

George Draga și eterofonia în anii '70

Alice Tacu

Anii '60-'70 în muzică pot fi priviți din oricare unghi pentru a da la iveală un peisaj divers și pigmentat. Fie că



recunoaștem anii revoluționari ai culturii pop întruchipați, să spunem, într-o cheie de lejeritate, în emblematicul grup rock *The Beatles*, libertinajul contraculturii sau generația hippie, fie că ne uităm în spațiul de desfășurare, dimpotrivă, dificil al muzicii culte, unde sunt formulate structuri matematice, texturi sau lucrări preocupate de testarea limitelor și extinderea posibilităților instrumentale, diversitatea nu este greu de găsit la niciun nivel.

Însă, dacă în loc de privirea distanțată asupra ansamblului global, am coborî în intimitatea muzicii românești, de aici am putea să alegem o serie de concepte care nu răzbesc în țesătura planului mondial, însă croiesc un specific al locului sau, mai larg, al zonei est-europene. Unele dintre cele mai pregnante preocupări românești s-au construit în jurul *eterofoniei*. S-a spus că scriitura eterofonică, una dintre contribuțiile originale din muzica românească contemporană, a fost întemeietoare de școală și, în orice caz, amplexarea pe care

a luat-o după anii '60 i-a câștigat renumele de trăsătură definitorie (caracteristică) a muzicii noastre. La texturile eterofonice s-a ajuns pe diverse căi ale rațiunii, fiecare compozitor având propriile concepții componistice pe trunchiul cărora s-a sudat ideea eterofoniei.

Câteva date despre eterofonie

Eterofonia arhaică

Eterofonia nu este un termen circumscris spațiului românesc. Din vremuri arhaice născută (muzicile tradiționale abundă în exemple eterofonice), a ajuns pe la jumătatea anilor 1900 într-o postură de noutate a limbajului componistic de secol 20. A existat, însă, de când melodiile erau transmise pe cale orală și cultura muzicală era înscrisă numai în vocea și instrumentul oamenilor care cântau. Fiind dată mai departe sub o formă vie, spusă, melodia se înmuia în simțurile ascultătorului asemenea unui șablon metalic și cald, modelabil, care își păstrează forma în parametri generali, dar ale cărui contururi puteau fi schimbate de strânsoarea degetelor percepției sau de agerimea memoriei. Melodia nu era pentru mai mulți interpreți aceeași. Se poate spune în schimb că mai mulți interpreți știau *cam* aceeași melodie. Doi oameni cântau deodată aproape același cântec și în ciuda diferențelor dintre ei, puteau ști că se raportează la o unică sursă. Varierea se datora fie fanteziei de moment sau dispoziției celui care cânta, fie era un simplu accident sau chiar o farsă a minții care rememora fragmentar ceva ce auzise odată. Eterofonia se producea atunci când două variante ale aceluiași „adevăr” apăreau în același timp. *Schimbarea minimală* era elementul ei caracteristic. De aceea eterofonia aparține prin definiție modernului, forței care împinge spre noutate, dat fiind că orice adaos personal pe care l-ar fi putut face un cântăreț însemna un act de creație. Așadar, eterofonia a fost de-a lungul timpului unul din mecanismele înnoirilor din tradiția orală a muzicii popoarelor și un însemn al „lumii vorbite”.

Eterofonia modernă

Ceea ce apare în muzica din „lumea scrisă”, zis cultă, în prima jumătate a secolului 20, redimensionează înțelesul arhaic al eterofoniei și creează platforma pentru sondări teoretice în contextul muzicii contemporane. Definirea teoretică a eterofoniei în muzica savantă are loc abia în anii '60, începând de la Pierre Boulez și cartea de căpătâi a serialismului postbelic, *Penser la musique aujourd'hui*¹. În spațiul românesc, eterofonia prinde contur în studiile Clemansei Liliana Firca și ale lui Ștefan Niculescu², ulterior desfășcându-se în două nervuri existențiale: conceptualizarea făcută de Tiberiu Olah³ și teoretizarea lui Ștefan Niculescu, cel care întemeiază epistemologic eterofonia. Însă teoretizările nu au adus numai clarificări conceptuale, cât și prilejul unor evoluții semantice a ceea ce înțelegem prin eterofonie. Cu alte cuvinte, noi fenomene au fost plasate în același spațiu de existență, chiar dacă luate individual, ele par să aparțină unor lumi diferite. Dar distincțiile le vom clarifica mai târziu. În plan românesc,

Interesul teoretic și creator pentru eterofonie pare a corespunde unui spirit al timpului: pe de o parte mereu reînnoita descoperire a creației enesciene, pe de alta inaugurarea unor concepte de creație, extrase din anumite tradiții, și capabile totodată de a corespunde avangardei muzicale.⁴

¹ Ed. Gonthier, Paris, 1963

² Clemansa Firca, "Heterofonia în creația lui George Enescu / L'hétérophonie dans la création musicale de Georges Enesco", în *Studii de Muzicologie* 4, Editura Muzicală, București, 1968, pag. 307-318 și Ștefan Niculescu, "Eterofonia", în *Studii de Muzicologie* 5, Editura Muzicală, București, 1969 și în *Reflecții despre muzică*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1980, pag. 271-238

³ Tiberiu Olah, "Poliheterofonia lui Enescu: o nouă metodă de organizare a materialului sonor" (1982-3), în *Tiberiu Olah. Restituiri*, editor Olguța Lupu, Editura Muzicală, București, 2008, pag. 117-139

⁴ Valentina Sandu-Dediu, "Eterofonia: tradiție arhaică sau/și tehnica de compoziție în creația lui Ștefan Niculescu și Tiberiu Olah", în

Esența eterofonică

Esențializată, eterofonia se definește prin ambivalență, prin variante de structuri ce se aud simultan sau aproape simultan, care chiar și în starea de diferență tind una către cealaltă, către suprapunere și „monodizare”. Vocile evoluează quasi-individual, se distanțează, câteodată o voce este mai simplă și alta mai colorată, dar ele sunt esențial orientate una către cealaltă și contururile lor se intersectează uneori impredictibil. Așadar, eterofonia - deși vlăstar crescut din monodie, și rudă cu omofonia și cu polifonia - este o formă specială de plurivocalitate, care nu poate fi asimilată de niciuna dintre sintaxele mai înainte menționate. Nu poate fi redusă la monodie, omofonie sau polifonie. Ea reprezintă o sintaxă nouă și de sine stătătoare, care are înscris în sine un prototip popular.

În aspectul său muzical, Niculescu rezumă eterofonia la accepțiunea cea mai generală, de balans între monovocalitate și plurivocalitate. Esența oscilantă este definitorie atât sintaxei eterofonice, cât și rezonanței naturale, fiind un fenomen fundamental al acusticii cu care s-au făcut paralele de sens (nodurile și ventrele create de aer în tubul rezonator). Fundamental este și principiul lui Unu conform teoriei lui Heraclit în metafizică, în care Ștefan Niculescu a găsit puncte de intersecție cu unisonul eterofonic. Iată trei raze – muzicală, acustică și filosofică – care prezintă similitudini și permit să fie legate conceptual de același sâmbure. Astfel, raportul Unu (monovocalitate) și Multiplu (plurivocalitate) a putut fi dezvoltat sub diverse aspecte - sonore și estetice - în muzica eterofonică. Dincolo de suportul muzical a putut exista un întreg arbore de conexiuni la care compozitorii deceniilor trecute să se raporteze.

Dar până la a înainta pe drumul detaliului, trebuie făcută distincția între cele patru ipostaze teoretice ale eterofoniei, în

gândirea lui Boulez, Niculescu, Ligeti și Olah. Voi începe după un impuls sentimentalist, ținând să raporteze la gândirea românească diferitele modele de înțelegere.

Eterofonia „ornamentală”

Există compozitori care apelează la eterofonie „în intenția re-creării vreunui etos al tradiției arhaice de unde provine eterofonia”¹ și care păstrează un oarecare spirit al creației orale. În muzica românească, prima utilizare notabilă a eterofoniei se întâmplă la George Enescu, în a cărei muzică se întâlnește un permanent balans între arhitecturile consacrate „clasice” și spiritul popular. Enescu creează un folclor imaginar și integrează în muzica sa spiritul rapsodic al muzicii populare, cu ritmica ei liberă, doinită, de tip *parlando rubato*. Caracterul improvizatoric și melodiile variate într-o manieră folclorică, inexactă, cu întorsuri neașteptate, dar totuși curgătoare, sunt însemne ale preocupării eterofonice. Enescu nu sistematizează eterofonia într-un demers teoretic, ci doar caută să oglindească cât mai fidel fenomenul din muzica populară, întinzând subtil același material tematic în întreaga orchestră, la voci care cântă simultan, când în unison, când multivocal. De la Enescu, mulți compozitori români vor prelua tehnica eterofoniei pe care o vor adapta după propriile concepții, vor ajunge la fuziuni cu alte tradiții muzicale și își vor crea propriile sisteme de organizare. Ștefan Niculescu îmbină eterofonia cu isonul și cu melosul bizantin, spre exemplu. Iar Tiberiu Olah ajunge la o sinteză între postserialism și un modalism din care extrage eterofonia, spiritul *rubato* și ideea ciclicității.

Textura eterofonică

Însă ceea ce Ștefan Niculescu numește eterofonie, György Ligeti etichetează în lucrările proprii drept micropolifonie². În anii '60, Ligeti și Krzysztof Penderecki

¹ Valentina Sandu-Dediu, „Eterofonia: tradiție arhaică sau/și tehnica de compoziție în creația lui Ștefan Niculescu și Tiberiu Olah”, pag. 51

² Pentru detalii, vezi discuția publică din cadrul Festivalului Wien Modern '92, consemnată de Valentina Sandu-Dediu într-un articol și

experimentează (în contextul Festivalului de la Darmstadt) în arealul texturilor, tehnică ce se va conjuga programatic cu școala poloneză – în creația lui Witold Lutosławski, Henryk Górecki ș.a. Rezumând, există compozitori care fac uz de eterofonie distinct, ca tehnică de structurare a texturilor, deci văd posibilitatea de croire polifonică a muzicii prin eterofonie și reduc prezența ei la o sintaxă multivocală. În România, preluarea texturilor eterofonice cu fragmente parțial aleatorice va avea, de asemenea, ecouri particulare în creația mai multor compozitori (de la George Draga, la Adrian Iorgulescu ș.a.)

Eterofonia structurală

Pe lângă tehnica eterofonică ce întinde o mână spre tradiția orală, pe de o parte, și eterofonia texturilor sau a micropolifoniei, pe de alta, un al treilea drum și o înfățișare distinctă a avut eterofonia din serialism. Pierre Boulez a fost singurul compozitor vest european - cel puțin la vremea respectivă - care a vorbit despre eterofonie în cartea sa *Penser la musique aujourd'hui*¹. Boulez creează o nouă lume a mai cuprinzătorului serialism postbelic, în care eterofonia se pliază pe gândirea structuralist-serială. Ceea ce pentru școala românească era un fenomen care pleacă de la esența monodică a cântului popular, în serialism are mai degrabă valențe de metodă de organizare concretă a sunetelor. În accepțiune serială, eterofonia, pentru a putea fi controlată structuralist, este restrânsă la aspectul înălțimilor – model și variante asemănătoare –, la repartiția aproape simultană a unor linii cu înălțimi identice intonate de mai multe voci. O melodie calchiată există odată cu sine însăși într-un timp defazat și într-o apariție ce poate varia intensitatea și timbrul. Noul fenomen

publicată în diferite cărți. Una din sursele disponibile este Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, vol. II, Editura Academiei Române, București, 2006, articolul *Dialog: Karsten Witt, György Ligeti și Ștefan Niculescu* editat de Valentina Sandu-Dediu (1993), pag. 146

¹ Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Editions Gonthier, Genève, 1964, pag. 140 apud Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1980, *Eterofonia*, pag. 272

capătă deci alte valențe din perspectivă serială, mutându-și sensul din planul monodic în cel polifonic. Se urmărește axa verticală și nu desfășurarea orizontală a muzicii. Centrul de greutate se deplasează înspre zona suprapunerii texturale, unde privirea pleacă din orizontal și merge spre vertical sau global - de la linie la repartițiile și intersecțiile vocilor, de la individual la colectiv. Boulez făcea o analogie între eterofonia serială și imaginea plăcilor de sticlă suprapuse: chiar dacă fiecare placă ar avea imprimat același desen, o privire prin blocul cu fâșii de sticlă ar pune în evidență repetiția, dar și micile imperfecțiuni. Privindu-le, obții o perspectivă verticală, dar și multiplă.

Se cuvine a se face o distincție între creativa eterofonie „ornamentală” din tradiția arhaică, imprecizia eterofoniei din texturile aleatorice și eterofonia „structurală”, ca formă mai elaborată și rigidă.

Eterofonia colaterală

Tot sub umbrela aceluiași termen a fost cuprins un alt înțeles, de data aceasta fără nici o legătură cu tehnicile moderne de compoziție. Am putea să o numim eterofonie „colaterală”, rezultată ca joc instrumental din scriitura armonică și contrapunctică. Întâlnim adesea dublaje inexacte de voci, în care una dintre liniile instrumentale o variază ușor pe cealaltă, asemănătoare ei. Dacă vorbim despre muzica orchestrală, ne gândim la situațiile în care numărul instrumentelor implicate este mai mare decât numărul de voci reale, aducând chiar și minimale înfloriri și implicit suprapuneri timbrale (adesea dublajele dintre violoncel și contrabas în muzica simfonică europeană din secolele 18-19). La fel se întâmplă și în cazul în care o temă apare suprapusă cu variațiunea ei ornamentată sau ușor variată ritmic. Pentru o eterofonie „colaterală”, se spune că Tiberiu Olah avea ochi foarte abili. Scrutând „umplutura” armonică, s-ar putea descoperi că dimensiunea verticală a mai multor muzici „clasice” se rezumă sau se bazează pe un mecanism eterofonic - înțeles altfel decât cel din creația lui Enescu. Bunăoară, jocurile timbrale și ritmice din

partiturile lui Debussy făureau o melasă sonoră din armonii figurate divers și din cumulări de timbruri.

Fără să trebuiască să stai prea mult pe gânduri, s-ar putea aduce obiecții acestei dărnicii semantice a eterofoniei, pentru simplul fapt că eșuează mai degrabă într-o confuzie terminologică. Însă este dificil de pus vina în spatele unui teoretician predispus la a vedea sincroniile conceptuale spontane din secolul 20, în aceeași măsură în care nu poate fi blamată nici etimologia permisivă a muzicii *eteros-fone*.

Deși toate aceste preocupări eterofonice au mers într-un pas *quasi* paralel, ramificațiile nu au avut toate aceeași importanță. Boulez a avut o optică constructivistă pentru care eterofonia nu a suscitât decât un interes pasager și predominant teoretic, în vreme ce eterofonia în spațiul românesc a însemnat o prezență substanțială în creația anilor '60-'80, dar și după aceea.

Tipurile de eterofonii la George Draga

Eterofonia la George Draga

Să ne restrângem atenția asupra peisajului muzical românesc. În jurul frunțașilor care deschideau noi teritorii sonore în deceniul 7, porneau reverberații la care mai ales vocile mai tinerilor creatori erau receptive.

În timp ce Ștefan Niculescu scria *Heteromorfie* (1967), *Formanți* (1968), *Unisonos I* (1970), *Unisonos II* (1971) și *Ison I* (1973), piese legate de investigațiile sale eterofonice, Anatol Vieru încheia lucrul la *Sita lui Eratostene* (1969) construită în baza calculelor matematice, iar Aurel Stroe contura studiile despre „clasele de compoziții” (1970-71), un alt compozitor (care abia din anii '60 începe să scrie primele opusuri) reacționează la noile cercetări eterofonice și completează tabloul anului 1969 cu lucrarea *Eterofonii pentru zece instrumentiști*. Este vorba despre **George Draga** (1935-2008).

Cel puțin în prima parte a carierei sale componistice, George Draga este interesat de modernism, scrie o muzică în consecință legată întrucâtva de avangarda anilor '60-'70, cu elemente seriale, eterofonii, procedee matematice (posibil deprinse de la profesorul său de compoziție, Anatol Vieru), teoria grupurilor, șirul lui Fibonacci. Este preocupat de noutate și analizează muzica unor compozitori precum Niculescu, Stroe, Olah, Berger. De la lucrările de școală, din '61 încoace, abordează cu predilecție muzica simfonică și cea vocal-sinfonică. O bună parte din lucrări îi sunt publicate și, cum se întâmpla în regimul comunist, au beneficiat și de prime audiții în virtutea programului de promovare a muzicii autohtone. Între cele care rămân considerate vârfuri ale compozițiilor sale se numără aproape toate lucrările tipărite, între care menționăm *Muzica de concert* (1968), *Eterofoniile pentru zece instrumentiști* (1969), două uverturi de concert (1969, 1974), *Preludiul pentru orchestră de coarde și cvintet de suflători* (1971) și poemul simfonic *Sarmizegetusa*.

Câțiva termeni pot fi puși în relație cu creația lui Draga:

→ eterofonia sau, mai bine zis, cel mai adesea un anumit tip de polifonie eterofonizată pe care analiza de mai jos o va privi în amănunt;

→ modalismul combinat cu tehnici moderne, astfel încât să iasă în evidență aspectul consonant al sonorităților;

→ interesul pentru o muzică fără efuziuni romantice, dar și predilecția pentru un spirit evocator, pe care îl urmărește în câteva lucrări implicate în contemporaneitate sau cu obiect istoric, precum *Sarmizegetusa*, *Uvertura de concert nr. 2 „În memoria eroilor neamului”*;

→ intenția de a scrie o muzică spontană, cu jocuri timbrale din combinații de instrumente; compozitorul urmărea fantezia timbrală, dar într-o formă „pură”, care să nu facă uz de efecte speciale la instrument sau „artificii”; de aici rezultă diversitatea angajării instrumentale într-o

piesă orchestrală, când în *tutti*, când în ansambluri mai mici, continuu variate;

→ ritmurile complementare dintre voci, rezultate din corelarea unor matrice matematice cu o serie de valori ritmice, astfel încât *pattern*-urile ritmice ale vocilor să nu se suprapună;

→ asocierea înălțimilor cu valorile ritmice, uneori în funcție de importanța înălțimilor în mod; totodată, preferință pentru o melodică emanată din permutarea elementelor modale;

→ formele clare, arhitecturile echilibrate, calculate ca dimensiune, secțiunile proporționate fiind de multe ori construite în virtutea contrastului muzical direct, neînvăluit.

Materializări diverse ale eterofoniei în *Eterofonii pentru zece instrumentiști*

Dacă până acum am vorbit despre tipurile distincte de eterofonie, apoi am relaționat eterofonia cu numele lui George Draga, aș vrea să închidem și mai mult cercul de focalizare, privind cu titlu de exemplu câteva subtilități eterofonice din lucrarea *Eterofonii pentru zece instrumentiști* – deja încadrată în rama anului 1969. „Este poate cea mai reușită creație camerală a lui George Draga. Și poate cea mai originală la nivelul întregii creații”, scria Liviu Dănceanu despre *Eterofonii* în anul 1986, într-un studiu dedicat lui Draga¹. Lucrarea face parte dintr-un șir rodnic de ani, între 1967-1971, în care au ieșit la iveală *Cantata festivă pentru cor și orchestră* (1967), *Cvartetul de coarde nr. 1* și *Muzica de concert* (1968), *Eterofoniile* și *Uvertura de concert nr. 1* (1969), apoi la o mică distanță de timp *Preludiul pentru orchestră de coarde și cvintet de suflători* (1971).

¹ Liviu Dănceanu, „George Draga – Portrait”, în *Muzica* nr. 6/1986, pag. 43-48, citat din varianta în limba română a studiului, versiune nepublicată.

Eterofoniile arată o muzică mai degrabă rapsodică, în care sunt explorate valențele jocurilor timbrale eterofonice și posibilitățile de plămădire ale unei sintaxe care, la vremea respectivă, devenise obiectul atenției în muzica multor compozitori români receptivi la noutate. Scrisă pentru cvartet de coarde, cvintet de suflători (flaut care mută în flaut piccolo, oboi, clarinet, fagot, corn) și câteva instrumente de percuție (clopote, *temple blocks* și talgere suspendate), ea angajează mini-ansambluri diverse, de obicei duo-uri, trio-uri și cvartet, fie ca atare, fie deasupra unui ison ținut de alte instrumente. În final, un caleidoscop de formații își schimbă configurația sonoră odată cu fiecare articulație formală și dă per total impresia unei improvizații care se coagulează necalculat în fascicule eterofonice și în polifonii responsoriale. Dincolo de aceste modificări continue de structură, există o **fundație eterofonică neîntreruptă**, în ipostaza ambelor elemente ale sale, unison și ventre, fie că ea se alcătuiește:

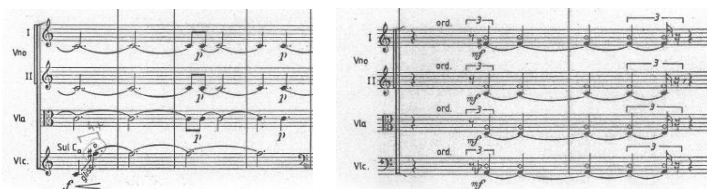
→ a. dintr-o simplă șerpuire eterofonică, cromatică, în jurul aceluiași sunet, lăsând efectul sonor al unei melase, care se întinde și se comprimă, cu ciocniri semitonale între voci;

Exemplul 1¹ (măs. 1-4)

→ b. dintr-un ison, o notă sau un acord ținut (acord format din sunetele modului);

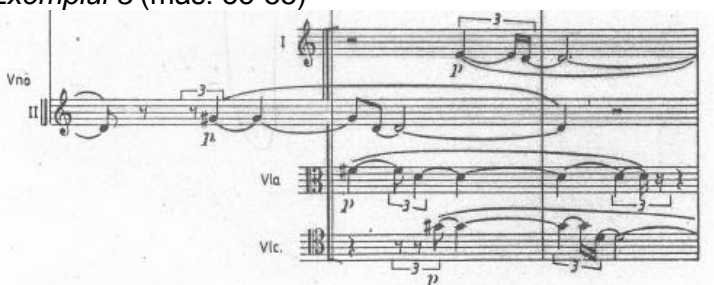
¹ Exemplele muzicale sunt date din partitura *George Draga, Eterofonii pentru zece instrumentiști*, Editura Muzicală, București, 1982.

Exemplul 2 (măs. 21-24, 39-40)



→ c. dintr-un unison, o notă de sprijin în care se amalgamează și de care se desprind toate instrumentele, nesincronizat. Este un sunet prelung, dar inclus într-o formulă de două sunete, întotdeauna descendente, asemenea unui oftat muzical. Notele străine de ison sunt mai scurte, chiar și atunci când au un pas așezat de desfășurare; deși caută să se desfacă din unison, poposind pe alte note ale structurii modale, întotdeauna coboară înapoi spre centrul lor de gravitate. În final, nu reușesc decât să magnetizeze pilonul sonor principal, într-un mod nu prea diferit de balansul specific doinei românești, dintre fundamentală și cvarta descendentă pe care instrumentul o atinge de mai multe ori până să se așeze definitiv pe tonică.

Exemplul 3 (măs. 53-55)



→ d. dintr-o scriitură ceva mai apropiată de cea polifonică, în care fiecare voce din fasciculul eterofonic merge pe drumul său propriu, permutând sunetele

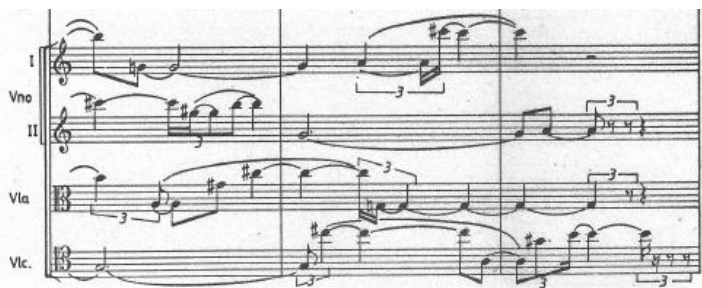
modului într-o manieră diferită, dar intersectându-se ocazional în noduri unisonice.

Exemplul 4 (măs. 79-80)



→ e. dintr-o eterofonie similară celei de la punctul „d”, însă într-un rol „tematic” și nu de acompaniament. Vocile sunt individualizate, dar nu îndeplinesc o simplă permutare a treptelor modale ca să țină în ureche sonoritatea generală, armonică, a modului, ci construiesc, au o direcție și un contur dinamizat.

Exemplul 5 (măs. 95-97)



Chiar și atunci când aceste cinci tipuri de straturi eterofonice sunt formate din ventre, ele tind să se focalizeze tot

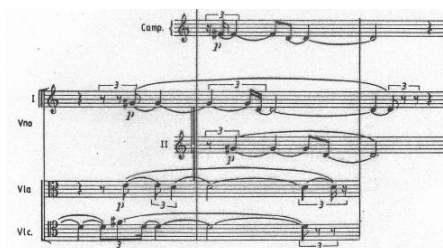
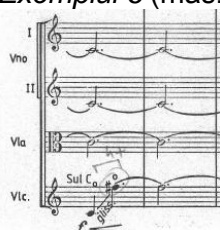
înspre unison. Situațiile „d” și „e” sunt mai degrabă o aglomerare de micro-ventre care ”bâjbăie” în prejma unor piloni schimbători, aceia fiind treptele modale. Factorul ritmic este deopotrivă important în fabricarea unei asemenea țesături sonore. Vocile eterofonice nu sunt doar defazate sau variate, astfel încât să nu se potrivească în mersuri paralele, ci sunt puse într-un ritm absolut complementar. De la începutul până la sfârșitul piesei există puține momente de izoritmie și aproape întotdeauna voci plasate în ipostaze de contrarietate ritmică perfectă – atât în acompaniament, cât și în dialoguri sau în ansamblurile de soliști care evoluează deasupra stratului de acompaniament. Mai ales în cazurile „d” și „e”, unde aspectul aglomerării este accentuat, vocile sunt ca dinții unor roți zimțate, nu se suprapun, ci se succed rapid în intrări consecutive.

Deși eterofonia este o prezență perpetuă în lucrare, tipul ei de a se înfățișa se schimbă în principiu de la o structură la alta. Iar structurile – sau organizarea spațială diversă a instrumentelor – delimitează destul de precis secțiunile formei. Într-o desfășurare ce scotează pe efectul improvizatoric, există câteva „**elemente de bucătărie**” cu ajutorul cărora se plămădește întregul. Fiind recognoscibile, ele ajung în final să îndeplinească rolul unor escorte care însoțesc auditorul, dându-i sentimentul recunoașterii și al coeziunii într-o muzică altminteri fără o linie de desfășurare lină și continuă. Mai multe elemente revin sub o formă mai clară sau mascată pe parcursul piesei:

→ secunde (mari și mici) rezultate din învălmășeala eterofonică sunt o astfel de punte a memoriei; dar numai în eterofoniile lente și care nu servesc drept suport pentru o linie melodică, așa cum sunt cele de tip „a” prezentate mai sus. În expunerea lor ca atare, simplă și neacoperită de voci cu alte funcții, ele creează o marcă auditivă recurentă pentru ascultător;

→ cvartele mărite, sub diverse forme; de la semnale sonore izolate, la rolul cheie în alcătuirea melodiilor (de interval întâlnit frecvent în melodii), până la gest de balans în eterofoniile de tip „c”;

Exemplul 6 (măs. 21-22, 36-37, 56-58)



→ eterofoniile de tip „c”, care apar întotdeauna ca o detensionare după o structură aglomerată și alertă. Ele rămân în memorie prin unisonul instabil pe care îl aduc, într-o stare incertă dintre potolire și potențial pentru un nou avânt. Cu alte cuvinte, există două forțe care țin în picioare structura: duelul dintre așezarea pe fundamentală și propulsarea noilor sunete, cu capacitatea de a rupe acest centru de gravitație. Eterofoniile de tip „c” sunt de fapt o trenă a structurilor anterioare de tip „e”, cele alerte și cu o instrumentație mai bogată. Prezintă în primă fază ca o eterofonie inaudibilă, „de acompaniament”, complet acoperită de eterofonia „melodică” sau „principală” de tip „e”, eterofonia „c” trenează mult după încheierea acesteia și devine la rândul ei „principală”, construind o altă secțiune formală. Schimbarea funcției se petrece rapid, doar prin crearea condițiilor ca aceasta să poată fi auzită, însă rămânând neperturbată în mersul pe care deja și l-a însușit, astfel:

Exemplul 7 (întreaga instrumentație, măs. 95-100)

→ aglomerarea sonoră, ca mijloc puternic de contrast. Apare întotdeauna în *ff*, în prim plan după momente de duo sau solo.

De altfel, aceste elemente ce țin de „bucătăria” specifică a piesei nu sunt doar niște „piese de lego” cu care compozitorul se joacă în stare pură. Ele devin principii componistice. Spre exemplu, cvarta mărită apare nu doar fățiș, melodic, ci și mascat, dictând de multe ori alegerea unor moduri care se desfășoară în interiorul unei cvarte mărite sau care să conțină o cvartă mărită. La fel, aglomerarea - ca element local recognoscibil - capătă perspectivă în alternarea momentelor line, aerate, cu cele dense.

Pe lângă structura instrumentală schimbătoare care dictează segmentarea piesei în momente, se numără de asemenea **parametrul modal** – câte o altă structură modală pentru fiecare secțiune și, câteodată, mai multe structuri rulate rapid pentru ambreierea piesei înspre un punct maxim. Între moduri nu există punți de tranziție, iar modurile în sine rămân limpezi, fără intruziuni de elemente străine decât arareori. În cea mai mare parte a piesei sunt alcătuite din patru sau cinci sunete, însă lucrarea pleacă de la și se întoarce la un tricord - de la unul cromatic (*do - do# - re*), la unul diatonic (*si - do# -*

re#)¹. Pe parcurs se atinge sonoritatea unei hexatonii discrete, ca rezultat al suprapunerii a două moduri; cu toate acestea, hexatonul rămâne în umbră, dat fiind că doar unul dintre moduri se afirmă într-adevăr.

Dacă am înregistra traseul eterofoniilor, am putea urmări continua panglică a magmei eterofonice de ciocniri sonore și nesuprapuneri care au alcătuit piesa – de altminteri, dispuse într-o arhitectură globală foarte ordonată, chiar dacă în aparență rapsodică și cu destul de multe structuri distincte. Graficul arată atât spectrul eterofonic, cât și pulsațiile interioare ale piesei, corespondențele sonore între secțiuni, evoluția configurațiilor modale, unde fie se afirmă unele elemente de bucătărie (secunde cromatice, cvartele mărite), fie se câștigă un teritoriu modal nou.

Secțiuni	Măsuri	Similitudini modale	Mod ¹¹	Elemente
A	măs. 1-18		<i>do - do# - re</i>	2m
B	măs. 19-35		<i>do - do# - re - mi - fa#</i>	4+
C	măs. 36-44		<i>do - mi - fa# - sol#</i>	(4+) ¹²
D	măs. 45-53		<i>re - mib - mi - fa# - sol#</i>	2m, 4+
E	măs. 54-64		<i>re - mib - mi - fa# - sol#</i>	2m, 4+
Antract	măs. 65-67			
C ₁	măs. 68-76		<i>reb - mib - fa - sol - la - si</i> (<i>reb-fa-sol-la + mib-sol-la-si</i>)	2m, (4+)
C ₂	măs. 77-88		<i>si - do - do# - re# - fa</i>	2m, 5-
D ₁	măs. 89-97			
	măs. 89-90		<i>mib - mi - fa - sol - la</i>	2m, 4+
	măs. 91-93		<i>fa - fa# - sol - la - si</i>	2m, 4+
	măs. 94-97		<i>sol - sol# - la - si - do#</i>	2m, 4+
E ₁	măs. 98-108		<i>sol - sol# (lab) - la - si - do#</i>	2m, 4+
A ₁	măs. 109-130		<i>si - do# - re#</i>	

Concluzii

George Draga a mai folosit tipuri similare de eterofonii în creația sa, chiar dacă nu în aceeași manieră generalizată de aici, cât ca pe o sintaxă conexă, alături de omofonii și polifonii.

¹ Coperțile piesei deschid și închid promenada eterofoniilor cu eterofonii în cvartet de coarde însoțit de percuție (talgere suspendate în ambele situații). Dar de la modul de angajare a corzilor, până la materialul sonor, există diferențe.

În vecinătatea timpului în care a scris *Eterofoniile*, a finalizat și *Muzica de concert* (1968), un exemplu de angajare a unei eterofonii conjuncte cu texturile și coloanele sonore - de la unisonuri și micro-clustere confundate cu imprecise învâlmășeli eterofonice, la clustere întinse pe întreaga gamă cromatică – în alternanță cu momente predominant armonice. *Muzica de concert*, spre deosebire de *Eterofoniile* construite eterofonic și polifonic, se axează o bună parte din piesă pe armonic și pe clustere. Chiar și pasajele care ating tangențial sonoritățile eterofonice se sprijină pe linia verticală a totalului instrumental și, de cele mai multe ori, ele iau o înfățișare texturală.

Dar tipurile de eterofonie specifică prezentate în *Eterofoniile* lui George Draga reapar fățiș în *Uvertura de concert nr. 1*, finalizată la doar o lună după încheierea lucrului la *Eterofonii*. Cu două trimiteri nemascate la eterofoniile de tip „a” în începutul uverturii și la cele de tip „c” în finalul ei, partea centrală a lucrării implică o eterofonie de tip „e”, împinsă spre polifonie, ce îndeplinește încă o dată un rol „tematic”, cu voci individualizate răsucind sunetele modului cu un sens tensional. De fapt, fiecărei secțiuni îi revine un alt fel de scriitură eterofonică, uneori cu o importanță centrală, alteori ca o anexă – așa cum se întâmplă cu coda, o scriitură angrenată doar local, fără alt rol în piesă în afară de cel concluziv. În aceste condiții, întreaga lucrare etalează trei tipuri de eterofonie. Toate servesc contrastului în baza căruia se clădește lucrarea, în sensul în care contrapun eterofonia unei scriituri omofone foarte caracteristice.

Dar, privind cu predilecție latura eterofonică a lucrărilor lui George Draga din jurul anului 1970, mai abitar vom vedea lianții sintaxei ornamentale-polifonizate implicate în diverse opusuri, și mai puțin detaliile de tipologie eterofonică, așa cum și le-a elaborat George Draga, chiar dacă diferențele există.