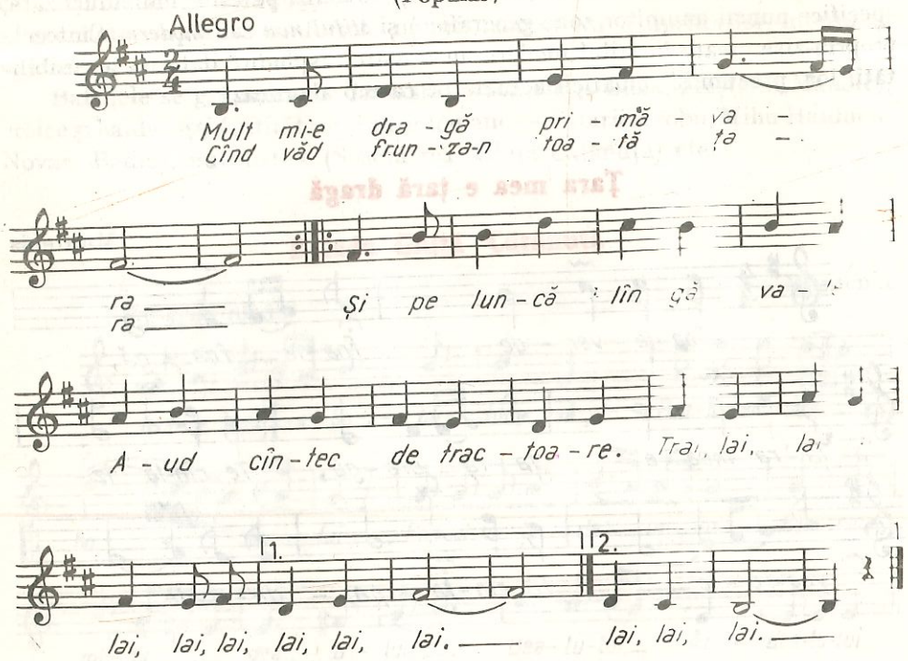
(cîntec de joc)

Muntenia



## Mult mi-e dragă primăvara

(Popular)




## 'Ndeamnă-ndeamnă, murguleț






## CÎNTECE DE JOC, DANSURI INSTRUMENTALE

Mărturie a optimismului și vitalității poporului român, cîntecele de joc și dansurile instrumentale sînt creații folclorice folosite în cadrul unor reuniuni sătești ca hora satului, serbările de la căminele culturale, șezătorile de iarnă, nunțile sau petrecerile organizate cu diferite ocazii.

Repertoriul de joc este *vocal*, *instrumental* sau *vocal-instrumental*, fiind însoțit de strigături, chiuituri, țipurituri, scandate sau cîntate pe melodia simplificată a instrumentului.

Jocurile pot fi solistice, de perechi, de grup (de bărbați, de femei sau mixte) și se execută în cerc, în semicerc, în coloană etc.

După aria lor de răspîndire, jocurile se împart în: *jocuri generale* („Hora", „Brîul") și *jocuri regionale* (în *Banat*: „Iedera", „De doi", „Brîul bănățean"; în *Transilvania*: „Învîrtita", „Hațegana", „Țarina", „Feciorească", „De-a lungul"; în *Oltenia*: „Rustemul", „Alunelul", „Trei-păzește"; în *Muntenia*: „Mușamaua", „Chindia", „Ca la Breaza"; în *Bucovina*: „Arcanul"; în *Moldova*: „Corăghiasca", „Polobocul"; în *Dobrogea*: „Geamparalele").

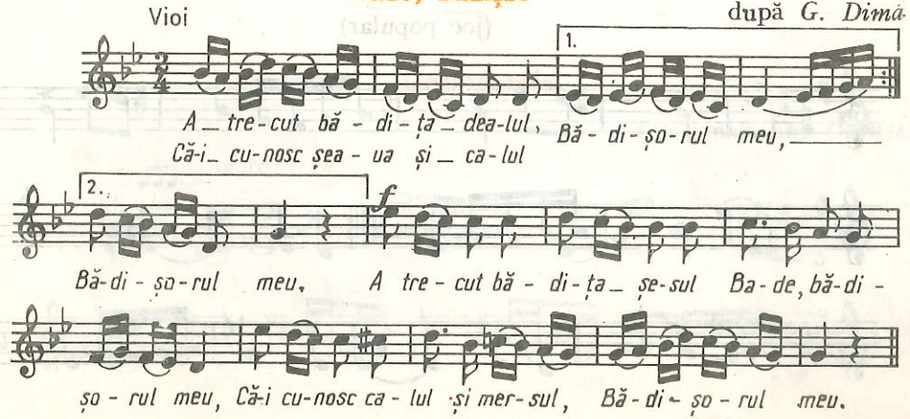
## Brîu de fete

Copșa Mare - Tîrnava Mare *I. Cocișiu*



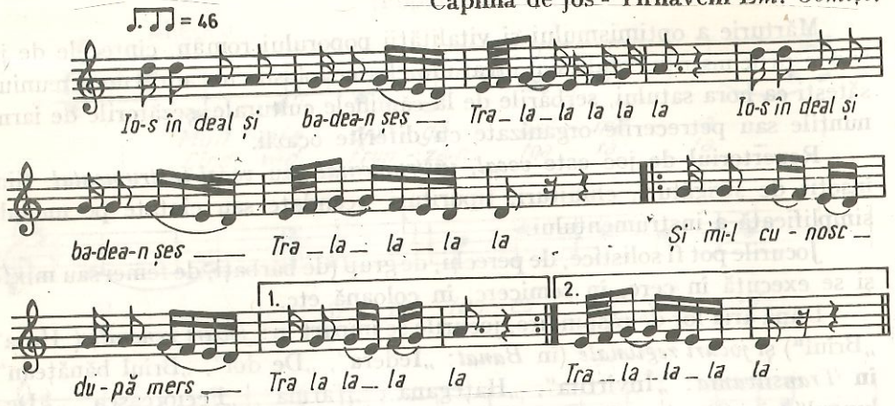

## Bade, bădișor

(cîntec de joc)
după *G. Dimă*



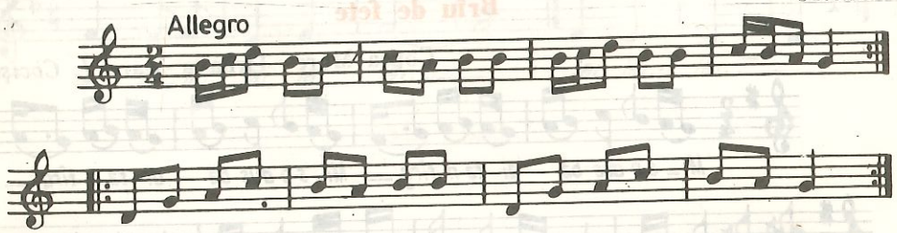
## Purtata fetelor

Căpîlna de jos - Tîrnăveni *Em. Comișel*



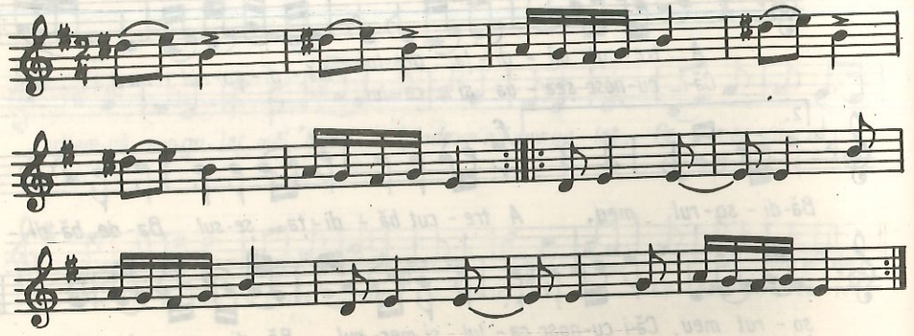

## Alunelul înfundat

Oltenia




## Briul din Muscel

(joc popular)





## Joc

Drăguș-Făgăraș *Em. Comișel*



## Ariciul

Drăguș-Făgăraș *Em. Comișel*



## Geamparale

Teleorman *Em. Comișel*



## INSTRUMENTELE ORCHESTREI SIMFONICE

Rezultante ale unui îndelungat proces evolutiv, instrumentele moderne ale orchestrei simfonice actuale întrunite în ansambluri orchestrale de diferite dimensiuni reușesc să dea viață marilor creații ale artei muzicale.

Instrumentele care compun orchestra simfonică se împart în trei mari familii, după modul de producere a sunetelor:

1 — *Instrumente cu coarde*, la care sunetul se produce prin vibrația corzilor și se poate obține prin lovirea, ciupirea lor sau prin intermediul arcușului:

— instrumente cu arcuș: vioara, viola, violoncelul, contrabasul:




— instrumente cu corzi ciupite: harpa, chitara

— instrumente cu corzi lovite — pianul.

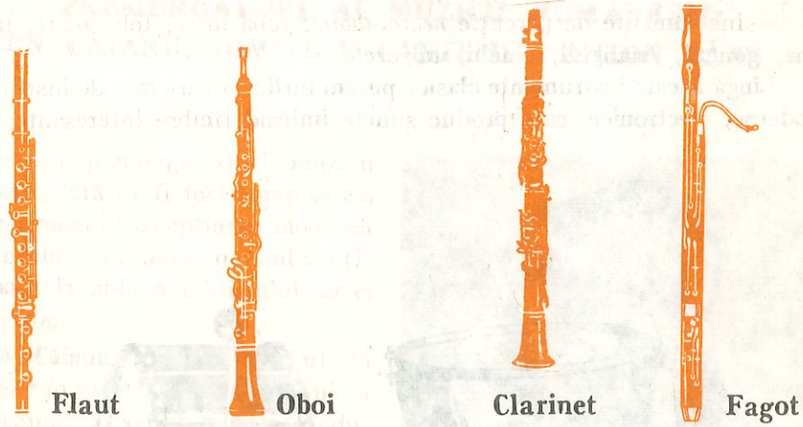

Harpă


Pian



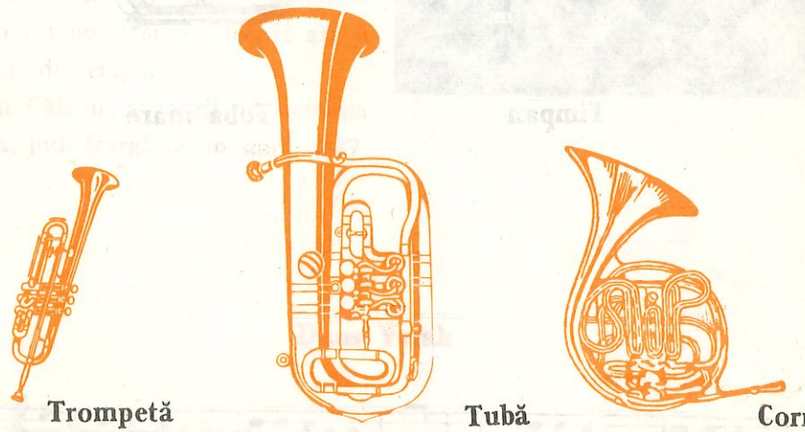
2 — *Instrumente de suflat*, la care sunetul se obține prin punerea în vibrație a unei coloane de aer într-un tub acustic. Aceste instrumente se clasifică, la rîndul lor, după materialul din care sînt construite:

— instrumente de suflat *din lemn*: flautul, oboiul, clarinetul, fagotul;


Flaut Oboi Clarinet Fagot

— instrumente de suflat *din alamă*: trompeta, cornul, trombonul, tuba. Lîngă aceste instrumente mai putem întîlni, în anumite lucrări muzicale, și familia saxofoanelor;

— *instrumente complexe* — orga.


Trompetă Tubă Corn

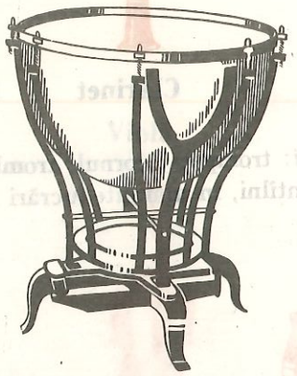

Trombon

3 — *Instrumentele de percuție* produc sunetele prin lovirea unor membrane, foi de piele, plăci de lemn sau metalice, bare de lemn sau metalice. Ele se împart, la rîndul lor, în:

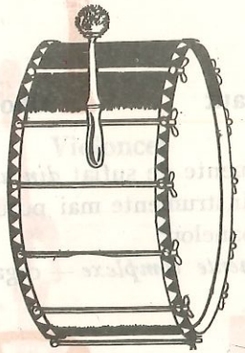
— instrumente de percuție *acordabile* (cu sunete muzicale precise, clare): timpanul, xilofonul, celesta, clopotele;

— instrumente de percuție *neacordabile*: toba mică, toba mare, tamburina, gongul, trianglul, cinelii, talgerele.

Lîngă aceste instrumente clasice putem întîlni o varietate de instrumente moderne, electronice, care produc sunete imitînd timbre interesante.



**Timpan**



**Toba mare**

## PREMERGĂTORI AI MUZICII ROMÂNEȘTI: ION CĂIANU, DIMITRIE CANTEMIR, ANTON PANN

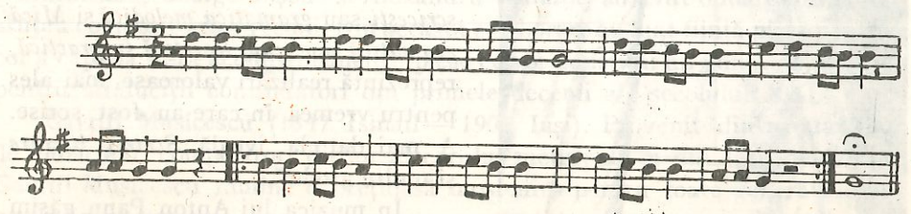


Cei trei premergători ai muzicii românești, fără să fi fost compozitori sau muzicologi în accepțiunea modernă a cuvîntului, au adus o contribuție însemnată la zidirea edificiului artei noastre sonore.

**Ion Căianu** (*Caioni*), născut în anul 1620 în satul Leghia, jud. Cluj, a fost organist, tipograf muzical, educator și culegător de cîntece populare. Documentul cel mai important rămas de la Ion Căianu este *Codex Caioni*, o colecție de imnuri religioase, melodii românești, forme de dans cu un farmec deosebit. *Codicele Caionian* este perfect notat și pe alocuri are și indicații de tempo.

Ion Căianu a murit în comuna Lăzarea, jud. Harghita, în anul 1687.

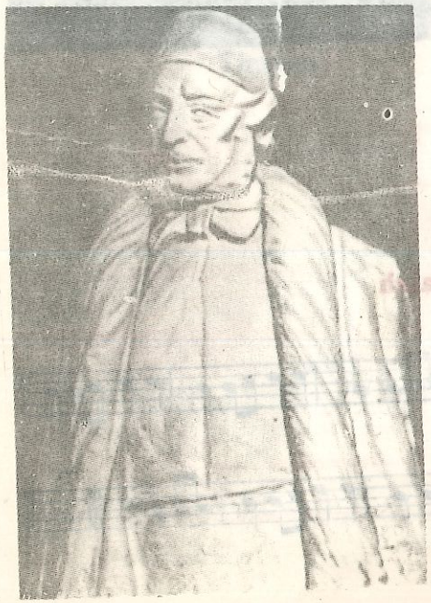
**Dans Valah**





**Dimitrie Cantemir** s-a născut în anul 1673 la Silești-Fălciu și a murit în Rusia, în anul 1723. Umanist, cu preocupări muzicale, fostul domnitor al Moldovei a învățat la Constantinopol și a inventat sistemul de notație al muzicii turce, a cules foarte multe date despre instrumentele, obiceiurile și datinile muzicii populare românești. Din marele număr de lucrări, demne de notat sînt:

*Cartea cîntecelor după gustul muzicii turcești, colecție de peștade (beste) și peșrevuri*, rămasă în manuscris. În românește: Istoria Imperiului Otoman; Descriptio Moldaviae, *Scrisoarea Moldovei*, *Mânăstirea Neamțu*, *Introducere în muzica turcească*, manuscris în limba română; *Hronicul vechimii a româno-moldo-vlahilor*, *Știința muzicii cu ajutorul literelor* și *Marea antologie de cîntece*.



**Anton Pann** — (născut în anul 1797 în comuna Silven și mort la București în 1854).

El a atras atenția atît în calitate de culegător de folclor literar și muzical, cît și în calitate de creator de cîntece „lumești". Ne-au rămas de la el o serie de culegeri de folclor ca: *Versuri muzicești*, *Poezii deosebite sau cîntece de lume*, *Poezii populare*, *O șezătoare la țară*, *Spitalul amorului* sau *cîntătorul dorului* și celebrele *Cîntece de lume*. Dintre lucrările cu caracter didactic, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești* sau *gramatica melodică* și *Mică gramatică muzicală teoretică și practică*, reprezintă realizări valoroase, mai ales pentru vremea în care au fost scrise. A mai dat la iveală *Scrieri literare* și multe altele.

În muzica lui Anton Pann găsim aspecte modale orientale—cromatice—

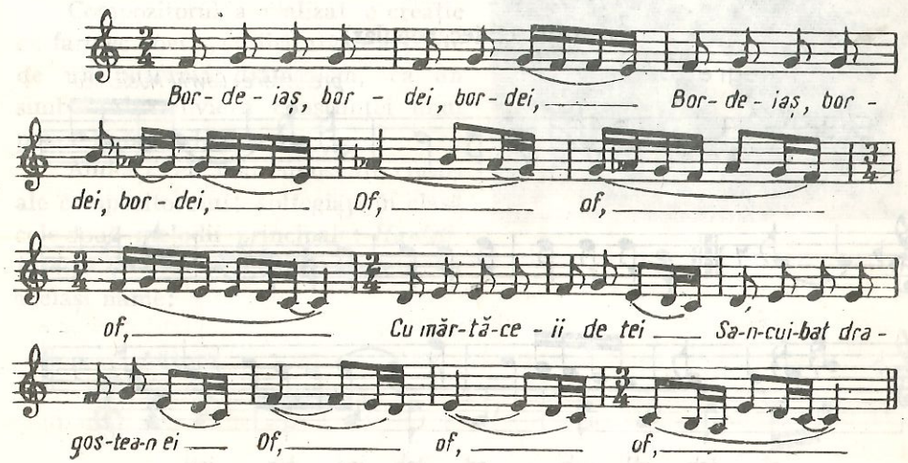


care, fără exagerare, sînt elemente premergătoare ale muzicii școlilor naționale din sud-estul Europei.

Anton Pann, „Finul Pepelei cel isteț", ridicat de Mihai Eminescu în poezia „Epigonii" la rangul de valoare universală de circulație a înțelepciunii proverbului, ne-a lăsat o moștenire bogată, încărcată de dragoste pentru străvechiul pămînt românesc.

## Bordeiaș, bordei

*Anton Pann*




## Creația corală a compozitorilor înaintași

Într-o perioadă frămîntată de mișcări social-patriotice, ce au culminat cu izbucnirea Revoluției din 1848, cu Unirea Principatelor și Independența națională, un mare număr de compozitori, care au trăit în veacul trecut și pe care-i numim înaintași, au pus bazele culturii muzicale naționale.

Versurile marilor poeți (Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu, George Coșbuc și Alexandru Vlahuță) au avut o mare influență asupra compozitorilor vremii. Din această colaborare au luat ființă piese pentru cor a capella (fără acompaniament), piese ce vor constitui un punct de plecare pentru strălucitii continuatori din primele decenii ale secolului XX.

**Gavriil Musicescu** (1847 Ismail — 1903 Iași). Provenit dintr-o familie de muzicieni, compozitor, dirijor al corului metropolitan din Iași, pedagog, Gavriil Musicescu rămîne o prețioasă moștenire pentru toate generațiile ce au fost și ce vor veni, prin viziunea pe care a avut-o asupra muzicii românești.

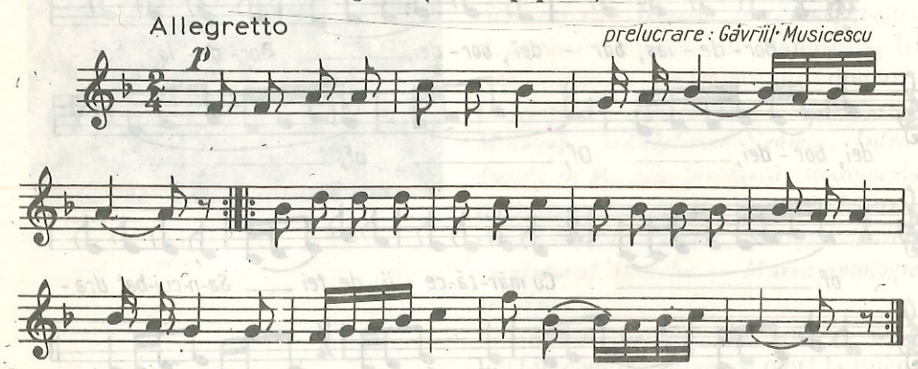
Din creația sa, ramura cea mai importantă este *muzica corală*. Compozițiile sale se pot împărți în trei direcții:

1. Prelucrările de melodii populare (12 melodii naționale).
2. Cîntece patriotice.
3. Muzica religioasă.

În anul 1888, compozitorul scria: „A fi amicul celor ce, prin muncă onestă, își petrec zilele în lumea asta mare ca să lase posterității obolul activității lor intelectuale și morale, este idealul spre care am îndreptat pașii mei".

Iată mai jos, cîntecul popular *Stejarul*, prelucrat măiestrit de Gavriil Musicescu și prelucrat de George Enescu în *Rapsodia română nr. 1*:

**Stejarul (cîntec popular)**




**Ciprian Porumbescu** (1853 Șipotele Sucevei — 1883 Stupca). Tatăl, Iraclie Porumbescu, însuflețit de ideile revoluției de la 1848, a fost secretarul foii Bucovina a fraților Hurmuzachi. Acolo va cunoaște pe Kogălniceanu, Alecsandri, Costache Negri, Aron Pumnul și Gheorghe Barițiu.

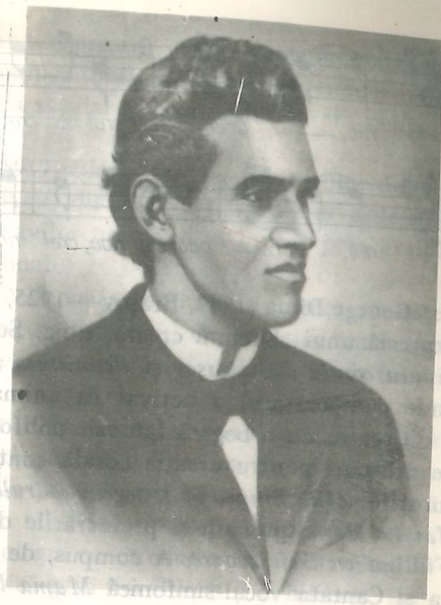
Amintirile legate de ei au fost senine ca și copilăria lui Ciprian. Acestora li se vor adăuga vizitele lui Carol Miculi, compozitor și pianist celebru, care-și petrecea vara în primitoarea casă a lui Iraclie. De la acest autentic artist învață Ciprian să iubească și să aprofundeze muzica. Doinele, baladele, cîntecele de nuntă, bocetele, melodiile bătrînului lăutar Grigore Vindireu îl impresionează puternic.

Un moment important în viața sa l-a constituit serbarea de la Putna, organizată de „România Jună" din Viena, unde s-au întîlnit români de pretutindeni cu prilejul împlinirii a 400 de ani ai ctitoriei lui Ștefan cel Mare. La încheierea serbării, Ciprian Porumbescu a spus: „Tată, am cîntat *Românimei întregi*".

Muzica lui cuprinde lucrări valoroase, cum sînt corurile: *Pe-al nostru steag*, *Tricolorul* (devenit Imnul de Stat al Republicii Socialiste România),



cantata *Altarul Mînăstirii Putna* (pe versuri de Vasile Alecsandri), *Balada* pentru vioară și opereta *Crai nou*.



Ca profesor de muzică la cîteva școli din Brașov (1881—1882), a militat pentru a sădi în inima elevilor dragostea de țară. „Nu-mi pare rău de trudă — spunea elevilor săi din Ilișești — că cel puțin vă las o amintire pe care nu-ți uita-o toată viața! Și frumos îi cîntecul care nu-l poți uita!".

Compozitorul a realizat o creație cu farmec poetic, străbătută de accente de un puternic dramatism, ca un simbol al reînvierii conștiinței unui popor împilat de veacuri.

Audiați cele mai cunoscute coruri ale compozitorului; solfegiați în clasă cele două melodii principale: *Haideți, haideți* și *Crai nou*, din opereta cu același nume:









**George Dima** (1847, Brașov— 1925, Cluj). Creația lui George Dima rămîne expresia unui zbucium creator unic. Sub conducerea sa au luat ființă *Reuniunea corală din Brașov* și *Reuniunea română de muzică și cîntări din Sibiu*, unde compozitorul a activat ca animator și dirijor.

Creator cu o bogată fantezie polifonică, Dima reprezintă un deschizător de drumuri pentru creația corală contemporană. Rămîn piese de antologie corurile: *Ziua ninge*, *Ce te legeni codrule*, *La mijloc de codru des*, *Păstorul* sau *Hai în Horă*, precum și prelucrările de folclor: *Cucuruz cu frunza-n sus* și *Fîntîna cu trei izvoare*. A compus, de asemenea, cîntece pentru voce și pian, ca și Cantata vocal-simfonică *Mama lui Ștefan cel Mare*.

Ca animator al vieții muzicale de concert, George Dima și-a propus și a realizat în mare măsură educarea publicului. După cum declara în scrisorile sale adresate unor mari personalități artistice ale vremii, corul este „un însemnat stimulent al simțului național și patriotic", iar în alcătuirea programelor de concert îl preocupa scoaterea „gorgoanelor grecești și a turcismelor din creația românească" și mai ales, așa cum îi plăcea să spună: „să nobilăm cîntecul românesc în cor pe baza clasicismului".

Dăm mai jos un exemplu de cîntec vesel, prima lucrare a lui George Dima





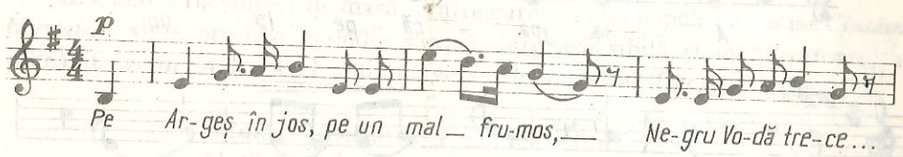

„Cîntarea trebuie să fie întotdeauna expresivă, altfel nu-și îndeplinește scopul pentru care e menită", scria compozitorul care ajunsese cunoscut în orașele Ardealului nu numai prin creația sa, dar și prin faptul că era nelipsit de la toate acțiunile culturale.

**Iacob Mureșianu** (1857, Brașov — 1917, Blaj). Au trecut mai bine de 100 de ani de la nașterea lui Iacob Mureșianu, distinsul artist creator ardelean care, moștenind tradiția patriotică a bravilor mureșeni, a luptat prin graiul muzicii pentru trezirea conștiinței naționale.

„. . . Muzica este foarte strîns legată de viața omului și de aceea nu este un lux, precum mulți cred încă aceasta, ci este unul din cei mai puternici factori care influențează numai în bine asupra spiritului omului", scria într-o scrisoare adresată tatălui său.

Ascultăm cu plăcere și astăzi corurile *Jelui-m-aș și n-am cui*, *Doina din Bihor*, cantata *Mănăstirea Argeșului*, unele lieduri și *Uvertura Ștefan cel Mare*.

Figura lui Iacob Mureșianu trebuie privită sub toate aspectele; este compozitorul care a contribuit la zidirea edificiului măreț al muzicii noastre de azi, profesorul atîtor generații, muzicologul care a condus importanta publicație *Musa Română*. Arta sa impresionează prin fiorul liric și echilibrat, specific sufletului românesc.




## Floarea-n cîmp cînd vestejește

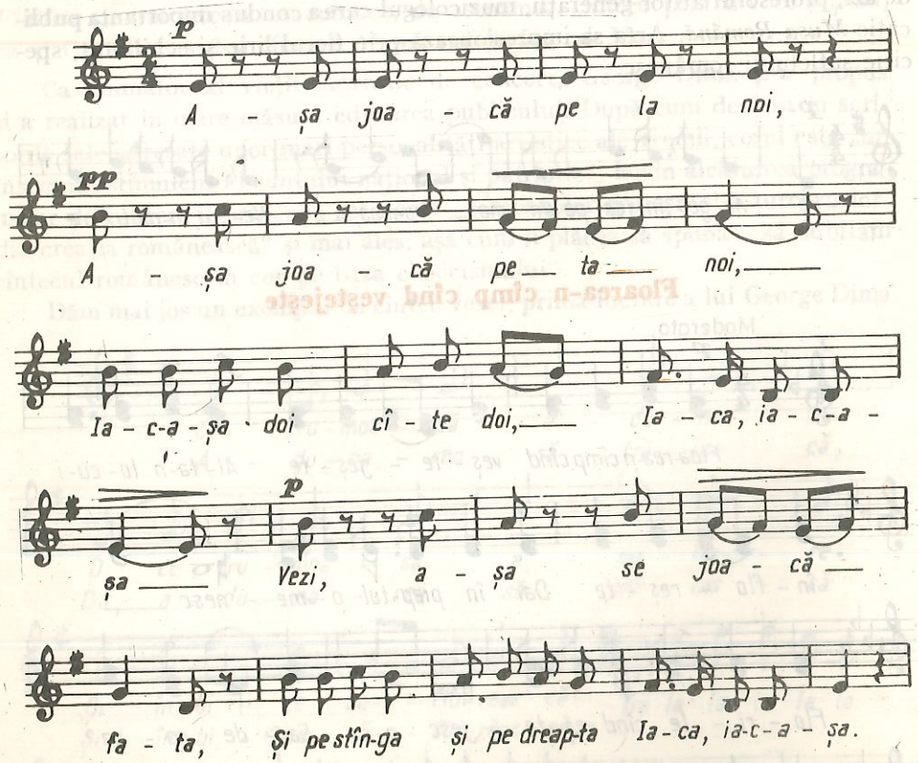


**Ion Vidu** (1863, Mînerău — 1931, Lugoj). Corurile lui Vidu (*Preste deal, Ana Lugojana, Răsunetul Ardealului, Răsunet din Crișana, Dragă și iar dragă, Negruța, Grînele vara se coc*) ocupă un loc de seamă în repertoriul permanent al tuturor formațiilor corale din țara noastră.

*Reuniunea română de cîntări și muzică din Lugoj* — condusă de compozitor — rămîne un moment important în dezvoltarea muzicii românești, în climatul ardent al redeșteptării conștiinței naționale a poporului nostru.

Mereu tînărul cîntec *Ana Lugojana*, a cărui melodie o veți solfegia, capătă valoare de simbol și caracter de imn bănățean. Este de fapt o transpunere a unui vechi cîntec instrumental.

## Ana Lugojana




În creația sa, compozitorul a intuit modalismul specific cîntecului popular, dar armonizarea pieselor sale corale este de tip clasic (folosirea gamelor major-minore, precum și treceri spre tonalități).



**Dumitru G. Kiriac** (1866—1928, București). Compozitor și folclorist, dirijor al Capelei române din Paris, fondator și dirijor al Societății corale „Carmen", profesor la Conservatorul din București, Kiriac rămîne un exemplu luminos în istoria muzicii.



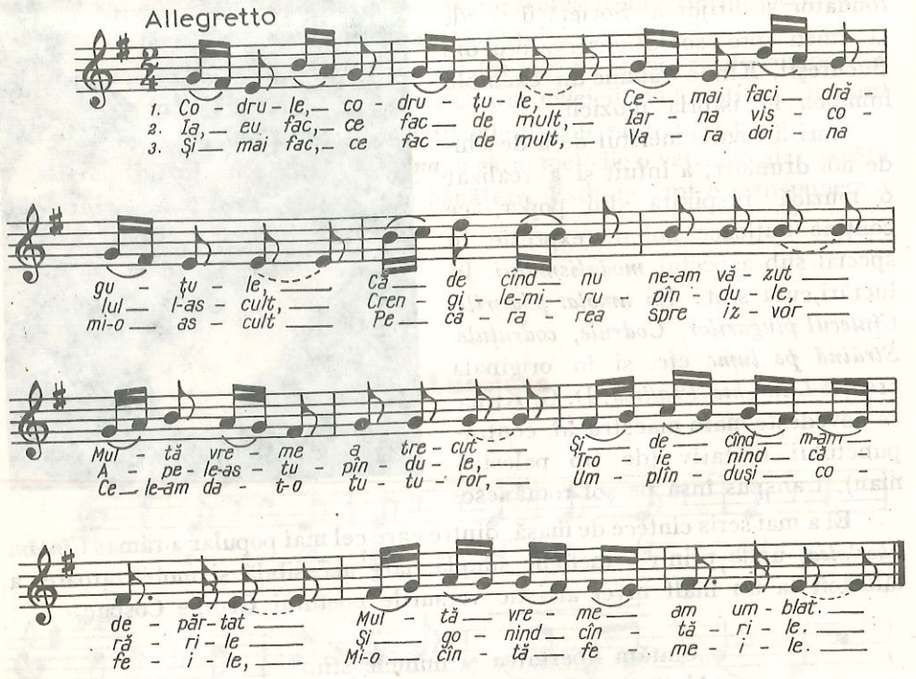
Lui îi revine meritul de a deschide noi drumuri; a intuit și a realizat o muzică inspirată din popor, ce conține mijloace noi de expresie, în special sub aspectul *modalismului*. În lucrări,cum sînt: *Am umblat pădurile, Cîntecul plugarilor, Codrule, codruțule, Străină pe lume* etc. și în originala creație *Liturghia Psaltică*, D. G. Kiriac se dovedește mare maestru al contrapunctului imitativ (de tip palestrinian), transpus însă pe sol românesc.

El a mai scris cîntece de masă, dintre care cel mai popular a rămas *Cîntăm libertatea*, unde,printr-o melodie simplă, larg accesibilă și mobilizatoare, a tălmăcit la un înalt nivel artistic versurile poetului George Coșbuc:

„Cîntăm libertatea și numele sfînt
Al țării străvechi și-al acestui pămînt,
Iubirii de neam ce de-a pururi a fost
O pavăză-n lupte și-n pace-adăpost . . ."



## Codrule, codruțule




Dîndu-și seama că „soarta muzicii românești în școală se hotărăște" — citat rămas clasic și repetat adesea de către Kiriac —, popularul compozitor a acordat o deosebită importanță pieselor destinate corurilor pe voci egale și mixte ale elevilor noștri.

Putem afirma că marele rol jucat de Kiriac în muzica noastră este acela că a valorificat conceptul modal cu o mare măiestrie și, în acest sens, numele și creația sa se înscriu în tezaurul muzicii românești la loc de cinste, de *clasic* al artei noastre sonore, alături de numele lui George Enescu, Mihail Jora sau Paul Constantinescu.

**Timotei Popovici** (1870, Tincova — 1950, Lugoj). Își începe studiile în comuna natală; apoi frecventează gimnaziul și institutul pedagogic la Caransebeș. Urmează compoziția și dirijatul cu Gavriil Musicescu la Conservatorul din Iași. Va fi profesor la Brașov; va activa timp de 37 ani ca profesor, dirijor, compozitor și folclorist la Sibiu.

Printre valoroasele piese corale lăsate de el se numără: *Morarul, La oglindă, S-a dus cucul de pe-aici*, poemul *„Regele munților"* — închinat figurii legendarului Iancu—și *Cucule, peană galbănă*.



## Cucule peană galbănă

*Timotei Popovici*



Solfegiind în clasă cîntecul de mai jos, veți fi desigur impresionați de frumusețea versului popular:

## Frunzuleană mărăcine

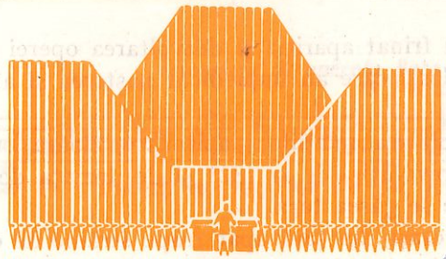
Timotei Popovici

Moderato






Dintre compozitorii care au îmbogățit tezaurul muzicii noastre corale se cuvine să vorbim și de: *Eusebie Mandicevschi*, un maestru al polifoniei, *Tudor Flondor*, creatorul inspiratei piese lirice *Somnoroase păsărele*, *Tiberiu Brediceanu*, *Theodor Teodorescu*, remarcabil creator de piese în stil popular (*Eu mă duc*, *codrul rămîne*, *Lumea mea* sau *Salcie pletoasă*), compozitori care, sub influența folclorului nostru, au părăsit în mare parte clasica tradiție major-minor, reușind să valorifice latura modală a melosului românesc.



# EVOLUȚIA CREAȚIEI MUZICALE ROMÂNEȘTI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

## CREAȚIA LIRICĂ

Încă de la începutul secolului al XIX-lea, în Europa, muzica de operă era în plină înflorire. Operele lui Mozart, Weber, Rossini, răsunau în toată splendoarea lor, iar în Rusia avea loc premiera operei Ivan Susanin de Glinka. La Dresda, în 1843, Richard Wagner, cel care creează noua dramă muzicală, dirijează opera sa *Olandezul zburător*, operă ce va revoluționa, în oarecare măsură, genul operei.

Către mijlocul veacului trecut, în Principatele Românești, apar condiții prielnice pentru crearea formelor muzicale dramatice, care vor duce la nașterea operei.

Cauzele care au frînat apariția și dezvoltarea operei în cultura noastră sînt multiple și aceleași care au împiedicat nașterea și afirmarea literaturii culte românești".

Odată cu dezvoltarea relațiilor capitaliste, tînăra burghezie este animată de idealurile revoluției de la 1821 și de dorința de a schimba starea de înapoiere în care se găsea țara.

În principalele orașe din țară apar trupe străine de operă, care nu numai că formează gustul ascultătorului, dar și pregătesc publicul pentru înțelegerea muzicii culte. Instrumentiști și dirijori din Bucovina și Transilvania, din Moldova sau Muntenia promovau cu entuziasm arta lor prin toate orașele importante ale țării. Artiști de prestigiu — cum ar fi marele pianist și compozitor Franz Liszt sau compozitorul Johann Strauss — au concertat la Iași și București.

În programul său, *Dacia literară* exprima dorința intelectualității românești progresiste: „. . . artele, în momentul în care ele nu exprimă viața poporului, năzuințele lui, sînt amenințate să tînjească, să fie palide și slabe. Pentru asta luptă tinerimea noastră intelectuală".

Dacă în vestul Europei genurile muzicale atinseseră perfecțiunea, la noi încă se caută, se încearcă cu multă timiditate.

Înființarea *Societății filarmonice* din București în 1833, legiferarea învățămîntului muzical modern în anul 1864, sub domnitorul Al. I. Cuza, vor consolida viața muzicală.

În decembrie 1848 a avut loc premiera vodevilului *Baba Hîrca* de Alexandru Flechtenmacher, iar la Iași, în prezența lui Franz Liszt, orchestra Teatrului Național a prezentat *Uvertura moldavă* a aceluiași compozitor.



Libretele primelor opere naționale românești au fost semnate de Gheorghe Asachi (Petru Rareș-Vodă) și Ion Heliade Rădulescu (Michai în ajunul bătăliei de la Călugăreni).

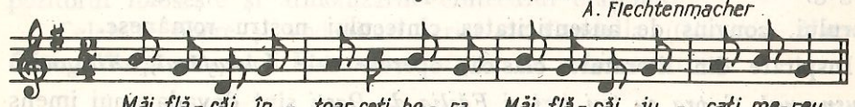
Menționăm contribuția adusă de marii cîntăreți ai vremii, Elena Teodorini, Ion Băjenaru, Zina de Nori, Dimitrie Popovici — Bayreuth și Hariclea Darclée, care au militat pentru înființarea teatrului românesc de operă.

Începuturile operei și operetei românești sînt legate de numele compozitorilor Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella și George Stephănescu. Ne vom opri la creațiile lor: *Baba Hîrca*, *Fata răzeșului* și *Petru Rareș*.

**Alexandru Flechtenmacher** este primul compozitor care încearcă să redea specificul național în genul liric. Avînd la bază textul lui M. Millo, compozitorul va crea vodevilul *Baba Hîrca*. Subiect naiv — dragostea dintre Viorica și Lascu — lucrarea are meritul de a fi reușit schițarea caracterului personajelor și de a scoate în relief admirația pentru oamenii simpli din popor, precum și de a accentua tăria morală a țăranului nostru.

Însăilînd coruri, romanțe, arii, duete comice, hore și diferite ansambluri, Baba Hîrca poate fi considerată prima operetă românească propriu-zisă.

*Fragment din opereta Baba Hîrca*
*A. Flechtenmacher*

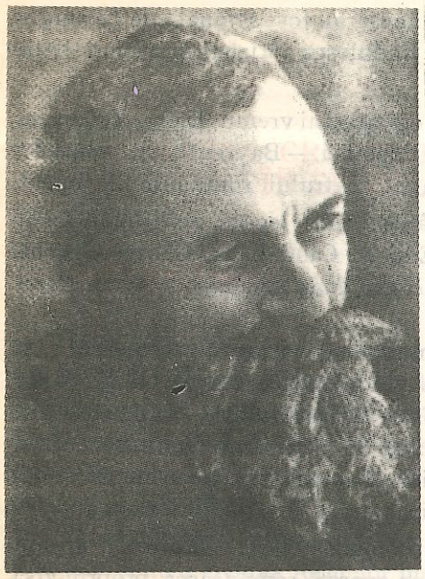



Iată ce se scrie în „Telegraful" din august 1871:

„Opera națională? știu că se găsesc mulți care vor zîmbi cu naivitate la acest cuvînt și poate că vor crede că e vorba de vreo eroare de tipografie strecurată în aceste rînduri. Da, opera românească!"

Înfruntînd dificultățile și superficialitatea unei societăți crepusculare, George Stephănescu formează primul ansamblu liric permanent; membrii săi și conducătorul lor inimos, printr-o muncă intensă, cu o totală dăruire, au izbutit să înființeze Opera română.

Compozitorul **George Stephănescu** (1843—1925, București), după terminarea conservatorului, își continuă studiile la Paris cu renumiți compozitori. În 1872, cînd se întoarce în țară, este numit profesor de canto la Conservatorul din București, unde aproape 40 de ani educă studenții în spiritul unei muzici de calitate și al unei estetici izvorîte din ideile sale umaniste și revoluționare.



„Teatrul — spunea George Stephănescu — trebuie să fie școala și distracția poporului iar nu a cîtorva bogătani . . . Teatrul de muzică este una din manifestările artei care contribuie la dezvoltarea gustului în toate clasele societății, la întărirea cultului frumosului, care înnobilează și înalță inima poporului . . .“

Creația sa lirică este reprezentată de opereta *Cometa*, de operele *Brîncoveanu* și *Petra*, ambele neterminate și de feeria *Sînziana și Pepelea* (după Vasile Alecsandri).

Important de menționat este tratarea simfonică a cîntecului popular, precum și marele meșteșug în conducerea ansamblurilor vocale și a corurilor.

**Alexandru Zirra** (1883, Roman — 1946, Sibiu). Cunoscut compozitor și pedagog, Alexandru Zirra folosește în operele sale subiecte legate de viața poporului, convins de autenticitatea cîntecului nostru românesc.

Inspirate din literatura clasică, operele sale *Luceafărul*, *Alexandru Lăpușneanul*, *Capra cu trei iezi* și *Făclia de Paști* sînt dovada unui imens progres în domeniul teatrului liric.

*Cîntecul caprei*
*(fragment din opera Capra cu trei iezi)*
*Alexandru Zirra*




**Ion Nonna Otescu** (1888—1940, București) este cunoscut datorită unicei sale opere: *De la Matei cetire*. Scrisă de-a lungul a cincisprezece ani, opera este o satiră socială plasată în timpul domniei lui Matei Voievod. În domeniul baletului, scrie *Ileana Cosînzeana*, lucrare cu pronunțat caracter popular.

**Nicolae Bretan** (1887, Năsăud — 1968, Cluj). Opera sa *Horia* este o emoționantă frescă a luptei pentru libertate și dreptate. Așa cum își afirma crezul:



„. . . Fie că mă recunosc sau nu contemporanii mei, dar eu sînt primul compozitor de operă român transilvănean. Numele meu va fi înscris în istoria muzicii românești nu numai ca și compozitor dar și ca un luptător pentru muzica românească, un luptător de care trebuie să se țină seama . . .“

Nobilele aspirații, în pofida începuturilor timide, își vor găsi finalitatea în opera *Petru Rareș* de **Eduard Caudella**.

Pe de o parte, subiectul, lirico-eroic, este inspirat din trecutul de luptă al moldovenilor în timpul tiranului Ștefăniță (secolul XVI); pe de altă parte, se relevă victoria pescarului Petru Rareș, care va deveni domnitor. Conflictul operei este de natură socială. Din finalul convingător desprindem ideea luptei poporului pentru libertate și dreptate socială. Petru Rareș îndeamnă la acțiune și mobilizează luptătorii:

*„Vom rupe lanțul de robie.*
*Veniți, tovarăși“.*

Corul final este impresionant.

Orchestrația dovedește măiestria compozitorului, iar melodiile sînt deosebit de cantabile. În armonizarea cîntecelor populare autorul este influențat de romantismul vest-european, neintuind elementul modal. Compozitorul folosește și armonizările cîntecului orășenesc.

Celelalte opere și vodeviluri scrise de Caudella (*Olteanca*, *Halmanul Baltag*, *Harță răzeșul* și *Fata răzeșului*) au tot subiecte eroice.

## CREAȚIA VOCALĂ ȘI DE CAMERĂ

Creația compozitorilor români, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, este influențată pe de o parte de stilul apusean, prin excelență armonic, pe de altă parte de melosul popular românesc ce presupune o viziune polifonică.

Genurile abordate sînt miniaturi, studii, nocturne, teme cu variațiuni sau sonate, dedicate pianului, viorii sau violoncelului, precum și piese pentru ansambluri de cameră mai pretențioase.

Compozitorul **Constantin Dimitrescu** a fost atras de *cvartetul de coarde*. El este considerat creatorul cvartetului românesc. Cele șapte cvartete ale sale sînt tributare însă stilului clasico-romantic, cu o interesantă factură contrapunctică.




Piesele de pian ale lui *Carol Miculi*, elev al lui Chopin, dovedesc o stăpînire sigură a meșteșugului componistic și un bun gust în cultivarea culorii și nuanțelor delicate.

**George Stephănescu** este socotit, pe drept cuvînt, un maestru al genului. *Sonata pentru violoncel și pian*, *Sonata pentru pian*, *Quartetul pentru coarde, flaut și pian* etc. dovedesc un echilibru al formei și un real simț al instrumentației.

În domeniul muzicii vocale, considerăm că termenul de lied este puțin cam pretențios pentru această perioadă. Ca și în genul instrumental, muzica vocală relevă influențe epigonice (romantismul italian sau german) și un așa-zis „stil național". Acesta din urmă cuprinde prelucrări de melodii populare sau compoziții în spiritul popular. Aproape toți compozitorii epocii au scris asemenea lucrări.

Demn de remarcat este faptul că în perioada aceea se puneau bazele folcloristicii moderne, drum pe care vor merge marii noștri cercetători: **Constantin Brăiloiu** și **George Breazul**. Aceștia considerau folclorul o sursă inepuizabilă, menită să „hrănească" pe compozitori . . .

## MUZICA SIMFONICĂ ȘI VOCAL SIMFONICĂ

Viața muzicală de concert a început la noi relativ tîrziu. La 2 aprilie 1849, în București, o trupă italiană a prezentat primul concert simfonic în România.

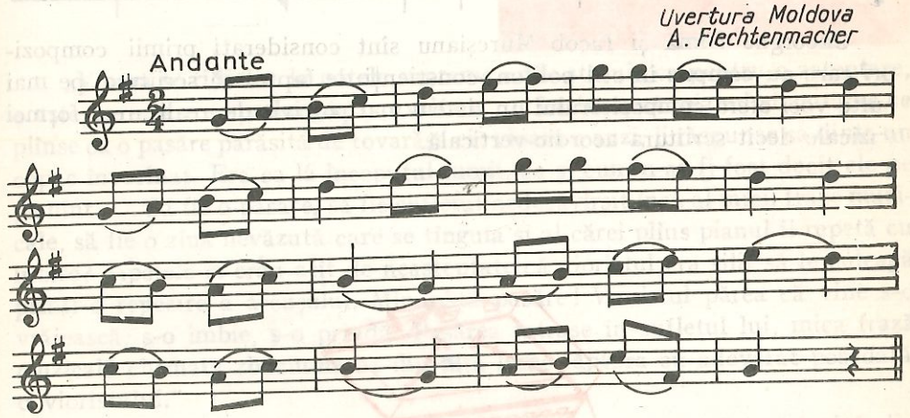


O dată cu înființarea conservatoarelor din Iași (în anul 1860) și București (1864) se realizează un învățămînt organizat, capabil să formeze cîntăreții și instrumeniștii necesari orchestrelor și scenei lirice românești.

În sala Teatrului Național răsună pentru prima dată simfoniile lui Mozart și Beethoven, Brahms, Ceaikovski sau poemele lui Rimski-Korsakov.

Compozitorii noștri încearcă să compună lucrări de amploare cu un pronunțat colorit național: „apoi se începe o uvertură națională în care moldoveanul ușor recunoaște versul cîntecelor copilăriei sale, tonul doinelor celor melancolice cu care și cîmpenii și muntenii își desfată zilele vieții lor. Uvertura, de asemenea repetată, a aflat un ecou plăcut în inimile moldovenilor din care s-au cunoscut înfocarea și simțirea naționalității" . . . se scria în 1835 în „Albina Românească".

Prima lucrare simfonică mai importantă este *Uvertura națională Moldova*, scrisă de Alexandru Flechtenmacher.




Și astăzi muzica uverturii ne impresionează prin elanurile ei patriotice.

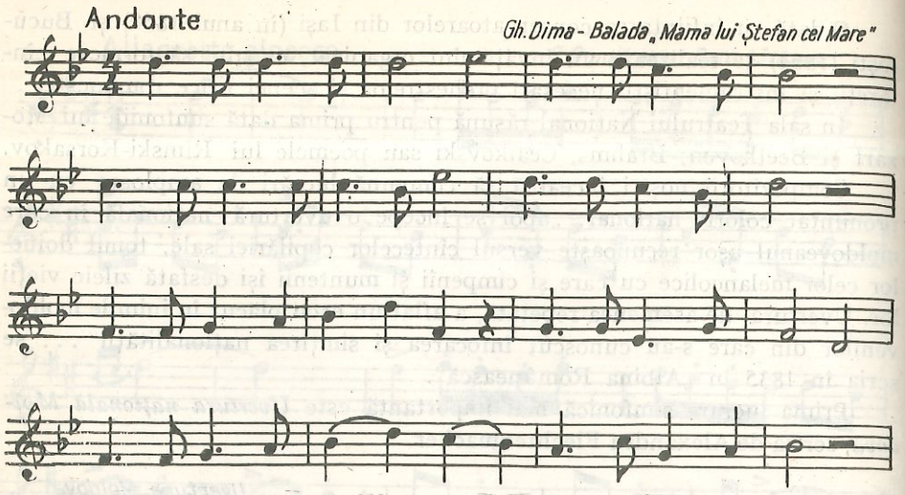
În anul 1913 **Eduard Caudella** compune uvertura *Moldova*, avînd la bază aceeași melodie populară pe care o folosise Flechtenmacher.

Bun cunoscător al tehnicii violonistice, Eduard Caudella mai compune un *Concert pentru vioară și orchestră*, *Idila cîmpenească*, precum și o *Fantezie românească* pentru orchestră.

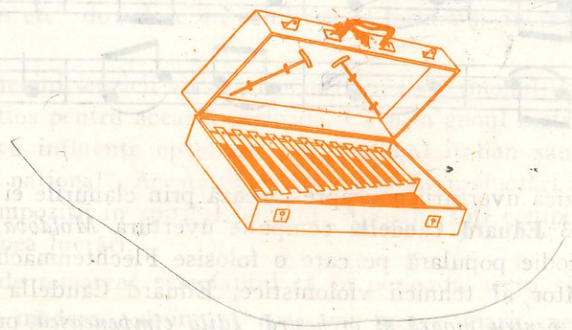
Constantin Dimitrescu, personalitate marcantă a genului, este preocupat de forma de sonată și de dezvoltarea tehnicii violonistice.

*Simfonia în La major* — prima simfonie românească — de George Stephănescu marchează un pas înainte în privința simbiozei național-universal.

Muzica vocal-simfonică este prezentă și ea în creația compozitorilor noștri. Dintre ele remarcăm *balada Mama lui Ștefan cel Mare* de G. Dima, *Altarul Mînăstirii Putna* de C. Porumbescu, precum și *Mînăstirea Argeșului* și *uvertura-poem Ștefan cel Mare* de Iacob Mureșianu.




Gheorghe Dima și Iacob Mureșianu sînt considerați primii compozitori care au compus în stil polifon, conștienți de faptul că scriitura pe mai multe voci oferă compozitorului un sistem mai potrivit de realizare a formei muzicale decît scriitura acordic-verticală.



## GEORGE ENESCU



„Vioara se ridicase la notele supreme unde stăruia ca pentru o așteptare, o așteptare care se prelungea în exaltare . . . La început, pianul singuratec se plînse ca o pasăre părăsită de tovarășa ei; vioara o auzi, îi răspunse ca dintr-un copac învecinat. Era ca la începutul lumii, ca și cum n-ar fi fost decît ele pe pămînt . . . Să fie o pasăre, să fie sufletul nedesăvîrșit încă al micii fraze muzicale, să fie o zînă nevăzută care se tînguia și al cărei plîns pianul îl repetă cu iubire? Țipetele ei erau atît de neașteptate că vioristul era silit să le culeagă printr-o repezire a arcușului. Minunată pasăre! Vioristul părea că vine s-o vrăjească, s-o îmbie, s-o prindă. Pasărea intrase în sufletul lui, mica frază muzicală chemată zbuciuma ca din altă lume făptura cu adevărat posedată o vioristului."

Cine este vioristul surprins magistral în această pagină antologică din „În căutarea timpului pierdut"?

Întrebarea a frămîntat vreme îndelungată pe comentatorii acestui roman, socotit pe bună dreptate o capodoperă a literaturii moderne, pînă cînd autorul cărții a fost nevoit să intervină și să precizeze într-o scrisoare: „. . . în seara aceea, cînd pianul și vioara se tînguiau ca două păsări care-și răspund, am cugetat la Sonata lui Franck, mai cu seamă cîntată de Enescu . . .".

Așadar, Marcel Proust îl evoca în personajul Vinteuil, pe George Enescu, omul despre care marele pianist Alfred Cortot spunea că are *„nu talent, ci geniu"* . . . (Bernard Gavoty).

„L-am văzut și ascultat pentru prima oară pe George în 1924; venise la San Francisco în calitate de violonist și dirijor. De la prima apariție pe scenă am fost izbit de prezența lui fizică. Foarte înalt, cu un bogat păr negru care-i dădea o expresie romantică, avea ceva leonin în statură. A început să cînte și am reacționat ca un copil de opt ani, cîți aveam pe atunci, într-un mod atavic. Nu mai auzisem pe nimeni cîntînd astfel. Fiecare notă părea a

exprima ceva unic — ca și cum vioara ar fi fost o voce omenească — căruia i se putea atribui un sens verbal precis. E ciudat că, după un număr de ani, cînd l-am cunoscut pe Enescu, i-am spus că am asistat la reprezentații cu mai multe opere de Mozart la Salzburg, el mi-a replicat: „Poate că acum vei învăța să-l interpretezi pe Mozart așa cum trebuie, și poate că vei înțelege că fiecare notă pe care a compus-o este ca o silabă, un gest precis, cu o semnificație foarte specifică"..

„Așa cînta Enescu întotdeauna, cu acea concentrare susținută, acea putere de evocare care făcea ca fiecare notă să pară a se ivi dintr-o lume de mit. Această trăsătură caracterizează mai mult decît oricare alta marile tradiții ale muzicii improvizate din Orient.

Și astfel omul care cînta pe scenă a trezit în mine calități intuitive, sentimente latente.

Din ziua aceea, Enescu a exercitat asupra mea o influență covîrșitoare, și nu sînt singurul în această situație. Străbateți lumea, întrebați-i pe muzicienii care l-au cunoscut, care au cîntat cu el, veți întîlni exact aceeași reacție: Enescu a avut o înrîurire determinantă asupra existenței lor, dar nu numai din punct de vedere muzical. Scotea din orchestră sunete magice pe care alți dirijori, cu o autoritate mai afirmativă, nu visaseră să le obțină, pentru că avea un orizont spiritual și o putere de pătrundere excepționale, o experiență muzicală de o intensitate puțin obișnuită „. . . Yehudi Menuhin.

În satul Liveni din ținuturile Dorohoiului, într-o casă modestă cu cerdac, a văzut lumina zilei, la 19 august 1881, cel ce avea să devină „luceafărul" muzicii românești. Tatăl, Costache Enescu, care trecuse prin seminar, apoi se dedicase învățămîntului, era un om cult. Mama, Maria, născută Cosmovici, era o ființă gingașă. Deseori ea cînta acompaniindu-se la chitară. Nașterea celui de al optulea copil venise ca o rază de speranță în sufletele celor doi părinți, care pierduseră într-o epidemie pe toți ceilalți.

„Jorjac" — cum îl alintau — crește repede, sub privirile și îngrijirile aproape egoiste ale părinților, obsedați de teama de a nu-l pierde.

...„avui de mic copil ideea fixă să devin compozitor„... spunea Enescu, povestind mai tîrziu impresia puternică pe care a produs-o asupra lui micul taraf pe care-l auzise la trei ani:

„Curioasă orchestră, compusă dintr-un fluier, cîteva viori, un țambal și un contrabas. Trebuie să-mi fi produs o foarte puternică impresie, deoarece a doua zi de dimineață mă amuzam întinzînd un fir de ață pe o bucată de lemn și, convins că aveam de-a face cu o vioară, imitai ce auzisem în ajun. Fluierai pentru a imita fluierul și din bețișoare de lemn îmi făcui un țambal. Îmi ascunsei orchestra în livada părinților, sub un copăcel, în timp ce mama, desperată, mă căuta pretutindeni, strigîndu-mă în toate direcțiile. Aceasta a fost prima mea experiență muzicală."

La cinci ani se contura plin de personalitate, astfel că la întîlnirea cu compozitorul Eduard Caudella, pe atunci profesor la Conservatorul din Iași, în momentul în care marele profesor îl întreabă ce poate cînta, micul Jorjac răspunde:

— Mai întîi cîntă-mi dumneata ca să văd ce știi.



Într-un tîrziu, băiețelul „rău crescut" începe să improvizeze, emoționîndu-l pe Caudella, care insistă ca educația muzicală să se facă pe mai departe după metode clasice; întîi învățarea notelor, apoi aprofundarea repertoriului violonistic.

Cu multă greutate va învăța notația muzicală, stimulat de învățarea cîntului la pian și de ideea că orice vrei să compui se poate așterne pe note și rămîne acolo pe partitură.

„O optime parcă-și ia zborul cu aripioara ei, caraghiosul de diez cu cele două picioruțe ale sale... cît despre treizecidoimi, recunoașteți că ar putea fi luat foarte bine drept un miriapod!"

Adus din nou în fața lui Caudella, copilului de numai șapte ani i se hotărăște soarta: va pleca la Viena însoțit de mama sa, pentru a-și continua studiile.

La Viena studiază vioara, învață să vorbească perfect limba germană și nu uită să compună. În 1890 este admis în clasele superioare ale Conservatorului. Va studia după partiturile marilor compozitori vienezi: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. Marea sa slăbiciune va fi muzica lui Brahms și a lui Wagner.

„De la vîrsta de zece ani, anumite cromatisme wagneriene făceau deja parte din sistemul meu vascular: a le renega ar fi ca și cînd mi-aș tăia un picior sau un braț".

Presa vieneză va consemna elogios primele apariții ale lui Enescu.

În fiecare vară își petrecea vacanța pe plaiurile părintești. Atunci „devora" literatura și se entuziasma de pictură pentru care făcuse o adevărată pasiune.

La 13 ani, pleacă la Paris, unde uimește pe Massenet și Gédalge cu arta sa de interpret la pian și vioară, precum și cu cele trei simfonii terminate.

Studiile la Conservatorul din Paris îi descoperă măreția creației lui Johann Sebastian Bach; aproape că-l determină să renunțe la studiul viorii, dedicîndu-se cu frenezie compoziției.

La 6 februarie 1898, „Poema română", compusă de George Enescu la 16 ani, va fi interpretată la Paris, publicul primind entuziast această compoziție. Presa românească va elogia lucrarea: „Nu știu dacă Enescu va deveni un virtuos însemnat; eu, unul, am credința că „violonistul" va fi covîrșit de compozitor".

* * *

## CREAȚIA ENESCIANĂ

Ascultînd și analizînd creația enesciană putem spune că a fost un muzician de seamă, fiind deopotrivă maestru al interpretării, compoziției și dirijatului. George Enescu a afirmat muzica românească pe plan universal, îmbinînd armonios cuceririle muzicii universale cu specificul nostru național. Expresivitatea muzicii sale aduce în conștiința ascultătorului elemente plastice, aproape picturale, rezultante ale unei gîndiri profunde . . . „la mine n-a existat hotar între viață și arta mea", spunea Enescu.

Compozitorul a fost un mare patriot și un autentic umanist. Muzica sa descrie frumusețea morală și tăria spirituală a poporului nostru, ea este expresia unității dintre aspirațiile naționale și general umane. Pentru Enescu muzica nu este o stare, ci o acțiune. Temele sale nu stagnează, iar etapele formei de sonată se leagă și formează un tot unitar. În cadrul considerațiilor stilistice mai avem de adăugat folosirea modurilor, a polifoniei, a sfertului de ton, o pronunțată asimetrie ritmică, precum și nuanțe originale și extrem de variate.

## CARACTERISTICI ALE CREAȚIEI ENESCIENE

„Folclorul nostru . . . nu numai că e sublim, dar te face să înțelegi totul. E mai savant decît toată muzica așa-zis savantă, și asta într-un fel cu totul inconștient, e mai melodic decît orice melodie, dar asta fără să vrea, e duios, ironic, trist, vesel, grav" scria George Enescu în anul 1939.

*Melosul* enescian nu derivă din armonie, ci are o valoare de sine stătătoare. Astfel se explică mai bine valoarea artistică superioară a monodiei, prezentă în adevăratul sens al cuvîntului în creații ca *Suita I*, *Impresii din copilărie*, *Oedip* și alte lucrări.

*Modalismul* lui Enescu are o mare forță expresivă și o originalitate puternică. El ne apare cînd diatonic, într-un colorit mai monocrom, însă totdeauna convingător, cînd cromatic, generator de puternică tensiune interioară și emoții artistice autentice.

„Astfel, încă din 1899 — afirmă Ștefan Niculescu — Enescu intuiește cu mult înainte de Messiaen și chiar de Bartok, posibilitatea construirii unor moduri care să conțină inedite potențe expresive, plecînd de la interpretarea creatoare a unor intonații populare caracteristice."

Asemenea exemple pot fi observate în mod clar în creații ca *Rapsodia II*, prima parte a *Octetului* (1900), în temele principale ale *Sonatei II pentru vioară și pian* (1899), în *Preludiul la unison al Suitei I* (1903), în Suita pentru pian și în mai toate creațiile sale, scrise în perioada maturității și în special în ultima parte a vieții. Finalul *Simfoniei III — Lento ma non troppo* — ne apare ca amplă desfășurare modală a întregului poem vocal-simfonic.

Minunată este lumea *polifoniei* enesciene! Aici compozitorul a accentuat cel mai bine caracterele generale ale imaginii alese, umbrind voit pe cele particulare, tinzînd să meargă spre esența lucrurilor, fapt ce a reușit întru totul. Măiestria cu care Enescu conduce polifonia este într-adevăr uimitoare. Și în acest domeniu originalitatea este incontestabilă. Deși mai puțin receptiv la tendințele de simplificare a limbajului, evidente la unii compozitori ai veacului, autorul nu cade pradă speculațiilor formale sterile, nici unei arte



încărcate. Influențele la Enescu sînt asimilate organic, pentru a exprima o realitate națională specifică, străină de orice aspect manierist sau epigonic.

Nu mai puțin atrăgător ne apare *aspectul timbral*. În muzica veacului nostru, mai ales după cel de-al doilea război mondial, varietatea timbrală preocupă în cea mai mare măsură pe creatori. Lui Enescu îi revine meritul de a fi adus și el elemente interesante și inedite la vremea lui, în această ramură a limbajului muzical.

*Monodia enesciană*, în felul ei aparte în prezentare, datorită melosului modal și intensei variații ritmice, creează o expresie nouă în discursul muzical, foarte specifică climatului liric al autorului.

Ramificațiile multiple ale scriiturii instrumentale și mai ales corale imprimă, de asemenea, un colorit pregnant. De pildă, amplele desfășurări corale din Oedip (scena încoronării) ne apar semnificative din acest punct de vedere. Dar cel mai izbutit element în această privință este folosirea eficientă a *sunetului nedeterminat*.

Un alt domeniu unde a excelat compozitorul este *ritmul*. El a izbutit să obțină o mare varietate, datorită în foarte mare măsură prezenței sistemului ritmic *parlando rubato*, alături de sistemul tradițional divizionar.

„Cu timpul — spune Ștefan Niculescu — ritmul liber a căpătat însă o importanță atît de mare, încît în Sonata III pentru vioară și pian compozitorul a generalizat nu numai modurile cromatice de proveniență folclorică, ci și sistemul ritmic *parlando rubato*. Astfel, Enescu a devenit unul din primii și din cei mai de seamă reprezentanți ai încorporării spiritului liber-parlando popular — în arta europeană cultă."

Și dacă aruncăm o privire asupra inovațiilor aduse de compozitorii de seamă ai veacului, nu putem să nu amintim la loc de frunte și pe Enescu, perfect conștient de rolul imens pe care poate și trebuie să-l joace variația ritmică în muzica viitorului.

Enescu s-a afirmat cu precădere prin următoarele lucrări: *sonatele nr. 2 și nr. 3 pentru vioară și pian*, *sonatele nr. 1 și 3 pentru pian*, *Cvartetul cu pian*, *Cvartetul de coarde nr. 2* și genialul „Cîntec de lebădă", *Simfonia de cameră*. Pe lîngă opera *Oedip*, mai amintim cele *trei simfonii*, cantata *Vox Maris*, *suitele 1, 2, 3*, și cele 2 *rapsodii* — extrem de populare.

*
* *

Să ne oprim asupra cîtorva lucrări de referință în creația marelui compozitor.

*În cele două rapsodii* — scrise în tonalitatea LA major și, respectiv, RE major — prezintă melodii din folclorul nostru. *În Rapsodia I* sînt tratate orchestral melodii ca: „Mugur mugurel", „Hora lui Dobrică", „Banu mărăcine", „Ciocîrlia" etc.



IORDANESCU COSTIN-HADRIAN




*Rapsodia a II-a* are caracter narativ, evocator. Și aici vor apare citate folclorice ca: „Sîrba lui Pompieru", „Bîr oiță de la munte" și „Pe o stîncă neagră".




*Suita I* dovedește o gîndire matură. Se poate vorbi de caracterul ei ciclic, de o trecere de la concepția rapsodică la cea simfonică, cu un pregnant stil popular. Lucrarea este orchestrată minunat, începînd cu acel splendid preludiu la unison intonat de corzi.

Din cele trei simfonii scrise de George Enescu, *Simfonia a III-a* (cu orgă și cor), — în tonalitatea Do major — este o meditație a compozitorului asupra problemelor vieții și morții.

Din creația vocal-simfonică se detașează poemul *Vox Maris*. Această lucrare are puncte comune cu opera Oedip, în sensul tematismului, al folosirii cvartei mărite, al încadrării unor teme în intervalul unei cvinte, al pendulării între major și minor, al valorificării cromatismelor.

În *Octet* (în Do major) Enescu urmărește construcția și nobila expresivitate, nu atît originalitatea stilului, iar în *Dixtuor* descifrăm rezonanțe românești de colind... „e o superbă simfonie în RE"...

*Simfonia de cameră* pentru 12 instrumente are trei părți: *Sonata, Scherzo grotesc* și *Adagio funebre*. Instrumentele sînt tratate individual într-un discurs muzical intim. Creația deschide largi orizonturi artei sonore noi.

*Sonata a 3-a* pentru vioară și pian — în caracter românesc — a fost terminată în anul 1926, la Sinaia. Marele creator reușește să ne sugereze modul de a cînta al lăutarilor. Celebrul său elev, Yehudi Menuhin, care a interpretat această lucrare, scria: „este una din lucrările sale care ilustrează în modul cel mai complet fuziunea dintre lăutarul fără școală și muzicianul cultivat".

Ciclul de *Șapte cîntece pe versuri de Clement Marot* reprezintă una din culmile creației vocale ale sec. XX; folosind poeziile renascentistului francez,



Enescu obține o tainică fuziune între stilul muzical al epocii respective și elementele transfigurate ale folclorului nostru.

Opera *OEDIP* ocupă în istoria teatrului liric un loc aparte. Ea este de o expresie puternică și profund originală. Așa cum însuși compozitorul o definea — „opera vieții mele" —, ea este opera capitală, marcînd maturitatea deplină, întreaga sa creație de după anul 1920 fiind influențată de această capodoperă.

Muzica are la bază tragedia lui Sofocle. Enescu cere libretistului Edmond Fleg să asocieze „Oedip rege" și „Oedip la Colona".

„Ar fi banal să spun că m-am pus pe treabă, cînd, în realitate, m-am năpustit asupra ei! Eram, literalmente, posedat. Un asemenea subiect! Să abordezi pieptiș antichitatea în ceea ce are ea mai splendid, mai legendar și, în același timp, mai omenesc. Firava trestie gînditoare, omul, se poate ridica deasupra forțelor oarbe ale naturii prin tăria spiritului său"..., spunea George Enescu.

Opera are următorul subiect:

Actul I — se naște Oedip la Teba, fiul Iocastei și al regelui Laios. Mesagerul lui Apolo anunță groaznicul destin.

Actul II — Furtună. La răscruce de drumuri Oedip își ucide tatăl, pe care nu-l cunoaște. Intră în Teba bîntuită de epidemie și la porțile cetății învinge sfinxul, răspunzînd la cele trei întrebări. Este glorificat ca salvator al Tebei și se căsătorește cu Iocasta, neștiind că-i este mamă.

Actul III — Oedip, rege bun, este urmărit și frămîntat de aflarea adevărului; în cele din urmă se autopedepsește și părăsește cetatea orb, însoțit de fiica sa.

Actul IV — Moartea eroului, împăcat cu dramatica sa existență, convins că voința sa nu a fost niciodată în faptele sale.

Din punct de vedere muzical, Enescu utilizează leitmotivul, cu structuri cromatice, secunde și cvarte mărite.

Instrumente ca fluierul și oboiul apar ca „leit-timbruri", iar corul — de o expresivitate excepțională — conține fragmente de bocet românesc. Enescu mai folosește exclamații, glissando-uri (alunecări de voce), culminînd în actul III cu urletul mulțimii, iar în final contrastînd cu luminosul cor al bătrînilor atenieni. Aici apar rezonanțele doinei, prielnice concentrărilor filosofice. Pînă și sunetul primește lumină și o austeră interiorizare, specifică creatorilor de geniu.

Premiera operei, la 13 martie 1936, pe scena Operei Mari din Paris, a fost un triumf. La noi, rolul lui Oedip a fost interpretat de marele cîntăreț român David Ohanesian.

Un critic francez consemna, într-un important cotidian: „Datorită lui George Enescu, România nu mai are nimic de invidiat, chiar din punct de vedere al spiritului celor mai însemnate popoare. Posedă un muzician de faimă universală și care aduce o cunună, ce îi era refuzată mai înainte... Se înalță la demnitatea celor mai însemnate popoare civilizatoare. Sporește tezaurul ei de artă cu o bogată partitură ca Oedip, asemănătoare cu cele mai mîndre capodopere ale muzicii de teatru".

*AUDIȚIE*: Cele două *Rapsodii, Sonata a III-a* pentru vioară și pian, fragmente din opera *OEDIP, Preludiul la unison*.

## GENERAȚIA ENESCIANĂ

*„Folosirea materialului folcloric nu realizează autenticitatea caracterului etnic; compozitorul român va putea să creeze paralel cu muzica populară, dar prin alte mijloace absolut personale, lucrări valoroase, asemănător caracterizate." (George Enescu).*

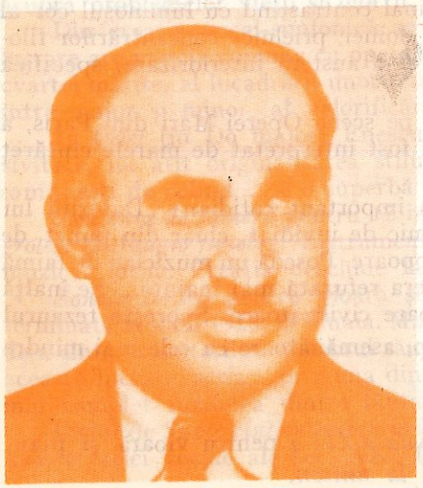
Putem afirma că, spre deosebire de creația compozitorilor noștri, aparținînd școlii muzicale a secolului al XIX-lea, care și-au format stilul — în general — din elementele muzicii populare orășenești, creatorii școlii naționale moderne au fost atrași de muzica țărănească autentică, tinzînd spre acel mult dorit limbaj original, diferit de cel al altor culturi muzicale, considerînd că numai în acest mod muzica românească se poate impune dincolo de granițele țării.

Vom contura, în rîndurile ce urmează, cîteva schițe de portret ale unei generații de muzicieni, formați după primul război mondial.

**Dimitrie Cuclin** (1885 Galați — 1978 București). Autor al unui număr impresionant de simfonii, D. Cuclin este considerat, alături de George Enescu, un „clasic" al acestui gen complex, inspirîndu-se din curentele de la finele secolului trecut și începutul secolului XX, precum și din cîntecul popular autohton.

Înainte de a fi student la celebra „Schola Cantorum" din Paris, a urmat Conservatorul din București, avînd ca profesori pe D. G. Kiriac, Alfonso Castaldi, Constantin Dimitrescu, creatori și profesori de prestigiu.

Pornind de la aceste considerente, nu se poate nega faptul că și în domeniul muzicii corale, maestrul simfoniei românești a adus o contribuție substanțială, deschizînd noi drumuri. Fără exagerare putem afirma că aceste minunate compoziții ale sale sînt poate cele mai bine conturate ca stil și cele mai originale.



Amintim lucrări cum sînt *Simfonia a 5-a*, *Simfonia a 13-a*, opera *Agamemnon*, nenumărate piese în stil popular pentru cor *a cappella*, precum și o vastă operă muzicologică, din care se detașează primul *Tratat de estetică muzicală* apărut în țara noastră, deosebit de valoros.

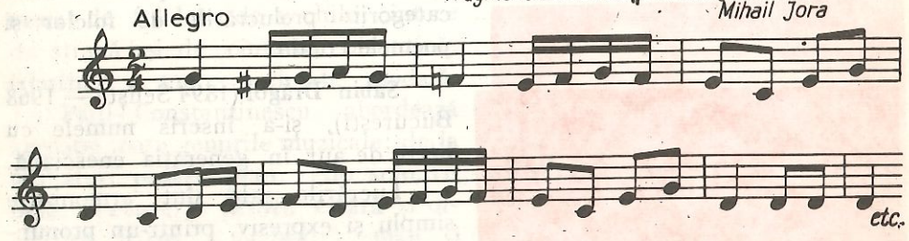


**Mihail Jora** (1891 Roman — 1971 București). Dacă pe D. Cuclin l-am numit „clasic al simfoniei", pe Mihail Jora îl considerăm creatorul liedului românesc — folosind ca suport literar versurile lui Tudor Arghezi, Lucian Blaga, George Bacovia și Mariana Dumitrescu — și compozitorul neîntrecut al baletului românesc (ne referim la: *Întoarcerea din adîncuri*, *Demoazella Măriuța*, *La piață* și *Cînd strugurii se coc*).



Mihail Jora este un maestru al înlănțuirilor armonice renunțînd la liniile contrapunctice. A fost atras de impresionismul francez, de neoclasicism, dar și de procedeele atonale, apropiindu-se în acest sens de coloritul lui Arnold Schönberg.

*Fragment din baletul „Cînd strugurii se coc"*
*Mihail Jora*




La creația de balet și de lied se adaugă admirabilele coruri *Moșul*, *Toaca*, *Slutul*, precum și un apreciabil număr de lucrări camerale.

A ocolit folclorul brut și, în acest sens, George Enescu nu a greșit cînd a afirmat că „Mihail Jora alchimizează temele folclorului".

**Marțian Negrea** (1893 jud. Sibiu — 1973 București). Muzica sa este străbătută de culori senine, combinate cu mult gust și fantezie. Melosul său, fie preluat direct din folclor, fie transfigurat, ni se prezintă cînd mai apropiat de specificul *major — minor* apusean, cînd încadrat în moduri populare, uneori cu aspect diatonic, alteori cromatic.

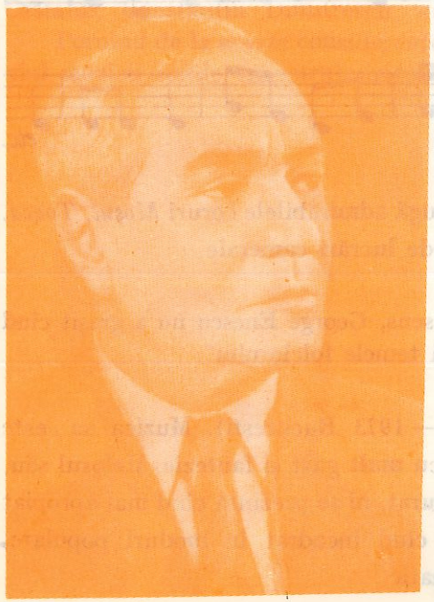


În tehnica de compoziție predomină conceptul armonic (acordic-vertical) și coloritul timbral impresionist.

Cu toate acestea, stilul său ni se înfățișează original, nemaivorbind de melodiile expresive și deosebit de atrăgătoare prin plasticitatea lor. Dintre compozițiile sale, unele sînt dedicate pianului ca: *Sonata pentru pian*, *Sonatina pentru pian*, altele sînt concepute pentru harpă, clarinet sau cvartet de coarde; reliefăm valoroasele creații simfonice *Povești din Grui* și *Prin Munții Apuseni*.

Dramatica sa operă *Marin Pescarul* (scrisă în anul 1932 după nuvela *Păcat boieresc* de Mihail Sadoveanu), reușește să redea muzical viața socială din mediul sătesc de la finele secolului trecut.

Muzica corală este realizată cu o deosebită măiestrie. Desprindem două categorii: prelucrările de folclor și poemele corale.



**Sabin Drăgoi** (1894 Seliște — 1968 București), și-a înscris numele cu litere de aur în generația enesciană.

Lucrările sale sînt armonizate simplu și expresiv, printr-un pronunțat caracter modal, specific cîntecului nostru popular.

Miniaturile pentru pian, sonatele, cvartetul de coarde, dar mai ales *Divertismentul rustic*, amplul oratoriu *Constantin Brîncoveanu* și opera *Năpasta* — după drama lui I. L. Caragiale — sînt lucrări de referință. Melodiile au autenticitate și o sevă arhaică deosebit de expresivă, o ritmică asimetrică și un măiestrit colorit armonic.



În articolul său — *Asupra muzicii românești* — Drăgoi afirmă că o operă realistă nu trebuie să pornească de la imitarea curentelor străine, ci să se folosească de tezaurul nepieritor al muzicii populare.

Sub aspectul muzicii corale, — ce a interesat în mod deosebit pe compozitor — el continuă în mod creator muzica maestrului Ion Vidu.

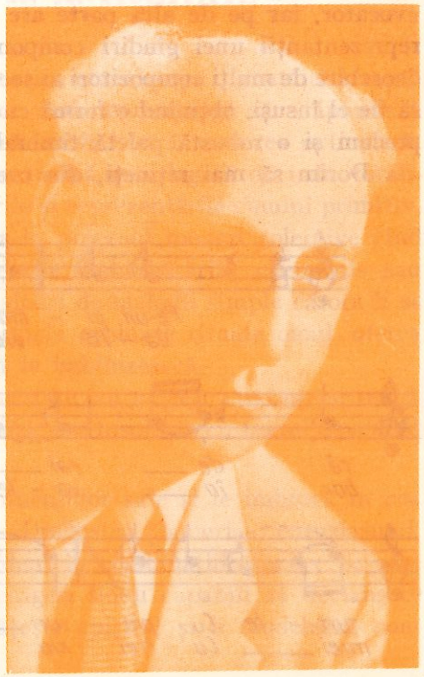
Se impun atenției capodoperele sale: *Trandafir de pe răzoare*, *Idila bihoreană*, *Cucule pasăre grasă* sau *Lăsai pușca ruginită*.

În opera *Năpasta* întîlnim doine, balade, bocete precum și alte melodii populare autentice. Această lucrare — unde se detașează dramaticul monolog al lui Ion — este una din cele mai convingătoare opere românești.

Folosim un poetic citat, referitor la creația lui Sabin Drăgoi:

„Compozitorul a creat o operă împlinită, în care au fost cîntate doinele și jocurile noastre populare, o operă care amintește de mirosul îmbălsămat al florilor de cimbru și sulfină, tabloul însorit al plaiurilor de munte cu imagini lacustre și rîuri repezi cristaline, al cîmpiilor pe care vîntul cald al timpului nostru le dezmiardă, le sărută".

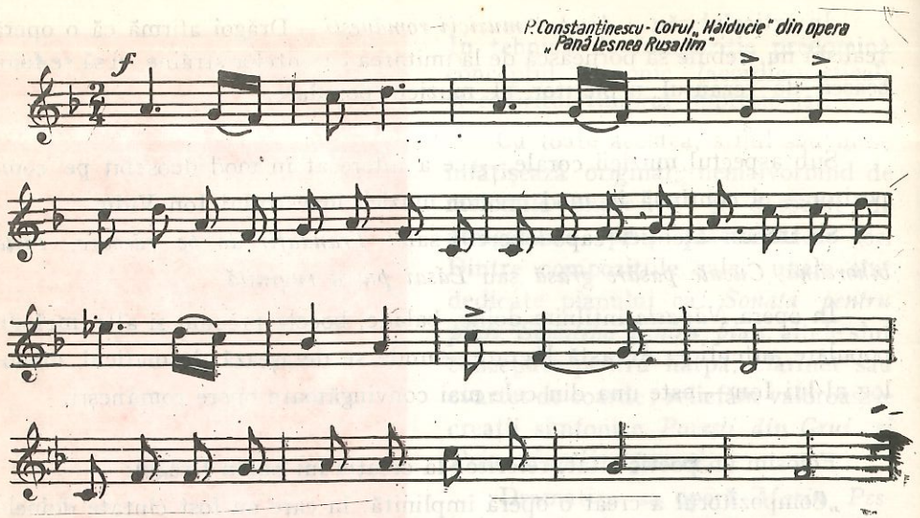
**Paul Constantinescu** (1909 Ploiești — 1963 București). A fost fermecat de folclor, de vechile cîntece de strană și de cîntarea bizantină, izbutind o mare varietate modală.



Paul Constantinescu abordează aproape toate genurile muzicale: de la miniaturi pentru pian, cello solo, vioară, la concerte pentru vioară și orchestră, harpă și orchestră, pian și orchestră, culminînd cu Triplul concert pentru violină, cello, pian și orchestră, „Cîntecul de lebădă al compozitorului". Nu putem trece cu vederea *oratoriile* în stil bizantin și opera *O noapte furtunoasă* — după Caragiale și *Pană Lesnea Rusalim*.

Opera *O noapte furtunoasă* este o satiră vehementă la adresa societății românești din veacul trecut. Compozitorul a reușit să creeze o lucrare dinamică, folosind melodiile populare orășenești, dar și pe cele populare autentice.

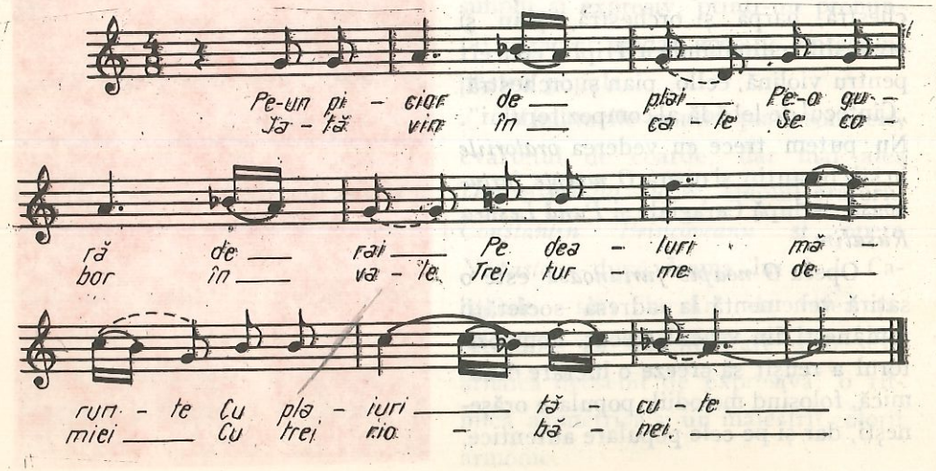
P. Constantinescu - Corul „Haiducie" din opera „Până la snea Rusalim"



Așa cum scrie muzicologul O. L. Cosma „Melodica lăutărească îl caracterizează, îndelungul întregii partituri, pe jupîn Dumitrache, marșul pe Nae Ipingescu, romanța însoțește pretutindeni sentimentele Vetei, valsul pe Zița și pe Rică Venturiano, cîntecul de mahala îl găsim în partida lui Spiridon".

Concepția sa melodică — modală prin excelență — relevă un arhaism evocator, iar pe de altă parte are puncte comune cu Enescu și Messiaen, reprezentanții unei gîndiri componistice noi, evoluate și vizionare. Spre deosebire de mulți compozitori ai secolului XX, Paul Constantinescu a izbutit să fie el însuși, obținînd o formă cu limpezimi de cristal, o plăcută armonie, precum și o robustă paletă timbrală.

Dorim să mai rețineți, din creația sa, *Toccata pentru pian.*






Ne mai gîndim la piesele corale *Doină și joc, Bihoreana* — pe o melodie culeasă de Bela Bartok — *Mărie, Mărie,* dar mai ales la balada populară pentru cor mixt *Miorița,* un poem liric cuceritor, de ample proporții.

Paul Constantinescu rămîne în istoria muzicii românești un simbol, iar torța focului său sacru a fost transmisă mai departe tinerilor compozitori formați după 1944.

În cadrul generației enesciene mai amintim numele lui *Mihail Andricu,* creator al unor lucrări cu un climat sonor mai aparte, străbătute de un colorit pastoral și cu o expresie lirică predominantă: *Sonatina pentru pian, simfoniile, simfonietele,* precum și melodioasa *Serenadă.*

Un polifonist prin excelență poate fi considerat și *Ludovic Feldman,* creator ce încearcă să valorifice sistemul serial și alte procedee componistice ale secolului XX.

Opusuri ca *Trio de coarde, Concert pentru două orchestre de coarde* și *Simfonia de cameră* au intrat în repertoriul multor dirijori.

*AUDIȚIE:* Suita *Prin Munții Apuseni* de Marțian Negrea, fragmente din opera *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *La piață* de Mihail Jora, *coruri* de Dimitrie Cuclin și Sabin Drăgoi.

## CULTURA MUZICALĂ ÎN ANTICHITATE

Muzica, artă a sunetelor, intră în practica omenirii pe o anumită treaptă de dezvoltare a acesteia și anume atunci cînd omul ajunge să stăpînească gîndirea, să-și conștientizeze acțiunile, să dobîndească vorbirea articulată. Apariția primelor forme de manifestare artistică este legată deci de totalitatea factorilor existenței umane, de trăirile și reprezentările omului primitiv.

Primele practici muzicale au apărut în procesul muncii colective cînd au fost necesare comenzile ritmate, strigătele, îmbărbătările, chemările sau semnalele, cînd munca era însoțită de îngînări de melodii simple cărora li se atribuiau puteri magice. Mai apoi în formele evoluate rituale omul oferea în dar forțelor naturii melodii menite să le îmblînzească.

Mai tîrziu, din formele rituale rudimentare iau naștere credințe și religii unde spectacolul religios se amplifică și muzica se însoțește cu textul devenind element indispensabil fastului de cult.

Ființă rațională, omul dă glas sentimentelor sale și le îmbracă în cea mai minunată haină și anume muzica. Dragostea, bucuria, entuziasmul, tristețea sau durerea își găsesc corespondent în combinațiile sonore pe care omul de talent le creează făcîndu-le mesageri fideli capabili să declanșeze gîndirea ascultătorului căruia îi îmbogățește spiritul și îi modelează conștiința.

*China antică* atribuia muzicii un loc de cinste în viața și activitatea umană. Cu sonorități și intonații specifice scărilor muzicale de cinci sunete (scări pentatonice) chinezii au creat o minunată și bogată muzică populară ca și imnuri de slavă destinate cultului religios. Posedînd o varietate de instrumente, cu coarde (ce produceau sunetele prin frecare sau lovire), instrumente de percuție — (gonguri, tobe de diferite dimensiuni) precum și o mare diversitate de fluiere, chinezii creau fiecărei situații din viața lor peisajul sonor adecvat, beneficiind și de o notație muzicală ce datează de circa 2 500 ani.

În cultura *Indiei antice* muzica era considerată ca un dar prețios primit din partea zeilor. Practicînd atît cîntul vocal cît și instrumental indienii foloseau scări muzicale care împărțeau octava în 22 sferturi de ton (șruti) material muzical cu ajutorul căruia au creat o muzică cu subtile sonorități specifice. În „Vedele", documente scrise datînd de circa 2 000 de ani, înaintea erei noastre, s-au făcut precizări asupra practicii muzicale indiene și a prezenței acesteia în toate domeniile de activitate spirituală. Instrumentele cu coarde și arcuș se presupune că își au originea în practica muzicală indiană, ei folosind și o varietate de instrumente de suflat precum și o multitudine de instrumente de percuție.

Muzica însoțea, în egală măsură, manifestările artistice populare sau teatrul de curte.

Străvechea cultură a *Egiptului antic*, marcată de importante cunoștințe matematice și cosmogonice, consacra muzicii un loc de prim ordin. Cîntatul la diferite instrumente era o îndeletnicire nobilă specific fiind cîntatul la harpa egipteană.

La *evrei*, pentru fastul de cult, se organizau ansambluri instrumentale care atingeau uneori cifre considerabile. Menirea lor era să-i distreze pe regii evrei sau să intoneze imnuri de slavă pentru aceștia. Se spune că însuși regele David era un pasionat al cîntecului. După cum se menționează exista și o muzică a oamenilor de rînd de o valoare artistică remarcabilă.

Concepția *Greciei antice* despre forța educativă a muzicii, în influențarea și modelarea caracterelor umane, a generat o practică muzicală bogată cu un înalt profesionalism, cu manifestări muzicale de amploare precum și grandioase concursuri muzicale de factura olimpiadelor sportive.

Avansați în domeniul cunoștințelor matematice, acustice și filozofice, grecii posedau o teorie muzicală avansată, materialul sonor fiind organizat în scări muzicale ce purtau numele regiunilor unde acestea erau mai frecvent întîlnite (dorian, lidian, frigian).

Informații legate de execuțiile muzicale ale aezilor, primii muzicanți profesioniști, ne sînt date în poemele homerice „Iliada" și „Odiseea".

Cucerind Grecia, *Roma antică*, imperiu în plină afirmare a puterii sale, va prelua realizările artei grecești adaptîndu-le spiritualității proprii, asimilîndu-le elementelor de cultură deja existente.

De unde muzica la romani era practicată numai de sclavi ea ajunge, datorită influenței artei grecești, unul din factorii importanți în educația



tineretului. Acesta participa acum la formarea de ansambluri corale și instrumentale ce închinau imnuri de slavă la festivitățile oficiale sau la concursurile muzicale ce se organizau în arene, special amenajate.

Muzica vocală sau instrumentală însoțea vestitele spectacole romane în care declamația creațiilor lui Virgiliu și Ovidiu era efectuată pe fond muzical, în scopul sporirii elementelor emoționale ale lucrărilor. Practicată în grupuri restrînse muzica îmbrăca forme specifice, de petrecere, de nuntă, de leagăn etc. și era executată cu acompaniament de tibia (un fel de flaut), chitară sau harpă. În momente festive, întruniri oficiale sau parăzi, muzica era executată la instrumente, puternice ca sonoritate, cum ar fi trompetele de diferite dimensiuni, trîmbițe, instrumente de percuție.

## CULTURA MUZICALĂ ÎN EVUL MEDIU

Secolul al V-lea și respectiv secolul al XVII-lea e.n. delimitează perioada de timp ce a fost denumită *evul mediu*. Această perioadă face legătura între lumea antică și lumea modernă. Evoluția socială, culturală și economică a omenirii marchează, pe parcursul acestei epoci, trei etape distincte care au fost numite evul mediu *timpuriu*, evul mediu *mijlociu* și evul mediu *evoluat*, cunoscut și sub denumirea de Renaștere.

În primele două etape ale evului mediu cultura muzicală a Europei se afla sub puternica amprentă a religiei creștine. Este cunoscută în istoria muzicii sub numele de *„muzică bizantină"* arta muzicală practicată în imperiul roman de răsărit, cu capitala la Constantinopol (Bizanț). *Cîntarea gregoriană*, muzica practicată în apusul Europei, era denumită astfel după numele Papei Grigorie cel Mare, codificatorul și reformatorul cîntărilor liturgice.

Avînd inițial aceleași izvoare și anume elemente muzicale grecești, siriene ebraice precum și elemente din diferite muzici populare, cele două culturi muzicale se vor diferenția treptat generînd două stiluri distincte ce pot fi recunoscute datorită caracteristicilor lor puternic individualizate.

*Muzica bizantină* este pur *vocală*, *omofonă* (la o singură voce) fără acompaniament armonic. Linia melodică a cîntecelor bizantine este bogat *ornamentată* iar tehnica interpretării lor se bazează pe executarea glisandoului (alunecarea vocii de la un sunet la altul) ceea ce conferă muzicii posibilitatea de a crea atmosfera necesară fastului religios. Avînd o notație proprie, muzica bizantină este organizată după modelul teoriei muzicale grecești de către

Ion Damaschinul care adună toate cîntările bisericești în cartea denumită „Octoih"* dînd unitate muzicii de cult bizantin.

(după *I. D. Petrescu*)




Dezvoltarea cîntului religios apusean apare în evoluția sa puternic influențată de muzica laică, la aceasta contribuind cîntăreții bisericești ce proveneau din cele mai largi și diverse pături ale populației.

Denumirea de *cîntare gregoriană* (sau cînt gregorian) este legată de numele papei Grigore care inițiază reforma cîntărilor religioase pe care le adună într-o carte denumită „Antifonar". Pentru a preîntîmpina și interzice pătrunderea pe mai departe a elementelor muzicii populare în muzica de cult papa Grigore leagă semnificativ cartea cu un lanț de aur care simboliza totala interdicție de a executa, în ritualul de cult, alte melodii decît cele cuprinse în „Antifonar".

*Cîntarea gregoriană ca și cea bizantină reprezintă forme de înaltă desăvîrșire a muzicii reduse la melodia pură fără un alt adaos armonic sau polifonic.*




* Octoih — denumirea de octoih vine de la cele opt glasuri (moduri) în care erau cîntate imnurile bizantine.



Cu toată împotrivirea mai marilor bisericii, pătrunderea melosului popular în muzica de cult nu poate fi stăvilită.

Pentru găsirea unui sistem clar și precis de notare a muzicii, teoreticienii au creat sistemul în care înălțimile sunetelor erau indicate prin literele alfabetului latin și scrierea „neumatică". Mai tîrziu Guido d'Arezzo (990—1050) stabilește un nou procedeu de scriere a sunetelor ce va deveni, prin perfecționare, în timp, scrisul muzical modern.

Datorită dezvoltării școlilor de cîntăreți, a rezultat și practica cîntării pe două sau mai multe voci a cîntecelor din „Antifonar", practică ce a precedat minunata muzică polifonică de mai tîrziu.

Laicizarea muzicii a continuat în timp. Din formele simple de cîntare pe mai multe voci, compozitorii Leonin și Perotin, organiști și compozitori ai catedralei de la Nôtre Dame din Paris, vor stabili reguli de creație care vor marca apariția contrapunctului ca principiu componistic. De numele lui *Leonin* și *Perotin* este legată și înființarea *primei școli de compoziție*, „școala de la Nôtre Dame", grupare care va propaga tehnica muzicală și în alte centre ale Europei realizînd pentru prima oară ideea de școală sau curent muzical.

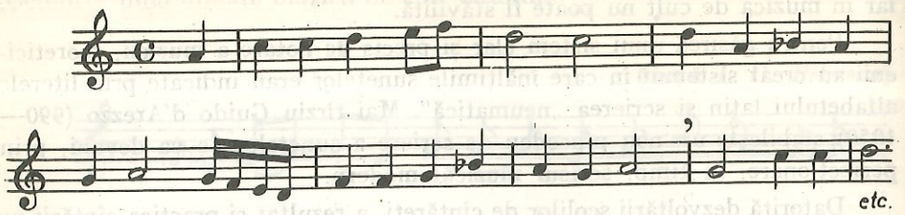
Arta maeștrilor de la Nôtre Dame a fost supranumită *„Ars Antiqua"*.

Documentele vremii atestă existența în paralel cu muzica religioasă a muzicii populare pe care o califica „diavolească", fapt ce scoate în evidență caracterul lumesc, laic al acesteia. Arta muzicală a maselor largi era reprezentată prin cîntece vocale cu o largă și variată tematică, alături de melodii de dans executate la instrumente: fluiere, cimpoaie, țitere. Din rîndul celor ce practicau muzica se desprind artiști populari întîlniți la bîlciuri sau în alte ocazii numiți jongleuri, menestreli, saltimbanci, spielmani. Acești artiști distrau publicul cu arta lor complexă făcînd versuri, cîntînd vocal și la diferite instrumente, executînd numere acrobatice.

Viața culturală a castelului feudal se modifică total datorită cruciadelor organizate de către creștinătate. Nobilii au luat contact direct cu arta, cultura și întreaga viață socială a orientului. Petrecerile erau acum însoțite de cîntece și poezie ce povestesc fapte de arme, aventuri, se cîntă alesele virtuți omenești. Cavalerii compun singuri versurile și muzica, sînt interpreți virtuoși ai acestora în diferite ocazii făcînd din practicarea muzicii o îndeletnicire nobilă, numindu-se *trubaduri* sau *truveri* în Franța și *minnesängeri* în ținuturile germane. Dintre cei mai renumiți reprezentanți ai artei muzicale cavalerești amintim pe *Guillaume de Poitiers, Richard Inimă de Leu, Walter von Vogelweide Wolfram von Eschenbach.*

Arta cavalerească aduce substanțiale îmbunătățiri notației muzicale prin folosirea, pe lîngă semnele de înălțime și a semnelor de durată, a accentelor periodice care duc la apariția măsurii muzicale. Existența lirismului, a dragostei de viață sau a optimismului eroic îmbogățesc simțitor universul spiritual al artei muzicale.

*Walter von Vogelweide*




## ARS NOVA ÎN EUROPA

Secolul al XIV-lea este cunoscut, în istoria muzicii, sub denumirea de *Ars Nova* (Arta nouă), făcînd parte din perioada Renașterii timpurii.

### ARS NOVA ÎN FRANȚA

Muzicianul de prestigiu, francezul *Philippe de Vitry* (1291—1361) realizează o lucrare teoretică, denumită *Ars nova*, dedicată muzicii, în care sînt consemnate *înnoirile* survenite în arta muzicală a epocii. Privind comparativ, Școala de compoziție de la Nôtre Dame, ce aparține trecutului, este denumită *Ars Antiqua*.

Arta nouă abordează noi principii componistice și de interpretare. Se recomandă evitarea succesiunii de cvinte și octave perfecte a căror sonoritate s-a dovedit a fi săracă și inexpresivă. Începutul și sfîrșitul unei lucrări să se facă pe intervale consonante. Alternarea intervalelor consonante cu cele disonante, în scopul obținerii unei muzici expresive, va urmări și sluji conținutul poetic al textului.

Una din figurile proeminente ale muzicii franceze din secolul al XIV-lea este *Guillaume de Machault* (1300—1377) fiind prezentat de manuscrisele vremii ca un compozitor și literat de mare sensibilitate.

Guillaume de Machault este cel mai mare compozitor al timpului său, autor de muzică laică și religioasă, de lucrări corale, cu sau fără acompaniamente, *balade* cu conținut laic pentru voce cu acompaniament instrumental, numeroase piese instrumentale.



## Chanson ballade

*Guillaume de Machault*




### ARS NOVA IN ITALIA

Preluînd creator cuceririle maeștrilor francezi în domeniul tehnicii componistice, compozitorii italieni au început să scrie nu numai pentru biserică Muzica lor devine tot mai mult expresia sentimentelor laice, mai comunicativă, mai umană. În timpul acesta apare pentru prima dată denumirea de *madrigal* ce definește lucrările vocale polifonice cu *text laic*.

Între compozitorii acelei vremi se distinge cu deosebire *Francesco Landini* (1325—1397) ale cărui *madrigale, balade, caccia* (cîntece de vînătoare) și, mai ales, arta sa de virtuos organist i-au adus cununa de lauri pe care o primește la Veneția în prezența lui Petrarca.

## Ballata

*Francesco Landini*



Trecerea populației britanice la creștinism a facilitat pătrunderea pe teritoriul Angliei a cîntului gregorian. Cîntecele liturgice importante se amplifică însă aici dat fiind faptul că englezii, ca și alte popoare nordice, au manifestat încă de timpuriu un mai pronunțat simț armonic.

Procesul de înnoire a acestei muzici este marcat de creația unor muzicieni de prestigiu printre care *John Dunstable*(1370—1453) autor de muzică religioasă și laică cunoscut și ca matematician și astrolog. În creația lor sînt prezente cuceririle artei muzicale franceze și italiene, la care se adaugă stilul polifonic specific englez, ca și o accentuată influență a muzicii populare engleze.

## RENAȘTEREA

Din punct de vedere cronologic, *Renașterea*, una dintre cele mai interesante epoci ale culturii umane, ține de la jumătatea secolului al XIV-lea și pînă la începutul secolului al XVII-lea. Această perioadă coincide cu dezvoltarea impetuoasă social-economică și politică a țărilor europene cu formarea și închegarea statelor naționale de tip burghez, cu formarea și cristalizarea limbilor și culturilor naționale. Nașterea culturilor naționale a fost legată în mai multe țări și ca esență și ca tip de epoca Renașterii.

Umanismul renașterii redescoperă omul cu toate virtuțile sale morale. În pictură, sculptură, literatură, figura centrală este omul — cea mai minunată ființă, cu ideea de echilibru, ordine, proporție.

Renașterea a fost favorizată de dezvoltarea vieții economice și social-politice fără precedent, a comerțului și industriei care-i acordă burgheziei poziție favorizată ca și dezvoltarea activității științifice și dezbinarea bisericii apusene datorită reformei lui Martin Luther.

Cultura muzicală a Renașterii, cunoscută ca epocă de aur a polifoniei, prezintă în continuare existența a două planuri de manifestare distincte, pe de o parte *muzica religioasă* reprezentată prin genuri muzicale ca *motetul* și *missa*, iar pe de altă parte *muzica laică* care se îmbogățește simțitor cu noi forme și genuri cum sînt: *caccia* (piese muzicale cu subiecte de vînătoare), *pesca* (cîntece inspirate din viața pescarilor) și piese evoluate cum sînt *balada*, *frotolla* și *vilanella* (piese muzicale ce redau peisajul rustic). Punctul culminant al muzicii laice îl constituie *madrigalul* care, în secolul al XVI-lea, capătă o mare dezvoltare, marcată de conținutul său tematic variat. Folosirea frecventă a cromatismelor i-au adus un plus de expresivitate și dramatism.





Țările *Belgiei*, *Olandei*, *Luxemburgului* și *nordul Franței*, așezate geografic în calea liniilor maritime comerciale (țările franco-flamande) au cunoscut în această perioadă o dezvoltare și o stare economică înfloritoare. Pe această bază orașele mari devin și importante centre de cultură și civilizație, în care se manifestă viguros spiritul laic concretizat în arhitectură, pictură, sculptură, știință.

Muzica se bucură de o înaltă apreciere, nelipsind de la festivități și petreceri sau de la întruniri ale breslelor. Profesia de muzician este tot atît de demnă ca oricare alta. Spiritul muzical flamand va implanta în multe centre din apusul Europei o muzică de o calitate remarcabilă în care creația laică reprezentată prin baladele, pasturelele, chansonurile și rondo-urile, în tratare polifonică, își vor afla o largă circulație.

Școala franco-flamandă cunoaște în evoluția sa trei etape distincte. Prima etapă, reprezentată prin *Guillaume Dufay* (1400—1474) și *Gille Binchois* (1400—1460), se remarcă prin accentele laice ce intervin în muzică chiar și în lucrări cu texte religioase. Cea de a doua etapă este reprezentată prin creația lui *Johannes Ockegem* (1420—1495) și *Jacob Obrecht* (1450—1505) și este marcată de o excesivă înflorire a stilului polifonic, ajungîndu-se la suprapuneri de pînă la 36 de voci într-o lucrare. Cea de a treia etapă se leagă de numele compozitorului *Josquin des Pres* (1450—1521) care apare ca unul din cei mai mari maeștri ai stilului a cappella.

Pretutindeni unde se crea și se prețuia muzica puteau fi întîlniți reprezentanți ai manierei de creație și interpretare flamande, talente de mare valoare, animatori ai vieții muzicale.

## ȘCOALA ITALIANĂ

Pentru două secole, centrul de greutate al muzicii europene se va muta în Italia grație înfloririi economice, politice și culturale a marilor orașe italiene Veneția, Roma, Florența.

*Școala muzicală venețiană* este legată de numele lui *Adrian Vilaert* (1485—1562) organist și maestru de cor al catedralei San Marco, a cărui inventivitate artistică creează pentru prima dată în istoria muzicii efecte sonore deosebite, asemănătoare cu stereofonia zilelor noastre. El scrie atît muzică vocală cît și instrumentală sau laică. Alți trei reprezentanți de seamă ai muzicii renascentiste italianul *Cipriano da Rore* (1516—1565) și *Giovanni Gabrieli* (1557—1612) și Andrea Gabrieli compozitori de mise, motete și madrigale sînt strîns legați, ca stil de creație, de tradiția înaintașilor lor dar fac un pas important înainte în muzica instrumentală contribuind la emanciparea unui nou gen de muzică — muzica vocal-instrumentală.

Discipol al lui Adrian Vilaert, Gioseffo Zarlino (1517—1590), teoretician de valoare, scrie tratate despre muzică prefigurînd transformările ce avea să apară în domeniul teoriei muzicale în veacul următor.

*Școala muzicală de la Roma* se ridică la prestigiul importantului centru economic, politic și cultural prin reprezentanți a căror strălucire muzicală ajunge pînă în zilele noastre.

*Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1525—1594) sintetizează întreaga strădanie a predecesorilor săi în creația sa care cuprinde 93 de mise precum și un număr important de motete și madrigale, în care scriitura polifonică simplificată se realizează pe un fond armonic rafinat și de mare sensibilitate. Palestrina își pune în valoare măestria sa muzicală preluînd seva cîntecului popular italian, impunîndu-se ca un maestru al madrigalului.

*Orlando di Lasso* și el flamand de origine (1532—1594) activează la diferite curți princiare europene adaptînd metodele de compoziție a școlii flamande în care s-a format, stilului francez, italian sau german.

Creația sa cuprinde un număr important de lucrări religioase și laice rămînînd însă important în cultura muzicală universală prin creația sa de *madrigale*. Relația strînsă dintre conținutul textului și expresia melodică, polifonia sa liberă, efectele obținute prin utilizarea disonanțelor, folosirea corului dublu imprimă creațiilor sale un stil original.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, madrigalul se înscrie ca genul muzical reprezentativ. Din dorința de a surprinde cele mai subtile nuanțe ale textului poetic compozitorii vor crea într-un *stil armonic-polifonic* care să permită sopranului (vocea I) să preia rolul conducător, celelalte voci devenind subordonate, avînd rolul de acompaniament. Se întîlnesc și lucrări, în care discursul muzical este realizat în dialog, ducînd la apariția madrigalului dramatic, teatralizat, gen premergător dramei per muzica (dramă muzicală).

În acest context *Luca Marenzio* (1550—1599), *Carlo Gesualdo principe di Venosa*, francezii *Clement Jonnequin și Claude le Jeunne*, germanul *Hans Leo Hassler* sau spaniolii *Cristobal de Morales* și *Tomas Luis da Vittoria* creează muzică vocală atît laică cît și religioasă de o nouă factură, creație care propulsează muzica la nivelul de înflorire a celorlalte arte renascentiste.

Trebuie să menționăm că în această perioadă se pun bazele dezvoltării muzicii instrumentale de mai tîrziu mai ales prin perfecționarea instrumentelor și a tehnicii de construcție a acestora.

## ÎNCEPUTURILE OPEREI

Opera, acest spectacol de o complexitate deosebită în care muzica, dansul, plastica decorurilor și a costumelor vin să sublinieze valențele artistice ale unui text poetic, datorează existența sa orașului Florența unde un grup de poeți și muzicieni discutau aprins despre renașterea spiritului tragediei clasice a antichității.



În casa contelui Giovani Bardi se întîlneau, în cadrul unui cenaclu artistic denumit „Camerata florentină", artiști de seamă între care *Vincenzo Galilei* — muzicolog, tatăl vestitului astronom, *Giulio Caccini* — compozitor și cîntăreț, *Ottavio Rinucini* — poet, *Emilio Cavalieri* — cîntăreț și compozitor, *Jacopo Peri* — compozitor — toți la un loc constituind cel dintîi nucleu de propagare a dramei muzicale.

Ideea de a transforma dialogul vorbit în cîntec, deci a face teatru cîntat nu era nouă, ea existînd în spectacolele religioase ce se dădeau în fața marilor catedrale, spectacole denumite în Franța *„mistere"* iar în Italia *„sacre reprezentazioni"*.

Prima operă a fost inspirată din mitul lui Orfeu și se datorează lui Giulio Caccini și lui Jacopo Peri, membri ai „Cameratei florentine". Libretul operei era scris în versuri, muzica fiind subordonată textului și avînd menirea de a reliefa accentele expresive ale acestuia prin *declamația cîntată* — recitativul, acompaniată, de simple acorduri la clavecin.

Momentele solistice sînt melodii expresive de largă respirație și sînt premergătoare minunatelor arii de operă. Părțile orchestrale introduc publicul în atmosfera spectacolului constituind germenii amplelor uverturi ale operei de mai tîrziu.

Datorită adeziunii și simpatiei de care se bucura în rîndurile marelui public, de la Florența, opera se răspîndește curînd în toată Italia.

### OPERA LA VENEȚIA

*Claudio Monteverdi* (1567—1643).

S-a născut la Cremona dintr-o familie de medici. Studiind muzica cu Marc Antonio Ingegnieri intră în slujba prințului Gonzago din Mantua în calitate de violonist și cîntăreț, după care pleacă la Veneția unde este numit dirijor al catedralei San Marco și unde va rămîne pînă la sfîrșitul vieții sale.

Condamnat să asiste neputincios la sfîrșitul tragic al soției sale, Monteverdi transpune drama vieții sale în muzică și scrie opera „Orfeu" —operă de o inspirație melodică bogată, plină de dramatism ce va servi ca model de operă *seria* (operă serioasă). Compozitorul folosește noi elemente muzicale capabile să slujească la transpunerea artistică a sentimentelor de încordare și frămîntare ale eroului.

Monteverdi scrie la începutul spectacolului o parte orchestrală cu funcție de preludiu pe care o numește simfonia sau toccata și care reprezintă forma incipientă a uverturii. Renunțînd la versuri în favoarea textului în proză, folosește *stilul concitato* (agitat) capabil să redea mai veridic trăirile spirituale ale personajelor și folosește cu curaj alternarea de disonanțe și consonanțe mărind forța expresivă a muzicii.

Operele lui Monteverdi care s-au bucurat de succes sînt „Întoarcerea lui Ulise" și „Încoronarea Popeei".



La Veneția, contemporani cu Monteverdi compozitorii *Francesco Corelli*, *Marc Antonio Cesti* și *Giovani Leganzi* vor continua tradiția operei seria, ducînd faima operei venețiene dincolo de hotarele Italiei.

### OPERA LA NEAPOLE

Școala muzicală napolitană își va pregăti talente în arta cîntului vocal și instrumental și va instrui compozitori ce vor face faimă orașului Neapole.

Peste două veacuri genul muzical dramatic napolitan va fi reprezentat în toată Europa de nume ilustre. *Stradella*, *Pergolesi*, *Picini*, *Cimarosa* sînt cei mai străluciți din pleiada de muzicieni napolitani.

Un aport deosebit în regenerarea spectacolului de operă, devenit încărcat, îl va avea compozitorul *Alessandro Scarlatti* (1660—1725). Din dorința de a da spectacolului cursivitate, de a capta interesul auditorului, Scarlatti preferă împletirea armonioasă a recitativelor cu părțile cantabile, creează un nou tip de arie (a, b, a) intitulată „aria da capo", scoate în evidență tehnica vocală a solistului lăsîndu-i posibilitatea ca în ultima parte a ariei să improvizeze, după cum dă orchestrei rolul de comentator al momentelor dramatice creînd și un nou tip de uvertură în trei mișcări: repede — lent — repede.

### OPERA ÎN FRANȚA

În Franța genul operei este reprezentat de compozitorul *Jean Baptiste Lully* — muzician de talent, dansator și instrumentist care se va impune în viața muzicală pariziană și europeană prin creația sa originală și valoroasă.



Deși de origine italian el a căutat să-și însușească cît mai temeinic stilul francez creînd și tipul de uvertură franceză (largo—allegro—menuet) după cum, intuind gustul aristocrației franceze pentru dans, introduce în operele sale suite dansante formate din *gavote*, *menuete*, *ciacone* etc. — suite ce vor deveni mai tîrziu lucrări orchestrale de-sine-stătătoare.

Lully scrie operele *„Alcesta"*, *„Armida"* și *„Tezeu"*, dar compune pentru fastul curții regelui „Soare" (Ludovic al XIV-lea) și suite instrumentale, muzică de dans, muzică pe texte religioase.

### OPERA ÎN ANGLIA

Muzicologul Edward Bent spunea: „În Anglia drama vorbită ajunsese mult prea dezvoltată și mult prea adînc înrădăcinată în inima poporului pentru ca versiunea ei muzicală să fie admisă ca un echivalent".

Înmănunchind în creația sa tradiția spectacolului liric italian și francez cu spiritul local englezesc, compozitorul *Henry Purcell* (*1659—1695*) creează operele *„Regele Arthur"* — operă cu caracter istoric, *„Regina zînelor"* și *„Furtuna"* după Shakespeare. Cea mai importantă creație a sa, care a cunoscut și montări contemporane, este opera *„Dido și Enea"*.

### OPERA ÎN GERMANIA

În Germania monopolul teatrului de operă îl vor deține trupele muzicale italiene care, invitate la curțile germane, vor promova stilul italian de operă pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

Teatrul popular cu muzică, singspiel, este însă cel mai apreciat spectacol de către masele largi întrucît el crea o notă de bună dispoziție, la care se adăuga satira ascuțită a moravurilor curților princiare precum și viața de huzur a călugărilor.

Cel mai important teatru de operă din Germania acelor vremi era cel din Hamburg unde au activat compozitori ca *Johann Adolf Hasse* (1699—1784), *Reinhard Keiser* (1674—1739) și *Johann Matteson*.

## Opera buffa

Cu toată înviorarea adusă de către compozitorul Alessandro Scarlatti, opera italiană continuă drumul său spre declin. Fastul și mai ales libertatea exagerată de interpretare a cîntăreților fac ca drama propriu-zisă să nu mai intereseze pe nimeni. Auditoriul ascultă aria de bravură a solistului apoi dez-

interesat de ceea ce se întîmplă pe scenă comentează întîmplări hazlii, ignorînd desfășurarea ulterioară a spectacolului.

Pentru înviorarea celor prezenți la spectacol se acceptă, ca între acte, să fie introduse *intermezzi* hazlii cu subiecte și personaje din viața cotidiană în care eroii dialogau pe melodii foarte accesibile și de mare cantabilitate. Amplificîndu-se dimensiunea acestor intermezzi a luat naștere un alt tip de spectacol de operă — *opera buffa* (opera comică).

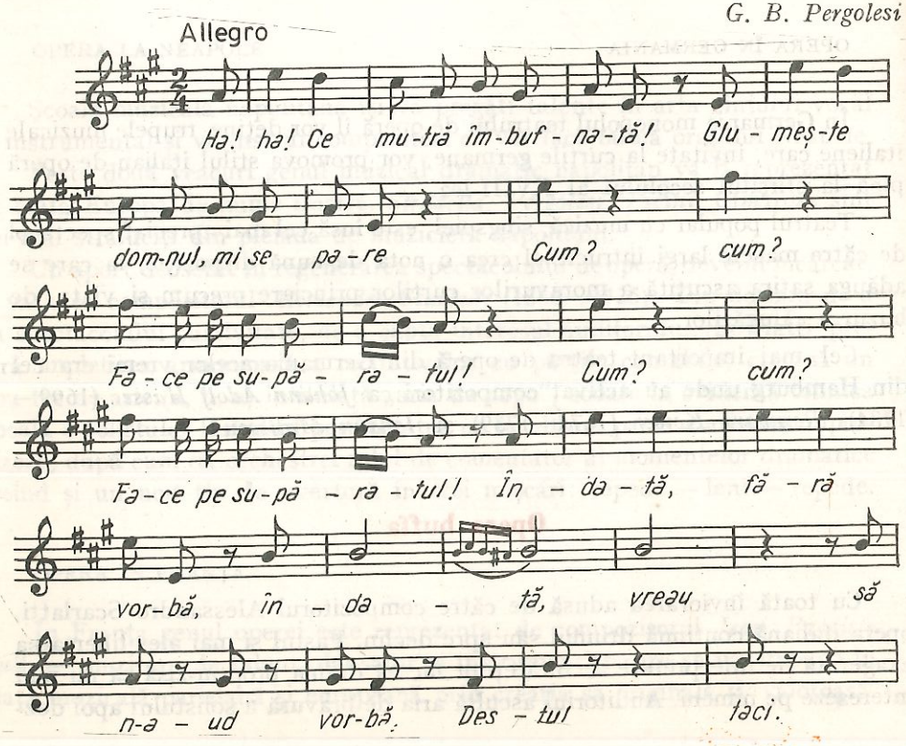
Opera buffa se caracterizează prin lejeritatea ariilor, prin simplitatea și cantabilitatea lor subtil acompaniate de orchestră.

*Giovanni Batista Pergolesi* compune opera „La serva padrona" (servitoarea stăpînă) ce a avut un succes răsunător. Serpina, eroină veselă și isteață se preface a fi îndrăgostită de stăpînul său, bătrîn și urît pe care îl conduce după bunul său plac.

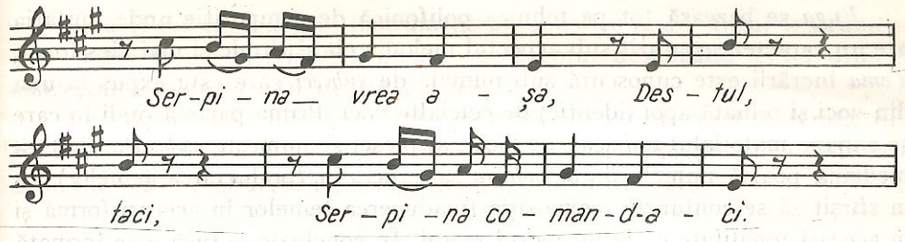
Creînd în același stil, compozitorul *Domenico Cimarosa* va scrie o operă nemuritoare de o sclipitoare inspirație, plină de melodii vesele, intitulată „Căsătoria secretă" în care ansamblurile corale comentează momentele hazlii ale acțiunii iar aria capătă noi dimensiuni devenind elementul de bază al operei.

## Aria Serpinei din opera bufă „La serva padrona"

*G. B. Pergolesi*






OPERA ÎN FRANȚA

Aflîndu-se în același impas ca și opera italiană, opera franceză abordează și ea genul *operei comice*. *Jean Jacques Rousseau* dorind a se inspira din lumea adevărului compune opera comică „Ghicitorul satului", lucrare ce s-a bucurat de mare succes la acea vreme.

Animați de aceleași idealuri înnoitoare compozitori ca *François André Philidor* (*1726—1755*) scrie opera „Blaise ciubotarul", *André M. Gretry* (*1741—1813*) și *Daniel François Auber* (*1782—1871*) au scris opere primite cu rezervă de critica vremii din cauza satirei ascuțite îndreptate împotriva moravurilor nobilimii.

Opera comică va fi reprezentată în *Anglia* prin creația compozitorului *John Cristopher Pepusch* (*1667—1752*) și cunoscută sub numele de „Beggar's opera" (opera săracilor) iar în *Germania* prin singspielul german reprezentat de compozitorul *Johann Adam Hiller* (*1728—1804*).

## MUZICA INSTRUMENTALĂ ÎN SECOLUL AL XVII-LEA

Genurile muzicii instrumentale din secolul al XVII-lea, perioadă supranumită și *barocul muzical*, va cunoaște o remarcabilă dezvoltare prin introducerea de elemente teoretice și practice noi, prin perfecționarea instrumentelor și a tehnicii interpretative instrumentale. Una din perfecționările de seamă aduse clavecinului a fost înlocuirea de către fabricantul de instrumente Bartolomeo Cristofori a penelor de metal prin ciocănele făcînd posibilă cîntarea pe noul instrument la diferite grade de intensitate, de la pianissimo pînă la fortissimo. Noul instrument s-a numit „cembalo col piano e forte" precursorul pianului modern al zilelor noastre.

Una din formele instrumentale de virtuozitate a fost *invenționea* — piesă instrumentală de factură polifonică care pornește de la o temă muzicală conducătoare pe structura căreia compozitorul creează o *imitație liberă* la două sau trei voci.

*Fuga* se bazează tot pe tehnica polifonică de compoziție unde imitația are un caracter *sever* atît sub aspectul melodic cît și ritmic și mai ales tonal. *Tema* lucrării este cunoscută sub numele de *subiect* care este expus la una din voci și reluată apoi (identic) de celelalte voci. Prima parte a fugii în care se expune materialul muzical, de bază, al piesei se numește *expoziție*. Partea mediană poartă numele de *dezvoltare* sau travaliu (prelucrarea temelor) ca în sfîrșit să se contureze reexpoziția (readucerea temelor în aceeași formă și în aceeași tonalitate ca la începutul piesei. În concluzie — fuga este formată din trei secțiuni distincte: expoziție — dezvoltare — reexpoziție.

Piese ce au solicitat intens tehnica instrumentală apar sub două aspecte: sonata da chiesa (bisericească) și sonata da camera, după cum suita barocă este concepută ca o înlănțuire a mai multor dansuri: Allemanda (dans german), curanta (dans francez), sarabanda (dans spaniol), gigue (dans englez).

O înflorire deosebită o cunoaște *„concerto grosso"* — piesă instrumentală complexă în cadrul căruia discursul muzical se desfășoară uneori sub formă de dialog între două grupuri instrumentale solistice (concertino) și orchestra acompaniatoare (ripieno sau tutti).

De o puternică expresie, *cantata* și *oratoriul* sînt genuri ale muzicii vocal instrumentale în care se transpuneau pe muzică atît texte liturgice cît și texte eroice inspirate de literatura antichității, a evului mediu, precum și a contemporanilor.

Epoca de aur a polifoniei se caracterizează prin dezvoltarea fără precedent a muzicii instrumentale, vocale și vocal instrumentale și culminează cu creația compozitorului J. S. Bach care obține marea și inegalabila sinteză a gîndirii polifonice.

Compozitorii care au promovat în creația lor genurile muzicii instrumentale sînt Giuseppe Torelli, Giuseppe Vitali, Pietro Locatelli, Giuseppe Tartini alături de celebrii *Arcangelo Corelli* și *Antonio Vivaldi*. Toți acești compozitori au contribuit la evoluția limbajului muzicii de cameră pornind de la sonata a tré (piesă muzicală pentru trei instrumente — două viori și clavecin).

*Arcangello Corelli* (*1653—1713*), celebru compozitor, violonist și pedagog, s-a format în școala violonistică din Bologna contribuind la dezvoltarea măestriei violonistice, devenind un adevărat părinte al școlii moderne de vioară. El compune sonate da chiesa, sonate da camera, sonate pentru vioară solo și mai multe concerti grossi.

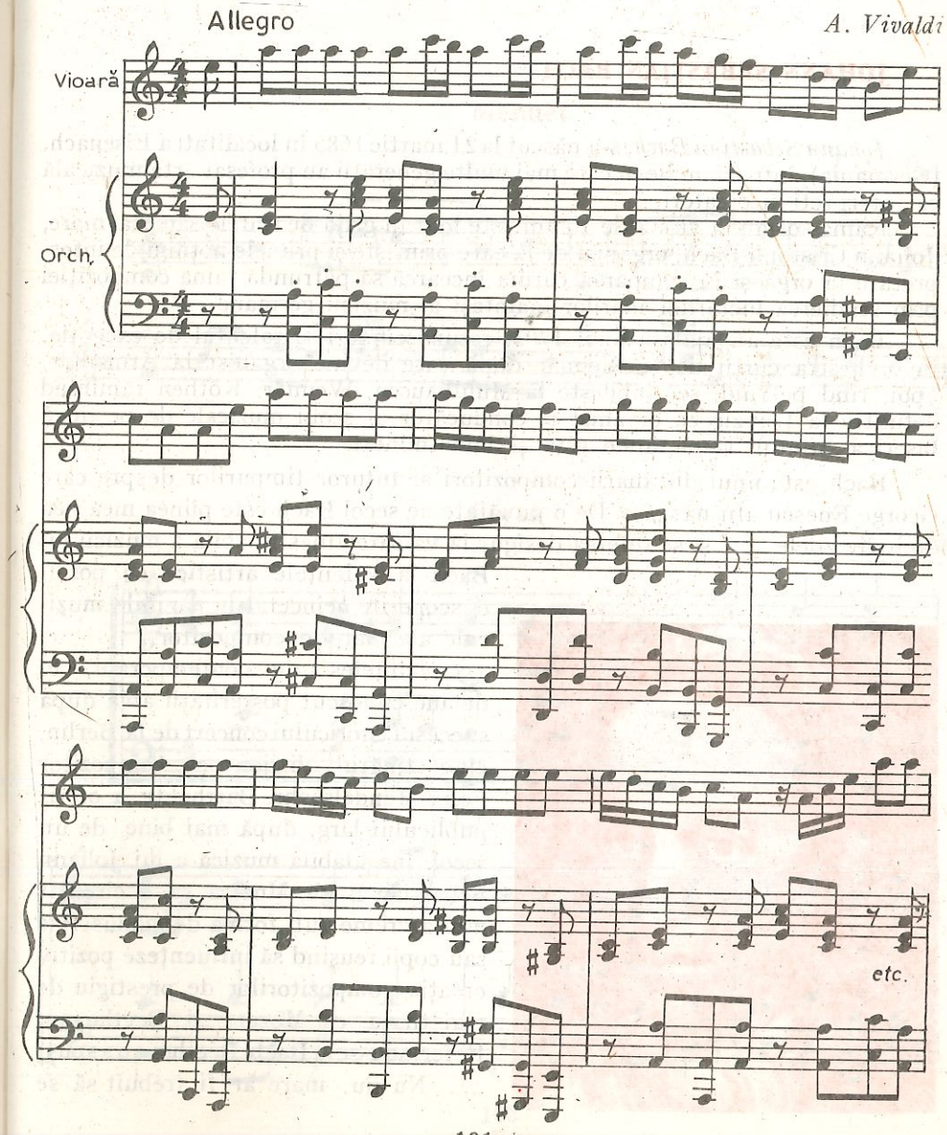
*Antonio Vivaldi* (*1678—1741*) promovează în creația sa elemente înnoitoare, fapt ce dă întregii sale arte muzicale un plus de originalitate. El este figura cea mai reprezentativă a muzicii instrumentale din primele decenii ale secolului al XVIII-lea, activitatea sa fiind legată de evoluția concertului instrumental.

Concertele sale grossi au o formă tripartită anunțînd forma ce va sta la baza concertului instrumental de mai tîrziu.



Vivaldi reduce numărul instrumentelor solistice la un singur instrument care poate fi vioara, flautul, oboiul sau fagotul deschizînd astfel drumul concertului instrumental de tip clasic.

Vivaldi creează chiar la vremea sa o muzică cu program inspirată din subiecte literare sugestive. Așa s-au născut lucrările programatice intitulate „Anotimpurile", „Furtuna", „Vînătoarea", „Noaptea" etc.



*Domenico Scarlati* (1685—1757) este alături de Vivaldi unul dintre cei mai reprezentativi compozitori italieni ai timpului său. Importanța creației sale se raportează la cantatele, operele, motetele și misele sale, dar în mod deosebit la creația instrumentală. Autor a 555 sonate pentru cembalo, el este precursor al pianisticii moderne, care la vremea aceea, a căutat cu intensitate să promoveze latura expresivă a muzicii, mesajul artistic și emoțional al ei, folosind o armonie de o deosebită îndrăzneală și o inventivitate melodică remarcabilă.

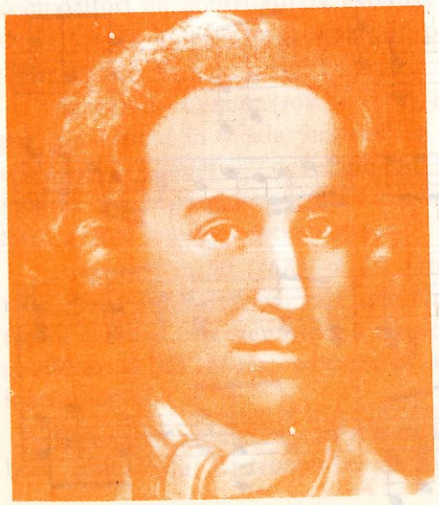
## JOHANN SEBASTIAN BACH

*Johann Sebastian Bach*, s-a născut la 21 martie 1685 în localitatea Eisenach, (Germania), într-o familie în care mai multe generații au profesat arta muzicală ca interpreți și creatori.

Rămas orfan la vîrsta de 10 ani este luat în grijă de fratele său mai mare, Johann Cristoph Bach, organist de la care primește și primele noțiuni de interpretare la orgă și în compania căruia încearcă să pătrundă taina compoziției prin studierea lucrărilor marilor înaintași ai muzicii germane.

Bach este angajat în anul 1703, recunoscîndu-i-se talentul de excepție, în orchestra curții de la Weimar după care devine organist la Armstadt, apoi, rînd pe rînd, se stabilește la Muhlhausen, Weimar, Köthen rămînînd definitiv la Leipzig ca organist și conducător al școlii muzicale de pe lîngă biserica Sfîntul Toma unde este și înmormîntat.

Bach este unul din marii compozitori ai tuturor timpurilor despre care George Enescu afirma: „. . . De o jumătate de secol Bach este pîinea mea cea de toate zilele . . .“ și se referea desigur la valoarea inestimabilă a muzicii lui Bach la valențele artistice ce pot fi descoperite neîncetat în paginile muzicale ale marelui compozitor.



Neînțeles de contemporani, el devine cunoscut posterității abia după succesul istoricului concert de la Berlin, cînd tînărul dirijor și compozitor Felix Mendelssohn Bartholdy a oferit publicului larg, după mai bine de un secol, inegalabila muzică a lui Johann Sebastian Bach. Muzica sa a circulat multă vreme sub formă de manuscrise sau copii reușind să influențeze pozitiv creația compozitorilor de prestigiu de mai tîrziu, ca Mozart și Beethoven. Referindu-se la Bach, Beethoven a spus: „. . . Nu rîu, mare ar fi trebuit să se



numească . . .“ pornind de la faptul că în limba germană „bach“ se traduce „rîu“.

Opera marelui Johann Sebastian Bach cuprinde un număr impresionant de motete și corale, lucrări pentru orgă, sonate pentru diferite instrumente, suite orchestrale, precum și concerte, celebre fiind concertele sale branderburgice, cantate și oratorii. Deosebite ca valoare „Misa în si minor“ și „Patimile după Matei“ sînt lucrări de mare amploare în care Bach îmbină fericit stilul armonic cu cel contrapunctic. În unele lucrări Bach și-a arătat predilecția pentru latura didactică a muzicii corelată cu preocuparea pentru tehnica componistică și instrumentală scriind „Clavecinul bine temperat“ și monumentalul ciclu „Arta fugii“.

### Menuet

*J. S. Bach*



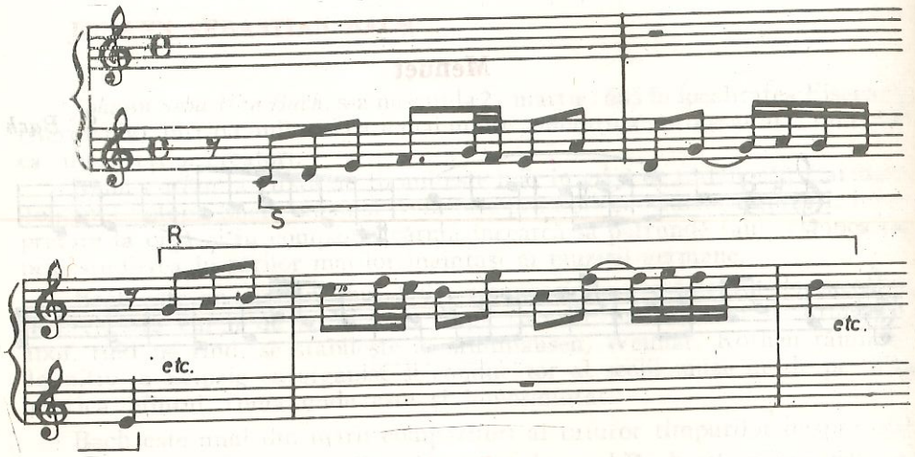
### Coral

*J. S. Bach*





**Fuga în Do major**






## GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

*Georg Friedrich Händel* s-a născut la 23 februarie 1685 la Halle și a murit la 14 aprilie 1759 la Londra. Încă de copil Händel studiază muzica dovedind un talent ieșit din comun. El activează în calitate de organist la una din catedralele orașului Halle, apoi funcționează ca instrumentist în orchestra operei din Hamburg unde compune primele sale opere. Părăsind orașul pleacă într-un turneu în Italia unde îl cunoaște pe Corelli și pe celebrul Domenico Scarlatti. Din anul 1717 și pînă la moartea sa activează la Londra ca apreciat dirijor, compozitor și instrumentist.



Creația sa instrumentală cuprinde sonate, concerti grossi, concerte pentru orgă și orchestră, suite orchestrale între care menționăm, ca cele mai cunoscute, suita „Muzica apelor" și „Focuri de artificii".

În calitate de director al Academiei Regale de Operă Händel va încerca să facă fuziunea dintre tipul de operă italian și tradiția muzicală engleză lăsată de H. Purcell. Printre cele mai renumite opere ale sale citățm operele „Rinaldo", „Iulius Caesar", „Ariana", „Atalanta", „Berenice", „Xerxes" și altele. Dintre cele 22 oratorii ale sale amintim cîteva, mai frecvent cîntate în zilele noastre: „Samson", „Iuda Macabeul", „Acis și Galateea", „Mesias" și altele.

Georg Friedrich Händel a murit la Londra în plină glorie fiind considerat, deși de origine germană, compozitor național englez.

**Arieta din opera Rinaldo**

*G. F. Händel*

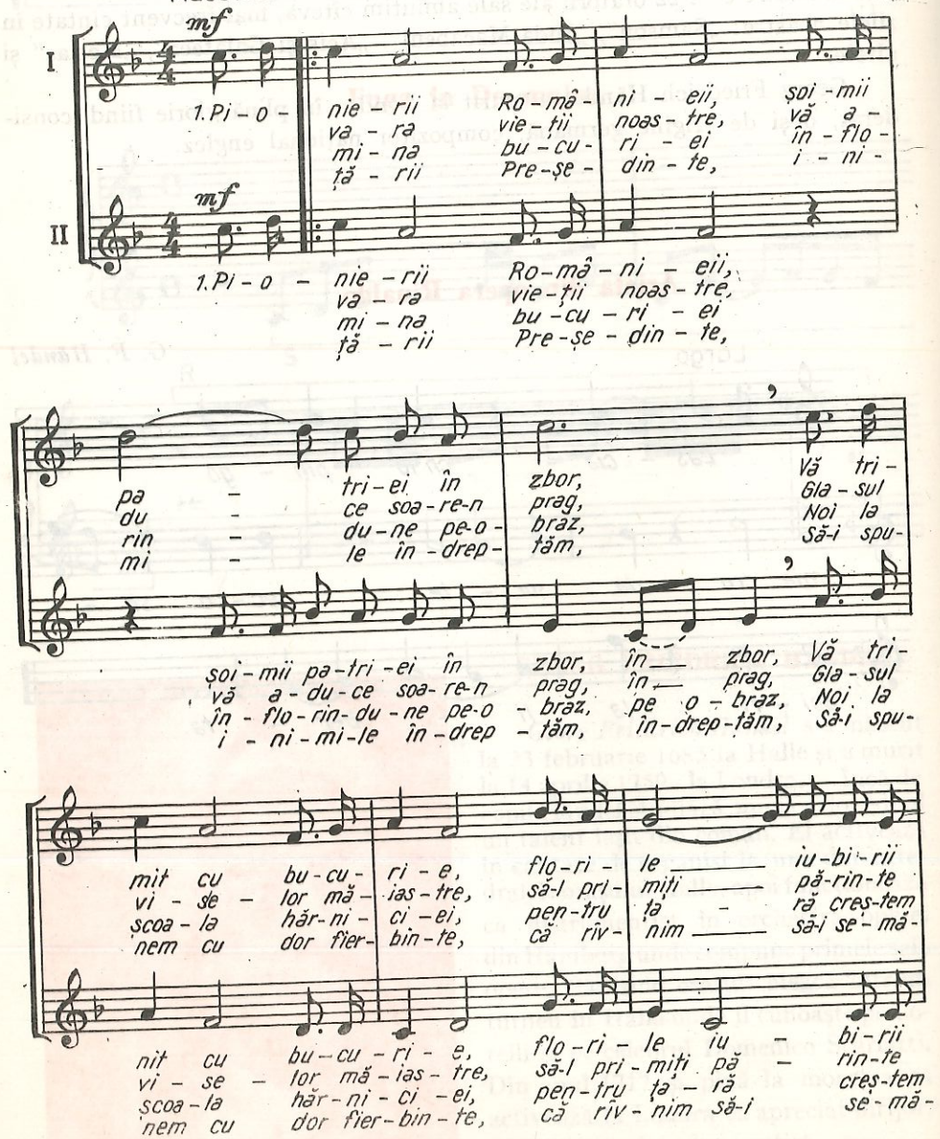


## Ceaușescu și copiii

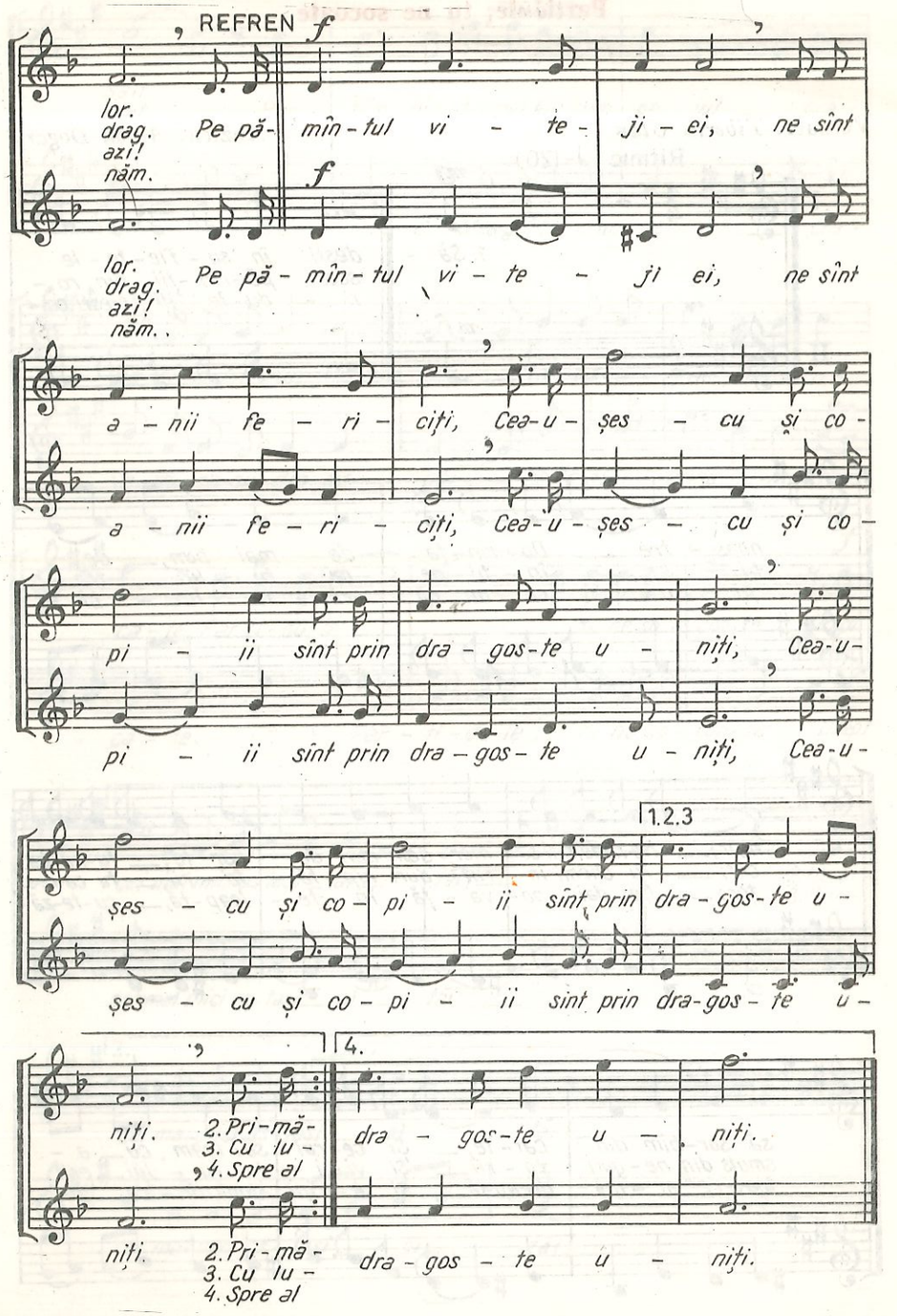
Versurile de *Mihai Negulescu*

Muzica de *Marin Constantin*

Maestoso



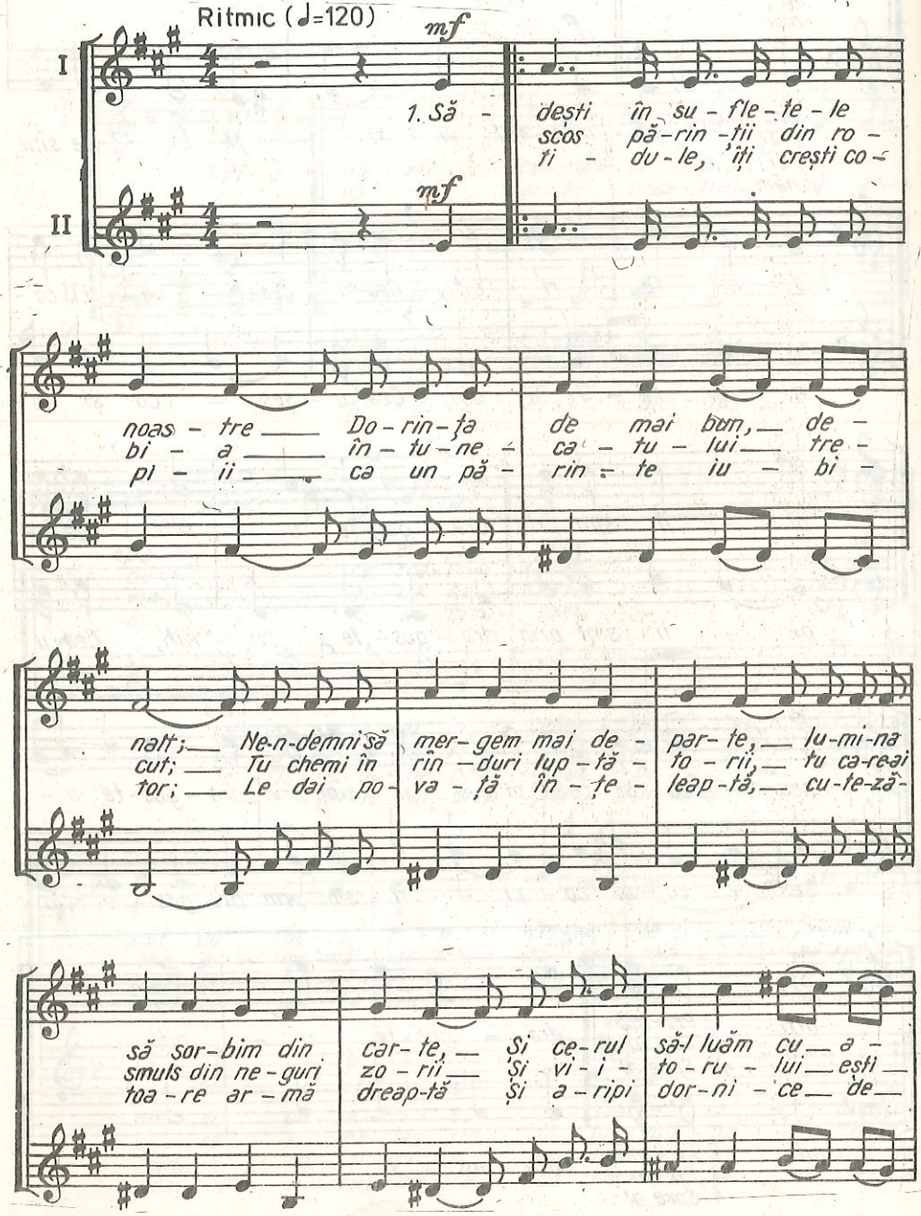


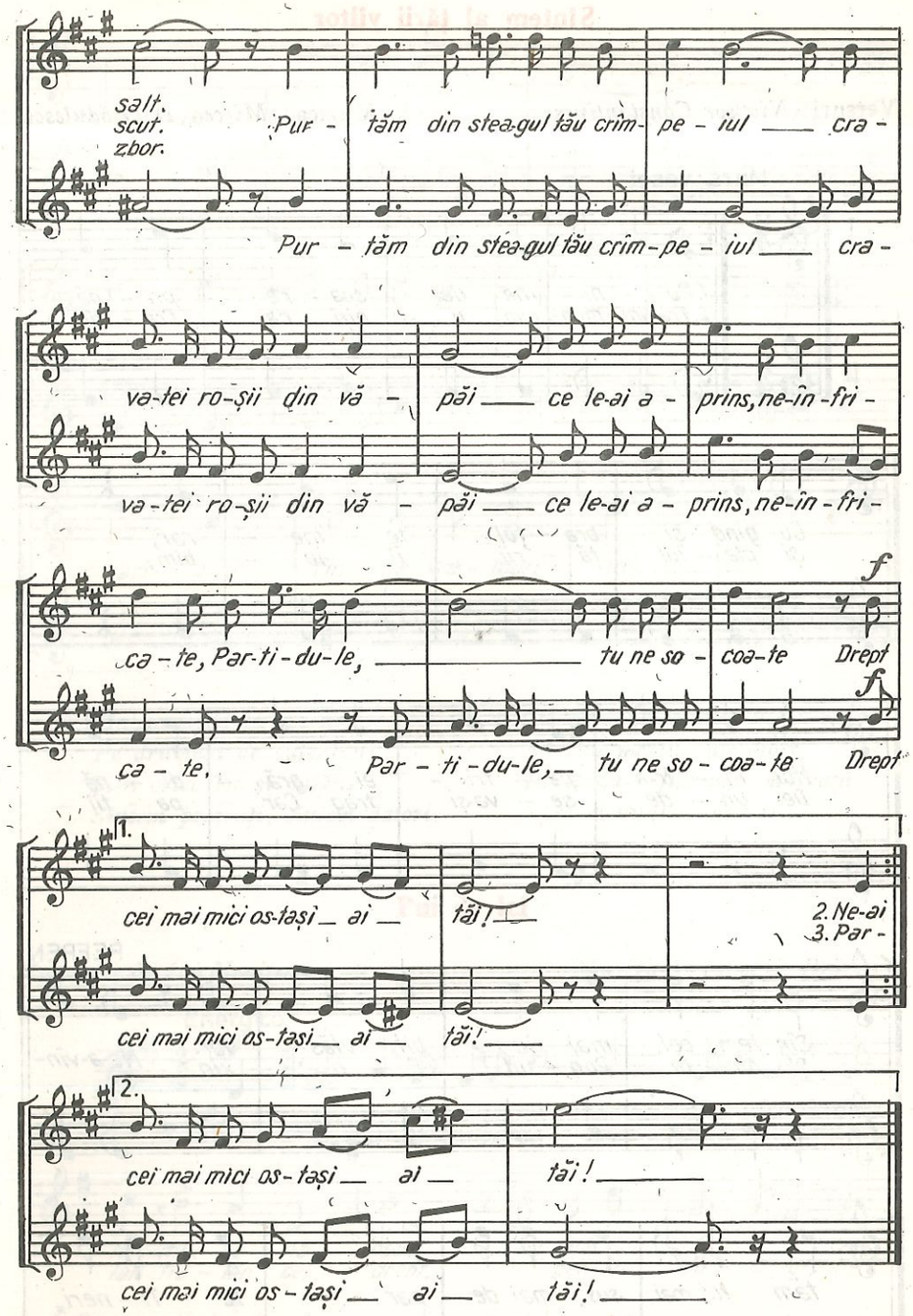
## Partidule, tu ne socoate

Versuri: *Tiberiu Utan* Muzica: *Anton Dogaru*

Ritmic (♩=120)

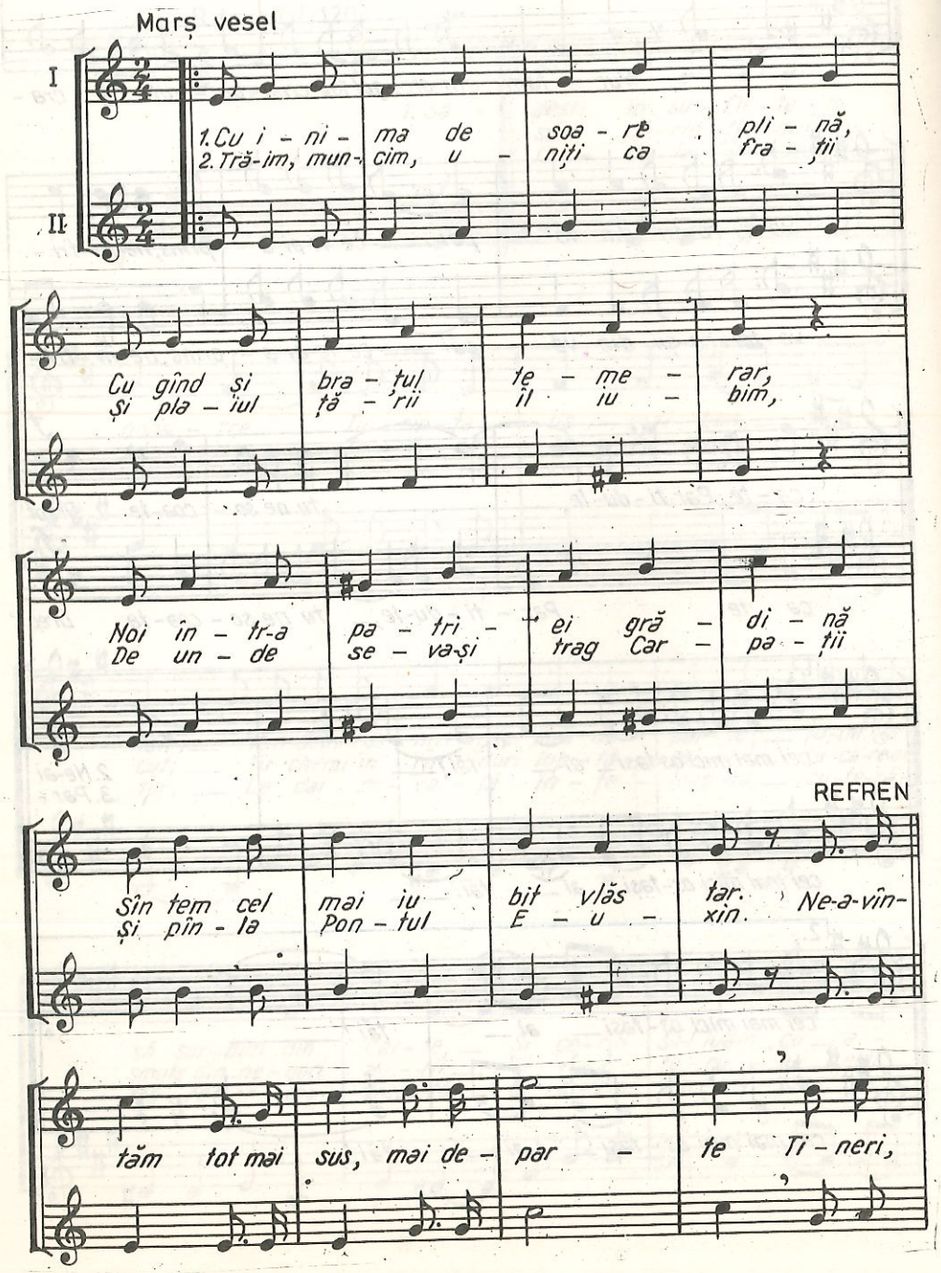




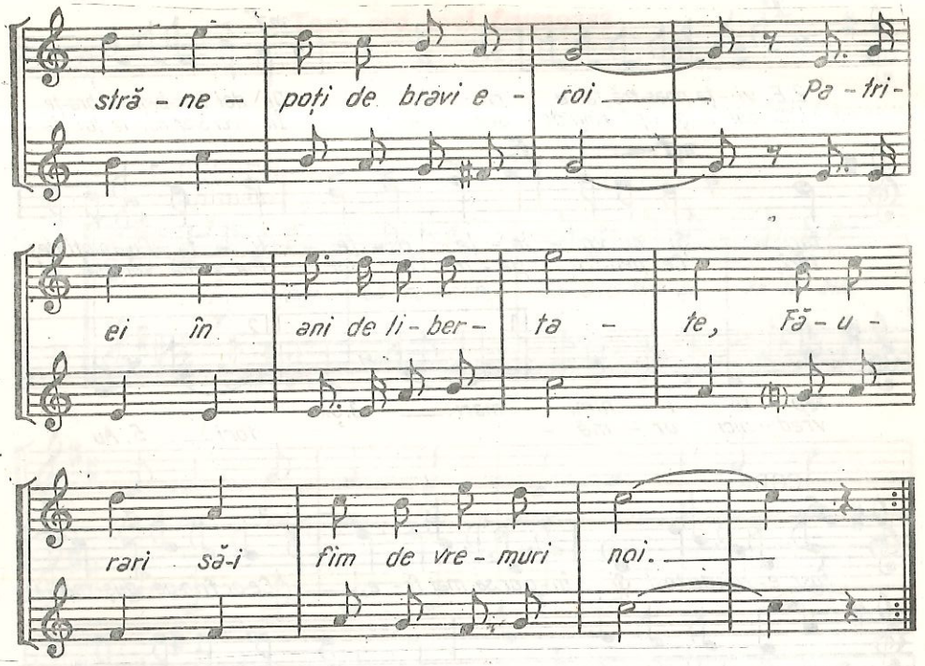



## Sîntem al țării viitor

Versuri: *Nicușor Constantinescu* Muzica: *Mircea D. Bădulescu*





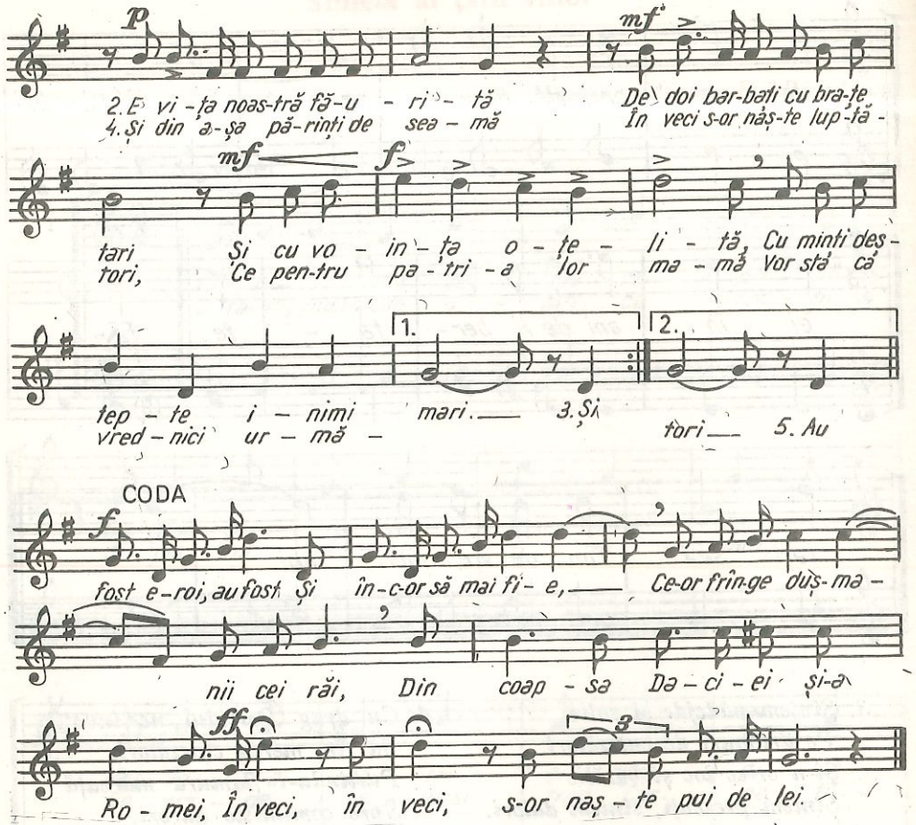

*3. Sîntem nădejde și solie*
*Pe drumuri de cutezători*
*Și-n orice loc și bătălie*
*Sîntem prezenți, sîntem datori.*

*4. Cu drag Partidul ne învață,*
*Să fim mereu cutezători,*
*Purtîndu-i flamura măreață*
*Spre comuniste aurori.*

## Pui de lei

Versurile de *Ion Neniţescu* Muzica de *Ionel G. Brătianu*






*Eroi au fost, eroi sînt încă,*
*Și-or fi cît neamul românesc,*
*Căci rupți sînt ca din tare stîncă*
*Românii orișiunde cresc.*

*Și unu-i' Decebal cel harnic,*
*Iar celălalt Traian cel drept,*
*Ei pentru vatra lor amarnic*
*Au dat cu-atîția dușmani piept.*

*E viața noastră făuritră*
*De doi bărbați cu brațe tari*
*Și cu voința oțelită,*
*Cu minți deștepte, inimi mari.*

*Și din așa părinți de seamă*
*În veci s-or naște luptători*
*Ce pentru patria lor mamă*
*Vor sta ca vrednici următori.*

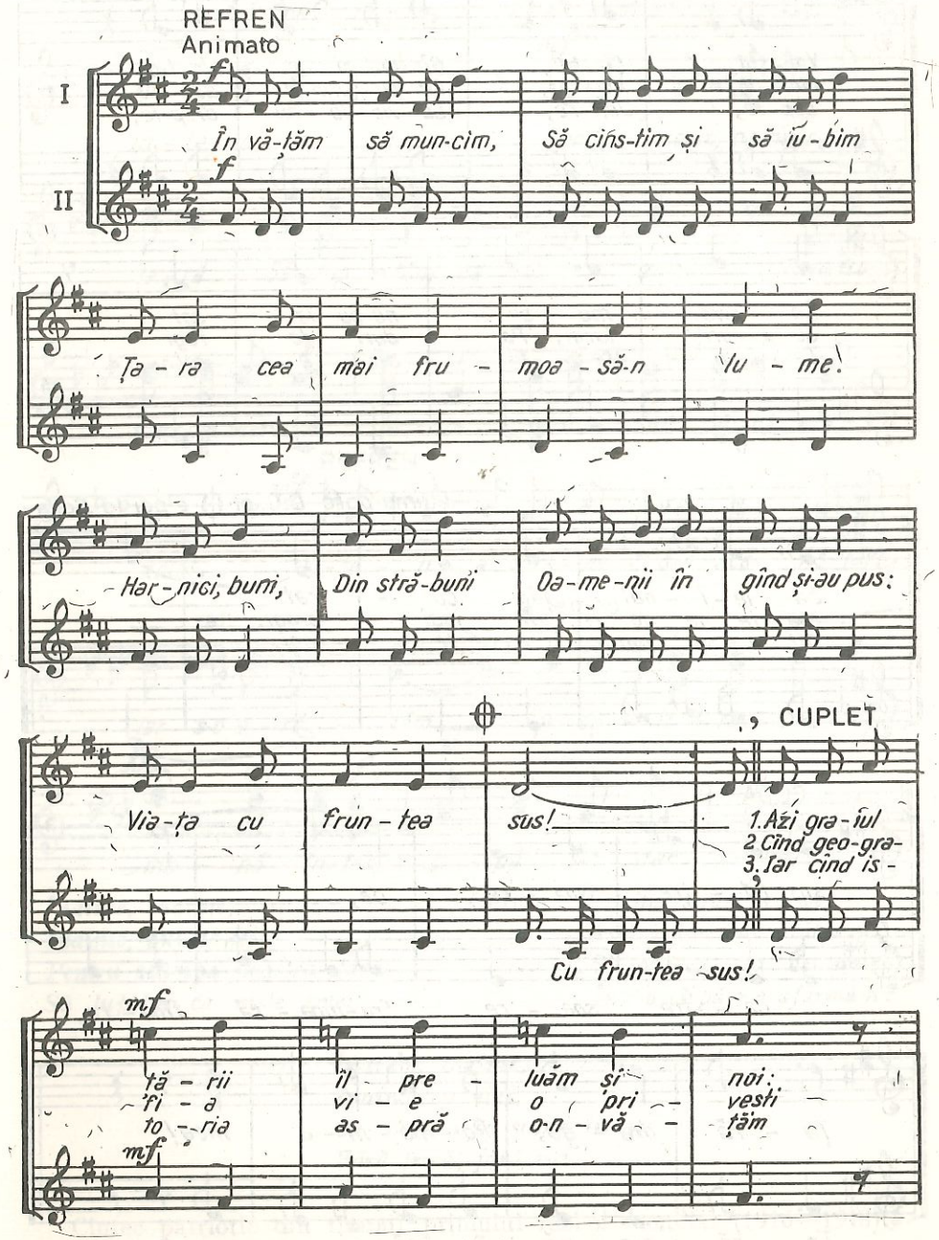
*Au fost eroi și-or să mai fie,*
*Ce-or frînge dușmanii mișei.*
*Din coapsa Daciei și-a Romei*
*În veci s-or naște pui de lei!*

Vechi cîntec evocînd eroismul ostașilor români în Războiul pentru Independență din 1877.



## Țara cea mai frumoasă

Muzica și versurile de *Alexandru Pașcanu*

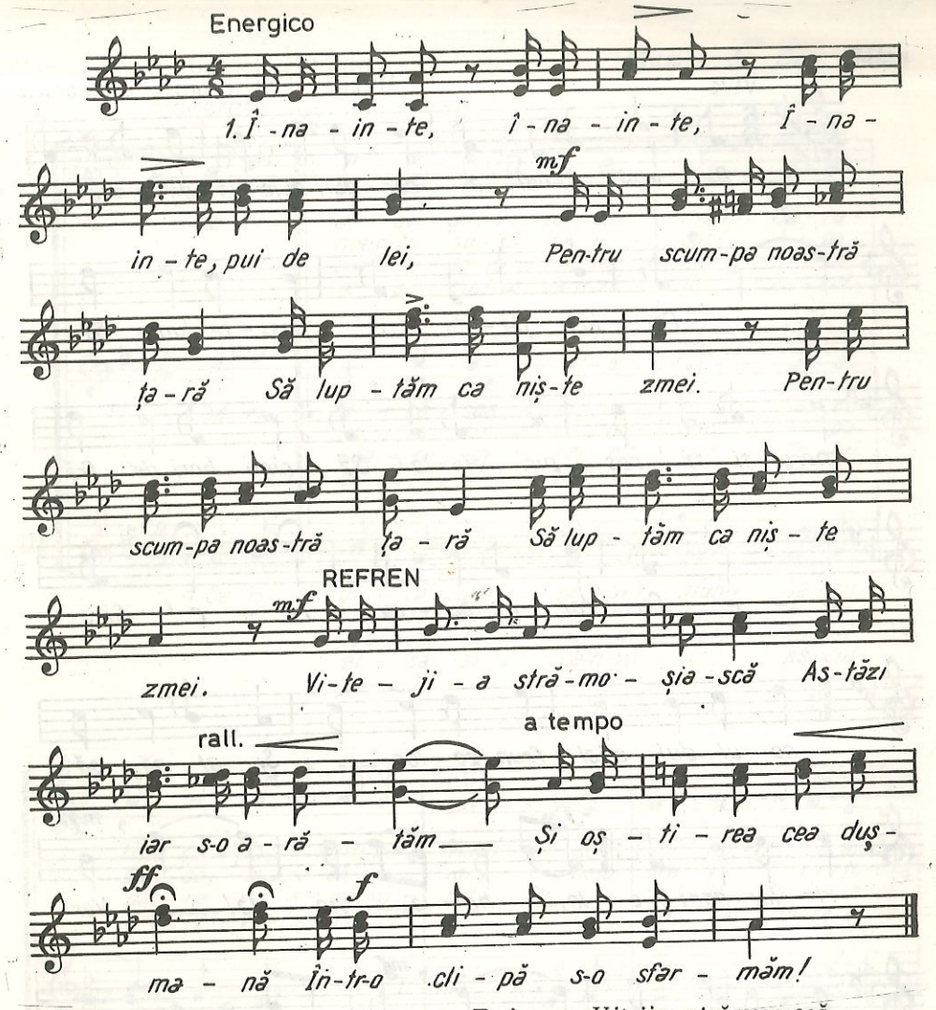







## Înainte

Versurile de *Ion Nenițescu* — Muzica de *Gheorghe Cucu*




*Înainte, înainte,*
*Înainte, pui de lei,*
*Pentru scumpa noastră țară*
*Să luptăm ca niște zmei.*

Refren: *Vitejia strămoșească*
*Astăzi iar s-o arătăm*
*Și oștirea cea dușmană*
*Într-o clipă s-o sfărmăm!*

*Înainte, înainte,*
*Înainte cu alai,*
*Să zburăm ca șoimi în aer*
*Fără frică, fără vai.*

Cîntec patriotic din timpul primului război mondial (1916—1918).

## În pădure

Muzica de *Ciprian Porumbescu*

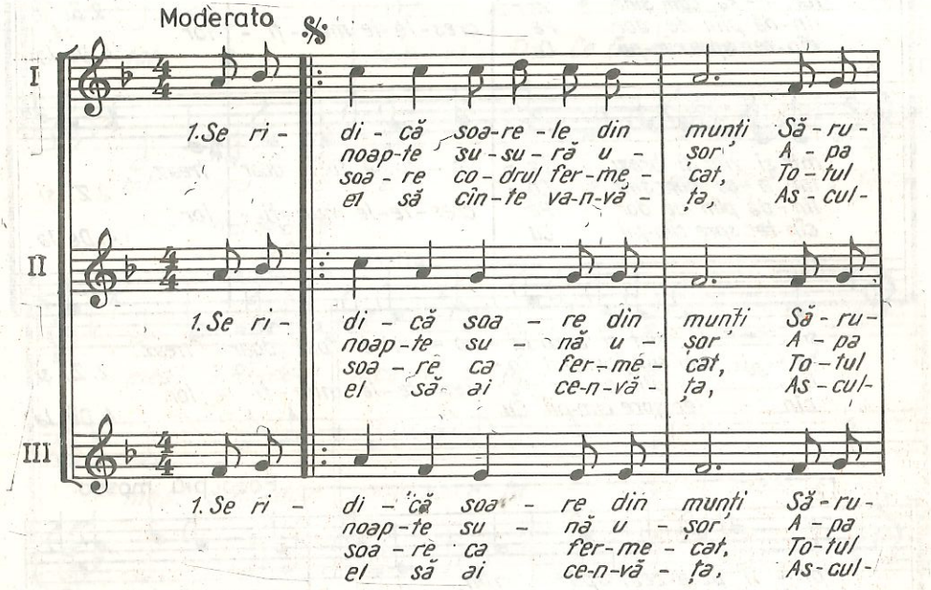


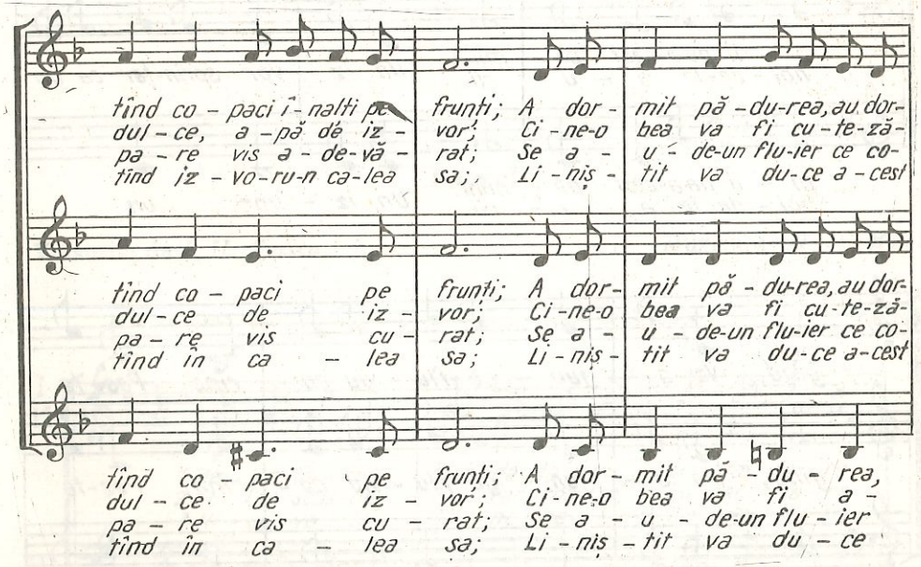


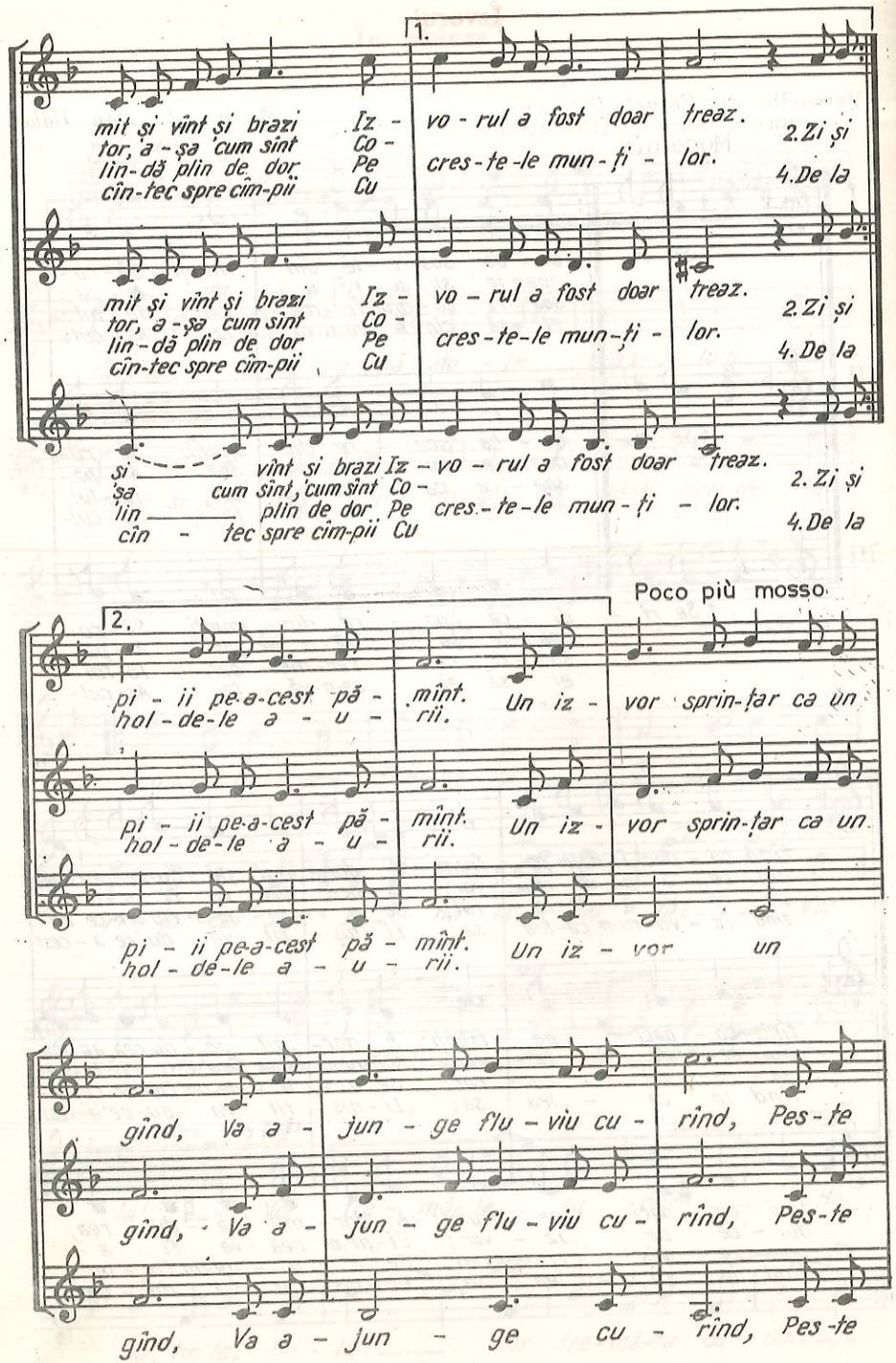

## Izvorul

Versurile de *Cornel Petrescu*

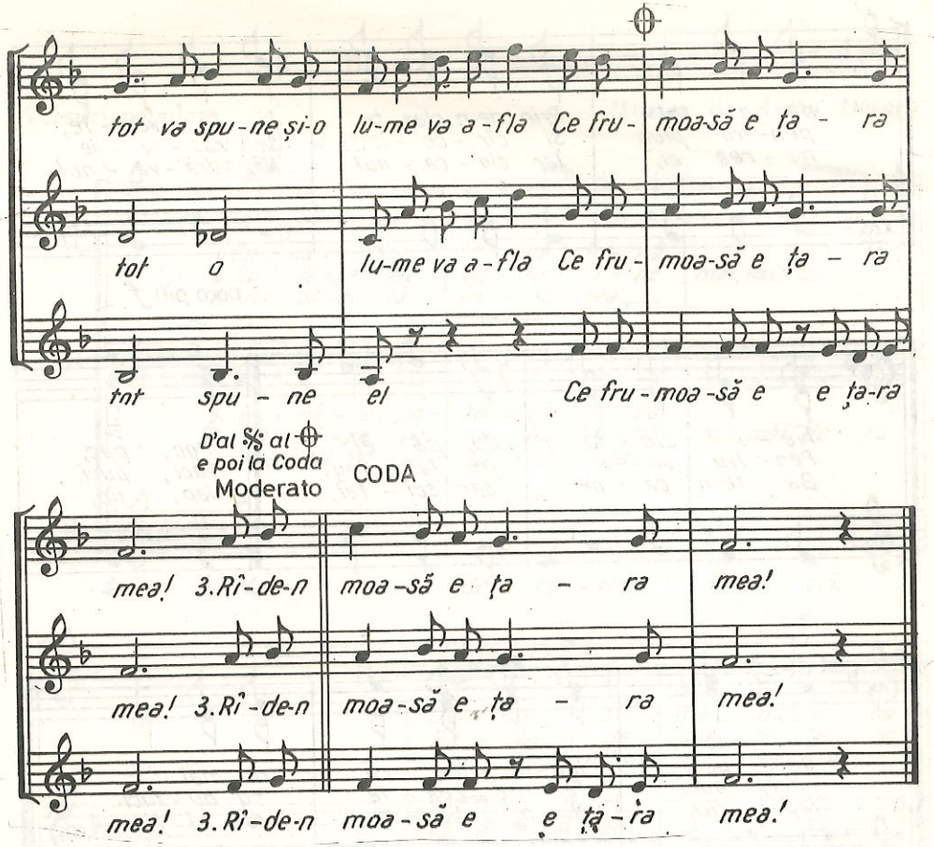
Muzica de *Dan Bălan*



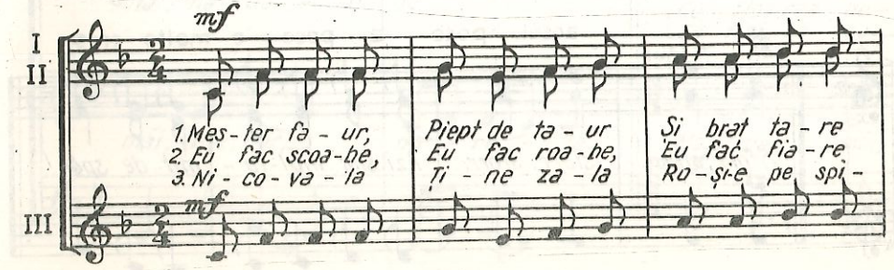





## Faurul

Versurile de *I. U. Soricu* — Muzica de *D. D. Botez*

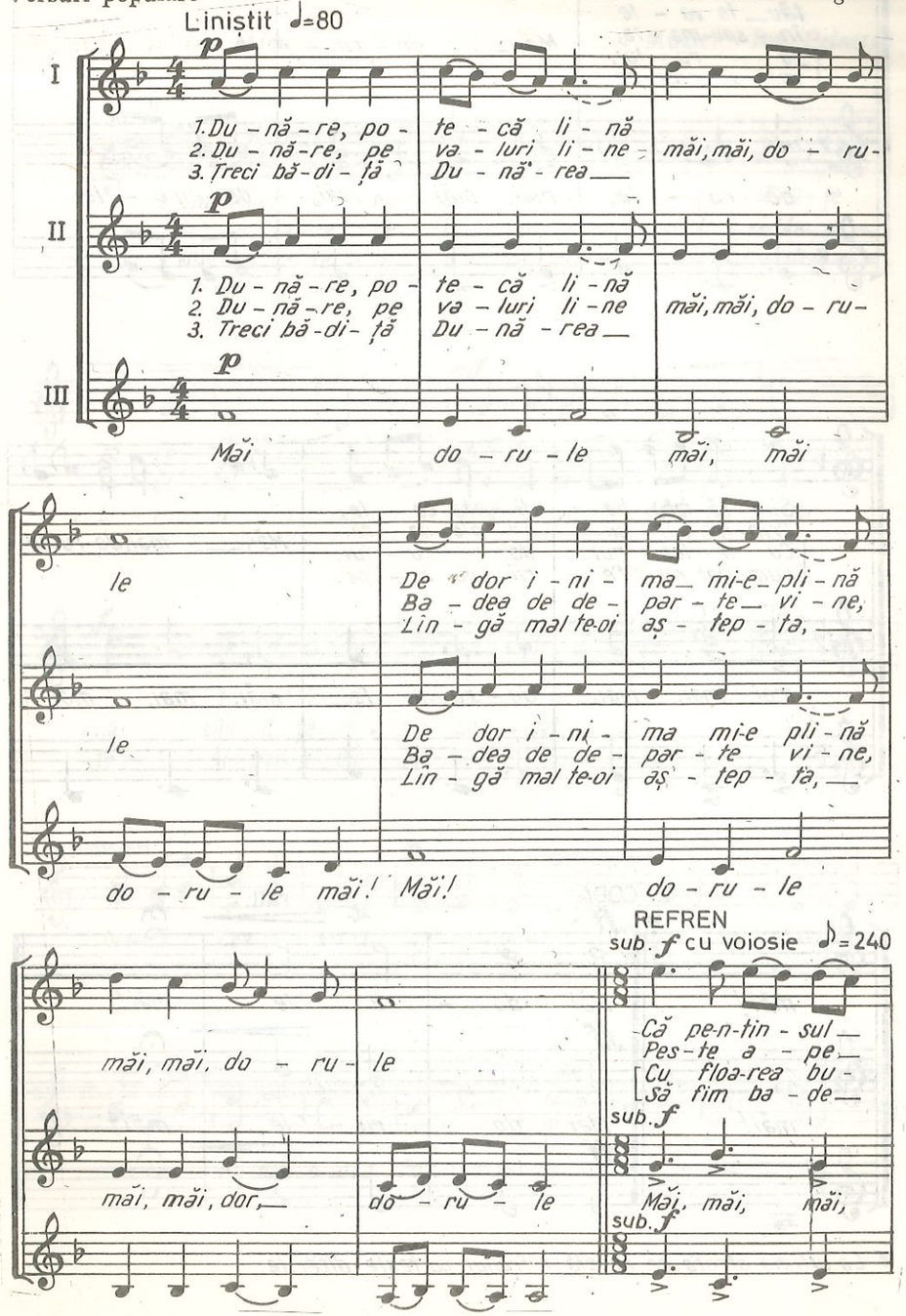


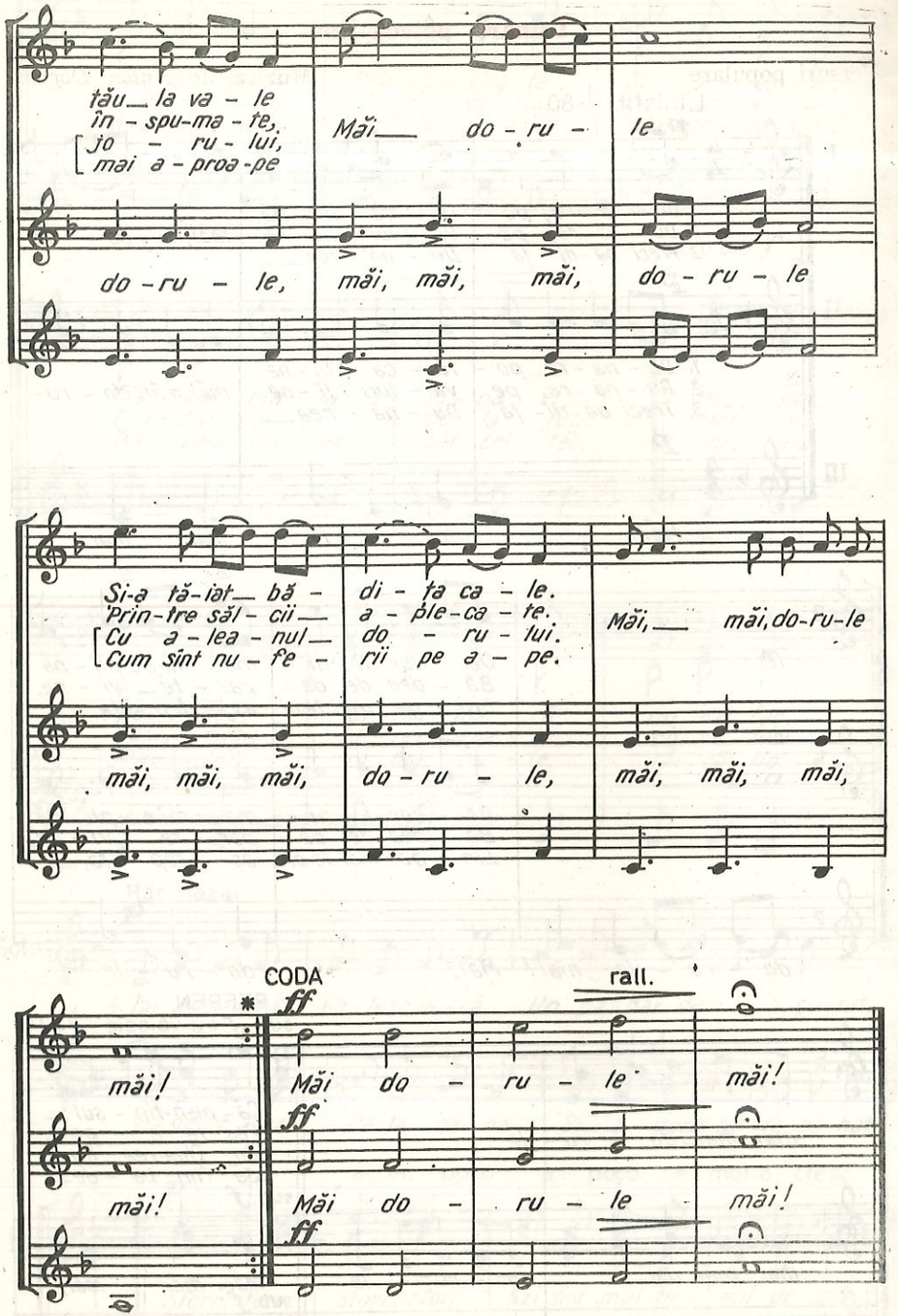





## Dunăre, potecă lină

Versuri populare — Muzica de *Anton Dogaru*






* La ultima strofă se repetă refrenul, cu texte diferite.



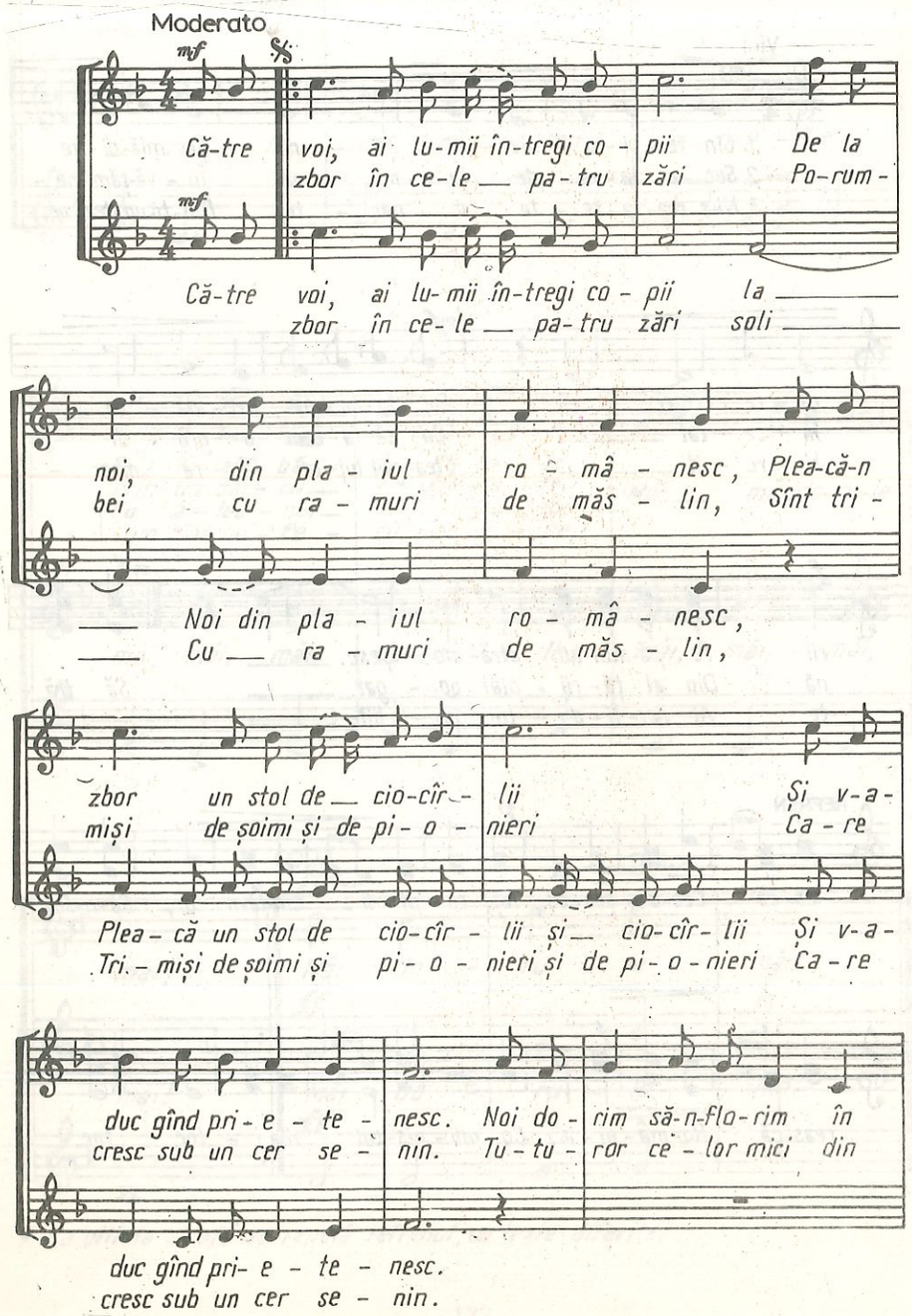
## Sîntem pionierii ţării

Versurile: *Mircea Micu* Muzica: *Ion Pelearcă*



## Mesaj de pace

Versurile de *Mircea Block* — Muzica de *Dan Bălan*








## Să cînte copiii

Versurile de *C. Cîrjan* — Muzica de *Laurențiu Profeta*




## Imnul păcii

*G. F. Händel* (1685—1759)



CUPRINS


**Recapitularea noțiunilor învățate** ..... 8
Gama Do major ..... 8
Gama la minor ..... 9
Gama Sol major ..... 11
Gama mi minor ..... 12
Gama Fa major ..... 13
Gama re minor ..... 14

*Materia clasei a VII-a*

Folclorul muzical românesc ..... 16
Trăsăturile specifice ale folclorului muzical ..... 16
Modurile populare diatonice ..... 18
Modul Ionian ..... 18
Modul Eolian ..... 19
Modul Mixolidian ..... 20
Modul Lidian ..... 21
Modul Dorian ..... 22
Modul Frigian ..... 23
Instrumentele muzicale populare ..... 26
Genuri și forme ale folclorului muzical românesc ..... 28
Folclorul copiilor ..... 28
Cîntecele de leagăn ..... 30
Folclorul obiceiurilor ..... 32
Repertoriul obiceiurilor de iarnă ..... 32
Repertoriul obiceiurilor de primăvară și vară ..... 34
Cîntece legate de evenimente importante din viața omului .. 37
Repertoriul păstoresc ..... 41
Doina și balada ..... 42
Cîntecul propriu-zis ..... 44
Cîntece de joc, dansuri instrumentale ..... 47
Instrumentele orchestrei simfonice ..... 50
Premergători ai muzicii românești ..... 53
Creația corală a compozitorilor înaintași ..... 55
Evoluția creației muzicale românești în secolul al XIX-lea .. 66
George Enescu ..... 73
Creația enesciană ..... 75
Caracteristici ale creației enesciene ..... 76
Generația enesciană ..... 80
Cultura muzicală în antichitate ..... 85
Cultura muzicală în Evul mediu ..... 87
Ars Nova în Europa ..... 90
Renașterea ..... 92
Începuturile operei ..... 94
Muzica instrumentală în secolul al XVII-lea ..... 99
Johann Sebastian Bach ..... 102
Georg Fr. Händel ..... 104
Repertoriul de cîntece ..... 106