



UNIVERSITATEA „OVIDIUS” DIN CONSTANȚA

Rezonanțe **MUZICALE**

REVISTA STUDENȚILOR FACULTĂȚII DE ARTE

DOMENIUL MUZICĂ



Copertă: Student Alex-Iulian ONOFREI

Colectiv de redacție:

Redactor șef:

Conf.Univ.Dr. Ruxandra MIREA

Redactori:

Asist.Univ.Drd.Alina GRIGORE

CDA.Drd.Titiana MIRIȚĂ

Tehnoredactori:

Student Alex-Iulian ONOFREI

Student Maria ILIEV

Colaboratori:

Student Andrei LĂCĂTUȘ

Student Daris MANGAL

Colectiv de recenzori:

Prof.Univ.Dr. Mihai COSMA

Prof.Univ.Dr.Habil. Nicoleta ARDELEAN

Prof.Univ.Dr. Bogdan MOISE

Conf.Univ.Dr. Valeriu ROMAN

E-mail: rezonante.muzicale@facultateadearteuoc.ro

Rezonanțe MUZICALE

REVISTA STUDENȚILOR FACULTĂȚII DE ARTE
DOMENIUL MUZICĂ

CUPRINS

Cuvânt-înainte.....	4
----------------------------	----------

Autor: Conf.Univ.Dr.Ruxandra MIREA

<i>Radu Ciorei la pupitrul Orchestrei Universității „Ovidius” din Constanța.....</i>	<i>5</i>
--	----------

Autor: Conf.Univ.Dr. Ruxandra MIREA

<i>Colindăm, colind, colind la Muzeul de Artă.....</i>	<i>10</i>
--	-----------

Autor: Asist.Univ.Drd.Alina GRIGORE

Articole ale studenților

<i>John Williams - ulitizarea leitmotivului în seria Star Wars.....</i>	<i>12</i>
---	-----------

Autor: Remus BORANDĂ

<i>Universalitatea creației lui Dinu Lipatti.....</i>	<i>19</i>
---	-----------

Autor: Maria Magdalena BABU

<i>O scurtă călătorie în lumea naiului.....</i>	<i>25</i>
---	-----------

Autor: Andreea CHIRA

<i>Alessandro Scarlatti și opera seria.....</i>	<i>27</i>
---	-----------

Autor: Elena CĂLIN

Compoziții ale studenților

<i>Șoapte divine, muzica: Ștefan Crăciun, text: Remus Borandă.....</i>	<i>35</i>
--	-----------

<i>Toamna, muzica: Ștefan Crăciun, text: Octavian Goga.....</i>	<i>39</i>
---	-----------

Lectura ediției - ASTĂZI CITIM DIN?.....	44
---	-----------

Cuvânt-înainte

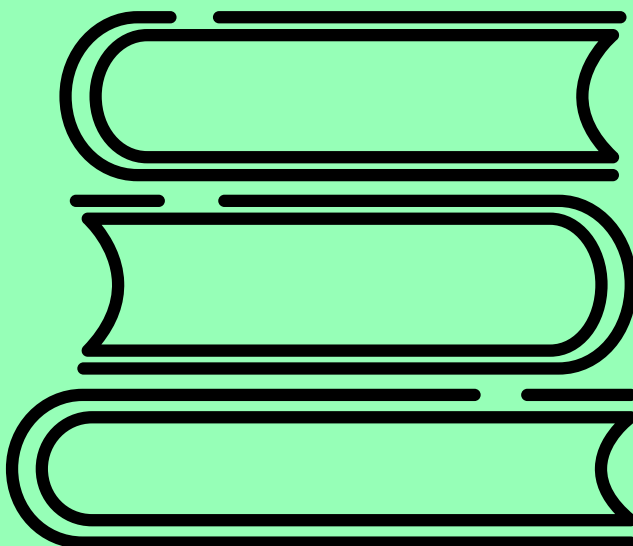
Studentii noștri scriu și compun!

A scrie. A scrie, mereu urmează un gând. Gândul vine din siajul inspirației. Inspirația planează din universul propriu. Iar aici se deschide poarta ontogenetică, prin formele ei constructive, ereditatea, mediul și educația. Și dintre toate trei, educația are o aură de noblete, pentru că este particulară, ivită din propria sevă.

Educația, în afara bucuriei de a participa la însușirea unor cunoștințe noi, este un act de profundă spiritualitate. A scrie despre domeniul tău, Muzica, care îți luminează cariera este bucuria pe care studenții noștri o au și o împărtășesc și altora, înspre deplina cunoaștere. Urmând pașii cu virtutea talentului, studenții noștri observă, depozitează idei, muzicale și muzicologice, le lasă să se amalgameze. Și, din pluralitatea ipotezelor, ei mereu conturează cea mai buna formă, a unei lucrări, a unei partituri. Este irumperea tinereții și a fervei cu care fiecare se apropie de cunoașterea sa, și, a celei împărtășite de către profesorii lor. În paginile acestei reviste se unește materialitatea cu spiritualitatea și se conturează astfel articolele și partituri semnate de către ei!

Succes și pană inspirată studenților noștri!

Conf.Univ.Dr.Ruxandra MIREA





Radu Cioarei la pupitrul

Orchestrai Universității "Ovidius" din Constanța

Aveți grijă de acești tineri, ajutați-i, prețuiți-i și într-o zi veți fi mândri de ei.

Radu Gabriel Cioarei este o personalitate rezonantă în spațiul constănțean, pe care o caracterizăm printr-un profesionalism bine cultivat pe întreg parcursul profesional. A susținut lucrarea de diplomă la Universitatea Națională de Muzică Gheorghe Dima, Cluj Napoca. A continuat studiile dirijorale la Weimar (Germania) cu maestrul celebrii ai baghetei, precum Igor Markevitch, Kurt Masur și Otmar Suitner. Pasiunea pentru muzică și pentru ansamblul orchestral l-a determinat încă din studenție să fondeze Orchestra de cameră Intermezzo, cu care a susținut, timp de 6 ani, aproape 80 de concerte în întreaga țară. Bagheta sa a dirijat, spun cronicile, peste 1000 de concerte. Ce condensare deosebită!

De asemenea, parcursul său profesional include poziții precum cea de dirijor al Orchestrai de Cameră Intermezzo din Cluj, de maestru pianist al Operei Naționale Române din Cluj-Napoca, de dirijor principal al Teatrului Liric din Craiova, de dirijor principal al Operei din Constanța, dar și de dirijor principal al Orchestrai Simfonice din Constanța, dirijor principal al filarmonicii Mării Negre din Constanța, dirijor principal al Operei Naționale și Baletului Constanței, dirijor principal al orchestrei Camerata Marea Neagră. În toamna anului 2019, Radu Cioarei a împlinit un vis, al său și al multora, înființând Orchestra Universității "Ovidius" din Constanța.

Ruxandra Mirea - Ați fost hăruiți cu această compententă, de a mobiliza sub bagheta dvs, alți muzicieni valoroși. De mic ați avut pasiunea de a dirija?

Radu Cioarei - Nu chiar de la început. Am avut șansa să mă nasc într-o familie, pot spune, de muzicieni. Tatăl meu a urmat Conservatorul din Timișoara. Împreună cu fratele său, deja cunoscuți din timpul liceului, susțineau recitaluri la sala Operei, la vioară și pian, cunoscuți fiind ca frații Cioarei. Dar apoi, vremea războiului și alte considerente, l-au îndrumat pe tatăl meu către Politehnică, pensionându-se ca și inginer silvic. Mama, cu o voce extraordinară de soprană, a urmat un an de Canto la Cluj. Apoi a urmat cedarea Ardealului, și refugiindu-se la Brașov, a absolvit Academia Comercială. La noi în casă aveau loc serate muzicale, cu soliștii vremii, ai operei din Cluj. Eu am început studiul pianului, în brațe la tatăl meu la patru ani.

Ruxandra Mirea - La patru ani și la patru mâini. Deci există această descendență onorabilă muzicală în familia dumneavoastră.

Radu Ciorei - În clasa întâi părinții m-au îndreptat către Liceul de muzică să dau admitere, unde se cerea doar o probă de ritm și de auz. Eu m-am prezentat interpretând la pian cu un Rondo de W.A. Mozart. Toți prietenii din Cluj au spus „A! micul Mozart, extraordinar!”. Când au apărut listele, am fost surprins deoarece eu nu am fost admis. În acele vremuri erai exclus din mediul social din pricina unui mediu familial elevat, cum mi s-a și întâmplat, părinții fiind intelectuali iar bunicii preoți. Apoi, în clasa a șasea au fost primele momente când am cochetat cu dirijatul. Ne întâlneam la mine acasă câțiva colegi, un cvartet dublu. Eu îi dirijam interpretând lucrări precum Mica serenadă de W. A. Mozart, sau Moment muzical, de F. Schubert. Îmi aduc aminte un moment frumos din acei ani ai adolescenței, când, neavând pupitre, am improvizat, legând o sfoară de la țeava de gaze de la teracotă până la dulap. Foile stăteau ca păsărelele înșirate, cu clești de rufe, fiecare având astfel stimma lui.

Ruxandra Mirea – Iată, pasiunea pentru muzică v-a determinat la o adaptare ingenioasă. Să ne îndreptăm atenția, vă rog, înspre începutul lunii decembrie. Este un gest cultural, care merită reverență din partea muzicienilor, acela al fondării unei orchestre universitare. Ați avut această inițiativă novatoare de a înființa Orchestra Universității "Ovidius" din Constanța. Este un gest cu atât mai înălțător cu cât ați avut această gândire, de muzician, de dirijor și de manager totodată, aceea de a forma o orchestră aparent eterogenă, în care ați aglutinat categorii de vârste diferite. Ați reunit elevi de la Colegiul Național de Arte Regina Maria, studenți de la Universitatea "Ovidius" Constanța, și, foști studenți, Alunni, cărora le-ați alăturat profesioniști performanți din Orchestra Națională de Operă și Balet Oleg Danovski, precum și profesori ai acestor elevi. Este un lucru lăudabil pe care dumneavoastră l-ați construit, gândindu-mă la viitorul muzicii constănțene.

Radu Ciorei - În cei peste patruzeci de ani de carieră, și în special după 1990, când am putut să călătoresc în străinătate, am observat mentalitățile muzicienilor, cum decurg lucrurile, în cele mai avansate țări din punct de vedere cultural. Între altele, acum mulți ani, am fost invitat la California State University, Northridge (CSUN), să susțin un masterclass de dirijat încheiat cu repetiții și un concert cu orchestră, având un program dificil. Aflând că există o Asociație Europeană a Orchestrelor Universitare, în momentul în care m-am uitat pe pagina de socializare a acesteia, am observat că de la Praga, de la celebra Universitate Carol, până la Marea Neagră,

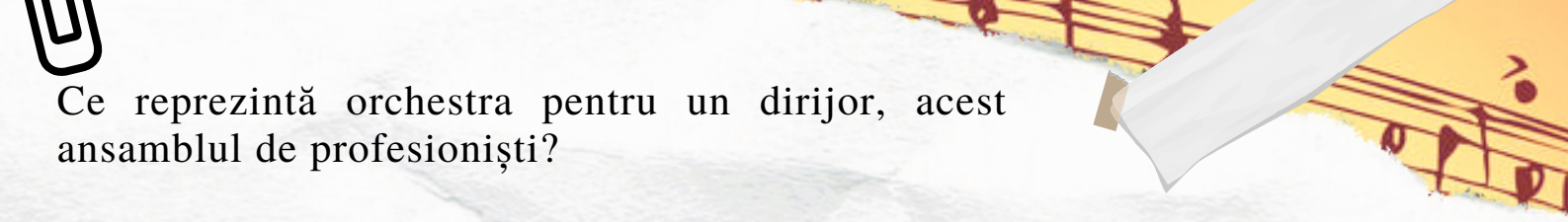


nu exista nici o orchestră universitară, nefiind înscrisă nici o Universitate din Polonia, Ungaria sau Grecia. Luând modelul Orchestrelor Universitare din Asociația Europeană, atunci am decis. Și am fost ajutat de dl. Rector Sorin Rugină, care din prima clipă a înțeles ce înseamnă orchestra pentru imaginea Universității. Imediat, a doua zi, s-a votat pozitiv acest proiect în Consiliul de Administrație al Universității. Astfel, am reușit să ne înscriem în această Asociație Europeană a Orchestrelor, unde suntem alături de Universitatea Carol din Praga. Am devenit singura Orchestră Universitară din Europa de Est, alăturându-ne altor mari Universități, precum Sorbonne din Paris, Humboldt din Berlin, Universitatea Tehnică din Viena, Cambridge din Marea Britanie ș.a. Astfel, am așezat România, Constanța și Universitatea "Ovidius" pe această hartă a Europei, într-un loc de elită.

Ruxandra Mirea - Un loc absolut onorabil pe care v-il datorăm. Ați reușit să angrenați foarte multe forțe, acolo pe scenă, în lumina reflectoarelor ați fost profesionistul, dirijorul Radu Ciorei. Care a fost comunicarea, fluxul dintre dumneavoastră și instrumentiști?

Radu Ciorei - Această orchestră nu este o nouă orchestră înființată de Radu Ciorei din dorința sa de a dirija. Este mai mult decât atât, este un mediu social, în care studenții de la diverse facultăți se întâlnesc, se cunosc, prestează voluntar o activitate muzicală, alături de elevii de la CNA Regina Maria, pe care i-am integrat precum preșcolarii din clasele pregătitoare ca viitori studenți ai Universității Ovidius. Astfel îi învățăm drumul, prin experiența de orchestră. De asemenea am avut foști studenți, actuali instrumentiști din TNOB Oleg Danovski, care ne-au ajutat să completăm compartimentele lipsă. Inițial, la prima întâlnire a orchestrei, la care au fost prezenți doar elevii și studenții, cred că oricine s-ar fi descurajat. În momentul în care am așezat la același pupitru un profesionist cu un tânăr, acesta dintr-o dată și-a îndreptat coloana, a primit încredere, a primit sfaturi. Acestea este scopul până la urmă, de a crește acești tineri alături de profesioniști. Mie îmi place să văd pe scenă trei generații de la 16 ani la 60 plus. Cred că acesta este cel mai mare câștig.

Ruxandra Mirea - Așa este. Observ cu multă plăcere și bucurie și tactul dumneavoastră pedagogic, din spatele atitudinii impozante de dirijor. A sta în fața unei orchestre presupune un bagaj mare de cunoștințe care îți coordonează atitudinea și comportamentul. A cânta într-o orchestră, într-un ansamblu, este un exercițiu al acceptării, al comuniunii al respectului de sine, și al integrării. De asemenea, pentru un dirijor este un un dar al competenței și exercițiu al răbdării.



Ce reprezintă orchestra pentru un dirijor, acest ansamblul de profesioniști?

Radu Ciorei - Fiecare instrumentist are propriul instrument, pianul, vioara. Pentru un dirijor este un pic mai complicat, deoarece instrumentul său este orchestra și este mai dificil să ai în permanență o orchestră prin care să te poți exprima. Este poate și cea mai ofertantă și cea mai dificilă meserie, deoarece este foarte plăcut să faci un gest din mână care imediat să provoace un acord spectaculos.

Ruxandra Mirea - Este bine de știut câtă trudă și câți ani de muncă stau în spatele acestui aparent simplu gest dirijoral. A cânta într-un ansamblu presupune o educație cu sine, care se vede în timp, aceea de putea să colaborezi în respect și înțelegere cu toți membrii orchestrei.

Radu Ciorei - Orchestra Universitară nu înseamnă doar cântatul la un instrument, ci capacitatea de a forma un grup unit care, prin muzică să primească o educație, să vadă altfel lucrurile, muzica fiind matematică, să îi disciplineze, să îi orienteze spre ceea ce ne dorim cu toții, spre o adevărată democrație. Am avut acordul doamnelor directoare Daniela Vlădescu, TNOB Oleg Danovski, și Carmen Chilea, CNA Regina Maria, care au înțeles demersurile noastre. Astfel prin cele trei forțe putem să mergem într-o idee comună spre o recunoaștere a europeană, a Constanței, a artiștilor ei și a Universității "Ovidius" din Constanța.

Ruxandra Mirea - Cum i-ați simțit pe elevi și pe studenți? Chiar de la prima repetiție, au fost entuziaști, au achesat cu ușurință această idee de a fi pe scenă, de a avea vizibilitate, de a fi în lumina reflectoarelor, de a asimila repertorii noi?

Radu Ciorei - A fost o vibrație pozitivă. Idealul este ca la orice antrenament, să sari 2,50m, ca în condițiile de la olimpiadă să sari măcar 2 m. Să țintești cât mai sus! Asta se clădește cu răbdare și pas cu pas. Deocamdată avem acest nucleu de instrumentiști. Eu sunt sigur că din 16000 de studenți din Universitate, unii care ar putea să fie potențiali instrumentiști, care au studiat un instrument în școală, încă nu știu de această orchestră. Am văzut, încet, încet și mai ales când au venit lângă ei profesioniștii, care să îi susțină și să îi învețe, cum entuziasmul lor a crescut de la repetiție la repetiție. Și cred că s-a văzut și simțit în timpul concertului. Mie îmi place să adun oameni pozitivi pentru o idee.

Ruxandra Mirea - Cum ați gândit repertoriul concertului?

Radu Ciorei - Când am libertatea de a-mi alege repertoriul mă gândesc în primul rând la publicul țintă. În cazul de față, fiind și primul concert, erau studenții și profesorii. Am gândit repertoriul în legătură spațiul universitar. Am găsit și am orchestrat Polka studenților, de J. Strauss, care de fapt este Gaudeamus igitur dansabil. Apoi am continuat cu o polcă a studenților praghezi, de A. Dvořák. Am încheiat concertul cu finalul Uverturii Academica de J. Brahms, care cuprinde și Gaudeamus igitur orchestrat, unde am avut plăcerea să dirijez întreaga sală, public care, spre surprinderea și bucuria mea, s-a ridicat în picioare și a cântat ca un imens cor. Sau, partitura tangoului celebru Per una cabeza, de Carlos Gardel, coloana filmul Parfum de femeie, ce se petrece tot în mediul universitar. Acolo, în discursul său, Al Pacino, spune ideile care ar trebui să conducă acest proiect: **Aveți grijă de acești tineri ajutați-i, prețuiți-i și într-o zi veți fi mândri de ei.**

Ruxandra Mirea – Vă mulțumesc pentru interviul acordat. Așteptăm cu deosebit interes concertele viitoare.

Conf.Univ.Dr. Ruxandra MIREA



UNIVERSITATEA „OVIDIUS” DIN CONSTANȚA
în colaborare cu
Teatrul Național de Operă și Balet „Oleg Danovski”
și
Colegiul Național de Arte „Regina Maria”
prezintă
**Concertul inaugural al
ORCHESTREI SIMFONICE
A UNIVERSITĂȚII „OVIDIUS”**
**Dirijor
RADU CIOREI**
Joi, 5 decembrie 2019, ora 19.00
**Sala Teatrului Național de Operă și
Balet „Oleg Danovski”**
Programul cuprinde lucrări din creația muzicală universală
dedicate vieții universitare.
Orchestra Simfonică a Universității „Ovidius” este membră
a Asociației Europene a Orchestrelor Universitare
(E.N.U.O.).

"Colindăm colind, colind"

la Muzeul de Artă

În fiecare an, Sărbătoarea Nașterii Domnului marchează o breșă în timp readucând în actualitate valorile autohtone reprezentate de ortodoxism, obiceiuri și unitate familială. Și cum forma cea mai pură a românismului se află în spațiul sătesc, este firesc ca și colindul, această modalitate de expresie a etnicului nostru să se regăsească tot aici.

Cu alte cuvinte, a cânta și a asculta colinde înseamnă a ne bucura de calitatea de a fi român. În acest spirit, Facultatea de Arte și Centrul de Cercetare Științifică și Creație Artistică „Euxin” din cadrul Universității „Ovidius” au invitat publicul tomitan la Muzeul de Artă Constanța, la concertul de iarnă „Colindăm colind, colind...”. Facultatea de Arte, specializările Interpretare muzicală-Canto și Arta Spectacolului Liric, sub oblăduirea conf. univ.dr. Nicoleta Ardelean și a prof. univ Ioan Ardelean, instituie, de-acum, o tradiție a concertelor de colinde printre obiectele de artă. Muzeul de Artă a fost și de această dată gazda primitoare a acestei manifestări artistice.

Studentii și profesorii celor două specializări au cântat cu dăruire, expunând o frântură din atmosfera rurală de sărbătoare și descriind pagini ale sufletului românesc. Prezența câtorva obiecte de artizanat precum și tradiționala ie au întregit această atmosferă. În prag de sărbători, acești artiști, unii consacrați, alții în devenire, fiecare cu timbrul și sensibilitatea sa, uniți prin dragostea pentru muzică, au cântat publicului de la malul mării. La finele concertului, bucuria publicului i-a răsplătit cu aplauze călduroase.





Soliștii au fost: conf. univ. dr. Nicoleta Ardelean, Maria Chiriță, Deniz Done, Estera Dumitrescu, Iulia Lepădatu, Elena Platică, Nicolae Călugăr, Adrian Clinciu, Eugen Florea, Iordan Olteanu, Adrian Pârlea și Silviu Vizan. La pian s-au aflat: conf. univ. dr. Gabriela Oprea și asist. univ. dr. Anca Săftulescu. Programul a cuprins lucrări semnate de compozitori precum: Emil Monția, Tiberiu Brediceanu, Gheorghe Dima, Nicolae Lungu, Ioan Brie, Gheorghe Cucu, Timotei Popovici, Achim Stoia și Vasile Stanciu.

Asist.Univ.Drd.Alina GRIGORE



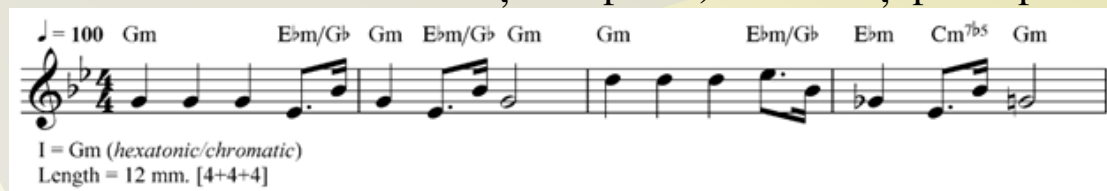
John Williams

- utilizarea leitmotivului în seria

STAR WARS

John Williams (1932) declara odată că succesul filmului *Star Wars*, dar și a partiturii scrise pentru acest film pot fi atribuite cu ușurință unei legături transculturale cu aspectele mitice ale filmului. Astfel, atât primul film, cât și episoadele ulterioare au surprins pe toată lumea, inclusiv pe regizorul filmului, George Lucas, prin felul în care au reușit să depășească limitele culturale și de limbaj, împărtășind cumva amintirea unui trecut comun al mitologiei universale. Succesul mondial al primului film a reprezentat o mare surpriză pentru compozitor, care considera că scrie muzica unui film pentru copii, o producție care ar putea avea succes la matineul de sâmbătă. Pentru a realiza acest lucru, J. Williams a scris teme simple, distincte și memorabile în vederea prezentării fiecărui personaj în propria lumină și pentru a ajuta chiar și pe cel mai tânăr ascultător să prezică ce se va întâmpla, pe baza ideilor muzicale prezentate.

Spre exemplu, dacă Vader își face apariția pe ecran, cel mai probabil motivul de trei note (tema lui Darth Vader sau Marșul Imperial) îl va însoți pe tot parcursul:



Sau dacă forța este invocată, tema *Forței* își va face simțită prezența.

J. Williams a spus pe această temă: "Emoția ar trebui să fie mare, un sentiment de bine versus rău făcut palpabil. Melodiile simple ar fi cheia." (<https://www.jstor.org/stable/3108403?seq=1>)

Scopul principal al partiturii filmului a fost de a fundamenta povestea într-o istorie muzicală comună, deoarece o mare parte a filmului s-a concentrat pe lumi îndepărtate, personaje necunoscute și obiective turistice nevăzute, de a crea o atmosferă familiară din punct de vedere emoțional. Deși în partitură nu există preluări

sau citări directe ale unor teme din marii compozitori ai perioadelor anterioare, în special cei romantici, transpar elemente subtile care trădează anumite influențe în ce privește tehnica de orchestrație, motivele ritmice sau anumite sonorități de tipul acord-cluster. Totuși, influențele nu se rezumă doar la compozitorii romantici. Un exemplu în acest sens este cântecul *Burning Homestead* care însoțește scena în care personajul Luke se întoarce acasă și descoperă că mătușa și unchiul său au fost uciși de către *Imperiul*, piesă în care se regăsește un fragment din cântarea gregoriană *Dies Irae* a slujbei *pro defunctis* datând din secolul al XII-lea, orchestrat într-o manieră ce amintește de secțiunea tromboanelor folosite de către Hector Berlioz în *Simfonia fantastică*. Cu toate acestea, ideile și conceptele muzicale cel mai des întâlnite în partitură sunt cele ale compozitorilor postromantici, precum Gustav Holst și Richard Strauss, dar și elemente ale dialectelor secolului al XX-lea – muzica diatonică fără limitările armoniei funcționale – pe care le-au promovat Igor Stravinsky și Aaron Copland. Așa cum observă Mervin Cooke în cartea sa *A History of Film Music*, introducerea părții a II-a din *Ritualul primăverii* de Igor Stravinsky este folosită incontestabil de J. Williams pentru tema *Dune Sea of Tatooine*, în timp ce mișcarea de deschidere a suitei *The Planets* scrisă de Gustav Holst, intitulată *Mars, the Bringer of War* a fost împrumutată în mod conștient ca muzică energizantă pentru lansarea filmului. De asemenea, o paralelă evidentă se poate face între tema lui Darth Vader (*Marșul Imperial*) și baletul lui Piotr Ilyich Tchaikovsky, *Lacul lebedelor*.

Principalul element caracteristic al partiturii *Star Wars*, și care a reprezentat, cel mai probabil, cheia imensului său succes, a fost utilizarea tehnicii leitmotivului. Această tehnică de compoziție se regăsește atât în primul film, cât și în continuările sale și reprezintă, de fapt, asocierea unui motiv muzical cu imaginea unui personaj, a unei entități (ex. *Imperiul*) sau cu un anumit concept (ex. *Forța*). Aceste simboluri muzicale, care pot fi definite fie melodic, fie armonic, primesc adesea numele de leitmotiv după utilizarea extinsă a tehnicii de către Richard Wagner în operele sale, precum *Inelul Nibelungilor*. Referindu-se la utilizarea leitmotivului în muzica de film,

profesorul Justin London spunea: “the use of leitmotifs in filmic contexts is generally regarded as a stylistic continuation of Wagner’s musical practice, one that links the musical techniques of late nineteenth-century Germany and the ‘classic film score.’”¹

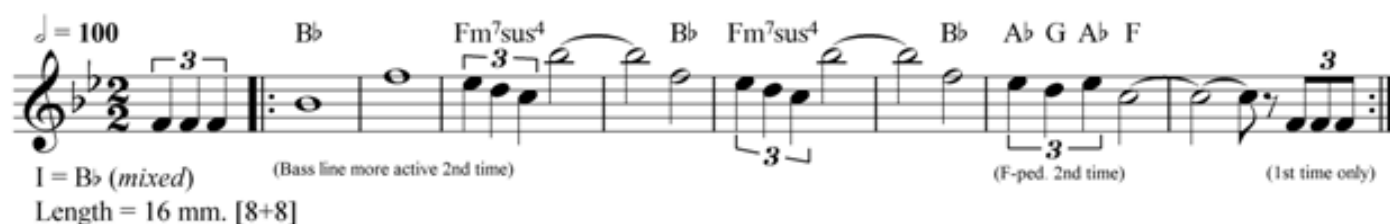
Anumite teme, cum ar fi cele ale personajelor Luke, Leia sau Ben Kenobi (personaj asociat cu tema *Forței*), apar pe parcursul întregii partituri. *Imperiul* are un motiv de trei note, în timp ce rebelii au propria lor temă abreviată. Chiar și Jawas, necrofagi de pe planeta Tatooine, au propriul leitmotiv ce apare pe tot parcursul secțiunii de început a filmului. Însă, tema cea mai semnificativă este cea care însoțește personajul principal al filmului, Luke Skywalker, care de altfel este tema muzicală centrală a partituri. J. Williams descrie această temă ca fiind una ”idealistică și eroică”, o temă motivațională cu dezvoltare ascendentă care definește caracterul, dar și spiritul filmului în sine, un caracter heraldic centrat pe un personaj principal depășit de idealurile proprii. Prin contrast, tema (ce trece prin mai multe tonalități) ce o însoțește pe Prințesa Leia este de natură romantică, interpretată la cornul francez, instrumentul preferat al lui John Williams, scoțând în evidență atât educația sa regală, cât și personalitatea ei puternică, a unei femei curajoase. Atât tema lui Luke, cât și cea a Prințesei Leia au o structură motivică introductivă similară, bazată pe un interval ascendent. Cu toate acestea, diferențele intervalice sunt determinante în caracterizarea personajelor. Astfel, în cazul personajului Luke, primul motiv începe cu o cvartă perfectă urmată de o cvintă perfectă ce sugerează un entuziasm tineresc care pare că nu se poate ridica la înălțimea sarcinilor ce-i sunt predestinate, iar în cazul prințesei, motivul inițial începe cu o sextă mare, sugerând o înțelepciune dincolo de vârsta ei.

Un element cheie în utilizarea de către J. Williams a leitmotivului este dezvoltarea sa care face o paralelă între arcele personajelor atât asupra

¹ Buhler, Flinn, and Neumeyer, *Music and Cinema*, 85 (“folosirea leitmotivului în contextul muzicii de film este privită, în general, ca o continuare a unui procedeu stilistic practicat de Wagner, ce leagă tehnicile muzicale germane din perioada târzie a sec. al XIX-lea de partitura filmului clasic”).

primului film, cât și asupra trilogiei în ansamblu. Mulți compozitori ai anilor 1930 ar insera teme de caracter de fiecare dată când un anumit personaj apare într-o scenă, fără însă a dezvolta ulterior această temă odată cu transformarea personajului respectiv pe parcursul filmului; prin comparație, J. Williams creează, după cum spune Paulus, „o rețea de leitmotive într-un sens wagnerian care se transformă de-a lungul filmelor, ocupă mai multe roluri și scopuri în filme și sunt interdependente tematic unul cu celălalt.”² Atât tema lui Luke, cât și cea a Prințesei Leia, de exemplu, încep cu dominanta tonalității în care sunt compuse; apoi tema lui Luke urcă la tonică, în timp ce tema Prințesei Leia ajunge la terța majoră ascendentă a tonicii:

Tema lui Luke:



Tema Prințesei Leia:



Faptul că J. Williams utilizează extrem de frecvent salturi ascendente în frazele de deschidere a temelor sale, mai ales în muzica filmelor apărute după lansarea din 1977 a primei părți *Star Wars* – *Superman* (1978) are o temă de deschidere aproape identică cu cea a lui Luke sau faptul că două filme, respectiv *Raiders of the Lost Ark* (1981) și *E.T: The Extra- Terrestrial* (1982)

² Irena Paulus, "Williams versus Wagner or a At At At Corel Musical Epics", International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 31, no. 2 (decembrie 200): 157-8, accesat la 12 decembrie 2015, <http://www.jstor.org/stable/310840>.

au linii melodice asemănătoare, nu poate fi tratat drept manierism, ci, mai degrabă, ar trebui privit ca material tematic interconectat.

Și pentru a înțelege mai bine complexitatea gândirii componistice a lui J. Williams putem lua ca exemplu tema lui Luke și dezvoltarea acesteia, observând că această temă se aude prima dată chiar în debutul filmului, și abia a doua oară atunci când personajul Luke își face apariția pe ecran. Acest lucru extinde importanța temei lui Luke dincolo de personajul în sine, folosind-o drept temă principală, dar și ca un fel de coloană vertebrală a peisajului muzical *Star Wars*. La fel se întâmplă și cu tema Prințesei Leia, temă ce o însoțește în primele două apariții ale sale pe ecran, atunci când se ascunde în compartimentele navei *Tantive IV*, dar atunci când ea este capturată de personajul negativ, Darth Vader, această temă nu se mai aude. Mai mult, atunci când prințesa apare în film transmițând niște planuri secrete către Ben Kenobi, se va auzi tema dedicată acestui personaj, tocmai pentru a ne duce cu gândul către el, ceea ce reprezintă o altă dovadă de măiestrie în utilizarea leitmotivului.

Totuși, tema cea mai utilizată în film este tema *Forței*, apărând în marșuri ceremoniale, în scene de luptă, dar și în scena Binary Sunset, în care pe cer se văd două luni ce creează un efect vizual extrem de puternic. „Profesorul Mark Richards leagă versatilitatea temei de forma sa, care reflectă structura narativă a filmului și, ca atare, poate fi etichetată drept șablonul bătăliei, similar călătoriei și luptei eroului.”³ Tema este compusă din patru motive anacruze, primele trei figurând o mișcare ascendentă lentă până la climaxul Sol 2, al patrulea motiv reprezentând o cădere, figurată printr-o mișcare descendentă cu așezarea pe tonica inițială. „Cu această frazare J. Williams încearcă să ne inoculeze o luptă de calitate, reprezentativă pentru eroii care luptă cu forțele răului.”⁴ „Mergând în paralel cu structura narativă, tema *Forței*

³Mark Richards, “John Williams Themes, Part 1 of 6: The Force Theme,” Film Music Notes (blog), entry posted March 2, 2013, accessed April 29, 2016, <http://www.filmmusicnotes.com/john-williams-themes-part-1-the-forcetheme/>.

⁴Richards, “John Williams Themes,” Film Music Notes (blog).

Jedi, însoțind și reflectând distrugerea de către rebeli a Stelei Morții și triumful asupra Imperiului.”⁵

Pe măsură ce temele sunt introduse în film, la fel sunt și scopurile lor multiple în contextul filmului. De exemplu, tema *Forței* este folosită nu doar atunci când apare Ben Kenobi, ci și atunci când *Forța* este prezentă, evoluând din această perspectivă pentru a-și asuma rolul sorții în film. Când Luke se întoarce la ferma sa după ce l-a întâlnit pe Ben Kenobi pentru prima dată și își găsește mătușa și unchiul uciși, tema revine într-o versiune augmentată, interpretată de instrumente cu coarde în loc de cornul francez. Ca și tema lui Luke, tema *Forței* este expansivă, având rolul de structură globală, unificatoare pentru muzica filmului. Ea are caracter polivalent, fiind asociată cu Ben Kenobi, cu cavalerii Jedi, dar și cu credința spiritual-filosofică a acestora și a *Vechii Republici*. Deoarece prezența sa este constantă și utilizarea sa este multiplă, tema *Forței* este cu adevărat ceea ce R.Wagner ar eticheta o "image tematică", servind drept "minereu de evenimente narrative și muzicale." ⁶

În acest sens, prin comparație, în tema *Forței*, primul motiv se încheie cu un salt de sextă mică descendentă având vârful la o terță mică față de tonică și baza pe dominantă tonalității, în timp ce tema Prințesei Leia debutează cu un salt de sextă mare ascendentă, baza fiind dominantă tonalității, iar vârful la o terță mare față de tonică. Prin urmare, este rezonabil să se susțină că aceste motive introductive sunt imagini în oglindă ale celuilalt. J.Williams continuă acest tip de legături între teme și în episoadele ulterioare ale filmului bazându-se pe relațiile dintre anumite personaje. Astfel, pornind de la tema Prințesei Leia, J.Williams creează o temă distinctă în episodul *Empire Strikes Back* (1980) bazată pe dragostea născută între Leia și Han. În mod similar, combinând temele Prințesei Leia și cea a lui Luke, a creat tema *Luke & Leia* regăsită în episodul *Return of the Jedi* (1983).

⁵Ibid.

⁶Paulus, *Williams versus Wagner or an Attempt*, p. 166.

BIBLIOGRAFIE

Audissino Emilio. 2014. *John Williams's Film Music (Wisconsin Film Studies)*, The University of Wisconsin Press.

Sweet Roger. 2016. *Star Wars and John Williams: A Rediscovery of the Classical Film Score*, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York.

Lehman Frank. 2020. *COMPLETE CATALOGUE OF THE MUSICAL THEMES OF STAR WARS*, Tufts University.

Surse WEB

<https://www.jstor.org/stable/3108403?seq=1>

Student: Borandă Remus

Specializarea: Muzică, an III

Coordonator: Conf. univ. dr. Octavian Velescu



Universalitatea creației lui Dinu Lipatti



Printre muzicienii pe care îi încadrăm în perioada modernă a istoriei muzicii românești este și compozitorul și pianistul Dinu Lipatti, o personalitate complexă prin multitudinea preocupărilor sale. Prin creația sa muzicală a lăsat în patrimoniul cultural o serie de lucrări inconfundabile, iar prin interpretarea pianistică – și-a pus amprenta originală asupra unor lucrări ce au rămas de referință pentru specialiști.

Analizând creația sa, identificăm elemente de inspirație folclorică printre pilonii romantici și neoclasici dobândiți de la marii săi profesori, totul fiind înveșmântat în expresia modernă a epocii sale. Originalitatea stilistică este confirmată prin elemente de limbaj bazate pe modalism, ritmuri complexe, armonii politonale și polimodale sau texturi armonico-polifonice care sugerează muzica tarafurilor lăutărești de la începutul secolului al XX-lea.

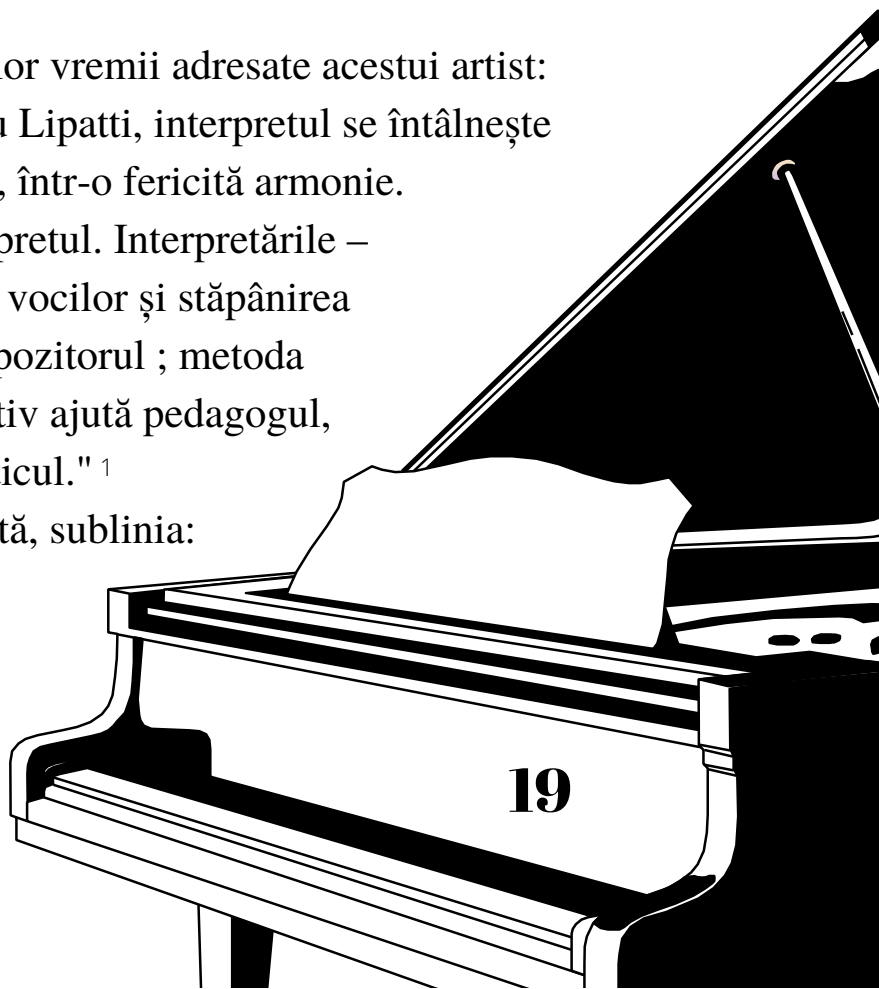
Numeroase sunt remarcile criticilor vremii adresate acestui artist: "În personalitatea complexă a lui Dinu Lipatti, interpretul se întâlnește cu compozitorul, pedagogul și criticul, într-o fericită armonie.

Compozițiile lui Lipatti trădează interpretul. Interpretările – prin minunata subliniere a armoniilor, vocilor și stăpânirea construcției muzicale- descoperă compozitorul ; metoda sa de lucru componistic sau interpretativ ajută pedagogul, iar spiritul său autocritic formează criticul." ¹

Cella Delavrancea, remarcabila pianistă, sublinia:

"Florica Musicescu îi construisese lui Lipatti sprijinul etic fără de care un talent se risipește în diletantism.

¹Tănăsescu, Dragoș – *Lipatti*, Editura Meridiane, București, 1965, p.13



Îi dezvoltase răbdarea studiului, luminând-o cu argumentele convingătoare ale unei inteligențe muzicale remarcabile. Fusesse meșterul sever și priceput în dozajul sfaturilor, atât de greu de cântărit când șlefuiеști un temperament de artist. Dar a reușit să întărească toate calitățile care au transformat un adolescent impetuos într-un virtuoz de o excepțională valoare, concentrat în cercetarea stilului, alegând, din bogăția de nuanțe care-i stăteau la îndemână, pe cele care reliefau graiul muzical.”²

Primele compoziții notabile sunt camerale, compuse în 1932, *Sonata pentru pian*, și *Sonatina pentru vioară și pian*, pentru ambele fiindu-i acordate premii la Concursul ”George Enescu”. Sonata pentru pian demonstrează începutul maturității sale creatoare și acumulării de cunoștințe de la profesorul său Mihail Jora, prin scriitură este orchestrală, cu ample acorduri, armonii intens cromatizate, într-un stil romantic.

Sonatina pentru vioară și pian, se numără printre cele mai celebre lucrări, fiind de inspirație folclorică. Prima parte este bogată în armonizări cu elemente modale și modulații, ce-a de-a doua parte este lirică și diafană, iar în ce-a de-a treia parte revine la scriitura de tip polifonic.

La Paris, la *Școala Normală de Muzică*, își prezintă *Sonatina pentru vioară și pian* și *Suita Șătrarii*. Aceasta este una dintre compozițiile cele mai des interpretate ale lui D.Lipatti, pentru care în 1937 a obținut Medalia de argint a Republicii Franceze. Prin intermediul acestei lucrări valorifică frumusețea muzicii lăutărești și este singura lucrare cu intenții programatice. Se simt influențe clasice dar și neoromantice, sonoritățile fiind asemănătoare cu cele ale lui G.Enescu, I.Stravinsky sau Béla Bartók. Dinu Lipatti cunoaște foarte bine sonoritatea fiecărui instrument reușind astfel să creeze o autentică lucrare românească, unde se împletesc teme de origine folclorică cu umorul național. Tratarea descriptiv-pitorească, folosirea modurilor populare cromatice, accentuând intenționat elementele cu caracter oriental, atmosfera de umor popular, îl înrudesce în creație cu mulți compozitori ai vremii: Mihail Jora, Theodor Rogalski, Filip Lazăr și alții.

În anul 1936 a compus *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*. Această lucrare a primit chiar admirația lui Igor Stravinsky. Compoziția este construită în patru părți, îmbinând forme preclasice și clasice, cu un limbaj modern. Orientarea timpurie a lui D.Lipatti către modelele clasice și preclasice a fost cea în care s-a format, prin scoala franceză.

²Paladi, Marta - O istorie a pedagogiei pianistice în România secolului XX, Florica Musicescu, întemeietor de școală, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2012, p.57

Ascultând lucrările sale deosebim clar influențe preclasice, în special J.S.Bach, pentru care D.Lipatti avea o evidentă condescendență. Astfel, compoziții ca *Toccata pentru suflători și coarde*, *Concertino în stil clasic*, sau *Cadențele* pentru concertele de pian de J.Haydn și W.A.Mozart, scot la suprafață tendința sa de a se folosi de maniera neoclasică de compoziție.

În 1939, D.Lipatti prezintă *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de coarde*, unde a colaborat cu buna și talentată sa prietenă, Clara Haskil. Tot în aceea perioadă prezintă *Nocturna în fa diez minor*, pentru pian.

În *Simfonia concertanta pentru două pianе și orchestră de coarde*, se observă orientarea pronunțată spre limbajul neoclasic și cel contemporan.

Fantezia, op.8, pentru pian a fost interpretată prima dată de către D.Lipatti în anul 1941, la Ateneul Român.

„Cu privire la *Sonatina pentru mâna stângă*, au fost o serie de presupuneri referitoare la opțiunea compozitorului pentru această variantă de scriitură. Este cert faptul că pianistul Paul Wittgenstein – reprezentativ în secolul al XX-lea pentru abordarea literaturii pianistice pentru mâna stângă - a concertat la București de patru ori în perioada interbelică.”³ Astfel că, ar fi fost posibil ca Dinu Lipatti să fie prezent la aceste concerte, influențând oarecum alegerea ulterioară a compozitorului.

Sonatina pentru mâna stângă este o lucrare formată din trei părți, (*Allegro moderato*, *Andante espressivo* și *Allegro scherzando*). „În prima parte - *Allegro*-ul introductiv se găsesc elemente tipice scriiturii senza basso a lui Bach. Această parte se caracterizează prin figurații de șaisprezecimi de tip perpetuum mobile, care cu siguranță ar putea să fi fost - într-un registru cu două octave mai sus - începutul aidoma al schiței pentru vioară, o caracteristică esențială fiind mișcările de pendulare în terțe mici:”⁴



³ Sassmann, Albert - *Sonatine pour piano (Main gauche seule)* de Dinu Lipatti - palinodie a unei compoziții neterminate pentru vioară solo ?, în *Revista Muzica* nr. 1/ 2006, București, Editura Muzicală, 2006, p. 52

⁴ Grigorescu, Olga - *Dinu Lipatti*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2011, p.57

Este o lucrare originală prin scriitura folosită - doar pentru mâna stângă, iar discursul sonor se caracterizează prin simplitate și melodicitate.

Trei dansuri românești pentru două piane este o lucrare ce reprezintă maturizarea sa din punct de vedere compozițional, cu o formă mai clară și mai unitară. Temele folosite în această lucrare sunt clar inspirate din folclor, însă tratarea lor armonică și polifonică este gândită prin mijloace politonale și polimodale. Fiecare dans are originalitatea sa: dacă prima parte este susținută pe un ritm de geampara, care apare cromatizat și fragmentat, cel de-al doilea dans, *Andantino*, este susținut de o idee mai lirică cu o structură modală. Cel de-al treilea dans, *Allegro vivace*, duce spre o formă de sonată:



În anul 1949 compune *Aubade*, pentru cvartet de suflători: flaut, oboi, clarinet și fagot. Aceasta este o lucrare modernă, bazată pe modalism, intens cromatizată, cu schimbare de trepte, secunde și terțe mari și mici. Gândită în patru părți, ea reprezintă una din cele mai reușite lucrări ale compozitorului, datorită combinației de timbruri, a polifoniei dense, a motivelor ce migrează dintr-o parte în alta și nu în ultimul rând a folosirii ritmurile de sârbă.

De asemenea, D. Lipatti a compuns cadențe pentru concerte : *Concertul în re minor*, de W. A. Mozart KV 466, *Concertul în mi bemol major*, de W. A. Mozart (2 piane), *Concertul în re major*, J. Haydn, *Concertul în si bemol major*, de W. A. Mozart, *Concertul în do major*, de W. A. Mozart KV 467.

Printre marile și multiplele sale apariții în public și permanenta sa dorință de compoziție, Dinu Lipatti a reușit să lase moștenire și transcripții ale unor importante creații muzicale. Le vom menționa în ordine cronologică: 1938 - *Două sonate de clavecin*, pentru cvintet de suflători, de D. Scarlatti; 1940 - *Șase sonate*, aranjate pentru cvintet de suflători, de același autor.

Dinu Lipatti a fost și va rămîne în amintirea tuturor celor care l-au cunoscut, sau ascultat, și ca un mare interpret. El este cel care a reușit să înțeleagă sensurile ascunse ale lucrărilor interpretate, a unor sonorități unice, rămânând o personalitate complexă. Fără a fi pasionat de compoziție, fără spiritul său autocritic și fără dorința de autodepășire nu ar fi putut să ofere lumii întregi interpretări atât de valoroase.

Nadia Boulanger îl descrie astfel pe Dinu Lipatti: "Artistul mare este acela ce se uită pe sine, într-atât îi dă el muzicii adevărata sa valoare. Spunând că îl situez pe Dinu Lipatti printre rarii artiști care pot și vor să o facă, arăt ce încredere am în el ca pianist și compozitor."⁵ O natură generoasă, complexă, de o sensibilitate profundă, un spirit aflat într-o continuă căutare, pentru care muzica era o modalitate de a dăruia oamenilor frumosul și prin aceasta de a se dăruia pe sine - acesta a fost Dinu Lipatti. "Calitățile sale și particularitățile sale sufletești se relevă în trăsăturile definitorii ale muzicii sale, în arta sa interpretativă, în formarea și orientarea elevilor săi, în receptarea și comentarea fenomenului muzical al zilei - toate aceste aspecte îndeplinind o vocație dintre cele mai alese."⁶ Iubirea și dăruirea sa pentru compoziție a reprezentat un alt mod de a se exprima. Și chiar dacă viața sa a fost foarte scurtă a reușit să se înscrie în istoria muzicii românești și internaționale cu aproximativ treizeci de lucrări diferite ca gen și stil.

În compozițiile sale se resimt influențe clasice, neoclasice, neoromantice și impresioniste peste care aduce cu o mare măiestrie "elementele melodice și ritmice pur românești, apoi o preferință pentru armonii cromatice disonante, bogat modulate, tinzând spre un politonalism și spre o poliritmie pe care compozitorul încearcă să le filtreze în direcția unei simplități și concizii în exprimare, iată mai mult ca sigur direcția în care Lipatti ar fi evoluat în continuare, depășind orice influență, rămânând el însuși..."⁷ Aceste elemente conduc întreaga sa creație în sfera universalității.

⁵ Lipatti, Ana - *Viața pianistului Dinu Lipatti*, Editura Litera, București, 1975, p.81

⁶ Bărgăoanu Grigore, Tănăsescu Dragoș, *Dinu Lipatti*, Monografia, Editura Muzicală, București, 1971, p.5

⁷ Idem- op.cit., p.12

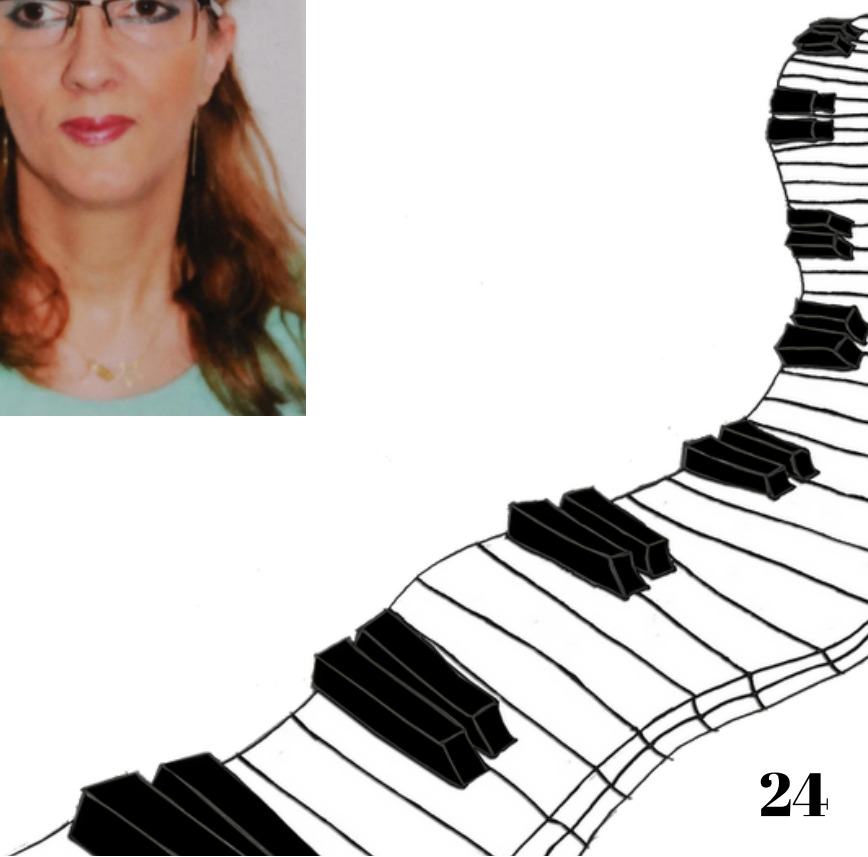


Bibliografie

1. Bărgăoanu Grigore, Tănăsescu Dragoș. 1971. *Dinu Lipatti*, Monografia, București: Editura Muzicală.
2. Grigorescu, Olga. 2011. *Dinu Lipatti*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
3. Paladi, Marta. 2012. *O istorie a pedagogiei pianistice în România secolului XX, Florica Musicescu, întemeietor de școală*, București: Editura Didactică și Pedagogică.
4. Sassmann, Albert. 2006. *Sonatine pour piano (Main gauche seule)* de Dinu Lipatti - *palinodie a unei compoziții neterminate pentru vioară solo?*, în Revista Muzica nr. 1/ 2006, București, Editura Muzicală, 2006
5. Tănăsescu, Dragoș. 1965. *Lipatti*, București: Editura Meridiane.

Student: Maria Magdalena BABU

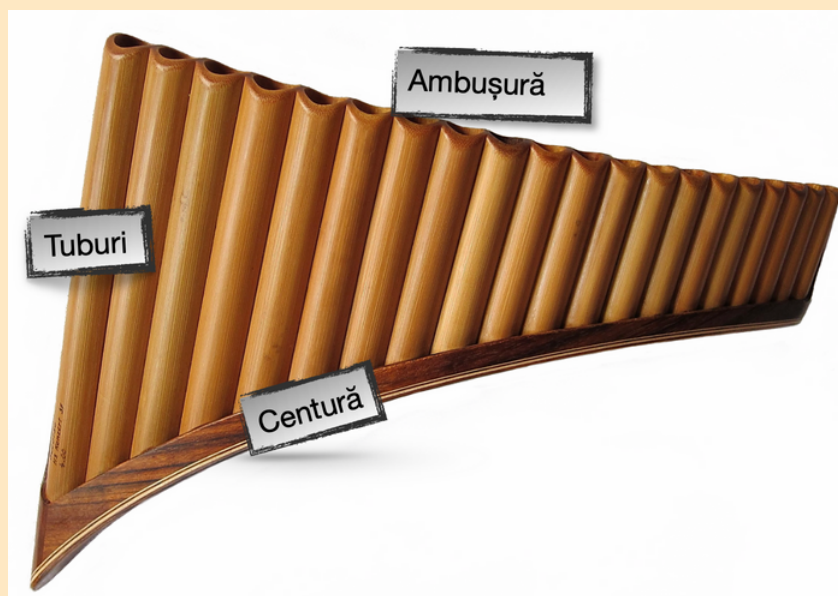
Coordonator: Prof.Univ.Dr.Daniela COJOCARU



O SCURTĂ CĂLĂTORIE ÎN LUMEA NAIULUI

Naiul își are rădăcinile din cele mai vechi timpuri, fiind prezent și dezvoltându-se în diferite culturi ale lumii. Mitologia greacă ne amintește povestea de dragoste dintre Zeul Pan și Nimfa Syrinx, care fugind de atențiile Zeului Pan, aceasta a fost transformată în trestie. Pentru a se consola, Zeul Pan a tăiat trestia în bucăți, le-a lipit între ele, iar sărutându-le a descoperit că suflul său poate crea sunete. Astfel a luat naștere primul nai denumit în amintirea nimfei pierdute: Syrinx.

Pe vechiul teritoriu al României, în mormintele datând din epoca romană, la Tomis și Callatis, au fost descoperite inele pe care erau gravați fauni cu nai, vasele din aceeași perioadă fiind ornamentate cu același model. Tiberiu Alexandru în *Instrumentele muzicale ale poporului român* oferă termenului *nay* sensul de instrument de suflat în general, dar și pentru limba arabă.



Un nai este format din trei părți:

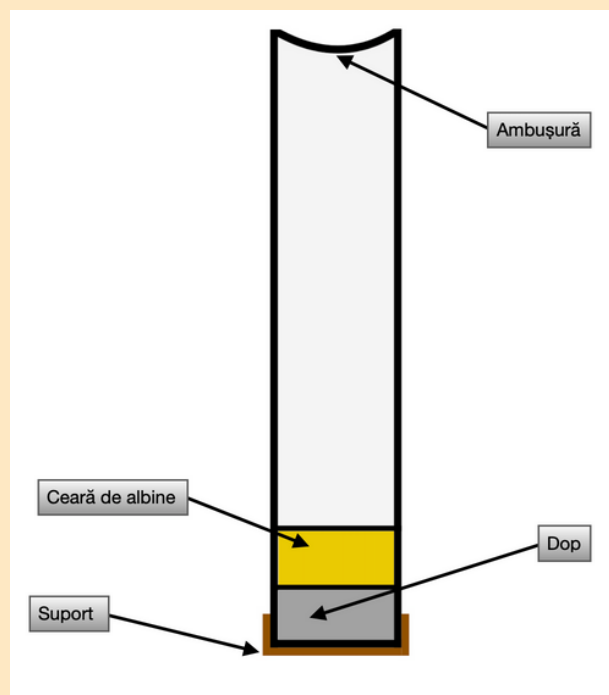
Ambușura: este partea deschisă a naiului. Plasată sub buză, acesta este locul în care se întâmplă magia iar sunetul capătă viață.

Tuburi: fiecare dintre cele 22 de tuburi emite, în funcție de lungimea sa, un sunet diferit.

Centura: este partea inferioară a naiului, care menține toate tuburile împreună.

Tubul unui nai văzut din interior:

Care este semnificația cuvintelor „dop” și „ceară de albine”? Dopul, care este dispozitivul de închidere a tubului pe partea inferioară, este fabricat de obicei din plută. Ceara de albine este folosită pentru acordarea fină a instrumentului. Aceasta este presată pe dop, iar astfel fiecare tub individual este acordat la frecvența corectă.



Naiul trăiește astăzi prin valoarea lui proprie, prin farmecul lui personal, sunetul său deosebit este cel ce declanșează impactul de vrajă asupra auditoriului. Întâlnim naiul în toată lumea...

Student: Andreea CHIRA



Scarlatti și opera seria

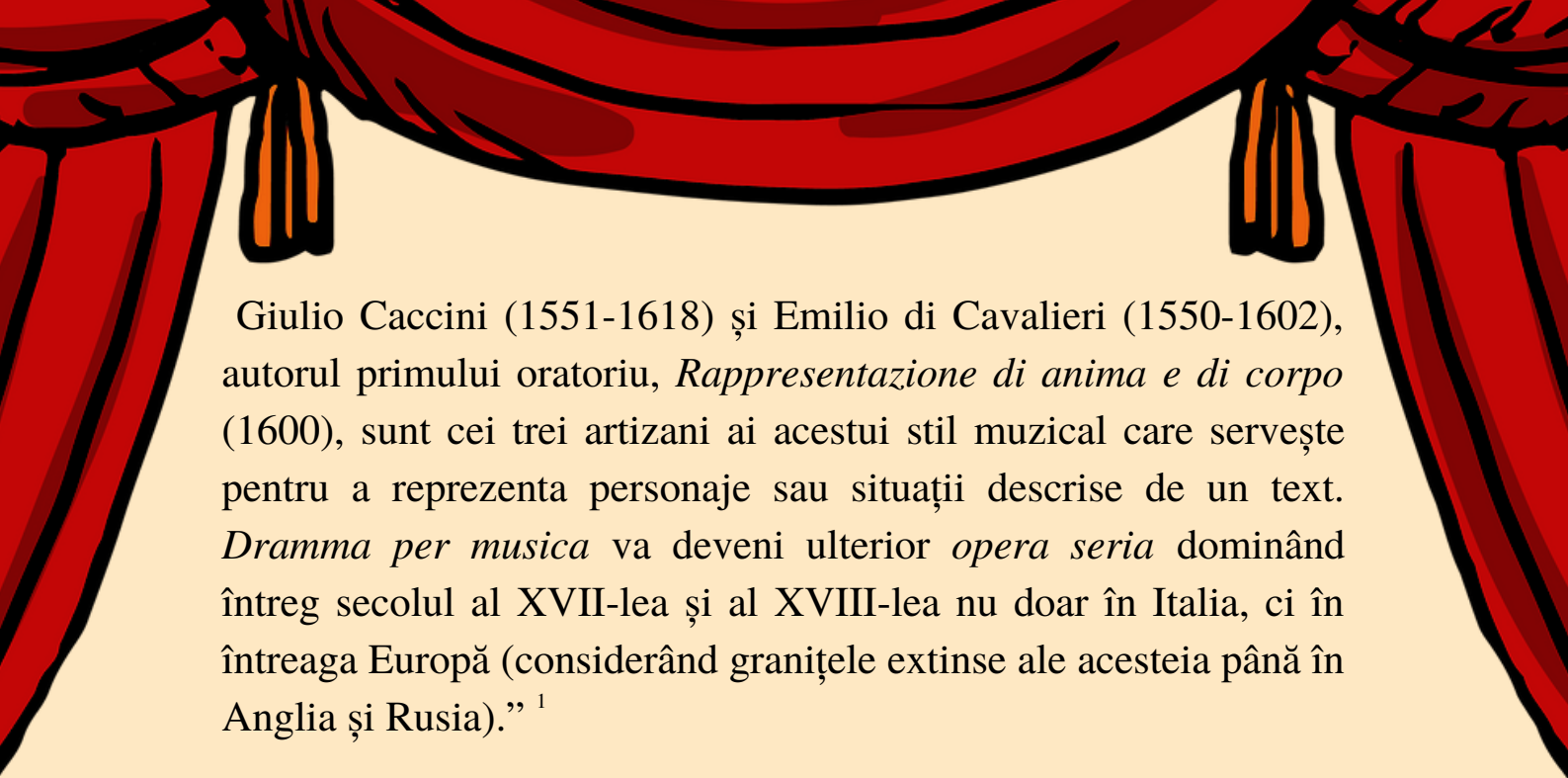
1. Contextul socio-cultural al apariției stilului napoletan

Dacă la sfârșitul Renașterii și începutul epocii Baroce, activitatea *Camerata fiorentina* a condus la apariția genului de teatru liric, la sfârșitul secolului al XVII-lea *Accademie dell'Arcadia*, inițiată și aflată sub patronajul eruditei regine Christina a Suediei (1626-1689) până la moartea acesteia, a declanșat, (1700), una dintre cele mai importante reforme ale operei seria.

Cea de a doua reformă avea să fie cea impulsionată de Ch. W. Gluck (1714-1787), cincizeci de ani mai târziu, și, care avea să plaseze opera *seria* pe orbita unor schimbări profunde, conducând-o înspre ceea ce va fi opera romantică.

Pe parcursul secolului al XVII-lea teatrul liric cunoaște o evoluție marcată de preocuparea pentru coerența dramatică, jocul expresiv al actorului-cântăreț și o serie de înnoiri în domeniul construcției și tehnicii scenice. Gustul artistic elevat al unui public bun cunoscător al limbii italiene, care îi permitea să savureze rafinamentele poetice și cântul sensibil (*bel canto*) al operei *seria*, se va transforma și el pe parcursul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea. Plăcerea pentru frumusețea imaginilor poetice și a unui cânt elaborat va fi înlocuită de interesul pentru dramă și, în final, pentru o acțiune scenică mai încheată și mai susținută.

„*Dramma per musica* ia naștere în contextul apariției stilului *rappresentativo*. Jacopo Peri (1561-1633), autorul primei *dramme per musica*, care s-a păstrat până astăzi, intitulată *Euridice* (1600),



Giulio Caccini (1551-1618) și Emilio di Cavalieri (1550-1602), autorul primului oratoriu, *Rappresentazione di anima e di corpo* (1600), sunt cei trei artizani ai acestui stil muzical care servește pentru a reprezenta personaje sau situații descrise de un text. *Dramma per musica* va deveni ulterior *opera seria* dominând întreg secolul al XVII-lea și al XVIII-lea nu doar în Italia, ci în întreaga Europă (considerând granițele extinse ale acesteia până în Anglia și Rusia).”¹

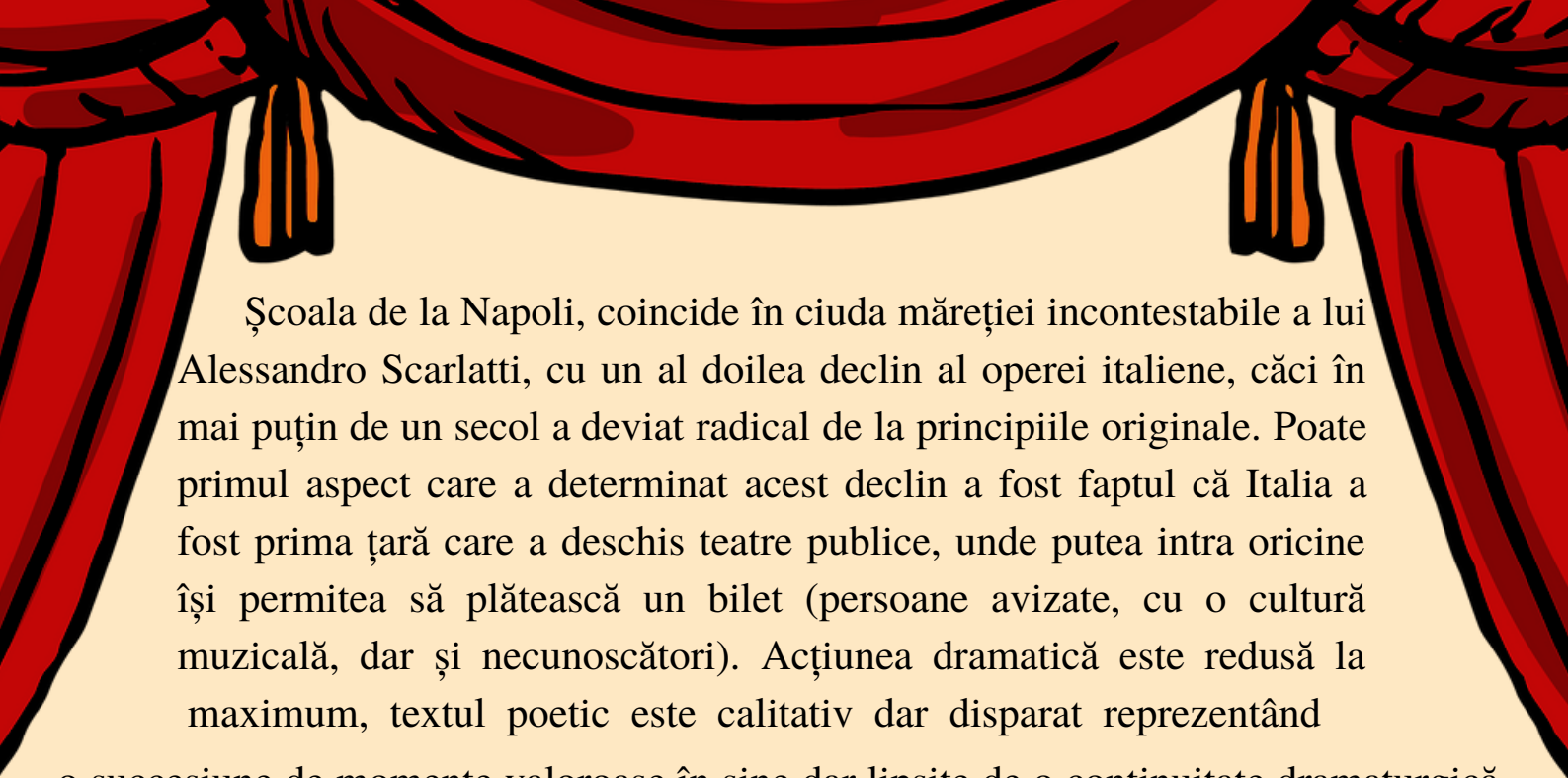
Membrii *Accademiei dell’Arcadia*, poeți, oameni de litere și compozitori au reușit să introducă noi elemente în genul pe care îl considerau potrivit pentru materializarea celor mai înalte idealuri estetice. Ideile lor au condus astfel către o reformă a libretelor, în sensul unei mai pronunțate organicități și unități; către – din nou – o separare a genurilor în tragic și comic, precum și către o reducere a numărului de arii, dar nu și a elementelor de virtuozitate vocală. În ceea ce privesc subiectele *operei seria*, predilecția marcată rămânea cea pentru inspirația de sorginte clasică greco-latină.

Alessandro Scarlatti (1660-1725) a fost acceptat în rândul membrilor *Accademiei dell’Arcadia* în anul 1706, alături de Bernardo Pasquini (1637-1710) și Arcangelo Corelli (1653-1713), sub pseudonimul *Terpandro Politeio*. A. Scarlatti a surprins membrii acestui cerc deosebit de select cu talentul său improvizatoric, în compoziție, mai cu seamă în cantatele solo.

„La începutul secolului al XVIII-lea, pe fondul unor evenimente socio-politice și a Războiului de Succesiune din Spania (1701 - 1714), ce au contribuit la golirea trezoreriilor orașului, în Napoli s-a adâncit criza economică. Orașul sărăcește și majoritatea compozitorilor și interpreților ce învățaseră la renumitele școli de compoziție și cânt din Napoli, nemaiputându-se întreține, părăsesc localitatea căutând un trai mai bun. Se răspândesc în toată Europa, ducând cu ei noua formă de operă *dramma per musica*, aceasta devenind rapid limbajul muzicii dramatice europene.”²

¹De Van, Gilles, (2002). L’opéra italien, Editura Puf, p.46.

²Moindrot, I. L’opéra seria ou le règne des castrats, ÉditionsFayard, pp. 134-139.



Școala de la Napoli, coincide în ciuda măreției incontestabile a lui Alessandro Scarlatti, cu un al doilea declin al operei italiene, căci în mai puțin de un secol a deviat radical de la principiile originale. Poate primul aspect care a determinat acest declin a fost faptul că Italia a fost prima țară care a deschis teatre publice, unde putea intra oricine își permitea să plătească un bilet (persoane avizate, cu o cultură muzicală, dar și necunoscători). Acțiunea dramatică este redusă la maximum, textul poetic este calitativ dar disparat reprezentând

o succesiune de momente valoroase în sine dar lipsite de o continuitate dramaturgică. Într-o singură operă se permitea amestecul genurilor și era sacrificată unitatea dramei în favoarea vocalității și a talentului actoricesc. Potrivit lui Antoine Goléa, „opera napoletană se caracterizează (...) prin faptul că autorul muzicii devenea un personaj secundar, o utilitate abia tolerată, alături de atotputernicia libretistului, pe de o parte, și a cântărețului, pe de alta.”³

Pe de altă parte, în Franța, în aceeași epocă, opera franceză ce se situa mult mai mult în linia florentinilor și a lui Claudio Monteverdi (1567-1643), cunoaște cu Jean Baptiste-Lully (1632-1687) și succesorii lui, una din cele mai strălucitoare perioade din istoria ei. Noul stil de operă era bazat pe două caracteristici fundamentale: calitatea componistică și calitatea interpretării. În Franța se concepeau deopotrivă librete de foarte bună calitate, dar și texte pentru divertismentul curții, însă întotdeauna cu sens. Se punea mare accent pe unitatea dramaturgică iar genurile erau bine delimitate. Limba franceză fiind una consonantică, a ridicat mari probleme vocaliștilor, lucru ce nu s-a întâmplat în Italia, unde limba italiană este plină de vocale, muzicală, ideală pentru cânt. De asemenea, gustul popoarelor pentru voci era diferit. Pe de-o parte, francezii preferau vocile grave, pe de altă parte, italienii pledau pentru vocile înalte, fiind adevărați exponenți ai virtuozității vocale.

³Goléa A. 2010. *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, București: Editura Muzicală, p.154.



2. Alessandro Scarlatti și *dramma per musica*

Nu este ușor să tragem concluzii privitoare la stilul, limbajul și personalitatea muzicală a lui Alessandro Scarlatti, deoarece creația sa este de mari proporții, diversă și doar parțial descoperită. De fapt, el a știut să își apropie talentul de stiluri dintre cele mai diferite, după epocile, orașele în care a trăit și destinațiile lucrărilor compuse: aproximativ 85 de opere, mai mult de 600 de cantate profane sau religioase pentru o voce, 90 de cantate pe mai multe voci sau cu acompaniament instrumental, 35 de oratorii, misse și o creație instrumentală, 12 *concertti grossi*, sonate pentru flaut și diferite lucrări pentru clavecin.

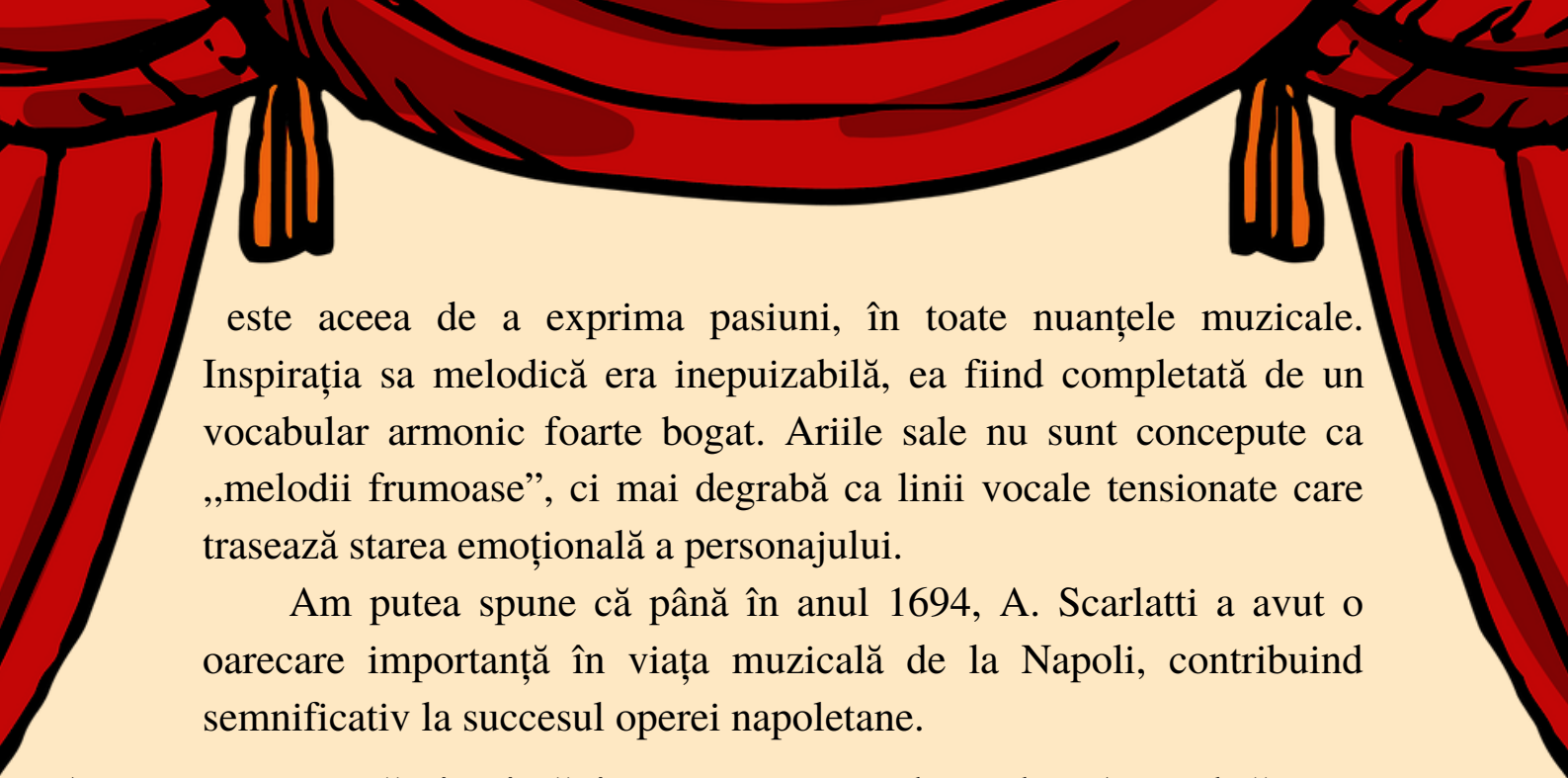
Alessandro Scarlatti nu poate fi considerat un reformator al operei napoletane, deoarece primele lui lucrări erau încă tributare stilului contrapunctic și se inspirau din plin din creația lui Alessandro Stradella (1639-1682), de la care preia forma *ariei da capo*. „Pe de altă parte, A. Scarlatti are meritul de a fi reușit să definească forma clară a acestui tip de arie.”⁴

De asemenea, i se datorează introducerea uverturii de tip italian (structurată în mișcări repede-lent-repede), formă care se va impune și care va fi curând preluată de către compozitorii italieni de operă ai vremii.

O altă inovație care i-a fost atribuită a fost introducerea recitativului *accompagnato* însoțit de orchestra de coarde, pe care Domenico Freschi (1634-1710) a folosit-o frecvent începând cu lucrarea *Olimpia vendicata*, pentru a sublinia situații dramaturgice importante.

În recitativ, A. Scarlatti acordă o atenție deosebită unei reprezentări muzicale tridimensionale a textului și folosește coloratura picturală pentru a evidenția cuvintele cheie care sunt deosebit de emoționale sau importante din punct de vedere al conținutului. Scriitura vocală ornamentală devine caracteristică stilului *bel canto*. A. Scarlatti este unul din compozitorii care face din armonie unul din instrumentele zugrăvirii sentimentelor. Culoarea tonală devine și ea un alt din mijloc de evidențiere a emoțiilor. A. Scarlatti a considerat că cea mai nobilă sarcină a unui compozitor

⁴ Moindrot, I. op.cit. p.127.



este aceea de a exprima pasiuni, în toate nuanțele muzicale. Inspirația sa melodică era inepuizabilă, ea fiind completată de un vocabular armonic foarte bogat. Ariile sale nu sunt concepute ca „melodii frumoase”, ci mai degrabă ca linii vocale tensionate care trasează starea emoțională a personajului.

Am putea spune că până în anul 1694, A. Scarlatti a avut o oarecare importanță în viața muzicală de la Napoli, contribuind semnificativ la succesul operei napoletane.

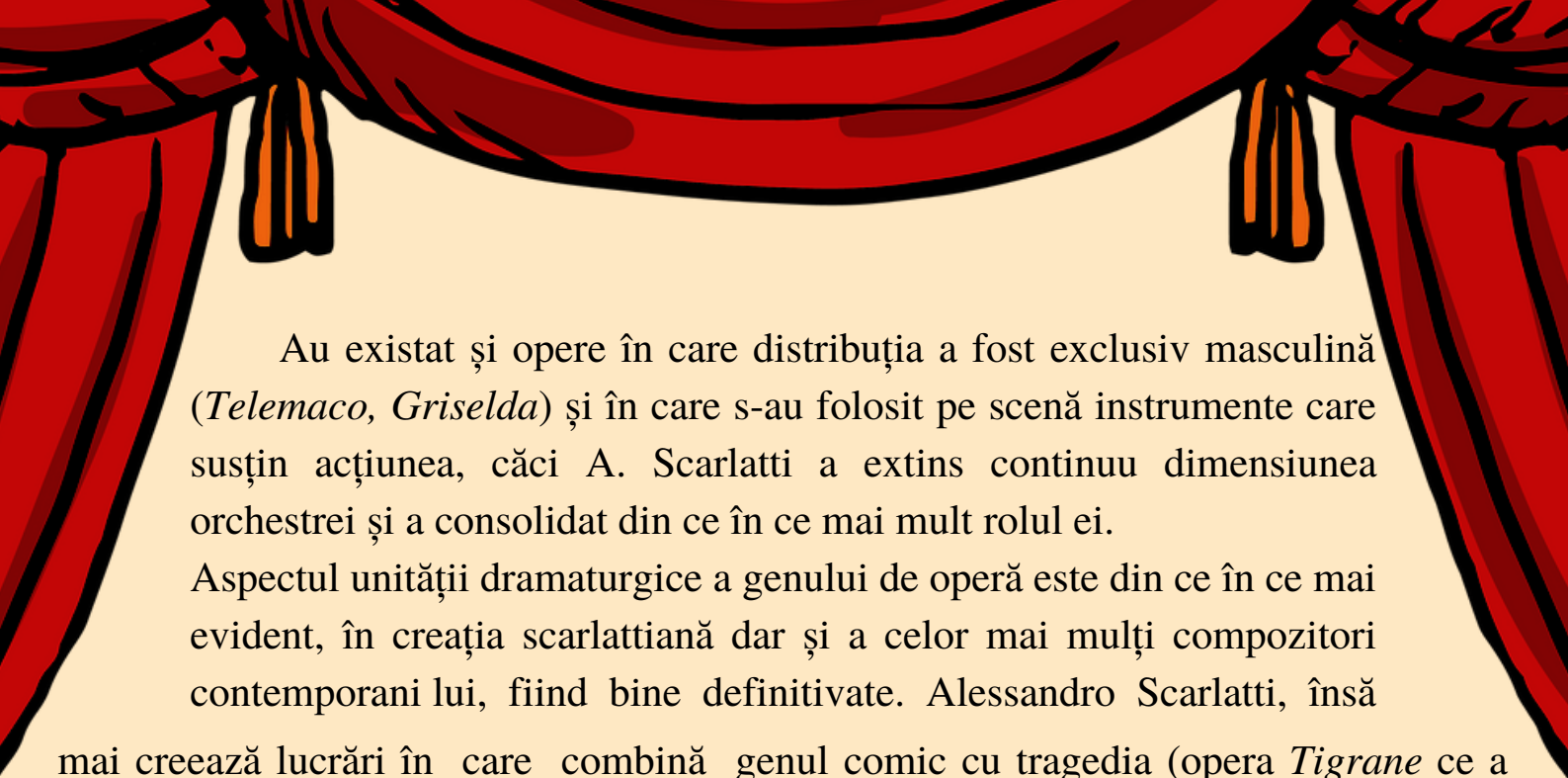
Acest compozitor rămâne însă, în principiu un tradiționalist. Aportul său componistic se reflectă cel mai bine în lucrările sale religioase și în muzica instrumentală. Cantatele și oratoriile sunt compuse cu deosebită grijă și cu o bogăție mai mare decât operele sale. A. Scarlatti realizează de asemenea, o punte între vechea *sonata a tre* și viitoarea formă a cvartetului de coarde, prin publicarea unei culegeri pentru instrumente soliste în 1725, ultimul an al vieții sale.

3. Structura operei seria în creația lui Alessandro Scarlatti

„Structura operei seria la Alessandro Scarlatti este considerată a fi arhaică comparativ cu opera reformată din timpul său. Se cunosc 85 de manuscrise originale sau copii ale operelor compuse de A. Scarlatti. În anul 1721, la premiera operei *Griselda*, la teatrul *Capranica*, însuși compozitorul notează în libretul tipărit că aceasta din urmă este cea de-a 114 operă a sa. Foarte multe manuscrise s-au pierdut sau au fost regăsite parțial după mult timp. *Griselda* rămâne ultima dintre lucrările de operă ale lui A. Scarlatti păstrată integral.”⁵

Operele acestui compozitor erau împărțite în trei acte. Structura acestui gen liric era delimitată în trei părți. Totuși, au existat și excepții. În cadrul Carnavalului de la Veneția din 1707, A. Scarlatti a încercat să cucerească publicul cu două opere noi, *Mitridate Eupatore* și *Il trionfo della liberta*. În loc de obișnuitele librete în trei acte cu intrigile lor complexe, poetul Girolamo Frigimelica Roberti a scris pentru el aceste două drame din cinci acte, după modelul tragediei clasice franceze. În epocă operele nu au avut succes. Astăzi, însă, *Mitridate Eupatore* este considerată o capodoperă a lui Alessandro Scarlatti.

⁵ Dent, E.J. (1905) Alessandro Scarlatti, Londra : Edward Arnold p.164.



Au existat și opere în care distribuția a fost exclusiv masculină (*Telemaco*, *Griselda*) și în care s-au folosit pe scenă instrumente care susțin acțiunea, căci A. Scarlatti a extins continuu dimensiunea orchestrei și a consolidat din ce în ce mai mult rolul ei.

Aspectul unității dramaturgice a genului de operă este din ce în ce mai evident, în creația scarlattiană dar și a celor mai mulți compozitori contemporani lui, fiind bine definite. Alessandro Scarlatti, însă

mai creează lucrări în care combină genul comic cu tragedia (opera *Tigrane* ce a avut premiera în anul 1715 la Napoli). Majoritatea ariilor aveau forma *da capo*. Unele dintre ele erau fără recitativ, altele, cu recitativ, (la început *secco*, apoi *recitativo accompagnato*). Într-o lucrare de gen se regăseau aproximativ 45-55 de arii, variate ca dimensiune.

Operele deveniseră pline de farmec, un adevărat spectacol pentru vremea respectivă și datorită mașinărilor ce se foloseau, a costumelor și decorurilor opulente și extraordinar de elaborate.

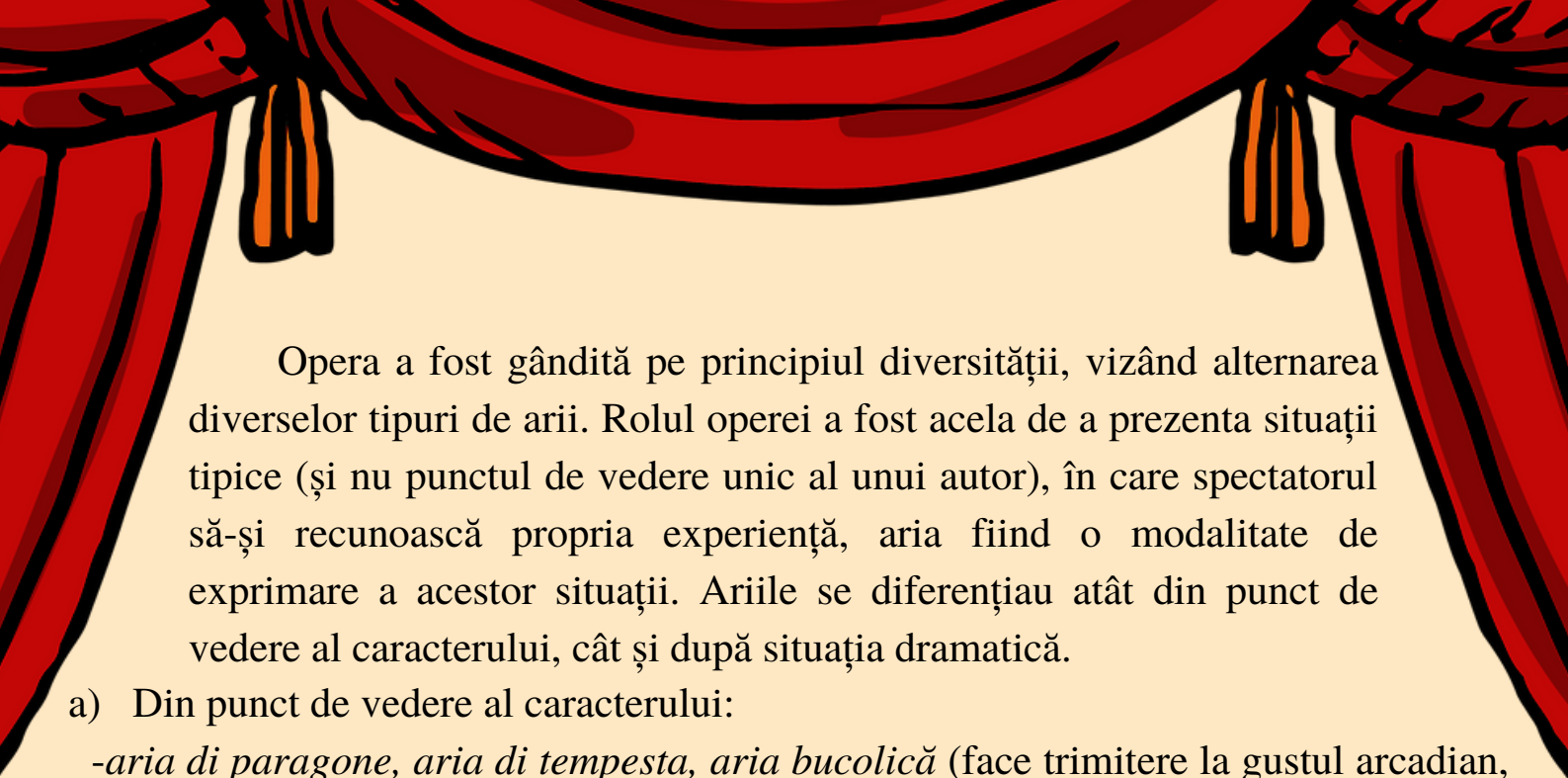
4. Tipuri de arii

Creația componistică din sec. al XVII-lea și al XVIII-lea reflectă o muzică de tip discurs. Opera este un gen tipic baroc, eterogen, dar fiecare strat constituie un discurs codificat, alcătuit după legile retoricii. Gesturile sunt și ele incluse în același limbaj codificat. Gândirea de tip discurs este o modalitate de structurare a limbajului muzical, care favorizează textul în opoziție cu gândirea arhitectonică muzicală specifică stilului polifonic: *aria da capo* (ABA'). *Aria da capo* are structura unei mici drame, în care:

A= *expositio*

B= *naratio, propositio, argumentatio*

A'= *confirmatio* (revenirea A-ului cu mai multe argumente înseamnă o schimbare emoțională)



Opera a fost gândită pe principiul diversității, vizând alternarea diverselor tipuri de arii. Rolul operei a fost acela de a prezenta situații tipice (și nu punctul de vedere unic al unui autor), în care spectatorul să-și recunoască propria experiență, aria fiind o modalitate de exprimare a acestor situații. Ariile se diferențiau atât din punct de vedere al caracterului, cât și după situația dramatică.

a) Din punct de vedere al caracterului:

- *aria di paragone, aria di tempesta, aria bucolică* (face trimitere la gustul arcadian, arii ce exprimă pasiuni, ancorate în imediat); (Exemple: *Gia il sole dal Gange* din opera *L'onesta negli amori*)

b) Din punct de vedere al formei:

- *aria da capo, cavatină, rondo* (Exemplu: *Sono in mar con ria procella* din opera *Carlo Re D'Alemagna*);

- *aria bucolică – Un ruscello puro e bello*;

- *aria di tomba – Cara tomba* din opera *Mitridate Eupatore*; *Se tu della mia mia morte* din opera *La Caduta de 'Decemviri*;

- *aria di lamento – O cessate di piagarmi* din opera *Il Pompeo*;

- *aria di paragone* – arie de comparație a sentimentelor cu natura, ce exprimă o contemplație poetică asupra naturii.

- *aria di tempesta* – arie ce redă imaginea unei naturi agitate; sunt arii ce se caracterizează prin asocierea violenței pasiunilor cu violenta naturii. Din punct de vedere muzical, aceste efecte de imitație sunt realizate prin: culoare instrumentală, ritm, măsură, accente, tonalități care vizează crearea unui efect aproape fizic. Lungimea vocalizelor, atacul și succesiunea sunetelor înalte, micile figuri repetate, tunetul trilurilor și cadența notelor repetate constituie mijloace pentru a descrie muzical furtuna. Astfel de arii apar la A. Scarlatti cu un prim vers programatic.

„- *aria bucolică* – arie de inspirație pastorală care evocă frumusețile Arcadiei și hedonismul baroc. Ea redă natura cu toate elementele ei specifice.

- *aria di tomba* – arie ce evocă amintirea unei persoane dragi.

- *aria di lamento* – arie ce exprimă o suferință din dragoste neîmpărtășită (stăpânul îndrăgostit de prizonieră, regele îndrăgostit de sclava lui).”⁶

⁶Moindrot, I. op.cit. pp.197-210.

Concluzii

Chiar dacă aparține unor vremuri îndepărtate, creația lui Alessandro Scarlatti își regăsește rezonanță în contemporaneitate. Muzica lui este o formă de gândire ce devine un stil, interpretarea unei astfel de muzici obligându-ne să facem un arc peste timp, până în secolul al XVII-lea. Pentru a putea pătrunde tainele interpretării stilului baroc trebuie să înțelegem că muzica de tip discurs este fondată pe articularea sunetelor cu textul căci numai acesta din urmă poate genera sensuri.

Bibliografie

De Van, G. 2002. *L'opéra italien*, Paris: Editura Puf.

Goléa, A. 1987. *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, București: Editura Muzicală.

Moindrot, Isabelle. 1983. *L'opéra seria ou le règne des castrats*, Paris: Editura Fayard.

Student: Elena CĂLIN

Coordonator: Prof.Univ.Dr.Habil. Nicoleta ARDELEAN



Compozițiile studenților

Toamna

Muzica Crăciun Stefan

Text Octavian Goga

Moderato ♩ = 142

Soprano

Alto

Tenor *p*

Bass *p*

du - du-du - du - du - du-du

du - du-du - du - du - du-du

du - du-du - du - du - du-du

du - du-du - du - du - du-du

5 *mp*

S. Val de bru - mă ar - gin - ti - e Mi-a în - po - do - bit gră - di - na
Si cum de la mia - ză noap - te Vi - ne vâ - tul fă - ră mi - lă

A. Mi-a în - po - do - bit gră - di - na
Vi - ne vâ - tul fă - ră mi - lă

T. *p* du - du-du - du - du - du-du Mi-a în - po - do - bit gră - di - na
du - du-du - du - du - du-du Vi - ne vâ - tul fă - ră mi - lă

B. *p* du - du-du - du - du - du-du Mi-a în - po - do - bit gră - di - na
du - du-du - du - du - du-du Vi - ne vâ - tul fă - ră mi - lă

9 *mf*

S. Fi - re - lor de lă mîi Li se us - că ră - dă - ci - na
De pe vîr - ful su - rii noas - tre Smul - ge - n cet că - te - o sin - dri - lă

A. du - du - du - du - du - du - du - du - Li se us - că ră - dă - ci - na
du - du - du - du - du - du - du - du - Smul - ge - n cet că - te - o sin - dri - lă

T. *mf*
Fi - re - lor - de lă - mî - i - ta Li se us - că ră - dă - ci - na
De - pe vîr - ful su - ri noas - tre Smul - ge - n cet că - te - o sin - dri - lă

B. du - du - du - du - du - du - du - du - Li se us - că ră - dă - ci - na
du - du - du - du - du - du - du - du - Smul - ge - n cet că - te - o sin - dri - lă

13 *mp*

S. Pes - te cres tet de dum - bra - vă
De - vi - for pă - gă - nă

A. *p*
du - du - du - du - du - du - du - du No - rii suri îsi poar - tă plum - bul
du - du - du - du - du - du - du - du Se - n - do - iesc nu - cii bă - tră - nii

T. *mf*
Pe - ste cres - tet de dum - bra - vă No - rii suri îsi poar - tă plum - bul
De vi - for - ni - ta pă - gă - nă Se - n - do - iesc nu - cii bă - tră - nii

B. *p*
du - du - du - du - du - du - du - du No - rii suri îsi poar - tă plum - bul
du - du - du - du - du - du - du - du Se - n - do - iesc nu - cii bă - tră - nii

17

mp *mf*

S. Cu po - doa - ba zdrent - tu - i - tă tre - mu - ră pe
Plân - ge-un pui de cio - câr - li - e sus pe cum - pă -

A. du - du - du - du - du - du - du - du tre - mu - ră pe
du - du - du - du - du - du - du - du sus pe cum - pă -

T. *mf* *mp*
Cu po - doa - ba zdren - tu - i - tă tre - mu - ră pe
Plân - ge-un pui de cio - câr - li - e sus pe cum - pă -

B. du - du - du - du - du - du - du - du tre - mu - ră pe
du - du - du - du - du - du - du - du sus pe cum - pă -

20

p *Ad Libitum Recitando*

S. câmp po - rum-bul Îl as - cult si simt sub ge - ne Cum o la - cri -
na fân - tă - nii

A. câmp po - rum-bul Îl as - cult simt cum ge - me 'cum o la - cri -
na fân - tă - nii

T. câmp po - rum-bul Îl as - cult simt cum ge - me cum o la - cri -
na fân - tă - nii

B. câmp po - rum-bul Îl as - cult simt cum ge - me cum o la - cri -
na fân - tă - nii

rall..... Tempo Primo

24

S. *mp* *mf*
mă în vi - e sea-mă-nă po-ves - tea pui go - las de

A. *p*
mă în vi - e du - du - du - du - du - du - du pui go - las de

T. *mf*
mă în vi - e Ni s-a sea - mă - nă po-ves - tea pui go - las de

B. *p*
mă în vi - e du - du - du - du - du - du - du pui go - las de

28

S. *p* Rall.....
cio - câr - li - e

A. *p*
cio - câr - li - e

T. *p* *pp*
cio - câr - li - e du - du - du - du - du - du - du

B. *p* *pp*
cio - câr - li - e du - du - du - du - du - du - du

Soapte Divine

Muzica : Crăciun Stefan

Textier : Boranda Remus

Comodo , a piacere ♩ = 82

Soprano

Alto

Tenor

Bass

mp

mp

mp

mp

Tu esti o la - cri - mă de rai O vo - ce -

Tu esti o la - cri - mă de rai O vo - ce

7

S.

A.

T.

B.

p

p

mp

mp

ce-mi sop - tes - te u - nui e - van -

ce-mi sop - tes - te u u - nui e - van -

ce-mi sop - tes - te Ca su - flul u - nui e - van -

ce-mi sop - tes te Ca su - flul u - nui e - van -

13

S. tai Ce-a - dânc mă li - nis - tes - te Mi-e fri - că

A. tai Ce-a - dânc mă li - nis - tes - te Mi-e fri - că

T. 8 tai Ce-a - dânc mă li - nis - tes - te Fric - că *p*

B. tai Ce--a dânc mă li - nis - tes - te Fri - că *p*

19

S. par - că să res - pir Să nu a - ting tre - zi -

A. par - că să res - pir Să nu a - ting să nu a - ting tre - zi -

T. 8 par - că să - res - pir Să nu a - ting tre - zi -

B. par - că să res - pir nu a - ting tre - zi -

25

mf

S. rea M--as scu - fun - da-n - tr-un e - li - xir Doar

mf

A. rea M-asscu-fun da-n-tr-un e - li - xir Doar

T. 8 rea scu - fun - da m-as scu-fun-da-n-tr-un e - li - xir Doar

B. rea M-as scu - fun - da-n-tr-un e - li - xir Doar

f

30

S. sã con - serv iu - bi rea

A. sã con - serv iu - bi rea

T. 8 sã con - serv iu - bi - rea Si mai mi-e

B. serv iu - bi - rea mai mi-e

mp

mp

35

S. *mp* Iu - bi - re an - ces - tra -

A. *mp* Iu - bi - re an - ces - tra -

T. 8 tea - mă să nu pierd Iu - bi - re an - ces - tra -

B. tea - mă să nu pierd Iu - bi - re an - ces tra -

41

S. lă n-as pu - tea să mă iert Iu - bi - rea

A. lă n-as pu - tea ca să mă iert Iu - bi - rea

T. 8 *mp* lă Căci n-as pu - tea ca să mă iert Iu - bi - rea

B. *mp* lă Căci n-as pu - tea ca să mă iert Iu - bi - rea

47

p

S. mea vi - ta - lă Căci n-as pu - tea ca să mă

A. mea vi - ta - lă Căci n-as pu - tea să mă

T. mea vi - ta - lă Căci n-as pu - tea ca să mă

B. mea vi - ta - lă Căci n-as pu - tea ca să mă

rall.....

53

S. iert Iu bi - rea mea vi - ta - lă

A. iert Iu - bi - rea mea vi - ta - lă

T. iert Iu - bi - rea mea vi - ta - lă

B. iert Iu bi - rea mea vi - ta - lă

Daniel J. Levitin. *Creierul nostru muzical. Știința unei eterne obsesii*. Editura Humanitas, 2010

1."Forța artei este capacitatea de a ne lega unii de alții și de adevărurile mai ample, legate de ceea ce înseamnă să fii viu și ce înseamnă să fii om." p. 272

3."Capacitatea noastră de a afla un sens în muzică depinde de experiență și de structurile neurale care pot să învețe și să se modifice singure la fiecare nou cântec și la fiecare nouă ascultare a

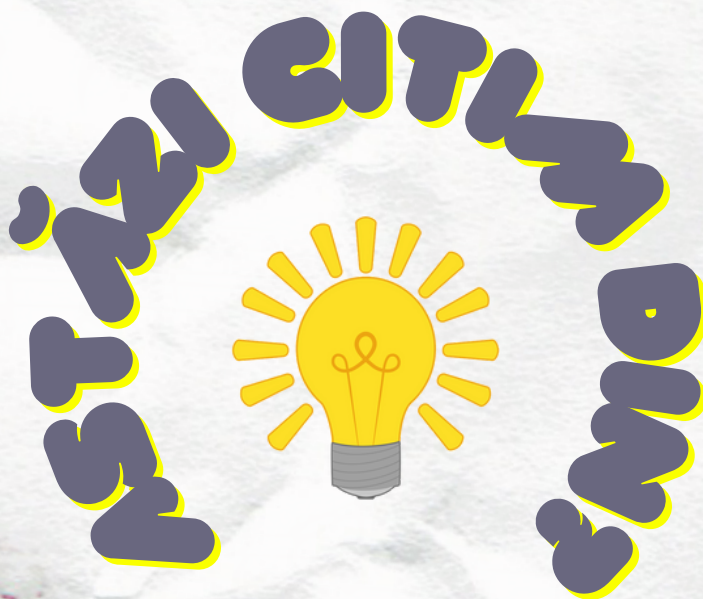
unui cântec știut. Creierul nostru învață un fel de gramatică specifică muzicii din cultura noastră întocmai așa cum învățăm să vorbim limba culturii noastre." p. 124

2."Într-o anumită măsură, putem spune că trăsăturile personalității sunt asociate cu muzica pe care o preferăm, sau o determinăm." p. 259

4."Fiecare gen muzical își are propriul set de reguli și propriile forme. Cu cât ascultăm mai mult, cu atât se întipăresc mai bine în memorie acele reguli. Necunoașterea structurii poate

duce la frustrare sau la respingere. A cunoaște un gen sau un stil înseamnă a avea o categorie construită în jurul lui și a putea categorisi cântecele noi ca aparținând sau nu acelei categorii – sau, în unele cazuri, ca membrii "parțiali" sau "vagi" ai categoriei, membrii care reprezintă excepții." p. 267

5."Dar, dacă luăm în considerare caracterul muzicii din vechime, ne putem explica de ce mulți dintre noi suntem literalmente mișcați de ritm; convingerea aproape unanimă este că muzica strămoșilor noștri îndepărtați era foarte ritmică. Ritmul ne stimulează corpul. Tonalitatea și melodia ne stimulează creierul. Îmbinarea ritmului cu melodia crează o punte între cerebel (controlul motor, creierul mic primitiv) și cortexul cerebral (cea mai evoluată, cea mai umană parte a creierului nostru)." p. 293



6."Conturul general al unei melodii - pur și simplu forma ei melodică, ignorând intervalele - e procesat în emisfera dreaptă, deoarece face deosebiri de mare finețe între tonuri care sunt apropiate ca înălțime." p. 143

7.În concordanță cu funcțiile sale legate de limbaj, emisfera stângă este implicată în numirea aspectelor muzicii - cum ar fi numirea unui cântec, interpret, instrument sau interval muzical. Și muzicienii care își folosesc mâna dreaptă sau care citesc muzica din câmpul lor vizual drept folosesc emisfera stângă, deoarece jumătatea stângă a creierului controlează jumătatea dreaptă a corpului." p. 143

8."Preferințele muzicale au și o amplă componentă socială, întemeiată pe ceea ce știm despre solistul vocal sau instrumentistul respectiv, pe ceea ce știm despre preferințele familiei și prietenilor și pe ceea ce știm despre ceea ce reprezintă muzica respectivă. Din punct de vedere istoric, și în special evoluționist, muzica a fost implicată în activitățile sociale. Aceasta poate explica de ce cea mai răspândită formă de exprimare muzicală, de la psalmii lui David până la Tin Pan Alley și la muzica din zilele noastre, este cântecul de dragoste și de ce se pare că pentru cei mai mulți dintre noi cântecele de dragoste se numără printre lucrurile preferate." p. 274



