

STUDII

Liviu DĂNCEANU

Avatarurile monofoniei

Sintaxe sonore. Fie că le denumim sintaxe sonore ori categorii sintactice, fie fenomene sonore fundamentale sau structuri temporale, monofonia, omofonia, polifonia și eterofonia ni se înfățișează ca niște clădiri de sunete care în realitate sunt arareori locuite în identitatea lor nudă, originară și pură, de obicei practica muzicală ridicând clădiri sonore alambicate și compozite, sinonime unor sintaxe sau categorii sintactice, fenomene sonore fundamentale ori structuri temporale complexe. Nu e ușor de izolat monofonia, omofonia, polifonia (superpozițională și imitativă) sau eterofonia dintr-o partitură. Cu atât mai dificil este să identifiți una sau alta dintre aceste categorii temporale cu un întreg opus. Starea lor de agregare nu este – la modul curent – una veritabilă, cristalină și imaculată, ci comportă o tendință puternică spre concatenare și cununare, din mariajul activ al celor patru sintaxe sonore afirmându-se explicit în componistica muzicală progenituri sintetice de tipul monofoniei acompaniate, a polifoniei de omofonii ori a omofoniei de eterofonii. Dar povestea despre complexitate nu are nici un sâmbure de adevăr în realitatea axiologică, gradul de simplitate al categoriilor sintactice nefiind proporțional cu gradul lor intrinsec de desăvârșire ori de oportunitate. Monodia – de exemplu –, structură temporală univocală, nu este cu nimic mai prejos din punctul de vedere al complexității (și nici nu poate fi aprioric inferioară sub aspect valoric) omofoniei sau polifoniei – structuri temporale plurivocale. E-adevărat că muzicile arhaice ori cele antice se consumă aproape integral în perimetrul monodiei și că treptat sintaxele multivocale s-au impus definitiv în cercul din ce în ce mai deschis al muzicii culte, ajungându-se azi la acele fenomene sonore complexe în care anevoie pot fi decelate polifonia de eterofonie ori omofonia de polifonie, dar acest parcurs exprimă, deci, în chip generic, un vector al cărui sens este de la simplu la complex și nicidecum o evoluție a artei sunetelor în plan axiologic.

Monofonia. Am numit monofonie – și nu monodie ori melodie – acea categorie sintactică pe care Ștefan Niculescu o definea ca fiind „distribuția orizontală de obiecte sonore”, autorul înțelegând prin orizontal o referire la „axa

timpului”, iar prin obiect sonor „un fenomen acustic elementar cu care se operează în muzică: pot fi sunete propriu-zis muzicale, dar și, de pildă, conglomerate de frecvențe care să aibă o asemenea unitate încât conștiința auditivă să o poată recunoaște ca atare; se includ aici și obiectele sonore din muzicile electroacustice etc.”¹ În consecință, un obiect sonor se poate confunda nu numai cu o frecvență sau durată, ci și cu o intensitate, un timbru ori un mod de atac. Vom beneficia, astfel, de monofonii în planul oricărui parametru sonor – aceasta, desigur, dintr-o perspectivă strict speculativă, pur teoretică, pentru că în realitate disocierea frecvenței, duratei, intensității, culorii și modului de atac este practic imposibilă. O melodie de timbre (**Klangfarbenmelodie**), de exemplu, încorporează în afara consecuției de culori și o succesiune de frecvențe, durate, intensități sau moduri de atac. În același timp însă, **Klangfarbenmelodie** nu este o monofonie concretă, ci de cele mai multe ori o aparentă melodie de timbre izvorâtă din realitatea (esența) unei sintaxe polifone, omofone sau eterofone.

Ex. 1:

A. Schönberg: 5 piese pentru orchestră op. 16

Conceptul de melodie (sau de monodie, cu care în opinia noastră se identifică) poate, așadar, acoperi deopotrivă un spațiu extramonofonic și intramonofonic, melodia/monodia nesuprapunându-se invariabil cu monofonia, ci integrându-se de asemenea polifoniei, omofoniei și eterofoniei, în timp ce monofonia reprezintă cazul general al melodiei/monodiei, mecanismul sintactic de generare a monovocalității pe axa sintagmaticului, fapt care ne-a determinat să o numim monofonie și nu monodie ori melodie.² Evoluția muzicii a antrenat o serie de tipologii melodice care s-au născut, au crescut și s-au imortalizat pe fondul unor presiuni contextuale venite în special din partea dominantelor stilistice și atitudinale proprii epocii ori zonei respective. Una este monofonia repetitivă, minimalistă și alta este melodia infinită wagneriană (**Uneudliche Melodie**). Într-un fel a contat în istoria muzicii melodică gregoriană și în alt fel cea punctualistă, integral serializată. Întotdeauna și pretutindeni monofonia – în toată diversitatea ei paradigmatică – a jucat un rol esențial, fiind singura categorie temporală care nu a absentat niciodată cu desăvârșire din organismul ori metabolismul unei ființe sonore.

Monofonia protoistorică. „Odată examinat documentul cel mai vechi pe care îl folosește, istoria se lovește deodată de un zid de liniște. Acolo începe întunecatului domeniu al necunoscutului, epoca secolelor fără voce, de unde suntem de acord a crede că nimic nu ne-a parvenit. Trecut «ante-istoric» - zicea Fétis – și, prin aceea, de nepătruns, cel puțin atâta timp cât cercetări norocoase nu vor da la iveală vreun document nou, anterior celor mai venerabile. Viața anterioară” – spunea Constantin Brăiloiu.³ Protostoria muzicii – spunem noi, acroșând acel timp imemorial, mitologic, în care muzica pesemne că era eminentamente monofonă, alcătuită din aceleași structuri/paradigme. Și pentru că vocea secolelor așa-zise mute – chiar dacă răgușită – nu s-a stins definitiv (grație acelor fosile sonore vii ori cântărilor din folclorul copiilor, care atestă astfel existența unor analogii semnificative între o posibilă ontogenie și filogenie muzicală), putem aprecia monofonia protoistorică drept un arbore al cărui trunchi comun își dezvoltă ramurile pe întreaga suprafață locuită a planetei, un imens copac sonor prin încrengăturile căruia circulă aceeași sevă melodică.

Ex. 2:

The image displays five musical examples, labeled a) through e), each on a single staff in treble clef with a 4/4 time signature. Example a) shows a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest and a quarter note G4. Example b) shows a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest and a quarter note G4. Example c) shows a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest and a quarter note G4. Example d) shows a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest and a quarter note G4. Example e) shows a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest and a quarter note G4. Example f) shows a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest and a quarter note G4.

C. Brăiloiu: Opere, II, pag. 118-119: a) eschimoși; b) Columbia britanică; c) California de Nord; d) Europa centrală; e) Hawaii f) amerindieni

Așa se face că asemănările dintre traseele melodice aflate la distanțe geografice uneori considerabile nu sunt întâmplătoare, ci într-un fel fatale, fiind guvernate de mecanisme și legi de producere comune. Sunt similitudini care sfidează spațiul dar și timpul, căci în vatra lor originară aceste melodii au gestat îndelung, polisându-se neîncetat, înfruntând astfel vremea și vremurile prin plasarea lor în atemporalitate. Adoptând planul de analiză muzicală al lui Schultz-Adaievsky, suntem în măsură să identificăm drept trăsătură caracteristică esențială a monofoniei protoistorice în domeniul tonal – prezența oligocordiilor, în domeniul ritmicii – a monoritmiei ori a poliritmiei simple, predominant asimetrice, și în domeniul arhitectonic – a manierei repetitive sau improvizatorice. Prin repetitivitate se conservă locurile comune specifice, locuțiunile și formulele melodice imuabile, peremptorii, ordinea care nu poate fi schimbată; prin improvizație matricea melodică se deschide întru libertatea spiritului, condiție **sine qua non** a oricărei sensibilități și subiectivități artistice.

Monofonia antică. Monofonia Antichității conservă în bună măsură sentimentul „Eu”- lui colectiv (deosebit de pregnant în societățile primitive), perpetuându-se totodată acea „comunicare de tip nonspectacular, în care nu există (cu unele excepții – **n.n.**) demarcație între interpreți și spectatori, toți membrii colectivității participând, în felul acesta, ca factori activi la ritualul artistic. Modul de concepere al muzicilor rituale, cu funcția de modelare a Limbajului primordial, diferă de la un popor la altul⁴, dar caracteristicile melodiilor antice – europene sau extraeuropene – sunt analoge: oralitate (și doar în mod izolat de expresie cultă, adică scrisă), modalism, construcție de tip improvizatoric sau repetitiv, caracter vocal sau/și instrumental. Astfel, în India, bunăoară, unde melodia era patronată de însuși Brahma, iar ritmul de Shiva, principiul activ, fundamentul oricărei muzici îl constituie **raga** - care înseamnă și mod, dar și arhetip sau normă de improvizație -, vehiculându-se o mulțime impresionantă de ragas-uri, activate de circumstanțe temporale, spațiale ori evenimențiale.

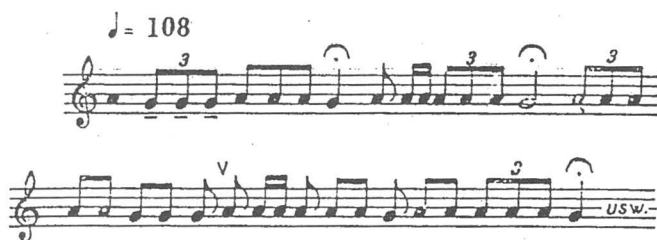
Ex. 3



Cântec vechi indian (după Hornbostel)

Tibetul și Ceylonul au cultivat o melodică a sacralității excesive, inclusiv ritualică, reflectare a funcțiilor magică și suprasensibilă exercitate de lumea sunetelor. Albia monodică stă de cele mai multe ori sub semnul pauperității (moduri formate din câteva frecvențe), riscând uneori să se transforme în adevărate ueduri, ceea ce rămâne în acest caz fiind mai aproape de ritmodie.

Ex. 4



Melodie în stil Wedda din Ceylon (după R. Lachmann)

Chinezii, la rândul lor, grație unor propensiuni teoretice manifeste, au elaborat o culegere de melodii – **Si-tsin** – (de o mare circulație în epocă), melodii ce oglindesc o mentalitate dichotomică axată pe principiul binar: yin-yang, reflectând totodată structuri pentatonice anhemitonice acauzale și indeterminate care – grefate pe o ritmică parlando-rubato, aflată în consonanță cu ritmurile astrelor, ale ciclurilor biologice sau ale fenomenelor din natură – dezvoltă un fel de imponderabilitate, de absență a rezolvării, a implicării și finalizării.

Ex. 5:



Cântec vechi de sărbătoare la chinezi (după K. Reinhard)

Paradigma aceleia chino-coreene, monofonia japoneză se fundamentează pe un set de arhetipuri ritmico-melodice, predominant parlando și pentatonice, cu mențiunea că, spre deosebire de surata ei chineză, aici locuiește și semitonul ca agent activ al instaurării tensiunilor sonore și implicit a necesității rezolvării acestora.

Ex. 6:



Melodie japoneză: Zui, zui zucorabasi

Una era monofonia africană nord-ecuatorială – unde exista o clară distincție între melodică de cult, oarecum încorsetată de tabu-urile religioase, și monodia laică determinată de libera dezlănțuire a naturii umane – și alta era monofonia sud-ecuatorială, simplă și frustă, complementară unei ritmici torențiale, virtuoză, de o accentuată complexitate. Complexitate care în monofonia exersată de muzica ebraică (așa cum reiese din cercetările lui Idelsohn) se răsfârâge asupra alcătuirilor modale, preponderent heptatonic-diatonice. Și tot diatonice sunt scările sonore utilizate în melodiile lor de către amerindieni ori eschimoși, numai că diatonismul acestor melodii este eminentemente prepena- și penta-tonic, demonstrând o anume capacitate de esențializare născută din caracterul contemplativ-incantatoriu al monofoniilor respective. Caracter exclusiv etic, suplimentat în muzica antică greacă și romană prin proliferarea – alături de funcțiile taumaturgică și moralizatoare – a celor estetice, cu precădere funcțiile de divertisment și însoțitoare (cea din urmă exercitându-se prin acompanierea reuniunilor teatrale). Monofonia Greciei și Romei antice erau suverane – consecință a unei gândiri orizontale în care succesiunea înălțimilor și a duratelor trebuia să se integreze și conformeze conceptului platonician de armonie (referință la relație de compatibilitate dintre evenimentele sonore). Și – aidoma altor coduri melodice extraeuropene ori produse de diferitele popoare ariene sălășluite pe

pământ european – matricea monodică greco-romană se constituia din reduplicarea matricei lingvistice, ritmul muzicii derivând din ritmul poetic.

Ex. 7:

A - ei - de mu - sa moi phi - lē
 mol - pēs d'e - mes ka' - ar - chu;
 au - rē de sōn ap' al - se - ōn
 e - mas — phre-nas do - nei — to

Melodie antică grecească: Imn către muză

De bună seamă că un atare raid super-rapid și de mare altitudine nu poate lua în posesie decât frânturi ori instantanee dintr-o realitate mai mult bănuită și intuită decât concretă și palpabilă, realitate care însă adăpostește amprente ale monofoniei antice, atât de necesare în identificare vectorilor complici în evoluția artei sunetelor.

Monofonia gregoriană. La început, melodiile creștinilor erau un amestec de efluvii sonore de proveniență greacă, ebraică, siriană, precum și a altor entități etnice pe teritoriul cărora s-a altoit noul suflu religios. Rugăciunile – pre limba fiecăruia – erau deopotrivă cuvânt și cânt (un cânt complicat, năpădit de melisme) purtate inițial cu precauție prin catacombe și ulterior – după tihna și legalitatea oferite de Constantin Bisericii Creștine în anul 313 – rostite de credincioși în siguranță, chiar dacă „sub dubla influență a regulilor universale venite de la Roma (...) și a propriilor stări de spirit, care le îngăduiau să-și interiorizeze credința, ca și exprimarea ei, cântecul începând să se simplifice”⁵. O simplificare redevabilă impunerii întregii creștinătăți a lecției cântului latin, predată succesiv atât de către Ambrozie, cât și de Grigorie cel Mare ori Guido d’Arezzo, lecție care includea și componenta pregătirii apercceptive indetificabilă contopirii filonului latin – autoritar – cu sevele melodice indigene tradiționale, ce au fecundat și nutrit matricea monofoniei gregoriene. Canonizarea acestei matricei a indus hotărnicirea impulsurilor centrifuge ori entropice, punând la adăpost o sumă de trăsături stilistice definitorii: linearitatea, izocronia, vocalitatea, diatonismul sau planeitatea.

Ex. 8:

Pú - er ná - lus est - nō - bis,
 et - fi - li - us dá - lus est ná - bis: -
 cū - jus im - pé - ri - um
 su - per hú - me - rum - é - jus: -

Cântare gregoriană (după I. D. Petrescu)

Monodia creștină originară, diversă și eterogenă, s-a distilat astfel într-un cantus-planus unitar și omogen, de o deconcertantă simplitate și sobrietate, chiar dacă se numea cânt ambrozian sau milanez, galican sau mozarb. Construcția monofoniei de tip cantus-planus se sprijinea pe câteva procedee și mecanisme componistice, capabile fie să-i conserve continuitatea și specificitatea (principiul inciziei, al gradualismului, principiul tractusului, al antienelor ori alantifoniei), fie să-i submineze imunitatea și imuabilitatea (principiul tropilor și al secvențelor). Căci tropii și secvențele nu s-au sfiit ca, odată grețați pe trupul melodiei de către un Notker sau Tuotilo, să cotopească treptat întregul organism melodic gregorian, spulberând în cele din urmă o categorie monofonă, spre a deschide (ecumenic, am spune) alte lumi monofone ce se vor ivi la orizontul muzicii culte europene începând cu veacul al XII-lea.

Monofonia bizantină. Într-un fel, monofonia bizantină este fiica legitimă a muzicii antice grecești, ce a deprins – odată cu turcirea Constantinopolului – năravuri exotice (arabo-persano-otomane), detectabile în procesul de eroziune a liniarității și planeității melodice prin implementarea unei consistente ornamentici. Și cum excesul favorizează proliferarea excesului, tot așa și melodică bizantină a semănat mai mult cu o răscruce, după cum însuși Bizanțul era așezat la răscruce de drumuri între Europa și Asia. Excesul s-a tradus în primul rând prin laxitatea alcătuirilor intime ale structurilor modale de tipul ehurilor sau glasurilor (alcătuirii paradigmatic), apoi prin ambiguitatea funcțiunilor unor trepte, cum ar fi, bunăoară, repercusa (coarda de recitare) ori finala, în timp ce răscrucea poate fi configurată de cele patru faze ale exprimării monofone: 1) cântarea ecfonetă

(sau psalmodică, întrunind elemente specifice recitativului din practica sonoră a sinagogelor); 2) cântarea simplă (sau neornată, în ritm giusto-silabic, situată în vecinătatea monodiei grecești); 3) cântarea cantilenică (în registru liric, cu pendulări între giusto-silabic și rubato); 4) cântarea ornată (abuzând de figuri melodice și de melisme). Dincolo de trăsăturile specifice cu caracter general (cultul pentru detaliu – vizibil în șlefuirea până la filigran a traiectului melodic –, fastul și monumentalitatea, policromia și prețiozitatea), dincolo de principiile vizând modalitățile de travaliu componistic (cum ar fi: repetarea figurilor melodice, variația, improvizația, centonizarea – adică nașterea unei cântări pe bază de fragmente melodice din alte cântări pre-existente –, principiul diapazonului și al trochosului – al roții –, atracția sunetelor în construcția monodică – sau principiul isonului), monofonia bizantină se confiază atât tempo-ului în care aceasta se derulează, cât și raportului dintre muzică și textul religios, fiind în cele din urmă confiscată de unul dintre cele patru idiomuri (tipologii specifice) prin care respiră și comunică ehurile bizantine: a) varianta recitativă, situată ca expresie muzicală la granița dintre declamația textului vorbit și melodia propriu-zisă; b) varianta irmologică, definită de raportul organic dintre silabă și sunet; c) varianta stihirică, preponderent lirică și ușor melismatică; d) varianta asmatică (devenită – ulterior – papadică), ce se distinge prin vocația melismaticului și a improvizatoricului. Iar dacă despre vechii melurgi (făuritori de imnuri) sau kalopistai (cei care înfrumusețau melodiile deja existente) știm prea puține lucruri, despre cercetătorii de ieri și de azi ai monofoniei bizantine (izvoditori ori dezlegători de texte indescifrabile muzicianului de rând și – fapt întru totul remarcabil – supraveghetori întru dreapta dobândire și perpetuare a tradiției) se cuvin numai vorbe de laudă, recunoștință și pomenire (regretând eventualele omisiuni): I. D. Petrescu, Grigore Panțiru, Gheorghe Ciobanu, Victor Giuleanu, Titus Moisescu, Sebastian Barbu-Bucur.

Ex. 9:

Ως ο τυ - φλος εκ καρ-δι-ας

σα κρα - ζω, υι-ε θε-ου φα-τι-σον

μου τους οφ-θαλμους της καρ-δι - ας, - etc.

Cântare bizantină (după I. D. Petrescu)

„Principiul **melodicității** (s.a.), angajat intens în toate stilurile componistice – uneori până la exacerbare – și în toate etapele de evoluție, rămâne suveran în arta bizantină, melodia aflându-se la baza întregii sale forțe de exprimare, ei subordonându-i-se orice alt mijloc specific de comunicare. Cultivând permanent și la nivel elevat principiul melodic, arta muzicală bizantină se poate considera – pe planul aprecierilor axiologice – de același grad de potențialitate expresivă ca și melosul popular cu care s-a interferat și a conviețuit în zonele sale de răspândire.”⁶

Monodia renașcentistă. Preparată de cantilenele laice ale jongleurilor, spielmanilor ori menestrelilor, de efuziunile melodice ale cavalerilor, fie că se numeau generic trubaduri, truveri sau minnesănger, fie în particular Blondel de Nesle, Walter von der Vogelweide, ori Adam de la Halle, pregătită minuțios de Ars Antiqua lui Huchbald și Ogier, Leoninus și Perotinus, ori de Ars Nova lui Philippe de Vitry și Guillaume de Machault, Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia și Francesco Landino, John Power și John Dunstable. Monofonia Renașterii germinează pe solul solid și aparent incoruptibil al melodicii gregoriene, teren fertilizat de seva monodică populară de esență orală. Astfel, formulele melodice de început, de mijloc și de încheiere cu regim obligatoriu (formule decelabile în structura oricărui cantus firmus) sunt asezonate cu frânturi libere de melos folcloric ori cult (consecință a gestului creator colectiv, respectiv individual). Sursa gregoriană și-a rezervat totuși o importantă putere de decizie, manipulând din fosă ceea ce se juca pe scena noii monofonii renașcentiste. Așa se face că, dacă melodiile gregoriene pot fi împărțite în funcție de maniera de compunere în trei grupuri distincte – clasificare efectuată de P. Ferretti în *Estetica gregoriană* -, în „1) melodii originale, legate de un anumit text al cărui conținut îl exprimă; 2) melodii-tip, cu o oarecare independență, putând fi adaptate la texte diferite; 3) melodii centonice, alcătuite din varii fragmente melodice colate și combinate între ele”⁷ -, monodiile Renașterii, situate în siajul celor gregoriene, se clasifică deasemeni în trei grupuri aferente stilurilor de ornamentație: silabic, neumatic și înflorit. Iar așa cum monofonia Evului Mediu poartă numele Papei Grigorie, monofonia Renașterii are ca etichetă – de la J. J. Fux⁸ încoace – numele lui Palestrina. Aceasta pentru că „stilul palestrinian este cel care întrunește în cea mai mare măsură atributele stilistice ale epocii”⁹, melodica palestriniană supunându-se cerințelor idealului melodic al epocii: simplitate, accesibilitate, vocalitate, diatonism, expresivitate. Aidoma arterelor trupului uman, monodiile renașcentiste irigă un întreg eșafodaj contrapunctic, asigurând osmoza și unitatea limbajului muzical al timpului. De trăsăturile acestor monodii s-au interesat o sumă de teoreticieni, care au surprins fie preponderența elementului melodic, ritmic și armonic (Wilhelm Keller)¹⁰ sau forța generatoare a impulsurilor improvizatorice (Helmut Degen)¹¹, fie predominanța mersului treptat, cu unități asimetrice (H. Grabner)¹², cantabilitatea, larga respirație, ondulația și arcuirea cu aspect de liană (Szabolcsi Bence)¹³ ori aspectul morfologic, formulele tipice și atipice, precum și structura „în mozaic”

(Liviu Comes)¹⁴, trăsături ce acoperă aproape întreaga monofonie a secolelor XV-XVI și care se constituie în semnalmente ale compozitorilor franco-flamanzi, italieni, germani, englezi sau spanioli.

Ex. 10



Palestrina: *Missa Jam Christus astra ascenderat* (*Sanctus* – fragment)

„Stilul palestrinian urăște duritatea și lucrurile necizelate; lui îi place tot ce este conturat în mod liber și firesc. El fuge de accentele viguroase, exagerat de pregnante, precum și de contrastul brusc de orice fel; este un stil care se exteriorizează întotdeauna într-o manieră simplă și distinsă, ce ar părea poate la prima vedere oarecum monotonă și neaspectuoasă, dar în care vom recunoaște curând o expresivitate bogată în nuanțări, aparținând unei culturi superioare”¹⁵

Monofonia barocă. Dacă monofonia Renașterii atestă o relație de contiguitate cu melodica Evului Mediu, monofonia Barocului acreditează discontinuitatea și ruptura, ricoșeul și insolitul în raport cu monodia epocii precedente. Însuși înțelesul termenului – **baroque** în franceză însemnând ceva bizar – probează această schimbare de macaz prin care monofonia este orientată spre noi direcții stilistice și atitudinale; mai exact, către desfrâul ornamentației și fantezia incontinentă. Melodica barocă nu mai stă sub semnul omogenității și congruenței, ci se arată a fi eterogenă și multiplă, de cele mai multe ori însă flexibilă, capabilă de conjugări imprevizibile. Una este melodia vocală ce îmbracă straiile unei arii sau unui recitativ de operă și alta este monodia instrumentală solidară temei de sonată ori de fugă. Și una și alta își arogă libertatea de a-și permite totul, inclusiv anume excese și extreme. Este vremea impertinenței în exprimare, a amestecului mai multor tehnici și procedee, în contrast cu ceea ce a fost: respectarea severă a unei singure modalități de emiterie a monodiilor. Transferând periodizarea Barocului întreprinsă de M. Bukofzer¹⁶ în zona strictă a monofoniei, identificăm trei faze: 1) răzbaterea stilului „rappresentativo” – consecință a degajării construcțiilor polifonice și a întronării monodiei acompaniate, premisă totodată a exprimării de tip „arioso” și apoi „bel-canto”; 2) înflorirea muzicii instrumentale, cu întregul ei alai de forme și genuri specifice axate pe o mono-temă, îndeobște bogat ornamentată, sinuoasă, plină de cotituri și elanuri când împlinite, când frânte; 3) transcenderea particularului în general, procesul de esențializare, de sinteză, săvârșit de J. S. Bach și Händel, prin care monofonia se funcționalizează, devenind proiecția orizontală a unei riguroase mentalități vertical-tonale, transcendere deopotrivă a vocalului și instrumentalului,

astfel încât melodica instrumentală să se vocalizeze iar cântul vocal să se instrumentalizeze. De la simplitatea cântecului pur, la complexitate monodică – măsură a grandorii, dar și a imaginației debordante; de la candoarea și inocența melodiilor italiene, la brianta și eleganța celor franceze ori la suplețea și echilibrul monodiilor germane – iată spectrul de o acută vastitate și de un pronunțat cameleonism al monofoniei baroce.

Ex. 11:

La - scia — te mi ma - ri - re!
 La - scia — te mi ma - ri - re!*

Monteverdi: *Lasciate mi morire* (fragment)

Ex. 12:

A quoy bon tant de rai - son dans le bel à - ge?
 A quoy bon tant de rai - son hors de sai - son?
 Qui craint le dan - ger de s'en - ga - ger est sans cou - rage...

J. B. Lully: Arie din opera *Alceste*

Ex. 13:

O, Nu - mi - ter - ni! O, stel - le, stel - le! che ful - mi na - te empia ti -
 ra - ri, im - pu - gna - te a noi vo - ri or - o - re di stra - li voi
 con la stu - ta - naa - ti in - cen - de - ri - te il reo - tan - qui - mo, e Ro - ma.

Händel: Arie din cantata *La Lucrezia*

Monofonia clasică. Ar trebui, poate, să interpretăm monofonia Clasicismului ca un fenomen „retro”, nicidecum primul în istoria muzicii europene, dar, în orice caz, cel mai izbutit de până în acel moment. Căci – dacă melodica gregoriană și cea renascentistă, vrând să se plieze și replieze pe modelul antic

grecesc, au eșuat totuși în entități autonome și suverane – monodia clasică a acceptat într-un fel suzeranitatea aceluiași model elen (de referință), prin supralicitarea în special a principiului simetriei care – ca și la vechii greci – constituie un **modus vivendi** și un factor **sine qua non**, contribuind decisiv la statornicia unei stări tipice de grupare a monofoniei. Agregare a cărei consistență și rezistență dincolo de coordonatele generice, perene și extra-temporale - cum ar fi, de pildă, sobrietatea, echilibrul, soliditatea, simplitatea și transparența (oarecum previzibilitatea) limbajului - rezidă din proprietatea ansamblului melodic de a fi compus din elemente reciproc corespondente și de a afirma pe această bază anumite regularități: distribuție quasi-egală, proporționalitate, armonie și concordanță între părțile componente, permanența unor motive ritmico-frecvențiale, logica traiectoriilor tonale ori dozajul materialului realizat după regulile bitematismului, legii contrastului și triadei dialectice teză-antiteză-sinteză, tradusă formal prin trinomial expoziție-dezvoltare-repriză. Dar monofonia clasicismului nu a apărut abrupt, dintr-odată, ci „cu mult înaintea ei, campionii unui stil mai ușor, mai simplu, mai superficial, au încercat să distrugă, pornind chiar din lăuntrul lui, edificiul grandios și complex al Barocului (...). Italia a renunțat foarte repede la scriitura veche în favoarea aproape exclusivă a exprimării melodice și a farmecului ce se desprindea din ea. Franța a acordat și ea supremație melodiei, dar nu fără a da o destul de mare importanță învelișului armonic și nu fără a integra culoarea instrumentală în mijloacele predilecte de exprimare. Cât despre Germania, ea era țara în care tradiția polifonică a avut longevitatea cea mai tenace, în parte și datorită geniului lui Bach, în parte și conștiinciozității artisanale a muzicienilor mediocri.”¹⁷ Așa se face că, între monofonia barocă și cea clasică au existat faze ale melodiei numite fie galantă, fie rococo – ambele evidențiind o anume înclinație către facil și dulcegărie. Bunici și părinți – fiii lui Bach ori reprezentanții Școlii de la Mannheim în Germania, Sammartini și Boccherini în Italia, Wagenseil și von Dittersdorf în Austria, Gluck în Franța au lucrat la edificarea melodicilor haydniene, mozartiene și parțial beethoveniene de mai târziu, ale căror inventivitate și fantezie au reușit să obnubileze obsesia hiper-simetriei și cvadraturii (altminteri, primele articole din Constituția monofoniei clasice), înscăunând strălucirea unui stil melodic fundamental și irezistibil.

Ex. 14:

Allegro.

Cordes *f*

p

sf

Mozart: Mica serenadă (tema I, partea I)

Monofonia romantică. Odată cu Romantismul, monofonia începe să se obrăznicească, devenind din ce în ce mai arogantă, mai necuviincioasă cu dispozițiile prin care se întocmea monofonia Clasicismului. Deja de la Beethoven (începând cu opus-urile lui de maturitate) melodia și-a luat nasul la purtare, ignorând tot mai dezinvolt cvadratura și simetria (imperturbabilele principii ce deveniseră adevărate ticuri componistice) ori cantonarea pe sunetele corespunzătoare funcțiunilor principale dintr-o gamă (sunete identificabile cu arpegiul major sau minor, de multe ori hegemonice în trasarea desenelor monodice). Romantismul însă nu propune un anume arhetip melodic și nici nu inventează tipare noi după care să se croiască liniile și contururile specifice unei colecții unice și unitare. Să-i dăm, deci, dreptate lui W. G. Berger, care spunea că „Romantismul nu se definește ca un stil ci ca o atitudine spirituală, ca o stare de spirit”¹⁸, monofonia romantică dezvoltându-se astfel ca o exacerbare a celei clasice sub impulsul și cu elanul poetizării, al literaturizării și plasticizării substanței muzicale. Melodicile romantice adulmecă disparitățile și contradicțiile trăirilor umane într-o epocă – ea însăși tulburată și măcinată de frământări și tensiuni sociale indezirabile. De aici poate propensiunea pentru lirism și fantastic, melancolic și pasional celest și tenebros, ori poate pentru individualism și subiectivism. Grave sau exuberante la Schubert,

Ex. 15:



Schubert: *Simfonia a VIII-a "Neterminata"* (tema I, partea I)

exaltate și capricioase la Schumann,

Ex. 16:



Schumann: *Concert pentru violoncel și orchestră* (tema I, partea I)

triste dar grațioase, intens ornamentate, născute din exercițiul improvizatoric la Chopin,

Ex. 17:



Chopin: *Balada nr. 4* (fragment)

amplu și epatante, subalterne desfășurărilor programatice, obsesive și hiperbolice la Berlioz

Ex. 18:

Allegro agitato ed appassionato assai

Fl. I
Vni. I

The score consists of six staves of music for Flute I and Violin I. It includes various performance instructions such as *p*, *espress.*, *poco sf*, *sf*, *dolce*, *rit.*, *cresc.*, *dim.*, *a tempo*, *poco f*, and *p*. The music features complex phrasing, including triplets and dynamic contrasts.

Berlioz: *Sinfonia fantastică* (partea I)

și Liszt, strălucitoare la Rossini,

Ex. 19:

il cor... lan - oue oppre... 50 7-8

Rossini: Cavatina lui Arsace din opera *Semiramida* (actul I)

Verdi, Bellini și Donizetti, sintetice, relevând o metafizică a infinitului la Wagner,
Ex. 20:

Wo der Täu - schung: En de mein
Herz mir ver riess wo des Trug's ge - ahn ter
Wahn zer. rin ne

Wagner: *Tristan și Isolda* (fragment)

ciclice, propunând un nou sentiment al timpului la Brahms, Franck și Enescu,
Ex. 21:

Moderément
Vni.
p
pp
p dolce
pp
mp espressif

G. Enescu: *Preludiu la unison*

monofoniile romantice tânjesc deopotrivă după cantilena folclorică înscrisă predilect pe orbita școlilor naționale (rusă, norvegiană, cehă, spaniolă ș.a.), precum și după diluviile cromatismelor ce vor topi încet și ireversibil zăpezile sigure și imaculate ale sistemului tonal. Topire ce va antrena o nouă glaciațiune monofonă: aceea a secolului XX, cu inundațiile lui melodice fără precedent dar, vai, probabil și fără viitor.

Monofonia modernă. Ceea ce urmează Romantismului ar putea fi adunat sub umbrela acoperitoare a modernismului, nu neapărat cu înțelesul exclusiv de actual și recent, ci în sensul ținerii pasului cu disiparea și în cele din urmă cu pulverizarea limbajelor artistice, cu negarea consecventă a tradiției ori cu tentativele de reinstaurare a ei (cu sau fără discernământ). Fie că s-a numit impresionistă - recuperatoare a intonațiilor gregoriene și a celor exotice extrem-orientale, sugestivă și evocatoare - sau expresionistă - promotoare a dodecafonismului haotic, ultra-disonant, apoi - în serialism - formalizată (chiar integral), contestatară și nonconformistă -, neoclastică - restauratoare a academismului și „retrospectivismului” (Célestin Deliege)¹⁹, uneori arhaizantă și „reacționară”, alteori vetustă și naivă (Th. Adorno)²⁰ - sau neofolclorică - răspunzătoare de „mutarea accentului de pe fizionomia pe energia motivului” (Cl. L. Firca)²¹ -, fie repetitivă - pueril automatizată, agasantă și anostă -, minimalistă - pauperă și simplistă - ori aleatoare - deloc sau relativ determinată, șocantă sau ambiguă -, monofonia secolului XX prezintă un comportament în bună măsură schizoid, cu salturi rapide și inegale de la hiper- la para-tematism, de la constrângere maximă la libertate totală. Nici măcar timpul parcă nu mai are răbdare. Apar monodii de tot felul, atât de diferite între ele, de incompatibile, de pre-văzute și pre-simțite sau, dimpotrivă, de surprinzătoare și neobișnuite încât poți avea lesne imaginea unei istorii - dar și a unei geografii - a melodiei, a testimoniilor trecutului, precum și a predicțiilor despre viitor. Divizată de forțe opuse, căutând ordinea sau dezordinea individuală, ordinea ori dezordinea colectivă, fie cultă, fie tradițional-orală, monofonia pesemne că acostează într-unul dintre cele patru porturi ale imensului ocean sonor contemporan, porturi surprinse și descrise de Ștefan Niculescu drept ipostaze ale celor patru tendințe cardinale din creația muzicală actuală: „a) Fuga înainte sau adoptarea dezordinii individuale”; „b) Fuga înapoi sau adoptarea unei ordini colective scrise”; „c) Căutarea unei ordini individuale”; „d) Căutarea unei ordini arhetipale”²².

Indiferent însă de cum și unde ancorează, de succesiunea avatarurilor sau de capriciile metabolismului ei, monofonia va rămâne mama celorlalte sintaxe sonore - fie că se numesc omofonie, polifonie sau eterofonie -, fiind modalitatea cea mai la îndemână a muzicii de a umbla pe la casele oamenilor.

Note:

1. Ștefan Niculescu: *O teorie a sintaxei muzicale*, în: „Muzica”, București, nr. 3/1973, pag. 10-16.
2. În lucrarea sa *Timpul muzical – materie și metaforă*, Adrian Iorgulescu afirmă neidentitatea dintre noțiunea de monodie și cea de melodie, formulând următoarele mențiuni: „a) Aplicarea principiilor de edificare monodică duce invariabil la crearea unui discurs muzical melodic, melodia fiind rezultanta monodizării; b) totuși, melodia nu se circumscrie numai acestei structuri temporale, aparținând de asemenea polifoniei, omofoniei sau eterofoniei (...); c) spre deosebire de monodie, care poate fi concepută ca structură abstractă, atemporală, melodia reprezintă o structură concretă, pur temporală (...). Optăm, așadar, pentru examinarea melodiei ca exponentă concretă a monodiei...”. Substituind termenul de monodie cu cel de monofonie ne vom plia întreprinderea noastră pe afirmațiile autorului, spunând că melodia este o exponentă concretă a monofoniei.
3. Constantin Brăiloiu: *Viața anterioară*, București, *Opere*, Vol. II, Editura Muzicală, 1969, pag. 189-202.
4. Octavian Nemescu: *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, Editura Muzicală, 1983, pag. 134.
5. Antoine Goléa: *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, București, Editura Muzicală, 1987, Vol. I, pag. 45.
6. Victor Giuleanu: *Melodica bizantină*, București, Editura Muzicală, 1981, pag. 390.
7. P. Ferretti: *Estetica gregoriană*, Roma, 1034, pag. 95.
8. J. J. Fux: *Gradus ad Parnassum*, Viena, 1725.
9. E. Tittel: *Der Palestrinastil und seine Sinndeutung*, Viena, Musikerziehung, II. 1964, pag. 53.
10. Wilhelm Keller: *Handbuch der Tonsatzlehre*, Regensburg, 1959.
11. Helmut Degen: *Handbuch der Formenlehre*, Bosse, Regensburg, 1957.
12. H. Grabner: *Allgemeine Musiklehre*, Kassek, 1963.
13. Szabolcsi Bance: *A melodia torténete*, Budapesta, 1950.
14. Liviu Comes: *Melodica palestriniană*, București, Editura Muzicală, 1971.
15. K. Jeppesen: *Kontrapunkt*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1035, pag. 79.
16. M. Bukofzter: *Music in the Baroque Era*, New York, 1947.
17. Antoine Goléa: *Muzica din noaptea timpurilor până în zorii noi*, Vol. I, București, Editura Muzicală, 1987, pag. 244.
18. W. G. Berger: *Muzica simfonică romantică*, Vol. II, București, Editura Muzicală, 1971, pag. 72.
19. C. Deliège: *Les techniques du rétrospectivisme*, în: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. V, Zagreb, 1974.
20. Th. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949.
21. Clemansa Liliana Firca: *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală românească*, I, II, în: *S.C.I.A.*, seria teatru, muzică, cinematografie, nr. 2/1979 și 1/1973.
22. Ștefan Niculescu: *Un nou spirit al timpului în muzică*, în: „Muzica”, nr. 9/1986, pag. 14-15.