

FENOMENUL ORNAMENTAL ÎN MUZICA ACADEMICĂ ȘI FOLCLORICĂ: ABORDARE ISTORIOGRAFICĂ

THE ORNAMENTAL PHENOMENON IN ACADEMIC AND FOLKLORIC MUSIC: HISTORIOGRAPHIC APPROACH

VITALIE GRIB,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 781.68

Sursele bibliografice, care, într-o măsură mai mare sau mai mică, pun în valoare fenomenul ornamental, provin din diferite domenii de cercetare. Am analizat ornamentul tratat în literatura muzicologică. Totodată, nu au fost ignorate informațiile prețioase, ce se conțin în cercetările consacrate artei materiale, în special, tradiționale, care ne-au ajutat să descoperim anumite aspecte ale ornamentării melodiilor instrumentale tradiționale în interpretare violonistică. Bibliografia consultată ne va permite să elucidăm următoarele probleme ale fenomenului ornamental: originea, evoluția în timp, semnificația, conținutul, locul în entitatea artistică, criteriile de clasificare și tipurile de ornamente.

Cuvinte-cheie: ornamentare, muzică academică, folclor, interpretare instrumentală, vioară, cercetare muzicologică, etnomuzicologie

The bibliographic sources, which, to a greater or lesser extent, show the value of the ornamental phenomenon come from different fields of research. We analyzed the ornament treated in musical literature. All the precious information contained in the researches devoted to material art, especially the traditional ones, has not been ignored, and it has helped us discover some aspects of the ornamentation of traditional instrumental melodies in violonistic interpretation. The consulted bibliography will allow us to elucidate the following problems of the ornamental phenomenon: origin, evolution in time, significance, content, place in the artistic entity, classification criteria and types of ornaments.

Keywords: ornamentation, academistic music, folklore, instrumental interpretation, violin, musical research, ethnomusicology

Introducere

Ornamentul, ca element reprezentativ structural și expresiv al muzicii folclorice, necesită o abordare pluridimensională în ceea ce privește interpretarea. Valența expresivă a ornamentului i-a determinat pe instrumentiștii contemporani să-i acorde o importanță aparte, fiind o particularitate distinctă a spiritualității românești. Pentru melodia folclorică ornamentul este ceea ce reprezintă inflorescența pentru un copac sau o plantă, în comparație cu tulpina și ramurile acestora. El este al structurii respective și nu se află doar pe aceasta. Fiind și de natură emoțională, ornamentul este, cu condiția de a fi conceput, executat corect, fără exagerare și abuz, nu numai expresivitate, dar și personalitate a conținutului muzical-poetic dezvăluit și îmbogățit. Cu regret, în literatura etnomuzicologică fenomenul ornamental este puțin cercetat. Fiind caracteristic și unor genuri, epoci ale muzicii literate, studii despre ornament găsim în muzicologia academică. Vom analiza în continuare diferite surse referitoare la ornament care ne vor ajuta să elucidăm anumite aspecte ale ornamentării melodiilor instrumentale tradiționale în interpretare violonistică.

Ornamentul în dicționare

Din definițiile date termenului de ornament și celor conexe, fie referitoare la cultura spirituală, fie la cea materială, se pot deduce o serie de atribute considerate ca fiind esențiale. Astfel, informația oferită de dicționare conține diverse definiții ale ornamentului, majoritatea, însă, au explicații tangențiale și anume: aspectul de înfrumusețare, decorare a unei entități. Propunem în continuare câteva dintre aceste aprecieri:

- în arhitectură, arte plastice: „Ornament — element accesoriu decorativ, aplicat sau executat pe fața văzută a unui element de construcție sau de arhitectură, fără rol de rezistență în structura acestuia, destinat a-l pune în evidență, a-l împodobi, a-l sublinia sau a-i mări efectul plastic. Ornamentul reprezintă o constantă antropologică și a fost practicat de fiecare grup social și în fiecare epocă. Domeniul ornamental este, astfel, un indicator cultural capabil să reflecteze trăsăturile unei spiritualități specifice comunităților umane, fie ele de cuprindere locală, regională, națională sau pe ample arii geografice și indică, de asemenea, perioadele dezvoltării lor istorice (...). Detaliu sau obiect adăugat la un ansamblu pentru a-l înfrumuseța; accesoriu, element decorativ folosit în artele plastice, în arhitectură, în tipografie pentru a întregi o compoziție și a-i reliefa semnificația [1];
- în literatură: „Figură de stil folosită pentru a înfrumuseța o frază, o cuvântare (...), un ceva adăugat produsului de artă în scopul de a-i intensifica vizibilitatea, „lizibilitatea” și, în proces, atributele estetice” [1];
- în muzică: „Ornament. Notă sau grup de note muzicale care se adaugă la o melodie, pentru a-i reliefa conturul, pentru a-i împodobi linia melodică; semnul muzical corespunzător. Din fr. *ornament*, it. *ornamento*, lat. *ornamentum* (...). *Ornamentica*. Totalitatea sunetelor care împodobesc linia melodică inițială (...). *Melismă*. Ornament muzical, rezultat din repartiția unei durate lungi într-un grup de note de valoare scurtă” [2].

„Ornament(e), (it. *abbellimenti*; fr. *agreements*; germ. *Verzierungen*; engl. *graces*), note melodice și formule ce „înfrumusețează” linia melodică cu înflorituri de scurtă durată, fără a-i modifica sensul inițial (principal). Între cele mai frecvente: (ex.)-*fioritura*: scurte pasaje melodic scrise cu note mici,

plasate între două note reale dintr-o melodie — cadență melodică sau cadență de bravură: pasaj ornamental mai lung, plasat de obicei în lucrări concertante, în puncte culminante” [3].

„Melisme. În muzica folclorică, stilul melismatic este considerat ulterior celui recitativ, reprezentând stratul nou, asociat procesului de dezagregare a tiparelor arhaice. În muzica gregoriană, melismele sunt considerate a fi de origine instrumentală și au rolul de a reliefa un cuvânt, o silabă sau o cadență mediană sau finală. Melismele sunt fie simple, fie ample, mai complex elaborate. În muzica instrumentală, termenul de stil melismatic se referă la o construcție melodică intens ornamentată” [3, p. 284].

„Ornamentare, procedeu de variație a unei melodii vocale sau instrumentale prin adăugarea unor note sau grup de note accesorii de durată mică, numite ornamente. Având la origine tendința spontană spre improvizație, ornamentarea apare în arta interpretativă încă din cele mai vechi timpuri. Gustul pentru ornamentare, precum și formele ei au fost însă diferite de la o epocă la alta, oscilând între limitele unei extreme abundențe și libertăți și între cele ale unei maxime sobrietăți și precizuni. Modalitățile ornamentării pot fi împărțite în categorii, reprezentând, totodată, etape evolutive ale acestei maniere: 1) ornamentare cu totul improvizată a melodiei, fără vreo indicație specială, realizată în exclusivitate potrivit fanteziei, sensibilității și tehnicii interpretului; 2) ornamentarea în baza unor semne convenționale, puse deasupra unor note ale melodiei; 3) ornamentarea cu notarea exactă, cu caractere mici de durate neproporționale, a tuturor sunetelor ornamentale. În cursul acestei evoluții au luat naștere o serie de figuri ornamentale destinate adăugării sau înlocuirii notelor din melodie. Denumirile lor, semnele prin care erau indicate, precum și modul de execuție, diferă după limbă, epocă și stil. O parte din ele s-au menținut până în zilele noastre ca figuri ornamentale obișnuite ale muzicii tradiționale (apogitură, trilul, mordentul, grupetul, arpegiul etc.). Cunoașterea temeinică a ornamentării în diferite epoci stilistice este indispensabilă interpretării sau reeditării corecte a unor opere” etc. [3, p. 358].

Studii și articole despre ornament

Sursele bibliografice, care, într-o măsură mai mare sau mai mică, pun în valoare fenomenul ornamental, provin din diferite domenii de cercetare, după cum ne indică și definițiile extrase din dicționare. Evident, ne interesează, în primul rând, ornamentul tratat în literatura muzicologică. Totodată, nu vom ignora informațiile prețioase, ce se conțin și în cercetările consacrate artei materiale, în special, tradiționale, care ne vor ajuta să descoperim anumite aspecte ale ornamentării melodiilor instrumentale tradiționale în interpretare violonistică.

Originea ornamentelor muzicale trebuie căutată în trecutul îndepărtat. Ele erau întâlnite în riturile magice ale popoarelor antice, în aclamațiile bizantine, în cântecele cavalierești medievale. În perioada Renașterii și cea a Barocului ornamentele au devenit caracteristice pentru diferită muzică, dar mai ales sunt prezente în muzica religioasă. Astfel, „ornamentația a însoțit muzica din timpuri străvechi, constituind o necesitate umană interioară, de natură psihologică, dar și estetică, regăsindu-se în variate tipuri de culturi și domenii, specifice diferitelor epoci istorice. Regăsim ornamentația în artele figurative și decorative, în arhitectură, în retorică, în modă sau giuvaierie. Deși rolul ornamentației nu s-a schimbat în general de-a lungul timpului, conceptul a îmbrăcat variate aspecte și a avut o pondere diferită, precum și maniere de utilizare specifice fiecărei epoci istorice, fiind adaptată cerințelor muzicale pur artistice sau având implicații de ordin social, etic și estetic sau chiar filosofic. Ornamentația s-a găsit mereu în strânsă dependență de evoluția limbajelor muzicale, a instrumentelor și, implicit, a notației muzicale. De la obârșii, fenomenul a descris o curbă ascendentă, cu o evoluție concretizată prin transformări și sedimentări, marcate de momentul de apogeu, căruia i-a urmat declinul sau diferite metamorfozări” [4, p. 14].

O. Barteș și I. Haplea, citând enciclopedia muzicală *Fasquelle*, descriu în felul următor apariția ornamenticii: „Ornamentica muzicală își are originile în improvizația spontană a interpretului care, executând o melodie scrisă sau tradițională (circulație orală), o însuflețește, o variază, sau o amplifică. În toate epocile, în afara muzicii de concert a sec. XIX și XX (chiar și în zilele noastre muzica populară și jazzul

nu fac excepție), executantul avea dreptul și adesea obligația de a colabora cu compozitorul, completând textul muzical cu note sau ritmuri din propria sa invenție, adică de a ornamenta muzica” [4, p. 27].

În linii mari, cercetătorii muzicii academice¹ evidențiază în evoluția ornamentației muzicale trei faze, care uneori se întrepătrund: faza improvizației, faza scriiturii simbolice și cea a scriiturii integrale a sunetelor ornamentale. Ele sunt subordonate fanteziei, dezvoltării notației, precum și măiestriei interpreților. Muzicienii, ascultând de o necesitate de ordin interior, adesea neconștientizată, improvizau în baza unei melodii preexistente. Ornamentația se constituia ca un act spontan, rezultat al identificării procesului de creație cu cel al interpretării, „arta improvizației cuprinde în sfera sa deopotrivă creația instantanee, cea a ornamentării unui text deja elaborat și include chiar actul interpretativ muzical propriu-zis” [4, p. 15]. Studiile în domeniu constată că în culturile antice tehnica vocală de a interpreta o singură silabă pe o succesiune de sunete era utilizată pentru hipnoză, în ritualurile de inițiere și în cele de venerare religioasă. Grecii o foloseau pentru incantațiile dedicate zeităților și mai apoi de către creștini, în special, de către catolici, care au introdus ornamentarea melodiilor în cântul gregorian. Pasajele ornamentale reprezintă un punct de întâlnire între liniște și vorbite, un fel de pod ce le unește, care se comportă ca un ghid ce ne ajută să localizăm vocea autentică a recitării.

Odată cu apariția Creștinismului, biserica începe să se inspire pentru ornarea cânturilor religioase, în mod empiric, din modelele orientale, bizantine sau ebraice, în mare parte de origine populară. Improvizația a jucat un rol important în elaborarea repertoriului gregorian, „urmând două căi: Vocalizele ce însoțeau piesele melismatice — *Iubili* și, în special, *Alleluia*; Adăugarea ornamentelor melodice la recitativele simple, „recto tono”, care s-au preschimbat cu timpul în neume, ducând treptat către „stratificarea ornamentelor”. După elaborarea noilor sisteme de scriitură se poate constata utilizarea în cadrul cântului gregorian — cu precădere în *Tractus*, *Gradualis* și *Alleluia* — a unor adevărate tehnici de ornamentație. Tehnica de improvizație ornamentală apare acum și sub denumirile de *diminuții* sau *color*. Aceasta din urmă era o tehnică de înfrumusețarea care viza transformarea unei melodii cunoscute într-una nouă, mai variată, în care legăturile cu vechea melodie nu erau neapărat recognoscibile” [4, p. 16].

Ornamentarea vocală se întâlnește la majoritatea religiilor din Orientul Mijlociu. Integrate în belcanto devin un element important în perioada barocului, Spre exemplu, cadențele vocale, ce reflectau considerabilele posibilități ale vocii cu privire la extindere, virtuozitate. Indicații ale unor figuri ornamentale se întâlnesc încă din epoca monodiei medievale religioase și laice, iar mai târziu se găsesc și în perioada de dezvoltare a polifoniei. În epoca Renașterii „ornamentarea devine o adevărată tehnică, sistematizată în lucrările didactice ale epocii, constând din însușirea a numeroase figuri ornamentale numite *diminutiones* sau *passaggi*. Având doar un rol decorativ și, pe de altă parte, nesocotind textul, ele sunt înlocuite spre sfârșitul Renașterii, odată cu apariția monodiei acompaniate, prin alte ornamente numite *affetti*, cu funcție expresivă în slujba textului” [3, p. 358].

Arta ornamentației a invadat toate domeniile muzicale în secolul XVI, consacându-i-se numeroase tratate dedicate domeniului vocal sau instrumental. În cadrul muzicii instrumentale, lucrările prezintă și mai mult interes în sensul că „ornamentația este efectivă în cadrul transcripțiilor motetelor, a chanson-elor, ricercar-ilor sau a fanteziilor și variațiunilor efectuate de diferiți compozitori, dintre care pot fi menționați: W. Byrd, A. și G. Gabrielli, J. P. Sweelink, M. Praetorius, A. de Cabezón și mulți alții” [4, p. 17].

În sec. XVII-XVIII arta ornamentării ia o mare amploare, atât în muzica vocală cât și în cea instrumentală. Virginiștii englezi și apoi claveciniștii francezi „utilizează numeroase figuri ornamentale, notate prin diferite semne, al căror mod de execuție necesită adevărate tabele explicative (la Fr. Couperin se întâlnesc 27 asemenea figuri). I.S. Bach întrebunțează cu mai multă moderație aceste figuri, pe care de cele mai multe ori le scrie complet, prin note muzicale. În muzica vocală, interpreții epocii în căutarea unui cât mai desăvârșit *bel canto*, recurg la o ornamentare excesivă, improvizată sau indicată de compozitor” [3, p. 359]. Claudia Pop evidențiază și analizează în lucrarea sa diferite categorii

1 Menționăm că marea majoritate a bibliografiei muzicologice se referă la ornamentația în muzica academică.

de ornamente în muzica vocală din perioada barocului, totodată, abordând și fenomenul în muzica instrumentală a epocii și unele particularități de interpretare și notare [5].

În secolul XVII evoluția artei vocale spre stilul monodic s-a făcut expres aversiunii față de amplificarea fără măsuri a polifoniei. Pentru o mai bună inteligibilitate a textului, principiul ornamentației începe să se aplice doar părții superioare. În Italia, stilul recitativ din cadrul melodramei dă prioritate solistului, care are o libertate mai mare de improvizație, dar ornamentele folosite trebuiau adaptate în mod obligatoriu sensului, cuvintelor ce aparțineau textului.

În Franța, folosirea semnelor de „agrementare”, care au apărut mai întâi în cadrul muzicii pentru lăută, devine din ce în ce mai curentă în practica instrumentală a vremii. Ornamentarea era practică în „Ariile de curte”, apoi în muzica suitelor instrumentale, în cadrul „Double”-lor, fapt ce demonstrează că tehnica de „colorație” se află la originea celei variaționale, practică încă din secolul precedent. Acest tip de variațiune („Double”) a fost inaugurat de către J.B. Lully, tocmai pentru că favoriza improvizația, fiind regăsit apoi și la mulți alți compozitori, precum Fr. Couperin, J.Ph. Rameau sau J.S. Bach” [4, p. 18].

Dezvoltarea intensă a ornamentației, în special, a celei de tip improvizatoric, a pătruns puternic și în domeniul instrumental, iar aceasta se practica în moduri diferite, în funcție de specificul național, impunându-se cu precădere stilul italian și cel francez. Stilul italian „de ornamentație era destul de liber; în cadrul mișcărilor lente sau moderate compozitorii nu notau decât schematic o linie melodică, lăsând libertate interpretului în execuția unor broderii adaptate fanteziei, posibilităților tehnice, dar și bunului gust. Chiar dacă nu lipseau nici ornamentele simple, obișnuite, acestea nu erau suficiente, fiind preferate infinitelor formule de ornamentație liberă, îndelung lucrate și rafinate, folosite de interpreți, cu scopul de a surprinde întotdeauna ascultătorii cu noi invenții. Astfel, contribuția interpretului era în mare măsură egală cu cea a compozitorului, uneori suplinind chiar lipsa de inspirație a autorului, prin aceasta captând atenția și admirația publicului” [4, p. 19]. Stilul francez „cere, din contra, stricta observarea a „agrementelor” notate cu semne convenționale sau, după caz, adăugate conform unor reguli precise. Practica vremii impunea interpretului, în cazul unei părți repetate, îmbogățirea acesteia cu ornamente sau improvizații libere, pentru a menține trează atenția și a spori interesul auditorilor. Aceasta se aplică îndeosebi reprizelor în „Aria da capo”, din care a derivat și procedeul variațional de „double”, propriu ariilor de curte franceze, ale secolului XVII și mai târziu suitelor de dansuri” [4, p. 19].

Din sursele studiate aflăm că „ornamentația de tip francez preconiza claritatea liniei melodice, care nu trebuia încărcată excesiv și inutil cu ornamente, așa cum arată și J. M. Leclair în tratatul său *Sonates pour violon*: „Un punct important este de a se evita această confuzie adăugată pieselor cantabile și expresive și care nu servește decât pentru a le desfigura”. Dacă însă foloseau ornamentația liberă, francezii o făceau cu mare gust, discreție și ponderație” [4, p. 20].

În Germania sec. XVII-XVIII compozitorii adoptă o atitudine mai puțin categorică. J.S. Bach, spre exemplu, folosea atât semnele ornamentale cât și de „colorație”, uneori chiar în cadrul aceleași lucrări (de exemplu, în *Adagio* din *Concertul Italian*). Printre teoreticienii germani, care s-au ocupat de fenomenul ornamental, a fost J.J. Quantz. El precizează „că nu trebuiau făcute variațiuni pe o melodie decât după o primă expunere simplă a acesteia, iar în cadrul liniilor melodice deja ornamentate o nouă improvizație ornamentală se putea realiza doar dacă producea un efect benefic și nu supraîncărca linia” [4, p. 21]. Un alt german, Georg Muffat, insista pentru o folosire judicioasă a ornamentației. El sublinia „că cele mai frecvente greșeli sunt omisiunea, dar și excesul și adăugarea neadecvată a ornamentelor de muzică, contra cărora trebuia desfășurată o muncă asiduă, în a deprinde bunele obiceiuri ale ornamentației” [4, p. 22].

Ornamentația liberă nu putea fi notată, mai ales datorită gradului ridicat de virtuozitate de care dădeau dovadă interpreții epocii. Întotdeauna, însă, bunul gust al interpretului trebuia să-l ghideze spre o execuție adecvată. Teoreticienii și muzicienii perioadei barocului au elaborat un șir de tratate explicative de ornamentație, deoarece existau diferite semnificații ce aparțineau unuia și aceluiași

semn, era o varietate semiografică. Ornamentația barocului târziu era de natură armonică și melodică. În acest sens, „apogiaturile lungi puneau în lumină disonanțele, atunci când ornamentul era cântat împreună cu nota de bază. Dr. Burney, muzicolog renumit al epocii, s-a ocupat îndeaproape de ornamentația vocală a barocului târziu. În cadrul muzicii instrumentale a barocului, ornamentația îmbogățește și diversifică mișcările lente; părțile rapide cereau o ornamentație mult mai economică, utilizată, în special, în scopuri virtuozistice. Ph.Em. Bach a elaborat un amplu tratat dedicat ornamentației — *Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen*, 1757” [4, p. 25]. Un reprezentant de seamă al stilului preclasic, violonistul și compozitorul J. Tartini, a elaborat celebrul tratat *Traite des agrements* (1754), care a fost baza inspirației pentru mulți muzicieni ai vremii, inclusiv pentru lucrarea lui Leopold Mozart, intitulată *Versuch einer grundlichen Violinschule* (Ausburg, 1756).

Exacerbarea fenomenului ornamental la care se ajunsese în perioada barocă a stârnit reacții adverse, mai ales din partea compozitorilor, ducând la simplificări, clasificări și sedimentări, precum și la notarea cât mai exactă a ornamentelor, pentru a nu mai lăsa loc unor interpretări eronate sau prea amplificate din partea soliștilor. Cel ce a adus o primă reformă importantă în acest sens a fost C.W. Gluck, care a impus în domeniul dramatic al operei ideea limitării ornamentației și a cadențelor vocale în favoarea exprimării puterii emotive cu o mare intensitate și a diminuării efectelor de virtuozitate. Un muzician profesionist nu mai poate ignora astăzi rolul important exercitat de ornamentică în cadrul muzicii baroce și chiar al epocilor următoare. Pentru muzicianul baroc nu se punea problema dacă să ornamenteze sau nu o lucrare, ci cum și când să o facă.

Spre sfârșitul sec. XVIII interesul pentru ornamentare scade, pentru ca „în epocile următoare să nu mai apară decât cazuri izolate de exacerbare a acestei maniere (Chopin). Pe lângă funcția sa melodică, ornamentarea contribuie la dezvoltarea formei, prin rolul său în producerea variațiunii. Ea are și repercusiuni verticale, contrapunctice și armonice, prin producerea heterofoniei și a disonanțelor. Monodia populară românească este înzestrată cu o bogată ornamentare, constând din numeroase formule, unele cu rol decorativ, altele incluse în melodie. Ele stau la baza improvizației și a producerii variantelor acestor melodii” [3, p. 358-360].

În secolul XIX s-au înregistrat noi tentative contra abuzurilor în ornamentație. Cel care va avea o inițiativă definitivă în privința abuzurilor de ornamente a fost G. Rossini, care a interzis cântăreților să adauge înflorituri în cadrul ariilor din operele sale, impunându-le stricta respectare a ornamentelor notate. În acest sens, el a fost cel care pentru prima dată „a notat ornamentele dorite în *extensor* — drum pe care s-au angajat de atunci înainte majoritatea compozitorilor. Drept urmare, au rămas în circulație doar câteva ornamente mai uzuale — *apogiatură*, *trilul*, *grupetul*, *mordentul* — a căror notație (chiar simbolică) nu putea fi susceptibilă de interpretări eronate sau fanteziste” [4, p. 31]. Unul dintre primii compozitori care a utilizat acest tip de ornamentație în *extenso* cu o artă de maestru desăvârșit a fost F. Chopin. Ornamentele sale au un sens pur expresiv, fiind încărcate de o profunzime rar întâlnită. Ele nu deranjează niciodată linia melodică, conferindu-i un plus de expresie și sensibilitate, nefiind niciodată superficiale. Tradiția romanticilor, cu precădere cea a lui Chopin, a fost urmată și de marii maeștri ai muzicii moderne, dintre care se remarcă în mod deosebit C. Debussy.

În literatura etnomuzicologică există puține surse, în care vom găsi informație referitoare la ornamentare. Dintre acestea putem numi compartimentele din monografia *Arta muzicală din Republica Moldova. Tradiție și modernitate* despre muzica fluielor [6, p. 235-264], doinelor [6, p. 308-333], studiul Cristinei Rădulescu-Pășcu, care tratează fenomenul ornamentării melodiei vocale în folclorul românesc [7]. Octavian Lazăr Cosma menționează aspectul variațional, improvizatoric al melodiei protoromâne. Ea (melodia) „se edifică, de regulă, pe o celulă tematică succintă, care, de obicei, însușește generalizat expresia întruchipată. Prezența celulei embrionare, a idiomului tematic, nu exclude alăturarea unor altor formule melodice cu rol complementar” [8, p. 51]. Nicușor Silaghi întreprinde o analiză interpretativă a ornamentelor în muzica populară în execuție violonistică. El se referă la elementele specifice în tehnica și stilul de execuție violonistică a muzicii tradiționale românești din

Transilvania. Coerența și sincronizarea în mișcarea degetelor, brațelor și încheieturilor mâinii nu pare să constituie pentru aceștia (lăutari) o problemă dificilă. Datorită talentului nativ recunoscut, ei învață cu multă ușurință, „după ureche” (aceasta fiind o caracteristică a tuturor lăutarilor români) și, în consecință au un repertoriu muzical foarte bogat. În general, tendința lor este de a prelua o melodie, pe care mai apoi o „îmbogățesc” cu tot felul de artificii și elemente de virtuozitate pentru a-și asigura succesul [9, p. 33]. O analiză a tipurilor de ornamente, care poate servi ca bază pentru clasificarea pe care o vom realiza referitor la ornamentele în repertoriul lăutarilor, ne oferă și Victor Giuleanu în lucrarea sa *Tratat de teoria muzicii* [10, p. 839].

Concluzii

Bibliografia consultată abordează următoarele probleme ale fenomenului ornamental: origine, evoluția în timp, semnificație, conținut, locul în entitatea artistică, criteriile de clasificare și tipurile de ornamente. Toată această informație ne va ajuta să cercetăm subiectul care ne interesează — particularități interpretative ale ornamenticii în muzica lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice. În urma analizei articolelor și studiilor de artă populară, putem susține cu toată certitudinea că ornamentul este mai mult decât un accesoriu, o înfrumusețare, este o constantă general-umană. Toate culturile l-au folosit și îl folosesc, marea lor majoritate nu în ipostaza de accesoriu, de surplus, ci ca element constitutiv, indispensabil al operei de artă, de aceeași natură ontologică cu toți ceilalți „atomi” ai acesteia. Rolul de „text” magic, simbolic, cu multiple valențe expresive, care depășesc simpla repetiție „decorativă”, face din ornament un ingredient indisolubil al acesteia. Ca și creația artistică din care face parte nemijlocit, ornamentul „vorbește” mai mult chiar decât aceasta, despre epoca apariției sale, despre poporul în sânul căruia s-a născut și este folosit, despre dezideratele și despre aspirațiile acestei comunități.

Interpreții contemporani sunt obișnuiți să respecte cerințele textului și, implicit, pe ale compozitorului, atât în muzica literată cât și cea de sorginte folclorică, dar, ca să pătrundă sensurile mai ascunse ale creației interpretate, trebuie să acorde o deosebită importanță muzicii trecutului, deoarece aceasta prezintă numeroase dificultăți de interpretare, vizând anumite aspecte, între care, cel ornamental, pune poate cele mai multe probleme. Astăzi, tehnica improvizatorică se constituie ca un complement firesc al învățământului interpretativ din anumite centre muzicale ale lumii, unind noțiunile teoretice cu practica pur instrumentală. Toate acestea pot explica rolul vast pe care ornamentația l-a jucat în muzica (literată și populară) tuturor timpurilor. Extensia acestui rol nu este întotdeauna recunoscută, deoarece de multe ori când se vorbește despre ornamentație, ne gândim doar la muzica literată a secolelor XVII-XVIII, la micile simboluri ne semnificative sau uneori la cadențe. Sarcina interpretului contemporan este cu mult mai grea, fapt datorat întreruperii transmițerii directe a stilului și a tradiției interpretative. Există însă multe surse muzicale și teoretice care, studiate cu discernământ, pot veni în sprijinul efectiv al interpretării muzicale.

Referințe bibliografice

1. IOAN, A. *Ornamentul în arhitectură*. In: [online]. Disponibil: <http://atelier.liternet.ro/articol/3544/Augustin-Ioan/Ornamentul-in-arhitectura.html>
2. *Dicționar explicativ al limbii române*. Ediția II. București: Univers Enciclopedic, 1996.
3. *Dicționar de termeni muzicali*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.
4. POCINOC, T. *Ornamentația în interpretarea pianistică*. Iași: ARTES, 2005.
5. POP, Cl. *Arta de interpretare și ornamentare vocală. Baroc italian*. București: Editura muzicală, 2009.
6. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009.
7. RĂDULESCU-PAȘCU, C. *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1998.
8. COSMA, O.L. *Hronicul muzicii românești*. Vol. I. București: Editura muzicală, 1973.
9. SILAGHI, N. *Vioara în muzica tradițională românească din Transilvania*. Cluj-Napoca: Media muzica, 2009.
10. GIULEANU, V. *Tratat de teoria muzicii*. București: Editura muzicală, 1986.