

CÂNTECUL POPULAR, DE LA MONODIC-MODAL LA ARMONIC-TONAL

THE FOLK SONG, FROM MODAL MONODY TO TONAL HARMONY

AUREL MURARU,
lector universitar, doctor,
Facultatea de Științe Socio-Umane, Universitatea *Spiru Haret*, București

Este unanim recunoscut faptul că apariția școlii naționale de compoziție a reprezentat o adevărată cotitură, ce a condus la realizarea unui salt de la modal la tonal și de la monodic la armonic. Lianțul dintre cele două etape a fost reprezentat de folclorul muzical, element ce s-a regăsit aproape fără excepție în creațiile tuturor compozitorilor de muzică corală a acelei perioade. Pentru a respecta principiile armoniei clasice, deseori se operau modificări la nivelul liniei melodice, fiind considerate mult prea desuete și exotice tocmai aspectele cele mai originale ale muzicii de proveniență folclorică.

Cuvinte-cheie: folclor, monodie, armonie

It is generally recognized that the rise of the national composition school was a turning point, leading to a change from modes to tonality and from monody to harmony. The link between the two stages is the musical folklore, which can be heard almost without exception in the works of all composers of choral music of the period. In order to write following the principles of classic harmony, the melody was often altered, as the most original aspects of folk music were seen as obsolete and too exotic.

Keywords: folklore, monody, harmony

Este unanim recunoscut faptul că școala românească de compoziție a luat ființă în secolul al XIX-lea în plină perioadă a Romantismului european. Romantismul specific spațiului românesc nu apare ca o reacție împotriva Clasicismului așa cum s-a întâmplat în Italia sau în Franța și nici ca o încercare de redeșteptare a sensibilității și a fanteziei după secole de dominație a raționalului ca în Germania sau Anglia. La noi, Romantismul se înfiripă în cadrul luptei de independență și libertate națională. În acea perioadă s-a născut literatura modernă și muzica cultă românească, înrădăcinate pe o veche și bogată cultură populară. Astfel, în teritoriile populate de români, romantismul nu a reprezentat o simplă etapă în evoluția culturală, ci un veritabil punct de început.

Nu greșim dacă afirmăm faptul că muzicii culte românești, spre deosebire de muzica țărilor occidentale, aproape că i-au lipsit etapele anterioare de dezvoltare (Renașterea, Barocul și Clasicismul). În acest fel, apariția școlii naționale de compoziție a reprezentat o adevărată cotitură, ce a contribuit la realizarea unui salt de la modal la tonal și de la monodic la armonic.

Compozitorii înaintași Alexandru Flechtenmacher, Karol Mikuli, Eduard Wachmann au cules și armonizat numeroase cântece populare. În creațiile acestor compozitori, melodia de proveniență folclorică era însoțită de un acompaniament pentru pian, realizat după regulile armoniei tonal-funcționale. Pentru a respecta principiile armoniei clasice, deseori se operau modificări la nivelul liniei melodice, fiind considerate mult prea desuete și exotice tocmai aspectele cele mai originale ale muzicii folclorice. Unii compozitori ai acelei perioade nu s-au arătat interesați de vechiul strat al muzicii populare, considerând mai degrabă că monodia preluată din popor nu poate fi asociată muzicii plurivocale. În acest sens Zeno Vancea afirma că atât melodiile populare, cât și cele de străină, datorită structurii lor modale „erau refractare unor armonizări după reguli clasice pe care înaintașii și le-au însușit la școlile străine; aceste melodii li se păreau de bună seamă primitive, nepotrivite pentru crearea unei arte muzicale superioare” [1, p. 12].

Anul 1889 reprezintă un eveniment de maximă importanță în evoluția muzicii corale românești. În acel an, Gavriil Musicescu editează la Leipzig *12 melodii naționale, culese, armonizate și aranjate pentru cor și piano*, din această colecție făcând parte lucrările: *Răsai lună, Stăncuța, Moș bătrân, Haiducii, Ileana* și altele. În ceea ce privește înveșmântarea armonică a acestor creații, Zeno Vancea susține: „Ceea ce Musicescu aduce nou în armonizarea melodiilor populare țărănești este respectarea structurii lor modale, el nu silește aceste melodii să îmbrace haina străină a unei armonizări funcționale occidentale...” [1, p. 123].

Lucrările incluse în această culegere au o pronunțată structură modală (formule melodice și formule cadențiale tipice, structuri tetracordale, trepte mobile), armonia fiind strâns legată de desfășurarea melodică.

Deși era un bun cunoscător al muzicii de sorginte bizantină (transpunând din notația psaltică mai multe lucrări de strană: *Rânduiala vecerniei de sâmbătă seara a celor 8 moduri, Anastasimatarul* și altele), compozitorul ieșean a ignorat valoarea acestora și nici nu s-a arătat interesat de modalismul lor, cu toate că, după cum am menționat mai sus, apelase la armonizarea modală în cazul lucrărilor folclorice. Este oarecum straniu și chiar inexplicabil faptul că Musicescu a folosit armonia modală în prelucrarea creațiilor folclorice dar nu a aplicat-o și în cazul muzicii liturgice. Compozitorul ieșean este printre cei dintâi muzicieni care au cules lucrări folclorice și le-a armonizat potrivit structurii lor modale. Însuși compozitorul declara: „Dându-mi seama de valoarea cântecelor populare române, de însemnătatea culturii acestui gen de muzică ... mi-am propus să fac o colecție din aceste cântece populare luate direct din gura poporului, spre a le armoniza în tonalitățile în care sunt cântate de popor” [2, p. 53].

Lucrarea *Răsai lună*, inclusă în culegerea menționată mai sus, reprezintă o mostră de armonizare modală a unui material folcloric autentic. Lucrarea se împarte în două unități morfologice simetrice, delimitate de o cadență interioară. În prima parte, melodia are un pronunțat substrat pentatonic, care îi confirmă vechimea, în timp ce în cea de a doua parte elementul dominant este reprezentat de tetracordul frigian.

Astfel pot fi observate următoarele caracteristici modale:

- interferența pentatonicului (extins la hexacord) cu frigianul;
- pendularea între două centre relative (*do* și *la*);
- prezența treptei mobile — *mi*.

În lucrarea menționată, G. Musicescu a găsit o armonie adecvată, dictată de desfășurarea melodică. Cu excepția acordului de septimă de dominantă, acordurile născute pe verticală sunt trisonuri majore și minore în stare directă sau răsturnarea întâi, amintind în acest fel de consonanțele specifice Renașterii muzicale. Relațiile subdominantice sunt preponderente iar cele două centre *do* și *la* sunt subliniate de cadența autentică și cadența prin subton. Acest tip de armonizare a nedumerit pe unii contemporani, iar Gh. Scheletti nu a evitat să-i reproșeze marile greșeli de armonie.

Odată cu Musicescu, compozitorii se orientează spre cântecul autentic țărănesc, drumul inițiat de el fiind continuat de discipolii direcți: T. Popovici și I. Vidu dar și de D.G. Kiriac, Gh. Cucu, T. Brediceanu sau I.D. Chirescu.

Dumitru Georgescu-Kiriac se numără printre muzicienii care au contribuit la impunerea unui stil componistic autentic național, revigorând gândirea muzicală autohtonă și în același timp urmând îndemnul lui Anton Pann:

*Cântă, măi frate române,
Pe glasul și legea ta,
Și lasă cele streine,
Ei de a și le cânta* [3, p. 110].

Acest compozitor a simțit nevoia valorificării melosului popular, contribuind prin creațiile lui la dezvoltarea unui stil coral autentic, caracteristic spiritualității românești. Respectând desfășurarea melodică, dar și structura modală a monodiei de proveniență folclorică, Kiriac a reușit să deschidă noi drumuri în ceea ce privește înveșmântarea armonică a melodiei populare.

Din creația lui D.G. Kiriac supunem unei succinte priviri analitice lucrarea *Am umblat pădurile*, cântec popular cules de B. Anastasescu.

Aici versul poetic, pe tiparul căruia se modelează rândul melodic, are o structură catalectică de șapte silabe, iar silabele de completare ”făi, făi și măi” extind versul cu încă trei segmente fonetice. Distingem două rânduri melodice aparent diferite ca și conținut, ce articulează o formă strofica de tip binar (AB).

Primul rând evoluează în ambitusul restrâns al tetracordului *mi-fa-sol-la bemol*, în timp ce al doilea constituie repetarea identică a primului cu alt text poetic, alcătuind împreună segmentul de debut al strofei.

Formula ritmica a refrenului, întâlnită frecvent și în colindele românești, nu numai în jocuri, este adaptată celor două interjecții și conjuncției care le leagă, căpătând astfel aspectul unei chiuituri de joc (*Făi, făi și măi*). Ritmul iambic care încheie rândul melodic este de fapt punctul de plecare al întregului acompaniament al segmentului întâi. Partidele de sopran, alto și tenor urmăresc desenul iambic, în timp ce basul expune tema. Armonia este o consecință firească a melodiei, schema armonică foarte simplă menține discursul în limitele lui *fa*, care se impune ca tonică.

Cezura principală împarte strofa melodică în două segmente egale ca extensie. Momentul de legătură între ele îl realizează interjecția melodică *of!* grefată pe acordul de *re* eliptic de cvintă.

Dacă în prima parte a strofei, basul era cel care cânta melodia, în cea de a doua parte, sopranul este cel care expune tema. Sopranul descrie o amplă linie descendentă în cuprinsul căreia distingem două tetracorduri identice ca structură, dispuse disjunct. Rezultă un mod neocromatic pe *re*, adică doricul cu treapta a V-a și treapta a II-a alterate coborâtor.

Pânza sonoră peste care se proiectează melodia sopranului este concepută extrem de simplu, renunțând la însăși ideea de acord:

- alto se atașează în unison sopranului;
- basul punctează interjecțiile și începutul fiecărei fraze, subliniind tonica *re*;
- tenorul înscrie un desen ostinat *la-re*, fixând reperele modale tradiționale (pilonii tetracordurilor) ale doricului diatonic.

Fiecare reluare a strofei melodice la secunda superioară generează un plus de tensiune, de acumulare dinamică, care culminează cu acordul final de *fa-diez major*.

Este important de menționat faptul că interesul pentru stratul vechi al muzicii folclorice românești nu a dispărut, nu s-a diminuat în cursul anilor, ci a reprezentat și încă mai reprezintă un punct de atracție pentru compozitorii români.

Sigismund Toduță a publicat trei caiete de coruri *a cappella* care pleacă de la autenticul cântec popular, cu virtuți de *cantus firmus*. Modalitățile de tratare ale melodiei populare sugerate de structura cântecului și a textului sunt de o diversitate impresionantă: cântarea la unison,

eterofonia, pedala, isonul, formula ostinată, mersurile în cvarte sau cvinte, procedee contrapunctice complexe (contrapunct dublu, inversări, recurențe, augmentări, diminuări, acorduri care nu seamănă cu nici una dintre formațiile trisonice acceptate de armonia clasică, acorduri care înglobează aproape total materialul melodic al cântecului).

De la *Orație de nuntă* a lui Gh. Cucu care utilizează zurgălăii până la *Ritual pentru setea pământului* cu pian preparat și percuție amplă a lui M. Marbe, în sfera limbajului muzical s-au făcut considerabili pași înainte. Citarea cântecului popular (integral sau parțial), folclorul inventat (vezi *Obârșiile* lui M. Moldovan), sau păstrarea versului popular constituie câteva din unghiurile posibile de abordare a cântecului și poeziei populare, expresia cea mai înaltă a gândirii și simțirii poporului nostru.

Referințe bibliografice

1. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească în sec. XIX–XX*. București: Editura Muzicală, 1968.
2. BREAZUL, G. *Gavriil Musicescu*. București: Editura Muzicală, 1962.
3. GĂLINESCU, G. *Cântarea bisericască*. Iași: Tipografia Alexandru Țerec, 1941.