

Universitatea de Arte „George Enescu” Iași
Facultatea de Compoziție, Muzicologie,
Pedagogie muzicală și Teatru

Teză de doctorat
Rezumat - Summary

Conducător științific:
Conf. univ. dr. Mihail COZMEI

Doctorand:
Florian SIMION

2005

**Rolul instrumentelor de percuție
în orchestra simfonică modernă.
Contribuția lor la emanciparea
expresivității ritmice a discursului muzical**

**Le rôle des instruments à percussion dans l'orchestre
symphonique moderne. Leur contribution à
l'émancipation de l'expressivité rythmique du discours
musical**

Introducere

***Ritmul la temelie tuturor realităților: ritmul cosmic,
ritmul anotimpurilor, ritmul raporturilor noapte-zi
ritmul inimii – pulsația.***

Fenomen complex, organic, cu caracter de universalitate, ritmul este un fapt vital, care se regăsește în toate sferele vieții și ale cosmosului: de la atomi la aștri, la consecuția zi-noapte și succesiunea anotimpurilor. Mai aproape de condiția ființei umane, ritmul este prezent în natura înconjurătoare, cu manifestări specifice vieții: pulsația cardiacă, ritmul respirației, al mersului, al fotosintezei, etc. Îl întâlnim și în viața socială, activitatea cotidiană desfășurându-se atât conform ritmului interior al fiecărui individ, cât și ritmului impus de fiecare activitate în parte. Fiecare ființă are ritmul său propriu.

Se pune însă întrebarea firească – ce este ritmul, care este esența lui, care este semnificația lui, ce definiție poate fi dată ritmului? Depinzând simultan de viață și de materie, ritmul este destul de dificil de definit. De-a lungul timpului, la această Întrebare s-au oferit multiple răspunsuri, diferiți autori – filozofi, filologi, oameni de știință sau muzicieni - au formulat o multitudine de considerații asupra ideii și noțiunii de ritm, cu atât mai mult, cu cât ritmul rezultat din succesiunea organizată a fenomenelor naturii are o existență obiectivă. În esență, noțiunea de ritm, căpătând aspect de universalitate, este prezentă în toate sfere de activitate umană, în toate limbile, la toate popoarele.

Din punct de vedere etimologic, cuvântul ritm derivă din limba greacă veche. Cuvântul *rheo* care înseamnă *a curge, a merge, a trece*, devenit substantivul *ritmos*, semnifică ideea de mișcare regulată, măsurată, de succesiune în timp a fenomenelor din natură sau a diferitelor procese din activitatea umană. În sfera artelor, în special în artele temporale, precum muzica, dansul, poezia, oratoria, ritmul devine un foarte important element de expresie. Rezumându-ne la ritmul muzical, el este primul dintre

elementele fundamentale ale muzicii și forma cea mai complexă a ritmului artistic. Fără ritm nu poate exista melodie și nici polifonie sau armonie, deoarece el furnizează articulația, osatura construcției muzicale. Conferind valoare și importanță succesiunilor de sunete, el asigură fluiditate sonoră frazei muzicale. Totodată, un rol deosebit în articularea ritmică îl are *accentul*, forma cea mai pregnantă a intensității sonore.

Capitolul I

Ritmul și instrumentele de percuție de-a lungul istoriei culturii muzicale

1.1.Începuturile practicii muzicale –ritmul a fost dominant, însoțit de timbru mai puțin variat și de intonații cu ambitus restrâns (instrumentele epocii primitive:palmele, picioarele, lemne, piele întinsă, etc.; instrumentele epocii antice).

Numeroase reprezentări, de animale, și scene de vânatoare descoperite pe pereții stâncilor și ai peșterilor, sculpturi, desene și picturi primitive, din cele mai vechi timpuri, precum și pantomimele legate de vânatoare care s-au întâlnit la unele popoare chiar până în secolul XX, dovedesc că dansul era acompaniat de muzică și, implicit, ritmul era acela care coordona dansul. După părerea lui Wallascheck, “muzica este legată indisolubil de dans și principalul element al muzicii arhaice este ritmul”¹. După o îndelungată practică a muzicii în scop utilitar, redarea conștientă a sunetelor a fost un important pas către muzică, în ceea ce ea va reprezenta un fenomen de artă. Primele instrumente au fost, desigur, cele de percuție care s-au diversificat, s-au perfecționat: omul a folosit propriile mâini, înlocuite apoi cu piatra sau lemnul, cu fructele uscate cu coajă tare și sâmburi înăuntru, oase de oameni și de animale, piei de animale, scoici etc.

Documentele cele mai vechi referitoare la culturi muzicale s-au descoperit pe teritoriile țărilor din jurul Mării Mediterane, dar și în cele din Orientul mijlociu și Orientul îndepărtat. În Grecia antică, bunăoară, cele trei mari opere literare care s-au păstrat – *Iliada*, *Odiseea*, *Munci și zile* – pe lângă reflectarea vieții timpului descriu și diferitele genuri de cântece practicate. Cultura greacă și-a impus modelul în toate domeniile de activitate – inclusiv în cele ale artei – și asupra Romei imperiale. În extremul Orient antic, vestita civilizație indiană se remarcă printr-o muzică

¹ Cf. R.I.Gruber, *Istoria muzicii universale, Vol.I*, (trad. din limba rusă, Tatiana Nichitin), Editura Muzicală, București, 1963, p.41

cu o ritmică vie realizată prin întrebuințarea multor instrumente de percuție: *gonguri, cinele, tobe, oale de lut ars, tabla-le* (un mic timpan lovit cu podul palmei și cu degetele), etc. De asemeni, pentru muzica chineză este caracteristic marele număr de instrumente de percuție confecționate din piatră, lemn, fier și aliaje de cupru.

1.2. – Primul mileniu al erei noastre: în practica religioasă: invocația, adorația, deci non-pulsație; în practica folclorică: împletire: intonație/ ritm/ timbru; ritmul predominant și variat în tipurile de dans; instrumente folclorice de percuție

În primele aproximativ trei secole ale erei noastre are loc constituirea artei creștine care se caracterizează prin diversitatea muzicii diferitelor comunități. Era o muzică ce sublinia sensul cuvintelor din rugăciuni pentru a conferi o cât mai profundă stare emoțională, susținută ritmic, uneori, prin bătăi din palme și mișcări ale corpului. Meritul de a fi realizat o sistematizare și o unificare a cântărilor religioase revine, în a doua jumătate a sec. VI, papei Gregorie cel Mare (540 – 604). Va rezulta așa-numita “cântare gregoriană” (*cantus planus*): o muzică vocală monodică, riguros diatonică, cu un ambitus restrâns și o ritmică monotonă, de timpul *parlando-rubato*, fără acompaniament instrumental. În secolele X-XI apar însă zorii polifoniei, care avea să se cristalizeze prin dezvoltarea și perfecționarea cântării pe mai multe voci, realizată de Magister Leoninus și Magister Perotinus (a doua jumătate a sec.XII și primele decenii ale sec.XIII) care crează pe lângă catedrala Notre-Dame din Paris o adevărată școală. Totodată, se produc evoluții în notația muzicală. Apare notația măsurată, care încearcă să aducă o rezolvare a aspectului ritmic. La începutul sec.XIII, Jean de Garlanda în tratatul *De musica mensurabilis positio*, include semne necesare specificării diversității ritmice, iar Francon de Cologne în tratatul *Ars cantus mensurabilis* (1260), expune o notație care-i va purta numele – notația franconiană. De remarcat faptul că, în concepția medievală ritmurile ternare era ritmurile perfecte, numărul trei fiind preluat de la înalta trinitate, ritmul binar fiind considerat imperfect. Perfecționarea sistemului de notație mensurală s-a făcut în secolul al XIV-lea datorită lui Philip de Vitry ale cărui contribuții sunt expuse în tratatul intitulat *Ars nova*. Denumirea *Ars nova* se va extinde apoi întregului secol XIV, ca o perioadă premergătoare epocii *Renașterii*, dar și ca o delimitare față de secolul anterior, care a primit denumirea de *Ars antiqua*.

În ceea ce privește muzica laică, datorită faptului că nu a existat o notație care să consemneze cântecele care însoțeau viața de zi cu zi a oamenilor, nu se cunosc prea multe amănunte. Totuși, se poate presupune

că muzica de dans era cea în care ritmul constituia principalul element al expresiei artistice. *Villanella*, *saltarello* și *ballata* (dansuri italiene), *virelai* (dans francez), *estampida* (dans francez provensal) sunt câteva dintre dansurile epocii, însoțite, probabil, și de vreun instrument de percuție care să marcheze ritmul. În paralel, tradiția cântecului francez, spre exemplu, va fi împlinită de nobili poeți-muzicieni: *trubadurii* în sudul Franței, *truverii* în nord, de asemeni, *minnesăgerii* și *meistersăgerii* în ținuturile germanice. În arta lor, poezia domina muzica, determinându-i ritmica, gesturile, formele. Instrumentele acompaniatoare erau, de preferință, cele de suflat sau cu coarde.

1.3. Renașterea și Barocul: dansul în practica de curte, influențat de practica folclorică, readuce pulsația în creația cultă (suita instrumentală).

Secolul XVI este marcat de apogeul artei polifonice care vreme de cinci sute de ani și-a făurit cu migală limbajul. La începutul secolului al XVI-lea, cei care vor continua arta muzicienilor din așa numita *școală franco-flamandă*, sunt maeștrii italieni care extind tehnica de a cânta pe mai multe voci și asupra domeniului instrumental. Se conturează noi școli polifonice: *școala romană*, cu Giovanni Pierluigi da Palestrina și Luca Marenzio și *școala venețiană*, legată de numele lui Giovanni Gabrielli și a nepotului său Andrea Gabrielli. Ultimii doi, utilizează pentru prima dată cuvântul “concert” în sensul de a cânta împreună voci și instrumente.

Muzica instrumentală aflată în stadiu incipient la începutul secolului al XVII-lea, va căpăta în următoarele perioade istorice o importanță din ce în ce mai mare, uneori chiar primordială în creația compozitorilor. Apar genuri și forme noi, *Suita instrumentală* de dansuri (practicată la ceremoniile de la Curte) fiind unul dintre principalele genuri ale perioadei preclasice, care a preluat din dansurile populare ritmuri caracteristice. *Suita instrumentală preclasică* va ajunge la apogeu în creația compozitorilor Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Händel.

Dacă instrumentele cu coarde, cele de suflat, orga și clavecinul au fost cele care au dominat epoca Barocului, nu același lucru se poate spune despre instrumentele de percuție. În orchestra barocă, singurul instrument de percuție întâlnit este timpanul introdus sporadic în orchestra de operă sau de oratoriu.

1.4. Clasicismul – carura pulsației ritmice: Orchestra de la Mannheim; Orchestra în creația lui Haydn, Mozart, Beethoven.

Construcția de noi instrumente și perfecționarea celor deja existente, la care s-a adăugat acordajul tot mai standardizat al instrumentelor cu coarde, de asemenea, ponderea din ce în ce mai mare a dimensiunii armonice, vor contribui, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea la definirea sistemului tonal și la cristalizarea celei mai importante arhitecturi muzicale în perioada clasică - *forma de sonată*, al cărei părinte este socotit Carl Philip Emmanuel Bach. În ceea ce privește ritmul muzical, acesta se subordonează acum cerințelor melodico-armonice și uniformității metrice, încât se poate desprinde concluzia că cea mai importantă caracteristică a muzicii clasice este dată de stabilitatea ritmică, de pulsația egală, consecință a organizării discursului melodic în concordanță cu periodicitatea accentelor specifice stilului omofon. Se impune și se dezvoltă simetria binară și cea ternară într-o mare varietate a combinării formulelor ritmice, organizate pe baza distribuirii constante a accentelor Stilul omofon, înlocuind tehnica imitației cu dezvoltarea motivică, generează noi genuri muzicale cu o construcție specifică: *sonata instrumentală*, *simfonia*, *concertul instrumental* și diversele tipuri de alcătuirii instrumentale camerale, în primul rând *cvartetul de coarde*.

La cristalizarea formei și genului sonată și al simfoniei, un rol important l-a avut și Școala de la Mannheim. Orchestra simfonică, în frunte cu Johann Stamitz, pe care o admirase și o va utiliza însuși Mozart, și a cărei structură va rămâne pentru multă vreme modelul de orchestră, conținea, însă, ca instrumente de percuție doar timpani cu rol de susținere ritmică.

1.5. Joseph Haydn (1732 – 1809) – părintele simfoniei și al cvartetului de coarde.

În creația sa instrumentală, Joseph Haydn a oferit exemplul unora dintre cele mai profunde și spectaculoase evoluții în istoria muzicii. Considerat părinte al cvartetului de coarde, lui Haydn, prin cele 104 simfonii pe care le-a creat și care reflectă întregul proces de evoluție a genului, de la începuturile sale, până la stadiul de perfecțiune din ciclul celor 12 Simfonii londoneze, i s-a atribuit și titlul de părinte al simfoniei. În ceea ce privește instrumentele de percuție, Haydn nu a fost prea inventiv în utilizarea lor. Există însă și unele mici excepții, cum ar fi *Simfonia nr.94, în sol major*, a treia din șirul Simfoniilor londoneze, așa-numita “*mit dem*

Paukenschlang”(cu lovitura de timpan), în a cărei a doua parte timpanul întărește acordul de *sol major*, în *fortissimo*, al întregii orchestre, care surprinde auditoriul. *Simfonia nr.103, în mi bemol major*, debutează cu un *tremolo de timpan*, iar *Simfonia nr.100, în sol major “Militară”* conține o parte a II-a substanțial lărgită prin introducerea unor “fanafare de muzică turcească”², realizate prin folosirea, pe lângă *timpani*, a *tobei mari*, a *cinelelor* și *trianglu-lui*, de unde, probabil, și denumirea.

1.6. – Ludwig van Beethoven – o etapă nouă în creația simfonică.

Făcând o sinteză a experiențelor acumulate de predecesori, dar și de marii săi contemporani, Haydn și Mozart, Beethoven a adus, la rândul său înnoiri în genul simfonic, nu atât în ceea ce privește folosirea instrumentelor de percuție, cât, mai ales, în ceea ce privește pulsația ritmică și în planul formal, înlocuind, spre exemplu, cu îndrăzneală tradiția menuetului din partea a III-a cu *scherzo-ul*. Tot Beethoven introduce în simfonie marșul funebru (*Simfonia a III-a, Eroica, op.55*) cu o pulsație ritmică specifică, timpanii marcând ritmul unitar, ce semnifică acea curgere implacabilă a timpului, iar în *Simfonia a V-a, în do minor, op.67*, partea I este structurată pe temeiul unei singure celule ritmico-melodice. Instrumentele de percuție utilizate, cu precădere, de Beethoven în simfoniile sale sunt timpanii, cărora le acordă o importanță sporită în susținerea pulsației ritmice necesare, uneori acordându-le și scurte pasaje solistice, ca spre exemplu în partea a II-a a *Simfoniei a IX-a, în re minor*. Tot în *Simfonia a IX-a*, Beethoven aduce, totuși, și incontestabile noutăți în ceea ce privește utilizarea altor instrumente de percuție. Pentru a realiza și mai pregnant atmosfera unei solemne bucurii, a cântului de slavă, în ultima parte, excluzând timpanii, introduce *trianglul*, *cinelli* și *toba mare*.

1.7. Hector Berlioz – un moment original în muzica romantică.

Hector Berlioz marchează în anul 1830 cu *Simfonia fantastica* momentul unei categorice transformări a substanței și arhitecturii genului complex care este simfonia. Impunându-se ca o creație șoc în istoria simfonismului, *Simfonia fantastica* a oferit valoroase sugestii pentru lărgirea modalităților de redare a expresivității, dar și ideea îmbogățirii orchestrei simfonice cu noi și noi instrumente, inclusiv de percuție. Dacă

² Cf. Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică barocă-clasică*, Ghid, Editura Muzicală, București, 1967, p.117

primele trei mișcări urmează aparent traseul gândirii clasice, ultimele două se remarcă atât prin originale modalități de abordare și de utilizare a timbrurilor instrumentelor, cât și prin introducerea unor instrumente noi, cum ar fi *clopoțele*. *Timpanii*, patru la număr, acordați diferit, vor avea frecvențe roluri solistice (exp. în partea a III-a *Scenă la câmp* – sugerează tunetele, anunțând apropierea furtunii sau în partea a IV-a – *Drumul spre supliciu*) lor alăturându-li-se *cinelli*, *toba mare* și, spre final, *clopoțe*. Pentru prima dată, Berlioz indică și modalitatea de emisie a sunetelor la timpani. În *Simfonia cu solo de violă "Harold în Italia"*, Berlioz, pe lângă timpani, introduce *triangulul*, *toba mică* și *cinelli*.

De remarcat faptul că în cele două simfonii, Berlioz păstrează carura clasică a măsurilor binare și ternare.

Capitolul II

Mari orchestratori din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea

Evenimentele politice de la jumătatea veacului al XIX-lea, cu puternic ecou în conștiința națiunilor, au deschis calea afirmării viguroase a unor noi culturi muzicale, de esență națională. Actului componistic îi vor fi conferite noi dimensiuni prin prospețimea intonațiilor, prin marea varietate a posibilităților combinatorii inspirate de noi structuri melodice modale, armonice, metro-ritmice și timbrale.

Cultura națională rusă este un exemplu remarcabil în ceea ce privește originalitatea și autenticitatea creațiilor muzicale, pătrunse de intonații și ritmuri proaspete, la baza cărora a stat valorificarea bogatului tezaur folcloric.

2.1. Nikolai Rimski-Korsakov (1844 – 1908)

Autor al unui *Curs de armonie* și al unui *Tratat de orchestrație*, Nikolai Rimski-Korsakov s-a remarcat printr-un limbaj simfonic ce demonstrează un deosebit simț al orchestrației, introducând în componența orchestrei, față de predecesorii săi, un număr sporit de instrumente de percuție cu rolul de a contribui la o mai mare diversificare timbral-coloristică și ritmică. Pe lângă timpani, Korsakov introduce în orchestră *triangolo*, *catagnetti*, *tamburino*, *tamburo*, *piatti*, *cassa*, *tam-tam*, *glockenspiel*, *celesta*. Preocuparea sa pentru a găsi noi metode și mijloace

de expresie au marcat un punct culminant în evoluția colorismului simfonic romantic.

2.2. Gustav Mahler (1860 – 1911)

În muzica de esență germanică, Gustav Mahler și-a adus o importantă contribuție la dezvoltarea simfonismului în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fiind considerat unul dintre marii orchestratori ai timpului prin modalitățile originale ale îmbinării culorilor timbrale, chiar dacă în creațiile sale nu a utilizat o gamă prea variată de instrumente de percuție.

2.3. Richard Strauss (1864 – 1949)

Contemporan cu Mahler, nici Richard Strauss nu a folosit în creațiile sale o mare varietate de instrumente de percuție, în schimb funcțiile care le-au fost acordate, modalitățile în care timbrurile lor au fost îmbinate cu ale altor instrumente îl recomandă ca un abil și inspirat orchestrator. În mai toate lucrările simfonice utilizează ca instrumente de percuție doar timpanii și cinelli. Există și excepții. De remarcă faptul că în *Simfonia Alpilor* introduce două instrumente extramuzicale – *eolifonul (mașina de vânt)* și *mașina de tunete*.

2.4. Giacomo Puccini (1858 – 1924)

Giacomo Puccini este unul dintre compozitorii celei de a doua jumătăți a secolului XIX și primelor decenii ale secolului XX, care au utilizat, mai mult decât contemporanii săi în orchestra operei o gamă ceva mai variată de instrumente de percuție, convins fiind de forța expresivă reală a îmbinării unor culori timbrale deosebite. În opera *Tosca*, spre exemplu, pe lângă timpani, Puccini introduce în orchestră *gran cassa*, *cinelli*, *triangolo*, *celesta* și *clopote* în diferite registre: *grav*, *mediu*, *carillon*.

Capitolul III

3.1. Curentul impresionist, promotor al unor noi modalități de expresie orchestrală.

În Franța celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea se afirmă o nouă direcție de creație, în sensul acumulării unor noi modalități de expresie pentru realizarea unei muzici mai apropiate de sensibilitatea și spiritualitatea franceză. **Claude Debussy (1862 – 1918)** este compozitorul a cărui creație, chiar fără voia sa, a condus la cristalizarea impresionismului muzical. În privința muzicii dedicată orchestrei, Debussy a adoptat o

poziție proprie față de tema ineputabilă a secolului XIX – programatismul, pe care, însă, nu l-a dorit descriptivist sau naturalist-imitativ. Creația dominantă a începutului de secol XX în ceea ce privește muzica simfonică universală, *La Mer (Marea)*, poate fi considerată un veritabil tratat de orchestrație, atât în ceea ce privește îmbinarea timbrurilor instrumentale, inclusiv a celor de percuție (*timpani, cinelli, gran cassa, tam-tam, glockenspiel, trianglu*) cât prin tratarea ritmului ca un element principal al discursului sonor, utilizând frecvente poliritmii care au menirea de a tălmăci intențiile sale poetice.

“Mirajul impresionismului”³, cum îl numește Wilhelm Berger, l-a atras și pe compatriotul, mai tânăr al lui Debussy, **Maurice Ravel (1875 – 1937)** a cărui creație reprezintă, prin unitatea cadrului general, de la timbru la structuri metro-ritmice, melodice, armonice sau de organizare contrapunctică, agogică ori dinamică, momentul de interferență între impresionism și neoclasicim. Caracteristic pentru creația lui Ravel este locul pe care-l ocupă ritmul într-o infinită varietate de formule provenite din structurile specifice dansului, din limbajul vorbit, dar și din muzica de jazz, care începuse să se impună în Europa primelor decenii ale secolului XX. Orchestrator de mare talent, Ravel a amplificat potențialul sonor și timbral al orchestrei, înglobând și un aparat de percuție mai amplu decât până în acel moment. *Timpanii, trianglul, tamburo, tambour de Basque, gran cassa, cinelli, celesta, jeu de timbres, crotale, eoliphon* sunt instrumente la care apelează Ravel, din păcate numai pentru a aduce un plus de culoare, de strălucire în orchestrație.”*Culoarea și timpul ritmat*”, sunt elemente care evidențiază la Ravel substanța tematică și modalitatea de dezvoltare a acesteia.

3.2. Expresionismul – o schimbare radicală.

În Europa primilor ani ai secolului XX se impune un puternic curent protestatar și nonconformist, apărut în Germania și Austria, mai întâi în artele plastice și literatură, apoi în muzică – curentul expresionist, promovaat de reprezentanții școlii dodecafonice vieneze: Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern. În paralel cu expresionismul născut în sfera germanică, în creațiile lui Igor Stravinski din “perioada rusă” se remarcă elemente ale esteticii expresioniste nu numai în direcția expresiei exacerbat ritmice, melodice și armonice, cu sonorități aspre, colțuroase, incisive, ci având și o nuanță suprarealistă inaugurată în baletul *Petrușka* și hiperpotențată în *Povestea soldatului*. La rândul său, Béla

³ Cf. Romeo Alexandrescu, *Claude Debussy, viața și opera*, Editura Muzicală, București, 1967, p.124

Bartók devine un exponent al unei culturi muzicale naționale, făuritor al unui limbaj modern integrat în anumite momente și sub anumite aspecte și avangardei. Ceea ce îi unește pe cei doi mari compozitori: Igor Stravinski și Béla Bartók în primele decenii ale secolului XX este dezvoltarea în creațiile lor a *factorului ritmic*, în sensul percutanței, dar și al diversificării și autonomizării lui, utilizarea frecventă a *ostinato*-ului, de toate naturile, cu o anumită bruscare a discursului muzical, cât și utilizarea unor structuri melodico-tematice rudimentare. Totodată, Igor Stravinski și Bela Bartok sunt și primii compozitori care au făcut un pas important și în atitudinea față de instrumentele de percuție, cărora le conferă drepturi egale în orchestră cu ale instrumentelor celorlalte partide instrumentale, demonstrând, totodată, posibilitățile utilizării lor ca voci distincte în cadrul ansamblului.

3.3. Neoclasicismul – reîntoarcerea la Bach și stilul baroc

Tendențele *neoclasice* manifestate în preajma primului război mondial și continuate în perioada dintre cele două războaie mondiale – ca o reacție la elementele de stil impresioniste și expresioniste – tind să readucă în muzică luciditate și limpezime de esență tonală și arhitecturi echilibrate. De obicei, când se fac referiri la curentul neoclasic ca fenomen distinct al muzicii moderne, gândul se îndreaptă imediat spre Ravel și Stravinski, de asemenea la Darius Milhaud, Paul Hindemith sau Serghei Prokofiev. Se uită însă contribuția lui George Enescu, încă din primii ani ai secolului XX, la dimensionarea curentelor muzicale *neobaroco*, *neoclasice* și *neoromantice*.

3.3.1 Contribuția lui George Enescu (1881 – 1955) la dimensionarea unor curente muzicale în primii ani ai secolului XX.

Schițarea și apoi fixarea în concept a stilisticii *neoclasice*, *neobaroco* și *neoromantice* în creația lui George Enescu s-a produs de-a lungul unui drum sinuos pe parcursul căruia tânărul compozitor român a înfăptuit, pe lângă suitele dedicate pianului (cu deosebire *Suita în stil vechi*”, *op.10*), cele două *Rapsodii*, *op.11*, *Sonata a II-a pentru pian și vioară*, *op.6*, *Octetul de coarde*, *op.7* sau *Simfonia I*, *op.13* (în care stăruie noblețea experienței romantice)

Suita a II-a în do major, *op. 20 pentru orchestră*, compusă de Enescu în 1915, este, însă, după aprecierea lui Pascal Bentoiu, ”prima din seria”⁴ lucrărilor *neoclasice* (mai exact *neobaroco*) care au apărut în

⁴ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984, p.179

muzica europeană, dar căreia soarta nu i-a permis să joace rolul pe care ar fi trebuit să-l aibă în muzica europeană a timpului⁵. Partitura, în care se reliefează și specificul melosului românesc, este realizată printr-o orchestrație deosebit de sugestivă la care își aduce contribuția și în grup mai amplu de instrumente de percuție așa cum indică autorul, spre exemplu, în partea a IV-a *Bourée: Timbales chromatiques, 1 Paire de Cymbales, 1 Grosse caisse, 1 Tambour Basque, 1 Tambour, 1 Triangle, 1 Paire de Castagnettes, 1 Tam-tam, Glockenspiel*. Aici, rolul instrumentelor de percuție în susținerea ritmică (timpanul solo are și scurte apariții solo, care punctează fiecare final al temei principale A), dar și în realizarea unei orchestrații luxuriante este foarte important autorul înscriind în partitură o multitudine de indicații, fie de dinamică, fie în ceea ce privește modalitățile de utilizare a instrumentelor respective.

3.3.2. Rolul lui Serghei Prokofiev (1891 – 1953) în edificarea stilului neoclasic .

Un caz cu totul aparte, cu referire la răspândirea elementelor de stil neoclasic în domeniul creației pentru orchestră, îl reprezintă apariția *Simfoniei clasice* de Serghei Prokofiev, compusă în 1917 și precedată de *Suita scită pentru orchestră mare*, concepută între anii 1914-1915. Prokofiev a fost intens preocupat de găsirea unei linii inovatoare și de căutare a unui limbaj armonic propriu, cu o generoasă inspirație melodică, cu afirmarea unor structuri muzicale echilibrate și riguros construite, dar și cu o linie motorică pronunțată, pătrunsă de impulsuri ritmice și agogice dintre cele mai eficiente. Sunt calități care s-au impus și în domeniul muzicii de balet, al muzicii de film și al operei.

O partitură care și-a câștigat celebritatea este cea a baletului *Romeo și Julieta* în care, pentru susținerea ritmică, dar și în realizarea fluxului muzical sau pentru a caracteriza diferite personaje, Prokofiev utilizează un important grup de instrumente de percuție: *timpani, triangolo, tamburino, tamburo, piatti, cassa, campanelli, xilofon, maracas*, cărora le asociază *pianul și harpa*. Fiecărui instrument de percuție i se acordă un rol destul de

⁵ idem - “*Suita a II-a, op.20* de Enescu, precizează Bascal Bentoiu, executată de două ori la București, în aprilie 1916, a luat imediat calea refugiului la Moscova în timpul primului război mondial, fiind recuperată abia în 1925, ratând astfel ocazia istorică de a se impune drept prima lucrare orchestrală (pe plan european) a unui curent care va face furori în anii douăzeci, datorită căilor deschise în 1917 de un Ravel (*Tombeau de Couperin*) și de un Prokofiev (*Simfonia clasică*) și urmate curând de Stravinski și apoi de Hindemith și toți ceilalți”.

important în configurarea diferitelor momente ale discursului muzical, fie ca susținere ritmică, fie în realizarea unor mici tablouri descriptive, deosebit de sugestive. Și din punct de vedere al asocierii instrumentelor de percuție, între ele sau cu alte instrumente, Prokofiev dovedește multă imaginație, o deosebită abilitate de orchestrator.

3.4. Noile culturi naționale

Un alt element al modernității, care se profilează la început de secol XX, este integrarea elementelor folclorice în limjaul muzical cult. Apariția în Europa, în special a celei de est, a școlilor naționale preocupate de folclorul propriu sau de muzici cu specific etnic, european sau extra-european a condus la crearea unui limbaj muzical, în același timp, original și modern. Béla Bartók și Igor Stravinski vor fi cei dintâi care vor răspunde, fiecare în felul său, acestor cerințe ale timpului, într-un moment fierbinte al anului 1910. Béla Bartók devine exponent al unei culturi muzicale naționale, făuritor al unui limbaj național modern integrat în anumite momente și sub anumite aspecte și avangardei; Igor Stravinski se afirmă, de asemeni, ca descendent al unei culturi naționale (cultura muzicală rusă) și promotor al unui limbaj, cu elemente folclorice, integrat avangardei.

3.5. Igor Stravinski (1882 – 1972)

În paralel cu expresionismul născut și manifestat în sfera germanică, creațiile lui Igor Stravinski din așa-numita “perioadă rusă” promovează un expresionism bazat pe hiperpotențarea expresiei, prin îngroșarea profilurilor tematice, uneori cu sonorități aspre, colțuroase, incisive, prin mijloace ritmice (uneori exacerbate) și timbrale ostinate, prin complexe armonice și paste orchestrale frapante la care contribuie din plin instrumentele de percuție introduse în partiturile respective. În majoritatea lucrărilor compuse în perioada rusă, Stravinski s-a inspirat din folclorul muzical rus sau, în general din cel de expresie slavă (*Pasărea de foc*, *Petrușka*, *Sărbătoarea primăverii*), în creațiile sale întâlnindu-se, uneori, și motive cu savoare orientală (*Pasărea de foc*, *Cântecele japoneze*, *Privighetoarea*) sau elemente de cu totul altă proveniență (tango, vals, rag-time, etc. – *Povestea soldatului*, *Petrușka*, *Rag-time pentru 11 instrumente*, *Piano-Rag-Music*). De remarcat faptul că succesul imens al primei reprezentații a baletului *Pasărea de foc*, în 25 iunie 1910, la Paris cu trupa *Baletului rus* a lui Diaghilev, l-a făcut dintr-odată celebru pe Stravinski a cărui operă va reprezenta, de acum înainte, un reper în muzica occidentală.

3.6. Béla Bartók (1881 – 1945)

Béla Bartók se numără, de asemeni, printre marii reprezentanți ai culturilor muzicale naționale din prima jumătate a secolului XX, fiind, totodată, singurul compozitor care s-a consacrat culegerii, studierii, sistematizării și valorificării în creație a foclorului țărănesc arhaic cu scopul reînprospătării, al revitalizării muzicii culte. A cules și cercetat nu numai folclor maghiar, ci și românesc, slovac, sârbo-croat, turc, ucrainean, arab, Bartók fiind întemeietorul etnomuzicologiei.

Un rol important în creația bartókiană îl are ritmul, care și-a dobândit o identitate distinctă în zona percutanței, a forței explozive, motorice, a vehemenței ostinato-urilor, autorul fiind atras în special de ritmurile “pulsatile” ale folclorului – *parlando rubato* și *aksak*, care i-au oferit posibilitatea de a evada din cvadratura ritmică clasică și de asimetrie, dar și de *ritmul orchestric* (ritmul de dans) care conferă o accentuată dinamică interioară. Bartók se numără, de asemenea, printre compozitori care, în configurarea discursului muzical, atribuie un rol deosebit de important diversificării instrumentelor de percuție în orchestra simfonică, creând, totodată, și lucrări în care acestea dețin rol principal: *Muzica pentru coarde, celestă și percuție*, *Sonata pentru două pianе și percuție*.

3.7. Edgar Varése (1883 – 1965)

O personalitate cu totul aparte în peisajul muzicii universale din prima jumătate a secolului XX a fost Edgar Varése, caracterizat de Anatol Vieru “Compozitor de temperament italian, de cultură franceză, de energie și orglindire americane”⁶. A fost printre primii auditori ai melodramei *Pierrot lunaire* de Schönberg și *Sacre du printemps* de Stravinski (la Berlin în 1912 și, respectiv, la Paris în 1913). Lucrările compuse de Varése până în 1914, influențate, se pare de Debussy, au dispărut, compozitorul, de astă dată (la Berlin) sub influența opiniilor îndrăznețe despre muzică ale lui Busoni, hotărându-se să urmeze căi noi. Își va pune în practică ideile, în special după emigrarea în Statele Unite, în anul 1915, unde desfășoară o activitate multilaterală: compune, înființează și dirijează *New Symphony Orchestra* (până în 1919) cu care va interpreta lucrări ale secolului XX, întemeiază în 1921 societatea *Gilda Internațională a Compozitorilor*, care va promova în Statele Unite compozitori contemporani ca Bartók, Webern, Satie, Milhaud, Honegger, relevând publicului american partituri necunoscute. Se preocupă, totodată, de evoluția instrumentelor electronice. Își propune, totodată, să descopere noi modalități de utilizare a sunetelor:

⁶ Anatol Vieru, *Ordinea în Turnul Babel*, Editura Hasefer, București, 2001, p.136

coarde violent disonante, polifonii ritmice complexe pentru percuție și/ sau instrumente de suflat. Varése este compozitorul care a dedicat pentru prima dată o partitură, în exclusivitate, instrumentelor de percuție – *Ionisation* (1929 – 1931). În 1952 a compus *Desertes*, amplă lucrare simfonică pentru orchestră și bandă magnetică (cu intercalări de fragmente electronice, care conține și zgomote imprimate în uzine, transformate în ceea ce numea el “sunet organizat”), iar în 1957 – 1958, *Poemul electronic*, o muzică exclusiv electroacustică (la solicitarea lui Le Corbusier pentru Pavilionul Philips de la Expoziția Internațională de la Bruxelles).

Prin creația sa, Edgar Varése, așa cum precizează Ștefan Niculescu, “a fost socotit de unii reprezentant în muzică al cubismului din artele plastice sau de alții, al suprarealismului în poezie”. Deosebit de important este și faptul că, influențat de muzici extra-europene, în special africane, Varése a emancipat substanțial ritmul și prin aceasta, rolul instrumentelor de percuție.

Capitolul V

Analiza unor lucrări reprezentative pentru emanciparea expresivității ritmice a discursului muzical

4.1. Igor Stravinski – Sărbătoarea primăverii

Având subtitlul *Tablouri ale Rusiei păgâne*, muzica baletului *Sărbătoarea primăverii* (compusă în 1913, concomitent cu lucrul la baletul *Pasărea de foc*) se constituie într-o suită alcătuită din două secțiuni: *Adorația pământului* (compusă din șapte părți: *Introducere*, *Dansul adolescentelor*, *Dansul răpirii*, *Cortegiile primăverii*, *Jocul orașelor rivale*, *Cortegiul înțeleptului*, *Adorația și dansul pământului*) și *Sacrificiul* (alcătuită din momentele: *Introducere*, *Cercurile misterioase ale adolescentelor*, *Glorificarea celei alese*, *Evocarea străbunilor*, *Dansul sacru al celei alese*). Pentru a evoca acea cruzime barbară a ritualului prin care rușii păgâni obișnuiau să sărbătorească venirea primăverii, o sărbătoare ce culmina cu sacrificiul unei fecioare, dar și cu acel sentiment de spaimă încercat în fața misterelor naturii de acea omenire primitivă, Igor Stravinski a apelat la o orchestră de mari dimensiuni în care și instrumentelor de percuție le-a oferit un rol deosebit de important cu scopul de a reda dezlănțuirea forțelor ritmice primare. Grupul instrumentelor de percuție specificat în partitura muzicii baletului *Sărbătoarea primăverii* este alcătuit din: *Timpani piccolli*, *Timpani grandi* (4 la număr), *Triangolo*,

Tamburino, Guero (rape), Cimbali Antici (As, B), Piatti, Gran cassa, Tam-tam, instrumente pe care compozitorul le utilizează deosebit de eficient nu numai cu rol de susținere ritmică, ci și la crearea unor originale momente caracterizate printr-o deosebită plasticitate ritmico-melodică și coloristică. În finalul baletului, pe lângă unele elemente de poliritmie (remarcată și în celelalte momente) realizată mai ales cu valori egale și scurte, Stravinski desfășoară o generoasă alternanță metrică. Totodată, pentru a conferi varietate succesiunilor ritmice, compozitorul a utilizat frecvent în partitura baletului procedeul schimbării accentelor, creând astfel o muzică violentă, cu intenția de a ieși din tradiționala carură a baletului clasic.

4.2. Béla Bartók – Muzica pentru coarde, celestă și percuție

Compusă în anul 1936, *Muzica pentru coarde, celestă și percuție* de Bartók este considerată una dintre cele mai originale partituri ale primei jumătăți a secolului XX, prin spontaneitatea inspirației, prin rigurozitatea construcției arhitecturale și forța de expresie. Orchestra, așa cum este indicat în partitură, este alcătuită din două cvintete de coarde ce trebuie plasate în scenă în părțile laterale, în mijlocul orchestrei fiind așezate instrumentele de percuție: *timpanii mecanici, tamburo piccolo fără coarde, tamburo piccolo cu coarde, cinelli* (două normale și două mai mici), *tam-tam, gran cassa, xilofon, celesta* (amplasată în spatele pianului), *harpă și pian* (pianul fiind tratat de Bartók ca un instrument de percuție). În desfășurarea discursului muzical, instrumentele de percuție au, în principal, rolul de susținere ritmică (motorică uneori) și rol coloristic, precum și în realizarea unei bogate palete dinamice și agogice. Unora dintre instrumentele de percuție, precum xilofonul sau celesta, Bartók le conferă și scurte intervenții solistice. De remarcat, totodată faptul că, pentru a susține ritmul antrenant, de dans, Bartók apelează la frecvente alternanțe de măsuri simple (ternare și binare) cu măsuri compuse.

4.3. Edgar Varése – Ionisation

Ionisation (1929 – 1931) este prima lucrare din literatura muzicală universală compusă special numai pentru ansamblu de percuție, 13 instrumentiști acționând 37 instrumente (membranofone și idiofone la care se adaugă pianul) și două sirene (una acută și una gravă), reprezentând integrarea cotidianului în muzică. În *Ionisation*, Varése a emancipat în exclusivitate ritmul și prin aceasta, fără precedent, instrumentele de percuție. De remarcat faptul că, pentru prima dată, Varése utilizează la pian acorduri cromatice alcătuite din 32 de sunete, care vor primi, ulterior, denumirea de “clusters”, cu indicația de a fi cântate cu antebrațul.

Concluzii

Secolul XX a adus în muzica dedicată orchestrei o mare diversitate a procedeelelor de exprimare preluate din tradiția seculară dar și prin inventarea unor procedee noi. Melodia, armonia, polifonia, ritmul, elemente utilizate și în continuare de compozitori sunt indisolubil legate de culoare, de timbru, așa încât orchestrația, până acum o simplă alegere de instrumente, devine un act de creație prin care se definește în același timp structura, forma creației respective. Arta culorilor orchestrale se realizează în primul rând prin contraste; bunăoară prin constraste armonice în care acordurile trebuie să se afle în relații bine determinate de tensiune-destindere, dar, mai ales, prin contraste timbrale și ritmice. Începând cu Wagner și cu urmașii săi, prin dezvoltarea fără precedent a armoniei și prin îmbogățirea considerabilă a mijloacelor orchestrale, culorile armonice și instrumentale s-au situat tot mai pregnant în prim planul atenției compozitorilor. “Epoca noastră, scria Nikolai Rimski-Korsakov, epoca postwagneriană, este cea a coloritului strălucitor și pitoresc al orchestrei”⁷. De aici utilizarea pe o scară tot mai largă și a instrumentelor de percuție într-o infinitate de combinații timbrale.

Începând cu Hector Berlioz, care utilizează în *Simfonia fantastica* instrumentele de percuție în scopul redării cât mai sugestive a ideilor programatice, orchestra simfonică și-a sporit treptat expresivitatea în realizarea discursului muzical, fiind introduse în componența sa noi și noi instrumente, în special de percuție. Principalele direcții urmărite de compozitori au fost:

- îmbogățirea paletelor timbrale (Rimski-Korsakov, Claude Debussy, Maurice Ravel, Serghei Prokofiev, Béla Bartók, ș.a.)
- susținerea efectelor de dinamică (Claude Debussy, Maurice Ravel, Giacomo Puccini, Richard Strauss, George Enescu, Béla Bartók, Igor Stravinski, Serghei Prokofiev, ș.a.)
- punerea în evidență (emanciparea) a ritmului (în special, Igor Stravinski, Béla Bartók, Edgar Varése)

Nu sunt excluse însă și alte procedee de exprimare prin introducerea de elemente noi, precum zgomotul, fie în stare brută, fie prelucrat, cum spunea Edgar Varése, în “sunet prelucrat”.

Un alt factor care a contribuit la îmbogățirea posibilităților expresive ale orchestrei, în prima jumătate a secolului XX, a fost inventarea de noi

⁷ Nikolai Rimski-Korsakov, *Principii de orchestrație*, Editura Muzicală, București, 1959, p.10

instrumente de percuție, care au adus atât un plus de culoare, cât și posibilitatea de susținere a unor ritmuri din ce în ce mai complexe. Au apărut astfel, *vibrafonul*, *flexatonul* (o varietate mai perfecționată a fierăstrăului utilizată de Arnold Schönberg în *Variațiuni pentru orchestră*) și *marimbafonul* sau *undele Martenot*, dar sunt perfecționate și cele vechi prin apariția *timpanilor mecanici*, a *clopotelor tubulare* de diferite lungimi, care emit sunete în ordine cromatică. De remarcat și predilecția pentru introducerea în orchestră a unor instrumente de sorginte populară, unele dintre ele specifice culturilor muzicale ale Asiei, Africii sau Americii Latine, cunoscute, de altfel, dar nefiind folosite până în acele momente de compozitorii europeni. Este exemplul unor instrumente ca: *tom-tom-ul* (instrument de percuție cu membrană, fără coarde, de origine asiatică), *bongos* (instrument de percuție cu membrană fără coarde, de origine populară indiană din America Latină), *conga*, seturi de *tom-tom*, *gong* și *chinele* de diferite înălțimi, *temple-blocks* (*nuca de cocos* – instrument de origine coreană, introdus în orchestra simfonică de compozitorii americani), *clopoței* (de origine indiană), *clavesul* (instrument de origine populară din America Latină construit din două bare de palisandru a câte 15 cm. fiecare), *riganella* (morișca) și lista ar putea fi completată cu instrumente care au fost introduse treptat în orchestra simfonică modernă, mai ales în cea de a doua parte a secolului XX. Este binecunoscut, totodată și rolul muzicii de jazz care pătrunde în Europa punându-și amprenta asupra creației multor compozitori ai primei jumătăți a secolului XX, printre care se numără chiar Debussy, Ravel, Igor Stravinski, Darius Milhaud, Paul Hindemith ș.a., împlinind, fiecare în modul său de exprimare, ceea ce Varèse a formulat ca obiectiv al artei sunetelor – “destinul muzicii este să cucerească libertatea”.