

Caracteristicile partiturii muzicale a cappella în spectacolul  
„Biedermann și incendiarii” de Max Frisch,  
regia Tompa Gábor, muzica Vasile Șirli

**Roxana-Sorana ARDELEANU (TIBIL) PhD**

West University Timișoara, Faculty of Music and Theatre  
roxana.sorana@gmail.com

**Abstract: The characteristics of the a cappella musical score in the show “Biedermann and the Arsonists” by Max Frisch, director Tompa Gábor, music Vasile Șirli**

*The theater performance is like a living organism, in whose composition the music brings added value, a sublime emotional hue, empowering itself like a complex vehicle that facilitates the conveying of the play’s message through the sound-word association. As the Greek tragedy, the choir in “Biedermann and the Arsonists” is a collective character and explains the public the way the action unfolds. All the firefighter’s replies are sung a cappella, in eight interventions on the original music composed by Vasile Șirli. The audio material is subordinated entirely to the word. For this reason, the expressive points of each song identify themselves in relation to the dynamic of the text. A provocative endeavor, the assimilation of the musical material has a winding road and it implies a continuous re-invention and adjustment, according to all of the dramatic elements.*

**Key words:** collective character; choir; a cappella; bell; replies.

„Ceea ce determină rezultatele sunt motivațiile, nu doar căile căutării.  
Cu toate acestea, singurul lucru ce se poate transmite este calea străbătută.”  
(Barba 2013, 71)

Romancier, dramaturg și arhitect elvețian, Max Frisch s-a impus ca unul dintre cei mai prestigioși scriitori de limbă germană. Alături de *Don Juan sau pasiunea pentru geometrie* (1953) și *Andorra* (1961), *Biedermann și incendiarii* (o piesă didactică fără morală cu un epilog) este una dintre creațiile sale semnificative dedicate teatrului, la care a început să



lucreze în 1948. Premiera absolută de la Zürich (1958) a fost urmată de montări în peste 50 de teatre din diverse țări (Wikipedia s.a.). Teatrul German de Stat din Timișoara a inclus în repertoriul său spectacolul *Biedermann și incendiarii* în stagiunea 2016-2017, în regia lui Tompa Gábor, premiera fiind susținută în data de 16 septembrie 2016.

Piesa este o parabolă și descrie lipsa de reacție a omului de rând, care alege să nu acționeze, chiar dacă se află în fața unui pericol iminent: niște necunoscuți cer găzduire producătorului de cosmetice Biedermann. Lașitatea de care dă dovadă acesta nu îl împiedică să critice informația din presă potrivit căreia incendiarii degheizați folosesc diferite pretexte pentru a intra în locuințele oamenilor ca să le dea foc, dar nu ia atitudine împotriva intrușilor din propria casă. Desfășurarea acțiunii se îndreaptă spre un deznodământ tragic, într-o atmosferă de un comic grotesc (Teatrul German de Stat Timișoara s.a.).

La fel ca în tragedia greacă, corul din *Biedermann și incendiarii* este un personaj colectiv și explică publicului desfășurarea acțiunii. Corul este alcătuit din șase pompieri și un șef, care dialoghează între ei sau cu celelalte personaje, iar din distribuția sa fac parte șapte actrițe. Demersul inițial în procesul de pregătire muzicală a fost repartizarea celor șase actrițe din cor pe două voci – trei dintre ele la vocea întâi și celelalte trei la vocea a doua, în funcție de ambitusul vocal, posibilitățile native și experiența muzicală a fiecăreia în parte. În același timp, am desemnat un responsabil al fiecărei voci, în persoana actriței cu cea mai bună stabilitate intonațională din grup. În rolul șefului grupului de pompieri (*Chor-Führer*) a fost distribuită Dana Borteanu, o actriță cu posibilități vocale remarcabile și experiență îndelungată, care a preluat și unele replici ale celei de-a doua voci, în momentele în care nu apar intervenții solistice.

Toate replicile pompierilor sunt cântate *a cappella*, în opt intervenții pe muzica originală compusă de Vasile Șirli, denumite *Chor* și numerotate. Partiturile puse la dispoziție de compozitor sunt manuscrise, motiv pentru care pregătirea muzicală a actrițelor a presupus în primă fază colaborarea strânsă cu compozitorul, precum și păstrarea legăturii cu acesta pe tot parcursul procesului de asimilare al partiturii. Datorită cerinței de interpretare *a cappella*, cerință specifică personajului colectiv preluat din tragedia greacă, toate intervențiile corului sunt precedate de o introducere instrumentală înregistrată care facilitează luarea tonului, și care conține primul motiv melodic al fiecărui cântec, ultima notă din introducere reproducând primul sunet din incipitul cântecelor.

O cerință deosebit de importantă în etapizarea procesului de pregătire al corului din spectacolul *Biedermann și incendiarii* se regăsește la nivelul adaptării vocalizelor de încălzire. Astfel, în afară de încălzirea treptată, pornind de la vocaliza mută pe interval de terță, apoi cvartă, cvintă și octavă, și mărirea ambitusului cu un semiton pe măsură ce crește intervalul constitutiv, am introdus, în plus, un exercițiu de fixare al intervalului caracteristic celor opt cântece, cvinta micșorată descendentă.

O coordonată specifică în procesul de pregătire figurează la nivelul asimilării materialului sonor, care se repetă de la început cu text, fiecare frază fiind fixată separat, în grup și în *tempo* lent. Următoarea etapă este verificarea modului de asimilare al fiecărei fraze de către fiecare actriță din cor în parte. Datorită caracteristicilor specifice



de memorizare ale actorilor, am insistat în mod deosebit pe fixarea corectă a liniei melodice de la început, orice inexactitate fiind foarte greu de corectat mai târziu. Acest mod de lucru consumă foarte mult timp, însă este singurul care asigură redarea cât mai corectă a materialului sonor la fiecare reprezentație.

În afară de indicațiile de interpretare în grup, am identificat dificultățile cu care se confruntă fiecare actriță în parte și am oferit soluții personalizate, în scopul omogenizării timbrale și dinamice. Pentru a obține o intonare corectă a momentelor polifonice se lucrează fiecare voce în parte, după care se suprapun în grupuri de două actrițe, câte una de la fiecare voce.

Asimilarea corectă a ritmului se studiază separat, prin rostirea ritmică a replicilor. Am insistat pe acest tip de exercițiu, tocmai datorită cerinței de interpretare în cor, în care pronunția actrițelor trebuie să fie identică și simultană. În scopul obținerii clarității în redarea textului, am recomandat scurtarea exagerată a silabelor de către fiecare actriță, în același timp cu scurtarea vocalelor și sublinierea consoanelor.

Materialul sonor este subordonat în întregime cuvântului, din acest motiv punctele expresive ale fiecărui cântec se identifică în raport cu dinamica textului.

### **Analiza structural-interpretativă a *Chor 1***

În desfășurarea acțiunii, personajul colectiv este introdus încă de la început, făcându-și apariția pe scenă după prima replică a personajului principal – Biedermann. Scena primei intervenții muzicale se desfășoară în întuneric, fiecare dintre actrițe având o lanternă, cu ajutorul căreia verifică siguranța împrejurimilor și își caută drumul spre marginea frontală a scenei. Odată ce corul a ajuns în poziția indicată, lanterna servește la luminarea feței fiecărei actrițe, înainte ca tăcerea să fie spartă de semnalul sonor premergător primului cântec.

*Primul cântec* a fost compus în 24 aprilie 2016, la Villiers sur Morin, Franța. Scris în măsura de 4 pătrimi, discursul sonor este dedicat celor șase actrițe care fac parte din cor și solistei – a șaptea pompieriță, și se desfășoară pe parcursul a 42 de măsuri. Forma este eminentemente liberă și se structurează în funcție de frazele textului în limba germană pe care îl însoțește.

În afară de metrul binar, partitura conține formule ritmice de dactil, patru șaisprezezimi și câte două optimi. Pauzele de pătrime din textul muzical au fost înlocuite de șapte pe care actrițele le rostesc de asemenea împreună.

Din perspectivă melodică, materialul sonor este organizat, în general, în sfera tonală a unui *re minor armonic*, însă alterațiile constitutive sunt trecute în textul muzical, nu apar ca armură. Mersul melodic este preponderent treptat, cu salturi de terță sau cvartă, în sens ascendent sau descendent.



După cum se observă din figura 1, monodia este transformată pe alocuri în polifonie, prin fragmente scrise pe două voci (vezi măs. 2, 4 și 5), la interval de terță.

Intervalele care se formează se înscriu în sfera tonală a lui *re minor*. În afară de terțe, intervalul caracteristic lucrării de față este cvinta micșorată, în desfășurare armonică sau melodică în sens descendent, care apare de altfel în majoritatea lucrărilor compuse de Vasile Șirli pentru spectacolul *Biedermann și incendiatorii*.

Figura 1 – Chorus 1, prima frază A<sup>1</sup>

Această primă frază este formată din două semifraze, materialul sonor al primei fiind dezvoltat din punct de vedere melodic și polifonic în semifraza a doua.

Prima semifrază *a*, cu o întindere de 2 măsuri, are ca incipit un motiv ritmico-melodic repetat identic în prima măsură, pentru ca în măsura a doua să apară un motiv ritmic pe timpii tari, motiv întrerupt pe timpii slabi de șoapte în valoare ritmică de optimi.

Cea de-a doua semifrază *a*<sub>1</sub> păstrează în incipit organizarea ritmico-melodică a primei semifraze, chiar dacă mersul este unul treptat, ca desfășurare temporală având o întindere dublă față de prima semifrază, de 4 măsuri. Intervalul de cvintă micșorată din măsura 4 se rezolvă pe terță mare, iar finalul frazei este dedicat solistei și se încheie cu

<sup>1</sup> Partitura provine din arhiva Teatrului German de Stat Timișoara



un arpegiu de *la major*. Intervalele de terță și cvintă micșorată care se formează prin suprapunerea celor două voci apar prin mers treptat de secundă mică la fiecare voce în parte, în sens contrar: vocea întâi secundă mică ascendentă, vocea a doua secundă mică descendentă. Dezvoltarea materialului primei semifraze se observă și pe plan ritmic, în concluzia semifrazei a doua fiind introduse șoapte în valoare de șaisprezecimi.

Iată traducerea textului primei fraze:

*Cor:* Vedeți, cetățeni ai orașului natal, noi suntem paznici ai orașului natal, noi stăm de strajă; cu urechea la pândă, vrem binele bunului cetățean.

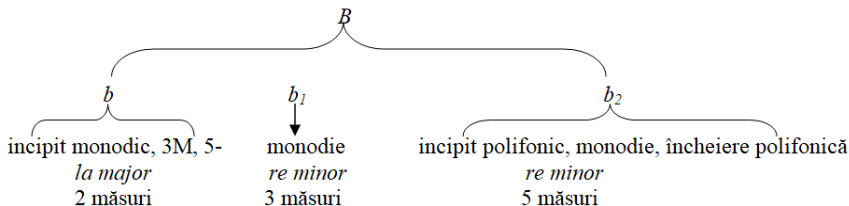
*Solistă:* Care ne plătește.<sup>2</sup>

După cum se observă în figura 1, prima replică/frază muzicală aparține corului. Datorită cerinței de a ataca împreună și în același *tempo*, am desemnat una dintre coriste reponsabilă cu *aufтакт*-ul. I-am recomandat să respire ritmic, în valoare de pătrime, imediat după ultima notă a introducerii instrumentale, în *tempo*-ul în care va fi interpretat cântecul. Atacul trebuie să se realizeze fără ezitare și simultan de întregul colectiv de șapte actrițe, în nuanță de *piano*.

Șoaptele care întrerup linia melodică se rostesc de asemenea împreună. Dificultatea întâmpinată pe parcursul pregătirii muzicale se situează la nivelul atacului frazei următoare grupului de șoapte. Soluția se regăsește pe plan ritmic, respirația fiind de asemenea măsurată, în valoare de șaisprezecime.

Fraza următoare *B* se desfășoară pe parcursul a 10 măsuri. Poate fi considerată ca fiind compusă din trei semifraze, inegale ca dimensiune, după repartizarea alternativă a replicilor: prima semifrază *b* aparține corului și durează 2 măsuri; semifraza a doua *b<sub>1</sub>* conține replicile solistei, alături de șoaptele corului, și cuprinde 3 măsuri; semifraza a treia *b<sub>2</sub>* încheie fragmentul, având un număr de 5 măsuri, ultimele două conținând primul punct expresiv al cântecului, interpretat de cor în nuanța de *forte* (vezi figura 2).

Din perspectivă melodico-armonică, fraza *B* poate fi reprezentată schematic în felul următor:



<sup>2</sup> Toate traducerea din textul articolului provin din supratitrarea spectacolului *Biedermann și incendiarii*, realizată de Teatrul German de Stat din Timișoara.



Figura 2 – Chor 1, ultimele două măsuri ale semifrazei  $b_2$

Traducerea textului din figura 2:

Cor: Ceea ce-i în primejdie să ardă.

După cum se observă în exemplul muzical, acest prim punct expresiv se realizează prin secvențarea identică și variația ritmică a motivului din prima frază  $A$ , fără ca repetarea să fie întreruptă de șoapte de această dată, ceea ce aduce un plus de dramatism desfășurării sonore.

Traducerea textului frazei  $B$ :

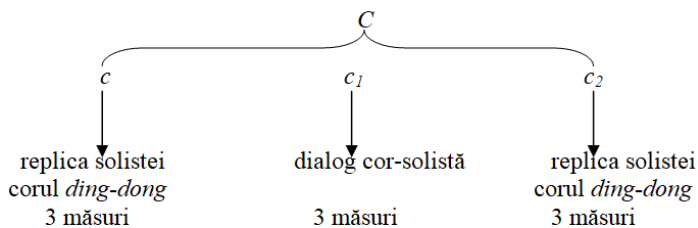
Cor: Echipați de minune, dăm ocol casei voastre; noi suntem cu ochii-n patru și binevoitori.

Solistă: Dacă din când în când ne așezăm, neobosiți, nu dormim niciodată.

Cor: Noi stăm de strajă, cu urechea la pândă, spre a dezvălui ceea ce-i învăluit și spre a stinge, înainte de a fi prea târziu, ceea ce-i în primejdie să ardă.

Fraza următoare  $C$  poate fi considerată asimetrică și nepătrată, fiind compusă din trei semifraze, fiecare de câte 3 măsuri. Această delimitare se justifică la nivelul distribuției materialului sonor: prima semifrază  $c$  prezintă replica solistei acompaniată de către cor, prin imitarea sunetului de clopote, roluri inversate în ultima măsură; semifraza  $c_1$  conține dialogul dintre cor și solistă; ultima semifrază  $c_2$  se constituie ca o lărgire și se construiește prin secvențarea ritmică a intervalului de septimă micșorată – *do diez-si bemol*, ascendent și descendent, prezentat în mod alternativ de cor și solistă, fiecare evoluție fiind acompaniată de imitarea sunetului de clopote, la fel ca în debutul frazei  $C$ .

Reprezentarea schematică a frazei  $C$  relevă apariția și distribuția imitării sunetelor de clopote:



Suprapunerea intervalică creează secvențe de cvinte micșorate, repetate la distanță de terță mică, după cum se observă în măsurile 23 și 24 din figura 3:



Figura 3 – Chorus 1, finalul frazei C

Traducerea textului măsurilor 23 și 24:

*Cor:* Omenească...

*Solistă:* Rușine care face să piară spița burgheză hărăzită morții..

Secțiunea finală *D* a *primului cântec* este structurată ca o *perioadă* asimetrică, formată din trei fraze diferite atât ca și componență motivică, cât și din perspectivă melodică. Astfel, prima frază *d* cuprinde un număr de 4 măsuri, în care apar secvențe ritmice și intervalice prin repetare identică, cu text diferit. Dezvoltarea sonoră se desfășoară monodic, replicile aparținând corului, întrerupte de o scurtă intervenție a solistei.

Fraza a doua *d*<sub>1</sub> aparține în exclusivitate corului, are o structură complexă și cuprinde 6 măsuri. Traviul tematic este polifonic, iar suprapunerea celor două voci se realizează pe tot parcursul sonor la interval de terță, în universul tonal al unui *re minor melodic*.

Ultima frază *d*<sub>2</sub> este asimetrică, acoperind o întindere de 7 măsuri. Dacă incipitul său aparține corului și păstrează stuctura polifonică și intervalică a frazei precedente, punctul culminant prezintă material motivic specific frazei *B*, și anume transformarea terței mari în cvintă micșorată, obținută prin mers treptat de semiton ascendent la vocea întâi și semiton descendent la vocea a doua. Încheierea frazei *d*<sub>2</sub>, care reprezintă finalul *primului cântec*, reia imitarea sunetului de clopote redat de cor în interval de cvintă micșorată descendentă, peste care se suprapune ultima replică a solistei.

Traducerea textului perioadei *D*:

*Cor:* Rațiunea ne-ar feri de multe.

*Solistă:* Într-adevăr!

*Cor:* Nu-și merită numele nu și-l merită nici Domnul, nici omul, care disprețuiește astfel omenia; nu merită minunatul pământ, nesecatul, rodnic și îndurător omului, și nici aerul pe care-l respiră, și nici soarele dacă numește soartă — doar fiindcă s-a întâmplat — absurditatea care într-o bună zi nu va mai putea fi stinsă.

*Solistă:* Straja noastră a început.



Datorită faptului că cele *opt cântece* fac parte din desfășurarea acțiunii, interpretarea muzicală se subordonează în totalitate jocului scenic. Din acest motiv, odată încheiat procesul de asimilare al partiturii, am participat la repetițiile de ansamblu, pentru a reține indicațiile regizorale adresate corului. Disponerea ansamblului în scenă și coregrafia sunt elemente care influențează interpretarea muzicală a celor opt cântece. De exemplu, pentru *primul cântec*, corul este dispus la marginea frontală a scenei spre public, vocea întâi la dreapta, solista la mijloc și vocea a doua la stânga. Actrițele își adresează primele șoapte una alteia, ceea ce presupune întoarcerea capului și influențează atacul următoarei fraze muzicale. Odată stabilită punerea în scenă, toate repetițiile muzicale s-au desfășurat ținând cont de acest aspect.

Un exemplu de adaptare al partiturii la desfășurarea acțiunii se observă la finalul *primului cântec*, când actrițele trebuie să se așeze pe scaunele pregătite la marginea din dreapta a scenei, unde vor rămâne până la următoarea intervenție din desfășurarea acțiunii. Mișcarea debutează la măsura 42 (vezi figura 4) și se încheie în momentul așezării pe scaune. În timp ce cântă ultima replică, solista imită ritmic acționarea unui clopot, semn pentru coriste să se îndrepte spre scaune. Datorită faptului că drumul durează mai mult decât o singură măsură, aceasta se repetă până la încheierea mișcării. Finalul cântecului este stabilit de solistă, care încheie desfășurarea sonoră prin gest și zgomot – cu degetul la gură face semn corului să tacă.

Figura 4 – Chor 1, finalul primului cântec

### Analiză și elemente specifice în Chor 2

După ce au asistat în mod pasiv la evoluția narativă și introducerea noilor personaje, pompierițele din cor se apropie de stăpâna casei, pentru a-i veghea somnul. Corul este dispus în semicerc neregulat, în spatele și la marginile canapelei pe care doarme Babette, soția lui Biedermann.

*Cântecul al doilea* a fost compus în 25 aprilie 2016, la Marne la Vallée, Franța, după cum apare notat în manuscris, în metru ternar și *tempo* rapid, cu valori ritmice de pătrimi,





doimi, întrerupte pe alocuri de optimi, în funcție de numărul silabelor din text. Este conceput ca un cântec de leagăn, având o desfășurare preponderent omofonă, în același univers sonor al tonalității *re minor*, iar momentele de polifonie sunt preluate identic din punct de vedere intervalic și ritmic din *primul cântec*. Compozitorul recomandă o interpretare în nuanță de *piano*, în care joncțiunea frazelor muzicale se realizează conform alcătuirii textului. Momentele de respirație între fraze sunt notate prin pauze.

Grotescul situației scenice este amplificat de folosirea triunghiului, care intervine ca o contrapunctare a melodiei. Actrița responsabilă cu acționarea triunghiului este cea care stabilește *tempo*-ul și dă intrarea prin respirație ritmică. Desemnarea sa a ținut cont de calitățile personale ale acestei actrițe, cu un simț ritmic dezvoltat. Astfel, rolul său devine și mai dificil, interpretarea vocală fiind îngreunată de concentrarea pe lovirea triunghiului, concomitent cu redarea melodiei.

Modalitatea de tratare a materialului sonor este asemănătoare *primului cântec*: mers treptat, cu salturi de cel mult o terță. În plus, compozitorul adaugă cvarta micșorată descendentă, omonimă terței mici. Apariția pasajelor de imitare a sunetului de clopot reprezintă un alt element preluat din *primul cântec*.

Provocarea inițială cu care s-a confruntat colectivul de actrițe se regăsește în incipitul *celui de-al doilea cântec*: datorită textului și materialului melodic identic cu incipitul *primului cântec* (după cum se observă în figura 5), se pot confunda foarte ușor.

Diferența dintre cele două se află la nivelul metrului, al *tempo*-ului și al valorilor ritmice. Soluția pe care am oferit-o a fost accentuarea exagerată a timpului tare în măsura de trei pătrimi, în scopul stabilirii mersului ternar încă de la început. Ulterior, punerea în scenă a celor două cântece a condus la dispariția acestei confuzii, datorită poziției scenice diferite. Situația descrisă constituie un exemplu de rezolvare al problemelor pe care le pune materialul sonor prin raportarea la celelalte elemente ale dramaturgiei.

BIEDERMANN UND DIE BRÄUHAUPTER  
TGS TIMIȘOARA - CASAPĂ TOMPA 2016

CHOR UND CHORFÜHRER                      CHOR 2

$\text{♩} = 188$

1                      2                      3

CHOR

CHOR

BIR - GER DER                      VA - TER - STADT, SEHT WA





scris. Revenirea la metrul ternar este facilitată prin introducerea unei lovituri de trianțlu pe timpul trei al primei măsuri compuse în trei pătrimi.

În figura 6 se află reproducă varianta inițială a frazei  $a_4$ , în care alternează fragmente polifonice și omofone. Datorită dificultății de interpretare pe două voci, pe parcursul procesului de asimilare al partiturii s-a decis adoptarea variantei de cor la unison (cu consultarea și acordul compozitorului). Astfel, în fragmentul compus în metru binar colectivul de actrițe intonează vocea a doua, iar în porțiunea concluzivă unisonul redă linia melodică a sopranelui. De asemenea, toate pauzele din manuscris au fost înlocuite de lovituri de trianțlu.

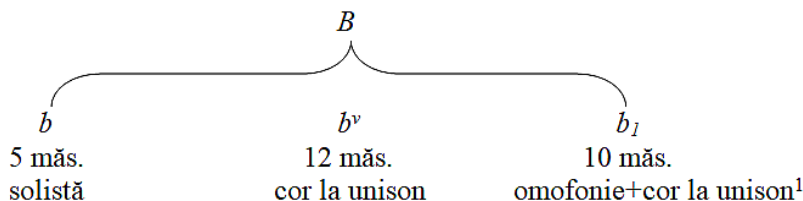
The musical score for 'Chor 2' consists of four systems of staves. Each system has a Soprano line (CH. SO.) and a Chorus line (CHOR.). The lyrics are in German. Measure 42 includes the instruction 'f marcato a poco crescendo'. Clap marks are indicated by upward-pointing arrows. The lyrics are: 'WER DEMN MACHT LICHT IN DER STU - BE UM DIE - SE STUN - DE ? WE - HE, IN HER - VEN - ZER - RÜT - TE - TEM Zu - STAND SCHLAF - LOS - UN - SE - LIG SEH ICH DIE GAT - TIN. (CLAPS) (BABBETTE)'. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

Figura 6 – Chor 2, varianta inițială a frazei  $a_4$

Traducerea textului frazei  $a_4$ :

*Cor:* Cine aprinde lumina-n odaie la ceasul ăsta? Vai! Cu nervii zdruncinați, fără somn, nefericita... O văd pe stăpâna casei.

Fragmentul  $B$ , care debutează după calupul de replici ale personajului Babette, are o structură asimetrică, iar reprezentarea schematică se poate concepe în funcție de distribuția replicilor:



Incipitul frazei *b* este precedat de lovituri de triangu pe primii doi timpi ai măsurii de trei pătrimi, care se repetă de câte ori e nevoie, până când solista e pregătită să interpreteze prima replică. În scopul obținerii unui atac precis, pe primul timp din măsură, am recomandat solistei să se concentreze asupra loviturilor de triangu și să le gândească încadrate în măsură ternară.

De altfel, întregul fragment *B* este însoțit de loviturile de triangu, care respectă distribuția inițială până la sfârșit, pe primii doi timpi ai măsurii. Concluzia fragmentului *B* se încheie într-un *rallentando*, indicație agogică sugerată de compozitor, potrivit concepției regizorale. Obținerea unei interpretări precise și simultane a necesitat pregătire intensă, iar soluția cea mai potrivită am identificat-o la nivel ritmic. Astfel, am recomandat actriței responsabile cu acționarea triangelului să bată din ce în ce mai rar, ceea ce a determinat grupul vocal să modifice *tempo*-ul ultimelor replici.

### Caracteristici melodico-ritmice în *Chor 3*. Particularități interpretative

Adaptarea interpretării partiturii a ținut cont în primul rând de dispunerea scenică a grupului vocal. Acesta este situat dedesubtul intrării în podul casei și are o poziție fixă pe toată durata momentului muzical. Mișcarea scenică indicată de regizor se realizează doar prin întoarcerea trunchiului și ridicarea capului, ca reacție la zgomotele pe care le fac celelalte personaje, care intră și ies din pod. Dispunerea actrițelor din grup este realizată în linie, una în spatele celeilalte, cu solista în frunte.

*Cântecul al treilea* a fost compus în 26 aprilie 2016, în aceeași locație ca și cel precedent, și păstrează sfera tonală a primele două cântece. Compozitorul revine la metrul binar și măsura de patru pătrimi din *primul cântec*, iar valorile ritmice sunt asemănătoare. Spre deosebire de *primul cântec*, în *Chor 3* apare triangu, element introdus, de altfel, și în cântecul precedent. De această dată, loviturile de triangu se distribuie în mod diferit pe parcursul cântecului, în valori ritmice de optimi și șaisprezecimi, până la prima replică a solistei. Apoi intervențiile triangelului însoțesc întreaga desfășurare sonoră,

<sup>3</sup> Inițial compus pentru două voci, în fragmentul de încheiere corul intonează la unison soprana și este acompaniat la terța inferioară de către solistă, la sugestia acesteia, cu acordul compozitorului.



fiind plasate pe timpii slabi ai măsurii de patru pătrimi, ca un comentariu ironic la adresa naivității stăpânului casei.

Ambitusul devine mai amplu, acoperind distanța de undecimă. Plasarea sonoră are o preponderență joasă, caracteristica majorității frazelor constitutive fiind pedala pe *la* din octava mică. Acest aspect reprezintă una dintre dificultățile cu care s-a confruntat grupul vocal în interpretarea materialului sonor, reușita fiind rezultatul implicării fiecărei actrițe. Indicația pe care am recomandat-o se regăsește la nivelul atacului în *piano*, mai ales în registrul grav, cu evitarea sprijinului pe extrema joasă și dificil de intonat, pentru a evita forțarea laringelui.

Deși varianta inițială conține pasaje polifonice, am renunțat la acestea, cu acordul compozitorului, iar corul a interpretat vocea superioară la unison. Argumentul care vine în sprijinul adoptării variantei omofone a fost parcursul intervalic dificil, în care apar semitonuri în sens ascendent și descendent. Procesul de asimilare al partiturii a presupus concentrarea eforturilor în scopul obținerii unei intonații cât mai corecte a mersului treptat de semitonuri, din partea tuturor actrițelor.

Cu toate că s-a simplificat textul muzical, prin renunțarea la interpretarea pe două voci, fragmente polifonice apar în momentul suprapunerii liniei melodice a corului cu intervenția solistei. Efectul obținut este foarte interesant, contrapunctarea liniei melodice interpretate de șase coriste cu replica unei singure voci creează un raport timbral și de volum generator de dramatism, iar calitățile vocale ale solistei compensează disproporția numerică.

Primul fragment polifonic în care replica este rostită concomitent de cor și solistă cuprinde 3 măsuri, conform silabelor textului. Dacă distribuția ritmică este simplă, în valori de pătrimi și două grupuri de câte două optimi, intervalele create prin suprapunere se dovedesc a fi deosebit de dificil de interpretat din punct de vedere intonațional. Asta cu atât mai mult, cu cât compozitorul recurge la inversarea amplasării liniei melodice a celor doi parteneri vocali din punct de vedere al înălțimii, solista redând vocea a doua și corul, vocea întâi.

În plus, gradul de dificultate este de asemenea răsturnat: linia melodică a sopranelor are un mers treptat de semitonuri în coborâre și urcare și se încheie cu un interval de secundă mărită, pe când discursul melodic al solistei, situat la bază, conține doar o succesiune intervalică de terțe mici. În scopul rezolvării pasajului, am lucrat mai mult vocea întâi, cu fiecare actriță din cor separat, iar vocea a doua a fost introdusă doar după ce linia sopranelor s-a fixat în mod corect.

Fragmentul polifonic următor, plasat în coda cântecului, a fost compus inițial pentru cor pe două voci (vezi figura 7). Unicitatea pasajului se regăsește atât pe plan melodic, cât și al textului. Astfel, replica corului este contrapunctată de imitarea sunetului de clopote, la interval de octavă, pe timpii tari ai fiecărei măsuri, iar loviturile de trianțlu completează discursul muzical prin acoperirea timpilor slabi.



Datorită, în primul rând, saltului de octavă, am decis ca linia melodică cu text să fie interpretată de întregul cor la unison, iar contrapunctarea să fie realizată de solistă. Deși inițial soluția de rezolvare a pasajului a părut a fi foarte potrivită, în procesul de asimilare al partiturii am întâmpinat dificultăți în suprapunerea vocilor, din partea întregului colectiv.

23  
Ch. Sol  
24  
Ch. Sol  
25  
Ch. Sol  
26  
Ch. Sol  
27  
Ch. Sol  
28  
Ch. Sol

BLIN - DER ALS BLIND IST DER ÄNGST - LI - CHE  
DING DONG DING DONG DING DONG

SIT - TERND VOR HOFF - NUNG, ES SEI NICHT DAS BO - SE

DING DONG DING DONG DING DONG

Printed at www.blanksheetmusic.net

Figura 7 – Chor 3, incipitul original al fragmentului

Traducerea textului figurii 7:

Cor: Ding Dong...

Cor: Cel care se teme e mai orb decât orbul. Sperând întotdeauna să înlăture nenocirea...

Saltul de octavă a pus probleme de intonație solistei, iar recomandarea pe care am oferit-o a fost de atac direct și cu accent a silabelor *ding* și *dong*, concomitent cu scurtaarea extremă a vocalelor. Efectul obținut este deosebit de sugestiv, oferind publicului senzația deosebit de realistă de sunet de clopote. Datorită intonației deficitare a replicii corului, am recomandat solistei să nu asculte melodia pe care o contrapunctează și să se concentreze doar pe *ostinato*-ul obținut prin repetarea silabelor *ding* și *dong*.

În afară de contribuția solistei la cele două fragmente polifonice pe care le-am analizat, în discursul muzical aceasta interpretează un pasaj deosebit de dificil din perspectivă intervalică și a atacului: în primul rând, parcursul melodic care însoțește replica sa cuprinde salturi de cvartă mărită în urcare, respectiv cvintă micșorată în coborâre; în al doilea rând, pasajul este precedat de patru lovituri de trianglu, într-un tempo aleatoriu, ceea ce îngreunează atacul frazei muzicale din punct de vedere intonațional.

Obținerea interpretării corecte s-a bazat pe caracteristica specifică a memoriei muzicale a solistei, care o ajută să redea înălțimea corectă a liniei melodice, de fiecare dată.



În spatele acestei performanțe se află o muncă asiduă și susținută, fixarea pasajului fiind realizată prin numeroase repetări.

Din perspectivă melodică, caracteristica principală a primei fraze este saltul de cvintă descendentă, care subliniază prin repetare treapta a V-a, ceea ce creează tensiune armonică și amplifică dramatismul textului. De altfel, efectul este potențat de întârzierea rezolvării armonice și revenirea la tonică, pe tot parcursul primei intervenții a corului.

Acest fragment introductiv este unul dintre cele mai relevante exemple de subordonare a discursului muzical față de text, caracterul deschis și evitarea rezolvării armonice accentuând specificul interogativ al replicilor corului. Răspunsul dat de solistă, cu caracter anacruzic, conține elementele melodice ale unei cadențe autentice, realizată prin atingerea sensibilei superioare a treptei a V-a – *la*, urmată de sensibila treptei I – *re*. Fixarea revenirii la tonalitatea inițială aparține corului.

Traducerea textului primei fraze:

*Cor:* Acum sunt doi care ne îngrijorează; două biciclete ruginite sunt aici, ale unora, dar ale cui?

*Solistă:* Prima-i aici de ieri, a doua-i de azi.

*Cor:* Nenorocire!

Procesul de pregătire implică în primul rând analiza partiturii din punct de vedere al dificultății interpretării. Odată identificate pasajele cele mai dificile, concentrarea va fi plasată pe rezolvarea muzicală a acestora.

Demers provocator atât pentru actrițele din componența corului, cât și pentru pianistul responsabil cu pregătirea muzicală, asimilarea materialului sonor are un parcurs sinuos și presupune o continuă reinventare și adaptare, în acord cu toate elementele dramaturgice.

## BIBLIOGRAFIE

BARBA, Eugenio, 2013. *Teatru. Singurătate, meșteșug, revoltă*. Traducere din limba italiană de Doina Condrea Derer, ediția a II-a, îngrijită de Alina Mazilu. București: Nemira.

WIKIPEDIA, s.a. [online]. *Max Frisch*. [Accesat 2 august 2018] Disponibil la: [https://ro.wikipedia.org/wiki/Max\\_Frisch](https://ro.wikipedia.org/wiki/Max_Frisch)

TEATRUL GERMAN DE STAT TIMIȘOARA, s.a. [online]. *Biedermann și incendiarii*. [Accesat 4 august 2018] Disponibil la: <https://www.teatrulgerman.ro/ro/spectacole/biedermann-și-incendiarii/>