



Muzicologie

Rezonanțe muzicale

REVISTA STUDENȚILOR
FACULTĂȚII DE ARTE

Domeniul Muzică

Universitatea Ovidius
din Constanța

Nr. 2, 2023



Redactor șef:

Conf. Univ. Dr. Ruxandra MIREA

Redactori:

CDA. Dr. Titiana MIRIȚĂ

Tehnoredactor:

CDA. Dr. Titiana MIRIȚĂ

Colectiv de recenzori

Prof. Univ. Dr. Mihai COSMA

Prof. Univ. Dr. Habil. Nicoleta ARDELEAN

Prof. Univ. Dr. Bogdan MOISE

Conf. Univ. Dr. Valeriu ROMAN

Email: rezonante.muzicale@facultateadearteuoc.ro

Rezonanțe muzicale

REVISTA STUDENȚILOR
FACULTĂȚII DE ARTE

Domeniul Muzică



Editorial

EDUCAȚIA PRIN MUZICĂ DIN PERSPECTIVA NEUROESTETICII. FESTIVALUL GEORGE ENESCU, 2023

Autor: Conf. univ. dr. Ruxandra MIREA..... p.4

Articole ale studenților

ASPECTE PRIVIND RESPIRAȚIA ÎN MUZICA VOCALĂ.....p. 8

Autor: Claudia Elena MEREUȚĂ (ANDAS)

FLUIERUL ROMÂNESCp. 23

Autor: Cosmin Marian STRUGARIU

ENNIO MORRICONE - O ANALIZĂ A TEHNICILOR ȘI ELEMENTELOR DE LIMBAJ MUZICAL, ÎN CREAȚIA SA DE MUZICĂ DE FILM p. 40

Autor: Remus BORANDĂ

MUZICA JOCURILOR VIDEO - ETAPE DE CERCETARE ȘI ANALIZĂp. 58

Autor: Eduard PLOPEANU

Lectura ediției – Astăzi citim din?p. 71

Rebus muzicalp. 73

Autor: Claudiu CIORBARU

EDUCAȚIA PRIN MUZICĂ DIN PERSPECTIVĂ NEUROESTETICĂ. FESTIVALUL GEORGE ENESCU, 2023

Conf.univ.dr. Ruxandra MIRGA

Între 27 august și 24 septembrie 2023 s-a desfășurat cel mai reprezentativ eveniment cultural românesc, Festivalul George Enescu, ediția a 26-a. Enescu, Enescu, Enescu! Muzică, Muzică, Muzică! Au fost cuvintele care a circulat în eter cu o frecvență uimitoare. Prin muzica cultă, pentru 29 de zile, lumea întreaga s-a racordat la România, la București, la Muzică. Cât de mare este beneficiul pentru noi ca și societate?

Invitațiile spectaculoase către 3500 de artiști, 150 de soliști, 60 de dirijori au făcut posibilă magia concertelor și a recitalurilor! Toate au fost reunite sub acest semnificativ logo *Generozitate prin muzică!* George Enescu, așa cum scria Viorel Cosma [*De la Cantemir și Enescu până la Lipatti și Ursuleasa: Copiii-minune ai muzicii românești (1673-2013)*, p. XI] a avut această calitate specială a unui artist veritabil, a generozității. Toate acele cifre enunțate anterior se pot cuantifica numai în darurile primite, la nivel de cultură, de artă muzicală, de conștiință. Dar de ce ne-au plăcut și entuziasmat aceste multiple și variate evenimente muzicale, la care am vibrat, fie în sălile de concerte fie în fața ecranelor divesce-urilor proprii?

Responsabilitatea oricărui demers artistic este suficient de mare pentru a obține rezultatele sperate și gândite: profesionale, sociale, emoționale. Artiștii mereu se mobilizează, cunoscând principiul acumulările cantitative dau salturi calitative. Și de aceea arta sunetelor produce miraculoase și înălțătoare emoții. Dar de ce și cum avem asemenea percepții intense ale producțiilor artistice, de mereu izbucnim în ropote de aplauze și adesea ochii se umezesc de lacrimi catharsice?

Estetica și recent neuroestetica ne explică filosofic, fiziologic și emoțional, cea ce arta exprimă: frumosul. Platon a fost cel ce a conceptualizat pentru prima oară termenul, și, în timp, trecând prin lentilele lui Aristotel, ale lui A. Baumgarten care a fundamentat știința esteticii, continuând cu I. Kant, cu G. F. Hegel, cu F. Nietzsche și până în contemporaneitate cu T. Adorno, Max Bense ș.a. estetica a avut un traseu dinamic, transformator în esența sa. Știința frumosului, prin teoreticienii enumerați și alții subînțeleși, ne îndeamnă spre ideea de transformare a conceptului, a paradigmei frumosului. Și, în timpi diferiți, o vom face, căci numai astfel putem înțelege perspectiva frumosului care ni se relevă astăzi. Lumea se schimbă, vremurile sunt trepidante, dimensiunea cultural-artistică experimentează activități noi, muzica contemporană însăși capătă reflexe ale unor libertăți sintactice și morfologice.

Și atunci, cum putem alătura o emoție vivantă a unei robuste lucrări de J. Haydn, cu cea a unei profunde simfonii de G. Enescu, a unui ludic poem simfonic de R. Strauss, sau a ermeticului concert pentru vioară, de A. Berg?

Neuroestetica are explicații plauzibile. Cercetările din neuroștiințe, la nivelul rețelelor neuronale, decelează frumosul ca fiind o percepție personală, subsumată valorilor însușite prin achiziții transgeneraționale și educate. **Finețea balansului între simțire și cogniție crează percepția frumosului. Semir Zeki**, cercetătorul căruia îi datorăm fundamentarea noii științe, **neuroestetica** (2002), susține că: "Experiența frumuseții este strâns legată de dorință (Kawabata & Zeki, 2008a) și de alegerea și luarea deciziilor bazate pe valori (Wallis, 2007)" (S. Zeki, *Notes Towards a (Neurobiological) Definition of Beauty*, 25 iulie 2019, *Gestalt Theory, Journal*, pp. 107-112). Cercetările sale atrag atenția asupra zonei care concretizează actul estetic, al unei evaluări estetice: cortexul prefrontal și a dimensiunii medialorbitofrontale. "Frumusețea este o experiență care se corelează cantitativ cu activitatea neuronală într-o anumită parte a creierului emoțional, și anume, în domeniul A1mOFC; cu cât experiența declarată a frumuseții este mai intensă, cu atât activitatea neuronală este mai intensă acolo." (S. Zeki, *Notes Towards a (Neurobiological) Definition of Beauty*, 25 iulie 2019, *Gestalt Theory, Journal*, pp. 107-112)

Așadar, simțirii, despre care cunoaștem de mii de ani că este principalul mijloc de decriptare a emoției estetice, i se adaugă potențialul major neuronal, care luminează înțelegerea frumosului. Înțelegem că perspectiva educației și experimentării individuale devine majoră. Bunăoară, prin înțelegere, ascultare, cunoaștere manifestăm o educație estetică. Esențială în actul estetic este intenția observatorului.

Suntem de acord cu importanța unei educații muzicale în școli, licee, universități, în familie. Ea este potrivit să fie constantă, cuprinzătoare și variată, atingând multitudinea tendințelor stilistice, din întreaga muzică universală. Prin practica muzicii sau a audițiilor ne ajutăm, ne susținem și ne construim în prezent, pentru viitor o inteligență emoțională reală. Acesta este marele beneficiu al muzicii către om, al unei dezvoltări personale, activând inteligența emoțională.

De aceea, interpretările din acest Festival George Enescu ne-au emoționat real și ne-au transpus într-o stare de grație, a bucuriei. Printr-un înalt profesionalism al fiecărui muzician implicat, s-au activat rețele neuronale vechi și noi, ce ne asigură sănătatea și maturitatea emoțională, muzicală, culturală.

Autor: Conf. Univ. Dr. Ruxandra MIREA



ASPECTE PRIVIND RESPIRAȚIA ÎN MUZICA VOCALĂ

Introducere

Originile cântului se pierd în Antichitate, acesta fiind simultan rostirii cuvântului, căci omul primitiv, concomitent ideii de comunicare a imitat sunetele mediului inconjurător.

În **procesul fonării** presiunea aerului din interiorul plămânilor trebuie să fie ridicată, aceasta servind ca principal parametru fiziologic de control pentru intensitatea vocală: cu cât presiunea este mai mare, cu atât sunetul este mai intens. Pentru exemplificarea practică a acestui principiu vom umfla un balon cu aer, cu deschizătura ținută întinsă la maxim. Se observă că sunetul ce rezultă în urma acestui procedeu este unul puternic și că, pe măsură ce aerul iese din balon, acesta își pierde din intensitate. Această compresie necesară în procesul fonării poate fi observată și în funcționarea cimpoiului sau al unui vas cu presiune.

Mereuță (Andas) Claudia Elena
(Licență, Interpretare Muzicală, anul III)

Respirația ocupă un loc esențial în existența noastră. De-a lungul timpului, cântăreți, medici, oameni de știință au încercat să înțeleagă mecanismele fiziologice ale respirației, unii pentru a cânta iar alții pentru a concepe dispozitive din ce în ce mai sofisticate pentru susținerea și menținerea respirației pe termen îndelungat. Importanța respirației este confirmată și de recenta pandemie, în care respirația corectă și-a adus aportul la oxigenarea adecvată a plămânilor, demonstrându-și încă o dată relevanța.[1]

1.Aspecte privind respirația

Îmbunătățirea fonației este direct condiționată de îmbunătățirea tehnicii de respirație. Tehnica respiratorie generează o presiune mare a aerului în plămâni care este necesară pentru a aduce faldurile vocale să vibreze. În cercetarea expusă în paginile următoare, vom identifica patru tipuri de respirație.

[1] Cf. Williams, Edgar. 2021. *Breathing: An Inspired History*, Reaktion Books, South Wales, p.5

1.1. Respirația claviculară

Respirația claviculară este o practică de inspirație prin care părțile superioare ale toracelui sunt ridicate în timp ce diafragma este trasă înăuntru. Efectul acestei metode de respirație este mai întâi de a interfera cu, și apoi de a diminua, coordonarea eficientă a organelor vocale.

Două motive importante fac ca respirația claviculară să fie inutilă ca tehnică în cânt. **Primul** dintre acestea este că, prin ridicarea pieptului și a umerilor, mușchii gâtului sunt aduși într-o tensiune inutilă, această încordare prin rigidizare și inflexibilitate conducând la emiterea de sunete dezagreabile.

1.2. Respirația toracică

Dacă diafragma nu coboară atunci când inhalăm, toracele trebuie să se adapteze volumului de aer ce pătrunde în plămâni, dilatarea acestuia realizându-se prin depărtarea ușoară a coastelor, pe măsură ce diafragma se ridică. Acesta este tipul toracic, mijlociu sau costal de respirație. În cadrul acestei respirații, aerul ajunge doar până în zonele de mijloc ale lobilor plămânilor. Deși este mai puțin defectuoasă decât respirația claviculară, nici acest tip de respirație nu ajută plămânii să funcționeze la întreaga lor capacitate.

1.3. Respirația diafragmatică

Respirația diafragmatică sau abdominală reprezintă modelul ideal dintre cele patru tipuri de respirație descrise. La fiecare inspirație, mușchiul diafragmatic coboară, iar abdomenul se ridică, permițând inhalarea unei cantități mult mai mari de aer decât respirația claviculară și chiar decât cea toracică, în expirație abdomenul retrăgându-se iar diafragma revenind la poziția inițială. Cu toate că este superioară celorlalte două tipuri de respirație, nici aceasta nu asigură umplerea completă cu aer a plămânilor, ea reprezentând doar un mod natural de a respira, unul mai puțin superficial și implicit mai sănătos.

1.4. Respirația completă

Acest tip de respirație conștientă se poate realiza doar prin exercițiu. Este forma cea mai eficientă, care asigură organismului oxigen suplimentar, prin umplerea completă (sau aproape completă) a plămânilor. Respirația completă rezultă prin îmbinarea tuturor celorlalte tipuri de respirație descrise anterior. Aceasta presupune coborârea diafragmului și dilatarea abdomenului (ca în respirația diafragmatică), depărtarea coastelor (specifică respirației toracice) și ridicarea ușoară a umerilor (precum în respirația claviculară). Acest tip de respirație implică musculatura respiratorie în totalitate și, implicit, întregul aparat respirator.





Este cel mai eficient tip de respirație, ca raport între energia cheltuită și efectele asupra organismului.[2]

În opinia mea e benefică o definire a tipurilor de respirație și aceasta din **două motive**: calitatea respirației determină sănătatea noastră fizică și psihică; și, deoarece de o respirație bine controlată avem nevoie pentru performanța în muzica vocală. După cum am subliniat, fonarea necesită creșterea presiunii aerului în interiorul plămânilor. Această presiune a aerului servește ca principal parametru fiziologic de control pentru intensitatea vocală. La creșterea presiunii plămânilor, așadar a presiunii subglotice, se ajunge prin scăderea volumului cutiei toracice în care se află plămânii. Există trei forțe diferite care contribuie la acest volum: *forțele musculare, forțele de elasticitate și gravitația* (a se vedea tabelul de mai jos):

[2]<https://respirainsiguranta.ro/2021/06/04/cele-4-tipuri-de-respiratie-si-cum-ajuta-sanatatea-fizica-si-psihica/> accesat în data de 26 04 2023, ora 14:35.



Forțele din spatele presiunii subglotice.[3]

Forța	Forța inspiratorie	Forța expiratorie
Foșta musculară	Intercostalii externi Diafragma	Intercostalii interni Peretele abdominal
Forța de elasticitate	Nivel redus: cutia toracică	Nivel ridicat: Cutia toracică Plămânii
Foșta de gravitație	Verticală/Staționară	Supina/Suspendată

Figura nr. 1

Unele dintre aceste forțe sunt produse de mușchi. Mușchii intercostali sunt atașați de coaste, așa cum se arată în Figura 1. Mușchii intercostali inspiratori (externi) lărgesc cutia toracică, ridicând coastele, și astfel furnizează o forță musculară inspiratorie. Mușchii intercostali expiratori (interni) micșorează volumul cutiei toracice.

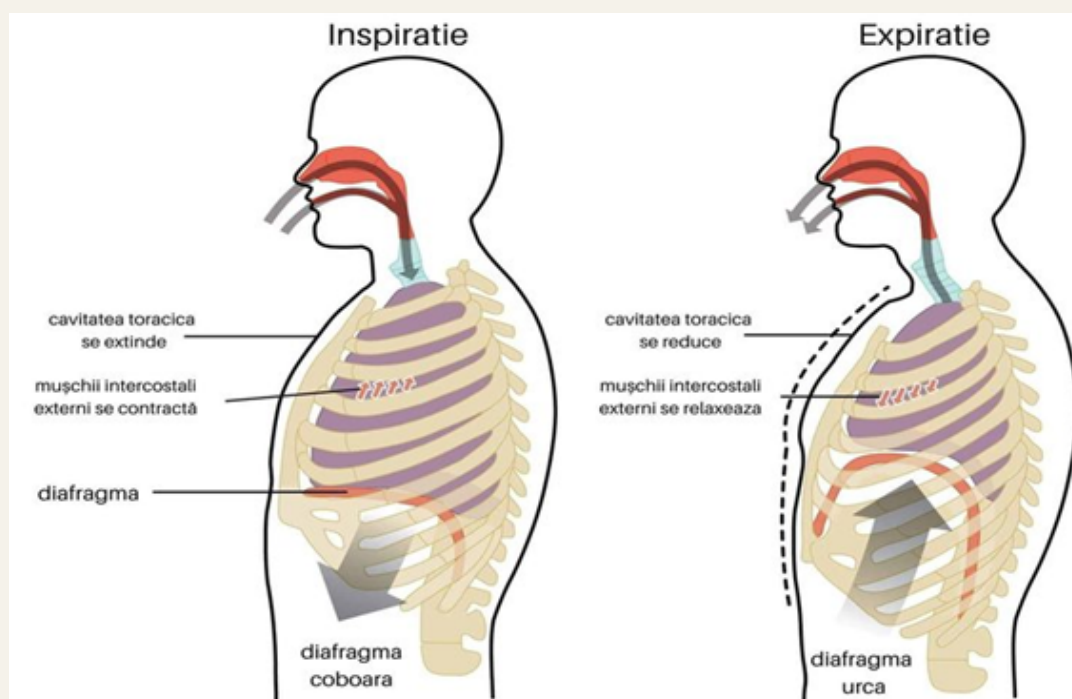


Figura nr. 2

[3] Sundberg, Johan. 1993. *Breathing behaviour during singing*, The Nats Journal, Ian-Feb, p. 4



Mușchii intercostali externi și interni sunt cei care ridică și compresează coastele în timpul inspirației și, respectiv, al expirației.(sursa : <https://paginadenursing.ro>)

Diafragma este un alt mușchi respirator important. Atunci când este relaxat, acesta ia forma unei bolți îndreptate spre cutia toracică. Extremitatea sa se inserează în conturul inferior al cutiei toracice. Când se contractă acesta se aplatizează, astfel încât podeaua din cutia toracică este coborâtă, iar volumul acesteia este mărit. Astfel, diafragma este un **mușchi inhalator**. Când corpul este în poziție verticală, mușchiul diafragmului poate fi readus la forma sa ascendentă doar cu ajutorul **mușchilor peretelui abdominal**.

Intercostalii inspiratori și expiratori reprezintă un grup de mușchi împerecheați care produc atât forțe inspiratorii, cât și expiratorii. Peretele abdominal și diafragma reprezintă un grup muscular pereche similar pentru inspirație și expirație. Este posibil să respirați folosind unul sau ambele grupuri de mușchi. În respirația costală, doar intercostalii sunt folosiți pentru respirație, iar în respirația ventriculară, doar diafragma și abdomenul sunt folosite ca mușchi respiratori.

Volumul conținutului abdominal nu poate fi ușor de modificat în mod apreciabil. Prin urmare, atunci când diafragma se contractă, ea presează conținutul abdominal în jos care, la rândul său, presează peretele abdominal spre exterior.

De fapt, expansiunea peretelui abdominal în timpul inspirației este un semn sigur că diafragma a fost activată. Dacă, pe de altă parte, peretele abdominal rămâne plat în timpul inspirației, înseamnă că au fost folosiți doar mușchii intercostali. O expansiune a peretelui abdominal în timpul fonației nu este neapărat un semn de activare diafragmatică. Ea poate la fel de bine să rezulte din presiunea pulmonară crescută care este necesară pentru fonație. O suprapresiune în plămâni este transmisă în jos prin diafragma relaxată. Prin urmare, presiunea subglotică va exercita o presiune asupra peretelui abdominal. Prin contractarea mușchilor peretelui abdominal, această expansiune poate fi evitată.[4]

Presiunile subglotice cauzate de forțele de elasticitate ale aparatului respirator dependente de volumul plămânilor. Elasticitatea plămânilor este întotdeauna o forță expiratorie, în timp ce elasticitatea cutiei toracice este expiratorie la volume pulmonare mari și inspiratorie la volume pulmonare mici. Volumul pulmonar în care forțele inhalatorii și expiratorii se echilibrează se numește capacitate reziduală funcțională, sau CRF. Pentru a menține o presiune subglotică constantă pentru un nivel de *pp* sau de *ff*, forțele de elasticitate trebuie să fie completate de activarea mușchilor respiratori care depind puternic de volumul pulmonar în continuă schimbare.[5]

[4] Sundberg, Johan. 1993. *Breathing behaviour during singing*, The Nats Journal, Ian/Feb, p. 5

[5] Proctor, Donald F. 1980. *Breathing Speech and Song*, Springer Verlag, New York., p. 71

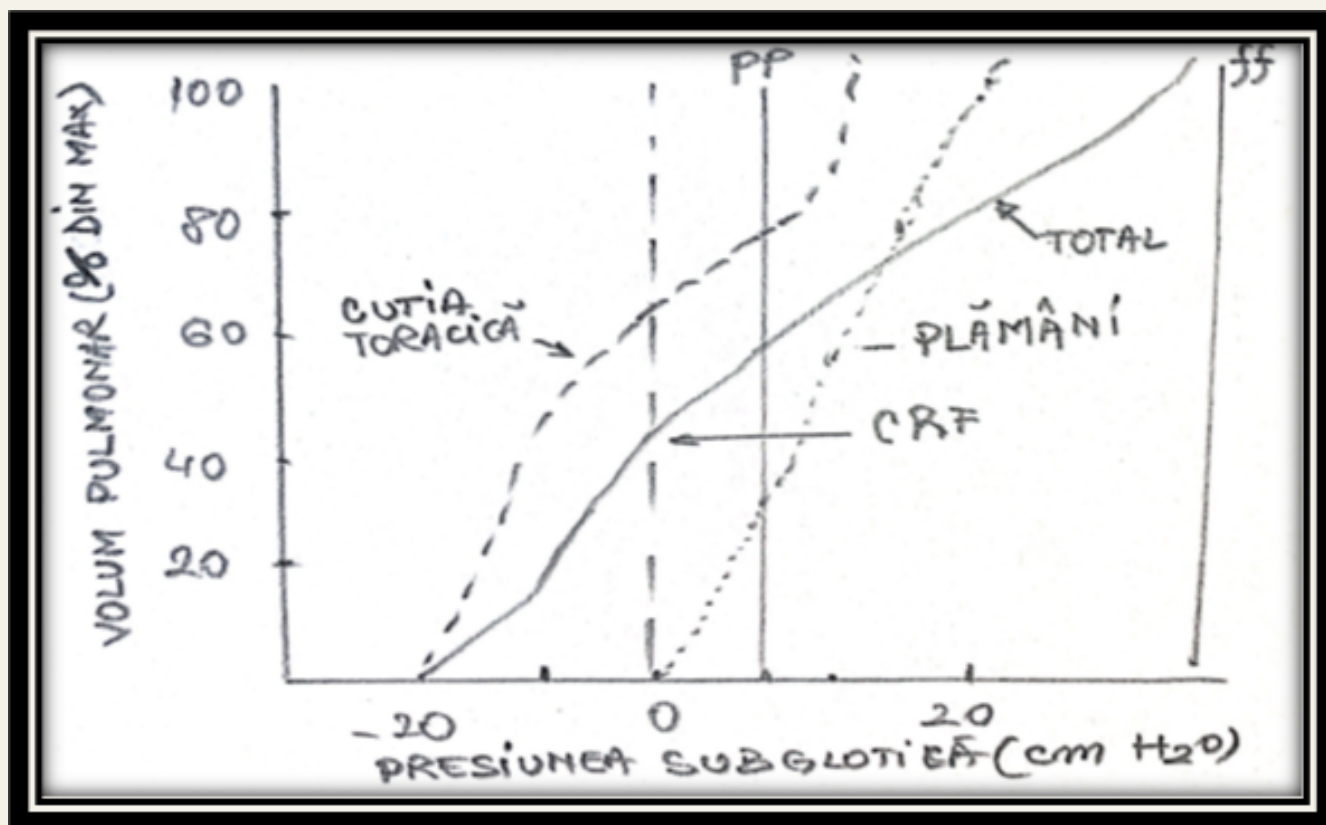


Figura nr. 3

Plămânii încearcă întotdeauna să se micșoreze în interiorul cutiei toracice, precum balonul elastic (asemenea exemplului menționat anterior). Ei sunt împiedicați să facă acest lucru de faptul că sunt înconjurați de un vid. Plămânii exercită o forță expiratorie în întregime pasivă, care crește odată cu cantitatea de aer inspirată. Dacă cutia toracică este forțată să se abată de la volumul său de repaus, de ex. din cauza unei contracții a mușchilor intercostali, aceasta se străduiește să revină la volumul de repaus. Prin urmare, aceasta produce forțe elastice.

Presiunea aerului din plămâni este influențată și de un al treilea tip de forță: **gravitația**. Atunci când ne aflăm în poziție verticală, conținutul abdominal conduce diafragma în jos și, prin urmare, produce o forță inhalatorie. Dacă așezați pe spate sau dacă, dintr-un motiv oarecare, atârnam cu capul în jos, gravitația se străduiește să deplaseze conținutul abdominal în cutia toracică și produce o forță de expirație.

Îndemânarea tehnică în cântat depinde în mare măsură de capacitatea cântărețului de a realiza în mod constant acea coordonare fină a fluxului de aer și a fonației - concursul vocal - care este determinată de cooperarea dintre mușchii laringelui și peretele toracic și contracția diafragmatică, un echilibru dinamic între presiunea subglotică și rezistența pliului vocal. Sensul menținerii posturii de inspirație este un echilibru dinamic care a fost clarificat în secolul al XIX lea, printre alții, de către Francesco Lamperti: "Pentru a susține o anumită notă, aerul trebuie expulzat încet; pentru a atinge acest scop, mușchii respiratori (inspiratori), continuându-și acțiunea, se străduiesc să rețină aerul în plămâni și își opun acțiunea lor celei a mușchilor expiratori, ceea ce se numește *lotta vocale* sau *înfruntare vocală*. De păstrarea acestui echilibru depinde corecta emisie a vocii și numai prin intermediul ei se poate da o adevărată expresie sunetului produs." [6] Aceast termen de *Lotta vocale* este gândit de Francisco Lamperti în ideea unei opuneri antagonice.

[6] Lamperti, Francesco, 1877. *A Treatise on the Art of Singing*. London, p. 25



Configurația fiziologică a respirației a fost detaliată și de Richard Miller în numeroasele sale cărți despre sistemul și arta tehnicii vocale, el descriind cu acuratețe postura somatică a cântatului. În tehnica vocală, termenul *appoggio* se referă la punctul de sprijinire, fie că este vorba de regiunea abdominală sau toracică, unde se resimte tensiunea musculară maximă în timpul cântării (*appoggio* la diafragmă, *appoggio* la torace), fie de partea cavității faciale unde se percep rezonanțele cervicale ale sunetului (*appoggio* la dinți, *appoggio* palatin, *appoggio* la ceafă etc.). Punctele de *appoggio* variază în funcție de tipul de emisie utilizat.[7]

Un *appoggio* corect realizat decurge din retenția respirației, în timpul căreia mușchii inspiratori nu își pierd timpuriu tonusul. Aceasta face ca nici un flux de aer excesiv și nici o rezistență prea mare la ieșirea aerului să nu fie oferită de către faldurile vocale care vibrează. Acest aspect poate fi descris ca *la lotta vocale* (Miller, Richard, 2004. *Solutions for singers*, Oxford University Press, p.28) Cu alte cuvinte contracararea mișcării de revenire în poziție a diafragmei se face cu ajutorul presiunii aerului inspirat în plămâni iar această presiune creată determina faldurile vocale să vibreze, eliberând vocea.

[7] *Enciclopedia della musica Garzanti* 1974. Italian Edition, p. 17

Pentru a nu schimba calitatea fonației este nevoie de a rămâne în aceeași poziție de inspirație pe tot parcursul interpretării, fără a prabuși întreg sistemul respirator. În cântat, variația presiunii subglotei este necesară nu numai atunci când se schimbă volumul, ci și înălțimea sunetului. (Cleveland, T. & Sundberg, J. 1985. *"Acoustic Analysis of Three Male Voices of Different Quality."*, pp. 143-156)

Atunci când creștem înălțimea tonului, întindem faldurile vocale. Se pare că pliurile vocale întinse necesită o presiune de conducere mai mare decât în cazul pliurilor vocale mai laxe. (Titze, I. 1989,. *"On the Relations between Subglottal Pressure and Fundamental Frequency in Phonation."* J. Acoust. Soc. Am.85, pp. 901-906.") Astfel, sunt necesare presiuni subglotale mai mari pentru înălțimi înalte decât pentru înălțimi joase.:

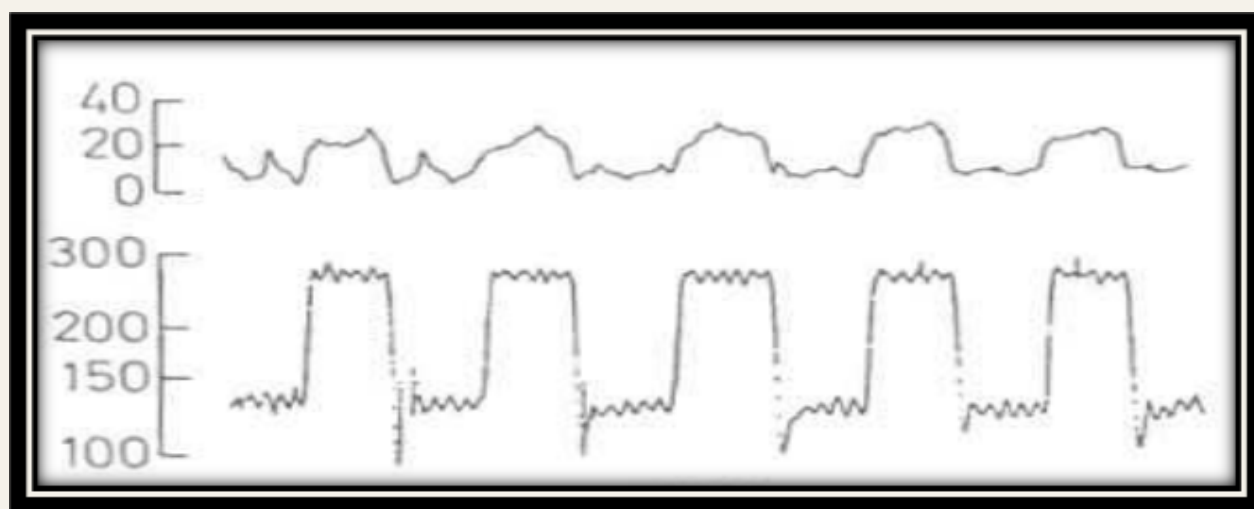


Figura nr. 4



Variația presiunii subglotei observată atunci când un cântăreț profesionist a executat o serie de octave alternativ crescătoare și descrescătoare. Curba de sus arată **presiunea esofagiană**, iar curba de jos **frecvența fundamentală**. Oscilațiile din curba de sus reflectă variațiile de presiune cauzate de circulația sângelui în aortă, în timp ce cele din curba inferioară depind de vibrato. (sursa: Sundberg, Johan, *Breathing behaviour during singing*, The Nats Journal, Ian/Feb 1993). În figura nr. 4 se ilustrează acest aspect. Aici, subiectul a executat o serie de octave crescătoare și descrescătoare alternate. Se poate observa că tonul mai înalt a fost produs cu o presiune mult mai mare decât tonul mai jos.

În opinia profesorului Cornelius Reid, respirația a fost adusă în discuție mai pe larg în tratate de vocalitate abia prin secolul al XIX-lea, când emoțiile în literatura muzicală au fost exprimate cu o intensitate mult mai mare decât în secolele XVII și XVIII contemporane marilor pedagogi G. Caccini, P. F. Tosi, G. B. Mancini și Francesco Lamperti. Cu alte cuvinte, profesorul Reid încearcă să explice ca necesitatea de a perfecționa tehnica respirației care a venit din nevoia de a controla emoțiile.



“Pe măsură ce literatura [vocală] a devenit din ce în ce mai preocupată de experiențe emoționale puternice, având legătură cu dragostea, ura, furia, dorința intensă și altele asemenea, este probabil că intenția inițială din spatele controlului respirației a fost ceva cu totul diferit de ceea ce se crede acum că este. Este foarte posibil ca acest control al respirației să fi fost intenționat să fie echivalat cu controlul emoțiilor, mai degrabă decât cu controlul sau susținerea sunetului.”[8]

Concluzii

Pe parcursul studiilor mele muzicale și activității profesionale de până acum am înțeles adevărul că respirația este începutul, parcursul și finalitatea cântului. În urma consultării unor tratate de pedagogie vocală rezultă că pentru un cântăreț este indispensabil să-și controleze în mod corespunzător respirația, în lipsa acestei capacități nefiind în stare de o interpretare justă.

Așadar, o frazare frumoasă, articularea corectă, emisia și proiectarea precisă a tonului și executarea cu virtuozitate a unei bogate palete de ornamente, toate acestea denotă un control ireproșabil asupra vocii, realizabil doar cu ajutorul unei gestionări impecabile asupra actului respirator.

[8] Reid, Cornelius, 1965, *The free voice: A Guide to Natural Singing*, Oxford Univ Press, p167



Bibliografie

1. Cleveland, T. & Sundberg, J. Acoustic 1985. *Analysis of Three Male Voices of Different Quality*.
2. *Enciclopedia della musica Garzanti* 1974. (Italian Edition)
3. Lamperti, Francesco. 1877. *A Treatise on the Art of Singing*. London
4. Miller, Richard. 2004. *Solutions for singers*, Oxford: University Press
5. Proctor, Donald F. 1980. *Breathing Speech and Song*, New York: Springer Verlag.
6. Reid, Cornelius. 1965. *The free voice: A Guide to Natural Singing*, Oxford Univ Press,
7. Sundberg, Johan, 1993. *Breathing behaviour during singing*, The Nats Journal, Jan/Feb
8. Titze, I, 1989. "On the Relations between Subglottal Pressure and Fundamental Frequency in Phonation." J. Acoust. Soc. Am. 85
9. Williams, Edgar. 2021. *Breathing: An Inspired History*, Reaktion Books South Wales.

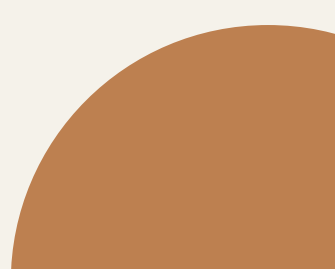
Surse Internet:

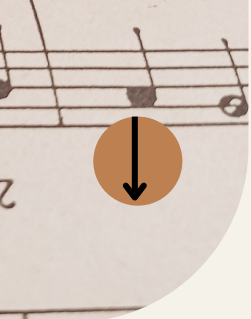
<https://paginadenursing.ro>

<https://respirainsiguranta.ro/2021/06/04/cele-4-tipuri-de-respiratie-si-cum-ajuta-sanatatea-fizica-si-psihiaca/>

**Student: Mereuță (Andas) Claudia Elena (Licență-
Interpretare muzică-Canto, anul III)**

Coordonator: Prof. Univ.Dr. Habil. Ioan Ardelean





FLUIERUL ROMÂNESC

1. Istoria și originea fluierului românesc:

În organologia populară a folclorului românesc, s-a constatat faptul că fluierul a fost cel mai apropiat de sufletul omului, deoarece acestea avea în sunet câte puțin din fiecare colț al naturii, precum freacățul vântului, țârâitul greurilor, sau ciripitul păsărilor, cu care păstorii cât și agricultorii și-au dus existența în strânsă legătură de-a lungul timpului. *„Fluierul a fost cunoscut din vremuri îndepărtate în spațiul de formare și de viață neîntreruptă a poporului român, poate chiar din preistorie, dacă ne gândim la faptul că flora acestor locuri este darnică în plante a căror tulpină sau al căror ramuri pot deveni, printr-o prelucrare sumară, fluier.”*[1]

Fiind adesea confecționate din materiale fragile, ce nu pot înfrunta trecerea timpului, în zilele noastre nu au ajuns rămășițe care să ateste o existență a acestui instrument pe teritoriul nostru încă din preistorie. Cele mai vechi relicve care au fost atestate de specialiști ca fiind rămășițe din fluier sunt apreciate a fi confecționate în secolul V î.Hr. În aceeași perioadă, se consideră că strămoșii noștri au început să dispună de mijloacele necesare, pentru a putea confecționa fluierul din materiale durabile precum fluierul din os.

Strugăriu Cosmin Marian
(Licență, Muzică, anul III)

[1] Traian Chirculescu, *Fluierul la români*, Editura Paralela 45, 2001, p.18

„Cercetările arheologice efectuate într-o seamă de situri geto-dacice de la poalele Carpaților Orientali, cum sunt cele de la Răcătău sau Brad(jud.Baău), cel de la Sprâncenata, pe cursul inferior al Oltului, sau cel de la Turdaș....pe lângă fragmente de ceramică, unelte și obiecte de podoabă, au fost descoperite și diferite obiecte din os a căror configurație i-a îndrăgăst pe specialiști să le considere fluier: forma tubulară, existența în apropierea unuia dintre cele două capete a unei deschizături care prin formă se aseamănă cu gura fluierașelor pe care copiii din zilele noastre le fac din ramuri de salcie.”[2]

Din cele relatate anterior, se susține faptul că încă din perioada genezei poporului român, fluierul a existat în viața spirituală a oamenilor, acest instrument fiind moștenit atât de la romani cât și de la daci, iar evoluția acestuia, prin perfecționările aduse ulterior, s-a realizat în strânsă legătură cu aspirațiile neamului românesc, prezența fluierului găsindu-se în multe din datinile și credințele sale dar și în limbaj. Potrivit specialiștilor lingviști, d.p.d.v. etimologic cuvântul daco-român fluier a evoluat din termenul latin *exfluilus*, care înseamnă suflare. Din aceeași rădăcină latină s-au ramificat și variantele sud-dunărene precum *fluiera*, *sfruel*, *sfriel* sau *friel*.

Albanezii sunt descendenții ilirilor, popor care vorbea o limbă asemanătoare cu cea a strămoșilor noștri traci și geto-daci. Din acest motiv se considera că vocabularul limbii albaneze reprezintă un mijloc de identificare a cuvintelor dacice regăsite în vocabularul poporului român.

[2] Vasile Ursachi, *Cetatea dacică de la Brad – Zargidava*, București, 1995, p.513



Dicționarul Explicativ al Limbii Române asociază cuvântul fluier cu termenul din vocabularul albanez *floere*. Posibilitatea preluării termenului de fluier în limba română, din limba albaneză, este combătută de lingviști, prin faptul că termenul *floere* (lb. Albaneză) are o conotație sacră, motiv care atestă slaba lui circulație și prezența nesemnificativă a instrumentului denumit de acest termen în vocabularul vorbitorilor acestei limbi. Lingviștii afirmă că termenul fluier este de origine autohtonă, dacică, împreună cu alți termeni păstorești precum căciulă, stână, mânz, zer, vatră etc.

Fluierul, este considerat cel mai tipic instrument al românilor și în mod deosebit al ciobanilor, iar ipoteza că atât termenul generic cât și instrumentul, datează dinainte de migrația slavilor și a ungurilor. Ipoteza privind marea sa răspândire este atribuită asemănărilor formale dintre termenul daco-român cu cel meglenoromân și cel aromân. Afirmarea are la bază susținerea teoriei că toate popoarele vecine au preluat acest termen din limba română, păstorii români fiind cei care au contribuit la impunerea numelui și răspândirea instrumentului în cultura popoarelor vecine: sârb - *frula*, albanez - *floere*, sloven - *fujara*, unguresc - *furulya*, grec -. *floyera*. Termenul grecesc *floiariu* este considerat prototipul din care s-a născut termenii *fluiară* (aromân) și *fluier* (român), ipoteză care conduce la o etimologie grecească a termenului fluier - *fluiară*, denumire care, după ce a intrat atât în dialectele sud-dunărene cât și în limba română, a fost împrumutat de toți vecinii noștri, cu ajutorul păstorilor, care au intrat în contact, cu popoarele vecine odată cu instrumentul lor.



Termenul **trișcă**, prin care, în anumite zone ale țării este denumit fluierul, cel prevăzut cu dop, nu ridică semne de întrebare legate de natura sa etimologică, acesta provenind din termenul slav *trestka*, respectiv trestie, plantă care era și încă este folosită în confecționarea fluierelor.

Prin numărul impresionant de variante constructive și un interes dovedit față de acest instrument, un alt argument care să ateste vechimea fluierului este de natură lingvistică, acest termen românesc având o bogată serie sinonimică: şuieră, şuierici, surlă, flișcă, flisc, fliscoaie, fofează, piscoaie, pițigoaie, țaț, țignal, tilincă (tilișcă) titilic, titilig, trișcă, titilișcă, tulnec, țipătoare, țipă, tutelcă. Sinonimia atât de bogată a acestui termen, nu se putea realiza decât pe o arie bogată de existență și interes constant din partea oamenilor de toate vârstele și a necesitat un timp îndelungat, situație reprezentată de mărturia grăitoare ce atestă simpatia de care acest instrument muzical s-a bucurat, la românii de pretutindeni.

Un aspect important, pe lângă cel al etimologiei termenului de fluier, este denumirea cântului la fluier. Popoarele occidentale au în limbaj, termeni distincți atât pentru interpretarea vocală a unui cântec, precum *chater* în franceză, *spielen* în germană, *cantare* în italiană, *to sing* în engleză cât și pentru denumirea interpretării instrumentale: *joeur* în franceză, *singen* în germană, *sonare* în italiană, respectiv *to play* în limba engleză, acestea reprezentând doar limbile de largă circulație.



În ceea ce privește limba română, lucrurile stau diferit deoarece atât pentru interpretarea instrumentală cât și pentru cea vocală a unui cântec se poate folosi verbul a cânta. În schimb, pentru interpretarea la instrument a unei melodii, în limba română au existat și încă există în anumite zone, termeni diferiți precum a arde (îi arde câte o horă la fluier), a face (fă una ca pe la noi) a trage „*lo fluiera oi lua/ Și-oi trage câte una*”[3], a zice „*Fluieraș de fag/ mult zice cu drag*”[4], a trăgăna „*Vântul când o şuiera/ fluierul mi-o trăgăna*” [5], a răvăna „*Vântul când o trăgăna/ fluiera o răvăna*”[6], bineînțeles că exemplele ar putea continua și din acestea, putem constata că unele verbe sunt preferate pentru a denumi o anumită interpretare a melodiilor, în principal a doinelor (a răvăna, a doini, a trăgăna etc.) iar altele sunt folosite atunci când se cântă melodiile de joc (a zice, a arde, a face). În urma celor relatate până aici, se poate afirma că atât acest instrument, fluierul, cât și verbele folosite în interpretarea melodiilor la instrument, sunt de origine românească la fel ca limba pe care o vorbim fiind de o vârstă atât cu tradițiile cât și cu neamul nostru.

2. Prezența fluierului în viața păstorească:

Păstoritul reprezintă una dintre cele mai vechi profesii ale omenirii, fiind rezultatul primei diviziuni în câmpul muncii prin separarea acestia de agricultură. Deosebirile dintre aceste două clase de muncă sunt evidente, dacă cultivarea pământului, îl lega pe om de pământ, forțându-l la un mod de viață monoton,

[3] Adrian Fochi, 1964. *Miorița*, Editura Academiei R.P.R., București, p.615

[4] Ibidem, p. 820

[5] Ibidem, p.1038

[6] Ibidem p.700

păstoritului, a creșterii animalelor, necisita o permanentă mișcare, departe de așezările omenești în căutarea de pășuni mănoase prielnice pentru turme, singura companie a omului în această mișcare continuă fiind animalele din preajmă. Acest mod de viață, care obliga omul prin prisma profesiei la perioade lungi de izolare, departe de cei dragi sufletului său, a lăsat urme adânci în sufletul păstorilor și din acest motiv a apărut nevoia de alunga sentimentul de singurătate apăsătoare, a dorului de casă, descărcarea sufletului de povara gândurilor, dar și nevoia de a marca momentele frumoase din clipele senine ale vieții. În acest scop s-a dovedit că mijlocul cel mai accesibil și la îndemână pentru a satisface aceste nevoi a fost cântecul, care pentru început prindea viață din propria voce sau suflarea aerului printre buze și ulterior prin instrumente muzicale, confecționate din plantele găsite în diferite locuri pe care le străbătea cu turmele, născocind astfel fluierul care a și rămas partenerul de nedespărțit al păstorilor.

Poeții antichității au immortalizat prezența fluierului în viața păstorilor încă din cele mai vechi timpuri, prin versurile lor:

*Titire, culcat sub bolta cea de frunze la răcoare,
Tu sub fac îi zici din fluier păstoreasca ta cântare.*

... ..

*El îmi dete învoire să-mi pasc vacile pe-aice
Și, cum vezi, să-i zic din fluier cântecul ce-mi place-a zice.[7]*

[7] Virgiliu (Publiu Vergilius Maro). 1967, *Bucolicele*, Editura Pentru Literatura Universală, p.4



Destinul și evoluția fluierului de-a lungul istoriei a fost atribuită acestei îndeletniciri, expansiunea acestui instrument în spațiul geografic fiind aproximativ identică cu aria în care profesiua păstoritului a fost practică. Evoluția fluierului se datorează tot păstorilor, care în ciuda distanței fizice de lumea civilizată s-au dovedit a fi foarte receptivi la tot ce presupunea element de progres. Aceste aspecte din istoria și evoluția fluierului se atribuie păstorilor deoarece aceștia, chiar și atunci când vârsta înaintată nu le mai permitea practicarea păstoritului, nu renunțau la acest instrument, ba dimpotrivă: „*Proprietarul casei la căpătâniu își ține surla, fluiera și fuicaransebeșeroniul, ca seara (...) să cânte una casnicilor, spre a uita chinul și osteneala de peste zi.*”[8]

În istoria poporului român, profesia păstoritului are o veche și neîntreruptă tradiție, fiind preluată și perpetuată de la strămoșii noștri, unde atât dacii cât și romanii erau buni crescători de animale, această profesie avea ca rol principal asigurarea supraviețuirii în timpul migrației popoarelor barbare și ulterior a reprezentat un element important în asigurarea unității de cuget, limbă și de simțire a neamului nostru. Fiind conștienți de binefacerile și beneficiile acesteia poporul român nu doar că a preluat cu toată puterea sufletului profesia păstoritului dar i-a și atribuit o origine divină, această concepție se afirmă în majoritatea creațiilor spirituale pastorale din Transilvania unde însuși Dumnezeu a fost prezentat atât ca păstor cât și cântăreț din fluier:

[8] Sofronie Liuba, Aurelie Iana. 1895. *Topografia satului și hotarului Maidam*, Tiparul Tipografiei Diecesane, Caransebeș, , p.98

Inclusiv născocirea fluierului, precum în legendele grecești, poporul român a atribuit-o ca fiind de natură divină, respectiv creație a lui Dumnezeu: *„Dumnezeu, când a fost pe pământ, a păscut oile. El a făcut fluierul și l-a pus sub lâna oii; când, la tunsul oilor, ciobanii au dat de dânsul (...). Fiindcă fluierul e făcut de Dumnezeu, așa-i blagoslovit, cântatul din el să fie plăcut”*. [10]

Datorită credinței poporului român, prin originea divină a fluierului, acesta a ocupat un loc special în datinile și tradițiile regăsite în cultura românilor. Importanța acordată cântului din fluier reiese din faptul că, în postul mare, la creștini este interzisă orice fel de cântare cu excepția cântului din fluier care este considerat parte din ființa omului, prin care acesta își cântă durerea, jalea, inclusiv dorul nefiind considerat un păcat. *„În postul mare, credincioșii se abțin de la orice petreceri și cântece, numai a cânta din fluier nu este păcat.”* [11]

În cultura poporului român, fluierul nu este asociat numai cu credința religioasă, considerat ca fiind o creație a lui Dumnezeu. Există și teorii precreștine, care încredințează proveniența și cântul fluierului altor divinități, precum Păunașul Codrilor. Vasile Alecsandri consideră că provine de la zeul Pan, cu care îl și asociază, zeul codrilor, care în viziunea poporului reprezintă o divinitate care ocrotește codrul și viețuitoarele sale fermecând tinerele fete prin grația graiului și a privirii.

[9] Petru Caraman. 1983. *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, Editura Minerva, București, p.112

[10] Tiberiu alexandru. 2014. *Instrumentele musicale ale poporului român*, Editura Muzicală Grafoart, București, p.47

[11] Remus Vulcănescu. 1987. *Mitologie română*, Editura academiei R. S. R. București, p.231



Dacă zeul Pan era un neîntrecut cântăreț la nai, despre Păunașul Codrilor, se zice că era un neobosit cântăreț la fluier care însuflețea pădurea prin versul lui, tot el fiind cel care i-a învățat pe ciobani să doinească. Tot în pază, pentru a asigura liniștea și integritatea codrului, erau și lelele, despre care se crede că sunt șapte la număr și umblând în ceață, îi pedpesc pe bărbații care tulbură liniștea copiilor lor fluierând sau cântând din fluier prin pădure. Despre acestea se consideră că au o cântare atât de frumoasă încât nici o cântare pământească nu se poate compara cu a lor și se crede că pot vrăji atât fluierul cât și pe cel care cântă. Aromânii din Dobrogea, consideră că păstorul, prin puritatea sa, este înzestrat cu o putere mai presus de fire și că acesta poate învinge ielele, găsind fluierul vrăjit ascuns de ele.

Fluierul apare și în basmele populare, fiind un element de izbândă al unor protagoniști precum Făt-Frumos sau Păcală, în basme acest instrument provine de la Sfântul Soare conceput ca cioban, fluierul fiind întrebuințat la naștere, muncă, nuntă, joc, chiar și la moarte.

3. Contribuția lumii pastorale la evoluția și perfecționarea fluierului

Este bine cunoscut faptul că păstoritul s-a practicat pe tot teritoriul locuit de poporul român încă din cele mai vechi timpuri. Această profesie s-a dezvoltat cu precădere de-a lungul arcului carpatic fiind benefice atât întinsele pășuni alpine cât și fânețele existente în zona colinară din apropierea munților. Trebuie amintit însă, că străvechea profesie nu s-a dezvoltat uniform pe spațiul românesc, o înflorire nemaîntâlnită s-a produs la poalele Carpaților Meridionali, lanțul muntos dintre bazinul Jiului și Olt, cu extensie spre versanții sudici ai Apusenilor și Țara Hațegului.

O mulțime de factori prielnici precum apariția timpurie a unor centre urbane, populația densă și dezvoltarea unor manufacturi care favorizau producerea de piei, lână și seu pentru producerea lumânărilor, au dus la o înflorire deosebită a păstoritului în aceste zone, în unele sate precum cele din Mărginimea Sibiului, turmele numărau chiar și sute de mii de oi. Numărul ciobanilor era pe măsură, iar viața spirituală a comunităților la rândul ei înflorea. Deși numărul oilor putea fi menționat în documente nu putem spune același lucru și despre aspectele referitoare la viața spirituală a ciobanilor deoarece la noi au ajuns doar relicvele care au supraviețuit timpului precum construcții și diverse obiecte care au fost confecționate din materiale durabile precum lemn, os, metal etc.

Revenind la legătura intimă a fluierului cu viața ciobanilor, trebuie amintit faptul că puține exemplare au reșit să înfrunte timpul, cele mai vechi exemplare care s-au păstrat, datează de la mijlocul secolului al XIX-lea, acestea păstrându-se fie prin muzee sau colecții particulare, fie se păstrează la urmașii celor care le-au folosit, în satele de ciobani. Reconstituirea evoluției fluierului ciobănesc, se realizează prin faptele conservate din memoria colectivă a satelor de ciobani. În comparație cu celelalte fluieri regăsite pe teritoriul țării prevăzut cu dop și respectiv 6 orificii pentru degete, sigurele aspecte caracteristice care realizează particularitatea fluierului ciobănesc sunt materialul folosit pentru confecționare, modul de ornamentare, mijloacele de consolidare pentru a rezista în timp și nu în ultimul rând dimensiunile.



Majoritatea acesui tip de fluier, prin dimensiunile lor, se încadrează în categoria fluierelor mari (55-75 cm), unele dintre ele ajungând chiar la dimensiuni de 80 de cm, deși puțini ciobani puteau cânta la asemenea fluier, principalul impediment fiind distanța mare dintre orificiile pentru degete. *„Erau preferate fluierele lungi (în Țara Hațegului se numesc fluieroaie), pentru sunetul lor grav, potrivit pentru a da glas dorului și aleanului din sufletul ciobanului. Volumul sonor al acestor instrumente este în general mic, iar ciobanii îl sporesc însoțind sunetul cu un găjâit produs din gât, opturând parțial vrana și intensificând suflul.”*[12]

Un exemplar de tipul acesta, se află în colecția profesorului Vartolomei Todeci din Vaideeni județul Vâlcea, acesta având o lungime de 67 de cm, este confecționat dintr-o tulpină de soc lărgită cu ajutorul sfrederului. Însă ce se remarcă la acest fluier este atenția acordată de constructor în ceea ce privește modul cum sunt realizate vrana, orificiile pentru degete și grija acordată pentru finisarea exterioară. Aceste aspecte conduc la concluzia că nu este un instrument de serie, ci a fost confecționat de un cioban, nu pentru a fi comercializat ci pentru trebuința personală, fiind consolidat cu fâșii din coajă de cireș la capete, acestea având rolul de a proteja instrumentul.

Dezvoltarea anumitor activități industriale, în spațiul amintit anterior, a avut urmări și în construcția fluierelor. În deceniile 7 respectiv 8 ale secolului al XIX-lea, fluierele confecționate prezintă particularități care atestă evoluția modului de confecționare, materialul folosit este de esență mai tare respectiv lemn de cireș sau prun, tubul este obținut cu ajutorul unui burghiu folosit în

[12] Traian Chirculescu. 2001. *Fluierul la români*, Editura Paralela 45, p.18



găurirea lemnului iar suprafața interioară a tubului nu mai prezintă asperități, amănunte care sunt rezultatul folosirii unor scule mult mai calitative sau cu ajutorul unor materiale abrazive. În aceeași colecție, a profesorului Vartolomei Todeci, se află un fluier al cărui constructor nu a mai folosit coaja de cireș pentru consolidarea instrumentului, ci fâșii subțiri din alamă. Interesant de afirmat este că pe pe fâșia din alamă de la capătul superior al instrumentului se găsește imprimat anul 1878, fapt ce demonstrează că acesta a fost un instrument de serie realizat în scopul comercializării iar procesul de confecționare a fost realizat într-un atelier.

4. Meșterii de fluierari și contribuția acestora în confecționarea fluierului

În tradiția românească a confecționării fluierelor, s-au remarcat mai mulți meșteri talentați care și-au adus contribuția semnificativă la dezvoltarea și popularizarea acestui instrument. Iată câțiva dintre cei mai importanți mesteri români de fluier și modalitățile în care s-au remarcat:

Ion Lăceanu este un mester renumit în confecționarea fluierelor românești tradiționale, în special a celor din lemn, cunoscute sub numele de *fluierale de Bucovina*. El este considerat unul dintre cei mai talentați meșteri în acest domeniu și este apreciat pentru precizia și atenția la detalii pe care le investește în fiecare instrument realizat. Fluierale de Bucovina confecționate de Ion Lăceanu sunt apreciate pentru calitatea construcției și sunetul lor distinctiv

Ion Popa este un alt meșter român cunoscut pentru confecționarea și restaurarea fluierelor. El a făcut parte dintr-o familie cu tradiție în acest domeniu și a moștenit cunoștințele și abilitățile de la tatăl său. Ion Popa este apreciat pentru măiestria sa în lucrul cu lemnul și pentru abilitatea de a crea fluier de înaltă calitate, cu sunet clar și expresiv.

Gheorghe Olaru este un meșter renumit în fabricarea și restaurarea fluierelor din lemn. El a contribuit la dezvoltarea și perfecționarea tehnicilor de construcție și a obținut recunoaștere internațională pentru calitatea instrumentelor sale. Gheorghe Olaru este cunoscut pentru abilitatea sa de a combina tradiția cu inovația, rezultând fluier deosebite din punct de vedere estetic și sonor.

Vasile Gliga este un lutier român cunoscut pentru construcția fluierelor păstorești, un tip specific de fluier tradițional din lemn, asociat cu zona Maramureșului. El a câștigat recunoaștere internațională pentru meșteșugul său în construcția fluierelor păstorești și a contribuit la promovarea și conservarea acestui instrument tradițional în întreaga lume.

Constantin Stanciu este un meșter de fluier din România care s-a remarcat prin inovațiile sale în construcția și designul fluierului. El a dezvoltat și patentat un sistem de chei pentru fluier, cunoscut sub numele de *Sistemul Stanciu*. Acest sistem de chei a permis obținerea unui sunet mai amplu și o gamă mai largă de note pe fluierul tradițional românesc. Contribuția sa a adus o nouă dimensiune tehnică și interpretativă pentru fluierul românesc.



Acești meșteri români de fluier au adus contribuții semnificative la dezvoltarea și promovarea instrumentului tradițional românesc. Lucrările lor au fost apreciate pentru calitatea construcției, sunetul expresiv și abilitatea de a capta esența muzicii românești în fluierele lor.

5. Particularități de acustice ale fluierului românesc

Fluierele românești tradiționale, precum fluierul de Bucovina sau fluierele păstorești, folosesc, în general, o scară muzicală diatonică majoră. Aceasta înseamnă că fluierul poate reda o serie de șapte sunete care urmează structura tonală majoră, cu intervale regulate între ele, ambitusul acestora ajungând în unele cazuri până la o întindere de trei octave. În timp ce fluierul românesc tradițional se bazează pe o scară diatonică majoră, este posibil să se producă și sunete accidentale (bemoli sau diezi) prin utilizarea tehnicilor speciale de acoperire sau descoperire a orificiilor pentru degete.

„Prin acoperirea orificiilor cu degetele celor două mâini și prin deschiderea succesivă a acestora, începând dinspre capătul opus celui în care se suflă, realizăm scurtarea progresivă a tubului și respectiv, a coloanei sonore, obținând în felul acesta sunete cu înălțimi diferite care se pot organiza într-o scară (gamă) a cărei tonică este fundamentală tubului.” [13]

[13] Traian Chirculescu. 2001. *Fluierul la români*, București: Editura Paralela 45, p.209

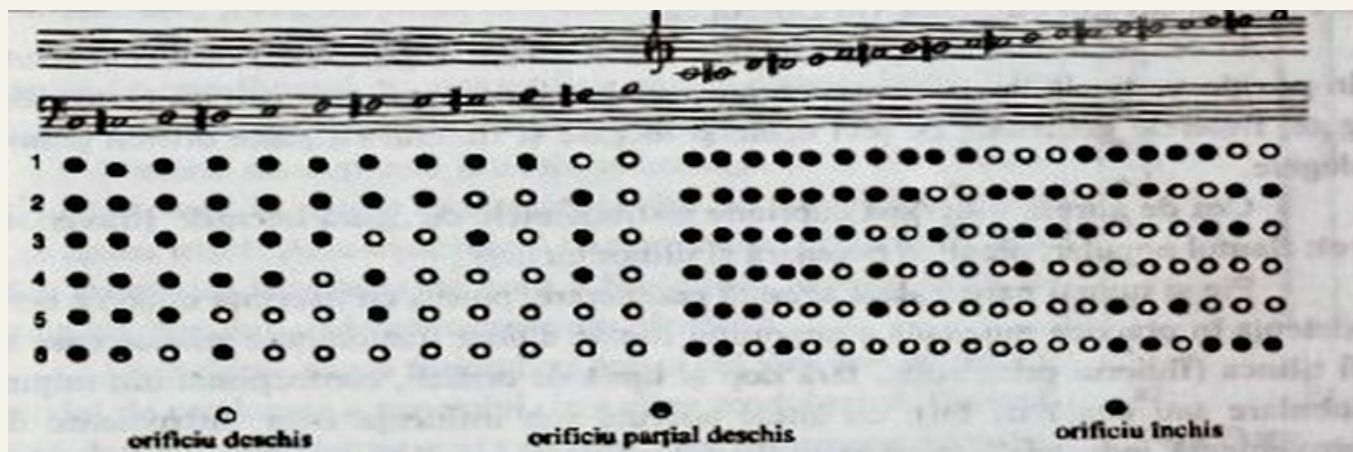


Figura nr. 1 - Ambitusul fluierului acordat în tonalitatea Do major
[14]

De asemenea, este important de menționat că fluierul păstoresc, specific zonei Maramureșului, poate avea o scară muzicală specifică. Deși există variante diferite, fluierul păstoresc utilizează, de obicei, o scară diatonică majoră similară cu cea menționată anterior.

Un alt aspect important este acela că interpretul și abilitățile sale influențează modul în care sunetele sunt produse și manipulate pe fluier. Utilizarea *embouchure*-ii (modalitatea de suflare) și controlul degetelor pot aduce nuanțe și expresivitate în interpretarea melodiilor, chiar dacă scara de bază rămâne diatonică majoră. Fluierul românesc este adesea utilizat pentru a interpreta melodiile populare românești bogate în ornamentații și triluri. Aceste ornamentații constau în adăugarea de note sau variații ritmice pentru a îmbogăți și a decora melodia de bază.

[14] [file:///C:/Users/asus%20rog/Downloads/Fluierul%20la%20romani_Traian%20Ciuculescu.TOT%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/asus%20rog/Downloads/Fluierul%20la%20romani_Traian%20Ciuculescu.TOT%20(1).pdf)



Instrumentul este adaptat pentru a permite interpretarea acestor ornamentații prin utilizarea de tehnici interpretative specifice și controlul precis al *embouchure*-ii. Având o sonoritate distinctivă și expresivă, prin intermediul tehnicii adecvate de suflare, interpreții pot obține o gamă largă de dinamică și exprimare sonoră, de la sunete suave și melodioase până la sunete puternice și vibrante. Aceasta oferă interpreților posibilitatea de a transmite emoții și stări specifice prin intermediul fluierului.

În urma dezvoltării particularităților sale acustice fluierul românesc poate fi adaptat la o varietate de stiluri muzicale, inclusiv muzica populară românească, muzica de dans sau chiar muzica contemporană. Datorită naturii sale versatile, fluierul românesc poate fi utilizat în diverse contexte muzicale, de la interpretări solo până la acompaniamentul unui ansamblu sau orchestrație mai complexă.

Timbrul fluierului românesc poate varia în funcție de materialul din care este confecționat și poate adăuga o notă autentică interpretărilor muzicale. Lemnul utilizat în fabricarea acestui instrument tradițional românesc conferă fluierului un timbru specific și o rezonanță distinctă. Fiecare tip de lemn, cum ar fi lemnul de plop, cireș sau molid, poate contribui la caracteristicile sonore și la calitatea instrumentului. Aceste particularități muzicale ale fluierului românesc îi conferă un rol important în exprimarea și păstrarea tradițiilor muzicale românești, fiind un instrument versatil și expresiv, care poate aduce o nuanță reprezentativă în interpretările muzicale tradiționale și contemporane.

Bibliografie

1. Adrian Fochi. 1964. *Miorița*, București: Editura Academiei R.P.R.
- G. Popa-Lisseanu. 1944. *Mitologie greco-romană*, ediția a VIII-a, București: Editura Universul.
2. Mihai D. Lăcătuș. 1981. *Șuieră iarba, cântă lemnul*, București: Editura Microinformatica.
3. Petru Caraman. 1983. *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, București: Editura Minerva.
4. Remus Vulcănescu. 1987. *Mitologie română*, București: Editura Academiei R. S. R.
5. Sofronie Liuba, Aurelie Iana, 1895. *Topografia satului și hotarului Maidam*, Caransebeș: Tiparul Tipografiei Diecesane.
6. Tiberiu Alexandru. 2014. *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București: Editura Muzicală Grafoart.
7. Traian Chirculescu. 2001. *Fluierul la români*, București: Editura Paralela 45.
8. Traian Ciuculescu. 2018. *Cavalul Românesc*, Editura Fântâna lui Manole, Golești-Vâlcea,
9. Vasile Ursachi. 1995. *Cetatea dacică de la Brad – Zargidava*, București.
9. Virgiliu (Publiu Vergilius Maro). 1967. *Bucolicele*, București: Editura Pentru Literatura Universală.

Student: Strugariu Cosmin Marian (Licență-Muzică, anul III)

Coordonator: Lect. Univ. Dr. Mirela Voicu





ENNIO MORRICONE - O ANALIZĂ A TEHNICILOR ȘI ELEMENTELOR DE LIMBAJ MUZICAL, ÎN CREAȚIA SA DE MUZICĂ DE FILM

Remus Borandă
(Master, Arta Educației muzicale, anul II)

1. Despre viața lui Ennio Morricone, în câteva cuvinte

Ennio Morricone a fost unul dintre cei mai faimoși și mai prolifici compozitori de muzică de film ai secolului al XX-lea. Nu este disponibilă o cifră exactă, dar a compus muzica pentru peste cinci sute de filme de-a lungul mai multor decenii, și, multe alte de lucrări de muzică cultă. În timp ce coloanele sale sonore acoperă aproape orice stil muzical imaginabil (și pentru aproape orice tip de film) el a rămas în memoria colectivă fiind identificat mai degrabă cu stilul „spaghetti western”, fiind un pionier al genului atunci când a oferit fundalul muzical pentru filmele regizorului Sergio Leone. Paleta genurilor muzicale abordate de E. Morricone a fost extraordinar de diversă, inspirându-se din muzica cultă, jazz, pop, rock, muzica electronică, muzica avangardistă și cea italiană, alături de alte stiluri. Appreciat de figuri importante din muzica modernă precum John Zorn, dar și de regizori contemporani precum Martin Scorsese, E. Morricone a fost frecvent plasat, nu doar printre cei mai buni compozitori de muzică de film, ci și printre cei mai importanți compozitori contemporani.

E. Morricone a început să studieze muzica la Conservatorul *Santa Cecilia* din Roma la vârsta de 12 ani. Îndemnat să se concentreze asupra compoziției de către mentorii săi, primii bani i-a obținut cântând la trompetă în trupe de jazz, lucrând apoi pentru rețeaua națională de radio din Italia după absolvirea conservatorului. Nu a început să compună muzică pentru filme până la începutul anilor 1960 și, chiar dacă E. Morricone lucrase anterior la alte westernuri italiene cu diverși regizori, nu a început să atragă atenția internațională înainte de colaborarea cu S. Leone, debutând cu *A Fistful of Dollars* la mijlocul anilor 1960.

Westernurile „spaghetti” au cuprins doar o fază a carierei lui E. Morricone, dar pentru mulți, munca sa în acest domeniu rămâne cea mai bună și mai inovatoare. E. Morricone a amplificat intrigile și drama filmului prin utilizarea ingenioasă a diverselor aranjamente și instrumente. Harpele evreiești (drâmbele), muzicuțele disonante, piccolo-urile dansante, orgile mari de biserică, fluierăturile stranii, trompetele tunătoare, baladele ciudat cântate ale pistolarilor și corurile vocale fantomatice, toate au devenit mărci comerciale ale producțiilor Morricone-Leone, apoi ale genului „spaghetti western” în ansamblu. Influența rock & roll-ului a fost simțită în sunetele grave ale chitarelor, amenințătoare, care reflectau (intenționat sau neintenționat) sunetul înregistrărilor contemporane ale *Ventures*, *Duane Eddy*, *The Shadows* și *John Barry*. Cea mai faimoasă compoziție a lui Morricone, tema pentru filmul *The Good, The Bad and The Ugly*, a ajuns pe locul doi în SUA când a fost interpretată de Hugo Montenegro.



Chiar și în timp ce era ocupat cu colaborările cu S. Leone, E. Morricone a găsit timp pentru diverse alte proiecte de film, cum ar fi clasicele *The Battle of Algiers* și *Burn!*, având ca temă lupta pentru independență. Până în anii '70, E. Morricone și-a încheiat colaborarea atât cu S. Leone (ulterior colaborând o singură dată la filmul *Once upon a time in America*, 1984), cât și cu „westernul spaghetti”, lucrând cu numeroși alți regizori din întreaga lume. Marea orchestrație și motivele memorabile au fost obișnuite în creația lui E. Morricone; Warren Beatty, de exemplu, a declarat în ziarul *Los Angeles Times* că "nu există nimeni mai bun decât Ennio pentru a crea o temă obsedantă." [1] Partiturile sale au început, de asemenea, să includă instrumente electronice, alături de cele clasice. Un astfel de exemplu, ce scoate în evidență metodele compoziționale și profunzimea conceptuală cu care aborda compozițiile sale, este coloana sonoră a filmului *L'umanoide* (1979), în regia lui Aldo Lado, un film *science fiction* unde sonoritățile electronice sunt prezente alături de cele clasice. Pentru acest film E. Morricone a compus o fugă dublă pe șase voci pentru orgă și orchestră, cele șase voci fiind împărțite în mod egal între orgă și orchestră, cu un dublu subiect și un dublu contrasubiect, piesa compusă într-un limbaj tonal fiind intitulată *Incontro a sei*.

[1] <https://cinephiliabeyond.org/happy-86th-birthday-ennio-morricone/>, Interview with Sergio Leone (1987).

Vârsta nu i-a încetinit niciodată ritmul creației, E. Morricone atingând în anii 1980, 1990 și 2000 succesul comercial și recunoașterea pe scară largă până la un adevărat vârf istoric. În această perioadă a primit nominalizări la premiile Oscar (pentru *The Mission*, *The Untouchables*, *Bugsy* și *Malèna*) și a lucrat pentru regizori de top precum *Pedro Almodóvar*, *Brian DePalma*, *Roman Polanski*, *Mike Nichols*, *Oliver Stone* și *Barry Levinson*. Însă, probabil cea mai renumită dintre coloanele sale sonore din acea perioadă a fost *Cinema Paradiso*. La sfârșitul anilor optzeci, westernul lui Quentin Tarantino din 2015, *The Hateful Eight*, i-a adus un Glob de Aur și primul său premiu Oscar pentru cea mai bună coloană sonoră. E. Morricone a lucrat la coloanele sonore ale filmelor sale până în ultimele luni ale vieții. A murit la 6 iulie 2020, la vârsta de 91 de ani, în timp ce se recupera după o fractură de femur într-un spital din Roma.

Albumul *The Legendary Italian Westerns* de la *RCA Records* și cele două volume de muzică de film editate de *Virgin Records* și *Rhino* sunt colecții ce amintesc de muzica lui E. Morricone utile, iar casa de discuri *DRG* a reeditat alte compilații notabile ale operei sale.

2. Stilistica muzicală a lui Ennio Morricone, în filmele western

2.1.Utilizarea modurilor minore

Modurile minore sunt utilizate frecvent în partiturile scrise de E. Morricone pentru filmele western, contrastând cu muzica compusă pentru alte genuri de filme, din aceeași perioadă. De exemplu, partitura compusă de John Williams pentru filmul *The Cowboys* (1972), în regia lui Mark Rydell, este gândită în tonalitatea Do major, cu modulații în moduri majore, ce îi conferă o nuanță pozitivă și un spirit aventuros. De asemenea, partitura compusă de Elmer Bernstein pentru filmul *Magnificent Seven* (1966), în regia lui John Sturges, transmite o energie puternică prin orchestrația amplă și ritmul sincopat, creând sentimentul de eroism. Explicația pentru care E. Morricone a compus majoritatea temelor în tonalități sau moduri minore, sonorități pe care noi le percepem ca ceva trist ori rău și având origini profunde în estetica clasică, este că filmele western italiene implicau violență și imoralitate.

Un exemplu în care E. Morricone folosește scările minore este cel al partiturii compuse pentru tema principală a filmului *A Fistful of Dollars* (1964), în care putem presupune că este vorba despre modul re eolian sau re dorian. Având în vedere că E. Morricone, deși aplică partiturii armura tonalității re minor, a încercat să creeze o stare de ambiguitate prin eludarea trepteii a șasea (nota si nu apare în temă).

Însă, ceea ce pare o amprentă proprie în abordarea acestei trilogii este planul melodic. Cvarta perfectă la-re reprezintă un fel de semnal, ca o semnătură. Se poate observa cum fiecare frază al temei analizate debutează cu acest interval, creând tiparul unei construcții unitare. De asemenea, se observă că notele pe care se bazează construcția melodică sunt: re-fa-sol-la-do, ducându-ne cu gândul la modurile pentatonice.

Din punct de vedere semantic, utilizarea unui astfel de sistem relațional melodic poate avea semnificația unor vremuri mai îndepărtate ori a modului simplu de organizare a societății într-o anumită perioadă și într-un anumit loc:

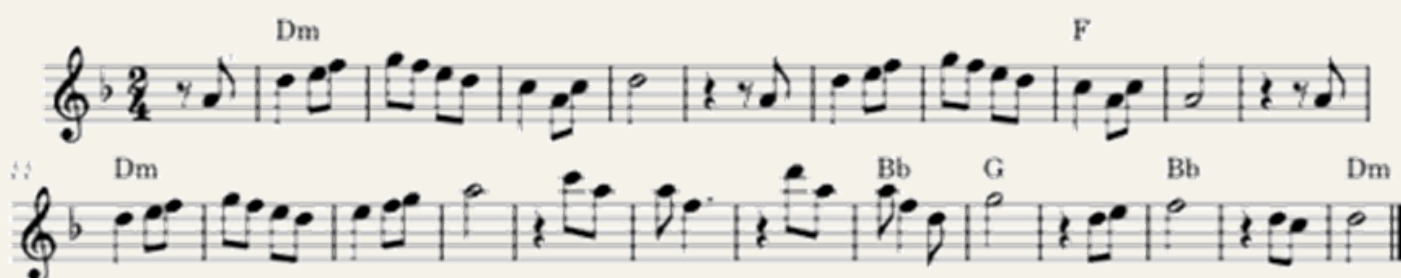


Figura nr. 1

2.2. Relații tonale simple

Morricone tinde să folosească relații tonale simple în muzica sa. În interviul acordat revistei *Premiere* în 1989, el a menționat: „Când încep o temă într-o anumită tonalitate, să zicem re minor, nu mă îndepărtez niciodată de această tonalitate originală. Dacă începe în re minor, se termină în re minor. Această simplitate armonică este accesibilă tuturor.”[2]

[2] Donald Fagen, “Ennio Morricone? Ah, Bellissimo!” *Premiere*, August 1989, 106.



În coloana sonoră a albumului *A Fistful of Dollars*, douăsprezece din cele șaptesprezece teme rămân în re minor, inclusiv tema principală. Celelalte cinci, chiar dacă nu sunt foarte bine definite din punct de vedere tonal, conțin elemente ce ne conduc în sfera dominantei și a tonicii lui re. Astfel, tema *Square Dance* este scrisă în la major, *Consuelo Baxter* și *Senza Pieta* se încheie în la minor, după reprize muzicale greu de centrat tonal, ducându-ne cu gândul la serialism. De asemenea, *Tortura* se termină în la major, după un număr mare de măsuri în care centrul tonal este greu de definit, iar în *Ramon*, E. Morricone pendulează între re major și re minor, neputându-se, parcă, hotărî asupra modului utilizat. Morricone reușește să creeze între temele ce alcătuiesc muzica unui film, legături simple și eficiente, de genul relațiilor clasice.

Însă, acest tip de relație nu există doar între teme diferite, ci și în interiorul aceleiași teme. Se păstrează nota conservatoare a progresiilor armonice, fără multe modulații. Astfel, dacă analizăm progresia armonică a temei principale din filmul *A Fistful of Dollars*, observăm că aceasta este foarte intuitivă: re minor (tonică) – la major (dominantă) – re minor (tonică) – do major (dominanta relativei majore a tonicii) – re minor (tonică) – sol minor (subdominantă) – do major (dominanta relativei majore a tonicii) – re minor (tonică) – la major (dominantă):





Figura nr.2

2.3. Timbralități inedite prin utilizarea vocii umane

Una dintre tehnicile pe care Morricone le-a folosit în timp ce scria muzică pentru filmele western a fost utilizarea vocii umane. În ambele teme principale ale filmelor *A Fistful of Dollars* și *For A Few Dollars More* este utilizată vocea umană. De asemenea, în ambele filme, vocea umană își face prezența cu două măsuri înainte de apariția chitarei electrice, în primul film fiind vorba de cuvintele: *We can fight!*, în cel de al doilea fiind vorba de onomatopee: *Whoa! We-We-Whoa!*. De altfel, cele două teme sunt interpretate de vocea umană încă de la început, prin tehnica fluieratului. Deși E. Morricone nu este primul compozitor care utilizează vocea umană în muzica de film (Miklós Rózsa a folosit-o în *The Thief of Bagdad* în 1940), acesta reușește să stabilească o legătură relațională între cultura western și vocea umană. În acest sens, în cartea *Cowboys, Mountain Men, and Grizzly Bears: Fifty of the Grittiest Moments in the History of the Wild West* scrisă de Matthew P. Mayo există un capitol care explică de ce folosirea vocii este esențială pentru cowboys. Și anume pentru că aceștia erau responsabili pentru integritatea animalelor din turmă, desfășurate pe o suprafață mare, fiind nevoiți să comunice la distanță cu oricare alt cowboy care ar fi putut să intervină, salvând viața unui animal.



Pe de altă parte, având în vedere că genul western, cel puțin în viziunea lui S. Leone, este unul picaresc, excesiv, jucăuș, dramatic, distractiv și caustic, E. Morricone a gândit coloana sonoră din filmul *A Fistful of Dollars* în așa fel încât să pară a fi mult mai mult decât a fost în mod real. Dorința conturării cât mai exacte a profilului protagonistului a condus la utilizarea unor culori timbrale inedite, apelând la sunete de clopote, bici, fluierături, nicovală, fluier de lut, voci și multe alte lucruri. În același sens, necesitatea de a face filmul să pară epic l-a determinat pe E. Morricone să mărească tonul instrumentației și să recurgă la un cor, la *crescendo*-uri, la ritmul galopant al coardelor. De altfel, E. Morricone spunea: „Întotdeauna am crezut că utilizarea inventivă a culorii sunetului este unul dintre cele mai importante mijloace de exprimare ale unui compozitor de film.”[3] În cele din urmă, personajul din filmul lui S. Leone „a prins aripi”, iar filmul a devenit credibil.

Din aceleași motive compozitorul a folosit harpa ebraică în cel de-al doilea film, *For A Few Dollars More*.

[3] *I have always believed that the inventive use of tone color is one of a film composer's most important means of expression.*, Morricone, Ennio și Miceli, Sergio, *Composing for the Cinema – The Theory and Praxis of Music in Film*, The Scarecrow Press, INC., 2013, p. 167

2.4. Tehnici micro-celulare

Morricone a folosit în partiturile sale pentru filmele western aceste tehnici micro-celulare care se referă la utilizarea unui grup mic de note pentru a dezvolta fraza ori pentru a reapela rapid legătura dintre muzică și acțiunea filmului. El poate dezvolta o temă simplă prin diferite tehnici componistice, cum ar fi tema cu variațiuni, îmbogățind contextul sonor, astfel cum este cazul solo-ului de oboi din tema principală a filmului *A Fistful of Dollars*, care poate fi simplificat la o frază bazată pe notele re, la, sol, fa și re, la, sol, mi:



Figura nr.3

Un alt exemplu edificator în folosirea acestei tehnici este reprezentat de un motiv anacruzic interpretat la nai și care apare obsesiv, atât în tema principală, cât și în alte teme din filmul *For A Few Dollars More*, format din doar trei note, la, re și mi, organizate ritmic ca un grup de șase note. Acest motiv are funcția unui leitmotiv asociat întâlnirii dintre cele două personaje principale, vânătorii de recompense, *Monco* și colonelul *Douglas Mortimer*:

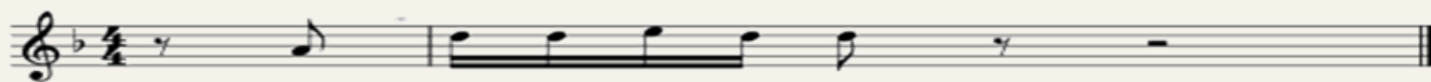


Figura nr. 4

Este evident că, utilizând această tehnică, a micro-celulelor, E. Morricone a reușit să creeze melodii scurte și captivante ce au menirea de a rămâne întipărite în mintea spectatorului.

2.5. Utilizarea unui ostinato ritmic de călărie

Acest element ritmic este utilizat de către Morricone în toate partiturile gândite pentru filme western. Ritmul este compus dintr-o optime și două șaisprezecimi, un ritm frecvent întâlnit și puternic înrădăcinat în percepția publicului auditor. Având în vedere că în vechea cultură a „vestului sălbatic” american calul reprezenta principalul mijloc de transport pentru cowboys. Acest ritm este asociat filmelor western, în special cele ale căror muzică a fost compusă de E. Morricone. De altfel, dacă ne referim doar la Trilogia dolarilor, conținând filmele *A Fistful of Dollars*, *For A Few Dollars More* și *The Good, the Bad and the Ugly* (1966), observăm că acest element componistic al ritmului de călărie reprezintă un tipar ce apare de-a lungul celor trei partituri, acestea fiind conectate între ele prin mai multe elemente de limbaj, precum tonalitatea (Re minor), folosirea cu obstinație a cvartei perfecte la-re la începutul frazelor ce compun temele principale ale celor trei filme, precum și construcția melodică pentatonică.

Tema principală a filmului *The Good, the Bad and the Ugly* poate reprezenta un bun exemplu în evidențierea elementelor caracteristice pe care E. Morricone le utilizează în muzica de film:

The musical score is for the main theme of the film *The Good, the Bad and the Ugly*, composed by Ennio Morricone. It is in 4/4 time and features a variety of instruments including Concert Snare Drum, Concert Bass Drum, Flute (fl.), and Harmonica. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each with measures 3, 5, 7, and 9. The first system shows the drums and flute/harmonica playing a rhythmic pattern. The second system shows the drums and flute/harmonica playing a similar pattern. The third system shows the drums and flute/harmonica playing a similar pattern. The fourth system shows the drums and flute/harmonica playing a similar pattern.

Figura nr. 5



Tema este compusă din patru motive, foarte asemănătoare din orice perspectivă analitică. Cele patru motive sunt tratate, însă, la nivel micro-celular, fiind, în fapt, compuse din două celule distincte, pe modelul întrebare – răspuns:

Prima celulă



A doua celulă



Figura nr. 6

Chiar dacă aceste celule nu sunt identice pe măsură ce tema evoluează, totuși se remarcă o serie de caracteristici comune. Astfel, deși tema poartă armura tonalității re minor, profilul melodic ne conduce către un mod pentatonic format pe notele re-fa-sol-la-do. Prima celulă este compusă din două note, la și re, formând intervalul de cvartă perfectă ascendentă, reprezentând un soi de semnal, având în vedere că se repetă la fiecare debut motivic. A doua celulă debutează, în primele două motive, cu o secundă, urmată de o cvartă ascendentă ori descendentă, următoarele două fiind, de fapt, două cvarte descendente. Concluzionând, este vorba despre o structură melodică bazată pe intervale perfecte (cvartă, cvintă), rămânând totuși ambiguitatea în privința limbajului muzical utilizat, tonalitate sau mod, având în vedere și faptul că tema se termină pe nota re, element specific sistemului tonal.

În plan armonic, regăsim acorduri simple formate pe pilonii principali ai tonalității sau modului folosit, re – tonică, sol – subdominantă, la – dominantă, do – subton, ce denotă o abordare în concordanță cu necesitățile filmului (imagine sumară – muzică simplă).

Ritmul este unul repetitiv, având la bază o formulă ritmică compusă dintr-o optime și două șaisprezecimi, creând senzația de alergare a unui cal în galop.

Timbral, această temă se evidențiază prin două timbre sonore, fluier, în prima celulă și muzicuță, în cea de a doua. Modul în care E. Morricone reușește să descrie o imagine sau un personaj utilizând un registru timbral atât de sumar, uneori rezumându-se la un singur instrument muzical, este, poate cea mai importantă amprentă lăsată de acesta în muzica sa.

O altă colaborare de mare succes a regizorului S. Leone cu E. Morricone, datând din aceeași decadă și încadrându-se în același gen al filmului western, o regăsim în producția filmului *Once Upon a Time in the West* (1968). Și în această partitură se regăsesc aceleași elemente de limbaj specifice lui Morricone, compozitor care are unul dintre cele mai distinctive sonorități din toată muzica de film, o trăsătură extrem de neobișnuită într-un domeniu în care compozitorul este în general un cameleon muzical, scriind în stiluri diferite pentru a se potrivi diverselor genuri de filme. Chiar dacă partiturile sale nu sună la fel, totuși, în stilul său componistic se folosește de o paletă destul de redusă de elemente de limbaj, făcându-i muzica recognoscibilă.



Revenind la *Trilogia dolarilor*, trebuie subliniat și aportul adus de virtuozitatea interpreților, de exemplu în *A Fistful of Dollars*, trompetistul Michele Lacerenza și fluierul lui Alessandro Alessandroni. Însă, punctul cheie al succesului acestor partituri îl reprezintă integrarea lor cu ideile de bază ale fiecărui film, cu alte cuvinte, modul în care ideile principale ale fiecărui film sunt îmbunătățite prin muzica lui Morricone.

Colaborarea dintre E. Morricone și S. Leone în realizarea acestor filme western a dus la crearea unor tipare stilistice, formale. Astfel, compoziția muzicală principală se bazează pe o structură tripartită, pe un model recurent. Începutul este întotdeauna încredințat unui segment tematic pe care l-am putea defini ca arhaic sau minimalist. Instrumentele folosite în acest segment sunt, de fapt, instrumente simple, de la fluieratul unei ființe umane care are supremația nevoii până la *marranzano* (harpa ebraică), de la un argilofon la nai, de la o muzicuță la chitara acustică. Același concept se aplică și acompaniamentului, care este în general bazat pe elemente de percuție, format din bici, nicovală, castaniete, clopote și așa mai departe. Acest prim segment este unitar și autonom, dar acționează ca o punte către segmentele de succes.



Al doilea segment se caracterizează printr-o schimbare a timbralității. Este întotdeauna încredințat chitarei electrice. Muzica este scrisă în stil rock 'n' roll. În acest caz, segmentul poate fi, de asemenea, un episod autonom sau o dezvoltare a segmentului precedent. Cu excepția chitarei electrice din *Once Upon a Time in the West* unde sunetul este foarte agresiv și distorsionat, este un rock 'n' roll îmblânzit.

Cel de-al treilea segment introduce elemente noi care sunt împrumutate din sistemul tradiției muzicii culte: orchestră de coarde și cor vocal. Din când în când există un solo de trompetă (ca, de exemplu, în piesa care însoțește duelul, în care prezența sa este obligatorie), chiar și o orgă și o întărire a percuției. Și în acest caz, segmentul se bucură de autonomie deplină. Acest segment are un rol recapitulativ, reluând în mod variat, temele din segmentele precedente.

3. Concluzii

Rolul muzicii în industria cinematografică este unul esențial, nemaiputând concepe astăzi un film fără coloană sonoră. Indiferent de modul în care au evoluat casele de film de pe cele două țărmuri ale Atlanticului, muzica de film a avut un traiect constant în sensul diversificării elementelor de limbaj, al tehnicilor de producție, al descoperirii permanente de noi sonorități, uneori clasice, alteori bizare, inedite, pornind de la sonoritățile baroce sau chiar mai îndepărtate, ajungând până la muzica serială sau cea concretă.

Bibliografie

1. Audissino, Emilio. 2014. *John Williams's Film Music (Wisconsin Film Studies)*, The University of Wisconsin Press.
2. De Rosa, Alessandro. 2019. *Ennio Morricone – In his own words*, Oxford University Press,
3. Morricone, Ennio și Miceli, Sergio. 2013. *Composing for the Cinema – The Theory and Praxis of Music in Film*, The Scarecrow Press, INC.
4. Pardo, Alejandro. 2007. *The Europe-Hollywood Coopetition: Cooperation and Competition in the Global Film Industry*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra Pamplona – España,
5. Frayling, Christopher. 2012. *Sergio Leone: Something to Do with Death*, Univ of Minnesota Press; Reprint edition (January 26, 2012)

Surse internet

1. <https://flypaper.soundfly.com/write/5-compositional-elements-that-define-the-music-of-ennio-morricone/>
2. <https://filmmusicnotes.com/2020/10/20/ennio-morricone-dollars-scores-part-1-of-3-a-fistful-of-dollars/>
3. <https://www.italianpiano.com/monday-notes/deborahs-theme-by-ennio-morricone-analysis-of-a-masterpiece/>
4. <https://www.abc.net.au/classic/read-and-watch/music-reads/ennio-morricone-music-for-the-mission/11876172>

5. <https://www.allmusic.com/artist/ennio-morricone-mn0000798662>
6. <https://thefilmmusicjam.com/2022/08/01/once-upon-a-time-in-america/>
7. <http://www.davidbordwell.net/blog/2020/08/02/the-poet-of-dynamic-immobility-ennio-morricone-a-guest-post-by-jeff-smith/>
8. <https://filmmusicnotes.com/john-williams-superman-theme-superman-march/>
9. <https://www.transatlantic-cultures.org/es/catalog/europe-hollywood-et-retour-symphonisme-hollywoodien>
10. <https://cinephiliabeyond.org/happy-86th-birthday-ennio-morricone/>

**Student: Remus Borandă (Master-Arta Educației
Muzicale, anul II)**

Coordonator: Conf.Univ.Dr. Octavian Denis Velescu



MUZICA JOCURILOR VIDEO – ETAPE DE CERCETARE ȘI ANALIZĂ

Introducere

Muzica jocurilor video reprezintă un subiect de cercetare nou și totodată generos în sfera muzicologiei, lansând provocări în rândul metodelor de analiză aplicate pentru studiul său. Există mai multe etape ce ar trebui luate în calcul pentru a putea înțelege și aprofunda cercetarea acestui subiect, logica abordării lor într-o anumită ordine fiind esențială pentru a putea înțelege în profunzime particularitățile sale. Studiul de față presupune o clasificare a etapelor ce pot fi urmate în vederea studierii muzicii de jocuri video, această clasificare având loc în urma constatărilor personale bazate pe căutări extinse în cadrul acestui domeniu. Descrierea fiecărei faze de cercetare în cazul de față este succintă, subliniind aspectele esențiale, ele constituind însă mai departe o bază pentru abordarea unui studiu complex și totodată bine ancorat în realitățile muzicii de jocuri video:

- a. Prezentarea evoluției muzicii acestui gen, apariția și modurile de dezvoltare
- b. Descrierea componentelor care stau la baza creării primelor sunete, inovațiile și evoluția acestora
- c. Aspectele psihologice pe care muzica le servește în relația strânsă dintre jucător și joc.
- d. Analiza elementelor de limbaj muzical și relația lor cu secțiunea video

Eduard Plopeanu
(Master, Artă Educației Muzicale, anul I)

1. Evoluția muzicii de jocuri video

Primul aspect presupune analizarea dezvoltării muzicii în strâns raport cu evoluția jocurilor video, muzica fiind dependentă de posibilitățile tehnice ale acelor vremuri. Astfel, începutul acestei industrii are la bază jocurile vechi - *arcade*, care au dispus de foarte puține posibilități sonore, din cauza insuficienței hardware de la aceea vreme. Datorită acestui lucru, compozitorii au fost nevoiți să creeze o modalitate prin care muzica să nu afecteze experiența de joc. Apariția cipurilor dedicate sunetului rezolvă oarecum problema cu care se confruntau toți compozitorii din acea vreme, ducând la dezvoltarea unor diferite moduri de sinteză a sunetelor pentru jocuri. Tot atunci apare și diversificarea undelor sonore, acest lucru făcând ca sunetele pe care le redau aceste cipuri să aibă caracteristici diferite, din ce în ce mai variate. Cu toate aceste îmbunătățiri, industria jocurilor video a evoluat și pe alt plan, mutându-se de pe clasicele cabine *arcade*, pe console și calculatoare personale.

2. Componente tehnice

Capacitatea de influență a muzicii în cadrul jocurilor video a crescut odată cu dezvoltarea posibilităților tehnice, posibilitățile de compoziție devenind din ce în ce mai diverse, pornind de la scrierea muzicii pe CD-uri, până la înregistrarea MIDI a melodiilor și crearea de sample pentru un sunet cât mai real. Creatorii de jocuri de asemenea au reușit să implementeze o opțiune separată pentru muzică, în care se poate crea un playlist personal ales de jucător. Un progres foarte important pe care muzica video l-a înregistrat, a fost apariția sunetului *surround*, care oferă ascultătorului percepția sunetelor redade într-un



spațiu tridimensional acest aspect având un rol foarte important în experiența de joc. Evoluția muzicii pentru jocurile video nu s-a dezvoltat doar din punct de vedere al mijloacelor hardware ci și al compoziției. De la crearea muzicii de către un singur om, care se ocupa de toate aspectele sonore ale unui joc, s-a ajuns la angajarea a unei întregi echipe de sunet, fiecare membru având o parte specifică în dezvoltarea coloanelor sonore. Echipa audio a unei companii are deci o componență variată cu direcții distincte și persoane responsabile pentru fiecare rol:

- Designerii de sunet – pot juca, de asemenea, același rol, creând un document de design audio și gestionând conducta de producție audio. Ei vor lucra cu integratori și dezvoltatori de instrumente audio pentru a crea, integra și gestiona activele audio și sunt responsabili pentru bibliotecile de efecte sonore. Această bibliotecă de efecte poate fi achiziționată extern, contractată sau dezvoltată intern.

- Artiștii de dialog/*voice off* – sunt responsabili pentru furnizarea dialogului. S-ar putea să fie din interiorul companiei, dar este mai probabil ca acești artiști să fie cooptați din exterior pentru proiecte și gestionați de directorul audio. Directorul de dialog supraveghează procesul de dialog, adesea antrenând artiștii dialogului.

- Directorii de licențiere/contractare – sunt responsabili pentru obținerea drepturilor de proprietate intelectuală licențiată și pentru contractarea lucrărilor în exterior.

- Compozitorii – sunt responsabili pentru compoziția muzicală a jocului. În companiile mai mici, aceștia sunt adesea responsabili și pentru designul sunetului. Ei pot fi, de asemenea, responsabili de orchestrarea lucrărilor lor, deși în proiecte mai mari pot exista echipe de orchestratori cu care lucrează împreună. De obicei aceștia sunt responsabili pentru contractarea și supravegherea înregistrărilor live.

- Programatorii audio sau inginerii audio – sunt responsabili pentru dezvoltarea instrumentelor audio și integrarea tuturor activelor audio într-un joc. În multe cazuri, aceștia joacă și rolul de designer de sunet. Aceștia vor fi responsabili pentru dezvoltarea instrumentelor audio interne care să funcționeze împreună cu motoarele de AI (*Artificial Intelligence* – Inteligență Artificială) grafică și fizică ale jocului.

În cadrul întregului proces, echipa audio se poate implica în orice etapă a dezvoltării jocului. Cel mai adesea, echipa de sunet nu se alătură procesului decât foarte târziu în proiect, când jocul și parametrii acestuia au fost deja definiți. Alteori, echipele audio lucrează mai îndeaproape cu proiectarea și dezvoltarea jocului, pentru a se asigura că sunetul poate juca un rol semnificativ în dezvoltarea unui joc.

3. Aspecte psihologice

Aspectul psihologic necesită și el o cercetare aprofundată, deoarece compozitorii au dorit ca muzica lor să fie în strânsă legătură cu jucătorul, acest lucru creând o experiență deose-



-bită, plină de emoții diverse care însoțesc și îmbunătățesc experiența de joc. Pentru a construi un limbaj care să fie utilizat atunci când se descrie muzica pentru jocuri video, este important să putem înțelege unele dintre caracteristicile unice ale jocurilor video. Astfel este esențială observarea anatomiei unui joc video, comparând și contrastând elemente cu mediile liniare. Aceste diferențe afectează modul în care muzica este conceptualizată, compusă și sincronizată pentru a funcționa într-un joc. Există mai multe diferențe esențiale între partitura pentru mediile liniare, cum ar fi filmul, și partiturile pentru jocurile video. O comparație directă între filme și jocuri, poate indica unele dintre aceste diferențe cheie:

Atribut	Film	Joc
<i>Tipul de experiență</i>	Vizualizare pasivă	Interacțiune activă
<i>Durată medie</i>	2h	10h+
<i>Numărul de experiențe</i>	De obicei, odată	De mai multe ori
<i>Structură</i>	Liniar: un început, un mijloc și un final	Nonliniar: rezultate multiple și povești în evoluție
<i>Cantitatea medie de muzică</i>	1h	2-3h

Figura nr. 1



Jocurile video necesită ca jucătorul să fie implicat activ astfel încât să ia decizii în funcție de acțiunea care are loc pe ecran. Această interacțiune activă este cel mai important element care distinge mediul. Jucătorii sunt implicați activ în determinarea rezultatului unui joc, în timp ce în mediile liniare precum filmul nu există interacțiune; în schimb, spectatorii urmăresc pasiv. Această interacțiune între jucător și poveste în jocurile video crează o buclă de reacții, fiecare afectându-l pe celălalt. Nivelul de interacțiune este determinat de regulile și mecanica jocului și este de obicei controlat de jucător printr-un controler de joc sau o combinație de tastatură/mouse. Această interacțiune activă între joc și jucător afectează, de asemenea, modul în care muzica trebuie să se schimbe și să reacționeze la deciziile jucătorului. Muzica trebuie scrisă în așa fel încât să fie adaptabilă în funcție de interacțiunea jucătorului.

Durata experienței de joc este unul dintre cele mai importante aspecte în determinarea cantității de muzică care trebuie concepută și scrisă pentru un joc. Jocurile video variază foarte mult în ceea ce privește durata experienței în comparație cu filmul. În plus, fiecare gen de joc are o lungime care este cea mai potrivită pentru stilul de joc, fie că este vorba de rezolvarea puzzle-ului într-un joc precum *Myst* (1993) sau de înfrângerea unei invazii extraterestre într-un joc precum *Halo* (2001). Jocurile ocazionale (*Tetris*, 1984; *Bejeweled*, 2001; *Diner Dash*, 2004) care sunt jucate de la început până la sfârșit ar putea dura doar 2



până la 3 ore, în timp ce un joc de rol online cu multiplayer masiv (MMORPG) precum World of Warcraft (2004) ar putea avea o experiență de joc de peste 50 de ore. De obicei, titlurile de consolă AAA (pronunțat *triplu-A*) pentru Xbox sau PlayStation au o experiență de joc care durează 10 sau mai multe ore.

4. Elemente de limbaj muzical

Un studiu complet în această direcție a muzicii de jocuri video trebuie să conțină desigur și o analiză aplicată pe un joc, putând fi astfel observate aspectele esențiale ale procesului de compoziție, viziunea compozitorului dar și particularitățile elementelor de limbaj muzical. În cele ce urmează va fi prezentat succint procesul de compoziție unei teme principale din muzica jocurilor *Mario, Overworld*, posibil una dintre cele mai cunoscute teme ale unui joc din toate timpurile. Modul în care a evoluat această temă în versiunile ulterioare ale jocului și diferitele variante ale ei sunt prezentate fără mari modificări, compozitorul dorind ca tema principală să rămână cât mai aproape de cea originală iar efectul ei asupra jucătorilor să nu se schimbe. Una din principalele funcții este de a stabili starea de spirit a jocului și implicit a jucătorului, adăugând o coloană sonoră non-diegetică. Din punct de vedere colectiv, pot fi mai multe reacții asupra jocului, în sensul că jucătorii pot dori să evite zonele și/sau să rezolve rapid situațiile de joc asociate cu muzica frenetică.



Spre exemplu, dublarea *tempo*-ului din originalul *Super Mario Bros* (1985) ilustrează ideea de mai sus: atunci când se aude clopoțelul, jucătorii reacționează străduindu-se să ajungă la linia de sosire (steagul) la sfârșitul nivelului cât mai repede posibil.

Există și alte funcții ale muzicii în jocurile *Super Mario*. Un exemplu recent din *Super Mario Galaxy 2* (2010) potrivește *tempo*-ul muzicii de fundal la un anumit nivel cu viteza cu care o minge se rostogolește pe un deal, astfel încât să ajute jucătorul să măsoare viteza mingii nu numai vizual, dar și auditiv. Dacă mingea se rostogolește încet, muzica se învârtă cu un ritm rar, dar dacă mingea coboară pe un deal abrupt, muzica se accelerează cu un *tempo* mult peste cel găsit pe orice metronom standard. Un alt exemplu, din jocurile *New Super Mario Bros* (2006 și 2009), îi face pe dușmani să își întrerupă modul de atac și balează pentru scurt timp pe ecran până la caracteristici muzicale presupuse non-diegetice, atunci când este auzit un acord cu un timbru specific (*doo-wop*). În toate jocurile *Mario*, o muzică specială însoțește acțiunea atunci când *Mario* este invincibil prin folosirea unei *stele de putere*; expirarea abilităților stelei puterii este legată de revenirea muzicii de fundal originală, semnalând jucătorilor că abilitățile lor speciale sunt pe cale să dispară. Toate aceste exemple descriu, într-un anumit sens, și alte abordări ale ideii de „funcționare prin muzică”, prin aceea că muzica oferă jucătorului informații specifice despre joc, care nu se referă la informații muzicale în sine.

Tema *Overworld* din *Super Mario Bros* este poate una dintre cele mai cunoscute teme auzite în industria jocurilor video, aceasta oferind cu siguranță diverse perspective de analiză, printre care cele mai importante sunt din punct de vedere motivic și formal. Tema este scrisă în patru părți diferite cuprinzând șapte secțiuni, plus o scurtă introducere. Planul formal, pe lângă conturarea structurii detaliază și construcția fiecărei secțiuni.

Unități (motive) de două măsuri sunt baza compoziției, după cum se poate vedea și în tabelul de mai jos. În cazul în care avem o structură $[2 + 2]$ aceasta înseamnă că un fragment de două măsuri este repetat identic. Notăția $[2 + 2']$ indică faptul că prima structură este repetată cu mici modificări, iar notația $[x 2]$ redă că prima structură se repetă de două ori (timp de patru măsuri):

Secțiuni	Măsuri	Structuri
Intro	1	Derivat din C
A	2 - 5	$2 + 2$
B	6 - 13	$(2 + 2') \times 2$
C	14 - 17	$2 + 2'$
A	18 - 21	$2 + 2$
D	22 - 29	$(2 + 2') \times 2$
C	30 - 33	$2 + 2'$
D	34 - 37	$(2 + 2') \times 2$

Figura nr. 2

În urma unei analize structurale de acest gen, există trei scopuri. În primul rând, se observă cât de repetitivă este tema *Overworld* care conține doar unsprezece măsuri distincte de muzică. În al doilea rând, ilustrează modul în care, în această melodie originală, ideile muzicale sunt organizate în perechi și modul în care perechile mai lungi și mai scurte alternează în lucrare. În al treilea rând, demonstrează succint modul în care toate motivele, cu excepția celui din secțiunea B, sunt repetate în piesă.

Unul dintre motivele pentru care *Koji Kondo* poate repeta atât de mult, dar poate totodată compune o melodie atât de populară este diferența de contrast dintre secțiuni; deși organizarea melodiei este regulată și chiar oarecum previzibilă, conținutul diferă considerabil, oferind un frecvent contrast între părți.

Introducerea și secțiunea A urmăresc în mare măsură armoniile pe baza de trison auzite la cele două voci superioare, toate vocile mișcându-se omofon în același contur:

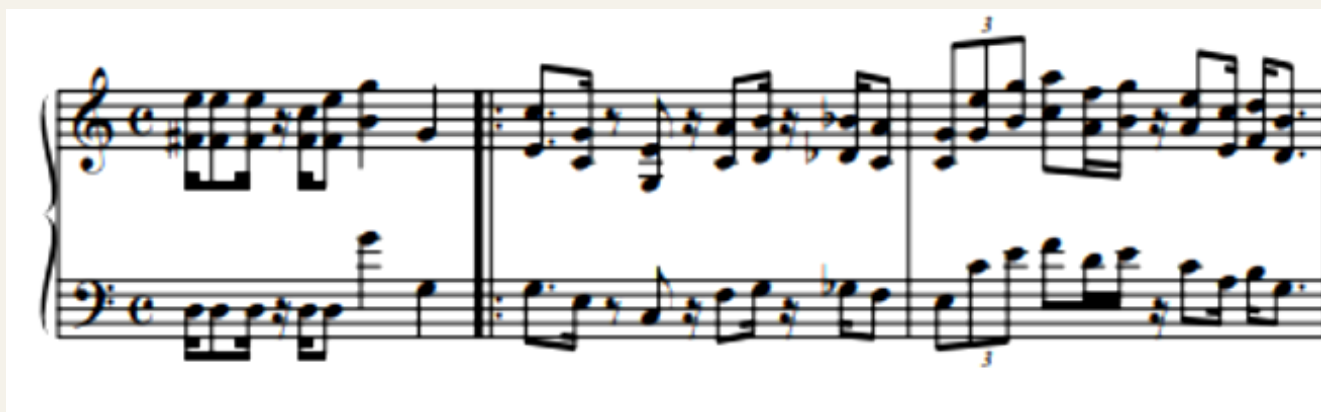


Figura nr. 3

Cu toate acestea, în secțiunea mai cromatică B, basul câștigă independență ritmică față de melodie, dar numai până la punctul cadențial de la măsura 9, unde părțile se reunesc din nou omofon:



Figura nr. 4

Secțiunea C elimină mișcarea separată a lui A și B, tema melodică, continuând până în măsura numărul 17, moment în care tema revine la cea a secțiunii A:

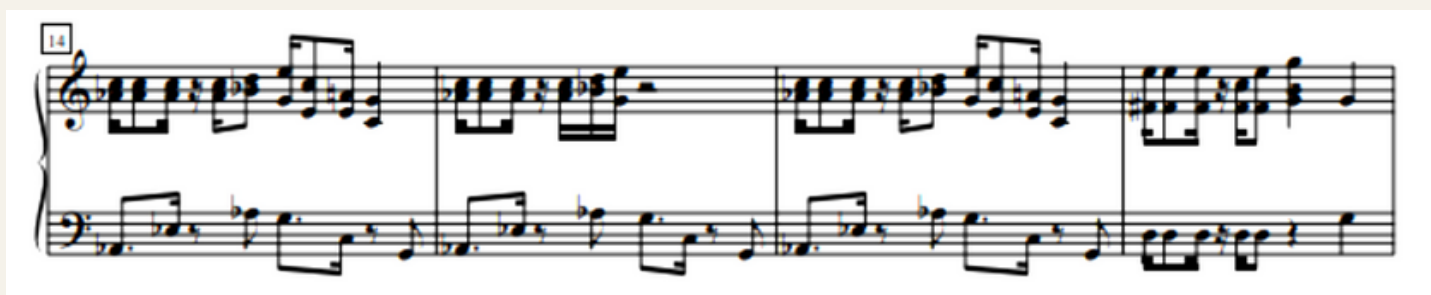


Figura nr. 5

În secțiunea D mișcarea este de asemenea diferită de toate structuri, aceasta având în principal melodia axată pe intervalul de terță:

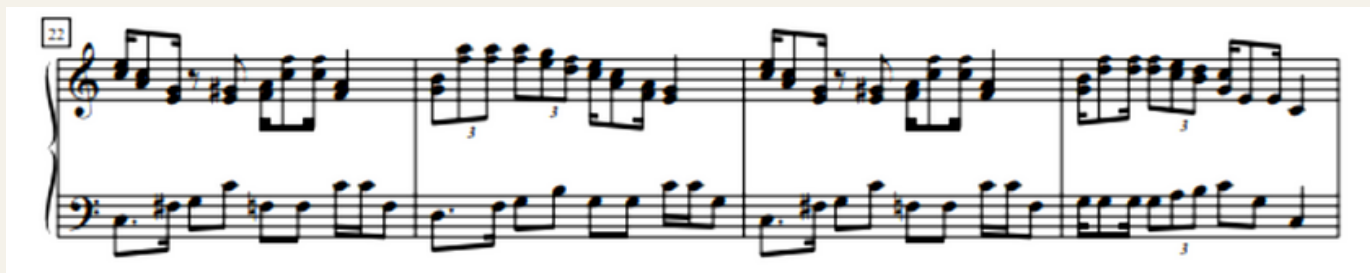


Figura nr. 6

5. Concluzii

Concluzionând toate aspectele prezentate în studiul de față, putem afirma faptul că domeniul muzicii pentru jocurile video este un subiect deosebit, care se află în continuă dezvoltare și care începe să atragă atenția specialiștilor într-un număr din ce în ce mai mare. În viitor este posibil ca acesta să câștige un loc important între genurile de muzică cunoscute printre alte genuri populare precum muzica de film sau cea de divertisment.

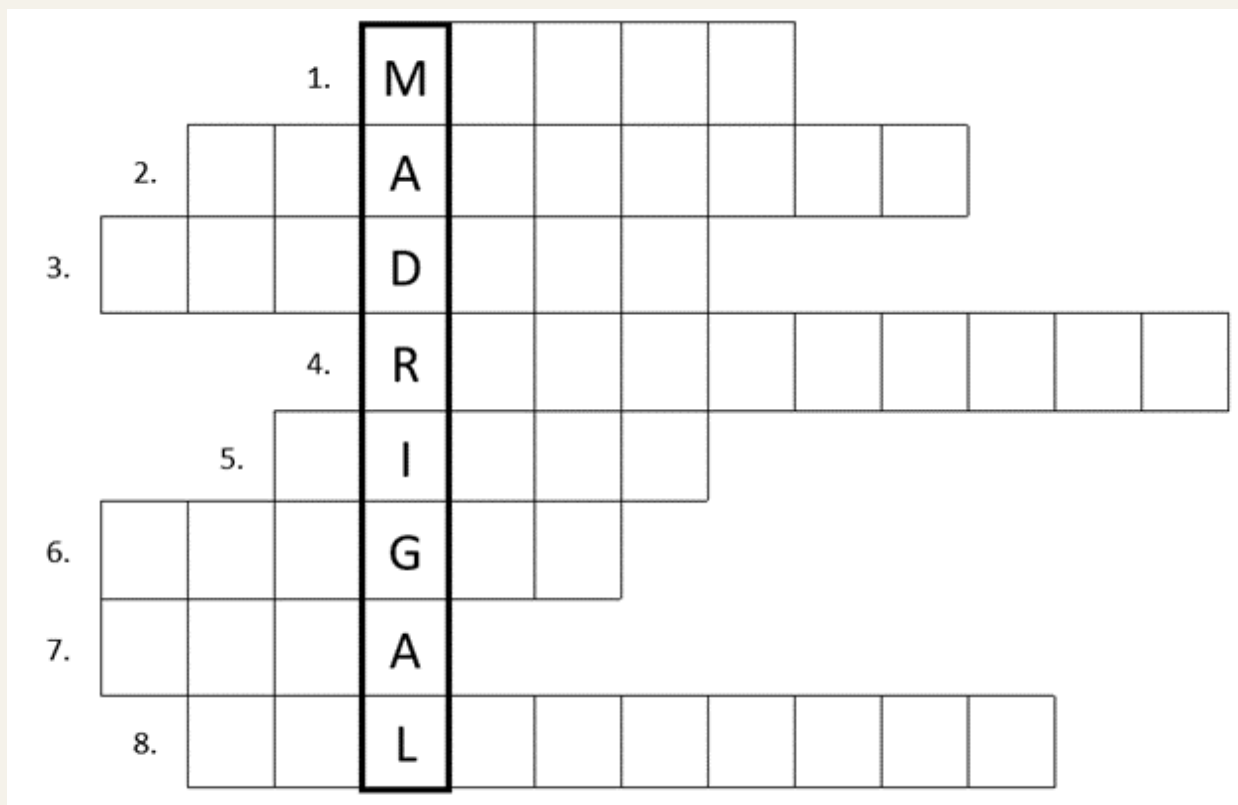
BIBLIOGRAFIE

1. Collins, Karen. 2008. *Game sound: an introduction to the history, theory, and practice of videogame music and sound design*. MIT Press, Londra.
2. Guillaume, Laroche – 2012. *Analyzing Musical Mario-media: Variations in the Music of Super Mario Video Games*, Guillaume Laroche, Ottawa.

- 
3. Giuleanu, Victor – 1986. *Tratat de Teoria Muzicii*, Editura muzicală, București.
 4. Hal, Leonard – 2019. *The greatest video game music*, Hal Leonard, SUA.
 5. Phillips, Winifred – 2014. *A composer's guide to game music*, The MIT Press, London.
 6. Summers, Tim – 2016. *Understanding video game music* – Cambridge University Press, Cambridge.
 7. Summers, Tim. 2021. *The Legend of Zelda: Ocarina of Time, A game music companion*, Intellect Books Ltd, Regatul Unit.
 8. Sweet, Michael . 2015. *Writing Interactive Music fo Video Games*, Addison Wesley, SUA.
 9. Urmă, Dem. 1982. *Acustică și Muzică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.

Student: Eduard Plopeanu (Licență-Muzică, anul III)
Coordonator: Conf.Univ.Dr. Octavian Denis Velescu

REBUS – RENASTEREA MUZICALĂ



1. Gen muzical al muzicii religioase renascentiste
2. Caracterul general al Renașterii
3. Compozitor renascentist italian
4. A însemnat reînvierea culturii antice
5. Alt gen al muzicii religioase renascentiste
6. Țară ce aparține de Școala Franco-Flamandă
7. Orașul din care a pornit Umanismul
8. Renașterea a fost epoca de aur a ...

Student Claudiu Ciorbaru
(Licență – Interpretare muzicală – Canto, anul II)



1. Gen muzical al muzicii religioase renascentiste
2. Caracterul general al Renașterii
3. Compozitor renascentist italian
4. A însemnat reînvierea culturii antice
5. Alt gen al muzicii religioase renascentiste
6. Țară ce aparține de Școala Franco-Flamandă
7. Orașul din care a pornit Umanismul
8. Renașterea a fost epoca de aur a ...

Student: Claudiu Ciorbaru (Licență-Interpretare muzicală-Canto, anul II)



VIOREL COSMA. DE LA CANTEMIR SI ENESCU PÂNĂ LA LIPATTI' SI URSULEASA: COPIII-MINUNE AI MUZICII ROMÂNEȘTI (1673-2013).

Editura Speteanu, București, 2013

"Una din calitățile fundamentale ale omului-singular George Enescu, remarcată de aproape toți discipolii și colaboratorii săi apropiați, dar mai ales de cercetători, a fost generozitatea. Toată viața și-a ajutat – moral și material – colegii de breaslă, făcând excepție de la binecunoscuta invidie artistică, "boală" atât de răspândită în această lume a orgoliilor devastatoare care apasă arta sunetelor." (p. XI)

"Din generozitatea lui pilduitoare s-a născut și premiul național de compoziție ce-i poartă numele, singura distincție și răsplată materială pentru creatorii autohtoni din țara noastră între anii 1912-1946." (p. XI)

"Cheia întregii cariere a lui George Enescu s-a numit întâlnirea cu dascălul de la Iași, Eduard Caudella, omul care a intuit din prima clipă geniul copilului de vârstă preșcolară, sfătuindu-și conaționalii moldoveni să ia hotărârea dramatică (atât material, cât mai ales sufletesc) de a se duce la Viena, unde există condiții optime de șlefuire a unui muzician de excepție. Toată viața, Enescu nu a uitat atitudinea profesorului Eduard Caudella, dascălul de caracter ce a lăsat deoparte orgoliile sale didactice, optând pentru o soluție fără riscuri în viitorul unui mare muzician." (pp. XI-XII)

Lectura Editiei



"Enescu și-a construit un întreg sistem pedagogic de investigație și de cultivare a talentelor muzicale de vârste foarte mici. Printre metodele personale și mijloacele practice de stimulare a copiilor-minune s-au numărat acele inedite "recomandări" scrise, adresate profesorilor de specialitate pe care îi cunoștea și aprecia în mod deosebit, încredințându-le educația sistematică cotidiană, verificarea periodică a progreselor artistice prin asistarea la producții școlare, deschiderea porților apartamentului sau pentru consultări artistice, împrumutarea propriilor viori pentru concerte și recitaluri, asigurarea de acompaniamente personale în recitaluri și concerte publice, chiar găzduirea temporară în propria sa locuință (Vasile Filip) etc." (p. XIII)

"Pe Dinu Lipatti l-a iubit mai presus de toți copiii-minune pe care l-a ajutat într-un mod dezinteresat, de-a dreptul pilduitor. La împlinirea lui Dinu de 4 anișori, avocatul și violonistul Theodor Lipatti a organizat o ceremonie de botez în jurul nașului George Enescu. Un fotograf profesionist a surprins momentul depunerii pe căpușorul micului violonist a unei simbolice cunune de lauri. Ambii muzicieni aveau în mână câte o vioară." (p. XIII)

"Casa maestrului, din spatele Palatului Cantacuzino de pe Calea Victoriei, a fost permanent deschisă copiilor minune. Rând pe rând, cântăreața Rodica Bujor (remarcată de George Enescu la un concurs de muzică populară în cadrul Radiodifuziunii Române), pianista Maria Fotino, compozitorul Aurel Stroe, violonistul Mihai Constantinescu, au pășit pe poarta modestei clădiri." (p. XIV)

"Exemplul copilului-minune din Liveni, de a ajuta în mod special aceste talente la vârste extrem de timpurii, a căpătat se pare o răspândire benefică în generațiile muzicale care l-au urmat pe Enescu. Fetița ieșeană, pianista Constanța Erbiceanu, a luat sub aripa sa didactică – la majorat – pe copii-minune Valentin Gheorghiu și Lydia Cristian. Violonistul Mihai Constantinescu i-a educat pe copiii Gabriel Croitoru și Corina Bora. Excelentul pedagog Vasile Filip i-a preluat pe copiii-minune (pe care nu-i prea plăcea – declara în Autobiografia-scrisoare deschisă – dacă urmăreau rezultate rapide și spectaculoase), dar a avut și surpriza unor elemente de excepție, precum Pascal Bentoiu (viitorul compozitor), Mihai Constantinescu și Cornelia Bronzetti." (p. XV)

"Tot ca un gest de coeziune peste timp între generațiile de copii-minune se poate considera și transmiterea instrumentelor de valoare urmașilor, mai ales viorile constructorilor străini, între două generații. Vasile Filip a cedat ca moștenire școlilor de muzică bucureștene nu mai puțin de patru instrumente. George Enescu a lăsat cu limbă de moarte Muzeului Național din Calea Victoriei care-i poartă numele, patru viori, din care două piese de firmă (un exemplar datorat lutierului Guarnieri de Gesu se află în posesia fiului, copil – minune, Gabriel Croitoru, iar un "Știrbulescu" se va atribui curând printr-un concurs național unui tânăr interpret

contemporan), ambele aflate într-o stare perfectă de funcționare, care vor purta – prin sunetul lor – o fărâmbă din sufletul dăruitor al proprietarului, fiindcă "bijuteria" adolescenței artistice ascunde totdeauna farmecul de neuitat al vârstei primare a deținătorului dispărut." (p. XVI)

"Nu puțini copii-minune au răspuns toată viața, cu gesturi de recunoștință, față de maeștrii care i-au ajutat. Pilduitoare și excepțională în acest sens va rămâne pentru George Enescu atitudinea violonistului Yehudi Menuhin, care în toate cărțile sale memorialistice, în filmele și dialogurile cu presa străină, în comunicările științifice la festivaluri și simpozioane de muzicologie și-a exprimat consecvent și permanent recunoștința față de maestrul român care l-a păstorit din copilărie până la maturitate." (p. XVI)

Rezonante muzicale

Nr. 2, 2023

