

World Music

Muzica Arabo-Andaluză (II)

Cezar Bogdan Alexandru GRIGORAȘ

Suita de tip nouba

O definiție muzicologică contemporană a *noubei* ar fi cea a unei suite de piese cântate, acompaniată instrumental și concepută pe baza unor poeme având forme și structuri diverse. Între piesele vocale sunt intercalate piese instrumentale, ce pot avea structuri metro-ritmice libere sau măsurate. Aceste piese instrumentale acordau cântăreților momente de pauză, în care se puteau odihni.

Nouba începe întotdeauna cu o introducere instrumentală, cu rol de preludiu : se prezintă modul în care se va desfășura suita, publicul familiarizându-se astfel cu atmosfera și cu caracterul piesei. Urmează apoi o succesiune de mai multe piese vocale și instrumentale, a căror tempo se accelerează către finalul *noubei*. Fiecare piesă componentă a suitei are ca bază ritmică o formulă caracteristică proprie, ce este folosită ca acompaniament. Nu este obligatoriu să fie interpretate toate părțile componente ale unei suite. Dintre toate mișcărilor unei *nouba* se pot alege numai câteva, în funcție de ocazia reprezentăției sau a timpului disponibil.

Părțile componente ale unei suite de tip *nouba* se desfășoară toate într-un singur mod, numit principal. Acestui mod principal i se pot asocia mai multe moduri denumite secundare, ce sunt generate de modul principal. Acestea au în comun cu modul principal mai multe sunete, dintre care cel mai important este fundamentală. În acest fel, modulațiile sunt practic inexistente în cadrul unei suite. Modul principal conferă

unei *nouba* numele acesteia. Spre exemplu, *nouba* în modul *mazmum* poartă numele de *Nouba mazmum*. Modul principal al unei *nouba* influențează și caracterul ei particular, din care decurge implicit și funcționalitatea respectivei suite. Această funcționalitate se referă la cadrul și la momentul în care o anume *nouba* poate fi interpretată. Trebuie menționat că suitele de tip *nouba* erau destinate unor ocazii speciale – căsătorii, victorii în luptă, celebrări – sau unor momente diferite ale zilei – seară, dimineață, apus de soare, noapte.

Susținerea afirmației că piesa denumită *nouba* reprezintă o suită necesită îndeplinirea unei serii de condiții. În primul rând, între părțile componente ale unei suite trebuie să existe o unitate bazată pe mai multe puncte comune. Nu orice ansamblu de piese disparate poate forma o suită. În cadrul *noubei*, această unitate se regăsește la nivel de apartenență modală, calitate comună a tuturor mișcărilor ce o compun. Această apartenență modală comună conferă grupajului de părți componente ale *noubei* unitatea și coerența necesare unei suite. Rațiuni practice legate de morfologia instrumentelor au condus de asemenea la ordonarea pieselor în cadrul suitei *nouba* după principiul apartenenței modale. Având în vedere faptul că nu se putea schimba acordajul instrumentelor după fiecare piesă, s-a ajuns la varianta unui acordaj unic pentru toată suita.

Suita *nouba* este interpretată de către soliștii vocali și de către instrumentiști în heterofonie. Vocile se întrepătrund, fiecare interpret expunând aceeași linie melodică, mai mult sau mai puțin variată și ornamentată. Există părți care se desfășoară într-o mișcare sau tempo liber – fără suport ritmic și părți ce au o cadență regulată, măsurată, unde ritmul are o importanță capitală. Conform muzicologului orientalist Christian Poché ⁶⁾, noțiunea de tempo este secundară, esențială fiind evoluția în timp a vitezei de execuției, altfel spus accelerația. Astfel, formulele ritmice caracteristice fiecărei părți pot suferi modificări datorate accelerației tempo-ului – se schimbă schema structurilor metrice, trecându-se de la un metru de patru timpi la unul de șase sau chiar opt. O altă observație extrem de importantă este legată de faptul că unele părți ale

noubei pot fi omise, dar în nici un caz ele nu pot suferi permutări, aceasta datorită tempo-ului care trebuie să fie într-o permanentă accelerație. Se poate vorbi despre o ierarhie a mișcărilor în cadrul suitei, bazată pe o scară relativă a vitezei de execuției. Practic, cu cât o mișcare se află clasată mai spre finalul *noubei*, cu atât tempo-ul ei va fi mai accelerat.

Suitele *nouba* s-au constituit prin asocierea și strângerea la un loc a diferitelor piese vocale și instrumentale ce au în comun un anume mod, dar și a poemelor cu structuri similare. S-a obținut astfel un corpus bine încheiat de piese de tip suită, diferențiate și grupate conform similitudinilor de ordin muzical sau poetic. Această grupare a repertoriului a permis conservarea și transmiterea lui din generație în generație, până în sec. XX, când suitele *nouba* au fost transcrise cu ajutorul notației europene. Cu această ocazie au fost repertoriate și grupate suitele *nouba* existente pe teritoriul diferitelor țări nord-africane. În Maroc numărul suitelor *nouba* inventariate a fost de 11, în Algeria – 12 și în Tunisia – 13. Menționăm că în paralel, au fost transcrise și diferitele variante existente ale acestor suite.

Să examinăm mai îndeaproape din punct de vedere modal acest inventar de suite *nouba* transcrise și repertoriate în cele trei țări din Maghreb. Din cele 11 *nouba* ale repertoriului existent în Maroc, nici una nu este bazată pe moduri ce conțin micro-intervale. Toate modurile suitelor *nouba* din Maroc sunt diatonice. Acest fapt este confirmat cu ocazia unui congres de muzică ce a avut loc în localitatea Fes, în anul 1969. Au fost fixate cu această ocazie scările modurilor constitutive ale corpus-ului marocan de suite *nouba*, în care nu există nici un micro-interval.

Situația nu este identică în Algeria, unde există suite *nouba* ce se bazează pe moduri ce conțin micro-intervale. Totuși, majoritatea modurilor existente în muzica arabo-andaluză algeriană sunt diatonice, micro-intervalele nefiind constitutive. Aceasta era situația la confluența sec. XIX și XX, conform cercetărilor Delphin, Guin, Salvador-Daniel sau Rouanet ⁷⁾. În cursul sec. XX, lucrurile s-au schimbat și influența muzicii provenite direct din Orient – în special prin

intermediul mass-media – a modificat substanțial structura modală a repertoriului algerian, extrem de abundent în micro-intervale în zilele noastre.

Situația Tunisiei a fost destul de diferită, în special datorită situării sale din punct de vedere geografic. Foarte expus influențelor de tot felul – otomane, orientale, evreiești – repertoriul arabo-andaluz a suferit transformări la nivelul structurii sale modale încă din secolele precedente. Astfel, micro-intervalele au pătruns în muzica andaluză tunisiană de foarte multă vreme, primele transcripții realizate la începutul sec. XX atestând existența incontestabilă a acestor elemente provenite din muzica Orientului Apropiat. Totuși, la acea dată, în Tunisia existau încă suite *nouba* bazate pe scări modale diatonice. Ca și în cazul Algeriei, în decursul sec. XX, muzica importată din Orient prin intermediul canalelor mediatice a influențat repertoriul arabo-andaluz tunisian într-o măsură covârșitoare. Practic, astăzi este foarte greu de afirmat că în cadrul muzicii andaluze practicate pe teritoriul tunisian mai există moduri diatonice, lipsite de micro-intervale. Deși a suferit tot felul de influențe externe la nivelul structurii sale modale, domeniul pieselor din genul *nouba* este considerat închis, fiind un repertoriu istoric, un patrimoniu muzical moștenit, căruia nu i se pot adăuga sau sustrage părți componente. Creațiile compozitorilor contemporani se manifestă în domeniul pieselor de sine stătătoare, ce nu interferează cu repertoriul istoric al *noubei*.

Unii muzicologi occidentali văd în suita arabo-andaluză *nouba* un punct de plecare către suita occidentală de tip baroc, adusă la perfecțiune în timpul lui Johann Sebastian Bach. Cert este că termenul de *suită* asociat muzicii clasice europene apare pentru prima oară în Franța anului 1557⁸⁾, la multe secole după apariția primei suite arabo-andaluze de tip *nouba*.

Relația poezie-muzică

Structura *noubei* arabo-andaluze este bazată pe o serie de poeme cântate. Din punct de vedere literar, aceste poeme pot avea mai multe forme. Ele sunt în general scurte, fiind

formate din două până la șapte versuri. Cele mai multe poeme au cinci versuri. Autorul acestor poeme nu este întotdeauna cunoscut, dar se știe că există poeme create în toate regiunile geografice în care muzica arabo-andaluză a fost prezentă sau cu care a interacționat : Orient, *Al-Andalus*, Africa de Nord.

Tradiția muzicală arabă cere ca o analiză a unei piese muzicale să pornească de la textul literar-poetic, deoarece versurile sunt înfrumusețate prin adăugarea muzicii, și nu invers. Se analizează numărul poemelor cuprinse într-o *nouba*, structura lor, conținutul lor poetic și mai ales apartenența corpus-ului de poeme la o anumită caracteristică comună. Se continuă apoi cu o ordonare și o ierarhizare a acestor strofe în cadrul schemei literare a unei suite *nouba*. Această întâietate pe care analiștii muzicii orientale o acordau textului poetic în detrimentul muzicii se datora și faptului că poemele erau scrise, în vreme ce muzica nu beneficia de o notație proprie adecvată.

Această optică avea să se schimbe în cursul sec. XX, după introducerea notației muzicale de tip occidental. Muzicologii orientali aveau acum la dispoziție toate metodele și principiile analizei muzicale dezvoltate în spațiul muzical european, pe care au început să le aplice repertoriului arabo-andaluz deja transcris. Analiza pornită de la partea muzicală a unei suite *nouba* include apartenența la un anume mod comun, repertorierea și ierarhizarea diferitelor melodii, ierarhizarea și relevarea formulelor ritmice – precum și a transformării acestora în cadrul aceleiași piese datorită accelerației tempoului – și ordonarea silabelor textului conform liniei melodice. O analiză de acest tip se poate ocupa și de introducerile și interludiile instrumentale, pe care analiza efectuată pornind de la textul poetic o ignoră.

Poemele cântate de către soliști vocali sunt acompaniate de către instrumentiști conform principiilor heterofoniei. O altă regulă de bază a muzicii arabe în general este aceea că toți ascultătorii trebuie să înțeleagă textul literar. În consecință, acesta trebuie să fie clar, explicit, în așa fel încât mesajul să fie perfect recunoscut de către toată lumea.

În decursul secolelor, alte și alte poeme au fost introduse și grefate în special prin intermediul diferitelor versiuni muzicale

ale aceleiași suite *nouba*. Odată cu extinderea numărului de poeme cuprinse într-o *nouba* a crescut și numărul, dar și importanța solo-urilor instrumentale, precum și a interludiilor de acest gen. Acest fapt s-a datorat unor rațiuni practice, legate de necesitatea firească de repaos a cântăreților, solicitații de dimensiunile din ce în ce mai extinse ale textelor poetice. A fost de asemenea luat în considerație echilibrul ce trebuia păstrat între părțile vocale și cele instrumentale, dintr-o nevoie firească de armonie. Interludiile instrumentale au început să fie repetate succesiv, ajungându-se să se execute mai multe piese instrumentale una după alta. Muzica instrumentală își pierde treptat rolul de simplu interludiu, căpătând un statut independent și echilibrat în cadrul *noubei*. Actualmente, în Maroc există suite *nouba* în care se succed nu mai puțin de șapte piese instrumentale, cu o durată totală de circa 20 de minute.

Odată cu supra-dimensionarea suitelor de tip *nouba* s-au extins și s-au diversificat inclusiv uverturile instrumentale. Acest fenomen s-a datorat într-o mare măsură și influenței exercitate de către muzica clasică europeană, asemănările cu structurile și dimensiunile uverturilor existente în special în muzica de operă nefiind deloc întâmplătoare.

Instrumentele utilizate în muzica arabo-andaluză

Încă din sec. X, în țările arabe au fost repertoriate și descrise instrumentele folosite în muzica orientală. S-au efectuat adevărate clasificări organologice, în funcție de factura instrumentelor sau de modalitatea lor de acționare. Astfel, instrumentele cu coarde se puteau împărți în : coarde ciupite, coarde lovite și coarde acționate prin intermediul unui arcuș. Alte sisteme de clasificare propun diferențierea instrumentelor cu coarde ghidându-se după prezența – sau absența – tastelor pe limbă.

În ceea ce privește instrumentarul utilizat în *Al-Andalus*, sursa documentară cea mai completă rămâne colecția de miniaturi existente în lucrarea *Cantigas de Santa Maria*, o adevărată enciclopedie a epocii. Se observă excepționala bogăție a instrumentarului muzical folosit în *Al-Andalus*, ce

dovedește perioada extrem de fastă a civilizației existente în acea perioadă în Peninsula Iberică. O mare parte a acestor instrumente reprezentate grafic sunt de origine orientală și vor influența într-o măsură foarte importantă dezvoltarea ulterioară a artei muzicale în Europa creștină.

În ceea ce privește tipologia ansamblurilor, nu exista o structură standardizată, dar se poate afirma că, în general, în muzica practică în Orient erau preferate ansamblurile de mici dimensiuni. Aceste grupuri restrânse, de trei, patru sau cinci instrumentiști, la care se adăugau soliștii vocali, s-au dovedit mult mai adaptate la condițiile și spațiile în care aveau loc reprezentațiile muzicale. Existau cu titlu de excepție și ansambluri orchestrale de mari dimensiuni ce puteau ajunge la 100 de membri. Aceste adevărate orchestre erau prezente mai ales la curțile regale din marile capitale ale lumii arabe – Bagdad, Cairo, Damasc.

Nu există documente ulterioare care să facă referire la evoluția sau la tipul instrumentelor prezente în cadrul muzical arabo-andaluz. În ziua de astăzi, pe teritoriul Africii de Nord, structura formației muzicale de tip *nouba* este bazată pe trei tipuri de instrumente : *luth*, vielă cu arcuș – în arabă *rebab* și percuție membranofonă – toabă întinsă pe un cadru de lemn, denumită *tar*. De menționat că această formație de instrumente era utilizată și în sec. XIX, fiind reprezentată de către pictorul francez Eugène Delacroix (1798-1863) în lucrarea sa *Nuntă evreiască în Maroc* – 1839.

Instrumentul cel mai utilizat în muzica de factură orientală este fără îndoială *luth*-ul – în limba arabă *al-aoud* însemnând lemn. Supranumit regele sau sultanul instrumentelor, *luth*-ul este cunoscut în zona Orientului Mijlociu din cele mai vechi timpuri, cu mult înainte de apariția islamului. Având forme dintre cele mai diverse, cu un număr variabil de coarde, *luth*-ul oriental a fost dintodeauna instrumentul acompaniator al muzicii savante. Adaptat stilului de muzică arabo-andaluză, *luth*-ul devine instrumentul favorit al tuturor muzicienilor celebri din epocă, fiind extrem de prizat de către clasele sociale nobiliare. *Luth*-ul începe să devină subiect literar, fiind citat în numeroase poeme ce figurează în

repertoriul suitelor de tip *nouba*. Se menționează existența lui ca unic instrument de acompaniament sau în prezența *rebab*-ului și a *tar*-ului – grupul de bază al *noubei*, ce s-a păstrat până în sec. XX. Un alt aspect esențial legat de importanța *luth*-ului în muzica orientală este faptul că toată teoria muzicală tonomodală arabă se bazează pe digitația specifică acestui instrument.

Din punct de vedere organologic, *luth*-ul oriental este un instrument cu coarde ciupite, având un gât scurt, o limbă fără taste – spre deosebire de *luth*-ul european – și o cutie de rezonanță în formă de jumătate de pară. Aspectul lui este extrem de asemănător cu cel al lăutei – sau cobzei – românești, cu care de altfel se și înrudește îndeaproape. Coardele sunt acționate prin ciupire cu ajutorul unei pene. *Luth*-ul oriental avea la origine patru coarde, cea de a cincea fiind adăugată începând cu sec. X. Ulterior, coardele au fost dublate, pentru o rezonanță amplificată. În lumea muzicală arabă contemporană sunt utilizate mai multe tipuri de *luth*. Cel mai răspândit este *luth*-ul de tip egiptean, cu cinci sau șase coarde duble. În Africa de Nord este încă folosit așa numitul *luth* andaluz, cu numai patru coarde duble, taste pe limbă și un acordaj diferit. De altfel, chestiunea acordajului a suscitat nenumărate controverse, fiind mai mult sau mai puțin o problemă asociată școlilor muzicale naționale.

Din Spania musulmană, *luth*-ul oriental a ajuns ușor în Europa în sec. XIV, evoluând ulterior conform cerințelor muzicale europene de tip polifonic și armonic. Se ajunge în acest fel la *luth*-ul de tip renașcentist, apogeul fiind însă atins în perioada barocă, atunci când se dezvoltă o familie extinsă de instrumente de tip *luth*.

Al doilea instrument ca importanță în ierarhia organologică a muzicii arabo-andaluze este *rebab*-ul, denumit în Europa și *rebec*. *Rebab*-ul este un instrument cu coarde și arcuș, format dintr-o cutie de rezonanță din lemn, în formă de barcă, peste care este întinsă o piele de capră. *Rebab*-ul are două coarde, este ținut vertical pe genunchi și acționat cu un arcuș rudimentar, convex. S-a speculat foarte mult pe seama acestui instrument cordofon, fiind adesea asociat cu strămoșul

viorii moderne. Altă teorie susține înrudirea între *luth*-ul oriental și *rebab*, datorită formei cutiei de rezonanță și faptului că înainte de apariția arcușului, *rebab*-ul era un instrument cu coarde ciupite. Cert este faptul că *rebab*-ul a avut o evoluție constantă în ceea ce privește forma sa, actuala înfățișare în formă de barcă nefiind decât ultima etapă a transformărilor pe care acest instrument le-a suferit de-a lungul secolelor. O altă caracteristică a acestui cordofon este arealul actual de răspândire. *Rebab*-ul nu este întâlnit decât în Africa de Nord, nefiind utilizat decât la interpretarea muzicii de factură arabo-andaluze. Este o dovadă clară a supraviețuirii și a continuității acestui instrument în cadrul muzicii arabo-andaluze, precum și a importanței lui în estetica muzicală a genului *nouba*. Încă din perioada *Al-Andalus*-ului și până în ziua de astăzi, *rebab*-ul formează alături de *luth* coloana vertebrală a formației tipice asociată suitelor *nouba*. În perioada Evului Mediu, acest instrument va fi adoptat și de către instrumentiștii creștini, ce îl vor introduce în muzica europeană sub numele de *rebec*. Mai puțin răspândit în ziua de astăzi este *rebab*-ul cu o singură coardă, al cărui ambitus este redus la o cvartă.

Un alt instrument cordofon ce a apărut pentru prima oară în *Al-Andalus* este *kwitra*, denumită în spaniolă *quetara*. În decursul anilor acest instrument a fost denumit și chitară maură. Cu o cutie de rezonanță foarte asemănătoare cu cea a *luth*-ului, *kwitra* are un gât mult mai lung, asemănător mai degrabă cu cel al unei mandoline. Instrumentul are patru coarde duble. În perioada medievală, exista o întreagă familie de chitări maure, de diferite dimensiuni. În ziua de astăzi, întrebuințarea instrumentului *kwitra* s-a redus considerabil, el nefiind cunoscut decât în unele orchestre algeriene. În Tunisia a fost folosit în trecut, actualmente fiind total ignorat. Nu a fost folosit niciodată în orchestrele marocane. Este în schimb reprezentat într-o celebră miniatură din colecția *Cantigas de Santa Maria*, în care sunt înfățișați doi instrumentiști cântând împreună, unul fiind arab, iar celălalt creștin.

Instrumentul de percuție cel mai utilizat în muzica arabo-andaluză este denumit în Africa de Nord *tar*, iar în țările Orientului Mijlociu *riqq*. Este vorba despre un gen de tamburină

prevăzută cu o membrană din piele întinsă pe o singură parte pe cadrul rotund, din lemn. În acest cadru sunt practicate cinci fante duble, prevăzute fiecare cu câte o pereche de plăcuțe din alamă, asemănătoare unor talgere în miniatură. Acționarea instrumentului se execută cu degetele celor două mâini, plăcuțele de alamă fiind puse în rezonanță și printr-o mișcare de scuturare. Diametrul *tar*-ului este de aproximativ 20 cm. Împreună cu *luth*-ul și *rebab*-ul, *tar*-ul formează osatura formației tipice a muzicii andaluze. Rolul acestui instrument de percuție în cadrul orchestrelor de tip *nouba* este extrem de important, el fiind singurul capabil să execute formulele ritmice de acompaniament, specifice fiecărei părți din cadrul unei suite. De altfel, el este folosit numai ca instrument de acompaniament și suport ritmic pentru un instrument cordofon, neexistând contexte muzicale în care *tar*-ul poate fi prezent singur.

Instrumentele de suflat nu au avut în cadrul muzicii arabo-andaluze decât prezențe pasagere, ele negăsindu-și locul alături de binomul de bază – coarde/percuție – caracteristic acestui gen muzical. Istoricul Al-Tifashi atestă în sec. XIII prezența în *Al-Andalus* a unui instrument aerofon, ce se bucura de o largă apreciere. El îl denumește *buq*, descriind-ul ca pe un corn și asociind-ul în special muzicii de dans. Din punct de vedere organologic, instrumentul denumit *buq* era prevăzut cu o ancie, ce se continua cu o serie de tuburi din trestie, cu diametre din ce în ce mai mari, ce formau în acest fel o structură tubulară de tip antenă telescopică. Găsim reprezentarea grafică a acestui instrument într-o miniatură din culegerea *Cantigas de Santa Maria*. Se presupune că timbrul delicat și subtil al acestui aerofon era adaptat mai ales interpretărilor rafinate ale poemelor de tip *sawt* și *muwashshah*, anterioare apariției suitelor *nouba*. Acest instrument este considerat astăzi dispărut, atât din punct de vedere muzical, cât și organologic.

Flautul oriental oblic, denumit *nay*, a apărut în muzica arabo-andaluză la o dată relativ târzie, fiind adus în Africa de Nord odată cu dominația otomană. În muzica turcă, instrumentele de suflat sunt adeseori asociate cu coardele și

percuția. *Nay*-ul a rezistat în cadrul orchestrelor de tip *nouba* numai în anumite regiuni din Algeria.

Instrumentele de tip european au pătruns în muzica arabo-andaluză relativ târziu, în a doua jumătate a sec. XIX. Vioara și viola au fost adoptate pe scară largă de către muzicienii orientali, probabil datorită asemănării lor cu *rebab*-ul tradițional. De altfel, până în anii 1950, vioara și viola erau ținute vertical, pe genunchi, într-o poziție asemănătoare celei utilizate la *rebab*. În ultima jumătate a sec. XX s-a trecut la poziția normală, sub influența muzicii europene și a marilor ansambluri de muzică clasică. În ziua de astăzi, vioara face parte integrantă din orchestra de muzică arabo-andaluză în toată Africa de Nord, fiind considerată regina instrumentelor, substituind într-o mare măsură *rebab*-ul, care continuă să subziste datorită timbrului său tradițional specific.

Comportament și tehnici performative

Diferite tehnici performative sunt încă în uz pe teritoriul Africii de Nord și ne putem imagina că existența acestora datează încă din perioada *Al-Andalus*. Tehnica responsorială între solist și un grup de cântăreți: solistul intonează prima structură melodică, ce este reluată imediat de către grupul format din maximum cinci membri. Repetiția structurii de către cor poate fi identică și integrală, dar se poate constitui și într-un răspuns variat – chiar modificat. Corul poate răspunde printr-o frază mai scurtă sau chiar printr-o simplă interjecție.

Acest procedeu responsorial este atestat încă din Evul Mediu de către istoriografia de limbă arabă, fiind unul dintre principiile de bază ale esteticii muzicale orientale. Tehnica responsorială există și în muzica tradițională a populațiilor berbere. Trebuie însă precizat că sistemul responsorial este practicat în cadrul poemelor de tip *muwashshah* și *zajal*. În cadrul suitelor de tip *nouba*, responsorialul se regăsește numai în anumite creații localizate în jurul orașului algerian Constantin, fiind absent din restul repertoriilor maghrebiene.

Dacă execuțiile de tip responsorial sunt specifice poemelor cântate de tip *muwashshah* și *zajal* – în cadrul *noubei* această practică este asimilată și transformată în antifonie.

Acest procedeu presupune existența a două sau mai multe grupuri – ce pot fi identificate cu coruri – care dialoghează, intonând rând pe rând aceleași fraze melodice. Antifonia specifică Greciei antice prezintă următoarea particularitate : două sau mai multe grupuri intonează la unison aceeași melodie, în timp ce un grup urcă la octavă, păstrând însă nealterat desenul melodic. Aceste două tipuri de antifonie – cea așa-zis clasică și cea de tip grec – se regăsesc și astăzi în diferitele repertorii din nordul Africii, dar și în muzicile populare din unele regiuni de pe teritoriul Spaniei – provinciile Andaluzia și Murcia.

În Maroc, transformarea responsorialului în antifonie – preluarea de către un cor a rolului deținut de solist – este extrem de evidentă. Există chiar și variante în care în loc de două grupuri, găsim doi soliști ce își răspund, preluând unul de la altul frazele melodice. Muzica bazată pe principiul antifoniei se regăsește și în repertoriile populațiilor beduine din Peninsula Arabică.

Un aspect foarte important în relevarea tehnicii antifonice este amplasamentul muzicienilor în timpul cântării. Mai ales în trecut, grupurile de interpreți erau dispuse față în față, în acest fel subliniindu-se încă o dată existența acestui principiu antifonic. Cele două grupuri dialogau în cadrul muzicii și amplasamentul față în față favoriza acest dialog. Există cazuri în care fiecare latură a unui pătrat era ocupată de către un grup de muzicieni, formându-se în acest fel texturi antifonice foarte complexe. În mod treptat, tradiția reprezentațiilor cu muzicienii plasați față în față pierde teren în fața amplasamentului de tip scenic, în semicerc. Acest amplasament este practicat în cadrul concertelor ce devin tot mai numeroase, a festivalurilor de muzică tradițională, imitându-se oarecum amplasamentul formațiilor și grupurilor de tip european.

Importanța improvizației în muzica de factură orientală

Ceea ce frappează în primul rând pe un muzician de formație clasică intrat în contact cu muzicieni specializați în muzica orientală este importanța capitală pe care aceștia o

acordă improvizației – vocală sau instrumentală. Rolul acesteia în cadrul unei reprezentări artistice este covârșitor atât pentru interpret, cât și pentru public, fie el avizat sau doar meloman. Părțile improvizate sunt așteptate cu interes sporit, succesul acestora determinând de multe ori succesul unui întreg spectacol, viceversa fiind de asemenea valabilă. Îndemânarea și chiar talentul artiștilor sunt judecate și apreciate nu neapărat în funcție de acuratețea interpretării anumitor piese, ci mai ales în funcție de ceea ce este considerată a fi o improvizație de bună calitate sau mai bine spus – inspirată. Această importanță deosebită acordată improvizației în cercurile muzicale orientale ridică numeroase probleme și suscită o serie de întrebări. Care este originea acestei predilecții colective către muzica improvizată și care sunt factorii ce au determinat generalizarea acestui fenomen, precum și perpetuarea lui de-a lungul mai multor secole ? Mai multe teorii și ipoteze au fost enunțate mai ales în ultima jumătate de secol.

Unul dintre factorii favorizanți ai acestei înclinații către improvizație este prezența unei legături fundamentale între oralitatea muzicii orientale și caracterul ei improvizatoric. Nefiind notată, transmiterea muzicii se face conform principiului oralității, de la maestru la elev. Acesta din urmă încearcă să își imite profesorul, învățând atât rudimentele textului muzical, cât și elementele legate de expresie și de interpretarea respectivei piese, dezvoltându-și în același timp creativitatea sa muzical-artistică. Inițierea în tainele muzicii nu se poate face fără ajutorul unui profesor, dar este sarcina elevului să își găsească drumul și calea în ceea ce privește imaginația improvizatorică, păstrând însă caracteristicile originale ale piesei. Se eboșează în acest fel tipologia improvizației, care nu este eliberată de toate valențele sale, ci trebuie să se înscrie în estetica și în contextul muzical general al lucrării. Totuși, aceste considerații legate de înscrierea improvizației în cercul muzical al respectivei lucrări au fost de multe ori neglijate în trecut, motivele fiind dintre cele mai diverse : interpreți de o mai slabă factură profesională, influențe muzical-culturale externe, transmiterea orală a repertoriilor – bazată deci pe memoria colectivă și nu pe documente scrise, precum și tendința quasi-

generală a muzicienilor de a se adapta cerințelor de moment ale ascultătorilor. Părțile improvizate ale unui repertoriu sunt primele care suferă modificări în timp, datorită caracterului lor relativ liber. Această libertate relativă a interpreților a fost de foarte multe ori depășită, ajungându-se la situații similare celor din Europa începutului de sec. XVIII, când soliștii virtuozii se lansau în cadențe improvizate fără sfârșit și adeseori fără nici o legătură cu piesa propriu-zisă.

Ca o consecință firească, lucrările au suferit modificări substanțiale, fiind influențate în primul rând de către transformările și modificările aduse improvizățiilor. Acest fenomen este vizibil și controlabil în decursul sec. XX, analizând și comparând înregistrări efectuate la începutul secolului, cu înregistrări ale acelorași lucrări efectuate la sfârșitul secolului. Unele dintre ele sunt atât de diferite, încât cu greu pot fi recunoscute chiar și de către un muzician avizat. Putem să ne imaginăm doar – din lipsă de materiale sonore anterioare – că aceste modificări și evoluții ale repertoriilor arabo-andaluze s-au petrecut și în trecut și deci, este practic imposibil să avem o idee clară asupra aspectelor performative și interpretative existente în Evul Mediu în *Al-Andalus*.

Tehnici și tipologii ale improvizăției

Lipsa unui sistem de notație și a mijloacelor de înregistrare magnetică până la începutul sec. XX face imposibilă repertorierea și analiza caracteristicilor sintactice și morfologice ale improvizățiilor practice în cadrul muzicii arabo-andaluze în secolele precedente. Suntem deci nevoiți să ne limităm la practica improvizatorică a sec. XX, pentru care există suficient material documentar, atât la nivel de transcripții în notație muzicală occidentală, cât și la nivel de înregistrări audio.

Se știe că, încă de la început, în cadrul suitelor de tip *nouba*, improvizățiile instrumentale se găseau în mod normal în preludiile de la începutul suitei, precum și în mișcările instrumentale ce erau intercalate între mișcările vocale. Cu timpul, numărul mișcărilor instrumentale, precum și

dimensiunile acestora, au sporit substanțial. Deși la începuturi instrumentele aveau un rol predominant acompaniator, în cadrul *noubei* actuale, părțile instrumentale au ajuns să aibă practic o pondere egală cu cea a părților vocale. Firesc, practica improvizației s-a dezvoltat odată cu extinderea importanței muzicii instrumentale. Ca și improvizația din epoca barocă, improvizația practică în cadrul muzicii arabo-andaluze este bazată într-o mare măsură pe ornamentație. Această ornamentație se aplică atât muzicii instrumentale, cât și muzicii vocale. Liniei melodice de bază i se grefează o mulțime de ornamente, cum ar fi : apogiaturi, mordente, *gruppetti*, *glissandi*, note de pasaj ce leagă intervalele mai mari. Sentimentul de extremă fluiditate și sinuozitate este accentuat într-o mare măsură de existența micro-intervalelor și de o articulație slabă, moale, specifică instrumentelor cu arcuș, dar prezintă chiar și în cazul instrumentelor cu coarde ciupite – *luth*, *kwitra*.

Putem afirma că desenul ornamentat al unei linii melodice orientale este proiecția muzicală a gustului pentru înfrumusețare prin ornamentare existent în arhitectura islamică, în caligrafie și în artele grafice. Este evident faptul că multitudinea de ornamente existente în improvizațiile prezente în muzica arabo-andaluză nu poate fi redată și transcrisă cu ajutorul notației muzicale occidentale. Ca o consecință firească, chiar și în ziua de astăzi, transmiterea muzicii de la o generație la alta păstrează o componentă orală extrem de importantă.

Cea mai curentă formă de improvizație instrumentală este denumită *istihbar*, și poate fi în egală măsură plasată la începutul *noubei* – ca preludiu sau în cadrul unei mișcări instrumentale din cadrul suitei – interludiu. *Istihbar* reprezintă de fapt un solo improvizat, în care artistul trasează și prezintă modul în care se desfășoară respectiva suită. Se delimitează ambitusul modal, se reliefează intervalele caracteristice modului respectiv și se introduc rând pe rând formulele melodico-ritmice cele mai uzitate în acest cadru modal. Majoritatea artiștilor se limitează la executarea unor anumite clișee ritmico-melodice, caracteristice modului respectiv. Adevărata improvizație de tip *istihbar* cere însă ca instrumentistul să fie inspirat și implicat din

punct de vedere emoțional în realizarea acestei creații instantanee.

În cadrul culturii muzicale arabo-andaluze, *istihbar* este cea mai veche formă de improvizație, prezentă de altfel în totalitatea repertoriilor ce se regăsesc astăzi în țările Africii de Nord. *Istihbar* este considerat a fi singurul tip de improvizație de origine andaluză pură, ale cărui forme incipiente se regăsesc încă de la primele creații de tip *nouba*. Improvizațiile sunt realizate de către instrumentele cordofone, cum ar fi *luth*, vioară, violă sau *kwitra*. Linia melodică a instrumentului solist este acompaniată în surdină de către celelalte instrumente, realizându-se un fel de ison heterofonic, centrat pe fundamentala modală. Discursul muzical este fragmentat, frazele fiind foarte clar delimitate prin coroane și pauze. Linia melodică nu este foarte ornamentată, aceasta fiind de altfel una dintre caracteristicile improvizațiilor denumite clasice. Această improvizație poate avea rol de introducere a unei noi mișcări a suitei. Instrumentistul este deci obligat să familiarizeze ascultătorii cu caracteristicile întregii mișcări – tempo, ritm, formule ritmice specifice. Libertatea de a improviza este în acest caz mult mai îngrădită, insistându-se mai mult pe rolul funcțional al introducerii, decât pe demonstrarea posibilitățile tehnice și artistice ale solistului.

O variantă extinsă a improvizației *istihbar* este denumită *taqsim*. Acest tip de improvizație este specific și original din zona Orientului Apropiat și are caracteristicile unui solo instrumental cu un caracter virtuos pronunțat. În muzica arabo-andaluză, *taqsim*-ul a pătruns ca o extensie a improvizației *istihbar*, conferind instrumentiștilor posibilități de exprimare mult mai ample și mai evolute. În cadrul *taqsim*-ului se pot explora posibilitățile tehnice și sonore extreme ale instrumentelor, se pot efectua inflexiuni la moduri – sau chiar tonalități – mai îndepărtate, libertatea improvizatorică oferită interpretului fiind mai mare. Mult mai amplă ca dimensiuni, improvizația *taqsim* favorizează libera exprimare a interpretului, atât din punct de vedere tehnic, cât mai ales expresiv și emoțional. Nu se poate vorbi totuși despre o improvizație cu caracter aleator, fiecare mod explorat având anumite reguli de

respectat. Există anumite momente ce trebuie marcate, cum ar fi punctele de plecare, momentele de suspensie, anumite turnări caracteristice, semi-cadențe sau cadențele finale. Succesiunea și ierarhia acestor momente sunt elemente extrem de precise și de importante, pe care libertatea interpretului nu le poate omite sau permuta. Aceste momente cheie ce reprezintă pilonii – sau reperele – improvizației, sunt cunoscute și așteptate de către public și un bun instrumentist trebuie să le marcheze și să le evidențieze. Discursul melodic se desfășoară conform unei scheme relativ prestabilite, ce conține elemente legate de evoluția tonal-modală, paleta dinamică, precum și de progresia temporală. Fiecărui mod îi sunt asociate în mod tradițional anumite șabloane sau clișee motivice – ritmico-melodice – ce evidențiază și diferențiază respectivul mod. Interpretul este liber să introducă și să inventeze noi șabloane motivice, mai mult sau mai puțin diferite față de cele tradiționale, care îi vor defini și îi vor individualiza personalitatea artistică. Introducerea acestor motive modale noi trebuie să aibă la bază analiza detaliată a motivelor deja existente și presupune o cunoaștere extrem de profundă a spațiului și a contextului modal respectiv, precum și o capacitate improvizatorică și o creativitate deosebite.

Plecându-se de la materialul melodico-ritmic modal, ce conține scara modală, treptele principale, contextul sonor specific modului respectiv, se avansează pe scara diferitelor grade de improvizație, valențele eliberându-se rând pe rând, după cum urmează : în improvizația *istihbar* sunt enunțate formulele ritmico-melodice specifice, desfășurarea melodică și temporală fiind ordonată conform unei scheme bine stabilite. Este ceea ce putem numi improvizație semi-notată, cu structuri și repere prestabilite.

Improvizația *taqsim de tip clasic* aduce în prim plan explorarea tehnicilor și a efectelor sonore instrumentale, precum și dinamizarea și redimensionarea actului creativ instantaneu.

Improvizația *taqsim modernă* împinge granițele universului modal prin inflexiuni repetate, mai mult sau mai puțin îndepărtate. Sunt introduse elemente de tehnică

instrumentală avansată, artificii și ornamente de o spectaculozitate sporită, ruperi de ritm ce dinamizează derularea discursului muzical. Pot apărea influențe din alte culturi muzicale – jazz, muzică indiană, muzică clasică de tip occidental.

Improvizatia *liberă* este o formă relativ nouă în cadrul muzicii arabo-andaluze, ce se realizează fără vreo schemă prestabilită, bazată pe o dezvoltare melodică instantanee. Creație specifică lumii muzicale contemporane, improvizatia liberă este adoptată de către un număr relativ redus de muzicieni, percepția și atitudinea publicului față de acest tip de manifestare creativă eliberată de legăturile cu tipologia tradițională fiind mai degrabă rezervată.

Fiecare improvizatie de tip superior se bazează și se compune pe fundamentul materialului muzical existent în tipurile de improvizatie anterioare, toate acestea avându-și filiația în celula generatoare a materialului melodico-ritmic modal.

Obiectivul acestui studiu este acela de a prezenta un gen muzical puțin cunoscut în cultura românească. Arta muzicală arabo-andaluză reprezintă creația unei civilizații de sorginte orientală, dar care a luat naștere și s-a dezvoltat într-o primă etapă pe continentul European. Interferențele sale cu cultura europeană începând din perioada renașcentistă sunt recunoscute și studiate intens pe cele două maluri ale Mării Mediterane. Tematica muzicii arabo-andaluze reprezintă un subiect de studiu extrem de actual nu numai din punct de vedere muzicologic, dar și din punct de vedere social sau istoric. Cercetările efectuate în țările arabe, în Europa sau în America și Canada devin din ce în ce mai numeroase și mai aprofundate, ramificațiile acestora fiind de multe ori interdisciplinare. În acest sens, cercetătorul orientalist Christian Poché subliniază : „*le XX^e siècle est par excellence le siècle de la musique arabo-andalouse : jamais ce répertoire n'a été autant joué, enregistré, sondé, discuté, analysé*” [secolul XX este prin excelență secolul muzicii arabo-andaluze : niciodată acest repertoriu nu a fost atât de mult cântat, înregistrat, cercetat, discutat, analizat]⁹).

NOTE

¹⁾ *Ibn Rushd*, denumit în latină *Averroes* (1126-1198) – celebru erudit, filozof, jurist, medic și teolog musulman. Născut la Cordoba, *Averroes* este unul dintre cei mai importanți analiști ai operei lui Aristotel. Lucrările sale traduse imediat în latină și ebraică au constituit o bază de studiu pentru filozofii medievali europeni și evrei. A mai scris lucrări de gramatică, medicină, astronomie și matematică. Deși în timpul vieții a deținut funcții importante pe lângă curțile diferiților monarhi, moare în exil, în Maroc, renegat de lumea musulmană, în special datorită convingerilor sale filozofice.

²⁾ *Moshe ben Maymon* sau *Maimonide* (1135-1204) – medic, literat și filozof evreu spaniol, considerat cel mai mare gânditor de limbă ebraică din Evul Mediu. Născut la Cordoba, și-a scris opera în limba ebraică, dar și în arabă. Este nevoit să ia calea exilului, stabilindu-se în Maroc, apoi în Palestina, ajungând să se instaleze în final la Cairo, în Egipt, unde ajunge mare rabin și medic la curtea sultanului. Pasionat de opera lui Aristotel, Maimonide scrie o seamă de lucrări în care încearcă să îmbine dogmele religioase evreiești cu direcțiile filozofice aristoteliene. Opera sa filozofică devine obiect de studiu, stârnind numeroase controverse, marcând astfel gândirea filozofică evreiască, dar și europeană.

³⁾ *Al-Tifashi* sau Ahmed Ibn Yussuf Al-Tifashi (1184-1253), erudit tunisian, lexicograf, istoric și scriitor. Un manuscris recent descoperit – 1956 – într-o bibliotecă particulară din Tunis și care descrie viața muzicală din *Al-Andalus*, aduce clarificări extrem de importante în ceea ce privește amploarea fenomenului muzical din acea perioadă.

⁴⁾ *Francisco Alberto Clemente Salvador-Daniel* (1831-1871), muzician și compozitor orientalist francez, cu origini evreiești spaniole. Între anii 1853-1864 a trăit în țările Africii de Nord (Tunisia, Algeria, Maroc), cercetând și culegând muzică tradițională din diferite regiuni. A armonizat, orchestrat și introdus melodii și procedee de influență orientală în compozițiile sale de muzică clasică. Moare împușcat pe baricade, în timpul Comunei din Paris.

⁵⁾ citat de Christian Poché în *La Musique arabo-andalouse* [Muzica arabo-andaluză], Paris / Arles, Cité de la Musique / Actes Sud, 1995, p. 46.

⁶⁾ Christian Poché, *La Musique arabo-andalouse*, p. 85.

⁷⁾ citați de Christian Poché, p. 79, 80.

⁸⁾ cf. Ivanka Stoianova, citată de Christian Poché, p. 76.

⁹⁾ Christian Poché, *La Musique arabo-andalouse*, p. 127.