

Procesul tematic muzical în viziunea lui Rudolph Réti

*Once we succeed in comprehending music in its innermost thematic mechanism, the structural and esthetic-dramatic content of music becomes incomparably more transparent.*¹

În majoritatea tratatelor acceptate despre compoziția muzicală se găsesc unele indicații despre structura tematică, fiind recunoscute implicațiile dezvoltării tematice mai mult sau mai puțin elaborate în construcția lucrărilor muzicale. Totuși, astfel de referințe rămân invariabil simple indicații, vagi generalități, cărora nu li se adaugă nici o precizare detaliată. Cu toate acestea „structura tematică” a devenit un termen aproape fundamental în muzică, deși sensul și conținutul său complet nu a fost dezvăluit în întregime, întrucât s-au conceput prea puține analize sistematice care să exprime modalitatea prin care lucrează acest proces esențial al compoziției muzicale.

Rudolph Réti realizează în lucrarea sa *The Thematic Process in Music (Procesul Tematic în muzică)* o schiță a unei noi discipline teoretice, capabile să exprime printr-o nouă abordare fenomenul componistic acolo unde disciplinele tradiționale nu au putut să ofere nicio explicație. În acest sens, conținutul se dezvoltă prin formarea tematică. În același fel în care o piesă de teatru dezvoltă soarta personajului principal ca o consecință a propriului său caracter, tot așa și narațiunea unei simfonii sau a oricărei lucrări muzicale este centrată pe o structură în care toate emoțiile evoluează dintr-o idee muzicală.

Autorul demonstrează printr-o abundență de exemple că, în marile lucrări de literatură muzicală, diferitele părți ale unei compoziții muzicale sunt conectate într-o unitate tematică, o unitate care este determinată nu doar printr-o afinitate de stare, ci prin formarea de teme dintr-o substanță muzicală identică. În plus față de această omogenitate tematică, diferitele teme ale unei părți sunt variațiuni ale unei idei identice. De exemplu, prima și a doua temă a unei sonate sunt de obicei considerate contrastante. În realitate, deși sunt contrastante la suprafață, sunt identice în substanță, aceasta fiind starea de *diferit la suprafață, dar la fel în esență*² în care este concentrat procesul intern al structurii muzicale al ultimelor secole.

Primele părți ale studiului lui Réti argumentează prin numeroase exemple această omogenitate, atât între părțile unei lucrări, cât și între segmentele (secțiunile) unei părți. Réti îndeamnă cititorul să examineze și să compare citatele muzicale ca exemple teoretice, fără să le recunoască drept părți și componente ale lucrărilor din care au fost extrase. Într-adevăr, pentru a înțelege sensul deducțiilor analitice din punct de vedere structural și estetic, exemplele citate trebuie auzite doar ca simple enunțuri muzicale. Probabil că din acest motiv aproape

toate exemplele sunt alese din cele mai cunoscute lucrări ale marii literaturi muzicale, care sunt mai mult sau mai puțin familiare fiecărui muzician.

În muzica lui Bach sau în general în stilul contrapunctic al secolelor trecute, inversarea, recurența, augmentarea și diverse astfel de procedee au fost utilizate în mod constant în forma și structura compoziției. Deși unii analiști moderni susțin că, pornind din clasicism, aceste procedee tehnice au fost în mare măsură abandonate³ (aplicate ocazional doar atunci când se fac referiri la forme preclasice), totuși, la o examinare mai atentă a tehnicilor clasice se dovedește că aceste mijloace contrapunctice nu au fost în niciun caz abandonate. Ele au evoluat intensificându-și sensul și utilitatea prin diversele procedee de aplicare. Astfel, mijloacele de compoziție s-au dezvoltat în două direcții: unul este manifestat de tiparul erei contrapunctice, în care variația și imitația reprezintă agentul structural de bază, iar al doilea este exprimat prin tehnica tematică (a perioadei clasice sau clasic-romantice) în care transformarea devine principalul factor de construcție.

Ideea reiterării temelor în versiuni schimbate a fost valabilă și practică adesea din cele mai vechi timpuri. Cu timpul, această metodă s-a intensificat și a devenit mai puternică (mai ales în segmentele producției de muzică de operă care s-a instalat la începutul secolului al 17-lea).

Totodată apar anticipat și câteva dintre efectele structurale ce caracterizează perioada simfonică. Trebuie menționat faptul că la apogeul erei contrapunctice, când imitația și variația erau principiile dominante în formarea muzicală, au apărut o serie de manifestări care s-au demonstrat a fi dincolo de simple variații - adevărații predecesori ai procesului de *transformare*⁴ - devenind baza structurală a epocii care a urmat.

Forța și atracția artistică ale acestor principii de construcție sunt în mare parte fundamentate pe abilitatea de a repeta formele tematice în diverse combinații, construind astfel un tot unitar, convingător prin expresivitatea și varietatea sa. Compozitorul nu dorește să ascundă faptul că următoarea sa exprimare este o reiterare a celei precedente, ci încearcă chiar să sublinieze acest fapt, fiindcă încercarea de a varia forma originală în loc de a o repeta sau imita va distruge ideea și spiritul pe care acest tip de compoziție dorește să-l exprime. Într-o sonată sau o simfonie, spiritul structurii este complet numai dacă formele sunt transformate astfel încât noile teme să pară complet diferite de cele din care au derivat.

1. *Odată ce am reușit să înțelegem muzica în profunzimea mecanismului său tematic, conținutul structural și estetic-dramatic al muzicii devine incomparabil mai transparent.* Rudolph Réti, *The Thematic Process in Music*, Faber & Faber, London, 1961, pag.3.

2. *different on the surface but alike in kernel*, Rudolph Réti, pag. 5

3. Rudolph Réti, pag. 56

4. *Transformation*, Rudolph Réti, pag. 56