

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ BUCUREȘTI

REZUMAT

Conducător științific:

PROF. UNIV. DR. LILIANA RĂDULESCU

Doctorand:

AURELIAN FRANGULEA

BUCUREȘTI

2016

REZUMAT

Intitulată *Imagistică și picturalitate – atribute de esență ale creației corale impresioniste; influențe și ecouri europene*, teza de doctorat are ca scop cercetarea aplicativă a incidenței curentului muzical impresionist în creația corală europeană din perspectiva imagisticii, privită ca principiu esențial în realizarea actului dirijoral generator de semnificație.

Alegerea tematicii a fost determinată de interesul direct și personal în descoperirea și fructificarea a cât mai mult din arsenalul timbral al vocii umane integrate coral considerând, totodată, că un asemenea studiu poate fi o cale în aplicarea unor soluții și în descoperirea altora noi la problematicile apărute în interpretare, în cadrul etapelor constituirii actului dirijoral și în ce privește vocalitatea. Cercetarea se raportează la creația corală impresionistă sau cu influențe impresioniste, acest domeniu dezvăluind o manifestare plenară a coloristicii și o reală și puternică tendință de sugestie și evocare imagistică.

Teza de doctorat cuprinde cinci capitole, primul fiind introductiv și argumentativ, cu referire la contextul istoric al apariției impresionismului muzical și la explicitarea noțiunilor de imagistică și picturalitate; următoarele patru capitole sunt dedicate analizelor stilistice și interpretative, demersul fiind concentrat, așa cum am afirmat deja, atât asupra unor lucrări corale ale compozitorilor inițiatori ai impresionismului, cât și asupra creațiilor unor muzicieni atrași de coloristica specifică. În cadrul analizelor am optat de la bun început, ca abordare stilistică particularizată, pentru poziționarea timbralității ca element central și subordonant al aproape întregului parametral, în realizarea dezideratelor de semnificare ale actului muzical.

În prima parte a capitolului I sunt prezentate, într-o expunere diacronică, schimbările sociale, culturale și artistice ale secolului al XIX-lea ce au condus, în ultimă instanță, la apariția impresionismului muzical. În Franța, naturalismul inițiat de Gustave Courbet în pictură și apoi realismul lui Émile Zola, Honoré de Balzac și Stendhal sunt urmate de verismul italian și naturalismul german și austriac. Impresionismul nu întârzie să apară în Franța, reprezentat de pictorii Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Paul Cézanne, Camille Pissaro, Claude Monet, Alfred Sisley, alături de simbolism și parnasianism în poezie (Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Pierre Louÿs, Charles Baudelaire), influențând în egală măsură, se pare, orientarea estetică și alegerile stilistice ale lui Claude Debussy și ducând, astfel, la apariția impresionismului muzical.

Partea a doua (subcapitolul al doilea) a primului capitol expune atât definiția și explicarea termenilor *imagistică* și *picturalitate*, cât și argumente în sprijinul asocierii acestor concepte cu domeniul de manifestare al muzicii. Pentru realizarea scopurilor propuse în acest subcapitol am apelat la punctul de vedere al psihologiei, definind noțiunile de *imaginație*, *imaginar* și *image* și ajungând, prin acestea, la conceptul de *imagistică*. Din perspectiva muzicologiei și a esteticii au fost relevate și apoi extrapolate în universul sonorităților corale, modalități prin care muzica tinde să determine conexiuni cu domeniul vizualului și să sugereze imagistici și anume: 1) apelul la idei generale interfață (asociații subiective), 2) semnificarea prin melos specific și 3) timbralitatea. *Identificarea, dezvăluirea conexă și actualizarea* imagisticii, ca parcurs necesar în realizarea semnificării investighează domeniul timbralității și corespund celor trei etape ale constituirii actului dirijoral și punctului de vedere al acestora asupra sonorităților plurivocale. În încheierea capitolului sunt redată anticipat și la modul general câteva puncte importante în analizele stilistice și interpretative ce au ca element central timbralitatea și, totodată, sunt propuse unele soluții de principiu în interpretare și în generarea și controlul coloristicii și, ca urmare, al imagisticii.

Capitolul al II-lea este dedicat creației corale a inițiatorilor curentului muzical impresionist, Claude Debussy și Maurice Ravel și cuprinde analizele stilistice și interpretative a șase piese corale, împărțite în două subcapitole.

Primul subcapitol tratează analitic ciclul *Trei cântece pentru cor mixt a cappella* pe versuri de Charles d'Orléans (1908), un triptic ale cărui scriituri poartă amprenta unor perioade diferite de creație ale autorului. Debussy compune prima și a treia piesă în 1898, reiterând stilizat spiritul chansonului din perioada renașterii (secolul al XVI-lea), iar în 1908 scrie al doilea cântec al ciclului, inspirat de sonoritățile iberice de care era atras în acea epocă (1908 – *Iberia*).

Prima piesă a tripticului se numește *Dieu! Qu'il la fait bon regarder!* (*Doamne! Cât e de plăcut a o privi!*) și este, așa cum am arătat, o aluzie la sonoritățile muzicii din perioada renașterii, realizată, însă, fără a pierde nimic din libertățile și cuceririle armonice atât de dragi compozitorului. Pe textul cu formă fixă de rondel, Debussy a conceput o construcție ce se poate asimila unei arhitecturi de lied tripartit cu al doilea B variat. Pe parcursul piesei predomină din punct de vedere melodic sistemul modal medieval, iar categoria sintactică majoritară este omofonia izoritmă. Armonia este complexă, alternând relațiile modale cu cele ale funcționalului tonal; paralelisme sunt frecvente, ca și acordurile de septimă, nonă, undecimă

și ornamentica armonică datorată poliritmiilor. Ca un element de specificitate al acestei lucrări, în aranjamentul vocilor Debussy folosește cu precădere registrele medii și grave, acest fapt generând o timbralitate efemeră, transparentă și, totodată, caldă și învăluitoare; în acest sens, dirijorul va insista pentru generarea de armonice joase în dinamică redusă. Toate aceste elemente menționate vor contribui la îmbogățirea paletii coloristice și, implicit, la realizarea unei imagistici dincolo de ceea ce textul poetic poate înfăptui.

A doua lucrare a ciclului coral se intitulează *Quant j'ai ouy le tabourin (Când am auzit tamburina)* și este scrisă în 1908, fiind influențată de sonoritățile iberice. Cu o scriitură ce relevă prevalența melodiei acompaniate (linia melodică fiind susținută de solo de mezzo-soprană), piesa dezvăluie o alcătuire reprezentată unitar prin forma de lied tripartit. Sunt prezente două planuri sonore distincte: a) un plan ritmico-melodic și armonic cu serii repetitive de formule în staccato bazate pe piciorul metric dactil și b) un plan de importanță egală, o linie melodică desfășurată în legato fluent, calm, cu dinamică pe spații mari. Piesa pune în lumină astfel, coloristici și caractere contrastante, dar și semnificații diferite ale planurilor.

Yver, vous n'êtes qu'un villain (Iarnă, nu ești decât o ticăloasă) este piesa cu care ciclul de trei cântece corale al lui Debussy se încheie, revenind, totodată, la sonoritățile primei lucrări, ca o nouă trimitere la muzica renașterii. Alternanța categoriilor sintactice este prevalentă în această piesă, la fel și alternanța cvartet de soliști – tutti (în primele două secțiuni), cele două elemente de scriitură fiind generatoare de variație timbrală. Într-un tempo alert, lucrarea se desfășoară în sistem tonal, iar arhitectura cea mai relevantă în actualizare este forma Ramă (Ramenform) cu Bar dialectic la interior și Rama Z întreruptă de o paranteză cu ascensiune dinamică. Se dezvăluie aceleași agregate armonice complexe care sunt prezente în prima piesă a tripticului, la care compozitorul a mai adăugat și alte serii de disonanțe (tensiuni) nerezolvate. În repetiții, dirijorul va acorda atenție deosebită intonației, insistând asupra exercițiilor de acordaj. Schimbările la nivel timbral, se vor realiza și în funcție de semnificațiile textului și de imagistica pe care acesta o propune.

În cadrul subcapitolului doi sunt analizate lucrările cuprinse în ciclul *Trei cântece pentru patru voci a cappella* compuse de Maurice Ravel. Deși este preocupat și atras de structurile scalare modale, compozitorul este atașat sonorităților impresioniste și își personalizează arta printr-un melos mai conturat, un funcțional tonal mai clar și prin forme mai riguros construite. De asemenea, se remarcă printr-o strălucire coloristică și o imagistică mai directă, dar și prin

predilecția pentru fantezie și basm, pentru umorul fin și prin atracția pentru sonoritățile iberice și ritmurile de dans.

Ciclul *Trei cântece pentru cor a cappella* a fost scris pe versuri proprii în timpul primului război mondial (1915), iar din textele poetice răzbate unitar și cu discreție ideea de pierdere. Un alt punct comun al celor trei piese este elementul dramaturgic realizat, prin expunerea conflictuală sau nu, cu concursul personajelor. Cele trei lucrări au caracter contrastant, observându-se și în această muzică melanjul între echilibrul neoclasic și fantezia impresionistă, o caracteristică ce marchează întreaga creație a lui Ravel.

Prima piesă a ciclului se intitulează *Nicolette* și este, în esență, o glumă muzicală cu mare încărcătură ironică și chiar sarcastică, s-ar putea spune. Cu o alternanță între omofonie și melodia acompaniată, lucrarea are o formă strofică în care fiecare secțiune se definește printr-un tablou. Vocile purtătoare de linie melodică se schimbă, așadar, la fiecare strofă în funcție de personaj, implicând și schimbările timbrale dorite de autor. Armonia este modală și include paralelisme pe trepte alăturate ale modului. Unele efecte coloristice se pot obține și prin modificări subtile de emisie, fără a prejudicia, însă, impostația.

A doua lucrare a tripticului este *Trois beaux oiseaux du paradis (Trei păsări frumoase din Paradis)* și este scrisă într-un tempo mai liniștit (Moderato), în sistem modal.

Piesa are o arhitectură de lied tripentapartit și este compusă pentru soliști cu acompaniament de cor, cu o armonie adesea minimalistă, însă generatoare de timbralități subtile și rafinate. Frazarea se construiește pe unități de sens mai mari, cu detalii de dinamică interioară reținute și fără exagerări patetice, pentru a nu întrerupe fluxul melodico-armonic cu caracter evocator și melancolic.

Lucrarea ce încheie ciclul coral se numește *Ronde* și este o șarjă scânteietoare de ironie și sarcasm. Sistemul este modal, iar categoria sintactică oscilează între melodia acompaniată și omofonia izoritmă. Armonia se construiește atât pe funcționalul modal cât și pe cel tonal (alternează relațiile funcțional-tonale cu cele plagale) și folosește omofoniile pe două voci pentru a sublinia mai mult coloristica specific modală. Metrul este alternativ și se constituie într-un tipar la nivelul strofei muzicale. Dinamica este fluctuantă și cu punct de maximă expansiune bine pregătit și, în plus, disonanțele ce preced această zonă vor trebui utilizate în ireversiune în scopul acumulării tensionale. Trebuie remarcat faptul că, în timp ce la Ravel culminațiile principale se pregătesc deseori prin acumulare tensională de-a lungul întregii

lucrări, la Debussy zona de maximă expansiune este adesea pregătită în mod special și pe secțiuni mai scurte sau construite în acest scop.

Capitolul al III-lea se referă la creația corală a patru compozitori francezi, contemporani cu Debussy și Ravel și atrași de elementele limbajului impresionist, muzicieni ce au descoperit căi personale de a fructifica descoperirile inițiatorilor curentului. Charles Koechlin, Florent Schmitt, Louis Aubert și André Caplet sunt prezenți în cadrul acestui studiu cu câte o lucrare reprezentativă pentru tematica aleasă.

Prima piesă corală analizată în acest capitol este *La belle tasse chinoise (Frumoasa ceașcă chinezească)* de Charles Koechlin, o lucrare scrisă pentru cor de femei cu acompaniament de pian, pe versurile poetului parnasian Théodore de Banville. Forma perfectă a rondelului prilejuiește arhitectura unui rondo cu proporții inegale ale refrenului și cupletelor, o configurație care se justifică, însă, prin tempoul (*Allegretto scherzando*), metro-ritimica și caracterul piesei. Scriitura este omofonă, în sistem tonal-modal, iar combinația dintre acordica celor trei voci de femei și acompaniamentul pianului se concretizează în acorduri de septimă cu nonă sau sextacorduri. Armonia rafinată, la care se alătură și omogenizarea pe trei voci egale au ca rezultat sonorități calde, transparente, dar și strălucitoare uneori, în conformitate cu imagistica textului poetic.

Florent Schmitt este prezent în acest capitol cu lucrarea *Oral* din ciclul *Cinq choeurs en vingt minutes (Cinci coruri în douăzeci de minute)* pentru cor mixt și orchestră sau pian, pe versurile lui Lucien Marceron. Caracterul ironic al textului poetic a fost o șansă pentru compozitor de a-și etala umorul șarjant, strălucitor, cu tentă raveliană și cu tipul de energie specific muzicii sale. Schmitt alătură sistemele modal și tonal prin suprapuneri de scări medievale peste relații funcțional-tonale ascunse printre pasaje cromatice și trepte secundare alterate. Forma se constituie într-un lied tripentapartit, o arhitectură clară cu individualizări tematice bine conturate. Linia melodică se remarcă fără dificultate, construindu-se, uneori, repetitiv la nivel motivic. Alternanțele de categorii sintactice apar frecvent și trebuie exploatate în interpretare din perspectiva coloristică. Armonia se vădește a fi un parametru complex ce include sextacorduri, acorduri de septimă, nonă și undecimă și înlănțuiri cu trepte secundare alterate, modulații și zone inflexionare, toate reunite în serii de disonanțe rezolvate miraculos și cu consecvență, în final de frază sau secțiune, într-un acord perfect consonant. Dinamica este bine reprezentată și se manifestă pe o plajă destul de mare, relevând multe schimbări pe spații reduse. Paleta coloristică abundă în tonuri strălucitoare de influență

raveliană, însă sunt prezente și intensități mari în registrul acut în crescendo-uri inflamante ce amintesc de sonoritățile straussiene. În repetiții, dirijorul trebuie să insiste asupra intonației corecte, să gestioneze atent nuanțele mari, să soluționeze problemele de impostaj ce pot apărea din cauza registrului acut și a intensităților mari.

Lucrarea lui Louis Aubert se intitulează *Avril* și face parte din dipticul coral *Deux Poèmes* pe versurile poetului și libretistului Jacques Chenevière. Pentru cor mixt și soliști cu acompaniament de pian, piesa are o construcție amplu dimensionată, iar forma ce structurează cel mai unitar ireversiunea este lied-ul bipartit cu mică repriză. Scriitura se bazează pe alternanța omofoniei izoritmice cu pasaje polifonice sau de melodie acompaniată și, împreună cu imprecizia elementului tonal funcțional și cu paradigma tematică evazivă uneori, participă la crearea de ambiguități ce au ca rezultat (ajutate și de dimensiunile lucrării), creșterea densității de informație cuprinsă în formă. Deși modificările de categorii sintactice sunt frecvente, linia melodică nu pierde din claritatea expunerii, în prima parte. În a doua parte se remarcă existența simultană a două sau trei planuri sonore, a căror ierarhizare intră în atribuțiile dirijorului. Armonia este, pentru compozitor, un parametru important cu tendință către sonoritățile raveliene, dar și debussyene uneori, într-un mod în care nu rareori culorile calde și transparente se alătură strălucirilor de diamant în urmărirea imagisticii textului poetic conceput în tonuri de pastel. Galeria acordurilor specifice impresionismului este prezentă, însă este folosită de Aubert în modalități particularizante prin registrele înalte și intensitățile mari folosite frecvent. Coloristica este bogat reprezentată în această lucrare și are ca punct de pornire un text poetic cu o imagistică extrem de sugestivă. Timbralitatea generatoare de culori vii, strălucitoare, ca și tonurile calde, învăluitoare ce sugerează o imagistică marcată de lirism sunt prezente în această muzică pentru a desluși sensurile textului poetic și a le conferi o nouă dimensiune.

Lucrarea lui André Caplet, *Inscriptions champêtres (Inscripții câmpenești)* este compusă pentru cor de voci egale pe versuri de Remy de Gourmont. Sistemele modal și tonal alternează sau se întrepătrund creând, uneori, sonorități cu tentă orientală de care, se pare, compozitorul a fost atras. În coloristica de sorginte impresionistă determinată, în parte, de structurile scalare modale se simte influența ultimei perioade de creație a lui Debussy. Urmărind forma și semnificațiile textului poetic, Caplet a structurat lucrarea într-o arhitectură de tip caleidoscop (mozaic), dedicând fiecărei strofe o secțiune particularizată din punctul de vedere al discursului și al semnificațiilor. Melodia apare cu claritate și se poate evidenția în unele momente

polifonice sau se estompează în fragmentele omofon-izoritmice. Armonia complexă îmbină rafinat cromaticul cu diatonicul, modalul cu tonalul și dezvăluie o tendință evidentă spre coloristica transparentă de tip impresionist. În lucrul cu formația, în etapa conexă se vor rezolva eventuale probleme de intonație, iar exercițiile de acordaj vor fi obligatorii, incluzând succesiuni acordice derivate din unele înlănțuiri regăsite în lucrare. Dinamica este notată în partitură și are o plajă destul de întinsă de manifestare, participând alături de armonie la înfăptuirea unei coloristici coerente și, implicit, la realizarea imagisticii propusă în text.

Capitolul al IV-lea prezintă patru compozitori din afara granițelor Franței, având fiecare alegeri stilistice distincte și orientări estetice bine definite și în creația cărora se pot regăsi unele elemente clar reprezentate ale curentului impresionist. Filonul menționat își va dezvălui prezența, însoțind verismul lui Giacomo Puccini, apoi va apărea, cu note personale, în coloristica strălucitoare a lui Ottorino Respighi; elemente impresioniste vor îmbogăți abordarea romantică dar îndrăzneată a lui Frederick Delius și vor lărgi paleta timbrală a sonorităților modale populare ale creației lui Zoltán Kodály.

Analizele cuprinse în acest capitol debutează cu fragmentul *Perche tarda la luna* (*De ce întârzie luna să apară*) din opera *Turandot* de Giacomo Puccini. Scriitura primei secțiuni are aspect de Klangfarbenmelodie, fapt ce îi conferă structura unei polifonii timbrale cu foarte puține apariții omofone; acestea sunt prezente doar în punte, fiind înlocuite, în secțiunea a doua de melodia acompaniată. Selectând cele două coruri alăturate, forma fragmentului devine bipartită și alcătuită din două părți distincte ca material sonor și caracter și despărțite printr-o punte și un insert. Linia melodică trece de la o voce la alta mai întâi motivic sau la celulă, ca mai apoi aceasta să se întâmple la nivel de un motiv sau două fără a pierde polifonia timbrală. Armonia pucciniană este un parametru complex care include adesea înlănțuiri generate de prospețimea înnoitoare a unui limbaj ce folosește agregate armonice, paralelisme și disonanțe frecvent nerezolvate, specifice și curentului amintit. Sonoritățile frumoase, uneori transparente sugerează atât lirismul specific, cât și o imagistică densă sau rarefiată, în continuă mișcare. Scriitura ce transferă linia melodică dintr-o zonă timbrală în alta conferă dirijorului posibilități variate în crearea de policromii și tensiuni în succesiune și simultaneitate. De asemenea, fluxul continuu al melosului va trebui să conserve atât timbralitatea de partidă prin particularizări conferite de procesul tranzitoriu, cât și omogenitatea întregii formații.

Din creația lui Ottorino Respighi am selectat pentru acest studiu un fragment din Poemul (Cantata) *Primavera*, o lucrare vocal-simfonică pentru soli, cor, orchestră și orgă scris

pe versurile poetului Constant Zarian. Piesa este, în esență, un imn adus renașterii vieții, iar existența diverselor personaje generice trimit la ideea de oratoriu. În sistem predominant tonal, fragmentul relevă o scriitură majoritar omofon-izoritmă și se edifică pe o formă arhitectonică mozaicată. Cele patru secțiuni ale extrasului sunt scrise pentru cor bărbătesc (secțiune a doua și a treia) și cor de femei (prima secțiune) și se încheie cu o secțiune finală dedicată corului mixt. Relevarea liniei melodice depinde în special de categoria sintactică predominantă, în timp ce armonia este complexă, tonală și, în unele pasaje, intens cromatizată; disonanțe nerezolvate, cicluri secvențiale, modulații cromatice și enarmonice sunt, de asemenea, frecvente. Coloristica rezultată din omogenizările pe coruri separate și apoi pe întreaga formație, împreună cu timbralitatea generată în plan armonic alcătuiesc sonorități apropiate de cele ale lui Debussy și Ravel. În cadrul repetiției, dirijorul va lucra în permanență la intonație și va propune exerciții de omogenizare pe diferite combinații de partide.

În lucrarea *The Splendor Falls on Castle Walls* (Gloria se așează peste zidurile castelului) Frederick Delius are o abordare mai romantică, desigur, influențată de poezia lui Alfred Tennyson. Piesa are un fundament funcțional-tonal și o scriitură exclusiv omofon-izoritmă, structurându-se într-o formă de lied bistrofic. În timp ce melodia se naște adesea din fluxul armonic, armonia (cu tentă debussyană) este un parametru foarte important în această piesă, un element de mare complexitate coloristică. Se poate observa predilecția autorului pentru succesiunile tensionale de acorduri micșorate cu septimă mică, dar și pentru acordurile de septimă cu nonă sau septimă și undecimă. Ambiguitățile provenite din duble funcționalități sunt și ele destul de frecvente. Se poate remarca alternanța metrului binar (4/4) cu cel ternar (6/8) ce aduce cu sine și schimbări de caracter. Coloristica bogată generată de armonia complexă și de așezarea vocilor în acorduri poate fi exploatată de către dirijor și direcționată în scopul realizării unei imagistici pe măsura tablourilor zugrăvite de Tennyson.

Zoltán Kodály și fragmentul extras din lucrarea sa *Psalmus Hungaricus* încheie acest capitol al IV-lea cu o muzică în care sonoritățile impresioniste sunt mai prezente decât era de așteptat pentru o piesă în care sursa de inspirație prevalentă a fost melosul modal popular. Sistemul este, așadar, predominant modal, în cazul liniei melodice și tono-modal în ce privește armonia, iar pasajele eminamente tonale sunt frecvente. Scriitura este majoritar omofonă și omofon-izocronă, însă există treceri frecvente la polifonie sau monodie acompaniată. Textele lui Vég Mihály (secolul al XVI-lea) stau la baza acestei piese, însă pentru prezentul studiu am ales varianta în limba germană. Forma fragmentului selectat este strofică

(stroffenform) și, chiar dacă din analiza de formă reiese clar disproporția dintre cele trei strofe, argumentul tematismului este puternic și justificat. Armonia apare în înlănțuiri specific impresioniste, cu sonorități strălucitoare în registrul acut și în intensități mari, alternând cu culori calde și transparente în mezzavoce, în *pp*. Acordica se construiește uneori pe sunetele modurilor, relevând funcționalul modal specific creatorului, iar alteori domină funcționalul tonal. Armonia este, așadar, un parametru cu greutate la Kodály și dezvăluie gustul compozitorului pentru culorile inedite pe care doar acordica adusă la un înalt nivel de complexitate le poate genera. În interpretare, conjuncturile armonice pot fi explicate din punct de vedere timbral pentru a extrage din acestea o gamă vastă și subtilă de culori. Aceste contextualități acordice vor genera timbralități particularizante pe care dirijorul va trebui să le exploateze în realizarea unei palete timbrale cât mai bogate.

Capitolul al V-lea se ocupă de demersul analitic îndreptat asupra lucrărilor corale a patru compozitori români care au fost atrași, în creația lor, de elemente ale curentului muzical impresionist pe care le-au tălmăcit cu rafinament și discreție, în moduri personale și inovative.

Cei patru compozitori români ale căror lucrări au fost alese spre analiză sunt: Marțian Negrea, Alexandru Pașcanu, Felicia Donceanu și Dan Buciu.

Una dintre cele mai cunoscute și reprezentative piese corale ale lui Marțian Negrea, *Păstorîța* este o lucrare ce alternează melodia acompaniată cu omofonia conform unui tipar dramaturgic (păstrând proporțiile) relevat de textul poetic. Funcționalul tonal este sistemul dominant al piesei, un sistem căruia compozitorul îi utilizează valențele cu mare îndrăzneală și inventivitate. Poezia ce a inspirat această muzică este un pastel de George Coșbuc, iar construcția piesei este articulată clar până la detaliu, generând o formă de bar dialectic. Evidențierea sau estomparea liniei melodice depinde de categoria sintactică, într-o oarecare măsură, ceea ce înseamnă că percepția melodiei este nuanțată contextual. Pe de altă parte, armonia este unul dintre cele mai importante elemente în realizarea imagisticii pastelului, un parametru ce abundă de modulații cromatice și enarmonice, de înlănțuiri cu disonanțe nerezolvate, de acorduri micșorate cu septimă mică, sextacorduri, acorduri cu septimă, cu nonă, constituenți ce conlucrează pentru a crea incertitudine și instabilitate tonală. Toate aceste elemente, la care se adaugă fluctuațiile dinamice și agogice se reunesc și se controlează dirijoral pentru a concretiza o timbralitate variată și versatilă ce poate transcede imagistica textului poetic.

Lucrarea selectată din creația corală a lui Alexandru Pașcanu este *Noapte de mai*, o piesă pe versuri de Ștefan Octavian Iosif, scrisă preponderent ca melodie acompaniată pentru cor mixt pe patru și cinci voci a cappella. Forma arhitectonică este de arc complet sau palindrom construit cu recurență pe axă. Melodia se evidențiază cu claritate însă, în înfăptuirea picturalului impresionist, armonia este unul dintre cei mai importanți factori. Înlănțuirile lui Pașcanu abundă de agregate armonice specific impresioniste la care se adaugă modulații cromatice și enarmonice. Una dintre relațiile acordice specifice ale compozitorului este pendularea între treapta I cu septimă mică și treapta a V-a cu septimă de dominantă și undecimă mărită (duodecimă micșorată), o relație tensională ce se regăsește în alte lucrări ale aceluiași autor. Toate aceste complexități armonice vor participa la alternanțele și variațiile de culoare pe care dirijorul le va preconiza în realizarea dezideratelor de semnificare ale actului muzical.

Felicia Donceanu este autoarea următoarei lucrări analizate în acest capitol *Culori, flori, fructe*, o piesă ale cărei categorii sintactice alternează între polifonie (mai exact polifonie timbrală) și melodie acompaniată, amândouă având adesea aspect de Klangfarbenmelodie. Lucrarea este scrisă pe versuri proprii, iar forma ce o structurează cel mai clar și unitar este caleidoscop (mozaic). Linia melodică (concepută modal – în general) este pusă în valoare în modalități variate, fiecare dintre ele aducând detalii specifice de expresie și culoare. Armonia folosește și ea elemente scalare modale și, deopotrivă, relații funcțional-tonale, iar rezultatul este crearea unei mari diversități și versatilități timbrale. Agregatele și disonanțele specific impresioniste conduc la același rezultat, ajutate de modulațiile cromatice și enarmonice și de metabole. Dinamica semnalează mai mult schimbări decât fluctuații, acestea din urmă fiind detalii lăsate spre rezolvare dirijorului. Elementele prezentate conduc la concluzia că, timbralitatea dispune, în această piesă, de o gamă largă de posibilități, oferită de cea mai mare parte a parametrilor analizați. Dirijorul va trebui să valorifice aceste potențialități coloristice, realizând sonoritățile atât de variate ale piesei și, odată cu acestea, permanenta schimbare a imagisticii textului.

Capitolul și teza de doctorat se încheie cu analiza piesei corale a compozitorului Dan Buciu, *Visare*. Lucrarea face parte din ciclul coral *Două madrigale lirice* și dezvoltă o scriitură ce combină polifonia, eterofonia, melodia acompaniată și omofonia. Se observă, de asemenea, predilecția pentru sistemul modal diatonic, dar și pentru asocierea sau alternarea acestuia cu funcționalul tonal. Piesa este scrisă pe versurile lui Mihai Eminescu și, în interpretare, forma arhitecturală cea mai echilibrată este Bar cu episod dezvoltător între

cele două Stollen și repriză. Melodia se distinge cu claritate și se evidențiază în momentele de polifonie și eterofonie. Armonia se naște din suprapunerea liniilor melodice ca, mai apoi, în secțiunea concluzivă (Abgesang) să devină complexă și importantă, relevând, în mod evident, influențe impresioniste. Coloristica piesei este foarte variată dacă se consideră toate modificările parametrare care au fost surprinse în analiză. Dacă dirijorul va reuși să surprindă și să controleze aceste schimbări, coloristica realizată ar putea fi capabilă, în fiecare moment al lucrării, să sugereze imagistica și să transceadă ideatica textului eminescian.

În cadrul analizelor am încercat să expun unele soluții și să pun în lumină câteva puncte de vedere cristalizate de-a lungul experienței în domeniul fonațiunii și în cel dirijoral. De asemenea, am evidențiat atât poziția centrală a armoniei în creația tuturor compozitorilor ale căror lucrări au fost analizate, cât și rolul acestui parametru în realizarea sau îmbogățirea timbralității. Poziționând coloristica în planul central al analizei stilistice și interpretative și considerând cele trei etape ale constituirii actului dirijoral din perspectiva timbralității am urmărit, analitic și în act, atingerea dezideratelor de semnificare ale imagisticii și ale ideaticii muzicii corale impresioniste.