World Music

Muzica Arabo-Andaluză (II)

Cezar Bogdan Alexandru GRIGORAŞ

Suita de tip nouba

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

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

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

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

Susţinerea afirmaţiei că piesa denumită *nouba* reprezintă o suită necesită îndeplinirea unei serii de condiţii. În primul rând, între părţile componente ale unei suite trebuie să existe o unitate bazată pe mai multe puncte comune. Nu orice ansamblu de piese disparate poate forma o suită. În cadrul *noubei*, această unitate se regăseşte la nivel de apartenenţă modală, calitate comună a tuturor mişcărilor ce o compun. Această apartenenţă modală comună conferă grupajului de părţi componente ale *noubei* unitatea şi coerenţa necesare unei suite. Raţiuni practice legate de morfologia instrumentelor au condus de asemenea la ordonarea pieselor în cadrul suitei *nouba* după principiul apartenenţei modale. Având în vedere faptul că nu se putea schimba acordajul instrumentelor după fiecare piesă, s-a ajuns la varianta unui acordaj unic pentru toată suita.

Suita *nouba* este interpretată de către soliştii vocali şi de către instrumentişti în heterofonie. Vocile se întrepătrund, fiecare interpret expunând aceeaşi linie melodică, mai mult sau mai puţin variată şi ornamentată. Există părţi care se desfăşoară într-o mişcare sau tempo liber – fără suport ritmic şi părţi ce au o cadenţă regulată, măsurată, unde ritmul are o importanţă capitală. Conform muzicologului orientalist Christian Poché [6]), noţiunea de tempo este secundară, esenţială fiind evoluţia în timp a vitezei de execuţiei, altfel spus acceleraţia. Astfel, formulele ritmice caracteristice fiecărei părţi pot suferi modificări datorate acceleraţiei tempo-ului – se schimbă schema structurilor metrice, trecându-se de la un metru de patru timpi la unul de şase sau chiar opt. O altă observaţie extrem de importantă este legată de faptul că unele părţi ale

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

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

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

Situaţia nu este identică în Algeria, unde există suite *nouba* ce se bazează pe moduri ce conţin micro-intervale. Totuşi, majoritatea modurilor existente în muzica arabo-andaluză algeriană sunt diatonice, micro-intervalele nefiind constitutive. Aceasta era situaţia la confluenţa sec. XIX şi XX, conform cercetătorilor Delphin, Guin, Salvador-Daniel sau Rouanet [7]). În cursul sec. XX, lucrurile s-au schimbat şi influenţa muzicii provenite direct din Orient – în special prin

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

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

Unii muzicologi occidentali văd în suita arabo-andaluză *nouba* un punct de plecare către suita occidentală de tip baroc, adusă la perfecţiune în timpul lui Johann Sebastian Bach. Cert este că termenul de *suită* asociat muzicii clasice europene apare pentru prima oară în Franţa anului 1557 [8]), la multe secole după apariţia primei suite arabo-andaluze de tip *nouba*.

Relaţia poezie-muzică

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

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

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

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

Poemele cântate de către solişti vocali sunt acompaniate de către instrumentişti conform principiilor heterofoniei. O altă regulă de bază a muzicii arabe în general este aceea că toţi ascultătorii trebuie să înţeleagă textul literar. În consecinţă, acesta trebuie să fie clar, explicit, în aşa fel încât mesajul să fie perfect recognoscibil de către toată lumea.

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

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

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

Instrumentele utilizate în muzica arabo-andaluză

Încă din sec. X, în ţările arabe au fost repertoriate şi descrise instrumentele folosite în muzica orientală. S-au efectuat adevărate clasificări organologice, în funcţie de factura instrumentelor sau de modalitatea lor de acţionare. Astfel, instrumentele cu coarde se puteau împărţi în : coarde ciupite, coarde lovite şi coarde acţionate prin intermediul unui arcuş. Alte sisteme de clasificare propun diferenţierea instrumentelor cu coarde ghidându-se după prezenţa – sau absenţa – tastelor pe limbă.

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

dovedeşte perioada extrem de fastă a civilizaţiei existente în acea perioadă în Peninsula Iberică. O mare parte a acestor instrumente reprezentate grafic sunt de origine orientală şi vor influenţa într-o măsură foarte importantă dezvoltarea ulterioară a artei muzicale în Europa creştină.

În ceea ce priveşte tipologia ansamblurilor, nu exista o structură standardizată, dar se poate afirma că, în general, în muzica practicată în Orient erau preferate ansamblurile de mici dimensiuni. Aceste grupuri restrânse, de trei, patru sau cinci instrumentişti, la care se adăugau soliştii vocali, s-au dovedit mult mai adaptate la condiţiile şi spaţiile în care aveau loc reprezentaţiile muzicale. Existau cu titlu de excepţie şi ansambluri orchestrale de mari dimensiuni ce puteau ajunge la 100 de membri. Aceste adevărate orchestre erau prezente mai ales la curţile regale din marile capitale ale lumii arabe – Bagdad, Cairo, Damasc.

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

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

repertoriul suitelor de tip *nouba*. Se menţionează existenţa lui ca unic instrument de acompaniament sau în prezenţa *rebab*-ului şi a *tar*-ului – grupul de bază al *noubei*, ce s-a păstrat până în sec. XX. Un alt aspect esenţial legat de importanţa *luth*-ului în muzica orientală este faptul că toată teoria muzicală tono-modală arabă se bazează pe digitaţia specifică acestui instrument.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Comportament şi tehnici performative

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

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

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

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

În Maroc, transformarea responsorialului în antifonie – preluarea de către un cor a rolului deţinut de solist – este extrem de evidentă. Există chiar şi variante în care în loc de două grupuri, găsim doi solişti ce îşi răspund, preluând unul de la altul frazele melodice. Muzica bazată pe pricipiul antifoniei se regăseşte şi în repertoriile populaţiilor beduine din Peninsula Arabică.

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

Importanţa improvizaţiei în muzica de factură orientală

Ceea ce frapează în primul rând pe un muzician de formaţie clasică intrat în contact cu muzicieni specializaţi în muzica orientală este importanţa capitală pe care aceştia o

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

Unul dintre factorii favorizanţi ai acestei înclinaţii către improvizaţie este prezenţa unei legături fundamentale între oralitatea muzicii orientale şi caracterul ei improvizatoric. Nefiind notată, transmiterea muzicii se face conform principiului oralităţii, de la maestru la elev. Acesta din urmă încearcă să îşi imite profesorul, învăţând atât rudimentele textului muzical, cât şi elementele legate de expresie şi de interpretarea respectivei piese, dezvoltându-şi în acelaşi timp creativitatea sa muzical-artistică. Iniţierea în tainele muzicii nu se poate face fără ajutorul unui profesor, dar este sarcina elevului să îşi găsească drumul şi calea în ceea ce priveşte imaginaţia improvizatorică, păstrând însă caracteristicile originale ale piesei. Se eboşează în acest fel tipologia improvizaţiei, care nu este eliberată de toate valenţele sale, ci trebuie să se înscrie în estetica şi în contextul muzical general al lucrării. Totuşi, aceste consideraţii legate de înscrierea improvizaţiei în cercul muzical al respectivei lucrări au fost de multe ori neglijate în trecut, motivele fiind dintre cele mai diverse : interpreţi de o mai slabă factură profesională, influenţe muzical-culturale externe, transmiterea orală a repertoriilor – bazată deci pe memoria colectivă şi nu pe documente scrise, precum şi tendinţa quasi-

generală a muzicienilor de a se adapta cerinţelor de moment ale ascultătorilor. Părţile improvizate ale unui repertoriu sunt primele care suferă modificări în timp, datorită caracterului lor relativ liber. Această libertate relativă a interpreţilor a fost de foarte multe ori depăşită, ajungându-se la situaţii similare celor din Europa începutului de sec. XVIII, când soliştii virtuozi se lansau în cadenţe improvizate fără sfârşit şi adeseori fără nici o legătură cu piesa propriu-zisă.

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

Tehnici şi tipologii ale improvizaţiei

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

Se ştie că, încă de la început, în cadrul suitelor de tip *nouba*, improvizaţiile instrumentale se găseau în mod normal în preludiile de la începutul suitei, precum şi în mişcările instrumentale ce erau intercalate între mişcările vocale. Cu timpul, numărul mişcărilor instrumentale, precum şi

dimensiunile acestora, au sporit substanţial. Deşi la începuturi instrumentele aveau un rol predominant acompaniator, în cadrul *noubei* actuale, părţile instrumentale au ajuns să aibă practic o pondere egală cu cea a părţilor vocale. Firesc, practica improvizaţiei s-a dezvoltat odată cu extinderea importanţei muzicii instrumentale. Ca şi improvizaţia din epoca barocă, improvizaţia practicată în cadrul muzicii arabo-andaluze este bazată într-o mare măsură pe ornamentaţie. Această ornamentaţie se aplică atât muzicii instrumentale, cât şi muzicii vocale. Liniei melodice de bază i se grefează o mulţime de ornamente, cum ar fi : apogiaturi, mordente, *gruppetti*, *glissandi*, note de pasaj ce leagă intervalele mai mari. Sentimentul de extremă fluiditate şi sinuozitate este accentuat într-o mare măsură de existenţa micro-intervalelor şi de o articulaţie slabă, moale, specifică instrumentelor cu arcuş, dar prezentă chiar şi în cazul instrumentelor cu coarde ciupite – *luth*, *kwitra*.

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

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

punct de vedere emoţional în realizarea acestei creaţii instantanee.

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

O variantă extinsă a improvizaţiei *istihbar* este denumită *taqsim*. Acest tip de improvizaţie este specific şi originar din zona Orientului Apropiat şi are caracteristicile unui solo instrumental cu un caracter virtuoz pronunţat. În muzica arabo-andaluză, *taqsim*-ul a pătruns ca o extensie a improvizaţiei *istihbar*, conferind instrumentiştilor posibilităţi de exprimare mult mai ample şi mai evoluate. În cadrul *taqsim*-ului se pot explora posibilităţile tehnice şi sonore extreme ale instrumentelor, se pot efectua inflexiuni la moduri – sau chiar tonalităţi – mai îndepărtate, libertatea improvizatorică oferită interpretului fiind mai mare. Mult mai amplă ca dimensiuni, improvizaţia *taqsim* favorizează libera exprimare a interpretului, atât din punct de vedere tehnic, cât mai ales expresiv şi emoţional. Nu se poate vorbi totuşi despre o improvizaţie cu caracter aleator, fiecare mod explorat având anumite reguli de

respectat. Există anumite momente ce trebuie marcate, cum ar fi punctele de plecare, momentele de suspensie, anumite turnúri caracteristice, semi-cadenţe sau cadenţele finale. Succesiunea şi ierarhia acestor momente sunt elemente extrem de precise şi de importante, pe care libertatea interpretului nu le poate omite sau permuta. Aceste momente cheie ce reprezintă pilonii – sau reperele – improvizaţiei, sunt cunoscute şi aşteptate de către public şi un bun instrumentist trebuie să le marcheze şi să le evidenţieze. Discursul melodic se desfăşoară conform unei scheme relativ prestabilite, ce conţine elemente legate de evoluţia tono-modală, paleta dinamică, precum şi de progresia temporală. Fiecărui mod îi sunt asociate în mod tradiţional anumite şabloane sau clişee motivice – ritmico-melodice – ce evidenţiază şi diferenţiază respectivul mod. Interpretul este liber să introducă şi să inventeze noi şabloane motivice, mai mult sau mai puţin diferite faţă de cele tradiţionale, care îi vor defini şi îi vor individualiza personalitatea artistică. Introducerea acestor motive modale noi trebuie să aibă la bază analiza detaliată a motivelor deja existente şi presupune o cunoaştere extrem de profundă a spaţiului şi a contextului modal respectiv, precum şi o capacitate improvizatorică şi o creativitate deosebite.

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

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

Improvizaţia *taqsim modernă* împinge graniţele universului modal prin inflexiuni repetate, mai mult sau mai puţin îndepărtate. Sunt introduse elemente de tehnică

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

Improvizaţia *liberă* este o formă relativ nouă în cadrul muzicii arabo-andaluze, ce se realizează fără vreo schemă prestabilită, bazată pe o dezvoltare melodică instantanee. Creaţie specifică lumii muzicale contemporane, improvizaţia liberă este adoptată de către un număr relativ redus de muzicieni, percepţia şi atitudinea publicului faţă de acest tip de manifestare creativă eliberată de legăturile cu tipologia tradiţională fiind mai degrabă rezervată.

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

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

NOTE

[1]) *Ibn Rushd*, denumit în latină *Averroes* (1126-1198) – celebru erudit, filozof, jurist, medic şi teolog musulman. Născut la Cordoba, *Averroes* este unul dintre cei mai importanţi analişti ai operei lui Aristotel. Lucrările sale traduse imediat în latină şi ebraică au constituit o bază de studiu pentru filozofii medievali europeni şi evrei. A mai scris lucrări de gramatică, medicină, astronomie şi matematică. Deşi în timpul vieţii a deţinut funcţii importante pe lângă curţile diferiţilor monarhi, moare în exil, în Maroc, renegat de lumea musumlană, în special datorită convingerilor sale filozofice.

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

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

[4]) *Francisco Alberto Clemente Salvador-Daniel* (1831-1871), muzician şi compozitor orientalist francez, cu origini evreieşti spaniole. Între anii 1853-1864 a trăit în ţările Africii de Nord (Tunisia, Algeria, Maroc), cercetând şi culegând muzică tradiţională din diferite regiuni. A armonizat, orchestrat şi introdus melodii şi procedee de influenţă orientală în compoziţiile sale de muzică clasică. Moare împuşcat pe baricade, în timpul Comunei din Paris.

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

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

[7]) citaţi de Christian Poché, p. 79, 80.

[8]) cf. Ivanka Stoïanova, citată de Christian Poché, p. 76.

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