



**Universitatea
Transilvania
din Brașov**

ȘCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Doctorand: Samoilă (Bălănuță) Elena Irina

**PERSPECTIVE STILISTICE, INTERPRETATIVE ȘI
COMONISTICE ASUPRA MUZICII CONTEMPORANE
LIBANEZE, DIN REPERTORIUL CAMERAL PENTRU FAGOT**

REZUMAT

Coordonator științific:

Prof. univ. dr. habil. PETRUȚA-MARIA COROIU

Brașov, 2024

CUPRINS

Introducere - Argument	5
-------------------------------------	----------

CAPITOLUL I

PERSPECTIVE ISTORICO-SOCIALE ALE LIBANULUI DE LA ÎNCEPUTURILE CREȘTI- NISMULUI

I.1. Context istoric	6
I.2. Grupări religioase și tradiții	7
I.3. Scurt periplu în istoria muzicală a Libanului, din cele mai vechi timpuri până în secolul al XX- lea	7
I.3.1. Contribuția precursorului Mikhâ'îl Michâqa	8
I.3.2. Nume de referință din cadrul muzicii religioase	8
I.3.3. Mitrî al-Murr și melodia bizantină	9
I.3.4. Egiptul în această perioadă	10
I.4. Înființarea primelor instituții profesionale de muzică pe teritoriul țării Libanului.....	10
I.5. Festivaluri de anvergură internațională susținute pe zonele de importanță istorică ale Libanului	11
I.6. Importanța lucrărilor compozitorilor libanezi, în repertoriul cameral al instrumentelor de suflat de lemn	12

CAPITOLUL II

COMPOZITORI, FORME ȘI SISTEME DE INTONAȚIE ÎN SPAȚIU MUZICAL LIBANEZ DIN SECOLUL al XX-lea

II.1. Clasificarea compozitorilor de renume, de pe teritoriul Libanului	14
II.2. Portrete de creație ale compozitorilor de renume din patrimoniul libanez, din secolul al XX- lea :	
II.2.1. Gabriel Yared	14
II.2.2. Naji Hakim	14
II.2.3. Houtaf Khoury.....	14
II.2.4. Iyad Kanaan	15
II.2.5. Makram Aboul Hosn	15
II.2.6. Wajdi Samir Abou Diab.....	15
II.3. SISTEMUL MUZICAL TEORETIC ÎNTÂLNIT ÎN MUZICA DIN ORIENTUL MIJLOCIU	
Considerente generale	15

II.3.1. SISTEMUL MODAL MELODIC - criterii de organizare și recunoaștere ale sistemului muzical teoretic orientat	16
II.3.1.1. Moduri Orientale <i>MAQAM</i> (مقام) prezentare generală	17
II.3.1.2. <i>MAQAMAT</i> (مقامات): principale, relative și similare	17
II.3.2. SISTEME METRO-RITMICE folosite în muzica orientală libaneză	17
II.4. FORME MUZICALE CE APARTIN TRADIȚIEI ORIENTALE	18
II.4.1. Forme tradiționale orientale.....	18
II.4.2. Forme vocale compuse	18
II.4.3. Forme instrumentale compuse	18
II.4.4. Forme improvizatorice.....	18

CAPITOLUL III

ANALIZE MORFOLOGICO-SINTACTICE ȘI STILISTICE

III.1. Lucrările compozitorilor contemporani libanezi dedicate acestei cercetări muzicale	19
III.1.1. Naji Hakim - <i>Pastorale</i> - pentru fagot solo	19
III.1.2. Naji Hakim - <i>Gavotte</i>	20
III.1.3. Wajdi Samir Abou Diab - <i>Sama'i Wajdi</i>	20
III.1.4. Makram Aboul Hosn - <i>Nepal New Year Prayer</i>	22
III.1.5. Makram Aboul Hosn - <i>Dance of the Salamander</i>	22
III.1.6. Iyad Kanaan - <i>Bassoon quartet</i> , op. 33	23
III.1.6.1. Moderato - <i>L'ivrogne</i>	23
III.1.6.2. Allegro - <i>Scherzo</i>	24
III.1.6.3. Lento - <i>Rêverie</i>	25
III.1.6.4. Moderato	26
III.1.7. Houtaf Khoury - <i>Time of hope</i>	26
III.2. REPERE INTERPRETATIVE DIN PERSPECTIVE TEHNICO-INSTRUMENTALE	27
III.2.1. Naji Hakim - <i>Pastorale</i>	27
III.2.2. Naji Hakim - <i>Gavotte</i>	28
III.2.3. Wajdi Samir Abou Diab - <i>Sama'i Wajdi</i>	29
III.2.4. Makram Aboul Hosn - <i>Nepal New Year Prayer</i>	30
III.2.5. Makram Aboul Hosn - <i>Dance of the Salamander</i>	31

III.2.6. Iyad Kanaan - <i>Bassoon quartet</i> , op. 33	32
III.2.7. Houtaf Khoury - <i>Time of hope</i>	33

CAPITOLUL IV

CERCETARE COMPARATĂ ÎNTRE LUCRĂRILE COMPOZITORILOR LIBANEZI ȘI CEI FRANCEZI DIN REPERTORIUL CAMERAL PENTRU FAGOT, DE LA MODERN LA CONTEMPORAN

IV.1. Relații politice franco-libaneze	34
IV.2. Date istorice, instituții și nume de referință din domeniului artistic de pe teritoriul FRANȚEI și LIBANULUI	34
IV.3. FAGOTUL ÎN SPAȚIUL MUZICAL LIBANEZ	34
IV.4. ANALIZELE LUCRĂRILOR CAMERALE CU FAGOT DIN CREAȚIA COMPOZITORILOR FRANCEZI.....	35
IV.4.1. Introducere în spațiul cultural - muzical francez	35
IV.4.2. Scurt periplu biografic al compozitorului Francis Poulenc	35
IV.4.3. <i>Trio pentru oboi fagot și pian</i> , FP 43, de Francis Poulenc	36
IV.4.4. Scurt periplu biografic al compozitorului Jean Françaix	37
IV.4.5. <i>Cvartet pentru flaut, oboi, clarinet și fagot</i> de Jean Françaix	38
IV.5. ANALIZELE LUCRĂRILOR CAMERALE CU FAGOT DIN CREAȚIA COMPOZITORILOR CONTEMPORANI LIBANEZI	38
IV.5.1. <i>Suite françaix</i> pentru cvintet de instrumente de suflat, de Naji Hakim	38
IV.5.2. <i>Wind quintet</i> , no. I, de Makram Aboul Hosn	41
IV.6. SIMILITUDINI ȘI DIFERENȚE STILISTICE PREZENTE ÎN CELE PATRU LUCRĂRI ANALIZATE.....	42
IV.7. REPERE INTERPRETATIVE DIN PERSPECTIVE TEHNICO - INSTRUMENTALE PROPRII.....	43
Concluzii finale / Contribuții originale	44

Introducere - Argument

Fiecare epocă din istoria muzicii va atrage după sine un vast bagaj informațional al epocilor precedente, pe care la rândul ei îl va îmbogăți constant cu creații și viziuni ce aparțin contemporaneității. Arta muzicală transcede temporalitatea, poate clasifica perioade istorice ale omenirii, poate delimita, amprenta și reînvia secole. În concluzie, muzica proiectează percepția vie a unei călătorii în timp și spațiu, dă suflet universului, aripi minții, zbor imaginației, farmec și veselie vieții tuturor.

Generațiile de compozitori contemporani se divid clar în două mari categorii: cei care au continuat practica muzicală a predecesorilor și cei care au încercat să depășească cu mult tiparul obișnuit, încercând metode proprii de compoziție, reformulând vocabularul limbajului muzical, elaborând elemente specifice ale gnoseologiei muzicale cu scopul de a implica latura psihică a contemporaneității. Ultimele decenii au fost martorii mai multor transformări în evoluția umanității decât în întreaga existență a acesteia, fapt ce se reflectă în mod categoric în domeniile culturale.

Având marele privilegiu de a cunoaște și a colabora cu compozitorii contemporani din branșa artistică, avem șansa să descoperim complexitatea conceptului componistic, dezvoltările compozitor din perspectivă psihologică, în perioada conceperii unei lucrări muzicale. Mă simt onorată peste măsură să mă regăsesc în cariera artistică printre muzicienii care au avut această oportunitate de a modela ideile muzicale alături de compozitori contemporani libanezi, o regiune orientală atât de diferită culturii noastre. Respectul și admirația pe care o port pentru compozitorii libanezi s-a clădit în timp și poartă pecetea multiplelor experiențe muzicale adunate. Dacă la început am considerat că sunt o mică parte a demersului creator, primind în dar compozițiile dedicate fagotului, această experiență s-a transformat cu timpul într-o provocare și evoluție personală dar mai ales profesională, care îmi oferă posibilitatea de a-mi exprima gratitudinea și admirația față de toți acești compozitori ce au avut îndrăzneala să abordeze o paletă de lucrări atât de largă și variată stilistic.

Scopul acestei teze reprezintă fundamentul aprecierii și al admirației pentru muzica orientală, care pe parcursul cercetării ce urmează am toată încrederea că vor demonstra varietate, subtilitate, rafinament dar nu în ultimul rând o fină abordare pe direcția exprimării artistice. Compozițiile muzicale alese vor reuși să seducă auzul și să proiecteze cu ușurință imaginile meleagurilor orientale din care provin.

CAPITOLUL I

PERSPECTIVE ISTORICO-SOCIALE ALE LIBANULUI DE LA ÎNCEPUTURILE CREȘTINISMULUI

Libanul este o țară din Orientul Mijlociu care se bucură de o climă mediteraneană blândă un relief insular de costă atractiv în rândul turiștilor și o viață socială extrem de cosmopolită. Se învecinează cu Siria (o țară în unanimitate musulmană) în zona de Nord și Est, înconjurată de Marea Mediterană la Vest iar în regiunea sudică cu Israel, o poziție deloc comodă dat fiind faptul că granițele sunt închise aflându-se permanent în conflicte de interes politic.

I.1. Context istoric

Libanezii la origini sunt un popor de sorginte feniciană, menționați în Vechiul Testament, canaaniti cu o civilizație dezvoltată, un popor semitic ce aparținea etniei arabe. Dialectul libanez provine din limba aramaică și limba siriană.

Pe o suprafață a țării de aproximativ 10.000 km întâlnim o diversitate impresionantă de obiective turistice aflate sub patrimoniul mondial UNESCO: Baalbek- Templul lui Bachus, Byblos, grota Jeita, rezervațiile de cedrii Arz el Rab, considerați cei mai vechi copaci ai lumii. Libanul spre deosebire de țările arabe găzduiește o varietate religioasă neașteptată (aproximativ 17 religii) din care rezultă o diversitate etnică, varietate de practici populare cu tradiții specifice dar mai ales liturgice.

De-a lungul timpului, Libanul aflat sub dominație otomană urmând apoi să fie colonie franceză, a parcurs diverse etape de dezvoltare ale muzicii pornind de la stilul popular folcloric, o moștenire muzicală care va evolua în timp și va sta la baza caracterului improvizatoric. Cântul tradițional libanez se distinge prin trei categorii: cântul melismatic (o silabă poate fi cântată pe multe note diferite), cântec silabic (fiecărei silabe îi corespunde o notă diferită) și cântecul mixt care amestecă cele două forme precedente¹.

Libanul și-a câștigat independența și a ieșit de sub dominația coloniilor franceze în 1943. Începând cu acest an au rezultat propriile instituții în domeniul artistic muzical, iar compozitorii și interpreții au contribuit substanțial la o viață artistică proprie: *Baidaphon* prima casă de discuri

¹ Père Badî 'Hage, *Le Chant traditionnel au Liban, dans Mélanges offerts au Père Louis Hage*, PUSEK, Kaslik, 2008, pp. 277-283.

deținute la nivel local din Orientul Mijlociu, înființată de Familia Baida din Beirut, *Radio al-Sharq* (Radioul Estului) deschis în anul 1946 a reprezentat un pas important în promovarea unui număr mare de actori, scriitori dar mai ales muzicieni interpreți libanezi.

I.2. Grupări religioase și tradiții

Creștinii libanezi se numără într-un procent destul de mare pentru o țară arabă, și se divid în mai multe categorii confesionale distincte: creștini maroniți, greco-catolici (cunoscuți și sub numele de melkiți, care păstrează anumite legături liturgice cu Biserica Ortodoxă Antiohiană), și alte grupări mai mici cum ar fi siriano-catolici, armeano-catolici, etc..

Tradiția liturgică a Bisericii Ortodoxe derivă în mod similar din practicile religioase anterioare. În Liban, diaconul, compozitorul și savantul **Mitrī al-Murr** (1880–1969) a oferit o compilație sistematică de cântări mai vechi care au fost traduse din greacă în arabă, devenind limba oficială a liturghiei locale, însoțită de propriile sale corecții și compoziții.

Biserica Ortodoxă menținea sistemul bazat pe notația neumatică, urmând să sufere modificări în decursul a câtorva secole. Notația a devenit mai accesibilă datorită lucrărilor lui Chrysanthos, ce datează din prima decadă a secolului al XIX-lea și a fost elucidată în Liban de către arhimandritul și teoreticianul bizantin **Antūn Hibbī**, care a explicat că în sistemul liturgic, octava se împarte în 68 unități mici, care formează diferitele intervale netemperate. În plus, materialul melodic se bazează pe un sistem de opt moduri sau „melodii” *oktōēchos*, dintre care cel puțin unele sunt direct echivalate cu *maqāmāt* (modurile orientale).

Comunitatea musulmană din Liban este reprezentată de cele două ramuri principale ale islamului, și anume suniți și šiiti; cei mai răspândiți fiind în regiunile sudice ale Libanului și în Valea Bekaa. Ambele secte, respectă îndatoririle fundamentale ale islamului. Devoțiunea islamică pune un mare accent pe cântarea Coranică.

I.3. Scurt periplu în istoria muzicală a Libanului, din cele mai vechi timpuri până în secolul al XX-lea

Primele izvoarele istorice ale Libanului, popor de origine feniciană, relatează câteva aluzii la jeluitorii lui Adonis și la cântecele lui Achtarut², la instrumentele muzicale care existau deja - harpa și lăuta. Biblia însăși face aluzie la rolul jucat de muzică în cultele feniciene.

² Marc-Henri Mainguy, *Les Compositeurs libanais. Courants et influences*, Deutsches Kulturinstitut, Tripoli, Liban, 1967.

Muzica sacră s-a dezvoltat încă din primele secole ale creștinismului, despre care se consideră că este un amestec de muzică feniciană și evreiască. Această muzică sacră, siriană, bizantină, împreună cu muzica egipteană și beduină potențează și crează contopirea surselor de inspirație artistică ce stau la baza muzicii libaneze.

Practicile muzicale ale nomazilor tribali din deșertul Orientului Mijlociu erau direct legate de cele din satele rurale din Valea Bekaa situată în regiunea orașului Baalbek. Muzica libaneză este cu siguranță dependentă inițial de multe influențe străine, dar este evidentă influența muzicii religioase.

I.3.1. Contribuția precursorului Mikhâ'îl Michâqa

Muzica libaneză a început să fie teoretizată abia în secolul al XIX-lea de către **Mikha'îl Michâqa** născut în 1800 în satul *Rechmâya* (Liban), așa-numitul părinte al artelor muzicale culte din Liban, grec la origine. Documentul scris în 1848, intitulat *Lettre sur l'art musical dédiée à l'Émir Bachîr - Scrisoare despre arta muzicală dedicată lui Emir Bachîr* [trad. n.], propune o împărțire a octavei în douăzeci și patru de intervale egale devenind o piatră de hotar în analizele muzicii arabe moderne. Publicată în 1899, această *Scrisoare*, s-a dovedit a fi prima încercare de teoretizare muzicală și, totodată un adevărat punct de plecare ce a declanșat o avalanșă de polemici muzicale în spațiul oriental.³

Cultura muzicală modernă a Libanului a îmbrățișat multe trăsături indigene, manifestând o influență occidentală extinsă. Caracteristicile tradiționale includ complexitatea melodică și utilizarea excesivă a ornamentelor, un anumit accent pentru muzica vocală, o preferință pentru texturi monofonice și heterofonice, utilizarea improvizăției, intervale melodice microtonale și diatonice, melodii bazate pe un sistem stabilit de moduri melodice (*maqāmāt*) și ritmuri care urmează un sistem de moduri metrice (*īqā'āt*).

I.3.2. Nume de referință din cadrul muzicii religioase

Libanul este colțul din Orientului Mijlociu unde se contopesc nu mai puțin de șaptesprezece comunități religioase diferite. Fiecare religie în parte deține propriile sale tradiții muzicale care au fost transmise pe cale orală. Dacă ne-am deschide curiozitatea spre a examina muzica religioasă creștină am putea remarca muzica maronită și bizantină, la care am adăuga muzica religioasă a Islamului.

³ Christian Poché, *Vers une musique libanaise, Les Cahiers de l'Oronte*, Beirut, mai 1965, Articol, idei concluzive.

În secolul al VIII-lea, după ce Patriarhul Antiohiei Yuhanna Mârûn a intrat în conflict cu împăratul Iustinian, populația de origine maronită s-a retras în Liban, regăsindu-se până în zilele noastre într-o componentă creștină majoritară.

Limbile vorbite de creștini înainte de cucerirea arabă erau limba aramaică și limba siriană. De la încrucișarea acestor două limbi s-a născut dialectul libanez. Cu toate acestea, cântecele și liturghia au rămas exclusiv în limba siriană până în secolul al XVI-lea când limba arabă a început să fie folosită în timpul liturghiei.

În anul 1695 o reformă a Liturghiei maronite a schimbat și restructurat activitatea desfășurată în cadrul mănăstirilor din Liban. Părintele **Badî 'Hage**, unul dintre marii cărturari ai muzicii maronite, explică corelația dintre cântecul tradițional libanez și cântecul siriano-maronit din punct de vedere lingvistic, poetic și muzical - Père Badî 'Hage - *Le chant traditionnel au Liban*⁴ - *Cântecul tradițional din Liban* [trad.n.].

La începutul secolului al XX-lea, doi membrii din rândul preoțimii: părintele **Paul Achqar** (1881-1962) și părintele **Louis Hage** (1938-2010) au revoluționat această muzică prin măiestria lor componistică, asigurând muzicii maronite acreditări științifice binemeritate.

Paul Achqar va reorganiza complet muzica maronită, o va armoniza, o va transcrie, va adăuga acompaniamente instrumentale, pe scurt îi va da un nou contur, asemeni lui **Wadia Sabra** care va importa muzica occidentală pentru țara sa Liban și va promova muzica orientală în Occident.

I.3.3. Mitrî al-Murr și melodia bizantină

Muzica bizantină ce conținea opt moduri - *octoechos*⁵ era cântată de către **Mitrî al-Murr** în biserica ortodoxă din cartierul al-Mina din Tripoli, oraș din nordul Libanului.

Contribuția lui **Mitrî al-Murr** (1880-1969) în viața muzicală a Libanului este esențială deoarece, în vremea predecesorilor săi, imnurile cântate în bisericile ortodoxe erau traduse sumar din limba greacă în limba arabă, iar principala dificultate a constat în prozodie: adaptarea melodiei la limba arabă.

Mitrî al-Murr este cel care „a arabizat” muzica bizantină, jucând un rol fundamental în evoluția muzicii bizantine din întregul Orient Mijlociu. Contribuția sa se remarcă prin studiile apro-

⁴ Père Badî 'Hage, *Le chant traditionnel au Liban, dans Mélanges offerts au Prof. P. Louis Hage*, Edit. PUSEK, 2008, pp. 275-284.

⁵ Sistemul format din opt moduri folosit pentru alcătuirea cântării religioase în bisericile bizantine, siriene, armene, georgiene, latine și slave încă din Evul Mediu. *Octoechos*-ul, într-o formă modificată, este considerat încă fundamentul tradiției cântării monodice în ritul bizantin de astăzi.

fundate ale diverselor muzici liturgice ortodoxe, rusești, grecești și orientale ce s-au concretizat prin realizarea unei sinteze a muzicii cu o identitate unică și originală - muzica liturgică Ortodoxă libaneză. Lucrările și colecțiile de imnuri compuse și scrise de acesta sunt astăzi studiate în Grecia ca referințe absolute în domeniu, iar creațiile sale au devenit „clasice” fiind interpretate în toate bisericile ortodoxe din Orientul Mijlociu.

I.3.4. Egiptul în această perioadă

Deși suntem în miezul unei dezbateri exclusive pe domeniului artistic muzical libanez, nu se poate ignora implicarea meșteșugarilor de origine libaneză în mișcarea culturală renașcentistă *Al Nahda*, așa numita *Renașterea arabă* sau *Iluminismul*, o mișcare culturală din a doua jumătate a sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea, ce a înflorit în regiunile vorbitoare de limbă arabă: Egipt, Liban, Siria.

Această mișcare literară, politică, culturală și religioasă este legată de începutul descompunerii Imperiului Otoman și de conștientizarea identității lumii arabe, în special prin reînvierea limbii arabe, într-un moment în care predomina limba turcă.

Iskandar Chalfûn născut în Cairo în anul 1881, în sânul unei familii foarte iubitoare de muzică este fondatorul *Raoudat al-balâbel - Grădina privighetoarelor* [trad.n.]. Acest titlu desemnează în primă fază o școală de muzică - care va inspira mai apoi guvernul egiptean să înființeze Conservatorul din Cairo - cât și o recenzie literară și muzicală a unui gen complet nou, unde I. Chalfûn și-a publicat partituri. Muzicianul a dus o viață de voiajor între Egipt, Liban și Siria unde a susținut numeroase concerte cu ansamblul său instrumental.

Contribuția lui Iskandar Chalfûn cu privire la tezaurul muzical este considerabilă, dar, din păcate, lucrările sale rămân împărțite între Egipt, Liban și Siria. De vreme ce noțiunea de proprietate intelectuală nu exista în Est la acea vreme, o mare parte din opera sa a fost uzurpată.

I.4. Înființarea primelor instituții profesionale de muzică pe teritoriul țării Libanului

Wadia Sabra, fondatorul muzicii științifice libaneze și compozitorul *Imnului Național al Libanului*, este un reprezentant prolific în domeniul muzical al Libanului. Și-a urmat studiile în cadrul celei mai prestigioase instituții de muzică din Paris *Conservatorul Național Superior*, cu profesori de renume din lumea muzicii franceze: Camille Saint-Saëns, Max d'Olonne, Paul Vidal, Alexandre Guilmant. A devenit un pianist foarte apreciat și un compozitor prolific de lucrări camerale, simfonice și de operă.



Creația sa artistic-muzicală reprezintă o îmbinare între stilul oriental și influențele occidentale vestice, contopindu-le cu măiestrie, redând forța și șarmul a doi mari pilăștri în tradiția muzicii. Prima operă arabă stă sub semnul creației sale. A introdus de asemenea armonia în muzica libaneză, care a urmat să fie modificată prin cercetare aprofundată, în *La musique arabe, base de l'art musical occidental - Muzica arabă, baza artei muzicale occidentale* [trad. n.].

În 1910 a deschis prima școală de muzică în Liban, *Dār al-Mūsīqā*, al cărui director a fost pentru tot restul vieții, devenind cunoscută drept *Școala Națională de Muzică*, iar în anul 1929 s-a ridicat la rangul de instituție superioară de muzică.

Walid Georges Gholmieh (1938-2011) a fost compozitor, dirijor, doctor muzicolog și a fondat primele orchestre oficiale în Liban: *Orchestra Orientală Libaneză* și *Orchestra Națională Simfonică Libaneză* în anul 2000. Manifesta o deschidere ideologică de compoziție aparte și o susținere muzical artistică a țării sale : *S'il n'y a pas d'orchestre la musique n'avance pas*.⁶ (Dacă nu există orchestră muzica nu poate progresa. [trad. n.]).

I.5. Festivaluri de anvergură internațională susținute pe zonele de importanță istorică ale Libanului

La începutul secolului al XXI-lea, în domeniul muzical artistic din Liban pot fi observate o serie de tendințe și influențe occidentale care atrag după sine o creștere a legăturilor culturale naționale și internaționale, o „estompare” a granițelor geografice în avantajul domeniului artistic.



Lebanese Philharmonic Orchestra - Baalbek International Festival, ediția 2018.

⁶ Zeina Saleh Kayali - *Compositeur Libanais du XX et XXI siecles*, Ed. Seguer, Paris, 2011, p. 127.

În sezonul estival guvernul libanez a organizat periodic proiecte artistice în colaborare cu remarcabili artiști soliști și dirijori faimoși din întreaga Europă. Festivalurile vizau zone de importanță istorică și turistică: *Baalbeck International Festival*, Festivalul *Ehden*, *Festivalul Internațional Cedars*, *Festivalul Internațional Byblos*, *Festivalul Beiteddine*.

Caracteristicile școlii muzicale libaneze sunt foarte relevante și oarecum asemănătoare culturii muzicale românești. În ambele cazuri se profilează experiența de sintetizare și recuperare a valorilor muzicale, dar și nevoia aprecierii laturii artistice muzicale la scară internațională.

Pe lângă repertoriul clasic occidental creat de compozitorii libanezi, muzica libaneză în general încorporează câteva versiuni care tind să suprapună perspectiva istorică cu cea stilistică. Vociile compozitorilor libanezi transmit mesaje de încurajare, stări de neliniște și supărare, întrebări lăuntrice greu de cuprins cu mintea și de exprimat în cuvinte; agonie, lupta cu sinele și vremurile austere de restriște, condiția umană atotcuprinzătoare de esențe și trăiri infinite, sensibilități exacerbate pe care le-au dobândit forțat, pătași fiind vremurilor de război - un tot cuprinzător ce rezonază pe cale artistică, prin intermediul muzicii compozitorilor din patrimoniul libanez.

I.6. Importanța lucrărilor compozitorilor libanezi, în repertoriul cameral al instrumentelor de suflat de lemn

Profilul compozitorilor libanezi se oglindește în spiritul oriental autentic, din care cresc și se dezvoltă sub egida tradiționalismului verosimil. Auzul acestora este în permanență fecundat de muzica orientală cu sferturi de ton, melisme, ritmuri, timbre caracteristice și tot ceea ce ține de spiritul arab, la care se adaugă folclorul situat la un pol total opus celui din spațiul occidental. Ineditul constă în faptul că ei se nasc cu melodicitatea orientală (aproape imposibilă de a fi însușită și absorbită la cotele sale autentice), peste care se adaugă arta componistică occidentală și nu invers.

Această sinteză între național și european reprezintă totodată o capacitate de a valorifica avantajele etniei; *Trebuie să fii pregătit pentru a înțelege talentul cu care ești înzestrat*⁷, afirma marele artist libanez, compozitorul de muzică de film de la Hollywood, Gabriel Yared, deținător al Premiului Oscar.

Prin genă și tradiționalism, platforma muzicii și a compozitorilor libanezi, dețin plusuri de melodicitate, iar muzica orientală nu este încă valorificată la cotele sale atât de ofertante. Împreunarea etniilor va da mereu rezultate excepționale, iar când este aplicată la nivelul creației va genera efecte în contururi fabuloase.

⁷ Zeina Saleh Kayali- *Compositeur Libanais du XX et XXI siecles*, Ed. Segquier, Paris, 10/2011, p. 305.

În Liban au crescut, s-au dezvoltat și au înflorit nume de importanță muzicală internațională, deși țara nu părea un spațiu prielnic sau ideal muzicii clasice. Educația muzicală nu se prezenta atât de accesibilă și cuprinzătoare pe direcția domeniului artistic spre deosebire de educația țărilor din Occident. Dar ceea ce s-a dovedit un obstacol, a devenit pârgăhă voinței unor generații, germenii din care a înflorit dorința irezistibilă de extindere a cunoștințelor. Dacă judecăm din perspectiva influențelor muzicale ce au străbătut pământul libanez: bizantin, sirian, persan, otoman și ținând cont că această *metesa* (muzică amestecată, după cum o numește Gabriel Yared în interviurile sale) a ajuns să se reflecte în muzica libaneză, putem considera practic cultura muzicală libaneză drept o oglindire a eclectismului.

În speranța de a nu atrage prejudecăți în ceea ce privește statutul politic conflictual, dorim să conturăm latura de la polul opus al acestei țări - creativitatea, calitatea și diversitatea componistică, latura artistică interpretativă, dar și experimentarea unor dimensiuni expresiv-artistice inedite.

Fiind un spațiu cultural mai puțin abordat pe teritoriul European (cu precădere în țara noastră) am ales să exploatez și să valorific aportul compozitorilor de pe teritoriul Libanului, care au înțeles, prin altruismul specific național, să-și integreze creațiile în conceptul culturii universale .

Spiritul muzical creator libanez a dobândit în timp șansa de a se afla la confluența dintre orientalismul cu tendințe predominant contemplative și dinamismul occidentului, filonul clasic fiind minuțios teoretizat pe plan analitic dar divers asimilat pe plan creator. Repertoriul abordat se caracterizează prin inovații blânde, multitudini de concepții creatoare bine individualizate, nicidecum epigonice.

Această oportunitate, inițiere și provocare personală a alimentat dorința de a prezenta și recomanda tinerilor colegi din branșa, lucrări muzicale de excepție ce aparțin compozitorilor libanezi și care pot fi introduse în repertoriul solistic instrumental, respectiv muzical cameral.

CAPITOLUL II

COMPOZITORI, FORME ȘI SISTEME DE INTONAȚIE ÎN SPAȚIU MUZICAL LIBANEZ DIN SECOLUL al XX-lea

Scopul general al prezentei lucrări se adresează promovării unor compozitori, prin descoperirea unor noi granițe de expresie artistică și lărgirea ariei de desfășurare muzical-interpretativă. Prin contactul direct cu compozitorii contemporani libanezi, avem privilegiul de a beneficia de originalitatea sursei de cercetare, interviuri și idei personale autentice, perspective și concepte inovatoare de compoziție. Pe parcursul lucrării vor fi inserate în cadrul analizelor muzicale eșantioane dintr-o varietate de stiluri de compoziție ce includ modurile orientale *makam* cât și ritmuri tradiționale zonale *īqā'āt*.

II.1. Clasificarea compozitorilor de renume, de pe teritoriul Libanului

Subcapitolul oferă o enumerare a compozitorilor libanezi încadrați conform următoarelor influențe de compoziție caracteristice: compozitori libanezi de influență clasică, grupul compozitorilor orientali, compozitori ce aparțin stilului clasic cu influențe orientale, compozitori de influență franceză cu studiile desfășurate în Franța, compozitori contemporani moderni cu influențe orientale.

II.2. Portrete de creație ale compozitorilor de renume din patrimoniul libanez, din secolul al XX-lea:

II.2.1. Gabriel Yared (1949) - compozitor de muzică de film care a purtat drapelul țării pe platformele cinematografiei de la *Hollywood* câștigând premiu Oscar.

II.2.2. Naji Hakim (1955) - compozitor și organist născut la Beirut și stabilit la Paris, un nume de referință în Europa de Nord, unde tradiția organistică este foarte prezentă și unde este invitat în mod regulat să cânte și să i se interpreteze opera. A fost organist la *Basilique du Sacré-Coeur* din Paris, apoi organist la *Basilique Sainte-Trinité* din Paris (1993-2008), ca succesor al lui Olivier Messiaen.

II.2.3. Houtaf Khoury (1967) - a fost membru al *Academiei Naționale de Muzică Ceaikovski* din Ucraina, unde a studiat compoziția cu Yuri Ishchenko. Prestația sa în afara Libanului i-a adus recunoașterea internațională în Europa, Asia și America. Cunoscut ca autor de simfonii și varii genuri de lucrări la scară largă, compozitorul Houtaf Khoury pare să fie purtătorul unei conștiințe fan-

teziste, utopice care adesea manifestă mărturii irealizabile, o proiecție ostentativă, ușor ireversibilă în semiotica limbajului său de compoziție.

II.2.4. Iyad Kanaan (1971) - compozitor își definește propria muzică drept fiind tonală, neo-romantică, în căutare de noutăți în manieră cât mai naturală și nu agreează „muzica de laborator”. Creația sa este în permanentă legătură cu Libanul, cu istoria și prezentul acestuia „Sunetul fagotului m-a fascinat întotdeauna datorită rolului său transparent și silențios în orchestră, precum sarea în mâncare.”⁸

II.2.5. Makram Aboul Hosn (1986) - contrabasist, compozitor și profesor stabilit în Beirut, este un interpret dedicat mai multor genuri muzicale ce includ: jazz, muzică clasică arabă, muzică clasică europeană și muzică experimentală.

II.2.6. Wajdi Samir Abou Diab (1991) - compozitor, muzicolog și profesor de muzică, se inspire din dualitatea mediului său cultural: muzica clasică arabă (levantină) și occidentală. „Munca mea este adânc înrădăcinată în muzicologie, ceea ce îmi permite să aduc o perspectivă unică fiecărei compoziții. Dar mai mult decât a crea piese frumoase, cred că muzica are puterea de a ne modela peisajul cultural și de a ne conecta la istoria noastră.”⁹

II.3. SISTEMUL MUZICAL TEORETIC ÎNTÂLNIT ÎN MUZICA DIN ORIENTUL MIJLOCIU - Considerente generale

În secolul al XVIII-lea, principalele componente ale conglomeratului cultural oriental diferă în ceea ce privește scările modale, ritm, forme și instrumentație. Între secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, în sistemul teoretic din Orientului mijlociu, teoreticienii arabi clasifică intervalele de secunde în două categorii: *bu'd kabīr* (interval mare), coeficientul a patru sferturi de ton = două semitonuri și *bu'd s aḡīr* (interval mic), format din trei sferturi de ton = un semiton și un sfert de ton.

Teoria modernă arabo-islamică funcționează pe baza unui sistem fix temperat cu o împărțire a octavei în 24 de subdiviziuni egale, sfertul de ton fiind identificat drept unitate de măsură. Acest fapt generează un număr de 49 de sunete (24 + 24 + dublarea octavei) în cadrul sistemului general biocavian pe care scrierile teoretice arabe îl folosesc în arta muzicală, începând de la Epistola lui

⁸ [trad.n.], din interviuri și conversații libere cu compozitorului Iyad Kanaan.

⁹ [trad.n.], <https://wajdiaboudiab.com/>, accesat 10 martie 2024.

Mikha'îl Michâqa¹⁰ până în prezent. Acest tipar de notație oferă o libertate la nivel intonațional, desfășurată într-un cadru semiografic orientativ care conține propriile micro-diviziuni.

Teoreticienii arabi au adoptat un sistem alfabetic de cuantificare ce are la bază notația în limba persană. Numele fiecărui grad fundamental fiind format dintr-un prefix și sufixul *kāh*, în traducere - grad. Astfel, *yekkā* înseamnă gradul întâi, *dūkā* - gradul al doilea, *sīkā* - gradul al treilea, *jahārkā* - gradul al patrulea, ș.a.m.d..

II.3.1. SISTEMUL MODAL MELODIC - criterii de organizare și recunoaștere ale sistemului muzical teoretic oriental

Fiecare mod *maqam* deține o singură **tonică**, care funcționează ca centru și se identifică cu nota finală a lucrării muzicale, însă spre deosebire de sistemul tonal temperat occidental, fiecare mod *maqam* poate deține mai multe **dominante**, folosite pentru a deservei opririlor temporare în cadrul unei piese.

Tipuri de Secunde folosite în sistemul teoretic modal oriental:

<i>bb</i> <i>b</i>	SECUNDĂ AUGMENTATĂ (1+1/4 Ton)	<i>x</i> <i>≠</i>
<i>bb</i>	SECUNDĂ MARE 2 M (1 Ton)	<i>x</i>
<i>b</i> <i>b</i>	SECUNDĂ MEDIE (3/4 Ton)	<i>##</i>
<i>b</i>	SECUNDĂ MICĂ 2 m (1/2 Ton)	<i>#</i>
<i>Nim</i> (نیم) <i>b</i>	(1/4 Ton)	<i>Tik</i> (تيك) <i>≠</i>

Un criteriu definitoriu al sistemului modal arab este structura tetracordurilor care face referiri la orânduirea intervalelor din cadrul gamei. În cadrul sistemului teoretic modern arabo-islamic, tetracordurile se împart în trei tipuri: **Tetracord Diatonic** (secunde mari + secunde mici), **Tetracord Zalzalian**¹¹ secunde mari + secunde medii, **Tetracord Cromatic** (secunde mari + secunde mici + secunde medii + secunde augmentate).

¹⁰ *Lettre sur l'art musical dédiée à l'Émir Bachîr* - Scrisoare despre arta muzicală dedicată lui Emir Bachîr, [trad. n.], publicată în 1899.

¹¹ Sala el Mahdi, *La musique arabe*, Alphonse Leduc, Paris, 1 July 1983, p. 34.

Modurile *maqam* pot avea structuri: **diatonice** (succesiune tonuri și semitonuri), **microintervalice** (prezența intervalului mai mic decât semitonul jumătate de #, jumătate *b*) sau **cromatiche**. Ultimele sunete din cadrul unei lucrări sunt decisive în stabilirea modului *maqam*.

II.3.1.1. Moduri Orientale *MAQAM* (مقام) prezentare generală

Un mod *maqam* poate fi studiat prin prisma a patru aspecte: structurile întâlnite în desfășurarea gamei, cu intervalele specifice determină un anumit mod *maqam*; al doilea criteriu ar fi înălțuirea treptelor de grad primar și secundar: tonica și dominantă; prezența unor fraze și/sau a unor linii melodice cu trimitere la o anumită tradiție muzicală, definesc principiile și regulile specifice de redare interpretativă a *maqam*-ului; conștientizarea melodică a *makam*-ului în ceea ce privește conturul muzical: percepția de tensiune și relaxare.

Modurile *maqam*¹² pot fi identificate prin studiul a două octave în sistem bioctavian, deoarece se pot întâlni diferențe intervalice între prima și a doua octavă, în mers ascendent sau descendent. Fiecare *maqam* poate avea ascendenți - moduri înrudite:

- *maqam* „principal” stabilește numele unei familii;
- *maqam*-ul „relativ” face parte din familia principală de *maqam* pentru că împart același prim tetracord;
- *maqam* „similar” modul care face parte dintr-o familie principală de *maqam*, însă primul său tetracord poate fi diferit cu jumătate sau un sfert de ton.

II.3.1.2. *Maqamat* (مقامات): principale, relative și similare

Denumirile celor 9 *maqamat* مقامات ¹³ principale: Rast, Nahawand, Nawaatar, Bayyati, Kord, Hijaz, Sikah, Saba, Ajam . 

II.3.2. SISTEME METRO- RITMICE folosite în muzica orientală libaneză

În acest subcapitol vom întâlni tabele de prezentare și exemplificare pentru: metrul binar 2/2, metru ternar 3/4, metru binar cu conținut de accente cvadrupe 4/2, măsuri compuse 5/4, metru ternar compus 6/4, măsuri compuse 7/4, 7/8, măsuri ternare compuse 9/8, măsuri mixte compuse eterogene 10/8 , 11/8, 12/8, 13/8, 14/8.

¹² Johny Faraj and Sami Abu Shumays, *Inside Arabic Music*, Oxford University Press 2019, p. 286.

¹³ *maqamat* = forma de plural pentru termenul *maqam*.

II.4. FORME MUZICALE CE APARTIN TRADIȚIEI ORIENTALE

II.4.1. Forme tradiționale orientale

Muzica arabă tradițională și clasică, indiferent dacă este compusă sau improvizată urmează o structură bine stabilită numită **qawalib** (قوالب), acest șablon ghidează atât compozitorul cât și improvizatorul și se folosește în muzica vocală și în cea instrumentală.

Forma **qawalib** se poate clasifica ținând cont de două aspecte: compoziții vocale/compoziții instrumentale și lucrări compuse/lucrări improvizate. În desfășurarea unui concert de muzică tradițională tipică arabă, spectacolul este împărțit în 3 până la 4 *Al Waslah*¹⁴ (الوصلة) - suite.

II.4.2. Forme vocale compuse se regăsesc în număr de opt cu explicațiile și exemplificările aferente: **Muwashahah** (الموشح), **Qadd** (القد), **Dawr** (الدور), **Dawr** (الدور), **Taqtuqua** (الطقطوق), **Ughniya** (الأغني), **Qasida** (القصيدة), **Monologul** (المونولوج), **Duet** (الثنائي).

II.4.3. Forme instrumentale compuse sunt enumerate și exemplificate astfel: **Maqtu'a** (المقطوع), **Muqaddima** (المقدم), **Doulab** (الدولاب), **Tahmila** (التحميل), **Darij** (الدارج), **Sama'i** (السماعي)¹⁵, **Longa** (لونغا), **Bashraf** (البشرف).

*Am atașat explicația formei Sama'i în nota de subsol cu numărul 16 deoarece este o formă instrumentală compusă pe care o vom regăsi într-o analiză cu elemente de semiotică modală în subcapitolul III.1.3.

¹⁴ *Waslah* simbolizează o succesiune de cântece instrumentale care împărtășesc același *maqam*.

¹⁵ - formă compusă instrumentală de origine turcă constând în patru *khana*-uri (خانة), fiecare urmată de același *taslim* (تسليم). Structura unui *sama'i* este K1, T, K2, T, K3, T, K4, T (asemănătoare formei de Rondo, structurat pe alternarea refren-cuplet; refrenul în cazul *sama'i*, fiind *taslim* iar cupletele = *khana1*, *khana2*, etc.). Toate secțiunile sunt compuse în ritmul *sama'i thaqil* (إيقاع السيماعي الثقيل), cu excepția *khana* cu numărul 4, care este de obicei compusă dintr-un ciclu ritmic impar scurt.

CAPITOLUL III

ANALIZE MORFOLOGICO-SINTACTICE ȘI STILISTICE

III.1. Lucrările compozitorilor contemporani libanezi dedicate acestei cercetări muzicale - cuprinde portofoliul alcătuit din 7 lucrări ce aparțin celor 5 compozitori.

III.1.1. Naji Hakim - *Pastorale* pentru fagot solo

Originalitatea lucrării este asigurată de intimitatea modală, ineditul arhitectural, dar și concepția organizatorică ciclică a materialului sonor, cuprinse laolaltă într-o formă monopartită. Din punct de vedere morfologico-sintactic *Pastorale* este organizată pe structura teză-antiteză și sinteză în care combină trăsăturile formelor rapsodice desfășurate în metru ternar dansant într-o continuă polaritate tonală. Materialul rapsodic, pluritematic este copertat de expozițiile și recapitularea temei.

Se remarcă influența școlii franceze prin relieful liniilor melodice, prin folosirea salturilor mari, ce pun la încercare perfecționarea tehnico-instrumentală a oricărui fagotist, expansivitatea melodică clădită pe formule de diviziuni excepționale.

Regăsim caracteristici de compoziție similare cu lucrări prestigioase din repertoriul fagotului ce aparțin compozitorilor: Jean Françaix, Andre Jolivet, Marcel Bich.

Piesa se înscrie în tipologia esteticii serialiste prin prezența Modulii II cu transpoziție limitată a lui Olivier Messiaen în cadrul sintezei; de altfel N. Hakim i-a fost discipol la momentul desfășurării studiilor în *Conservatoire National Superior de Musique* din Paris. Iată că N. Hakim aparține curentului componistic de influență vestică, activând până în prezent cu succes pe teritoriu francofon.



Naji Hakim: *Pastorale* pentru fagot solo, fragment din schițele originale ale compozitorului.¹⁶

¹⁶ <https://www.najihakim.com/oeuvres/musique-de-chambre/pastorale-for-bassoon-solo/>, accesat septembrie 2022.

Compozitorul N. Hakim, prin lucrarea solo dedicată fagotului a demonstrat aprecierea și încredea deplină în valențele tehnice și expresive ale instrumentului pus la încercare în ipostaze solistice doar de câțiva compozitori.

III.1.2. Naji Hakim *Gavotte* pentru fagot și pian (există și în versiunea pentru fagot și harpă)

Lucrarea *Gavotte* deține influențe baroce, însă discursul muzical are la bază modalismul lui Olivier Messiaen, pe un cadru tonal de *Si major*, caracteristici similare cu analiza precedentă a lucrării sale. Din punct de vedere structural lucrarea se articulează pe o formă de *lied* tripartit compus cu elemente de *rondo* (A-B-A), ritmul caracteristic, caracter grațios, stilul tonal extins pe acorduri cu note adăugate și modulații la tonalități îndepărtate.



Naji Hakim : GAVOTTE pentru fagot și pian, fragment din schițele compozitorului¹⁷.

Readucerea augmentată a primei fraze muzicale – cu rol de „ramă” arhitectonică finală– *Tempo I*, reprezintă un alt element de compoziție caracteristic compozitorului N. Hakim. Profilul melodic cromatic descendent este extins pe durata a 12 măsuri și prezentat de către fagot, pianul având rol acompaniator.

III.1.3. Wajdi Samir Abou Diab - *SAMA'I WAJDI* pentru fagot și pian

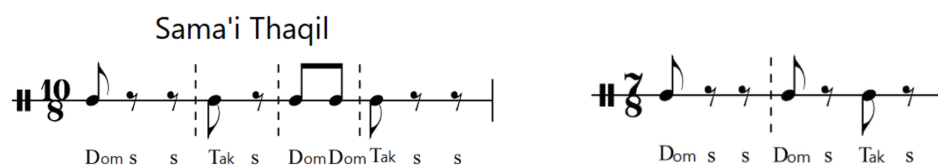
Următoarele scurte paragrafe reprezintă analiza lucrării Sama'i Wajdi de proveniență orientală modală ce conține prin structura sa componistică microintervale. Acest tip de analiză este legată de teoria numită Elemente de semiotică modală - Nidaa Abou Mrad¹⁸, în care treptele se divid în

¹⁷ <https://www.najihakim.com/oeuvres/musique-de-chambre/gavotte-for-bassoon-and-piano-other-version-for-bassoon-and-harp/>, accesat 29 octombrie 2022.

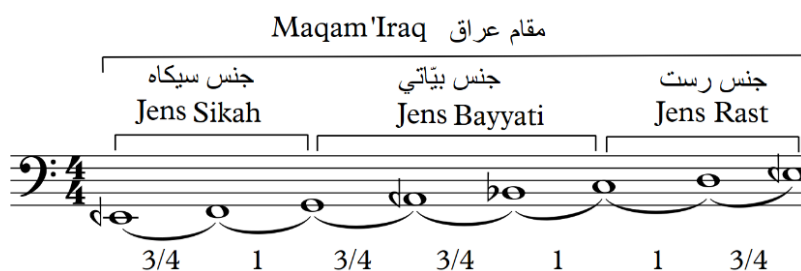
¹⁸ Abou Mrad, Nidaa. (2016), *Éléments de sémiotique modale*, Hadath-Baabda, Liban: Les Éditions de l'Université Antonine.

alfa (trepte stabile I-III-V-VII) și beta (considerate trepte instabile II-IV-VI-VIII). Tiparul analitic poate fi considerat un corespondent al Teoriei Schenkeriene de analiză muzicală.

Sama'i deține o structură instrumentală compusă, alcătuită din patru *khana-uri* (خانة), fiecare urmată de același *taslim* (تسليم). Structura genului *Sama'i* este K1, T, K2, T, K3, T, K4, T¹⁹ (asemănătoare formei de rondo: alternarea dintre refren cuplet), cu deosebirea că în această structură principalele elemente de construcție (refren - cuplet) sunt inversate. Toate secțiunile K (cupletele) sunt compuse în ritmul *Sama'i Thaql* (ايقاع السماعي الثقيل), cu excepția celui de-al 4-lea *khana*. Acesta din urmă este compus din ritmul *Aqsaq 7/8* (din ciclul de ritmuri - *Dawr Hendi*).



Modul *maqam* care stă la baza compoziției este *Irak pe Mi* și *La* jumătate de b^{20} .



Cunoscând și interpretând un număr variat de lucrări camerale ce aparțin compozitorului Wajdi Abou Diab certificăm o expresivitate artistică diversă și autentică, cu momente (structuri melodice) provocatoare pentru solistul interpret dat fiind faptul că la origine instrumentul face parte din clasa instrumentelor clasice semitemperate. Astfel că întâlnim structuri melodice cu conținut de sferturi de ton, microintervale specifice muzicii orientale care presupun cercetarea unor soluții tehnice de execuție, noi posibilități sonore, grifuri experimentale, și o cadență liberă, nescrisă de compozitor, urmând ca instrumentistul fagotist să își expună măiestria interpretativă dar mai ales componistică, păstrând stilul caracteristic lucrării.

¹⁹ Explicația termenilor: K = *khana* (خانة) = cuplet, T = *taslim* (تسليم) = refren.

²⁰ Pentru o corelare și o înțelegere detaliată a ritmurilor și a modurilor *maqam* regăsite în analiza de față, cercetați subcapitolele II.3.1.2. respectiv II.3.2..

III.1.4. Makram Aboul Hosn - *Nepal New Year Prayer* - Trio- oboi, fagot și pian

Trio-ul *Nepal New Year Prayer*, compus de Makram Aboul Hosn reprezintă o incantație indo-europeană, ce are la bază moduri specifice muzicii hinduse (denumite *raga*). Din punct de vedere al scriiturii componistice remarcăm elemente de heterofonie care derivă din muzica indiană tradițională. În plan structural întreaga lucrare se articulează pe o formă tripartită cu repriză (A-B-A).

Toate segmentele muzicale (perioade sau fraze muzicale) se încheie prin una sau două măsuri de pauză. Modelul tematic se caracterizează stilistic prin izoritmia percutantă, sacadată, discursul muzical în octave, scări muzicale tetracordice anhemitonice, imitații polifonice, contrapunct izoritmnic și superpozițional²¹ combinat cu heterofonie, accentele dinamice, ritmul de dactil²² (și derivațiile lui), fluctuațiile dinamice și momentele de tăcere din finalul fiecărei fraze muzicale ce sugerează pauzele din această „rugăciune”.

III.1.5. Makram Aboul Hosn - *Dance of the Salamander* - Trio pentru oboi, fagot și pian

Lucrarea *Dance of the Salamander*, compusă de Makram Aboul Hosn, are un caracter dansant (după cum indică și denumirea) ce are la bază alternanța ritmică binar – ternar reliefată atât prin succesiunea măsurilor (6/4 – 7/4 – 11/8), cât și prin accentele asimetrice cu conotațiile stilului *Jazz*. Din perspectivă structurală compoziția are o formă de lied tripartit compus (A-B-A).

Din punct de vedere stilistic remarcăm scriitura acordică modală, succesiune *semiton – ton – semiton*, ce provine din joncțiunea modului 2 al lui O. Messiaen (*semiton – ton*) cu tetracordul frigic (*semiton – ton – ton*):



Intervalul caracteristic de cvartă mărită rezultat din suprapunerea trisonului major pe *do* – *ostinato* ritmic în registrul grav al pianului, cu apogiatură cromatică ascendentă a cvintei – sopranul pianului și suflătorii, plasează discursul muzical în zona stilistică a lui Bela Bartok (sistemul pol-antipol utilizat și teoretizat de către compozitorul maghiar).

Secțiunea mediană a formei tripartite, **B**-ul, apare la măs. 45 și aduce un contrast agogic și de scriitură muzicală: (♩ = 105, *Allegretto*). Aceasta debutează cu o pedală pe sunetul *la* (registrul

²¹ Suprapunere de trei linii melodice derivate dintr-un singur model (linia melodică a oboiului – sopran).

²² Silabă accentuată lungă urmată de două silabe scurte.

grav de la pian și fagot). Peste acest *orgelpunkt*²³ compozitorul suprapune, la pian, un tetracord melodic cromatic: *re – mi – fa# – sib*.



Ex muz. - Makram Aboul Hosn - *Dance of the Salamander*, măs. 53-60 - *orgelpunkt*.

III.1.6. Iyad Kanaan - *Bassoon quartet*, op.33, pentru fagot și trio de instrumente cu coarde

Din punct de vedere estetic, lucrarea este concepută după o anumită experiență în domeniul muzicii orientale a compozitorului, prin care își propune să-și impulsioneze cunoștințele pe direcția muzicii clasice occidentale fără a neglija latura nativă dominantă orientală. Acest lucru poate fi remarcat cu precădere în prima, a doua și ultima mișcare (*Moderato*, *Scherzo*, *Rondo*); a treia mișcare contrastantă – *Rêverie* – fiind occidentală ca stil și dispoziție.

Din punct de vedere structural melodic lucrarea prezintă două influențe stilistice diferite, o perspectivă dihotomică prin fuziunea muzicii clasice cu modurile orientale. Tetracordurile orientale inserate augmentează mesajul și expresia muzicală, excluzând tehnicile extravagante de compoziție și abordarea avangardistă.

III.1.6.1. *Bassoon quartet*, op. 33, este o lucrare cvadripartită (specifică genului de cvartet clasic-romantic) având în componență: fagotul, vioara, viola și violoncelul. Alegerea deloc întâmplătoare a fagotului în acest ansamblu aduce o interesantă combinație timbrală: timbrul fagotului redă – poate cel mai bine – caracterul hâtru, aspru, dur și amenințător (registrul grav), dar și languros, cantabil sau jucăuș (registrul mediu – acut).

Prima parte, *Moderato*, apare în tonalitatea *la minor* și se structurează pe o formă liberă de lied bipartit cu mică repriză - **ABa**. Entitățile sonore se clădesc pe principiul antecedent – consecvent (frazе muzicale pătrate), interpretate de către o singură voce, care ajung să fie preluate de la o

²³ Pedala melodică sau cea armonică apare, pentru prima dată, la orgă. De aici și denumirea, în limba germană, de *orgelpunkt* („punct de orgă”).

voce la alta având drept scop diversitate acustico-timbrală. Din perspectivă stilistică mai remarcăm dialogul ritmico-melodic dintre instrumentul solist fagot și instrumentele cu coarde și arcuș.

Ornamentele muzicale prezente: apogiaturi simple, atât ascendente cât și descendente, mordente superioare, accente pe timpi sau jumătăți de timpi slabi, constituie elemente cu caracter melismatic ce potențează expresia muzicală. În această mișcare se remarcă predilecția pentru intervalul de secundă mărită (specific stilisticii muzicale orientale) - măs. 4, 6, 8 și cele două celule motivice care stau la baza tematicii muzicale a întregii părți, conglomerarea formulelor de *appoggiato* ce oglindesc insistența sensului interogativ;



Ex. muz. - Iyad Kanaan – *Bassoon Quartet*, op 33, partea I, măs 4, 6, 8.

o polifonie latentă de optimi (pasaj melodic ascendent cu pedală figurată pe dominantă – sunetul *mi*) și un pasaj descendent de șaisprezecimi, pasaj melodic pe un ritm anacruhic de dactil.

În plan armonic remarcăm progresia armonică *la – re – la – mi*, cadențe autentice și compuse în tonalitatea *mi minor*: I – IV – VII – I și I – II – V – I și parcursul tonal *mi – Sol – mi*.

III.1.6.2. Partea a doua, *Scherzo*, în tonalitatea *re minor* și – după cum indică denumirea – deține un caracter dansant, jovial, extrovertit și este structurată pe o formă de *lied* tripartit cu repriză: **A - B-A**, (*A = a1 + a2).

În plan stilistic remarcăm prezența scriiturii polifonice imitative, inflexiuni modulatorii, parcursul tonal *Sol major – mi minor – la minor – Do major – la minor – re minor*, procesarea tematică prin eliminare (de aici rezultă și perioade muzicale asimetrice), maniere de atac contrastante la instrumentele cu coarde (*pizzicato – arco*), *ostinato*-ul ritmic și ascensiunea dinamico-agogică ce pregătește apariția secțiunii următoare.

B-ul, *Più mosso* – măs. 64, prezintă o linie melodică cu specific oriental, intonată de vioară pe acompaniamentul ritmic obstinat al violei și violoncelului. Cadrul armonic se modifică: din scriitura armonic-tonală, specifică secțiunii precedente, în scriitură modală.

Astfel că remarcăm intonația netemperată cu sferturi de ton, apogiaturile scurte, accentele dinamice ce ornamează discursul muzical și *ostinato*-ul ritmic din registrul grav (pedală figurată de șaisprezecimi la violă și violoncel pe tonica modului – sunetul *re*).



Ex. muz. - Iyad Kanaan – *Bassoon Quartet* op. 33, partea a II-a, *Piu mosso* - măs. 64 - 69.

Repriza **A**-ului, măs. 96 cu *aufakt*, este prezentată concentrat și variat. Compozitorul eludează segmentul muzical **a2** astfel, această repriză prezintă doar segmentul muzical **a1**. *Scherzo*-ul acestui cvartet se încheie în tonalitatea *sol minor* (subdominanta tonalității de bază a mișcării) într-o atmosferă hotărâtă și tensionată.

III.1.6.3. Partea a treia, *Rêverie*, este o mișcare lentă (*Lento*) cu caracter liric, meditativ ce explorează diversitatea melodico-armonică. Compozitorul a amprentat această mișcare cu noi zone muzicale atât în plan expresiv cât și în privința caracterului general foarte contrastant față de celelalte părți componente ale cvartetului. Principalele elemente de limbaj reprezentative sunt progresiile armonice cu tentă impresionistă.

Din punct de vedere structural, aceasta se organizează pe o formă cvadripartită cu repriză de tipul **A-B-C-A**. Din perspectivă stilistică remarcăm: expresivitatea liniei melodice a fagotului, acompaniamentul ritmico-armonic al corzilor pe ritm de iamb, ritmul obstinat al vocilor acompaniatoare în fluctuații dinamice foarte diverse (*p*, *crescendo*, *mf*, *diminuendo*, *p*), prolongații la nivel frazal care exploatează registrele sonore ale fagotului de la supraacut la registrul grav în care se încheie această mișcare.

Travaliul muzical se realizează în tonalitatea *la minor* urmat de modulații și progresii armonice la tonalitățile: *la minor*, *Reb major*, *Fa major*.

„Procesul de compoziție al Cvartetului pentru fagot și corzi a decurs destul de lent în ceea ce privește maturizarea ideilor și liniilor melodice, dar oarecum rapid spre finalul compoziției. Și ceea ce intenționa să fie la început, o piesă într-o mișcare pentru fagot cu acompaniament de pian, s-a transformat într-o lucrare de cvartet în patru părți.”²⁴ [trad. n.]

²⁴ The compositional process of the *Quartet for Bassoon and Strings* was quite slow in terms of maturing the ideas and melodic lines, but somewhat fast towards the end of the composition. And what was originally intended to be a one-movement piece for bassoon with piano accompaniment turned into a four-part quartet work. din interviuri personale cu compozitorul Iyad Kanaan.

III.1.6.4. Partea a IV-a, *Moderato*, dezvoltă tematic discursul muzical al primei mișcări a cvar-tetului pe un centru tonal în *re minor* structurată pe o formă bipartită dublu expusă (**A-B-A-B**)²⁵, urmată de o *codă*.

Secțiunea A - regăsim discurs sonor cu caracterul dansant (contraste prin maniera de articulație: *staccato* – *legato*, accente, broderii inferioare, acompaniamentul în *pizzicato* al corzilor pe ritm complementar), centrul tonal de *re minor* - modulație *la minor*.

Secțiunea B - se desfășoară în tonalitatea dominantei *la minor*; din punct de vedere structural -formă bipartită; stilistic se caracterizează prin: dialogul timbral fagot – vioară, ritmul punctat respectiv contratimpat, secvențarea motivică, **b2** – măs. 94, reprezintă o concluzie a întregului B: pedală figurată pe tonica lui *la minor* la violoncel.

Repriza A - ului, *Tempo primo* – măs. 128 cu *aufтакт*, modifică forma **A**-ului în formă tripartită cu repriză (**a1-a2-a1'**, față de forma bipartită din primul **A**), dezvoltarea tematică prin secvențare, parcursul tonal *re – Fa – Mib – Reb – sib – la* și fluctuația agogică din final (*accelerando*, *Tempo primo*, *ritenuto*).

Secțiunea B - *Meno mosso* – măs. 214 cu *aufтакт*, este prezentat concentrat și variat, compozitorul păstrează, doar primul segment al secțiunii (**b1**).

Coda, în tonalitatea *la minor* - rol de epilog tematic, ascensiunea agogică gradată din final (*accelerando*, *Più mosso*), figurațiile armonice de șaisprezecimi de la fagot, lanțul de sincope simetrice pe jumătate de timp.

Concluzii - Unitatea, fluiditatea și consistența lucrării este asigurată de compozitor prin tehnica de distribuire a temelor tuturor membrilor instrumentiști. Lucrarea are la bază structuri melodice din tiparul clasic, dar și de inspirație folclorică, din diverse zone arabe. Tetracordurile orientale inserate augmentează mesajul și expresia muzicală, excluzând tehnicile extravagante de compoziție și abordarea avangardistă.

III.1.7. Houtaf Khoury - *Time of hope* - Septet pentru două viori, violă, contrabas, fagot, oboi și corn-englez

Lucrarea este construită pe o formă monopartită liberă, cu mici schimbări și abateri de *tempo* pe parcursul întregii piese, o îmbinare între modalism (de inspirație folclorică, observabilă în tematica vocilor soliste) și desfășurări armonice în manieră europeană (în grupul corzilor acompaniatoa-

²⁵ ***a1+a2 – b1+b2 – a1+a2+a1'** (formă tripartită cu repriză) – **b1 – coda**.

re ce susțin suportul armonic), în concluzie o pendulare și conscriere a muzicii orientale cu cea occidentală.

Dacă ar fi să rezumăm întreaga lucrare într-o singură sintagmă, aceasta ar fi „iluminare, înălțare și speranța ce reînvie mereu”. Întrepătrunderea teluricului cu celestul, senzația de înălțare sugerată de structurile armonice ascendente ne transpun la starea de rugăciune - pragul conștiinței revelatori.

Lirismul limbajului muzical al compozitorului Houtaf Khoury este inspirat din melodiile orientale, îmbinate cu textura și armonia contrapunctică occidentală. Lucrările sale poartă un titlu ofertant pentru auditoriu, cu conotații programatice și indicii semantice concordante contextului muzical care zugrăvesc scene de dezolare, stări tensionante, freamățul și neliniștea în căutarea păcii interioare.

Time of hope posedă taina specifică lucrărilor contemporane cu formă liberă, în care se remarcă modernitatea creată de compozitor prin construcția arhitectonică însăși. „*Opera de artă reflectă stratul cel mai profund al personalității*”²⁶, consecințele operei de artă fiind o demonstrație vie a faptului că oamenii aleși își amprentează existența cu fapte mai presus decât ei înșiși.

III.2. REPERE INTERPRETATIVE DIN PERSPECTIVE TEHNICO - INSTRUMENTALE

Interpretarea unei lucrări muzicale ce aparține unui compozitor contemporan constă în aplicarea unui set de reguli tehnice și de expresie care contextualizează lucrarea muzicală într-o vastă tipologie analitică. În acest sens analiza interpretativă și studiul aferent trebuie să cuprindă sub o cupolă versatilă totalitatea posibilităților de redare tehnice și expresive a sonorităților sugerate în partitură.

III.2.1. *Pastorale* – Naji Hakim

Lucrarea *Pastorale* dedicată fagotului solo, folosește elemente estetice și componistice care reușesc să exploreze potențialul tehnic și interpretativ al instrumentului. Intimitatea modală, ineditul arhitectural, dar și concepția organizatorică deosebită a materialului sonor sunt caracteristici care dovedesc unitate și diversitate componistică. Într-o singură parte regăsim schimbări agogice și de stil, astfel încât interpretul solist îmbracă varii caractere plasticizate; pornind de la liricul introductiv urmat de tumultul tragic și alert, și stilul săltăreț dansant.

²⁶ Petruța Maria Coroiu, *Estetică muzicală*, Editura Universitaria, Craiova, pag. 99.

Această lucrare dedicată fagotului a reprezentat un moment încununat cu sentimente de bucurie dar și o responsabilitate care conferă solistului ocazia de a contribui la modelarea unei interpretări ideale în primă audiție.

Apartenența titlului de piesă solo pentru fagot, accesează o abordare demnă de o stăpânire desăvârșită din punct de vedere tehnic fagotistic: sunet calitativ timbral, paletă dinamică variată de la nuanța introductivă relatată în *pp*, la planul dinamic *f*, stăpânirea tuturor registrelor ce presupune acuratețe intonațională, precizia atacurilor în special în registrul grav la care este expus interpretul încă din debutul lucrării, diversitate de articulații și pasaje cu relief tehnic sporit distribuite pe diviziuni excepționale dintre cele mai variate.

Lucrarea este puternic marcată de influența școlii franceze prin structura liniilor melodice: în special al salturilor mari, schimbărilor bruște de registre extinse pe trei octave, caracterul ritmic riguros predominant în anumite secțiuni, similitudini regăsite în numeroasele lucrări dedicate fagotului ce aparțin compozitorului Jean Françaix.

Contribuția semantică pe care un interpretul o poate oferi, pe lângă genialitatea oricărui compozitor care aduce materialul sonor pe foaie, este amprenta interpretativă personală surprinsă în momentul desfășurării actului artistic, în care pe lângă pregătirea din punct de vedere tehnico-instrumental, percepția interpretativă va rămâne întotdeauna subiectivă și puternic influențată de temperamentul muzicianului interpret, de trăirile sale lăuntrice acumulate și experimentate în viața personală până la momentul respectiv, așa numita maturitate de expresie.

III.2.2. *Gavotte* – Naji Hakim

Prin definiția titlului suntem purtați spre zona influențelor baroce, însă *le poin du départ* (așa cum are compozitorul preferința să numească linia melodică), punctul de plecare al lucrării are la bază modalismul lui Olivier Messiaen, pe un cadru tonal de *Si major*.

Discursul muzical are la bază dansul popular francez *al Gavot*, originar din sud-estul Franței. Din punct de vedere tehnico-instrumental lucrarea poate fi considerată de nivel mediu ca dificultate tehnico-instrumentală, deși compozitorul face apel la distanțele intervalice între registre, modulații bruște, schimbări de alterații, accente de expresie pe părți de timpi slabi, pasajele tehnice existente se desfășoară într-un *tempo* accesibil ($\text{♩} = 100$).

Un aspect care accentuează gradul de dificultate tehnică ar fi tonalitatea *Si major*, deoarece tonalitățile cu diezi prin natura sonorității instrumentului expune probleme de acuratețe și omogenitate timbrală. Mai exact sunete precum *fa#*, *do#*, *sol#* din registrele mediu și acut destul de

seori instabile, cu tendințe intonaționale ascendente. *Re#*, sunetul de debut al lucrării (din registrul mediu) poate căpăta o timbralitate omogenă folosind câteva grifuri adiționale poziției standard pentru a realiza cerința dinamică prevăzută de compozitor *mf espressivo*.

Grifura sunetului *re#* din registrul mediu care poate ajuta timbral și intonațional pe pasajele cantabile (însă mai puțin recomandată în pasajele de virtuositate) este următoarea: orificiile *mi-do* cu clapa de *piano* de la mâna stângă, la care adăugăm clapa de *sib* cu orificiul de *si* sau *la*, în funcție de construcția sau marca fagotului. Atenție, pozițiile adiționale celor standard nu pot funcționa fără un control desăvârșit al coloanei de aer și o mobilitate a ambușurii, care să ne permită ajustarea intonației sau a timbralității.

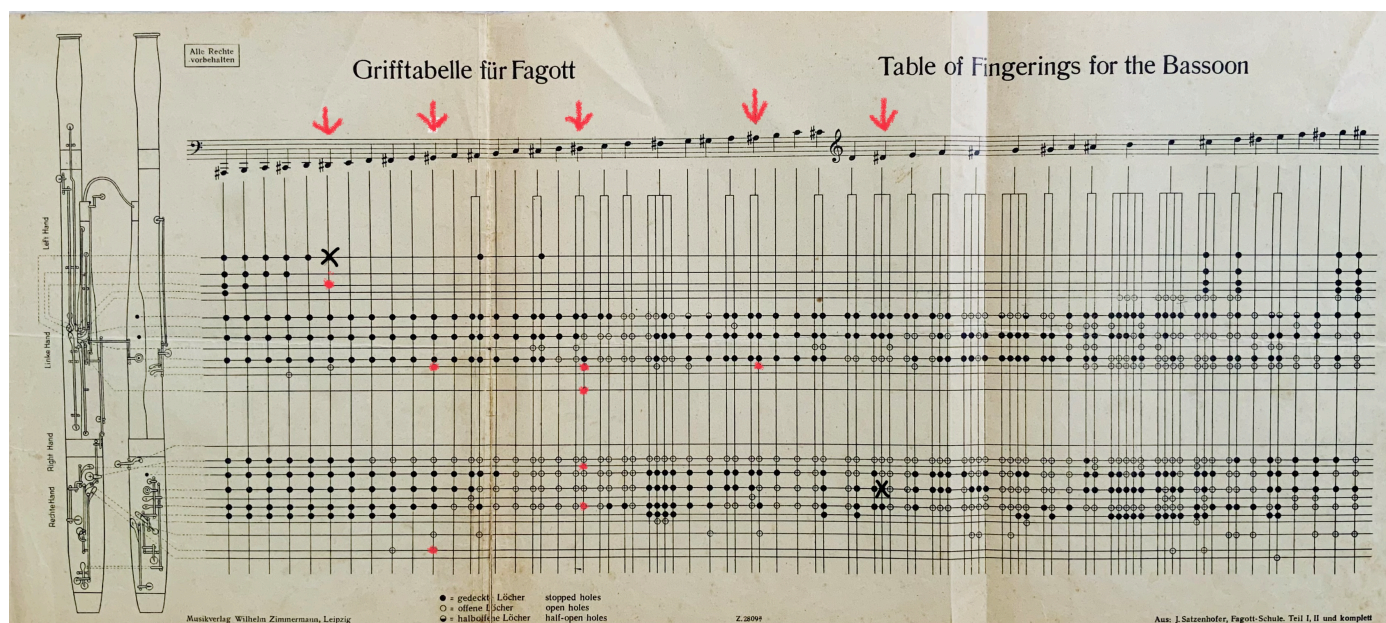
Acuratețea intonației se poate rezolva printr-un studiu rar, cu atenție sporită la relația intervalică a sunetelor, egalizare timbrală, omogenitate sonoră în special pe pasajele cu *legato*. Tehnica *legato*-ului este mai dificilă și mai obositoare din punct de vedere interpretativ decât tehnica de articulare, prin faptul că susținerea trebuie să fie constantă, pozițiile degetelor într-o foarte bună sincronizare pentru a nu apărea întreruperi sau sunete intermediare nedorite.

III.2.3. *Sama'i Wajdi* - Wajdi Abou Diab

Un aspect particular pe care-l întâlnim în lucrarea lui W. A. Diab îl reprezintă acordajul pe sferturi de ton. Fagotul face parte din categoria instrumentelor de suflat din lemn care nu poate reda în permanență justete intonațională asemeni unui instrument cu claviatură, însă nu prezintă nici libertatea de a jongla cu înălțimile sunetelor precum un instrument cu coarde și arcuș. Astfel fagotul situat în zona intermediară celor două grupe poate fi considerat un instrument semitemperat.

Redarea microintervalelor pe fagot a implicat o cercetare îndelungată folosindu-ne de ajustarea respectiv adăugarea unor grifuri fagotistice noi, cu scopul de a valida cerințele compoziționale. Cercetarea de față prezintă întocmai un demers în această direcție: prezentarea grifurilor cu orificii respectiv clape adăugate în vederea obținerii sunetelor prevăzute în lucrarea compozitorului Wajdi.

Deși fiecare digitație corespunde unui anumit sunet pe fagot, alături de grifurile modificate, realizarea microintervalelor se poate desfășura ajutându-ne de următorii factori: coloana de aer, schimbarea ambușurii (o ambușură flexibilă permisibilă sporește controlul intonației, dinamicii, etc.) și vocalizarea sunetelor poate modifica înălțimea sunetelor. O astfel de tehnică este aplicată de către cântăști în tehnica de emisie sonoră.



*tabel grifuri pentru fagot necesare în vederea realizării notelor prevăzute cu jumătate de b din lucrarea *Sama'i Wajdi*.

III.2.4. *Nepal New Year Prayer* – Makram Aboul Hosn

Piesa cuprinde în linii mari unisonul celor trei membrii protagoniști ai trio-ului, folosind treptat îmbogățiri armonice și variații melodico-ritmice. Astfel că plurivalențele unui motiv muzical original, sunt expuse prin varii procedee componistice: salturi melodice, mobilitate tonală, diminuarea și augmentarea ritmică, inversare, recurență, transpoziție, amplificare. Pe principiul componistic de la simplu la complex, autorul folosește varii elemente cu efecte sonore: unison, izoritmie, aleatorizarea intervalică, accente metro-ritmice, până la heterofonia²⁷ ce derivă din muzica indiană tradițională.

Inspirat dintr-o călătorie în zona indo-europeană, compozitorul contemporan libanez Makram Aboul Hosn a realizat această incantație ce are la bază moduri specifice muzicii hinduse denumite *rāga*²⁸. În modurile *rāga* ca și în muzica arabo-persană întâlnim un sunet central tratat prin accente, înflorituri melodico-ornamentale ce gravitează și subliniază importanța sunetului principal.

Atât în muzica indiană cât și în cea arabo-persană ornamentele melodice nu reprezintă simple elemente estetice ci mai degrabă parte incorporată a concepției interpretative cu rol organic. Interpretul poartă o veridică responsabilizare în măiestria utilizării ornamentelor; apogiaturi, triluri,

²⁷ Heterofonie = scriitură muzicală ce constă din alternarea unison – plurivocalitate.

²⁸ *raga* sau *raag* reprezintă un cadru melodic de improvizație în muzica clasică indiană asemănătoare unui mod melodic. *Rāga* este o trăsătură a tradiției muzicii clasice indiene, prin urmare, nu are o traducere directă a conceptelor din muzica clasică europeană.

brodeii acestea constituie doar câteva din elementele ornamentele regăsite în permanență în textele muzicale orientale și indo-europene, la care se adaugă microtoniile dintre cele mai variate.

III.2.5. *Dance of Salamander* - Makram Aboul Hosn – reprezintă o lucrare ce are la bază triade frazale majore, unde compozitorul a reiterat înălțări cromatice îmbinate cu accente metro-ritmice de tip *jazz*-istic pe fondul ritmic ce stă la baza unui dans popular din muzica arabă *maksoum*²⁹.

maksoum

➡ sound on



În cadrul trio-ului oboi-fagot-pian, expunerea variantelor temelor se realizează prin distribuirea de la o voce la alta a structurilor intervalice, structurilor metro-ritmice și frazale asemeni unei ștafete, cu scopul diversificării timbrale, valorificării potențialului de expresie artistică precum și a încărcăturii sale funcționale. Toate aceste procedee componistice pretinde protagoniștilor ansamblului cameral o colaborare comunicare permanentă pe durata interpretării. Din îndrăzneala compozitorului de a îmbina în lucrarea sa latura muzicală de tip *jazz* pe fondul unui ritm de proveniență orientală au rezultat efecte sonore surprinzătoare. Unisonul, izoritmia, accentele ce dezvoltă o metrică interioară diferită, alături de trecerile bruște de la măsura de 6/8, la măsuri compuse eterogen 7/8, 11/8, sporește efectul de improvizație în cadrul „dansului salamandrei”³⁰



Ex. muz. - Iyad Kanaan - Bassoon Quartet: p. II, măs.: 51; p. I, măs.: 7-8; p. II, măs.: 93-95; p. I, măs.: 54-56.

²⁹ vezi capitolul II.3.2. - SISTEME METRO-RITMICE folosite în muzica orientală libaneză, pag. 59.

³⁰ În religiile antice fiecare viețuitoare era purtătoare de o denumire în rândul creaturilor mitice. Salamandra era reprezentanta sufletului focului, focul fiind sursa vieții și a energiei soarelui; de aici proveniența titlului care expune atmosfera energică dansantă a lucrării.

III.2.6. Bassoon Quartet, op. 33 – Iyad Kanaan

Sintaxa muzicală a lucrării aduce în prim plan câteva aspecte prin care se evidențiază: atât genul romantic de cvartet cameral instrumental cu structură pluripartită, unde fagotul substituie vioara dar în același timp i se atribuie valențe solistice (după cum indică titlul compoziției); cât și influențe folclorice orientale într-o modelare logică, ușor de audiat cu teme melodico-ritmate captivante, plăcute auzului realizate prin procedee ornamentale precum: fiorituri orientale, apogiaturi repetate și broderiile specifice stilului de muzică orientală. La nivel tehnic lucrarea implică solicitarea interpretului de a încadra în măsură multitudinea de ornamente în varii poziții mai mult sau mai puțin comode, din registre diferite ale fagotului, cât și frazarea pe pasaje lungi ce implică un dozaj al capacității de aer, o susținere constantă a coloanei de aer în dinamica și agogica prevăzută în știmă) sau folosirea respirației circulare după caz.

Partea a III-a, *Scherzo*, măs. 35-38 articulații repetitive în mers ascendent până la sunetul *Do* din registrul supraacut, în *tempo* rapid ($\text{♩} = 126$), (necesită un exercițiu de antrenament al articulației scurte - *staccato* pe întreg ambitusul fagotului, un exercițiu gradat de realizare a pasajului pornind de la *tempo* așezat până la a depăși cu câteva trepte mișcarea indicată de compozitor, spre a căpăta lejeritate și confortul necesar expunerii în public). Evoluția construcției instrumentelor de suflat și a tehnicii avansate dobândite în interpretările contemporane aplică noi tehnici de emisie și articulație, astfel că pe pasajele rapide se poate folosi dubla articulație cum este exemplul de față, pentru a suplini efectul energetic.



Ex. muz. - Iyad Kanaan - Bassoon Quartet: p.II, măs. 33-36.

În partea a III-a *Rêverie*, frazele se desfășoară pe întinderi mari în pulsație lentă ($\text{♩} = 66$). Dozajul presiunii de aer, expresivitatea și construcția frazelor trebuie foarte bine elaborate pentru a obține un confort ideal al ambușurii de pe toată durata interpretării, ținând cont de faptul că este exploatat întreg ambitus fagotului. Dacă în debut atinge registrul supra acut în doar câteva fraze, mișcarea se încheie în registrul opus, coroană pe sunetul *fa* din grav, cu *ritenuto* și *diminuendo*. Registrul grav al fagotului este sonor prin construcția instrumentului, datorită închiderii în număr crescător a orificiilor, tuburilor instrumentului prin lungimea sa de aproximativ 2.5 metri, devenind o cutie de rezonanță generoasă. Astfel obținerea unei nuanțe reduse de *p* respectiv *diminuendo* în re-

gistrul grav al fagotului atrage după sine dificultăți pe direcția redării unei intonații juste; această carență tinde adesea să încline balanța spre o intonație ușor urcată.



Ex. muz. - Iyad Kanaan - Bassoon Quartet: p. III, măs. 15-20, 154-161.

III.2.7. *Time of hope* - Houtaf Khoury

Pe direcția stilului concertant, ce are la bază principiul dialogului, lucrarea prezintă particularitățile genului *concerto grosso* cu mari diferențe de orchestrație, care reduce numărul membrilor *tutti*, păstrând un reprezentant pentru fiecare voce, și elaborând ansamblul orchestral *ripieni*, prin individualizare.

Houtaf Khoury urmărește ideea principiilor componistice, unde povestea își are întâietatea urmând ca în jurul narațiunii, să se ridice pilaștrii armonici, dând forme și structuri entităților muzicale, într-un ansamblu interdependent, și niciodată invers. De altminteri în diversele conversații cu privire la detaliile de realizare interpretativă, maestrul Houtaf Khoury a afirmat că nu se încadrează în tipologia compozitorilor preocupați de structura unei lucrări ca importanță primordială. Astfel libertatea în armonie și mijloacele componistice, vor da rezultate surprinzătoare chiar și pentru compozitor, lăsându-se purtat dincolo de cea mai mică formă de expresie estetică propusă ca punct de plecare. Această idee rezidă în profunda sa concepție despre condiția muzicianului, în care are privilegiul să fie alesul artei, iar creațiile compozitorilor nu sunt altceva decât însuflețiri ce ies la suprafață din subconștient prin forța mesajului artistic.

CAPITOLUL IV

CERCETARE COMPARATĂ ÎNTRE LUCRĂRILE COMPOZITORILOR LIBANEZI ȘI CEI FRANCEZI DIN REPERTORIUL CAMERAL PENTRU FAGOT, DE LA MODERN LA CONTEMPORAN

Conține o succintă prezentare ce vizează etapele evoluției domeniului artistic pe teritoriul libanez, câteva date istorice dar și statistici ale relațiilor și situațiilor politico-economice, prin care putem concluziona și valida strânsa legătură și factorii de influență culturală exercitați de către Franța pe teritoriul țării Libanului.

IV.1. Relații politice franco - libaneze

De-a lungul timpului, Franța a reprezentat pentru Liban o importantă putere colonială, alături de care s-a bucurat de relații de prietenie și sprijin politic repetat. Limba franceză a fost instituționalizată în sistemul educațional de stat alături de araba literară aderând la statele francofone.

După încheierea Primului Război Mondial (1914-1918) Libanul a devenit stat membru oficial al imperiului colonial francez. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial (1939-1945) Franța a condus și administrat teritoriul țării ca și în timpul Războiului Civil din Liban (1975-1990).

IV.2. Date istorice, instituții și nume de referință din domeniul artistic de pe teritoriul FRANȚEI și LIBANULUI.

Subcapitolul prezintă un tabel cu date istorice, instituții și nume de referință din domeniul muzical artistic în ordinea evoluție cronologice.

IV.3. FAGOTUL ÎN SPAȚIUL MUZICAL LIBANEZ

Evoluția instrumentului reprezintă o congruență a cerințelor componistice, în care artiștii instrumentiști au încercat să se muleze cerințelor regăsite în partiturile compozitorilor. Fiind un cumul de factori pe direcția evoluției și revoluționării acestui instrument cu posibilitățile sale, putem remarca și enumera câteva tehnici inovatoare și efecte sonore care pot fi regăsite și executate pe fagot în prezent: multifonice, *frulato*, stacatură dublă și triplă, respirație circulară, armonicele sunetelor intonate simultan cu emisia unui sunet, cât și microtonii și microintervale specifice muzicii orientale regăsite într-o lucrare din cadrul acestei cercetări doctorale (realizabile prin utilizarea unor

digitații alternative pozițiilor standard, poziția ambușurii, vocalizarea sunetelor, varii tehnici de emisie ajutătoare).

În urma abordării unei astfel de lucrări³¹ experimentale dat fiind faptul că sunetele prevăzute cu jumătate de *b* sau *#* sunt mai rar sau deloc întâlnite într-o partitură dedicată fagotului, aş putea menţiona că în unele situații grifurile rămân la latitudinea fagotistului în caz particular pe anumite pasaje, de asemenea grifurile alternative se pot dovedi experimentale pentru o calitate optimă a sunetelor sau chiar noi soluții tehnico-instrumentale.

Mica incursiune în istoria fagotului luând în considerare dualitatea de evoluție ale celor două sisteme german și francez, a demonstrat, în pofida apartenenței tradițiilor și influențelor culturale francofone, că nu s-a păstrat practica basson-ului sistem francez dat fiind faptul că prima orchestră de stat s-a înființat la începutul secolului XXI.

IV.4. ANALIZELE LUCRĂRILOR CAMERALE CU FAGOT DIN CREAȚIA COMPOZITORILOR FRANCEZI

IV.4.1. Introducere în spațiul cultural - muzical francez

Subcapitolul cuprinde o scurtă prezentare a înființării societății naționale muzicale *Ars Gallica*, organizație a compozitorilor francofoni care-și propunea încurajarea și promovarea creațiilor muzicale naționale, promovarea activităților muzical-artistice și formarea unui public avizat în rândul societății.

În cultura muzicală națională franceză a primei jumătăți din secolul al XX-lea, se poate observa și admira în același timp o mare varietate stilistică: de la reprezentării desprinse din fondul tradițiilor, al convențiilor și principiilor **clasico-romantice**, la spiritul **progresist**, precum și abordări inovatoare, adevărate bijuterii ale muzicii **moderne** de secol XX.

Compozitorii francezi au dezvoltat întotdeauna o fascinație pentru resursele inepuizabile ale caracterelor pe care le poate interpreta fagotul, dovadă fiind numărul impresionant de lucrări adunate în repertoriul pentru fagot.

IV.4.2. Scurt periplu biografic al compozitorului Francis Poulenc

Francis Poulenc (7 ianuarie 1899 – 30 ianuarie 1963) a fost compozitor și pianist de origine franceză despre care putem afirma că portofoliul său de creație prezintă o mare varietate de genuri

³¹ Vezi cap. III.1.3, lucrarea *Sama'i Wajdi* de Wajdi Samir Abou Diab, pentru fagot și pian.

și stiluri. În 1924, Francis Poulenc, în vârstă de 25 de ani s-a impus ca tânăr compozitor în ascensiune și s-a remarcat în Franța ca membru al grupului *Les Six*.

În lucrările sale timpurii, Fr. Poulenc s-a afirmat prin spiritul său nonconformist și ireverența caracteristică. Începând cu 1930 s-a întrezărit o latură solemnă a naturii sale, în special în muzica religioasă pe care a compus-o după 1936.

În ultimii săi ani din viață, Fr. Poulenc, a avut reputația unui compozitor cu note umoristice, în special în țara natală, urmând ca în secolul al XXI-lea, să i se acorde atenția cuvenită lucrărilor sale religioase, prin producții noi în întreaga lume, interpretări live cât și înregistrate ale cântecelor și muzicii corale.

IV.4.3. *Trio pentru oboi, fagot și pian, FP 43* – Francis Poulenc

*Trio pentru oboi, fagot și pian, FP 43*³², de Francis Poulenc este o lucrare camerală bine cunoscută, a cărei premieră a avut loc în anul 1926, la *Salle des Agriculteurs* din Paris cu un impact pozitiv în rândul parizienilor, avându-l protagonist la pian pe însuși compozitorul.

Trio-ul este o lucrare tripartită, ce se înscrie în zona lucrărilor neoclasică caracterizată prin claritatea și echilibrul ideilor muzicale: asemănări cu stilistica muzicală haydniană – în părțile întâi și a treia, respectiv lirismul mozartian profund – partea a doua.

Aidoma compozitorilor pe care i-a admirat și care i-au influențat creația, Francis Poulenc nu a fost atras de forma tradițională de sonată cu expunerea și dezvoltarea temelor, a preferat stilul „episodic”, în care o temă nu este prezentată cu dezvoltare, ci este urmată de o temă contrastantă, tratată în mod similar. Astfel că prima parte, *Presto*, deține rezonanțe ale uverturii franceze ceremonioase desfășurate pe o formă de *lied* tripartit cu elemente de sonată³³, precedată de o introducere lentă³⁴.

Atmosfera semantică pendulează între joncțiunea unui ton grav cu cel ironic, persiflant, pe o introducere cu conotații specifice unei rigori stravinskiene. Segmentul muzical introductiv, se caracterizează stilistic prin politonalismul armonic (*la minor – Mib major - Sib major*), urmat de secțiunea *Presto*-ului, în care predomină echilibrul structural, caracterul muzical jovial relevat prin claritatea discursului sonor tonal (*La major*).

³² FP reprezintă indicele din catalogul de lucrări ale lui Francis Poulenc, publicat de Carl B. Schmidt în 1995.

³³ Ideea muzicală a **B**-ului apare, în tonalitatea de bază, în cadrul reprizei secțiunii **A**.

³⁴ Reprezintă apartenența spiritului muzicii franceze de operă din sec. XVII – XVIII (*J. B. Lully* și *J. P. Rameau*).

Partea a doua, *Andante con moto* (♩= 84), debutează pe o frază melodică vocalizată de pian într-o manieră rafinată în tonalitatea *Sib major* cu caracter liric, suav și melancolic și se structurează pe o formă de *lied* tripartit **ABA**. De altfel cea mai frapantă trăsătură a trio-ului este profunzimea liricii luxuriante a acestei părți solicitată de compozitor prin indicațiile agogice: *très chanté, très lié, très doux et mélancolique*.

Starea de spirit devine mai puțin idilică spre sfârșitul acestei părți, pastoralul în *Fa major* devine umbrat de cromatizări, iar acordul final este în *fa minor*.

Partea a treia – **Rondo** (♩. = 138-144) marcată *très vif*, are un caracter vesel, strălucitor, plin de vervă cu note frenetice. Mișcarea se desfășoară în tonalitatea *Reb major* și se structurează – după cum ne indică chiar titlul – pe o formă de rondo clasic (**ABACA**). Pulsația ritmică ternară și obstinată ne poartă cu gândul la atmosfera vioaie și jucăușă proprie dansului vechi englez – *giga*. Încă din debutul acestei părți pianul cântă fără repaus și „vocea ironică” a oboiului contrastează cu fagotul iar acest caracter dinamic se păstrează până la finalul lucrării atrăgând aplauze instantane în rândul publicului.

IV.4.4. Scurt periplu biografic al compozitorului Jean Françaix

Jean Françaix (1912 – 1997) a fost un compozitor prolific francez neoclasic, pianist și orchestrator, cu un portofoliu de creație de peste 200 de piese într-o mare varietate de stiluri. Preocuparea principală a lui Jean Françaix a fost cariera sa de compozitor, iar curiozitatea a fost principala trăsătură de caracter care l-a ajutat să rămână prolific și constant în zona componistică pe durata întregii vieți.

A fost un pianist virtuoz, fapt ce reiese din numeroasele sale lucrări dedicate pianului. A compus de asemenea diverse lucrări camerale pentru o varietate mare de instrumente. Cu calitățile unui orchestrator priceput, J. Françaix a scris lucrări în majoritatea formelor și genurilor muzicale: concerte, simfonii, operă, oratoriu, teatru, balet, etc.. Jean Françaix se identifică cu compozitorul neoclasic care a respins sonoritățile atonale și rătăcirile la nivel formal, inspirându-se din marea literatură. Spre deosebire de avangardiștii generației sale, pentru J. Françaix, tradițiile, obiceiurile, impactul muzicii sale asupra publicului au reprezentat o componentă importantă.

IV.4.5. Cvartet pentru flaut, oboi, clarinet și fagot – Jean Françaix

Cvartetul pentru instrumente de suflat din lemn, al lui Jean Françaix, a fost compus în 1933 și este dedicat membrilor Cvintetului de suflători din Paris, ansamblu foarte cunoscut în mediul muzical parizian din anii 1930-1940. Lucrarea se înscrie pe linia neoclasică din punct de vedere al limbajului compozițional: utilizarea formelor muzicale tradiționale clasico-romantice, folosirea cu precădere a tonalismului funcțional (rare fiind momentele modale, sau puternic cromatizate), echilibrul articulațiilor muzicale (frază, motiv, perioadă), modulații bruște la tonalități îndepărtate sau enarmonice, registre și limbaje timbrale noi.

Din punct de vedere structural, cvartetul este cvadripartit în spiritul clasico-romantic al genului: prima parte – *Allegro* - formă de *lied* cvadripartit cu repriză (**ABCA**);

partea a doua – *Andante* - se caracterizează stilistic prin scriitura muzicală contrapunctică, modalismul armonic, dinamica discretă (*ppp*, *pp*) și ritmica augmentată (durate mari: pătrimi, doimi, note întregi) structură tripartită: **A - B - A'**, la care se adaugă o frază concluzivă de 6 măsuri;

partea a treia – *Scherzo* (mișcare dansantă) în tonalitatea *Sol major* cu un caracter dansant, vioi, plin de umor și strălucire; din punct de vedere structural respectă forma tradițională tripartită cu repriză: *Scherzo* – *Trio* – *Scherzo da capo* (**ABA**);

partea a patra – *Allegro vivo* este în tonalitatea *Do major*³⁵, are un caracter muzical strălucitor și antrenant, ritmul ostinat și percutant fiind elementul stilistic definitiv al acestei mișcări finale a cvartetului; din punct de vedere structural, finalul se articulează bipartit: **A** – 46 de măsuri, o structură internă binară, **B** – 18 măsuri (*Pas lent*), ultima măsură, *Tempo I subito (Allegro vivo)*, are rol de *memento* tematic al **A**-ului, neîndeplinind rolul unei veritabile reprize structurale.

IV.5. ANALIZELE LUCRĂRILOR CAMERALE CU FAGOT DIN CREAȚIA COMPOZITORILOR CONTEMPORANI LIBANEZI

IV.5.1. *Suite française* pentru cvintet de instrumente de suflat – Naji Hakim

Suita compozitorului libanez Naji Hakim a fost compusă în anul 2017 și semnifică omagiul adus Franței din secolul al XVII-lea – în vremea regelui Ludovic al XIV-lea (*le Grand Siècle*); perioada în care s-a exercitat influența literară, filozofică și culturală a Franței asupra întregii Europe.

³⁵ Tonalitate primei părți a cvartetului – procedeu de compoziție tipic genului clasic de cvartet (prima și ultima mișcare apar în tonalitatea de bază).

Compoziția este alcătuită din 12 dansuri, urmate de o mișcare finală în formă de *Rondeau*. Titlul fiecărei mișcări reprezintă o parte din suitele dansante vechi franceze denumite *branle*, în care fiecare dans poate avea forme diferite, caracteristici diferite de la o regiune la alta în funcție de spațiul geografic. Denumirea de *branle* regăsită în titlurile suitei aduce trimiteri către dansurile de grup în formă de cerc, de obicei în metru binar, de origine franceză care au fost populare în perioada Renașterii.

Prima mișcare, *Allègrement - Branle coupé „Cassandrae”*³⁶ se desfășoară pe o formă tripartită de tip **ABB** și are un limbaj modal realizat pe modul numărul 3 cu transpoziție limitată, construit pe sunetul *fa*, al lui Olivier Messiaen³⁷:



Modul nr. 3 cu transpoziție limitată al lui Olivier Messiaen: T - ST - ST - T.

A doua mișcare a suitei, *Modéré – Branle de Village*³⁸, are un caracter pastoral, vesel, strălucitor și luminos, se desfășoară în tonalitatea *Re major* și se articulează pe o formă de *lied* tripartit simplu (**ABA**).

A treia mișcare a suitei, *Branle d'Ecosse*³⁹, este influențată de stilistica dansului scoțian denumit *ecossaise*. Forma acesteia este tripartită cu introducere lentă (*Grave*) și din punct de vedere armonic se desfășoară pe un mod dorian transpus pe *sol*. Caracterul liric și trist al primei secțiuni (*Chantant*) contrastează cu cel dansant și luminos al secțiunii mediane (*Dansant*).

A patra mișcare, *Fièremment - Branle „Dit le bourguignon”*⁴⁰, are caracteristicile unei gavote preclasice (metru binar, *tempo* alert, accente pe timpii principali ai măsurii). Din punct de vedere structural remarcăm articularea ternară de tip **ABB**.

³⁶ *Dans interrompue „Cassandrae”*, [trad. n.].

³⁷ Olivier Messiaen, în cartea sa *La technique de mon langage musical*, dezvoltă cele 7 moduri cu transpoziție limitată, moduri bazate pe sistemul cromatic temperat: primul – scara muzicală în tonuri (în secunde mari, scara hexatonică), al doilea: succesiunea semiton – ton (2m – 2M), al treilea: ton – semiton – semiton (2M-2m-2m), al patrulea: succesiunea semiton – semiton – terță mică (2m-2m-3m), al cincilea – succesiunea semiton – terță mare – semiton (2m-3M-2m), al șaselea mod: ton – ton- semiton- semiton (2M-2M-2m-2m) și ultimul mod: succesiunea semiton- semiton- semiton- ton- semiton- semiton- semiton- semiton- ton- semiton.

³⁸ *Dans populaire/rustic*, [trad. n.].

³⁹ *Dans din Scoția*, [trad. n.].

⁴⁰ „Spuse burgundianul” [trad. n.], cu trimitere către caracteristicile regiunii Bourgogne, Franța.

Următoarea mișcare, **5 – *Les lys répandent leur parfum***⁴¹, se desfășoară în tonalitatea *Lab major* și are caracteristicile stilistice ale unui menuet: caracter dansant, elegant și grațios, metru ternar, accent pe timpul principal, linii melodice expresive, de largă respirație. În plan arhitectonic mișcarea debutează cu o introducere lentă (3 măsuri), urmată de o formă tripartită de tip **ABB**.

A șasea parte a suitei, ***Branle des chevaux***⁴², este scris într-un *tempo* alert și are un caracter jucăuș, ritmat și vioi – *Très vivement et bien rythmé*. Muzica derivă din stilistica dansului tradițional numit *galoppade*⁴³. Din punct de vedere structural remarcăm articularea tripartită de tip **ABB**, mișcarea fiind dublu expusă (semne de repetiție la final).

7. *Branle de Poitou*⁴⁴, următoarea parte a suitei, are un caracter muzical grațios și are la bază stilistica unui *menuet*. *Ethos*-ul muzical este specific regiunii din care provine (*Poitou-Charentes*, astăzi – *Nouvelle-Aquitaine*). Din punct de vedere structural remarcăm articularea tripartită de tip **ABB**, precedată de o introducere lentă (*Grave*) și urmată de o frază concluzivă de 4 măsuri.

8. *Branle de Champagne*⁴⁵, **a opta mișcare** a suitei, are un caracter dansant și vioi în strânsă legătură cu dansul original ce se juca la bălciurile din regiunea din care provine⁴⁶. Din punct de vedere structural, aceasta se desfășoară pe o formă bipartită cu codă, pe un mod dorian transpus pe *mi*.

Următoarea mișcare, **9....*Qui ne rendrait son amour?***⁴⁷, se desfășoară pe stilistica dansului popular numit *loure*⁴⁸. Caracterul muzicii este tandru, grațios, nobil și meditativ. Din punct de vedere structural, această mișcare se articulează monopartit dublu expus (**AA'**), iar la nivel armonic remarcăm desfășurarea pe un mod eolian transpus (pe *fa*#).

⁴¹ *Crinii își răspândesc parfumul lor*, [trad. n.].

⁴² *Dansul cailor - Dans galopant*, [trad. n.].

⁴³ Dans apărut la începutul sec. al XIX-lea în societatea pariziană, apoi în capitalele Europei (Berlin, Londra, Praga), denumit după mersul cel mai rapid al calului - galop; dans rustic, vioi, ce constă în succesiunea de salturi mari.

⁴⁴ *Dans din Poitou*, [trad. n.], o regiune a Franței.

⁴⁵ *Dans de șampanie*, [trad. n.].

⁴⁶ Champagne, regiune din nord-estul Franței.

⁴⁷ *Cine nu și-ar regăsi dragostea?*, [trad. n.].

⁴⁸ Dans medieval vechi francez, originar din Normandia, caracterizat prin ornamentare melodică, ritmul variat, *tempo*-ul moderat sau rar și măsură de 6/8 sau 6/4.

Cea de-a 10-a mișcare a suitei, *Branle des sabots*⁴⁹, are un caracter dansant, în strânsă legătură cu dansul original renescentist⁵⁰. *Tempo*-ul alert (*Impérieusement*), ritmica percutantă, accentele ritmice din debutul ideii muzicale și cele din măsurile ternare alcătuiesc peisajul stilistic al acestei mișcări. Din punct de vedere arhitectonic semnalăm structurarea strofică (3 strofe) și desfășurarea modală pe un mixolidian transpus pe *fa*.

11. *Les bouffons*⁵¹, următoarea mișcare a suitei, are un caracter jucăuș și glumeț și are stilistica unui *bourrée* (dans de curte francez din perioada barocă). Structura muzicală este tripartită de tip ABB, iar din punct de vedere armonic remarcăm centrul tonal al lui *Mib major*.

Penultima mișcare a suitei, 12. *En ce bon pays de France*⁵², are un caracter dansant, de joc, având la bază dansul renescentist numit *Rigaudon*⁵³. Din punct de vedere structural, mișcare este bipartită (prima secțiune – 24 de măsuri, a doua secțiune – 17 măsuri), fiind precedată și urmată de două fraze muzicale de 4 măsuri (ritmică de dactil, acord de cvarte: *fa#-si-mi*). Este de menționat titlul cu note programatice care reflectă adorația compozitorului față de Franța.

13. *Final en Rondeau*⁵⁴, ultima mișcare – *Très vivement*, se desfășoară pe o formă de rondo (ABACA) în care refrenul (A) reprezintă o idee tematică nouă (în *La major*, caracter jucăuș), iar cele două cuplete componente (B și C) reprezintă repriza stilizată a unor momente din mișcărilor precedente.

IV.5.2. *Wind quintet*, nr. 1 – Makram Aboul Hosn

Lucrarea compozitorului libanez este dedicată grupului instrumental al suflătorilor din lemn (flaut, oboi, clarinet, corn și fagot) și se încadrează în tiparul formei tripartite.

Prima parte, I – *Prologue*, reprezintă o structură muzicală tri-penta-partită asemănătoare unui palindrom⁵⁵ (ABCBA) specifică muzicii din secolul al XX-lea, iar din punct de vedere al lim-

⁴⁹ *Dansul saboților*, [trad. n.].

⁵⁰ Dans pe perechi caracterizat prin accentele din debut (și cele asimetrice și ritmica simplă).

⁵¹ *Bufonii*, [trad. n.].

⁵² *În această țară bună (frumoasă) numită Franța*, [trad. n.].

⁵³ Denumirea provine de la maestrul de balet Rigaud, care a prezentat pentru prima oară acest dans. Reprezintă un dans baroc de origine franceză în măsură binară, plin de temperament și vioiciune.

⁵⁴ *Rondeau* – denumirea veche ce reprezintă dansul francez medieval în cerc, care devine ulterior forma clasică – romantică de *rondo*.

⁵⁵ Termenul de palindrom provine de la cuvintele grecești *palin* – înapoi și *dromos* – drum, direcție și semnifică un șir de caractere (cuvinte, fraze sau chiar numere) care citit de la stânga la dreapta sau de la dreapta la stânga rămâne neschimbat.

bajului muzical armonic remarcăm prezența modurilor rezultate din acorduri de cvarte, și a celor două moduri diatonice: frigian (pe *mi*) și eolian (pe *la*).

Partea a doua, are un caracter liric, meditativ, introvertit și se desfășoară pe o structură muzicală de lied tripartit (**ABA**), urmat de o frază concluzivă (5 măsuri). Din punct de vedere al limbajului armonic, mișcarea secundă se desfășoară pe un mod eolian transpus (pe sunetul *do*), cu numeroase elemente armonice cromatice (acorduri cu septimă, acorduri cromatice cu trepte mobile).

Partea a treia a cvintetului, *Epilogue*, se desfășoară într-un *tempo* moderat ($\text{♩} = 90$), are un limbaj armonic modal și se arcuiește pe o formă tripartită de lied (**ABA**). Partea a treia a cvintetului se încheie printr-un ritm de triolet (motiv al destinului) pe un acord de cvarte (*la – re – sol*), specific armonic regăsit încă din debutul lucrării compozitorului libanez Makram Aboul Hosn.

IV.6. Similitudini și diferențe stilistice prezente în cele patru lucrări analizate

Subcapitol prezintă exemple de nivel tehnico-instrumental și elemente de tip morfologico-sintactic întâlnite în analizele lucrărilor muzicale ce aparțin compozitorilor libanezi, franco-libanezi și francezi prin prisma dualității interpretative. Observațiile cu privire la similitudinile și diferențele dintre cele două tipuri de abordare compozițională sunt expuse prin elementele ce aparțin unor viziuni și percepții artistice proprii.

Repertoriul propus aduce referiri la încadrarea componistică în anumite stileme reprezentative, dat fiind faptul că fiecare compozitor deține propria sa poveste, caracter, influențe regăsite laolaltă în expresia muzicală.

Neoclasicismul muzical este prezent, mai ales în primele două lucrări analizate: *Trio-ul* de Fr. Poulenc și *Cvartetul* de J. Françaix prin utilizarea formelor tradiționale clasico-romantice. Modalismul este prezent în toate cele patru lucrările analizate. Înclinația pentru tehnica orchestrației este specifică compozitorilor Jean Françaix și Naji Hakim. Ambii expun predilecția de explorare a timbralității instrumentelor de suflat atât la nivel tehnico-expresiv, cât și al lărgirii ambitusului și dozajului timbral-orchestral optim în cadrul ansamblului.

Cele două compoziții semnate de compozitorii libanezi sunt propuse, cu scopul de a aduce o notă contrastantă la nivel stilistic. Cele două compoziții semnate de compozitorii libanezi sunt propuse, cu scopul de a aduce o notă contrastantă la nivel stilistic. În muzica lor întâlnim o predilecție pentru cântul melismatic, rezultat din folosirea modurilor arăbești și a modurilor majore și minore cu trepte modificate, iar la nivel metro-ritmic întâlnim poliritmii eterogene, generate de un fond al schimbărilor și incertitudinii, ritmul cotidian al societății. În acest context compozitorul Naji

Hakim, de origine libaneză stabilit în Franța, reprezintă un simbol complementar prin lucrarea sa *Suite française*.

IV.7. Repere interpretative din perspective tehnico- instrumentale proprii

Parcurgând acest buchet variat de compoziții, observăm cum cei doi compozitori de origine libaneză își amprentează lucrările sub influența instrumentelor studiate: Naji Hakim organist la origine folosește abundente polifonice și heterofonia specifică muzicii pentru orgă, ce are la bază vechi melodii gregoriene, imitații, prezența liniilor tipice de bas în opulența pânzei polifonice, coraluri, ornamente și arabescuri melodice; în ceea ce privește compozitorul Makram Abou Hosn, contrabasist de profesie în ansambluri clasice cât și formații de *jazz*, putem observa predilecția pentru registrele grave distribuite instrumentelor acompaniatoare (cu precădere în știma pentru fagot, considerându-l un substitut timbral potrivit contrabasului).

Specificul muzicii de cameră franceze este reliefat prin rafinament, sonorități aerate, conotații melodice ambientale, chiar și înclinații către melosul stradal întâlnit în *Cvartetul* de J. Francaix.

Stilul muzical francez se poate descrie ca fiind colorat, transparent, clar, articulat, elegant și concis. De asemenea se caracterizează ca fiind un stil cu potențial de proiectare de imagini vizuale, reprezentativ prin complexitatea armoniilor individuale.

Soluțiile ajutătoare în vederea realizării unor interpretări veritabile a muzicii de cameră franceze și principiile ce vizează optimizarea studiului în formula de ansamblu cameral, trebuie să aibe în vedere că ritmul se subordonează melodicului, prin urmare vocile acompaniatoare vor urmări vocile solistice conducătoare; gândirea pe fraze ce încadrează minim 8 măsuri, chiar și în cazul ritmurilor contratimpate, unde abundența contratimpilor, a sincopelor, a hemiolelor par să dilueze organizarea metrică. Atenția și concentrarea nu cade pe numărătoare cât pe ascultare, pe capacitatea interpretului de a anticipa, colabora activ și de a interpreta pe lanțuri de fraze lungi acumulând astfel energie și dinamism la nivel interpretativ.

Un alt aspect important în redarea muzicii franceze este reprezentată de înțelegerea semiografiei regăsită în partituri: *parlando*, *tenuto* - nu reprezintă sunete lungi ci atacuri „relaxate”, grațioase. Linia de deasupra notelor nu se execută prin note portate/tenute. Dacă compozitorul dorește *tenuto* vom întâlni notația *ten** deasupra notei și nu o linie deasupra sunetului, datorită faptului că muzica franceză, încă din Baroc a fost mult subordonată și asociată dansului caracteristici ale reverențelor curtenitoare.

Din perspectiva instrumentistului de ansamblu aş afirma că adevărata artă combinatorie o reprezintă mixul sonor, melanjul timbral obţinut prin dozajul dinamic între voci şi sugestia ca formă de expresivitate.

Concluzii finale / Contribuţii originale

Un interpret desăvârşit nu va încerca niciodată să uimească prin virtuozităţile şi abilităţile sale, pentru că o interpretare reprezintă echivocul făuririi acelor mijloace ce pot aduce la suprafaţă virtuţile creatorului netulburate de personalitatea interpretului.

Filonul cultural al fiecărui artist va juca întotdeauna un rol important în evoluţia sa profesională, în proiecţia viselor şi aspiraţiilor, în călătoria spre succes, în alegerea proiectelor şi implicit a repertoriilor. Datorită unei îndelungate experienţe profesionale desfăşurate pe teritoriul Libanului alături de muzicieni cât şi nume de valoare din rândul compozitorilor, am abordat un număr variat de lucrări ce aparţin unor personalităţi complexe şi diverse din domeniul artistic. Un număr majoritar al lucrărilor reprezintă partituri în primă audiţie, dedicate în special fagotului cât şi diverselor formule de ansambluri camerale. Lucrările presupun adevărate provocări la nivel tehnic şi interpretativ, multitudini de concepţii creatoare bine individualizate nicidecum epigonice, fapt ce a condus la promovarea şi valorificarea originilor şi influenţelor orientale prezente în cultura muzicii clasice.

Legătura creată între compozitorul contemporan şi interpretul căruia i se dedică o lucrare în primă audiţie presupune o responsabilitate, o asumare înainte de toate a interpretării primordiale, o strânsă colaborare ce a călăuzit întreg procesul de studiu. Iată că o ţară atât de îndepărtată şi diferită de România a abordat un repertoriu atât de vast şi variat dedicat fagotului din care rezultă o admirabilă întrepătrundere şi colaborare la nivel cultural.

Fagotul nu se încadrează în tipologia instrumentelor cu tradiţie orientală, însă pe parcursul acestei cercetări compozitorii libanezi au reuşit să plaseze fagotul în ipostaze artistice inedite, oferindu-i libertăţi de exprimare ce-i pun veleităţile şi versatilitatea la încercare.

Ceea ce am oferit cu prilejul acestei cercetări este un cadru teoretic pentru expunerea dar mai ales exemplificarea unor fenomene de percepţie muzical-sonore foarte interesante, dar rar studiate, cât şi încercarea de a evidenţia şi încuraja varietatea domeniului muzical artistic din spaţiul oriental libanez.

Utilitatea acestei cercetări are drept scop prezentarea noţiunilor teoretice elementare de compoziţie orientală, promovarea dar mai ales colaborarea cu compozitorii contemporani libanezi,

o sursă componistică inedită și necesară în vederea extinderii dar mai ales diversificării repertoriului cameral pentru fagot.

Afirmațiile concluzive pot suna astfel: evoluția și cariera unui compozitor clasic libanez nu poate fi decât un traseu sinuos și aparent debusolant, însă compozițiile muzicale alese spre cercetare vor reuși cu certitudine să seducă auzul și să proiecteze imaginile meleagurilor orientale din care provin: piețele parfumate autohtone presărate cu mirodenii dintre cele mai variate, priveliști mediteraneene excentrico - exotice, o lume a contrastelor neașteptate, surprinzătoare și totodata seducătoare; o forfotă generată de melanjul națiilor și al religiilor, pe un fundalul stradal asigurat de muzicalitatea cântărilor muezinilor, și de ritmurile percuțiilor tradiționale orientale.