

MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXI, NR. 3

DIN SUMAR

3/2020

ANDRA APOSTU

DE VORBĂ CU GABRIEL ALMAȘI

OLEG GARAZ

FORMELE MUZICII:

EXERCIȚII DE COMBINATORICĂ ARHETIPALĂ (III)

ANA MARIA IOAN

ELEMENTE CONSTRUCTIVE ȘI STILISTICE

ÎN CREAȚIA PENTRU PIAN

A COMPOZITORULUI NICOLAE COMAN



ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ȘI FINANȚATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU

DE VORBĂ CU GABRIEL ALMAȘI

3

STUDII

OLEG GARAZ

FORMELE MUZICII: EXERCITII DE COMBINATORICĂ ARHETIPALĂ (III)

12

CREAȚII

ANA MARIA IOAN

ELEMENTE CONSTRUCTIVE ȘI STILISTICE ÎN CREAȚIA PENTRU PIAN A COMPOZITORULUI NICOLAE COMAN
STUDII DE CAZ: „MICUL PIAN” ȘI „SONATA A DOUA”

55

GRĂDINI SONORE ESEURI

MARIA ISABELA NICA

ALEGORIA IUBIRII FATALE ÎN OPERA *CASTELUL PRINȚULUI BARBĂ-ALBASTRĂ* DE BÉLA BARTÓK

79

PORTRETE

MARIANA POPESCU

CONSTANTIN BRÂNCUȘI — IUBITORUL DE MUZICĂ CE A FĂCUT PIATRA SĂ CÂNTE

93

1

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU

A CONVERSATION WITH GABRIEL ALMAȘI

3

STUDIES

OLEG GARAZ

MUSICAL FORMS: EXERCISES OF ARCHETYPAL COMBINATORICS (III)

12

CREATIONS

ANA MARIA IOAN

STRUCTURE AND STYLE IN NICOLAE COMAN'S PIANO WORKS

CASE STUDY: „THE LITTLE PIANO” AND „THE 2ND SONATA”

55

SONIC GARDENS ESSAYS

MARIA ISABELA NICA

THE ALLEGORY OF A FATAL LOVE IN BÉLA BARTÓK'S OPERA *BLUEBEARD'S CASTLE*

79

PORTRAITS

MARIANA POPESCU

CONSTANTIN BRÂNCUȘI – THE MUSIC LOVER THAT MADE STONE SING

93

INTERVIURI

De vorbă cu Gabriel Almași

Andra Apostu



Gabriel Almași este un tânăr compozitor energic și conectat, cu multă curiozitate artistică și dragoste pentru artă. Îi place să experimenteze, urmărește cu mare interes inovațiile în muzică dar, așa cum afirmă chiar el, nu este deocamdată desprins total de o oarecare tradiție. A avut șansa de a avea în față compozitori și profesori renumiți ai școlii componistice românești și, la rândul său, acum transmite mai departe „darurile” primite, studenților facultății de muzică din Timișoara.

A.A.: Gabriel, ai absolvit Pedagogie muzicală la Timișoara și ai ales să mergi la București pentru a studia compoziția. Ai făcut această schimbare pentru a studia cu cineva anume? Ce te-a atras înspre capitală? Și, mai ales, care a fost drumul tău spre a compune?

G.A.: Am fost admis la Facultatea de muzică din Timișoara în anul 1996 după un an intens de pregătire teoretică. Datorită faptului că am absolvit un liceu cu profil real am simțit mult timp un decalaj față de colegii mei absolvenți de liceu de muzică. De pe atunci aveam mici compoziții, majoritatea pentru chitară clasică. În anul IV am început cursurile de orchestrație cu Remus Georescu și pot spune fără puțință de tăgadă că aceste cursuri mi-au schimbat traiectoria și mi-au trezit interesul pentru tot ceea ce înseamnă muzica elaborată. La cererea noastră și din bunăvoința conducerii de atunci s-a înființat un modul de compoziție la care s-au înscris foarte mulți studenți, însă până la urmă am rămas doar doi, Gabi Malăncioiu și eu. La scurt timp cursurile s-au mutat acasă la Remus Georgescu și s-au transformat în ore lungi de analiză și audii întrerupte din când în când de gustările oferite de doamna Clara Georgescu. Am devenit de atunci cumva parte a familiei Georgescu. Aici am auzit pentru prima oară de compozitori români precum Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Octavian Nemescu, Doina Rotaru, Dan Dediuc. După ce am absolvit cei 5 ani de facultate la Timișoara am decis să dau admitere la Universitatea Națională de Muzică din București unde am fost admis la compoziție clasică. La București am studiat compoziția cu Dan Dediuc, pe care-l apreciez foarte mult și căruia îi sunt foarte recunoscător pentru tot ceea ce mi-a oferit. Întâmplarea face ca tu și cu mine să fi fost colegi de an și că alături de tine să am parte de un anturaj de oameni foarte speciali cum ar fi: Cătălin Ștefănescu, Sorin Georgescu, Mihai Măniceanu, Cristian Lolea, Diana Rotaru, Sabina Ulubeanu, Constantin Grajdean, Alexandru Solonaru, Pedro Negrescu, Petre Teodorescu. Primii ani au fost foarte efervescenti, dar pe la sfârșitul facultății a urmat o perioadă de confuzie, probabil datorită cantității uriașe de informație. Am avut nevoie de o pauză de 2 ani de procesare, adică 2 ani nu am mai scris nimic.

A.A.: Teza ta de doctorat s-a intitulat "O teorie a instrumentelor electronice". La momentul acela a fost, cu siguranță, cel mai important subiect al cercetărilor și preocupărilor tale artistice. Ai o afinitate pentru muzica electronică? Care e poziția ta vis-a-vis de acest gen?

G.A.: Mereu am fost fascinat de tehnologie. Trăim vremuri în care telefonul mobil sau telefonino cum îi spunea Ștefan Niculescu, a devenit o prelungire a corpului, e parte din noi, nu putem nega acest lucru. Evoluția tehnologică e ca un bulgăre care pare de neoprit. Îmi amintesc că prima oară am văzut telefonul mobil în filmele Sf, la fel și GPS-ul. Iar acum am în buzunar un telefon inteligent, care îmi pune în ordine fișierele și realizează câte un filmuleț cu pozele pe care le-am făcut în ultima lună, după care alege și o muzică dintr-un repertoriu predestinat. Și toate astea fără ca eu să intervin. Din când în când îmi amintește, însă, că are memoria plină și ar fi cazul să mai renunț la amintiri. E de un firesc aproape suprarrealist. Îmi amintesc că în copilărie demontam radio-uri, scoteam difuzoarele și legam baterii de fire. Acest lucru făcea ca difuzorul să pâraie. Ne întâlneam mai mulți și improvizam, faceam un fel de ansamblu de difuzoare, ca să nu mai zic că puteam să petrec ore în șir în fața radioului pe lămpi de la buncii învârtind de butoane. La Curtici, aveam un prieten care știa să facă plăci de morse, avea el tot felul de scheme de electronică. Ne adunam câte 4 sau 5 și făceam coduri morse simultan; ah, ce păcat că nu aveam atunci telefonul mobil să filmez. Pe de altă parte, eu vin dintr-o familie de medici, cu sora medic, mama farmacist și casa părinților vizavi de dispensar. Am crescut cu aparatele folosite în medicină, stetoscop, tensiometru, EKG, unele utilizate în captarea biosemnalelor pentru mijloace alternative de control ale instrumentelor muzicale. Sunt fascinat de mijloacele alternative de control ale instrumentelor muzicale. Îmi place ideea de gest, de interacțiune om-mașină. Apreciez și urmăresc cu interes experimentele și cercetarea lui Cătălin Crețu și Constantin Basica în acest sens. Sunt convins că senzorii vor face istorie. Și cu toate acestea, deși imi place să improvizez și să experimentez, nu am reușit deocamdată să mă rup total de o

oarecare tradiție. Pot spune însă cu certitudine că toate aceste experimente mai ales cercetarea desfășurată în vederea elaborării tezei mele de doctorat m-au îmbogățit foarte mult, poate și datorită faptului că l-am avut coordonator pe Octavian Nemescu, un compozitor de la care am învățat foarte multe.

A.A.: Compui muzică în foarte multe „direcții”: orchestrezi, compui muzică pentru scenă (teatru), pentru film. Ce simți că te reprezintă, de fapt? În care dintre aceste muzici te simți cel mai confortabil, mai „tu”?

G.A.: Da, sunt implicat în multe proiecte muzicale foarte diferite și mă regăsesc în fiecare câte puțin. Din 2013 am început să lucrez oarecum constant cu dirijorul italian Leonardo Quadri și prin el am ajuns să orchestrez pentru nume mari din Italia precum Andrea Bocelli, Roberto Vechioni, Antonella Ruggiero, Pooh, etc. Orchestrația e un meșteșug și mie îmi place mult să orchestrez, dar evident acest lucru nu implică foarte mult latura creativă. Pe de altă parte am scris destul de multă muzică pentru teatre. Muzica de scenă e fascinantă, însă aici direcția muzicală e dată de regizor, deci e vorba mai mult de o abilitate de adaptare stilistică. Toate aceste preocupări au adus și o oarecare satisfacție financiară.

A.A.: Spuneai, într-un interviu anterior, „cel mai bine mă simt când scriu liber...”. Vorbește-ne despre asta...

G.A.: Cred că mă refeream la acele colaborări în care muzica se cerea să fie veselă, tristă, catchy, sau mai știu eu cum. Sau la proiectele în care cel care îți cere să scrii încearcă să compună lucrarea prin tine. Acum ceva timp, am avut o comandă pentru un concert. Cel care mi-a cerut să-i scriu lucrarea îmi trimitea din două în două zile un mail cu linkuri către diferite lucrări și îmi spunea: prima parte ca acolo, partea a doua ca acolo... A fost îngrozitor, parcă aveam un parazit în creier. Îmi place să compun pe o tematică, dar aș vrea să găsesc singur mijloacele și direcția pe care să le urmez.

Pe de altă parte nu mă organizez bine cu deadline-urile și nici nu prea reușesc să încep să scriu în așa fel încât să evit presiunea timpului. Îmi place să compun fără să mă gândesc la deadline.

Imi place să mă joc. De ceva vreme port cu mine un aparat de înregistrare cu care imprim tot felul de sunete concrete, le colectez pur și simplu ca într-un insectar iar acasă le descarc și încep să le organizez, să le ascult să le suprapun să le asamblez, le trec prin diverse filtre mi se pare o joacă creativă. E o mare bogăție timbrală care mă inspiră.

A.A.: Astăzi când ne aflăm (cred) într-un postmodernism continuu, cum te vezi tu plasat în raport cu ceilalți compozitori activi de pe scenele de concert?

G.A.: Mă văd plasat printre cei norocoși, care sunt contemporani și au reușit să cunoască oameni precum: Remus Georgescu, Dan Dediu, Doina Rotaru, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Adrian Iorgulescu, Nicolae Branduș, Irinel Anghel, Octavian Nemescu, Călin Ioachimescu, Diana Rotaru, Mihai Măniceanu, Gabriel Mălăncioiu, Constantin Basica, Cătălin Crețu, Cristian Lolea, Cătălin Ștefănescu-Pătrașcu, Șerban Marcu, Cristian Bence Muc, Ciprian Ion, Laura Manolache, Violeta Dinescu, Carmen Maria Carneci și mulți, mulți alții.

A.A.: Crezi că poți vorbi de trăsături de stil în lucrările tale?

G.A.: Nu m-am gândit niciodată la un stil. Lucrările mele sunt diferite. Depinde mult pentru cine scriu și în ce context se vor cânta. Am remarcat totuși că există anumite combinații timbrale la care mă întorc mereu. Îmi place să am o direcție armonică, însă îmi place la fel de mult să experimentez. Sunt conștient că se poate face muzica cu orice mijloace dacă ai ceva de zis. Dacă mă refer la stil ca la o sumă a influențelor el există. Muzica pe care o scriu are influențe din muzica rock, muzica electroacustică, impresionistă, e presărată cu cromatisme bartokiene, texturi de la Ligeti, armonii de la Messiaen.

A.A.: Privind în urmă, ai schimba ceva la lucrările tale? Sigur, există un traiect ascendent, dar crezi că poți etapiza cumva evoluția ta componistică?

G.A.: Cred că e un lucru normal ca trecerea timpului să ofere o perspectivă diferită asupra propriilor lucrări. Sunt puține compozițiile pe care nu le-aș modifica sau chiar rescrie.

Desigur, primele mele lucrări erau de școală, romantice și cu foarte multe influențe directe. Apoi am fost foarte influențat de muzica lui Remus Georgescu, de Bartok și de Lutoslavsky iar în timpul studenției mele de la București de muzica lui Ligeti și Messiaen. Am sărit peste exercițiile stilistice. Am învățat foarte multe în timpul studenției și fiecare lucrare scrisă a adus ceva în plus.

A.A.: Ai preferințe în ceea ce privește tehnicile componistice, alegerea timbrurilor, a ansamblurilor pentru care scrii...?

G.A.: Marea majoritatea a lucrărilor mele sunt scrise la comandă, iar acolo ansamblul de cele mai multe ori nu e la alegere. Îmi place să scriu pentru orchestră. Dacă ar fi să aleg între proiecte le-aș alege pe cele cu orchestră, iar în ceea ce privește alegerea timbrurilor și a tehnicii, acestea sunt influențate foarte mult de tematica și de ideea pe care urmează să compun.

A.A.: Crezi că muzica de astăzi are un caracter sincretic? Există această noțiune generos utilizată, interdisciplinaritatea, concept folosit în multe lucrări teoretice de specialitate. Crezi că se poate aplica și la muzică?

G.A.: Muzica este prin excelență interdisciplinară. Ea implică filosofie, istorie, acustică, matematică, medicină, informatică, neuropsihologie etc. Muzica e omniprezentă. Omul este muzica. Consider că nu putem exclude întregul nostru wiring (cablaj) mental și cultural atunci când compunem, ascultăm, interpretăm, analizăm muzică sau chiar când organizăm concerte. Omul este o ființă culturală, iar cultura ne face să optăm pentru o anumită muzică. Sunt numeroase studii care dovedesc că percepția asupra consonanței sau disonanței, stilul, frumosul, sunt elemente culturale pe care le dobândim prin educație. Altfel spus, cvarta mărită devine disonantă la școală. Sunt pasionat de neurobiologie și pe mine mă ajută să văd muzica și din această perspectivă. Pe de altă parte sincretismul rămâne actual, iar evoluția tehnologică face ca această fuziune să fie și mai organică.

A.A.: Vorbește-ne despre inspirație. Cum funcționează ea la tine? Cum funcționează inspirația în atât de aglomeratul

secol XXI? Nu e ca și cum te poți rupe complet de tot ce e în jur și compui când și cât vrei...?

G.A.: La mine inspirația este pe de o parte curiozitate, iar pe de altă parte observație. În niciun caz nu mă rup de tot ce-i în jur ci mai degrabă încerc să mă conectez cu lucrurile din jur. Cred că orice poate să devină o sursă de inspirație: scârțâitul unui leagăn, discursul unui politician, un riff de chitară din muzica rock, un wind chimes într-o seară cu vânt, claxoanele și șantierul de lângă biserica armenească, erupția unui vulcan, filmele cu Harry Potter și Captain Marvel, toate aceste lucruri au fost surse de inspirație pentru lucrările mele.

A.A.: Ești fondatorul asociației culturale Propuls. Care este rolul unei asemenea asociații? Ce aduce sau ce ar trebui să aducă o asemenea inițiativă în plus societății, culturii?

G.A.: Am înființat Asociația culturală și ansamblul Propuls în anul 2005 alături de Alexandru Solonaru, Mihai Măniceanu și Cristian Lolea, iar scopul era acela de a promova valorile muzicale contemporane și afirmarea tendințelor componistice, interpretative și muzicologice în contextul cultural românesc și internațional. Din păcate, după ce am plecat din București, aportul meu la asociație a fost unul nesemnificativ. S-au realizat însă până în prezent numeroase concerte în locații diferite cu lucrări aparținând compozitorilor: Dan Dediu, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Steve Reich, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Sabina Ulubeanu, Sorin Georgescu, Mihai Măniceanu, Cătălin Crețu și Ana-Iulia Giurgiu. Cred că rolul asociațiilor, fundațiilor și instituțiilor de cultură este dincolo de a satisface o cerere, acela de a cultiva, de a arăta că există și altceva. Rețetele de succes pentru mine sunt dezarmante și sortite eșecului.

A.A.: Mergând pe aceeași idee, care este părerea ta despre festivaluri? (mă refer aici la cele de muzică și artă contemporană) Pentru că, de multe ori, vorbim despre relativ același public, aceiași oameni care vin la acest gen de manifestări.

G.A.: E clar că arta contemporană e gustată de un public mai restrâns, mereu a fost așa. Pot spune însă că am avut satisfacția de a organiza un festival care a atras public divers,

numeros și curios. Atât la prima cât și la cea de a doua ediție a festivalului Timsonia, a venit public din diverse domenii. Cred că e important ca publicului meloman să i se strecoare printre concertele săptămânale câte o lucrare contemporană. Însă lucrurile par să funcționeze și invers și anume într-un concert sau festival de muzică contemporană să strecoare și muzică mai "clasică". S-au născut astfel concertele sau chiar festivalurile tematice, care mi se par foarte bune. Pe de o parte atrag public mai divers iar pe de altă parte crește toleranța la nou. Din fericire există fonduri pentru cultură și eforturi din partea UCMR, și ale numeroaselor asociații și fundații culturale care promovează muzica contemporană. Lăudabilă este și minunata inițiativă al lui Costin Soare care comandă lucrări contemporane românești pentru chitară clasică cu scopul de a promova și îmbogăți repertoriul. Avem și ansambluri precum SonoMania, Atem, Profil, Trio Contraste etc. și festivaluri precum, Intrada, Iubiți muzica Românească, Cluj Modern, Meridian, Vibrate Festival, Săptămâna Internațională a muzicii noi, Timsonia. etc.

A.A.: Cum este relația ta cu studenții, cum sunt studenții astăzi? Deseori auzim voci sceptice cu privire la generațiile actuale, mai ales în cultură.

G.A.: Îmi place foarte mult meseria de dascăl, mă face să fiu mai responsabil, mai ordonat, updatat și mai spontan. Majoritatea studenților noștri sunt curioși și vor să învețe muzică serios. E responsabilitatea noastră să le ținem pasiunea și curiozitatea vie pentru cultură. Un om cultivat este un om superior. Pur și simplu orice lucru nou învățat schimbă structura fizică a creierului. Studentul muzician ar trebui să înțeleagă că muzica este omul și omul e o mașinărie complexă. Diferența între interpreți de pildă, pe lângă tehnică, o face cunoașterea temeinică a limbajului abordat și cultura. Așadar nu putem exclude analiza, elementele de limbaj, cultura sau educația. Pur și simplu nu funcționează așa. Toate acestea formează un întreg. Muzica o simți, e adevărat însă acest simț vine din educație. Pe de altă parte, muzica înseamnă creativitate, creativitatea înseamnă curiozitate, iar curiozitatea duce către acea neliniște fără de care arta nu există. Pe lângă tehnica

instrumentală, cultura și cunoașterea temeinică a limbajului abordat este foarte importantă atunci când vorbim despre muzică elaborată. Noi trebuie să facem studentul să fie curios și nu să livrăm rețete și soluții universal valabile. Pe de altă parte, informația și responsabilitatea sursei sunt foarte importante. E obligatoriu ca studentul să învețe să obțină informația din surse credibile și valide și să fie capabil să ia singur decizii responsabile. Îmi amintesc că Remus Georgescu ne spunea la clasă că un profesor trebuie să aprindă o flacără și nu să umple sticle. E o afirmație extrem de actuală. Acest gând îl port cu mine de când eram student iar acum mă ghidează în relația mea cu studenții.

A.A.: Îți mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu – A conversation with Gabriel Almași

Gabriel Almași is a vivid and always connected young composer, with a lot of artistic curiosity and love for arts. He likes experiments, he is always up to date with inovations in music but, as he says, is not totally separated from a certain tradition. He had the chance to be taught by famous Romanian composers and now he passes on his knowledge to music students at West University in Timișoara.

STUDII

Formele muzicii: exerciții de combinatorică arhetipală (III)

Oleg Garaz

Introducere

Sarcina istorică a modernismului muzical

Ca început al unei noi perioade în istoria muzicală a Europei, primele două decenii ale secolului XX nu pot fi percepute și astfel înțelese în termenii începuturilor anterioare: baroc, clasicist sau romantic. Diferența devine vizibilă și prin comparația între *sincronia stilistică* modernistă (orientată centrifug atât ideologic-estetic, cât și tehnic-structural) și unitatea câmpului stilistic baroc (orientată centripet și structurată ca sistem de vase comunicante, prin coordonare și sinteză).

În special barocul excelează în efortul invenției componistice, depus parcă pentru a se departaja cât mai puternic de Renaștere printr-o destul de intensă invenție de această dată conceptuală – *stil*, *gen* și *formă* (toate trei accepțiunile inventate în baroc) –, existente anterior în accepții diferite sau inexistente deloc. Iar începutul modernismului muzical ar fi asemănător mai degrabă chiar cu această trecere de la Renaștere la baroc – reformularea polifoniei în omofonie

și a vocalității în instrumentalitate¹ – prin însăși refocalizarea pe *problema prioritară a sistemului de organizare sonoră*, de această dată *atonal* și, vrând-nevrând, *contrapunctic*. Iar prin această opțiune modernismul se include drept o ultimă bornă în descendența sistemului *modal* (arcul Antichitate-Renaștere) și cel *tonal-funcțional* (arcul Baroc-Romantism).

Astfel, devine vizibilă o progresie istorică în inventarea și asimilarea conceptelor fundamentale ale gândirii muzicale, fiecare epocă postrenascentistă fiind specializată în elaborarea *stilului* (baroc, concomitent cu reformularea sistemului de

¹ Compareate între ele, afirmarea *melodiei acompaniate* în creația compozitorilor italieni de la limita anului 1600 (Peri, Caccini, Cavalieri, Monteverdi) și inventarea *organizării tonal-funcționale* de către Rameau nu pot fi văzute ca fenomene de importanță egală. Din contră, reforma lui Rameau poate fi considerată doar ca o consecință logică a mutației paradigmatică de la contrapunctic la omofon, conceptual mult mai puternică și radicală ca descoperire și inovație în planul gândirii muzicale. Tot astfel, ca tipologie *omofonia* face parte drept ultima din grupul celor *fenomenologice* (conform sistemului formulat de Șt. Niculescu), pe când *tonal-funcționalul*, ar fi o primă tipologie inventată intențional drept una deja *compoziționistică* (arcul Werckmeister-Bach-Rameau). Astfel, paralela între barocul și modernismul muzical formulat de cercetătoarea rusă Marina Lobanova în monografia ei *Музыкальный стиль и жанр. История и современность* [Stilul și genul muzical. Istorie și contemporaneitate], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1990, poate fi acceptată doar parțial și doar în ideea noutății radicale, "de rupere a tiparului", deși în esență, modernismul se prezintă mai degrabă drept o autentică "renaștere" (revenire/recuperare) intrinsec muzicală în opoziție cu substanța "filologică" a barocului, clasicismului vienez și a romantismului. Mai mult, această "renaștere" (o mică "renaștere") este una formal recuperativă-retrogradă, deoarece în esență modernismul atonal recurge la penultima tipologie fenomenologică – cea polifonă – pentru a-și susține declarația avangardismului atonal-dodecafonic-serial. În plan cronologic devine vizibilă o simetrie de oglindă în planul recuperării: tandemul *omofon/tonal-funcțional* baroc se regăsește în cel *polifon/atonal* modernist. În acest sens, poate fi vorba despre o "revoluție" recuperativă.

organizare sonoră de la polifonie la omofonie)¹, definitivarea conceptelor *gen* și *formă* (clasicismul vienez, cu o continuare în romantism) și a *sistemului de organizare sonoră* (începutul modernismului ca reproiectare a stării de lucruri de la începutul barocului muzical). Din schema de principiu a conceptelor gândirii muzicale² lipsesc doar două: conceptele *canon* și *sunet muzical*. Ca și termen superior *stilului* și în calitatea lui de concept dominant, *canonul* acoperă ca arie istorică trei epoci preocupate de afirmarea și re-afirmarea *normei*: Antichitatea greacă (etapa de origine), cu o continuare susținută în Evul Mediu și Renaștere. La rândul lui, *sunetul muzical* ajunge în prim-planul reformulării de abia începând cu emergența bruitismului (al doilea deceniu al secolului XX) și continuând cu avangardele postwebeniene (sfârșitul anilor '40 - anii '50 ai secolului XX), în special în domeniul experimentelor electronice care au vizat extinderea câmpului timbralității. *Sunetul muzical* rămâne astfel ultimul de pe lista conceptelor gândirii muzicale a cărui definitivare³, dar și depășire, ocupă restul timpului rămas până în punctul de emergență a postmodernismului (sfârșitul

¹ În ceea ce privește focalizarea pe problema *stilului* în perioada barocului, este concludentă formularea lui Manfred Bukofzer referitoare la sfârșitul perioadei care intervine în virtutea încheierii a două procese de extindere paneuropeană: (a) coordonarea stilurilor naționale în muzica lui Händel și (b) fuziunea stilurilor naționale în creația lui Bach.

² A se vedea în acest sens volumul subsemnatului intitulat *Genurile muzicii: ideea unei antropologii arhetipale*, București: Eikon, 2016.

³ Cu un început încă în secolul al XI-lea – inventarea înălțimilor (Guido d'Arezzo) –, urmând inventarea duratelor (*de mensurabili musica* – Johannes de Garlandia, secolul al XIII-lea), inventarea *intensității* (de la cântarea *antifonală*, dinamica *terasată* și până la experimentele Școlii de la Manheim), al patrulea parametru, ultimul – timbrul – este definitivat în mai multe etape pe întreaga durată a secolului XX: începând din romantismul târziu (sfârșitul secolului al XIX-lea), continuând cu simbolismul impresionist (Debussy), bruitismul (Russolo-Varèse), Noua școală poloneză (Chominsky-Serocki) și mai multe avangarde de reacție (muzica stocastică, micropolifonică sau aleatorică), și atingând o definitivare odată cu cercetările în domeniul muzicii electronice (Varèse-Stockhausen-Babbitt).

anilor '70 - începutul anilor '80 ai secolului XX). Și atunci, progresia istorică a gândirii muzicale europene poate fi văzută ca o coborâre treptată, fără salturi și omisiuni, de la poziția superioară a *canonului* înspre originea întregului sistem conceptual – *sunetul muzical*.

Observație 1: După cum observă muzicologa rusă Marina Lobanova¹, modernismul muzical reinițiază mai multe trăsături ale barocului, ambele epoci prezentându-se drept perioade de *revoluție conceptuală*, cel puțin în planul reformulărilor focalizate pe sisteme de organizare sonoră. Însă cu o singură diferență.

Observație 2: Este de remarcat faptul că reformularea unui concept din totalul celor șase² determină și reformularea celorlalte, însă cu specificația că această reformulare trebuie să atingă doar primele două concepte, referitoare la accepția (*sunetul muzical*) și organizarea materiei muzicale (sistemele de organizare sonoră). Acest algoritm nu funcționează la celelalte patru niveluri superioare care țin fie de *logica* organizării (normative) *discursive* (formele), fie de identificarea *socială-istorică* (normativă) a practicilor muzicale (gen, stil, canon).

Observație 3: În acest sens, fără a fi atinsă accepția sunetului muzical, reformularea barocă a contrapunctului modal în omofonie tonal-funcțională a determinat, practic, formularea explicită a accepțiilor conceptelor *canon* (canon stilistic), *stil* diferențiat de *genuri*, precum și formularea explicită a conceptului *formă muzicală* (cu o expunere sistematică a

¹ Marina Lobanova, *Музыкальный стиль и жанр. История и современность* [Stilul și genul muzical. Istorie și contemporaneitate], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1990

² Este vorba despre sistemul conceptual hexamorf al gândirii muzicale constituit, în ordine acendentă, din: (1) sunet muzical, (2) sisteme de organizare sonoră, (3) forme, (4) genuri, (5) stiluri și (6) canon.

principalelor modele de forme muzicale în tratatul de compoziție al lui Antonin Reicha, 1826). Este de observat că mutația se produce simultan la nivelul ambelor tipologii de organizare sonoră, fiind implicate atât tipologiile sintactice (contrapunctic în omofon), cât și cele tonale propriu-zise (modal în tonal-funcțional), fiind produsă și o nouă tipologie – contrapunct tonal-funcțional.

Observație 4: Paradoxal, însă într-o situație similară la începutul modernismului, reformularea tonal-funcționalului în atonal de substanță dodecafonică și serială (element de noutate) determină reinstalarea sintaxei contrapunctice (element istoric-tradițional) ca sintaxă dominantă, repetând cu fidelitate scenariul baroc.

Observație 5: Astfel, la nivelul sistemelor de organizare sonoră, reformularea conceptuală poate fi efectuată doar *în bloc*, grupul sintactic *împreună* cu cel tonal, deoarece chiar și apelarea separată, doar a unuia, va determina, neintenționat însă obligatoriu, activarea celui de-al doilea. Mai mult, acest recul înspre modelul contextului baroc nu a afectat nici tipologiile deja consacrate ale formelor, și nici pe cele ale genurilor, deoarece deja odată formulate în baroc (și cristalizate în clasicismul vienez), acestea din urmă nu mai aveau de ce să mai fie afectate (supuse reformulării), rechemată fiind imaginea (chiar și una de această dată modernistă) contextului care le-a dat naștere.

În consecință, fiecare etapă istorică își asumă o sarcină precis definită care se rezumă nu atât la formularea propriului concept, cât la elaborarea unei accepții proprii care impusă drept dominantă este extrapolată asupra tuturor perioadelor anterioare. Iar această *sarcină cognitivă* și, mai pe larg, *epistemologică*, poate fi considerată pe bună dreptate drept *specializare istorică* a fiecărui segment temporal definibil drept integru în funcție de ideologia și estetica asumate drept

dominante. În același timp, conceptele odată "achiziționate" ca funcții active ale gândirii muzicale rămân să funcționeze ca *șir* (succesiune de accepții istorice) peste care se suprapun noi și noi "achiziții" conceptuale în imaginea unei "polifonii" epistemologice lansată într-o expansiune continuă. Astfel, în perioada barocului conceptul *canon* este reformulat în *canon stilistic*, confuzia barocă între conceptele *stil* și *gen* (de asemenea, cu accepții moderne inventate în baroc) este clarificată în clasicismul vienez printr-o departajare normativă clară, amplificată în romantism, peste care sunt suprapuse accepțiile moderniste (re-valorizate prin truda lui Guido Adler, inventatorul muzicologiei, și de asemenea prin efortul de sistematizare depus de Hugo Riemann).

Revenind la problema *formelor* (accepția cărora este inventată, practic, tot în baroc, împreună cu cele menționate mai sus) sau, mai precis, a *schemelor compoziționale* în perioada modernismului muzical, devine clar că aceasta nu este o problemă prioritară chiar prin comparație cu *specializarea istorică* a modernismului, o prioritate absolută, care se rezumă la inventarea unui nou *sistem de organizare sonoră*¹. Altfel spus, în modernismul muzical problema *schemelor compoziționale* în niciun caz nu poate fi comparată cu prioritatea absolută a acesteia în perioada clasicismului vienez. Prezentându-se ca o problemă de plan secund, tematizarea conceptului *formă* atrage totuși interesul prin chiar modul în care *schemele compoziționale* elaborate în cele trei culturi tonal-funcționale anterioare (baroc, clasicism vienez și romantism), fiindu-le proprii și reprezentându-le în cel mai înalt grad, sunt adaptate la sintaxa de tip atonal de substanță contrapunctică, implicită fiind și conformarea cu toate deformările aferente acestei nepotriviri. În acest sens, problema *formelor muzicale* în modernism poate fi rezumată doar la specificul funcționării acestora într-un nou context al organizării sonore.

¹ Astfel devine explicabilă și preocuparea lui Schönberg în ceea ce privește armonia atonală, parcă urmând îndeaproape modelul Rameau.

Instaurarea modernismului și noua ordine a gândirii muzicale

Prin emergența unui nou actant conceptual care a fost organizarea sonoră atonală, primul deceniu al secolului XX își revendică pe bună dreptate valoarea unui moment crucial în evoluția gândirii muzicale europene. După aproximativ două secole de muzică tonal-funcțională ca sistem-hegemon, atonalismul aduce nu doar o completare prin diversificare tipologică și, implicit, o multiplicare a "actanților" conceptuali, ci și o evidentă intensificare a proceselor generative în câmpul practicilor muzicale în special în planul conținuturilor și expresiei.

Continuând cu *staticismul* unui postromantism tot mai evident redundant (axa Skriabin / Rahmaninov – Mahler / Schönberg)¹ sau cu manierismul neoclasicist (Brahms, Reger, Ceaikovski, Richard Strauss, Stravinski sau Prokofiev și până la Hindemith și Orff), evoluția muzicii europene adoptă direcții de *derivare* și *mutație* gradată înspre concepții tot mai îndepărtate de tonal-funcționalismul ortodox: simbolismul impresionist al lui Debussy (până în 1918, anul morții compozitorului), montarea baletului "Sacre du Printemps" al lui Stravinski (1913), manifestul bruitist "L'arte dei rumori" (1913) al lui Russolo, cu o continuare în creația lui Varèse (spre exemplu, "Amerique", 1918-1921) și cu importante declarații de intenții ale lui Arnold

¹ Aceste două perechi de nume se instituie drept două grupuri tipologice în ceea ce privește funcționarea *redundanței* ca principiu de organizare a *procesualității* sonore. În primul caz este vorba despre funcționarea *extensivă*, de la intensitatea conținuturilor și expresiei la Skriabin la *invariabilitatea* stilistică (manieristă) la Rahmaninov susținută până aproape de mijlocul secolului XX. În al doilea caz este vorba despre redundanța *intensivă* la Mahler în ceea ce privește (hiper)scriitura orchestrală, multiplicarea centrilor tonali, mixtura stilistică a diverselor tipuri de culturi muzicale, ceea ce la Schönberg capătă forma unui manierism de transfer înspre atonalitate (sextetul "Noapte transfigurată" și poemul simfonic "Pelléas și Mélisande").

Schönberg – "Fünf Orchesterstücke", op. 16 (1909) (la care ar putea fi adăugat ciclul pentru pian "Drei Klavierstücke" op. 11 (1909), cu o posibilă și aproximativă analogie anticipativă încă în "Bagatela fără tonalitate" compusă în 1885 de Franz Liszt).

Dintre toate propunerile conceptuale formulate în planul organizării sonore la hotarul între secolele XIX-XX (incluzând aici până și realismul francez (Bizet) sau verismul italian (Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea și Puccini) și în primul deceniu al secolului XX, sistemul atonal se dovedește a fi singurul care într-un mod legitim poate fi considerat drept continuator al sistemelor modal și tonal-funcțional (spre deosebire de orientările neo-, modală și tonală, care se prezintă pe bună dreptate drept fenomene artistice tributare).

Chiar mai mult, în comparație cu primele două mari sisteme istorice (modal și tonal-funcțional), cel atonal se impune ca o *alteritate* absolută față de primele două. În același timp, prin raportare la celelalte sisteme și orientări (de substanță mai degrabă recuperativă) cu care coexistă cel puțin în primele șase decenii ale secolului trecut (neo-tonalism și neo-modalism), anume atonalismul se dovedește a fi cel mai puternic în sens generativ, chiar de la bun început impunându-se prin cel puțin două concepții: atonalism (cu o continuare în dodecafonie și serialism) și bruitism, această pereche găsindu-și o continuare în opoziția față serialismul integral (postwebernian – Boulez, Stockhausen, Babbitt, Nono) prin sonorism (Noua școală poloneză – Penderecki, Sierocki, Górecki) și celelalte avangardisme "de reacție" în ultima etapă a modernismului muzical deja transatlantic după 1945. În ceea ce privește ideea, concepția și sistemul organizării sonore atonale expresiile-cheie ar putea fi, pe bună dreptate, *noutate conceptuală radicală*, *potențial generativ*, *energie evolutivă*, spre deosebire de o anumită tentă deja manieristă a tributarismului neo-, tonal și modal, care stă drept semn atât a încetinirii, cât și, simultan, a slăbirii proceselor generativ-evolutive.

Ori, procesul de ieșire din gândirea de tip tonal-funcțional s-a articulat ca unul diferențiat în mai multe propuneri/soluții conceptuale, toate fiind consecințe ale unor

stări de lucruri acumulate înspre penultimul deceniu al secolului al XIX-lea în gândirea muzicală europeană: masificarea și hiper cromatizarea scriiturii (Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler), emergența tonal-funcționalismului pluricentric (Bruckner, Mahler) ca tendință înspre "fluidizare" și estompare a delimitărilor între ariile tonale. În același timp, orientarea neoclasică (Brahms, Reger) reformulează moștenirea epocilor anterioare, "infuzând" tematizări din Händel sau Mozart cu un spirit romantic-postromantic, tendință continuată deja ca atitudine modernistă (și manieristă) de Prokofiev și aprofundată de Șostakovici, Hindemith, Britten, Richard Strauss Carl Orff ș.a.

Pornind de la o serie de lucrări cu caracter "tributar": *Variațiuni pe o temă de Robert Schumann* în fa diez minor (pentru pian), op. 9, *Variațiuni și fugă pe o temă de Händel* în Si bemol major (pentru pian), op. 24, *Studii pentru pian: Variațiuni pe o temă de Paganini* (pentru pian), op. 35, *Variațiuni pe o temă de Haydn* (pentru orchestră), op. 56a, de Johannes Brahms sau *Variațiuni și Fugă pe o temă de J. S. Bach* (coralul *Auf Christi Himmelfahrt allein*, BWV 128/4) (pentru pian) op. 81, *Variațiuni și Fugă pe o temă de Beethoven* (pentru două pian), op. 85 sau *Variațiuni și fugă pe o temă de Mozart* (pentru orchestră), op. 132 de Max Reger, este inițiată o adevărată tradiție de lucrări "tributare", recognoscibile prin sufixarea caracteristică -ana sau -iana care decurge dintr-un titlu obținut prin ca derivație a unui nume de compozitor referențial: *Albeniziana* de Joan Gibert Camins, *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos, *Bartokiana* de George Rochberg, *Fantasia Busoniana* de John Ogdon, *Chopiniana* de Alexander Glazunov, *Cimarosiana* de Gian Francesco Malipiero, *Ode Corelliana* de Salvatore Di Vittorio, *Debussiana* de James Rhinehart, *Donizettiana* de Myer Fredman, *Dussekiana* de Eric Gross (František Xaver Dušek), *Frescobaldiana* de Vittorio Giannini, *Gabrieliana* de Gian Francesco Malipiero, *Gershwiniana* de Steven Gerber, *Handeliana* de Józef Koffler, *Ivesiana*, balet montat de George Balanchine pe muzica lui Charles Ives, *Kreiseriana* de Robert Schumann (omagiind un caracter ficțional Johann Kreiser din scrierile lui E. T. A.

Hoffmann), *Lisztiana* de Dmitri Rogal-Levitski și Jean-François Grancher, *Mahleriana* de Domenico Giannetta, *Mozartiana* de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, *Mozartiana* de Julian Yu, *Offenbachiana* de Juan José Castro și Manuel Rosenthal, *Paganiniana* de Alfredo Casella, darr și de Nathan Milstein și Charles Camilleri (pentru pian la patru mâini), *Pedrelliana* de Manuel de Falla și Roberto Gerhard în memoria lui Felip Pedrell (ultima parte din suita pentru orchestră *Hommages*), *Purcelliana* de Alfred Akon honouring Henry Purcell, *Ode Corelliana* și *Overture Respighiana* de Salvatore Di Vittorio, *Rossiniana* de Ottorino Respighi, *Sarasateana* de Efrem Zimbalist, *Scarlattiana* de Alfredo Casella și Noam Sheriff, *Schumanniana* de Vincent d'Indy, *Segoviana* de Darius Milhaud, *Soleriana* de Joaquín Rodrigo, *Stevensonia*: două suite pentru orchestră de Edward Burlingame Hill pe motivele scrierilor lui Robert Louis Stevenson, *Straussiana* de Erich Wolfgang Korngold (Johann Strauss-fiul), *Tartiniana* de Luigi Dallapiccola, *Tchaikovskiana* de Myer Fredman, de și de Tasmin Little și John Lenehan; honouring, *Telemanniana* de Hans Werner Henze, *Verdiana* de Tutti Camarata, *Viottiana* de Luciano Sgrizzi, *Vivaldiana* de Gian Francesco Malipiero sau aparținând compozitorului clujean Ede Terenyi. (această înșiruire reprezintă o compilație de informații din diverse surse, ca bază servind câteva articole din Wikipedia).

Amplificarea structurilor armonice și slăbirea intenționată a legăturilor funcționale caracterizează, spre exemplu, atitudinea impresionist-simbolistă (Debussy) ca și coeficient al reorientării imagistice înspre exotismul anistoric (mitologia), istoric (modalismul renascentist) sau geografic (tradițiile afro-americană, balineză, hispanică sau modalismul rus). Această "infuzie" repune în prim-plan resurecția "exotismului" modal (în ambele sensuri: istoric și geografic – palestrinian, mussorgskian sau balinez) ca factor suplimentar celui explicit post-wagnerian de "erodare" a hegemoniei tonal-funcționalității.

"Fluidizarea" tonal-funcționalismului este întreprinsă și în virtutea intensificării registrului expresiv-afectiv prin

concepțiile veristă (Puccini) și expresionistă (Richard Strauss), în care ordinea lucrurilor este inversată și în care deja dinamica hiper-emoționalității "lichefiază" atât conținutul structurii armonice, cât și componența înșiruirii tonale.

Iar expresia de limită a spectrului conceptual o oferă Schönberg, îmbinând în lucrările lui ambele extreme – de la postromantismul poemului simfonic *Pelleas și Melisande* și până la atonalismul explicit din *Fünf Orchesterstücke*.

Ideea noutății ca produs al reciclării

Nu tot astfel stau lucrurile în planul genurilor muzicale, unde necătând la instaurarea unui nou sistem de organizare sonoră, taxonomiile au rămas, practic, neschimbate. Cu alte cuvinte și doar ca o primă idee, nu poate fi constatată o interdependență între organizarea scriiturii ca noutate și tipurile deja consfințite istoric de surse (vocal-instrumental), componente (cameral-monumental) sau etos (epic, liric, dramatic), doate trei fiind criterii de identificare a atribuției de gen. Ca și predecesorii lor în epoca clasicilor vienezzi (normativă în special în planul formelor, dar și a genurilor) și mai târziu ai romantismului, și Schönberg, și Berg, dar și Webern recurg la atribuțiile de gen tradiționale precum simfonia, cvartetul, concertul instrumental (clasicism vienez), cantata, opera (baroc), liedul (romantism) ș.a., aici nemaifiind vorba (ca în cazul barocului, clasicismului sau romantismului muzical) despre generarea unor genuri intrinseci expresionismului atonal.

Nici atribuția stilistică nu excelează prin originalitate, fapt care oglindește situația generală în ceea ce privește asimilarea conceptului stil în gândirea muzicală. Chiar din contră, în comparație cu titulatura (normativă în plan canonic) stilul *clasic* vienez sau cu cea de *romantism* (împrumutată din domeniul literaturii – roman, romanesc, romanțios, romantic, romantism), în identificarea stilistică a expresionismului *Noii școli vieneze* se recurge la identificativul de etos precum implicitul *stil*

expresionist (cu o mare marjă de eroare – de la Richard Strauss la Schönberg și Berg) sau cu o mai mare precizie, la termeni care trimit la tipologiile de organizare a scriiturii – stil *atonal*, stil *dodecafonic*, stil *serial* (cu trimitere la atribuții asemănătoare în baroc), situație care necesită o detaliere ceva mai diferențiată.

Observație 1:

Această dilemă – expresionist sau atonal – în niciun caz nu ar putea însemna opțiunea pentru o apropiere sinonimală între cei doi termeni. Primul, de substanță estetică, reflectă pur și simplu, chiar și cu prețul unei evidente redundanțe, tipul de organizare a expresiei. În același timp, poate fi constatată scăderea puterii de diferențiere a termenului *expresionism*, sinonim cu *verismul* italian și, în același timp, forțând o sinonimie între lucrările din aceeași categorie *expresionistă* ale lui Richard Strauss și Arnold Schönberg, dar și între cel din urmă și elevii lui – Alban Berg și (totalmente inoportun) Anton Webern. Al doilea termen – *atonal* – își amplifică relevanța anume prin asocierea cu termenul *stil* în expresia *stil atonal*, un indice mult mai puternic și adecvat ca funcție atributivă decât indicativul stilistic *stil expresionist*, unul destul de confuz. Extrapolând într-un sens istoric invers intagma *stil atonal*, s-ar putea la fel de bine aplica expresia *stilul tonal-funcțional* al muzicii lui Bach, dar și al clasicilor venezi, ca și expresia *stilul modal* servind drept indicativ pentru muzica lui Palestrina, Lasso sau Monteverdi. Însă nici unul și nici celălalt nu sunt uzitate, cedând în fața termenilor precum *stil baroc* și, respectiv, *stil renașcentist*. Însă uzuale rămân sintagmele *stil bisericesc* sau *stil trio-sonată*, *stil beethovenian*, *stil romantic* sau *stil impresionist*.

Observație 2:

De aici devine observabilă procedura de selecție prin care termenului *stil* în fiecare epocă i se atașează

un termen relevant ca indicator al situației specifice existente în perioada respectivă: a. accelerarea și aprofundarea stratificării sociale și diferențierii ideologice în baroc spre deosebire de Renaștere (bisericesc versus laic), b. determinanta raționalist-individualistă în clasicismul iluminist (stil mozartian sau beethovenian) cu o absolutizare în romantism, c. determinanta ideologic-estetică pentru întreaga perioadă a romantismului și în final d. determinanta pur tehnică-structurală pentru modernismul atonal.

Observație 3:

Ori, în cazul modernismului *atonal* accentul cade pe determinanta organizării sonore (stil atonal, stil dodecafonic sau stil serial) și nu pe numele compozitorului (stil schönbergian) sau pe titulatura școlii (stilul *Noii școli vieneze*), ceea ce structurează o imagine genealogică diferită de cea estetică sau sociologică.

În acest caz este vorba despre etapele istorice, începând cu modernitatea postrenascentistă, ca etape de achiziționare a conceptelor gândirii muzicale cu accentul pus pe *gen* și *stil* (destul de confuze și interferând semantic în baroc), *formă* și *gen* (departajate cu claritate în clasicism-romantism), urmând logic focalizarea pe determinanta pur tehnică a *organizării sonore* (în modernismul atonal). Astfel, în perioada barocului invenția lui Rameau (organizarea tonal-funcțională) este "obturată" de procese generative mai puternice în planul formulării genurilor și stilului ca și concepte ale gândirii muzicale în comparație cu proeminența invenției comune Hauer-Schönberg în contextul în care formularea conceptelor *stil-gen-formă* a fost deja demult definitivată. În același timp, complexitatea atribuției stilistice în primul modernism (antebelic) poate fi definită atât prin învecinarea *stilului atonal* (determinantă tehnică) cu *stilul impresionist* (determinantă "anacronică", estetică), cât și prin nevoia

de a diferenția componenta propriu-zis *atonală* (ca organizare sonoră) de cea propriu-zis *bruitistă* (ieșind dintre limitele accepției standard a organizării sonore, dar și a sunetului muzical).

De abia în planul formelor muzicale apare o primă problemă majoră în ceea ce privește capacitatea generativă a sistemului atonal de organizare sonoră (toate cele trei subdiviziuni – atonal propriu-zis, dodecafonic și serial), una considerată slabă sau, la limită, disfuncțională, prin analogie cu spectaculoasa capacitate a sistemului tonal-funcțional în ceea ce privește generarea, structurarea, articularea și controlul formei muzicale. Chiar în virtutea elementului său de noutate – anularea (sau, eufemistic vorbind, reformularea) legăturilor funcționale între sunete – și în domeniul schemelor compoziționale sistemul atonal se dovedește mai degrabă recuperativ decât unul generator de noutate, deoarece structurile și procesualitatea de tip temar de descendență clasică și romantică își pierd sustenabilitatea în favoarea modelului de lanț rondo-variațional de descendență barocă.

Cu alte cuvinte, ca și în cazul genurilor muzicale, sistemul atonal nu produce nicio tipologie de formă sau un model de schemă compozițională intrinseci, compozitorii fiind nevoiți să recurgă la taxonomia tradițională a formelor și în virtutea mecanismelor proprii de structurare și articulare a sistemului atonal să procedeze la o abordare selectivă a acestei taxonomii prin deplasarea accentelor de prioritate de la tristroficitatea romantică înspre "lanțul" de tip rondo sau variațiuni ale clasicilor vienezi sau chiar ale compozitorilor preclasici.

Spre deosebire de contextul barocului, clasicismului sau romantismului muzical, unde cristalizarea sistemului tonal-funcțional este însoțită de evoluții similare în ceea ce privește formularea și standardizarea genurilor (sonată, cvartet, concert sau simfonie) și a formelor muzicale (în special a formei de sonată clasică), contextul primului deceniu al secolului XX se prezintă cu totul diferit.

Situația este una paradoxală, deoarece anume emergența sistemului de organizare sonoră atonal relevă o flagrantă "desincronizare" evolutivă a mai multor elemente dintr-un ansamblu conceptual complex al gândirii muzicale compus din constante normative precum canon, stil, gen, formă, sistem de organizare sonoră sau sunet muzical.

Ori, la nivelul temporal al primului deceniu al secolului XX fenomenele de rodare, (hiper)cumulare, dispersie și epuizare, au determinat un "salt cuantic" *întreprins anume și doar în planul organizării sonore*. Așa cum a fost arătat mai sus, prin comparație cu noutatea radicală a sistemului atonal, sistemul genurilor se prezintă cu o evoluție taxonomică deja încheiată, la fel prezentându-se situația și în planul formelor muzicale. Însă dacă în planul genurilor ar fi de constatat un anumit staticism (excepție făcând, poate, doar deschiderea bruistă cu miză pe textură și timbru), în planul formelor lucrurile s-au articulat într-un mod diferit.

Formele muzicii: cauze și condiții determinante ale "noii" ordini tipologice

Considerând catena drept principiu primar de constituire a oricărei scheme compoziționale și, în același timp, drept criteriu normativ, atunci se poate afirma că încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea muzical (european) este atins punctul de maximă îndepărtare de la acest etalon și, în același timp, arhetip generativ, proces care continuă cu o tot mai mare amploare până spre sfârșitul secolului al XIX-lea. Cu alte cuvinte, mai ales în domeniul muzicii instrumentale dominant ajunge să fie tiparul tri-morf atât în sens structural – schema compozițională tripartită (mică și mare) –, cât și în unul procesual, după modelul *Allegro de sonată* – organizarea trifazică (initio-motus-terminus, după cum le indică B. Asafiev în scrierea sa fundamentală *Forma muzicală ca proces*).

Este vorba aici despre schemele compoziționale simetrice, scurte și în egală măsură despre forme muzicale

intensive (ABA), cu o desfășurare procesuală alertă, cu un consum evenimentțial (tematic-tonal-armonic) "accelerat"¹. Această evaluare este făcută prin raportare la formele extensive, lungi și "lente" precum rondoul sau variațiunile.

Astfel, întreaga evoluție a gândirii muzicale în domeniul formei muzicale ar putea fi reprezentată drept o schemă în trei timpi (după modelul lui Carl Dahlhaus referitor la perioadele culturii muzicale):

(a) relevanța maximă a catenei (practicile muzicale de substanță monodică, formele de lanț; organizare modală),

(b) formele de relevanță mediată a catenei (în special rondoul ca schemă compozițională, dar și variațiunile ca ciclu; organizare modală și tonal-funcțională) și

(c) formele de disimulare maximă a catenei (schemele compoziționale bi- și, în special, cele tri-podice; organizare sonoră exclusiv tonal-funcțională). Fiind atins (în romantism) punctul de maximă "voalare" a principiului generativ original, se deschid două posibilități de continuare evolutivă: fie prin

(1) continuarea generării de noi modele de scheme compoziționale, fie prin

(2) inversarea procesului de îndepărtare și inițierea unui proces de reapropiere compensatorie (la un alt nivel al spiralei istorice) înspre principiul catenă.

Momentul formulării unui concept completamente nou de organizare sonoră – cea atonală – se prezintă drept o posibilitate de a formula noi scheme compoziționale atâta timp cât, spre exemplu, organizarea tonal-funcțională s-a dovedit în egală măsură hiperfecundă (ajungând hiper-redundantă în postromantism), dar și hipereficientă (adică, "specializată") în structurarea și articularea schemei tristrofice și a procesualității

¹ Drept exemple relevante aici pot servi cel puțin două cicluri de lucrări aparținând perioadei romantice, ambele aparținând lui Fr. Chopin – atât două caiete de Studii pentru pian op. 10 și, respectiv, op. 25, câte doisprezece studii în fiecare, precum și cele douăzeci și unu de nocturne pentru pian (op.9 – op. 72, primele 19, la care se adaugă încă două, postume). În cazul ambelor cicluri definitorie devine schema compozițională tristrofică (mare) ABA ca model al unei procesualități *închise* (tematic, tonal, armonic, procesual).

trifazice. Cunoscute fiind mecanismele tonal-funcționale de producere a formei – contrastul tonal-armonic, precum și cel tematic, apare o întrebare legitimă în ceea ce privește capacitatea organizării atonale de a genera forme muzicale articulate.

Chiar dacă în evoluția gândirii muzicale atonalismul apare drept ultimul element, al treilea, în consecuția evolutivă a sistemelor de organizare sonoră, după sistemele modal și tonal-funcțional, luând drept criteriu evaluativ coeziunea entităților elementare (sunetele muzicale) cel dintâi ar trebui plasat, paradoxal, drept primul, deoarece astfel este respectată logica acumulării gradate de coeziune și coerență: (a) sistemul atonal – coeziune nulă, (b) sistemul modal – coeziune slabă și drept corolar (c) sistemul tonal-funcțional – coeziune puternică. În realitate lucrurile nu au mers deloc în această ordine, deoarece de la coeziunea slabă (sistemul modal) se ajunge la coeziunea puternică (sistemul tonal-funcțional), însă continuarea evolutivă logică este, aparent surprinzător, coeziunea nulă (sistemul atonal). În același timp, deloc paradoxal, *coeziunea nulă* este identificabilă ca atare doar în termenii celor două sisteme precedente, cu accent pus pe calitatea "gravitației"/atracției. În realitate sistemul atonal de organizare sonoră se impune drept continuare logică din moment ce în realitate el se prezintă drept sistem cu *coeziune hiperdeterminată*, una forțată, mecanică, una explicit numerică (intervalică), și, printr-un "împrumut" forțat și el, contrapunctică.

O a doua întrebare legitimă ar fi: cum poate fi considerată capacitatea generativă în planul formei a unui sistem de organizare sonoră atâta timp cât acesta afișează drept principalul element (de noutate) chiar lipsa oricărei coeziuni între entitățile sale constitutive elementare? Altfel spus, cum poate produce, articula și controla forma unei lucrări muzicale un sistem de organizare sonoră care se identifică și se afirmă chiar prin lipsa acestor mecanisme deja existente drept tonal-funcționale și cu o reputație imbatabilă în acest sens? Ori, în cazul de coeziune nulă, și capacitatea generativă de formă se prezintă drept nulă sau, într-un mod sinonim – hiperdeterminată, și atunci, contrar tuturor așteptărilor, nu

prima, ci a doua direcție evolutivă – cea recuperativă, de reapropiere compensatorie înspre catenă (seria ca și catenă) – ar trebui considerată drept cea mai probabilă, cum s-a și întâmplat de fapt în realitatea istorică.

Iar în situația în care pentru a asigura coeziunea structurală și procesuală a unei lucrări atonale este *rechemată* sau, mai precis, "reciclată" sintaxa contrapunctic-polifonă, aceasta din urmă la rândul ei va *reclama* și schemele compoziționale legitimate drept implicite și deja elaborate în perioada barocului muzical: atât rondoul, cât și variațiunile.

Și, surprinzător, faptul focalizării exclusive a compozitorilor *Noii școli vienez*e anume pe parametrul *sintactic*, atât de evident, nu va trezi legitime semne de întrebare, urmate de analize atente și pertinente, că producerea un nou sistem sintactic, cu un nou tip de coeziune între sunete (nulă) și cu miza prioritară pe timbru și textură, va anula și accepțiunile anterioare ale formei muzicale, impunând un tip de abordare analitică în totalitate diferit.

Narativismul tonal-funcțional ca motor generativ de formă muzicală

În monografia sa fundamentală intitulată *Симфонии Малера* [Simfoniile lui Mahler], cercetătoarea rusă Irina Barsova surprinde (și consistent comentează) cele două componente ale intenției compozitorului care prin simfoniile lui în egală măsură trata *problemele eterne* (ale gândirii, ale individului și ale omenirii sau existenței) ca *idei esențiale*, dar și construia o *lume* (din semne, obiecte și, în special, teme culturale). Însă ambele, atât *ideea* (filosofică), cât și *lumea* (în sens cultural-ontologic) pe care le realizează Mahler în simfoniile lui, sunt două entități relatabile într-o analogie cu discursul noțional, ceea ce o determină pe cercetătoare să identifice esența gândirii compozitorului drept *фантастический симфонизм*, unde prin *fabulă* se înțelege "istorisirea" (nararea)

unei trame într-o analogie perfectă cu un roman sau dramă¹ și care "străpunge" într-o dezvoltare continuă toate părțile unei simfonii.

Însă cazul lui Mahler este doar expresia de vârf, o ultima formă de sinteză muzical-culturală dintr-un șir istoric-acumulativ ale cărui începuturi se confundă cu începuturile barocului muzical, precum și cu inventarea și emergența sistemului de organizare sonoră tonal-funcțional.

Poate nu întâmplător inventarea sistemului tonal-funcțional ar putea fi văzută și drept consecință a unei mutații epistemologice, aceasta din urmă determinată de mutarea muzicii din quadriviumul disciplinelor numeral-cosmice (aritmetica, geometria, astronomia și muzica) în triviumul disciplinelor filologice (gramatica, logica și retorica). Este vorba despre cazul florentinului Giulio del Bene, membru al *Del Convivio degli Alterati*, care la 1586 formulează această propunere care va transforma din rădăcină atât substanța muzicii, cât și întreaga evoluție a gândirii muzicale europene până la începutul secolului XX². După cum bine observă Daniel K. L. Chua, accepția semnificației muzicii ca tip de gândire și practică a fost una *construită*, deci, *re-inventată*, sfârșitul Renașterii putând fi poziționat ca și "cumpănă" culturală care, practic, desparte istoria muzicii europene în două mari perioade – până la și după propunerea lui Del Bene. Cu alte cuvinte, practica devoțională (non-narativă și prin definiție mistică) a muzicii versus practica vocațională, ontologismul de substanță sacră fiind substituit prin narativismul de tip noțional (poetic, literar, teatral ș.a.).

Drept consecință a acestei decizii, întreaga istorie a muzicii europene cuprinsă între sfârșitul Renașterii (1586-1600) și începutul modernismului (1900+) poate fi reprezentată prin trei perioade (baroc, clasicism, romantism), însă cu un accent de prioritate care cade nu atât pe specificul muzical (sens,

¹ Irina Barsova, *Simfoniile lui Mahler*, Moskva: Sovetski Kompozitor, 1975, p. 40.

² Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 61.

sunet și proces muzical), ci pe cel filologic (sens, cuvânt și discurs noțional).

Cele trei perioade istorice – barocul, clasicismul și romantismul – se succed într-o similitudine totală cu constituenții triviumului filologic – gramatica, logica, retorica –, doar că într-o ordine inversă care determină și tiparul narativ dominant al fiecărei epoci. Dat fiind faptul că în plan cultural (pan-european) propunerea lui Del Bene a fost adoptată drept idee diriguitoare,

(1) perioada barocului muzical se desfășoară sub semnul *retoricului* în special în genul operei (Lully/Purcell/Rameau ș.a.), în zona muzicii instrumentale retoricitatea impunându-se de abia în prima jumătate a secolului al XVIII-lea (axa Werckmeister-Bach-Mattheson);

(2) Perioada clasicismului vienez intră sub auspiciile narativismului de substanță *logic-dramaturgică* (teatral-scenic și în egală măsură ideatic-filosofic), printr-o extremă "funcționalizare" a scriiturii, ceea ce poate fi interpretat ca îndepărtarea oricărui element "ornamental" care împiedică vizibilitatea clară a construcției formale;

(3) De abia în a treia perioadă – cea romantică – este inițiat studiul *gramaticii* prin inventarea semioticii de către Charles S. Peirce (cu o finalitate în lucrările unor Jean-Jacques Nattiez, Kofi Agawu, , Mario Baroni, Gino Stefani, Eero Tarasti ș.a.), a muzicologiei de către Guido Adler și a hermeneuticii muzicale de către Hermann Kretzschmar. Iar întreg romantismul muzical poate fi văzut ca o tot mai puternică urgență a elementelor de poezie (Schumann și "noua eră poetică"), literatură, teatru, pictură în ecuația gândirii muzicale (lecturile dantești și goethiene ale lui Liszt, lecturile hoffmanniene ale lui Schumann, biblioteca lecturilor poetice ale lui Schubert, Schumann, Brahms, Wolf și Mahler, lecturile mitologice-filosofice ale lui Wagner ș.a.). Toate cele trei perioade istorice (B-C-R) sunt nu altceva decât trei etape de implementare tot mai profundă a narativismului extra- sau meta-muzical, toate trei epoci având ca miză exclusivă sistemul tonal-funcțional.

În acest sens, chiar dacă apariția tonalității este explicată printr-o "răcire" și esențializare a gândirii contrapunctice pre-baroce, ipoteza inventării tonalității în vederea satisfacerii noii paradigme a narativismului nu ar trebui exclusă. Altfel spus, legătura între mutarea muzicii între disciplinele filologice (narrative) și inventarea sistemului tonal-funcțional ca esențializare a celui modal poate fi considerată una puternică atâta timp cât imperativul narativismului a reprezentat, dincolo de orice dubii, o incontestabilă dominantă conceptuală a barocului, clasicismului și romantismului.

La rândul lui, sistemul tonal-funcțional afișează o multitudine de aspecte care univoc trimit la funcția narativă drept una dominantă:

(1) organizarea tonal-funcțională oglindește ordinea absolutistă a organizării sociale – funcția *Tonica* deține centralitatea absolută a organizării sonore și astfel "blochează" restul sunetelor într-un sistem diferențiat de "vasalități" funcționale, iar prin mecanismul sensibilei instaurează "supunerea" necondiționată a celorlalte funcții față de epicentru (sistemul tonal-funcțional ca imagine a monarhiei absolute);

(2) într-o altă ordine de idei, funcționalitatea treptelor poate fi văzută ca o ierarhie de "roluri" (tonica, medianta inferioară și superioară, subdominanta, dominanta, sensibila inferioară și superioară) angajate într-o "tramă" sonoră în care aceste funcții-personaje sunt recognoscibile ca atare;

(3) mai mult, într-o tramă de dimensiuni mai mari este vorba despre relații funcționale ceva mai extinse, nu doar între treptele unei game, ci între arii sonore subordonate mai multor tonalități situate în diverse grade de "înrudire" (trei grade conform armoniei lui Rimski-Korsakov și, respectiv, patru grade conform armoniei lui Ceaikovski) și între care pot fi realizate "vizite" de scurtă durată (inflexiuni) sau cu rămânere definitivă (modulații).

Cu alte cuvinte, este vorba despre "personaje", "relații" și "evenimente" care se articulează într-o analogie totală cu subiectul unui text literar, poetic sau dramatic, deoarece

sunetele "au a spune ceva"¹ sau, mai precis, dețin un potențial retoric descifrabil în termenii unui discurs noțional.

(4) un caz special al tehnicii narative îl reprezintă forma de sonată a clasicii vienezi, așa cum o comentează cercetătoarea americană Marcia J. Citron în celebra sa monografie² *Gender and the Musical Canon*. Relația între cele două teme este văzută în lumina *gender theory* ca relația masculin-feminin, iar cele trei secțiuni ale unui *Allegro de sonată* (expoziția-tratarea-repriza) sunt văzute ca trei "acte" ale unei drame care are ca subiect "cumințirea" temei secunde prin reducerea ei la tonalitatea temei principale;

(5) acest narativism implicit al sistemului tonal-funcțional, în special dinamismul dramaturgic de substanță dialectică își dovedește universalismul atât în ceea s-ar putea numi programatism implicit (intra-muzical), fundat strictamente pe resursele gândirii muzicale, cât și, mai ales, în cazul programatismului explicit (extra-muzical) cultivat cu mult sârg în perioada romantismului prin implicarea a cât mai multor mijloace din cât mai multe domenii artistice învecinate cu muzica (poezia, literatura, teatrul, mitologia, pictura ș.a.). Ca "vârf de lance", creația simfonică a lui Mahler cumulează, practic, semnele celor trei epoci – retorismul, logicitatea și gramaticalitatea –, edificându-se drept un autentic precursor și înaintemergător al unui proto-postmodernism încă postromantic.

Ori, inventarea sistemului de organizare sonoră atonal poate fi înțeleasă ca o consecință logică a mai multor cauze care au dus într-un mod treptat la blocarea progresivă într-o irelevanță tot mai evidentă a narativismului de tip tonal-funcțional:

(1) ca indiciu al faptului că în cultura muzicală europeană dominantă narativă și-a epuizat potențialul evolutiv, realizând până la capăt conținutul triviumului (gramatica-logica-

¹ Theodor W. Adorno, *Music, Language and Composition*, in: *The Musical Quarterly*, vol. 77, nr. 3 (Autumn 1993), p. 401-414.

² Marcia, J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

retorica) și, implicit, a concepției lui Del Bene. Drept semn al unei "dezarticulări" intenționale, una antinarativistă, servește chiar curentul *dadaism* (Tristan Tzara, varianta elvețiană, sau Velimir Hlebnikov, varianta rusească);

(2) în plan intrinsec muzical, sistemul tonal-funcțional și-a atins limitele deja în metoda componistică wagneriană care ținea "fluidizarea" (a se citi: tendința înspre orizontalizare) discursului muzical prin hiper cromatizare și care inevitabil a dus la fuziunea zonelor tonale într-o "melodie infinită" a tonalității și armoniei (așa cum a arătat-o într-un mod concludent Ernst Kurth în celebra sa monografie *Criza armoniei romantice în opera Tristan de Richard Wagner*, Berna, 1920), prin sistemul minuțios elaborat de leitmotive și astfel printr-un autentic hipertematism al dramelor muzicale "fluidizând" și parametrul tematic;

(3) drept tendință emergentă se proliferază tot mai puternic aceea a polifonizării ca semn al insuficienței omofonicului, așa cum aceasta poate fi surprinsă în special la Bruckner, la care aderă și reprezentanții neoclasicismului începând cu Brahms, Reger sau Franck (ș.a),

(4) de asemenea, este observabilă (în virtutea deja amintitului neoclasicism) (re)emergența genurilor și formelor muzicii baroce precum, spre exemplu, surprinzătoarea Chaconă din partea a IV-a a Simfoniei a IV-a (în mi minor, op. 98 de Brahms), dar și o reafirmare a schemei compoziționale lungi de variațiuni (Brahms, Reger, Franck). Cumulul acestor tendințe ar putea sta drept semn al "oboselii" sistemului tonal-funcțional și în egală măsură a nevoii de a ieși din sub "umbrela" unui narativism postromantic deja prea puțin eficient în raport cu dinamica existenței sociale, cu noua mentalitate "fin de siècle" și intrarea într-o epocă postvictoriană, cu progresul tehnologic accentuat, cu noua ordine mondială, deși colonială, însă împinsă înspre destrămarea imperiilor, cât și înspre destituirea unui eurocentrism deja anacronic;

(5) și din nou, atât de evidentă, însă atât de puțin observabilă în adevăratul ei sens, *focalizarea exclusivă pe sintactic* a compozitorilor *Noii școli vienezei*, atitudine care suspendă orice posibilitate de analogie și transfer semantic

înspre discursul noțional și astfel înspre narativism: non-melodismul și astfel și non-tematismul seriei, folosirea intervalelor mari (chiar și în partide vocale), diferențierea detaliată a articulației, dinamicii și timbralității, restrângerea extensiei șirului de înălțimi până dimensiuni motivice și chiar celulare, și nu în ultimul rând *simetriile* uzitate pe larg (mai ales de către Webern), un semn al non-narativismului funciar al muzicii dodecafonice-seriale.

Iar răspunsul la această nevoie a și fost sistemul de organizare sonoră atonală, care printr-o singură prefixare negativă – a- – elibera sunetele de oricare "vasalitate" funcțională și în egală măsură de "obedița" față de "absolutismul" deja "bătrânicos" al tonicii, și până la urmă de un narativism redundant și contraproductiv. Noua ordine socială tindea înspre o implacabilă atomizare autizantă (spre exemplu, monodrama "Erwartung", op. 17 sau chiar melodrama "Pierrot Lunaire", op. 21, ambele de Schönberg) impunând astfel și o nouă ordine a gândirii muzicale.

leșirea din narativism prin recursul la oferta gândirii muzicale baroce

Prin suprimarea legăturilor funcționale între sunete, atonalismul a suprimat nu doar narativismul în cel mai general sens posibil, ci a anulat și un foarte eficient mecanism de producere și control al formei muzicale în temeiurile ei procesuale. În esență, anularea funcționalității tonale (de substanță fie omofonă, fie contrapunctică), adică "refuzul" consfințit doctrinar al sunetelor de a intra în relații funcționale (de ordin armonic sau tonal) anula însăși posibilitatea unei propulsii procesuale, nemaivorbind despre o elementară ordonare în structuri articulabile. Cu alte cuvinte, în mod particular devenea imposibil de imaginat articularea unor scheme compoziționale intensive scurte prin chiar dispariția unor necesare "pârghii" tonal-armonice de producere și susținere a acestora. Care ar fi fost atunci posibilitățile de a pune, totuși, sunetele împreună, de a le "mobiliza" în concepții

structurale și de a le determina să participe la o articulare procesuală?

Extrapolând ordinea de lucruri din sistemul tonal-funcțional, se pune problema de a identifica analogii de substituiri a entităților producătoare de formă care anterior fusese tema, armonia și tonalitatea, chiar și în calitatea lor de eufemisme.

O sursă importantă în ceea ce privește invenția tematică a fost concepția lui Johann Matthias Hauer care consta în înșiruirea totalului cromatic și extragerea din acesta a unor succesiuni numite *serii*, precum și a tropilor (44 la număr), din a căror permutare era acoperită producția structurală. Schönberg urmează aceeași cale conceptuală, însă într-o atitudine mult mai relaxată, departajabilă și ea în două părți complementare: ideea dodecafoniei și ideea serială. De observat este că ambele idei nu conțin nicio trimitere la vreo determinantă de ordin expresiv, sugestiv sau descriptiv de origine extra-muzicală. Acest argument se confirmă, după cum argumentează muzicologul britanic Arnold Whittall, și printr-o antipatie manifestată, spre exemplu, de Hauer față de o artă care ar exprima idei, programe sau simțăminte și în același timp prin intenția de a ridica muzica la cel mai înalt nivel de puritate spirituală¹. Trimiterea la ideea de muzică absolută este evidentă, chiar dacă sintagma este una intrinsec romantică, formulată de Wagner la 1851.

În ceea ce privește posibilitatea generării structurale, Schönberg refuză recursul la teoria tropilor (și din considerente de "drepturi de autor"), procedând prin similitudine cu ideea seriei la un principiu pur structural de organizare a sunetelor în ansambluri funcționale. Soluția a fost găsită, deloc surprinzător, în *tehnica polifonică de contrapunct* (cu trimitere mai degrabă înspre cel sever, de substanță modală, decât înspre cel liber de substanță tonal - funcțională), unde rațiunile structurale determinau într-un mod incomparabil mai strict logica

¹ Arnold Whittall, *The Cambridge Introduction to Serialism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 26 și, respectiv, 134-135.

organizării procesuale în comparație cu "laxitatea" sistemului tonal-funcțional omofon (de sorginte deja post-romantică). Astfel, "haosul" sunetelor disfuncționalizate a fost organizat printr-o serie de prescripții tehnice cu valoare de imperativ.

Ca exemplu relevant în acest sens poate servi o adevărată "antisimfonie" care este Simfonia op. 21 de Anton Webern, în special prima parte a acestei lucrări, articulată în tiparul formal (aparent) de bistrofic cu repriză (A/BA). Concepută într-o scriitură tipic pointilistă, parcă intenționat anti-narativă, cu o temă simetrică¹ având în epicentru intervalul de triton, "antisimfonismul" acestei prime părți este vizibil prin staticismul explicit, unul "înghețat" în "cristale sonore", al muzicii care este articulată în tiparul structural de canon. Șirul sugestiv al acestei prime părți rezidă ca atare în elemente tehnice care nu conțin nicio trimitere la psiho-afectivitate și cu atât mai puțin afișând vreo intenție narativă: pointilism, simetrie, triton, staticism, canon. Caracterul muzicii este mai degrabă "imploziv" și autizant.

Continuând cu acest "împrumut" din tehnicile contrapunctice baroce, și ideea operării cu eufemismul tematic care era *seria* a fost soluționată printr-un "împrumut", atâta timp cât redevin funcționale cele patru forme contrapunctice de operare cu tema: originalul, inversarea, recurența originalului și recurența inversării. Și nici măcar o aluzie la determinantele de ordin emoțional, imaginativ sau narativ. Ar fi de observat că solicitarea acestor patru procedee sunt determinate de însăși metoda producerii acestor profiluri cvasi-tematice care sunt *seriile*, lapidare prin însăși puținătatea sunetelor numerotate implicate, acestea succedându-se într-o ordine intervalică (a succesiunii înălțimilor) și cu imperativul de a nu repeta un sunet deja utilizat până nu este prezentat și restul totalului cromatic. De remarcat aici sunt atât singularitatea criteriului structural ca dominantă exclusivă și un implicit "antiexpresivism", dacă drept model ar fi de luat (hiper)afectivismul muzicii postromantice.

¹ A se vedea în acest sens Irinel Anghel, *Spiritul geometric al creației lui Anton Webern*, în: revista Muzica, nr. 3/1991, București.

Scriitura atonală în căutarea unei forme proprii: Variația

Până în acest punct al descrierii nu a fost de remarcat niciun element care ar trimite la capacitatea sistemului de organizare sonoră atonal (dodecafonic/serial) în a reclama o anumită schemă compozițională. Termeni precum *serie*, *contrapunct* sau *simetrie* nu sugerează "apetența" atonalismului pentru vreun anumit tipar, cât mai degrabă decurg din opțiunea pentru sintactic în vederea organizării structural-procesuale. Prin extrapolare retroversivă, ar fi de constatat capacitatea sistemului tonal-funcțional de a produce formă prin manipularea efectului de *contrast* (tematic, armonic, tonal) și cel al *cezurii*¹, ambele devenind irelevante într-un context în care sunetele se prezintă mai degrabă drept "monade", dată fiind absența oricărei relaționări funcționale. La rândul ei, "monadizarea" sunetelor determină și irelevanța expresivă a eufemismului tematic serial, chiar dacă în contextul unei lucrări atonale *seria* își păstrează funcția de temă. Tot astfel, și caracterul intervalic al constituirii tematice, unul explicit antimelodic și implicit antiretoric (și prin extensie, antinarativ), "depersonalizează" (sau "epurează") succesiunea sunetelor de orice posibilitate sugestivă în sensul tradițional (baroc, clasic sau romantic) al cuvântului. Chiar mai mult, s-ar putea afirma că însăși expresia *sistem de organizare sonoră atonal* este un eufemism atâta timp cât afirmarea

¹ Poate doar *cezura* își păstrează funcția și în contextul atonal, dat fiind sensul ei de opoziție ei pur mecanică față de sonoritate ca întrerupere sau absență a acesteia. Prima parte a Simfoniei op. 21 de Anton Webern ar putea fi considerată pe bună dreptate o muzică a cezurilor mai degrabă decât o muzică a sunetelor. Contrastul este reorientat de la cel *tematic-armonic-tonal* înspre sensurile de *contrast al înălțimilor* (intervalic), precum și *al densităților* (de scriitură), ceea ce inevitabil implică și contrastul de *timbru*, mai ales în cazul lucrărilor orchestrale.

atonalității este o declarație cât se poate de onestă a lipsei oricăror intenții de sistematizare a sunetelor.

Lipsind mecanismele de producere, susținere și intensificare a procesualității, devine clar că nemaifiind posibile schemele compoziționale scurte, în prim-plan ar trebui să iasă cele extensive lungi. Acest fapt îl confirmă schema compozițională a celei de a doua părți din simfonia op. 21 de Anton Webern – *Temă și variațiuni* –, concepută ca temă cu șapte variațiuni și o codă, unde inserția procedurii contrapunctice "afectează" pilonii ciclului (părțile I, IV, VII și Coda), prima variațiune este un dublu canon în inversare, a patra¹ (epicentru, punctul de simetrie pentru înceg ciclul de variațiuni) prezintă o foarte densă scriitură contrapunctică, a șaptea – un dublu canon și coda – tema și recurența ei.

Limitând observațiile doar la această lucrare weberniană, s-ar putea conchide că în ceea ce privește schema compozițională soluția pertinentă, adică una corespunzătoare sistemului de organizare sonoră ar fi variațiunile contrapunctice. Pentru această idee pledează alegerea sintaxei pentru alte lucrări precum *Passacaglia* op. 1 pentru orchestră (în stilul romantismului târziu), *Variațiuni* op. 27 pentru pian, partea I din *Cvartetul* op. 28, *Variațiuni* op. 30 pentru orchestră ale lui Anton Webern, celebra *Passacaglia* din opera *Wozzeck* (actul I, scena IV) de Alban Berg, dar și *Variațiuni* pentru orchestră op. 31 (1926-'28) ale lui Arnold Schönberg. În contextul organizării atonale, criteriu variabilității ajunge să fie mult mai potrivită și eficientă în ambele sensuri – și structural, dar mai ales procesual – în comparație cu logica dialectică potrivită mai mult în cazul organizării tonal-funcționale.

Reformularea contrastului din unul explicit – tematic, armonic, tonal – în egală măsură orientat narativ și cu intenția înrâuririi sugestive în unul implicit – operarea cu intervalica,

¹ Exact aceiași poziționare ciclică o are și partea a treia – *Farben* – din *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 de Schönberg și a cărei organizare, chiar dacă vizează parametrul timbral, are la bază aceiași schemă compozițională variațională.

logica metro-tectonică de substanță geometrică (simetriile) și un puternic accent pe scriitură – cu eliminarea narativismului și ostentației manipulatorii, au deplasat accentul de prioritate de la spectaculozitatea extrovertită a muzicii "care are ceva de spus" (Adorno) înspre "incomprehensibilitatea" introvertită a unei muzici "care (mai degrabă - *n.n.*) are ceva de trăit" și asta aparent într-o totală ignorare a vreunui public, o eludare completă a vreunui tip de narativism și într-un total dezinteres față de faptul dacă cineva înțelege ceva sau deloc.

Anume această eludare a sistemului tonal-funcțional (cu toate consecințele însoțitoare) determină, însă, în muzica *Noii școli vieneze* și căutarea altor posibilități tehnice de realizare a *principiului variației* decât cele tradiționale și în orice caz deja epuizate moral. Cu alte cuvinte, atât principiul, cât și, mai ales, tiparul variațional devine altceva și este realizat altfel decât în contextul tonal-funcțional, acesta din urmă apărând drept unul "de suprafață", servind un narativism convențional (precum "Ah, vous dirais-je, maman" de Mozart sau "Variațiunile A.B.E.G.G." de Schumann), pe când *noua idee variațională* "transcrie" acest principiu direct în termenii parametrilor sunetului muzical, de unde decurg cel puțin două tipologii determinate. În consecință, în locul principiului variațional ca și (a) transformare gradată prin (b) repetare a temei și astfel (c) concatenare a replicilor variate ale acesteia într-un șir constituit din șase, douăsprezece sau treizeci și două, emerge principiul *evoluției variaționale* ca stare procesuală activă pe întreaga desfășurare a unei lucrări (atonale).

Variația timbrală, prima și cea mai importantă tipologie, este o foarte originală declarație și în același timp o foarte precisă premoniție schönbergiană a viitorului, premoniție care, bineînțeles, împreună cu *variația texturală* (de substanță sintactică și ea, însă de substanță mai degrabă bruitistă) deschide calea directă înspre avangardele euro-americane de *reacție* a anilor '50-'60, însă în special înspre *sonorismul Noii școli poloneze* (Chominski/Serocki - Penderecki-Gorecki). Această din urmă orientare conceptuală se edifică și drept

sursă, dar și drept egidă pentru mai toate concepțiile avangardiste focalizate pe *timbru* și *textură*¹.

Este de observat că în noul context modernist principiul variațional nu se multiplică tipologic așa cum ar fi fost normal date fiind noile condiții conceptuale sau așa cum s-a întâmplat în perioadele istorice anterioare. Însă aici nu este vorba despre o "pasivitate" creativă sau o "insuficiență" generativă atâta timp cât în virtutea convergenței a mai mulți factori determinanți *principiul variației* își schimbă statutul, transformându-se din *tipar* sau *schemă compozițională* în *determinantă sintactică* și în egală măsură în *generator procesual*, dislocând și substituind principiul tehnicii *evolutive* (cu sinonimii precum *tratare*, *elaborare*, *dezvoltare*) tradiționale.

Muzicologul Laura Vasiliu invocă această dihotomie dialectică – dezvoltare/variație (exprimarea cercetătoarei) –, citând două definiții din *Dicționar de termeni muzicali* (București, 1984)², însă alăturarea celor doi termeni nu are nimic dialectic, deoarece în contextul muzicii atonale termenul *dezvoltare* devine irelevant din cel puțin două motive:

1. în general, mai precis este termenul *evoluție* și doar în calitate de atribut pentru ceea ce se întâmplă de fapt ca o *evoluție variațională* în contextul unei lucrări dodecafonic-seriale; și

2. spre deosebire de contextul tradițional al unui *Allegro de sonată*, unde termenul *dezvoltare* se referă doar la articulația mediană a întregii forme, în contextul unei "sonate" dodecafonice-seriale sintagma *evoluție variațională* se referă la întreaga lucrare drept un tot unitar din punct de vedere procesual;

¹ Și serialismul integral cu descendență weberniană (Boulez, Nono, Babbitt, Stockhausen), dar și sonorismul *Noii școli poloneze* (Chominski/Serocki - Penderecki-Gorecki) ar putea fi considerate drept două consecințe conceptuale ale *Noii școli vieneze* și drept două filioane conceptuale principale ale ultimului modernism muzical: prima ca fiind consecința unei expansive logicizări structurale, pe când a doua fiind consecința unei expansive texturalizări timbrale.

² Laura Vasiliu, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Iași: Artes, 2002, p. 151.

Însă în noul context dodecafonic-serial irelevante devin, una câte una, o serie de componente structural-dramaturgice ale unui *Allegro de sonată* tradițional:

Observație 1. Seria poate fi definită ca tipologie de organizare a consecuției sunetelor selectate din totalul cromatic și structurate în unități (cvasi-motivice) elementare; fără un obiectiv expresiv explicit și fără un rol în dramaturgia generală ca succesiune a "temelor" și articulațiilor formei. Seria și totalul profilurilor seriale au roluri complet diferite de cele ale melodiei sau temei în muzica tonal-funcțională și își exercită cele două funcții principale – texturală și procesuală – având ca obiectiv fundamental inițierea, menținerea, diversificarea și amplificarea procedurii variaționale. Spre deosebire de accepția tradițională a *temei*, *seria* poate fi considerată un autentic *nucleu*, dar și *vector* sau *vehicul* procesual;

Observație 2. Convenționalismul secțiunii *expoziție*, deoarece procesul variațional începe prin chiar expunerea seriei, iar tot ceea ce urmează se rezumă la o continuă amplificare și diversificare a tipologiilor de procese variaționale. Cu alte cuvinte, în contextul *variației totale* (cu miza majoră pe contrapunctic) funcțiile procesuale tradiționale – initio-motus-terminus – își pierd sensul deținut în muzica celor două secole *narrative*. Atât secțiunea *expoziție*, cât și celelalte două (tratarea și repriza) devin *metafore albe*, adică termeni fără conținut referențial;

Observație 3. Convenționalismul divizării în cele trei articulații de *Allegro de sonată* – *expoziție*, *tratare*, *repriză* –, care sunt în egală măsură și funcții dramaturgice, mai ales juxtapunerea *expoziție-repriză* (prin inițierea contrastului tematic-expresiv în *expoziție* și anularea acestuia în *repriză*), deoarece nu mai poate fi vorba despre o mini-"biografie" a temei-"personaj", cel puțin nu în termenii unei trame "misogine" în care tema principală (masculină) înfruntă și până la urmă supune (în *repriză*, adică reduce la

propria tonalitate) temele blocului secund (feminin), așa cum o prezintă Marcia J. Citron în cunoscuta sa monografie *Gender and the Musical Canon*¹. Despre ce tratare ar putea fi vorba din moment ce întreaga lucrare dodecafonic-serială este concepută ca un câmp unitar de desfășurare a mai multor procese explicit *variaționale* (neputând fi vorba despre altceva)²;

Observație 4. prin comparație cu *evoluția variațională continuă* care definește o lucrare dodecafonic-serială de la prima la ultima notă ca un spațiu procesual (cvasi)omogen, *Allegro de sonată* este o constituire procesual *eterogenă*, care chiar dacă și are același tempo pe toată durata desfășurării, însă prezintă trei stări sau "viteze" procesuale diferite (expoziție-tratare-repriză) care își asigură coerența și coeziunea printr-un fond tematic-tonal comun;

Observație 5. Forma de sonată își pierde aproape complet din relevanța dramaturgică, una implicit conflictuală, și de asemenea explicit narativă. Două exemple – Simfonia de cameră op. 9 de Schönberg, dar mai ales Simfonia op. 21, p. I, de Webern – sunt exemple concludente. "Reducția" la atonalism elimină cu desăvârșire oricare referire la interacțiunea dialectică în planul tematic-tonal, ceea ce în noile condiții sintactice ar trebui înțeles ca *serie* și *organizare dodecafonic-serială*, însă seria nu poate fi interpretată în vechii termeni drept *tema* ca "*platformă*

¹ Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

² În noul ambient conceptual (atonalismul) "a avut de suportat transformări considerabile însăși ierarhia principiilor de sonată: continuitatea elaborării și procesualitatea au ieșit în prim-plan, în timp ce contrastele tonale și tematic-expresive au fost considerabil nivelate, dacă nu au și dispărut în totalitate. În sfera sonatei o tot mai mare importanță l-a căpătat principiul variațional, mai ales cu baza pe tehnica serială; în: Galina Grigorieva, *Музыкальные формы XX века* [Formele muzicale ale secolului XX], Moskva: Vlado, 2004, p. 11.

semantică" și "pepinieră intonațională", ci mai degrabă drept un *nucleu ca generator structural-textural*, iar caracterul "parcelat" al unei înșiruii tonale, cu inflexiuni și modulații de diverse grade de înrudire (deplasare prin sau staționare în aria unui centru tonal), nu are nimic în comun nici cu integritatea (coeziunea și coerența) și nici cu sensul de *durchführung* (elaborare continuă) – ideea axială a scriiturii și procesualității de tip dodecafonic-serial și de substanță contrapunctică-variațională¹.

După toate cele afirmate mai sus, reiese cu claritate că reinstaurarea tiparelor extensive – în special variațiunile împreună cu rondo – nu a fost una mecanică, ci a reieșit ca un constituent organic din însăși "fiziologia" tehnicii generic considerate drept atonală (atonală propriu-zisă, dodecafonică și serială). Relevantă este noua concepție a ideii de variație care se rezumă la reformularea variațiunilor din forma de tipar compozițional – conform modelelor din baroc, clasicism vienez și romantism, de simplă succesiune a temei transformată gradat – în forma de principiu procesual care funcționează pe

¹ "În reflexiile sale A. Schönberg ajunge la ideea de omnisciență a tehnicii de «*variație elaborativă*», a cărei particularitate constă și în faptul că «epuizând... posibilitățile ideii principale», compozitorul rămâne, totuși, «între hotarele gândirii umane și a cerințelor logicii» [Schönberg, 2006, p. 199]. Și nu este vorba despre principiul de succesiune a variațiunilor, al repetării, ci despre principiul aproape simfonic al «generării prin intermediul variației elaborative» [idem., p. 350], despre o extrem de detaliată elaborare motivică fără posibilitatea unor repetări identice, acestea obligatoriu sunt variate. [...] Tehnica variației elaborative, pe larg prezentată în compozițiile perioadei atonalității libere, într-un mod firesc se îmbină cu tehnica structurii acordice centrale, a unui grup melodic selectat și în continuare este înfăptuită în tehnica serială, asigurându-i unitatea sonoră și arhitectonică"; sursa citatelor din text: Arnold Schönberg, *Стиль и мысль: Статьи и материалы* [Stil și idee: articole și materiale], M: 2006.; în: L. Fedotova, *Атональность в музыке XX века* [Atonalitatea în muzica secolului XX], Kazan: Conservatorul de stat din Kazan, 2011, p. 42.

întreaga durată a lucrării. În acest caz, principiul *variației elaborative* se prezintă ca o nouă și originală formă a unei sinteze care are ca numitor comun conceptul cu valoare cvasi-arhetipală pentru gândirea muzicală europeană – *invariantul elaborativ* – și care constă în cumularea aspectelor unui *Allegro de sonată* (clasic, dar mai ales romantic, cu pătrunderea acțiunii elaborative atât înspre Repriză și Codă, cât și înspre Expoziție (Brahms), fără a mai pomeni emergența contrapunctului în însăși secțiunea Tratare (Beethoven-Liszt)), a sonatei ca gen în accepția barocă și, în final, a tiparului compozițional de variațiuni. Astfel, revenirea *invariantului variațional* se produce în calitate de cumul al tuturor evoluțiilor conceptuale pe care gândirea muzicală le parcurge pe durata a cel puțin trei secole (1600-1900).

Scriitura atonală în căutarea unei forme proprii: Rondo

Tipologia variațiunilor nu poate fi înțeleasă, însă, fără un al doilea element care este tipologia rondo, astfel expresia completă, deja ca principiu intrinsec organizării procesuale, este *rondo-variațional*, într-un consens total cu importanța care a avut-o acesta în perioada barocului. Astfel, după *serie* și *contrapunct*, al treilea element intrinsec prin care ar putea fi definit potențialul procesual al organizării sonore atonale este *rondo-variațional*.

Așa cum reiese din cele expuse anterior, revenirea tiparelor lungi și extensive (variațiuni și rondo) nu s-a produs într-un mod mecanic, ci a reprezentat un foarte lung traseu acumulativ, timp în care ambele principii formulate în baroc și mai apoi în clasicism drept *scheme compoziționale* distincte, separate cu claritate de celelalte tipuri de *scheme*, ajung să cumuleze semnele mai multor tipare învecinate. Astfel, în baza *invariantului elaborativ*, variațiunea evoluează de la principiul *transformării gradate* (model evolutiv slab) înspre *transformarea radicală* (model evolutiv puternic – modelul variațiunilor libere) prin replicarea proceselor din secțiunea Tratare ale unui *Allegro de sonată*, pentru ca într-o ultimă stare să adopte starea

sintetică de *variație elaborativă* sau *elaborare variațională* ca formă *pan-elaborativă* pentru întreaga lucrare, absorbind în această totalitate toate articulațiile unei anumite *scheme compoziționale*.

Observație 1. Chiar dacă în sintagma *rondo-variațional*, principiul și schema *rondo* apare pe prima poziție, în fapt, ar trebui constatată o diferență specifică și anume că *rondoul* este o *schemă compozițională*, pe când variațiunile nu pot fi identificate astfel;

Observație 2. De aici reiese și relaționarea specifică a acestor două modele formale. Variația ca principiu pan-elaborativ și, practic, determinantă procesuală este compozițional suprapoziționată rondoului ca importanță. Determinanta procesuală va include schema compozițională, care la rândul-i va avea o înrâurire incomparabil mai restrânsă asupra întregii forme;

Observație 3. Această diferență specifică rezidă și în repartizarea "responsabilităților", atâta timp cât pe lângă funcția pur procesuală, variațiunea atinge și include parametrii timbral și textural, pe când rondoul își păstrează doar controlul asupra succesiunii și alternanței tipizate a articulațiilor formei;

Titulatura schemei compoziționale *rondo* o putem regăsi, mai întâi, drept un principiu "scufundat" în însăși tehnica organizării scriiturii atonale drept o determinantă puternică anume în sens morfologic-structural. Organizarea sunetelor în serii presupune procedura de rotație a celor doisprezece constituenți și de revenire a aceluiași sunet doar după apariția tuturor celorlalți care îi preced. Cele patru proceduri de operare cu seria-temă (originalul, inversarea, recurența originalului și a inversării) implică aceeași imagine a rotației atâta timp cât ideea revenirii periodice (frecvente) a originalului definește însăși logica acumulării de formă. Ori, dată fiind această atitudine de "detașare" specifică a unei linii și chiar a scriiturii atonale față de sugestibilitatea tradițională tonal-funcțională, funcționarea principiului *rondo* (revenirea ciclică a identicului)

poate fi extinsă la dimensiunile unei întregi lucrări atât ca mecanism de acumulare a formei și asigurare a dinamismului procesual, cât și ca mecanism de stimulare a atenției și percepției în general.

Ca *schemă compozițională* rondoul, ca și variațiunea, relevă nu atât semnele perioadelor istorice postrenascentiste în care a supraviețuit cu succes (intrând în interacțiune cu sonata prin tiparul de rondo-sonată în perioadele clasică și romantică), cât mai degrabă înrudirea cu *tiparul* (strofic) *de cântec*, în care alternanța *cuplet-refren* domină imaginea succesiunii și prin forma invariabilă a ambelor "strofe" și astfel parcă "dezvelind" și aici (ca și în cazul variațiunii) prezența determinantă a principiului *catenă* și astfel ar putea fi percepute drept un "bloc" de principii formale înrudite.

În creația compozitorilor *Noii școli vieneze*, preocuparea pentru genurile vocale îi caracterizează pe toți trei compozitorii (Schönberg cu preocuparea pentru oratorial, Berg – pentru operă și Webern – pentru vocal-cameral) însă cu o evidentă preeminență în creația lui Anton Webern a genului *lied*. Astfel, după *Passacaglia* pentru orchestră op. 1 urmează, în lanț, *Cinci cântece* pentru voce și pian, op. 3 și cu același titlu, op. 4, (ambele pe texte de Stefan George), *Două cântece* (Rainer Maria Rilke), *Patru cântece pentru voce și pian*, op. 12 și pentru voce și orchestră op. 13, *Șase cântece* op. 14 (Georg Trakl), *Trei cântece*, op. 18, pentru voce, clarinet in B și chitară, *Două cântece*, op. 19, pentru cor mixt, celestă, chitară, vioară, clarinet și clarinet-bas (Johann Wolfgang Goethe), *Trei cântece* pentru voce și pian (Hildegard Jone), op. 25, precum și *Cantata nr. 1*, op. 29, pentru soprană, cor mixt și orchestră (Hildegard Jone) și *Cantata nr. 2*, op. 31, pentru soprană, bas, chor și orchestră (Hildegard Jone), ultima lucrare a compozitorului. De asemenea, o bună parte din lucrările fără număr de ópus sunt de asemenea vocale.

Atrag atenția cele două *rondouri* din lucrările nenumerate – un rondo pentru pian (1906) și un rondo pentru cvartet de coarde (1906), precum și partea a III-a, în formă de rondo din *Concertul pentru nouă instrumente*, op. 24 (1934), căreia îi precede o parte lentă concepută, după cum observă

muzicologa rusă (de origine armeană) Tatiana Kiureghian, în forma tristrofică de lied.

Ori, situația tiparului *rondo* relevă dificultatea articulării principiului strofic în formele lui tradiționale (baroce, clasice și romantice) într-un context de substanță atonală (non-referențial) în care nu mai funcționează posibilitățile de control tematic sau tonal, precum nici procedeul cadenței, pedalei și mai ales al repetării fidele își pierd sensul. În același sens, nu mai funcționează legitățile contrastului tonal-tematic, de o importanță vitală pentru susținerea procesuală a schemei compoziționale, dar și pentru identificarea acesteia din urmă. Și chiar dacă într-o formă recognoscibilă tiparul *rondo* supraviețuiește doar în lucrările de substanță neoclasică, așa cum o consemnează Laura Vasiliu¹, acest fapt nu înseamnă (1) că rondoul a încetat să mai existe ca principiu și tipar și (2) că schema compozițională *rondo* poate fi articulată doar în aria gândirii tonal-funcționale, i.e. în virtutea formelor tradiționale de constituire a contrastului. Acesta din urmă poate fi edificat și prin alte mijloace decât doar prin cel tematic și cel tonal, iar aici se relevă aceleași două mijloace determinante ca și în cazul variațiunii care sunt *timbrul* și *textura* (scriitura):

În calitate de idee preliminară constatăm că deși prin mijloace seriale pot fi modelate procese armonice asemănătoare cu cele care decurg în forme tonale – stabilitatea înălțimilor (în teme) și instabilitatea acestora

¹ "Rondo-ul tradițional, chiar și cel bitematic de sonată este aproape părăsit. Îl întâlnim doar în lucrările declarat neoclasic, precum *Forlana* din *Mormântul lui Couperin* de M. Ravel (**A B A C A D coda**), în *Bourrée*-ul din *Suita a II-a*, op. 20 de G. Enescu (rondo-sonată – **A B A C A B A**) (cu trimitere la Valentin Timaru, *Simfonismul enescian*, p. 66-67 – n. n.), sau finalul din *Cvartetul nr. 1*, op. 7 de B. Bartók (tot rondo-sonată)."; în: Laura Vasiliu, op. cit., p. 176. Ori, este și normal ca "rondo-ul tradițional" să se și întâlnească în "lucrările declarat neoclasic", din moment ce cuvântul *tradițional* face sinonimie cu *neoclasic*, i.e. *tributar*. Însă acest citat ne ajută doar să înțelegem că nu ar trebui să căutăm "rondo tradițional" în afara filonului "neoclasic", adică în muzica filonelor avangardiste (în ambele practici componistice atonale precum cea dodecafonic-serială sau bruitistă).

(în tranziții), o stabilitate a formei pe baza șirului serial principal – pentru forma serială acestea (asemenea simulări – n.n.) nu sunt obligatorii. Într-o anumită măsură, unitatea intonațională asigurată prin serie substituie unitatea pe baza tonalității principale; însă fără un șir referențial profilulul înălțimilor unei forme seriale poate suporta transformări, ceea ce atrage o oarecare amplificare a altor parametri generatori de formă. În absența unui sprijin vizibil pe suportul serial în temele de rondo, un rol sporit în relevarea funcțiilor deținute de articulațiile corespunzătoare ale formei îl pot prelua, spre exemplu, factura (i.e. textura, scriitura – n.n.) și timbrul, care vor permite stabilirea raporturilor funcționale necesare între articulații și fără juxtapuneri de tipul "tonalitate principală – tonalitate secundară"¹

Ca exemplificare pentru paragraful de mai sus servește partea III din *Concertul pentru nouă instrumente*, op. 24, de Anton Webern, concepută în formă mică de rondo (după o definește T. Kiureghian), care încheie un ciclu compus din Partea I – "formă de sonată" (aparentă) și Partea II – formă de lied tristrofic.

Iar acest exemplu – atât partea a III-a, dar și primele două părți – este relevant și pentru demonstrația ideii că accepția *funcției* din muzica tonală este substituită prin concepția de *șir* în muzica serială, iar *seria*² exercită o asemenea înrâurire asupra materialului muzical încât acesta din urmă (1) nu mai poate avea segmente "non-seriale", (2) nu

¹ Tatiana Kiureghian, *Форма в музыке XVII-XX* [Forma în muzica secolelor XVII-XX], Moskva: Sfera, 1998, p. 224.

² Integritatea pe care seria o asigură întregii lucrări muzicale nu exclude, deloc paradoxal, posibilitatea articulării contrastului și omogenității, deoarece chiar dacă fiecare element morfologic al scriiturii seriale poate fi considerat coeficient al seriei (omogenitatea), acest fapt generează nevoia permanentei înnoiri sonore (timbral-texturale) a profilurilor seriale. Frumusețea procesualității de tip serial rezidă anume în această transformare perpetuă a unui material muzical omogen.

mai există diferențiere de *prim-plan* și *fond*, (3) evenimentele sonore adoptă o formă concisă (comprimată) și nu mai poate fi vorba despre o consecuție cauzală a acestora, (4) dispare opoziția *disonanță-consonanță*, (5) scriitura adoptă o altă accepție în virtutea "conduitei" specifice pe care o manifestă elementele constitutive ale acesteia: diferențiere maximă în loc de contopire, scurtarea progresivă a entităților sonore și nu extinderea lor, acuitatea contrastelor de registru, o extrem de detaliată nuanțare dinamică și de articulație a sonorității, "caleidoscopismul" timbral în opoziție cu omogenitatea dominantă în contextul tonal. Și nu în ultimul rând, profilurile sonore seriale nu sunt *melodii* sau *teme* în termeni tradiționali clasici sau romantici, ci într-un mod organic se prezintă drept *figuri* sonore, de unde și concluzia că *seria*, chiar dacă produce *proces*, ea nu produce *formă*, ci doar *structuri sintactice*, referirea la formă fiind una *reziduală*, prin analogie deseori *forțată* și *inadecvată* identității structurale pe care o poate deține o lucrare serială.

Într-un alt sens, implicarea simetriei ca mijloc de construcție formală stimulează, aparent paradoxal, atât dinamica variabilității (una strict determinată și reductibilă la un repertoriu de forme predeterminate), cât și pe cea a rotației (revenirii) chiar în virtutea faptului că imaginată ca structură, simetria ca principiu se prezintă ca un sistem închis, echilibrat și, în consecință, non-dinamic. Acest joc al contrariilor care în muzica narativă era în totalitate orientat înspre articularea unei sugestibilități de substanță extramuzicală, în cazul gândirii atonale coboară până la nivelul constituirii intime a structurii (componenta logică) și a mecanismelor ei implicit sonore de funcționare (componenta acustică).

Concluzii

Sintetizând toate cele afirmate mai sus, se poate spune că emergența gândirii muzicale atonale a determinat în planul formelor muzicale efectuarea unui prim pas în procesul de revenire înspre principiul catenă, preluând atât schema compozițională a variațiunilor, cât și principiul de rondo –

ambele formulabile în sintagma algoritm rondo-variațional – ca motoare ale producției de proces și formă. Iar această *revenire* nu a fost una asumată, ci doar a decurs mai mult indirect decât direct din alegerea în planul organizării sonore.

Această rechemare a celor două mai degrabă principii procesuale decât scheme compoziționale nu a fost una deloc simplă și s-a produs într-un mod spectaculos în virtutea a cel puțin două stări de lucruri, acestea din urmă funcționând față de atonalismul avangardist mai degrabă drept factori de excludere:

1. (teză) perioada 1890-1924 este definibilă întâi de toate prin multitudinea componentelor câmpului stilistic (sincronia stilistică), câmp incomparabil mai aglomerat decât în oricare altă perioadă istorică anterioară. În acest context multitudinea face sinonimie cu eterogenitatea, iar afirmarea destul de dificilă a atonalismului determină o "aglutinare" a câmpului stilistic în structuri mai consistente de *filon stilistic* atâta timp cât creația *Noii școli vieneză* emerge ca o nouă tradiție ("școală") și astfel se suprapune peste tradițiile deja existente care își continuă neabătut evoluția;

2. (antiteză) atonalismul dodecafonic-serial emerge cu o declarație conceptuală insolită, explicit avangardistă (a nu se confunda cu estetica expresionistă), într-o vizibilă opoziție nu doar cu trecutul romantic (atitudine anti-wagneristă), dar și cu simbolismul impresionist contemporan (atitudine anti-debussistă), o altă declarație ideologică modernistă și ea. Mai mult, *Noua școală vieneză* recheamă în prim-planul conceptual tiparele lungi, extensive ale variațiunii și rondului, oferindu-le exclusivitate ca factori procesuali și devansând astfel logica și dramaturgia sonatei tradiționale (clasice-romantice); chiar mai mult, această substituție este înfăptuită într-un context sintactic totalmente nou – atonalismul, lansând în "muzealitate" și organizarea sonoră tonal-funcțională;

3. (sinteză) tentativa de afirmare ca "noua școală" și, implicit, "noua tradiție" întreprinsă într-un context stilistic aglomerat tipologic și în egală măsură eterogen și cu o declarație de intenții "tabularasistă" ar apărea la o primă vedere drept cel puțin o "neghiobie" sau "inconștientă" și cel mult un act "teribilism" extremist. Însă la o abordare mai atentă, atrage

atenția caracterul funciarmamente organic al deciziilor luate de către cei trei compozitori (Schönberg, Berg și Webern și nu doar) în planul creației și o spectaculoasă soluționare a sarcinii de formulare a noi accepții privind atât materialul muzical cât și "protocoalele" tehnic ale procedurii componistice. Mai mult, aparentul "teribilism" declarat prin tehnica dodecafonic-serială se dovedește a nu fi o consecință a căutării de originalitate cu orice preț și a ruperii radicale cu trecutul, ci chiar din contră, a șocat prin imensa și atât de terifianta surpriză, de neimaginat, oferită publicului prin geniul vizionarist schönbergian că noul atonalism dodecafonic-serial se naște chiar din atât de venerabila tradiție romantică și în fapt și este moștenitorul "genetic" al întregii culturi muzicale europene anterioare: ambientul atonal, cu miză pe texturalitate, se prezintă ca spațiu propriu pentru procedurile de re-ancorare atât pentru sintaxa polifonă, cât și pentru tiparele lungi ale variațiunii și rondoului.

Imaginând procesul de evoluție a schemelor compoziționale în imaginea unui pendul istoric, instaurarea atonalismului poate fi înțeleasă ca inițiere a procesului de revenire la arhetipul abandonat undeva la sfârșitul Renașterii. Însă reinstaurarea variațiunii și rondoului, în sintagma rondo-variațional, s-a produs cu prețul pierderii identității formale, deoarece cum am arătat mai sus seria nu produce formă, ci doar structuri sintactice (coeficienți ai scriiturii), fapt care determină "scufundarea" ambelor tipare (variațiuni și rondo) la nivel de *principii procesuale* și doar în consecința sintezei conceptuale care produce *variație elaborativă*, pe când rondoul își conservă identitatea ca *principiul rotației* (alternanței) la nivelul procedurii de operare cu seria însăși.

Afirmat ca avangardist, în planul gândirii formale sistemul atonal se dovedește, însă, a fi unul recuperativ și orientat înspre un viitor unde la un nivel superior al spiralei evolutive principiul catenei va reveni în deplina sa legitimitate. Până la reafirmarea explicită a catenei ca bază a concepției componistice și în egală măsură ca generator procesual rămânea de făcut doar un singur pas.

Bibliografie

Monografii:

AGAWU, Kofi, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York: Oxford University Press, 2008

BARSOVA, I., *Simfoniile lui Mahler* [Симфонии Малера], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1975

CHUA, Daniel, K. L., *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004

CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993

FEDOTOVA, L., *Атональность в музыке XX века* [Atonalitatea în muzica secolului XX], Kazan: Conservatorul de stat din Kazan, 2011

HOLOPOVA, V., *Formele lucrărilor muzicale* [Формы музыкальных произведений], SPb (Sankt-Petersburg): Lan, 2001

KIUREGIAN, T., *Forma în muzica secolelor XVII-XX*, Moskva: Sfera, 1998

LOBANOVA, M., *Музыкальный стиль и жанр. История и современность* [Stilul și genul muzical. Istorie și contemporaneitate], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1990

SOKOLOV, A., *Introducere în compoziția secolului XX* [Введение в композицию XX века], Moskva: VLADOS, 2004

VASILIU, L., *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Iași: Artes, 2002

WHITTALL, A., *The Cambridge Introduction to Serialism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008

Culegeri:

MIRKA, D., AGAWU, K. (ed.), *Communication in Eighteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008

Studii:

ADORNO, Theodor W., *Music, Language and Composition*, in: *The Musical Quarterly*, vol. 77, nr. 3 (Autumn 1993)

ANGHEL, Irinel, *Spiritul geometric al creației lui Anton Webern*, in: revista Muzica, nr. 3/1991, București

SUMMARY

Oleg Garaz

Musical Forms: Exercises of Archetypal Combinatorics (III)

In the field of musical forms there is a unique situation at the beginning of the 20th century, the synchrony of several stances regarding the concept. For example, Rachmaninov's Romantic Mannerism preserves shape and also traditional grouping of formal typologies, extending this up to the beginning of the '40s. In the same time, the neoclassical trend, through multiple composers starting with Brahms and Reger and up to Prokofiev, Shostakovich and Britten declare their attachment for tradition as a form of noblesse. In turn, Debussy starts a different trend, defined as a concept of covering or dissimulation of the already known musical forms, as the Russian composers Edison Denisov concludes firmly. In such a radical friction, an experimentalist one and therefore iconoclast, we find Bruitism, especially with the works of Varèse, and only with Schönberg's serial-dodecaphonic atonal attitude, an original synthesis, a prolific attitude with a visible generative potential is brought into attention. Two centuries of domination of ternary forms are followed by the atonal concepts that lead to a comeback of long musical forms (rondo and variations). From the general point of view the revealing of the generative pattern of chain is produced, as from the specific, technical point of view of the formal thinking this brings a solution to the matter of fusion between the compositional structures and the compositional process, managing, for the first time, to combine these two matters into a superior compositional formula.

CREAȚII

Elemente constructive și stilistice în creația pentru pian a compozitorului Nicolae Coman

Studii de caz: „Micul pian” și „Sonata a doua”

Ana Maria Ioan

Profilarea celor mai inedite traiectorii stilistice din a doua jumătate a secolului trecut reprezintă un punct de interes pentru muzicologii români de astăzi în vederea configurării generale a fenomenului muzical modern. Se pot remarca două orientări în muzica acestei perioade: păstrarea tradițiilor muzicale și nevoia permanentă de a experimenta. Sigur că stilul propriu fiecărui compozitor se distinge prin fuzionarea într-un mod personal a diferitelor sugestii stilistice și tehnici de scriitură cunoscute cu inventarea unor noi procedee. Tendințele de dobândire a unui limbaj personal avansat, conectat la realitățile muzicale ale vremii, s-au reflectat în mod deosebit în muzica pentru pian a compozitorilor noștri, cel mai complex dintre instrumentele muzicale oferind câmp deschis pentru experimente și inovații creatoare.

Altfel spus, muzica acestor creatori, reprezentanți de seamă a școlii componistice românești, se caracterizează prin aceeași chemare, într-o mai mică sau mai mare măsură, spre experiment și căutarea noului, fiind influențați de evoluția muzicii pe plan universal. Și pe plan autohton se pot observa

două atitudini: continuarea tradițiilor și afirmarea avangardismului.

S-ar părea că **Nicolae Coman** ar trece de partea tradiționaliștilor, continuând ideile și concepțiile maestrului Mihail Jora cu care a studiat compoziția. Totuși, acesta demonstrează că este un creator complex, prin diversitatea de procedee componistice folosite în opusurile sale. Fiind și un talentat poet, el caută permanent fuziunea completă între muzică și cuvânt. Chiar și atunci când cuvântul nu există, atenția pentru linia melodică este primordială. Prin această caracteristică se detașează de compozitorii generației sale. Eticheta de tradiționalism este, totuși, neveridică, deoarece Nicolae Coman și-a dedicat activitatea în cautarea noului în muzică, concepând chiar și un sistem muzical original intitulat sistem integral-armonic. Dacă melodia a fost o preocupare de bază în construcția muzicală, atunci și armonia a constituit un parametru la fel de important. Poate că ideea de avangardism este înțeleasă, astăzi, ca o rupere totală de orice principiu afirmat anterior. Dar Nicolae Coman a fost un vizionar, manifestându-și noutățile în muzică într-o manieră rafinată, elegantă, discretă, calități ce nu definesc doar stilul său muzical, ci și personalitatea sa.

Spre exemplu, lucrarea „*Micul Pian*” reprezintă unul dintre cele mai evidente și mai clare exemple unde se expune sistemul integral-cromatic, o inovație în domeniul armoniei propusă de compozitor. Piesa a avut ca sursă de inspirație o afirmație a maestrului Sergiu Celibidache, ce susținea că octava reprezintă totul și că dincolo de octavă nu mai este nimic. La această opinie, compozitorul Nicolae Coman se întreabă: „*Dar fără existența octavei rămâne ceva?*”¹. Astfel se naște „*Micul Pian*”, lucrare compusă în anul 1981 și tipărită în primul volum intitulat „*Piese pentru pian de compozitori români*” (Ed. îngrijită de Lavinia Coman. București, 1988). Ceea ce o face specială (dacă nu unică printre lucrările românești destinate pianului) este felul în care compozitorul găsește

¹ Nicolae Coman, *Notă de prezentare*, ms., București, 2016.

substanță muzicală într-un spațiu melodic foarte restrâns, astfel că toată lucrarea este scrisă între *do*1 și *si*1, așadar într-un ambitus de septimă mare. Este scrisă pe o serie melodică dodecafonică. Altfel spus, lucrarea este dodecafonică, nu serială și se bazează pe o serie, urmată de o codetă, fiecare sunet din melodia dodecafonică devenind, apoi, figurație armonică pentru seria născută.

Exemplu nr. 1, măș. 1-10

Seria

Andante cantabile e pensieroso

Codetta

Se poate vorbi despre un izomorfism, datorită acestei pedale ce expune continuu ritm de optimi. Despre forma piesei, compozitorul o cataloghează drept o arhitectonică originală, o structură creată din seria dodecafonică, ce dă naștere altor serii dodecafonice prin luarea fiecărui sunet al seriei transformat în pedală figurată, peste care revine acel *modulo 12*. Cu alte cuvinte, toată forma ce o particularizează e construită pe această serie care va apărea figurată ritmic în optimi. În momentul în care se termină seria de 12 sunete apare *codetta*.

Exemplul nr. 2, măs. 1-26

Fa, sunet al seriei devine apoi pedală pentru următoarea serie Seria

Codettă Mi, al doilea sunet al seriei

tranq. e molto espr.

pp sub.
forte

poco string

Figurația ritmică este încredințată basului și durează până se termină seria prin cumulum sunetelor de la bas și celor de deasupra lui. În momentul în care s-au cumulat cele 12 sunete, figurația se mută pe alt sunet. Melodia folosește în toate aparițiile inclusiv sunetul pedală. Se consideră a fi o pedală și nu un simplu bas repetat.

Există o logică a dezvoltării melodice legată de motivul inițial, forma lucrării nefiind gândită ca un proces continuu variațional.

Exemplul nr. 3, măs. 35-42

a tempo

Dezvoltare melodică

cantando *p*

Punctul cel mai dinamic pe ritmica de trezidoimi

p *precipitando*

Acord plasat pentru prima dată

f *energico*

Punctul culminant este creat după evoluția și dezvoltarea către clusterul din măsura 54. Climaxul propune cea mai disonantă armonie a întregii lucrări, împăcată, apoi, de revenirile seriei și de sfârșitul înseninat.

Exemplul nr. 4, măs. 53-73

Climax - Sculptură în cluster
Disonanțele cele mai puternice

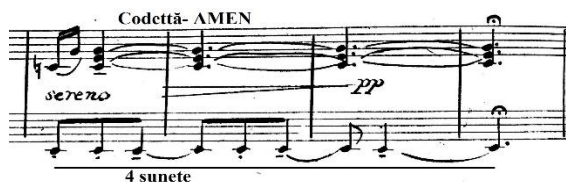
Cromatism întors

The musical score is written for piano and features a complex, dissonant texture. It consists of four systems of staves. The first system includes a circled cluster of notes in the right hand, with a 'p' dynamic marking. The second system shows a 'p' dynamic in the right hand and a 'pppp' dynamic in the left hand. The third system includes a 'mf espr.' marking in the left hand, a 'p' marking in the right hand, and a 'pp' marking in the left hand. The fourth system features a 'p' marking in the right hand and a 'con armonici' marking in the left hand. The score is characterized by a high density of notes and a strong emphasis on dissonance.

După modelul BACH

Finalul acestei piese evocă o altă lume, fiind inspirată de modelul lui Bach. Seria are 8 măsuri urmate de un „amen” ca și codettă de 2 măsuri. Termină pe un *do* (impropriu spus *Do* major) și încununează lucrarea după ce sistemul armonic al piesei se consideră a fi eminent integral-cromatic. *Amen*-ul de încheiere trebuie gândit mai degrabă pe un simplu acord *do-mi-sol* decât ca un acord tonal de *Do* major, deoarece nu se poate vorbi de tonalitate în context dodecafonic, așadar atonal.

Exemplul nr. 5, măs. 80-83



Melodia epuizează totalul cromatic, fiind gândită extrem de riguros. Se poate afirma că este o demonstrație matematică. Totuși, dincolo de toată schema dodecafonică, melodia are o anumită expresivitate, lucru observabil din indicațiile propuse de compozitor la care se adaugă procesul de dezvoltare armonică ce are la bază un ambitus de septimă.

Din punct de vedere al dinamicii și al agogicii se poate observa că alternează indicații de *dolce*, *stringendo*, așadar de expresivitate, elan, cu melancolie sau precipitări. Observăm că deși lucrarea are numai 3 pagini, acestea abundă în indicații expresive. Dinamica nu este serializată. Însuși compozitorul afirma că „*pentru o melodie care este serie se cere o suprasolicitare cu expresivitate*”.¹

Pe lângă calculele muzical-matematice extrem de interesante propuse de Nicolae Coman, trebuie observat un aspect esențial al lucrării. Aceasta reprezintă un *andante* cu diverse elemente de structură preluate din folclor. Compozitorul numește lucrarea „*Micul pian*” o lucrare în caracter popular, ca și lucrările lui Enescu, datorită acelei terțe mici găsite în

¹ Nicolae Coman, *Notă de prezentare*, ms., București, 2016

cântările folclorice mai primitive (spre exemplu, în cântarea numită bocet). De asemenea, infiltrează diferite tipuri de melisme (ex. măsura 41). Astfel, lucrarea reprezintă un creuzet unde se îmbină elemente dodecafonice cu acorduri tradiționale și cu redarea caracterului popular care e total de opus ideii de serialism.

Lucrarea evocă foarte bine ideea de îmbinare a unor lucruri distincte. Piesa conduce la principiul de *coincidentia oppositorum*, adică îngemănarea celor opuse, în cazul de față o muzică cromatică, cu un ambitus mic și clar de septimă, folosirea melodiei, armoniei și chiar a unor elemente rudimentare de polifonie, toate într-un caracter popular, folosirea sunetelor caracteristice modurilor diatonice. Tot compozitorul Nicolae Coman afirmă următoarele: „*Se știe că de la Bartók s-a descoperit că farmecul modalismului este de a strecura cromatisme în melodie care sunt din afara modului. Nu putem vorbi în această lucrare de așa ceva. Ba mai mult, lucrarea întărește ideea lui Anatol Vieru din «Cartea modurilor» care face analiza acestora prin procente, iar când ajunge la Modulo 12, Vieru afirmă că acesta este diatonic. Piesa, așadar, corespunde afirmației lui Vieru, originalitatea constând în modul în care sunt armonizate cromatic aceste moduri*”¹. Piesa poate fi privită ca o lecție privind acest sistem, o lucrare unică, interesantă, extrem de variată și expresivă.

Revenind la interesul compozitorului pentru folclor, trebuie menționat că acesta s-a manifestat de timpuriu în activitatea sa componistică. Poate și pentru că Nicolae Coman a lucrat la Institutul de Folclor și, în consecință, a avut contact direct, pe teren, cu toate informațiile necesare care l-au influențat, l-au inspirat și i-au ghidat traiectoria componistică. Sigur că, mai toți compozitorii români din a doua jumătate a secolului al XX-lea au fost atrași de folclor, pe care l-au găsit ca sursă extrem de fertilă în abordări originale muzicale. Problematika a constat în maniera în care este inclus acest folclor în lucrările lor muzicale.

¹ Nicolae Coman, Notă de prezentare, ms., București, 2016.

Compusă în anul 1969, **Sonata a II-a pentru pian** de Nicolae Coman, intitulată „**Noapte la Pădureni**”, face parte din lucrările timpurii ale compozitorului și are, de asemenea, ca sursă de inspirație folclorul. Aceasta e formată din două părți: prima se intitulează „*Ora Veche*”, iar a doua „*Cântecul bradului*”. Deși limbajul muzical este extrem de complex, plin de armonii moderne deosebite și originale, structura arhitectonică se păstrează în tiparele clasice ale formei de sonată.

Lucrarea are la bază anumite vechi cântece populare românești și diverse ritualuri păgâne: *ritualul mortului* cu cele douăsprezece jocuri obscene manifestate la priveghi, configurate în muzica autorului precum o modalitate de a crea o atmosferă specială și originală; un *cântec de brad*, în partea a doua a sonatei, care se intonează, de obicei, dimineața și care face parte din ceea ce Constantin Brăiloiu numea „*mort marriage*”¹, adică nunta mortului (dacă mortul este fecior sau fecioară), unde este adus bradul pe post de mire sau mireasă. La ritual participă chiar și domnișoare de onoare numite „*druște*”, ceea ce întărește și mai mult ideea unui alai de nuntă. Evenimentul se petrece după ce priveghiul s-a încheiat. De asemenea, în scenariul părții a doua, este inclusă și furtuna din noaptea respectivă, compozitorul propunând niște ritmuri foarte săltărețe, ce sugerează discret acel șir de ritualuri păgâne de la capul mortului. De precizat este că, aceste ritualuri există încă de pe vremea dacilor și doresc a simboliza puritatea celui mort și convingerea dacilor că moartea este eliberare, ba chiar prilej de sărbătoare.

„**Ora veche**” reprezintă partea întâi a lucrării ce a fost detașată de sonată și publicată ca piesă independentă cu titlul „*Die alte Stunde*” la editura Gerig din **KÖLN** în anii '70. Întâi a apărut într-un caiet de piese românești îngrijit de către Alexandru Hrisanide, compoziții care au fost ulterior cântate și imprimate pe disc de către Alois Kontarski în primă audiție. Această parte se inspiră dintr-un fragment de melodie arhetipală, reprezentând un pentatonic bitonic cu pendulare între *sol la si re mi* și *mi sol la si re*, adică între două poziții ale

¹ Conform mărturiilor lui Nicolae Coman.

pentatonicului, unul cu finalis-ul pe *sol* și a doua poziție cu finalis-ul pe *mi*. Un fel de pendulare între acordul *Sol* major și acordul *mi* minor. Acestea sunt tipice pentru zona Bihorului, pentru Valea Almăjului până la Pădureni și reprezintă melodii străvechi bazate pe pentatonic.

Concepută de compozitor ca un preludiu, partea I are la bază o celulă melodică simplă de terță mică descendentă, prezentă încă din primele măsuri. Ea evocă bătăile ceasului și constituie o introducere în atmosfera de elegie a întregii părți. Indicația de *tempo* este „*Andante rubato*”, măsura este de 3/4, unde pătrimea= 63:

Exemplul nr. 6, măs. 1-6

Sonata a II-a pentru pian
O noapte la Pădureni
I
Ora Veche
Nicolae Coman

Andante rubato $\text{♩} = 63$

lontano *pp* *p* *mf* *pp* *p*

3ta m

5

(5)

De asemenea este de remarcat notația precisă a pedalei, cu precizarea că e obligatorie. Nuanța este notată distinct pentru fiecare segment metric: în prima măsură este „*pp*” însoțită de indicația „*lontano*” (tradus ca „*distant*”, „*îndepărtat*”), a doua măsură *crescendo* către „*p*” și „*mf*” în a treia măsură, pentru a se reîntoarce la „*pp*” în măsura 4, unde după ce acea celulă de ceas a fost prezentată monodic, va fi îmbogățită cu apariția celorlalte voci.

Tema reamintește de acel cântec pădurenesc ce l-a inspirat pe compozitor, fiind baza întregii construcții a părții I. Este adusă la măsurile 7-8, concepută pe baza unui pentatonic

și se va augmenta cu un cu un al treilea sunet și anume *do#*. Apare și un „*mf*” ce va duce către „*sfp*” în măsurile 6-7, iar la apariția celui de-al treilea sunet, *do#*, se va preciza indicația de „*pp dolcissime*”, pentru a întări caracterul expresiv al pentatonicului. De asemenea, apar clusteruri la mâna stângă în măsurile 7-8.

Exemplul nr. 7, măs. 6-8



În măsura 9 se remarcă o imitație la vocea internă a ceea ce fusese expus anterior în măsurile 7-8 în *accelerando*. În măsura 10 se amplifică discursul la cvartă, revenindu-se la *tempo*, urmat brusc de *ritenuto* cu indicația de „*ppp espressivo*”. Se observă că celula de terță mică inferioară care imită ceasul este prezentă permanent în piesă, ca un motiv obsedant ce îmbracă diverse forme armonice.

Exemplul nr. 8, măs. 9-13



La măsura 14 observăm indicația „*Un poco piu mosso*” și „*delicato possibile*” în nuanța „*ppp*”. Celula de terță mică descendentă apare în registrul mediu, la vocea internă. Pentatonicul se mută la bas unde apare secunda mică, la

măsura 18, constituind celula faimoasă numită de Vieru *secundă mică terță mică descendente*¹, tipică și pentru numele Enescu sau pentru muzica balcanică în general.

Măsurile 21-22 pregătesc culminația de la măsura 23 ce va avea indicația „*Pochissimo piu mosso*”. Discursul muzical se amplifică sonor, devenind din ce în ce mai încărcat, fiind realizat prin aducerea temei principale în trei octave paralele la unison în nuanța „*f*” cu indicația „*sopra sonoro*”, pe fundalul echilibrant al unor bași în registrul grav. La culminație, discursul este organizat pe 3 planuri muzicale, unde se regăsește același semnal de terță ce posedă la această tensiune, o nouă semnificație. În măsura 25 apare al patrulea sunet cu indicația „*Poco a poco a tempo*” în nuanța „*ff*”. Este propus un joc interesant de dinamică *crescendo-decrescendo*. De asemenea, în întreaga primă parte avem măsuri alternative de 3/4, 6/4, 7/4 sau 4/4 prezente și în culminație.

Exemplul nr. 9, măs. 22-25

The image displays two musical excerpts. The first excerpt, titled "Pochissimo più mosso", features a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music is marked with a tempo change to "Pochissimo più mosso" and includes the instruction "f sopra sonoro". The second excerpt, titled "Poco a poco a tempo", features a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music is marked with a tempo change to "Poco a poco a tempo" and includes the instruction "ff largamente con espressione".

¹ Conform afirmațiilor lui Nicolae Coman.

Coroana de la măsura 26 separă secțiunea mediană de revenirea la atmosfera de liniște și nostalgie de la început. La măsura 27 reapare celula simplă de terță mică inferioară, iar la bas un cluster însoțit de mențiunea „*lasciare vibrare*”, „*sons harmoniques*” în nuanța „*pp dolcissime*”. Discursul muzical este prelungit și augmentat. Apare un *glissando* pe clapele negre la măsura 37, întreaga parte încheindu-se cu o codă unde se regăsesc octave arpeggiate la mâna dreaptă și acorduri la stânga, ca sunetele unor clopote ce se sting treptat, nuanța fiind „*ppp*”.

Exemplul nr. 10, măs. 37-40

The musical score for the Coda section (measures 37-40) is presented in a two-staff format. The right-hand staff (treble clef) and left-hand staff (bass clef) both contain musical notation. The right hand features a descending third cell, while the left hand plays a cluster of notes. The score includes various musical notations such as glissando, cluster, and dynamic markings. The word "CODA" is written above the first measure. The score is marked with "ppp" (pianissimo) and "pp" (piano). The tempo marking "Presto" is indicated. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Întreaga primă parte reprezintă un proces variațional pe o celulă de terță mică descendentă. Are o formă deschisă, desfășurată. Variația se produce pe o celulă care e plimbată prin diferite registre cu diverse armonii și care anunță, de fapt, tema a doua din forma de sonată prezentă în partea a doua, care reliefează propriu-zis scena nopții la Pădureni. Această temă a doua constituie o melodie doinită autentică, un pentatonic bitonic cu cadențe frazelor la terță mică descendentă, ca și bătaia ceasului.

Partea a doua este intitulată „**Cântecul bradului**” având o formă de sonată cu cele două teme provenite din melodiile unor cântece arhaice. Prima reamintește de cântecul bradului „Brăduț-brad”, iar a doua, o temă extrem de veche pădurenească cu primul vers „*Peste toate satele, e senin ca laptele*”, lentă, cu caracter liric. Ca *tempo* propus regăsim indicația „*Presto*” cu măsura de 11/8 (3+3+3+2).

Exemplul nr. 11, măs. 1-4

II
Cântecul Bradului

Presto

3+3+3+2

pp

stacc.

p

8^{va}

4

(5)

În introducere se prezintă un motiv modal cu acompaniament ostinato în registrul grav, în staccato, motiv caracteristic pentru toată partea a II-a. Prima frază cu cele două motive asemănătoare sunt expuse în nuanțele „*pp*” și „*p*”. În măsura 5 va apărea o celulă ce revine pe parcursul lucrării ca un leitmotiv, denumit motivul furtunii. Desigur, el va fi prezentat sub diferite maniere, având multiple semnificații. Această frază începută la măsura 5 conduce prin amplificarea discursului muzical la prezentarea primei teme din partea a doua a sonatei, celebra temă a bradului, cântec din repertoriul folcloric mortuar. Chiar și indicația dinamică „*molto crescendo*”, precum și accentele prezente oferă muzicii un caracter tensionant și misterios. Tema e adusă în „*fff, secco e tragico*”

Exemplul nr. 12, măs. 11-13

11

3+3+3+2

f

stacc.

ff

stacc.

8^{va}

BRA.

DUT.

BRAD!

fff secco e tragico

11

(5)

Imediat după expunerea temei, compozitorul introduce în discursul muzical într-o manieră discretă motivul *Dies Irae*. După prezentarea temei întâi apare o secțiune de legătură între temele principale ale părții, prezentând sub diverse înfățișări melodico-armonice leitmotiv-ul prezent la început. Astfel, se observă de la măsura 20 că mâna stângă prezintă citatul în octave, urmând să se mute la mâna dreaptă. Este o atmosferă de tensiune permanentă. De asemenea, măsurile se schimbă rapid. Dacă la măsura 14 aveam 6/8, la măsura 20 avem 8/8, la măsura 21 10/8, la măsura 24 11/8 ajungând până la 15/8 la măsura 26. Se readuce la măsurile 33-34 motivul *Dies Irae*, de data aceasta la mâna stângă, sugerând o atmosferă mult mai încordată decât la prima expunere a acestuia.

Exemplul nr. 13, măs. 14-19, 32-37

PRIMA EXPUNERE

14

mf cresc. poco a poco

A DOUA EXPUNERE

32

fff mf cresc. poco a poco

5

Tensiunea discursului muzical prezent în a doua expunere menționată mai sus este întărită și de o formulă descendentă prezentată în octave la unison la ambele mâini la măsurile 40-43, având la bază motivul celulei generatoare, transpus pe diferite trepte. Se poate spune că o idee a punții apare la măsura 44 ce are la bază materialul sonor al aceluiași motiv. Acesta susține atmosfera de neliniște prin citarea celulei pe diferite trepte. Tot discursul muzical al punții este prezentat

În diverse ipostaze, iar țesătura muzicală este destrămată în multiple game modale ascendente, concise, rapide, ce se vor termina în suspensia unor pauze. Începe în nuanța *piano* cu indicația „*crescendo poco a poco*” ajungând la măsura 55 la forte urmat de un *piano subito* și *crescendo* împreună cu *accelerando poco a poco*. La măsura 56 apare un „*cÉdez*” și *decrecendo*, iar măsura 60 pregătește prin *poco ritenuto* și „*quasi campane*” apariția temei a doua, într-o atmosferă liniștită, de feerie.

Această melodie a temei a doua e armonizată de două ori, odată în expoziție și odată în repriză, bazându-se pe textul „*Peste toate satele, E senin ca laptele, Numai peste satul meu, E buraică și nor greu*”.

Tema e citată aproape identic în maniera în care se cântă în zona Pădureni, doar că melodia originală se deosebește prin faptul că se cântă cu mult mai multe ornamente, stilizând melodia prin reducerea acestora. Se remarcă la măsura 61, cu textul „*Peste toate satele măi, Peste toate satele măi, E senin ca laptele măi*”.

Exemplul nr. 14, măs. 61-66

TEMA A DOUA
Moderato espressivo

sa-a-te-e-le mai! Pes-te toa-te sa-te-le mai!

61 Pes-te toa-te pp dolicissime

E se-nin ca lap-te-le mai!

65 pp m. g.

După ce se anunță toată furtuna și expunerea cântecului bradului, cu tema muzicală „*Brăduț brad*” apare tema a doua care este un alt arhetip¹ pentatonic străvechi care apare, ca orice melodie folclorică, în circulație pe mai multe texte.² El propune o pendulare între un *Sol* major și *mi* minor. Dacă prima expunere lăasă impresia unui *Sol* major (impropriu spus *Sol* major, pentru că întregul muzical este pentatonic), finalul ideii muzicale sugerează tonalitatea *mi* minor.

Imediat după ce se expune această temă, ea reapare în măsura 66, la mâna stângă, în registrul mediu. Va fi reluată la măsura 69 pentru a treia oară și amplificată, cu indicația de „*pp lontano scintillando*”, în registrul acut. Ea este prelucrată în următoarele măsuri, atmosfera devenind din ce în ce mai agitată. Împreună cu tema prelucrată prezentă în octave, se poate observa de la măsura 72 prezența unor acorduri arpegiate la mâna stângă. Această atmosferă tensionată este destrămată, la măsura 78, de o gamă trilată ascendentă rapidă, în *ppp* „*quasi glissando volando*”, ce va aduce expunerea pentru ultima dată într-o nuanță specială „*pppp*” în registrul acut. Încheierea expoziției se realizează pe un *glissando* pe clapele negre ale pianului și un *sforzando subito* cu cele două mâini la extremele registrelor respective ce „distruge” atmosfera secțiunii precedente aducând dezvoltarea la măsura 89 în „*Presto*” în măsura de 8/8.

Este reprezentată scena unei nopți de sabbat și dansul ritualic, cu ritmuri stranii și pregnante. Dezvoltarea este bazată, în principal, pe elementele din materialul leitmotiv-ului, la care se adaugă această ritmică deosebit de pregnantă și caracterul ostinat.

Peste acest ritm, care este, de fapt, unul aksak, ce combină măsuri de 7/8 alternate cu 8/8, apar la mâna dreaptă

¹ De fapt, întreaga parte a doua este structurată pe aceste două arhetipuri melodice: primul este al cântecului străvechi de „*Brad brăduț brad*” și al doilea este un pentatonic specific în Valea Almăjului, zonei Bihor, dar și zonei Pădureni.

² Unul din ele fiind „*Peste toate satele, e senin ca laptele*”.

game cromatice ascendente expuse în terțe sau cvarte, care cer o tehnică pianistică foarte dezvoltată, fiind dificil de realizat expresiv. Importanța parametrului ritmic este esențială în această dezvoltare.

Exemplul nr. 15, măs. 86-107

DEZVOLTARE

86 gliss. on black 2+3+3 f giocoso, ridicolosamente 2+3+3 3+3+2 marcato

93 p cresc. molto 2+3+3 cluster

98 2+3+3 gliss. on black f marcato

104 2+3+3 cresc. molto 3+3+2 marcatissimo

La măsura 110 apare motivul muzical ce sugerează fulgerul sau trăznetul. El va fi reluat în măsurile 118-119.

Exemplul nr. 16, măs. 108-111, 116-120

108 *sempre ff*

Prima expunere 2

116 *ff* *mf cresc.* *stacc.*

119

Toată vremea lanțul de terțe sau cvarte se suprapune pe melodia de la mâna stângă, ducând la o culminație structurată pe ritmul furtunii. Punctul de maximă tensiune apare tocmai la măsura 154 cu indicația „cantabile giubiloso”, urmat de o gamă modală ascendentă, ca un efect de *glissando*, cu rol de a se îndepărta de atmosfera dezvoltării ce se încheie apoteotic, pregătind repriza. Se prezintă în discant tema muzicală.

Exemplul nr. 17, măs. 151-157

151 *cantabile, giubiloso* *ff*

PUNCT CULMINANT

155 *lasciate vibrare* *gliss. on black*

157 *poco. rit.* *decresc.*

Repriza apare la măsura 158. Se remarcă iscusința compozitorului, care alege să apeleze la tehnica reprizei inversate, adică aducerea temei a doua înaintea temei I. Această temă a doua reamintește aceeași melodie „*Peste toate satele e senin ca laptele*”, dar îmbogățită armonic, astfel că discursul sonor e adus pe trei planuri. Compozitorul consideră că acest moment muzical reprezintă una dintre cele mai frumoase armonizări de pentatonic din toată creația sa. Ceea ce face specială această repriză este readucerea atmosferei liniștite a temei a doua în *tempo* „*Moderato espressivo*” (unde pătrimea = 70). În cazul în care repriza ar fi fost adusă conform tiparului clasic, atunci starea de tensiune din dezvoltare s-ar fi prelungit prin aducerea temei I tot într-un ritm alert. Însă, după atmosfera dezlănțuită a dezvoltării, prezentarea temei a doua pare fi nu un iscusit procedeu de tehnică componistică, ci o dovadă a unui dezvoltat simț al echilibrului în muzică.

Exemplul nr. 18, măs. 158-163

Moderato espressivo $\text{♩} = 70$

REPRIZA INVERSATA Tema a doua

158 *p cantabile*

161 *pp lontano, sognando*

163 3-3-2

Reapare motivul fulgerului la măsura 167 care este dezvoltat. Putem considera că este un fel de punte care conduce către tema I ce apare în oglindă, inversată. În repriză această punte are o întindere mai restrânsă decât în expoziție, bazată pe citatul leitmotiv-ului prezentat în octave la mâna stângă peste care apare motivul fulgerului expus anterior la măsura 109, sub o altă înfățișare melodică cu indicația „Vivo” în nuanța „*f molto sostenuto*”.

Exemplul nr. 19, măs. 166-172

The musical score for measures 166-172 is presented in three systems. The first system (measures 166-169) features a piano introduction with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A bracket labeled 'Vivo' and 'Motivul fulgerului' highlights a specific melodic phrase in the right hand, which is also circled. The second system (measures 169-172) continues the melodic development, with the right hand playing a more complex figure. The third system (measures 172-175) shows the motif in a different context, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like 'f molto sostenuto' and 'cresc. poco a poco'.

Tema I este prezentă la măsura 182. Dacă în expoziție cântecul bradului era adus sub forma unui veșmânt armonic minor, acum cântecul este majorizat, așa cum se poate observa de la măsura 185 în „*ff giubiloso, con luminosita*”. Altfel spus, mâna stângă acompaniază această temă „*Brăduț brad*”, aducând motivul integral al celulei generative, iar după această expunere, vom regăsi motivul „*Dies Irae*” sub o formă senină, luminoasă.

Exemplul nr. 20, măs. 182-193

TEMA I Bra- **dut** **Brad!**

185 *ff giubiloso, con luminosità*

191 *qua can*

După expunerea temei I se remarcă prezența codei în același ritm alert. Ea este construită pe elementele specifice secțiunii dezvoltătoare. Finalul se realizează pe sonorități de clopot cu cadența din ultimele două măsuri, dedusă din motivul furtunii de la început, leitmotiv expus în octave la ambele mâini în registrele extreme ale pianului cu nuanța „*fff*”. E momentul care anunță încheierea ritualului și venirea dimineții.

Exemplul nr. 21, măs. 214-217

CADENTA

214 *gliss.* *ff*

16 Februarie 1969

În concluzie, *Sonata a doua pentru pian* de Nicolae Coman este o sonată specială, unică prin limbajul ei armonic extrem de sofisticat și prin structura ei melodică bazată pe cele două arhetipuri folclorice din ținutul Pădureni, zona Hunedoara. Este o sonată ce îi solicită interpretului o tehnică foarte avansată, precum și o măiestrită stăpânire a dozărilor sonore. De asemenea, pianistul trebuie să creeze o atmosferă de tensiune, găsindu-și apoi liniștea în momente expresive ale unor teme folclorice stilizate într-o manieră originală. Forma clară, armoniile tipice limbajului modern de secol XX, linii melodice cantabile și expresive ce alternează cu motive și celule muzicale scurte, ferme, pregnante ce devin leitmotive, folosirea unor procedee muzicale speciale (*glissando-uri*, *cluster*, etc.), pasaje pianistice de virtuozitate dificil de realizat tehnic, dinamica și agogica extrem de variată și rafinată, toate acestea și multe alte aspecte fac din *Sonata a doua* de Nicolae Coman o lucrare de maximă importanță din repertoriul pianistic românesc din a doua jumătate a secolului XX.

Bibliografie

Volume:

Anghel Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a II-a jumătate a secolului XX*, Ed. Muzicală, București, 1997.

Celibidache Sergiu, *Despre fenomenologia muzicală*, traducere de Anca Fronescu Editura Spandugino, București, 2012.

Coman Lavinia, *Pianistica modernă*, Ed. U.N.M.B, București, 2006.

Cosma Viorel, *Muzicieni din România-lexicon*, Ed. Muzicală, București, 2006.

Sandu-Dediu Valentina, *Alegeri, atitudini, afecte*, Despre stil și retorică în muzică, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2013.

Sandu-Dediu Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002.

Sandu-Dediu Valentina, *Muzica nouă între modern și postmodern*, Ed. Muzicală, București, 2004.

Teodorescu-Ciocănea Livia, *Curente de gândire muzicală în secolele XX și XXI*, Ed. Muzicală, București, 2015.

Teodorescu-Ciocănea Livia, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Grafoart, București, 2014.

Vieru Anatol, *Cartea modurilor*, Ed. Muzicală, București, 1980.

Vieru Anatol, *Cuvinte despre sunete*, Ed. Cartea Românească, București, 1994.

Articole:

Sandu-Dediu Valentina, *Nicolae Coman: repere stilistice ale creației de lied*, în "Muzica", București, 1/1996.

Frățilă Andra, *Nicolae Coman la ceas aniversar*, în Revista „Actualitatea Muzicală”, nr. 5/2016.

Partituri:

Coman Lavinia (ed.), *Piese pentru compozitori români*, Vol. 1, București, 1988.

Coman Nicolae, *Sonata a doua pentru pian*, ms., București, 1969.

SUMMARY

Ana Maria Ioan

Structure and style in Nicolae Coman's piano works.

Case study: „The little piano” and „The 2nd Sonata”

Tudor Ciortea stated, in one of his radio-tv shows, about Nicolae Coman (1936-2016), the following: “Amongst all young composers (...) he knows how to overtake the essence of poetry and put it in music in a straight and simple manner, without parade or sound congestions.” (February 1979). Nicolae Coman was a complex composer, always preoccupied with the perfect

fusion between music and poetry. His special attention for the melody is obvious not only in his songs but also in his piano works.

Nicolae Coman was, for a while, under the influence of great 20th century composers like Skriabin, Bartók or Messiaen, but he soon built his own original musical Universe, where one can notice a subtle fusion between the horizontal level of the melody and the vertical level of harmony. He creates a language of his own and he uses it all throughout his works, under the title of *absolute-chromatic system*. He is also under the influence of traditional music and the surprising world of musical modes. Harmony is very important for him, as it is sophisticated and complex. His works are a true statement of a national affiliation, continuing the glorious tradition of Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu or Tudor Ciortea. All these style features are also present in his piano works, from which I analyzed "The little piano" and "The 2nd Sonata".

“GRĂDINI SONORE” ESEURI

(III)¹

Alegoria iubirii fatale în opera *Castelul prințului Barbă-Albastră* de Béla Bartók

Maria Isabela Nica

„voi usca lacrimile zidurilor cu buzele mele!
voi încălzi castelul cu trupul meu viu!”²

Aproape întreg repertoriul destinat teatrului liric are ca factor generator iubirea. Tratată cu speranță, înverșunare, patos sau umor, tema iubirii pare să ofere cadrul perfect pentru desfășurarea dramatică. Repertoriul liric al secolului XX cuprinde la rândul lui numeroși compozitori care au ales acest subiect în operele lor: Claude Debussy, Béla Bartók, Alban Berg. Urmărind acest filon, *Castelul prințului Barbă-Albastră* este singura operă compusă de Béla Bartók, pe un libret scris de Béla Balázs. E o poveste susceptibilă de lecturi multiple, a

¹ Text prezentat în cadrul Simpozionului „Grădina Vorbelor” coordonat de muzicologul Vlad Văidean, ce a deschis ediția a 15-a a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană MERIDIAN – „Grădini Sonore”. Director artistic: Diana Rotaru

² Cuvintele Judithiei adresate lui Barbă-Albastră: „I shall dry weeping flagstones, With my own lips they shall be dried. I shall warm this icy marble, Warm it with my living body.”, Béla Balázs, Béla Bartók, *Bluebeard's Castle*, English version by Christopher Hassall, Universal Edition, Austria, 1963, pp. 17-18.

cărei primă formă scrisă se datorează celebrului autor de povești, Charles Perrault. Din primă instanță poate fi deci observată combinarea a două elemente – dragostea și basmul – care ne vor purta, inevitabil, către moarte. Dar să pornim această istorie în trepte progresive.

Văzută de unii ca o poveste inventată de Perrault fără trimiteri evidente la alte basme de proveniență folclorică, *Barbă-Albastră* tratează o temă destul de răspândită: aceea a iubirii fatale, un tip de iubire care duce la gesturi extreme izvorâte din dorința de stăpânire, de dominare, de afirmare a trăsăturilor egoiste. Din cauza incapacității de a manifesta sincer și nevinovat iubirea, este preferată, în locul idealizării acesteia, moartea sentimentului. Tipicul cu care ne familiarizaseră basmele dispăre aici. Nu ne mai este oferit, aparent, nimic magic: nici o baghetă, nici un căpcăun, nici un Făt-Frumos sau prinț transformat în broască râioasă, care să înfrunte tot felul de obstacole pentru a-și găsi aleasa inimii și a trăi până la adânci bătrâneți alături de ea o iubire perfectă, ideală. În basmul său, Perrault ne prezintă o altfel de poveste, una teribilă despre sânge și moarte; ar putea fi considerată, de fapt, o incursiune într-o modalitate mai veridică a iubirii, fără finaluri fericite, în care consumarea celui alt până la esență dezvăluie toxicitatea unei relații inegale¹.

Basmul obișnuit familiarizează conștiința cu finalurile fericite ale poveștilor de iubire. Însă în cazul temutului *Barbă-Albastră*, aspectul expresionist al desfășurării evenimentelor face imposibilă varianta unui deznodământ fericit. Până la finalul basmului, personajul lui Perrault nu se transformă, ci

¹ Vezi Charles Perrault, *The Fairy Tales of Charles Perrault*, Wisehouse Classics, Ballingslöv, 2016. Pentru interpretarea semnificațiilor basmului, vezi Klára Móricz, „Bartók, Balázs, and *Bluebeard*: Questions of Text and Context”, în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2000, pp. 466-474, <https://www.jstor.org/stable/902613>, accesat: 16.10.2019; Elliott Antokoletz, „Musical Symbolism in Bartók's *Bluebeard*”: Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious”, în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2006, pp. 279-291, <https://www.jstor.org/stable/25598261>, accesat: 16.10.2019.

rămâne personajul negativ al poveștii, cu o înfățișare respingătoare, aproape înspăimântătoare (din cauza bărbii sale albastre), lipsit de orice calități ideale care să-l califice drept preferat pentru titlul de ales al inimii fetelor nemăritate. Și totuși, în ciuda urâteniei sale, ajunge să aibă șapte soții, nu datorită farmecului, ci datorită averii și titlului de prinț. Acestea devin elementele fantastice cu care ademenește și convinge tinerele să-i devină soții. Pe primele șase le omoară și le închide într-una din camerele castelului său întunecat, sanctuarul iubirii sale malefice. A șaptea soție apare în viața sa jucând mai degrabă rolul justițiarei decât pe acela al unei soții supuse: împinsă de curiozitatea de a afla ce se ascunde în castelul soțului, ea descoperă în lipsa lui primele șase soții ucise. Aflându-se în pericolul de a fi la rândul ei omorâtă, ea este salvată de frații ei; aceștia joacă rolul de vendete, căci în cele din urmă îl ucid pe maleficul Barbă-Albastră, răzbunând astfel nevinovăția celor șase femei.

Deși sinistru în conținut, basmul lui Barbă-Albastră devine sursă de inspirație pentru multe opere literare și muzicale, în special de sorginte romantică târzie. Însă tema a fost frecvent reluată încă din 1789. Printre cei care au tratat-o se numără romanticul german Ludwig Tieck, care publică în 1797 nuvela cu titlul *Ritter Blaubart*¹. În 1866 se pune în scenă la Paris opera bufă *Barbe-bleue*, a lui Jacques Offenbach². În 1902, viitorul laureat al premiului Nobel, Maurice Maeterlinck, publică drama lirică *Ariane et Barbe bleue*³, pe care Paul Dukas o va transforma în operă în trei acte în 1907⁴. Doi ani mai

¹ „Ludwig Tieck”, în *Encyclopaedia Britannica*,
<https://www.britannica.com/topic/Phantasus-by-Tieck>,
accesat: 18.10.2019.

² Claude Dufresne, „Barbe-Bleue: les tourbillons de sa création”, programme book for *Barbe-Bleue*, Opéra du Rhin, 1996, p. 91-94.

³ Lynn R. Wilkinson, Leon Sachs, „Maurice Maeterlinck”, în *Dictionary of Literary Biography, Vol. 331: Nobel Prize Laureates in Literature Part 3*, Thomson Gale-Cengage Learning, Detroit, 2007, pp. 92, 108.

⁴ Manuela Schwartz, G. W. Hopkins, „Paul Dukas”,
Grove Dictionary Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/>, accesat: 18.10.2019.

târziu, Anatole France, un alt laureat al premiului Nobel, publică nuvela *Les sept femmes de la Barbe Bleue*¹. În fine, în 1911, Béla Balázs scrie scenariul *A kékszakállú herceg vára*², după care, în același an, Béla Bartók compune opera într-un act cu același nume³.

De ce devine basmul *Barbă-Albastră* o sursă de inspirație pentru mulți dintre scriitorii și muzicienii vremii, printre care și Balázs și Bartók? Tocmai datorită faptului că, în ciuda simplității aparente a subiectului, basmul acesta este plin de semnificații alegorice și poate fi interpretat în numeroase feluri. „Alegoria iubirii văzută în multe sale ipostaze devine tema centrală a operelor acestora”⁴. Temele iubirii, morții, singurătății, violenței sunt abordate și în libretul lui Balázs, dar într-o manieră diferită de cea a predecesorilor săi, păstrând într-o foarte mică măsură și câteva idei din variantele anterioare. În varianta Balázs-Bartók, Barbă-Albastră nu e nici criminalul feroce al legendei franceze, nici figura burlescă a lui Offenbach, ci mai curând o prezență de coloratură simbolic-existențialistă. Libretul lui Balázs păstrează ca sursă de bază basmul lui Charles Perrault, dar schimbă destinul personajelor sale,

¹ „Anatole France”, Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Anatole-France>, accesat: 20.10.2019.

² Limba originală a libretului lui Béla Balázs este maghiara, versiunea în limba engleză este semnată de Christopher Hassall. Vezi Béla Balázs, Béla Bartók, *Bluebeard's Castle*, English version by Christopher Hassall, Universal Edition, Austria, 1963. De asemenea, „Béla Balázs”, Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Bela-Balazs>, accesat: 19.10.2019.

³ Opera a fost pusă în scenă pentru prima oară la data de 24 mai 1918, la Budapesta, sub bagheta lui Deszö Zador, în interpretarea sopranei Olga Hazelbeck și a baritonului Oszkar Kalman. Vezi „Bluebeard's Castle”, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Bluebeard%27s_Castle, accesat: 10.10.2019.

⁴ Judit Frigyesi în „Bartók's Place in Cultural History”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2000, p. 459, <https://www.jstor.org/stable/90261>, accesat: 16.10.2019.

preferând să preia din drama lirică a lui Maurice Maeterlinck, *Ariane et Barbe Bleue*, ideea că fostele soții rămân în viață, captive în castelul său. Ultima soție, aici pe nume Judith, pare a juca acum rolul unei prezențe naive și pure care dorește să lase soarele să strălucească în castelul lui Barbă-Albastră. Pe lângă acestea, nota originală a libretului este întreținută și de imaginea mai umană a lui Barbă-Albastră. Pentru prima oară el nu mai este un monstru feroce, ci se comportă mai generos, mai tandru, ajungând să cedeze, aparent cu ușurință, rugăciunilor lui Judith de a o lăsa să vadă toate încăperile castelului său, inclusiv pe cea interzisă. Chiar și finalul basmului se arată mai iertător cu Barbă-Albastră, căci acum acesta nu mai este pedepsit, umilit și învins, ca în basmul lui Perrault, nici de către autor, nici de către frații soției sale. La Balázs, nimeni nu câștigă, niciunul dintre protagoniști, nici dragostea, nici cuplul. După ce reușește să deschidă și ultima ușă, Judith se alătură fostelor soții ale lui Barbă-Albastră, rămânând și ea în viață, dar captivă în ultima cameră din castel, încheind astfel cercul nefericit al faptelor lui Barbă-Albastră, care se izolează în singurătate, nefericire și întuneric, așteptându-și următoarea victimă. Fericirea dorită de prinț nu se împlinește însă nici acum, în varianta lui Balázs, căci va rămâne singur „și va fi mereu noapte”¹.

Pătrunderea în castelul lui Barbă-Albastră nu se face însă prea devreme, așa cum ne-am fi așteptat. Bartók se folosește de Prolog pentru a prelungi suspansul descoperirii spațiului și personajelor, utilizând acest artificiu al teatrului antic ca modalitate de a anticipa evenimentele și de a intra în contact direct cu publicul. Prologul este recitat fără a fi însoțit de un fundal muzical (rare sunt însă înregistrările în care prologul e recitat fără acompaniamentul orchestral), după ridicarea cortinei, când ni se permite accesul în universul misterios al

¹ La finalul operei, cuvintele lui Barbă Albastră sunt: „Henceforth all shall be darkness... darkness... darkness”, urmate de indicația scenică: „The stage is slowly plunged into total darkness, blotting Bluebeard from sight”. Vezi Béla Balázs, Béla Bartók, *Bluebeard's Castle*, pp. 173-174.

prințului. Scena se transformă „într-un hol mare circular în stil gotic”¹ – un cadru sumbru, în care Barbă-Albastră și Judith „își fac apariția în capul scărilor”².

Deși plină de metafore și simboluri, de la bun început povestea ne ancorează psihologic în starea de fapt: „suntem aici și acum”³, îi spune Barbă-Albastră iubitei lui. Aceasta este prima oară când Judith vede castelul soțului ei, un castel misterios, cu șapte uși ferecate, șapte uși simbol, în spatele cărora se ascund secrete de nebănuț. Simțindu-i frica, Barbă-Albastră îi amintește mereu Judithi că este liberă, că încă se mai poate întoarce în lumea celor de sus. Curiozitatea rămâne însă pentru Judith tentația supremă.

Coborârea în castel poate fi asemănată unei descinderi în infern, într-un tărâm rece, al tăcerii și al lacrimilor, unde nu pătrunde niciodată lumina soarelui. Aparent, femeii îi e acordată libertate deplină, aducându-se astfel în prim-plan responsabilitatea alegerii. Barbă-Albastră îi oferă Judithi ocazia de a se răzgândi, întrebând-o obsesiv, cu fiecare reamintire a trecutului ei luminos: „Dragă Judith? Ți este frică?”⁴. Judith pornește însă la drum ca o eroină romantică, înfocată de propria pasiune, cu încredere oarbă în propriile puteri: „voi usca lacrimile zidurilor cu buzele mele”⁵, „voi încălzi castelul cu trupul meu viu!”⁶. Ea spune: „nu vreau soare, nu

¹ „It is a vast, circular, Gothic hall”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 2.

² „Suddenly the small iron door at the head of the stairs is flung wide, and in the dazzling white opening appear the black, silhouetted figures of Bluebeard and Judith.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 3.

³ „Here we are now.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 3.

⁴ „Dearest Judith, are you frightened?”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 6.

⁵ „I shall dry weeping flagstones, with my own lips they shall be dried.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, pp. 17-18.

⁶ „I shall warm this icy marble, Warm it with my living body.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 18.

vreau trandafiri”¹, și se supune de bunăvoie fascinației sumbre a castelului.

Urmărind-o pe Judith, putem observa că chiar și atunci când este animată de intenții nobile, iubirea poate aluneca în jocul puterii. Judith descuie pe rând camera de tortură, a armelor, a aurului, descoperind astfel cruzimea, dar și curajul, bogăția lui Barbă-Albastră. În fiecare din ele regăsește însă și urme de sânge, elementul-simbol ce bântuie fiecare încăpăre. Începând cu a patra ușă, raportul de forțe se schimbă. Barbă-Albastră devine acum cel care îi cere Judithiei să deschidă, să nu-i fie frică, simțind nevoia ca lumina să-i inunde castelul. Poate și simbolic, a patra încăpăre adăpostește grădina secretă – „un paradis posibil, la jumătatea camerelor, la răscrucea drumului dintre iad și rai”². Pentru ca acest limb să existe, e necesar un singur lucru: „Judith, iubește-mă și nu pune întrebări”³. A cincea ușă se deschide spre măreția regatului, cu „pajiști de mătase și păduri de catifea”⁴. Scena impresionantă este redată printr-o orchestrație amplă în care se împletesc instrumentele de percuție, coardele și orga. Judith e copleșită de ceea ce descoperă, e tentată să ceară mereu mai mult, fiindcă iubitul i se arată în măreție, în frumusețe, în bogăție, chiar dacă în toate se amestecă simbolurile luminii și sângelui, puritatea și crima.

Ultimele două uși trebuie să rămână închise. Aici intervine, narativ și muzical, un punct de inflexiune interesant. Când Barbă-Albastră atinge coarda cea mai umană cu putință, Judith devine tiranică: „Nici o ușă să nu-mi rămână închisă mie!”⁵. Complet străină de viață și aparent învingătoare în acest

¹ „I no longer crave for daylight. Roses, sunshine, they are nothing.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 15.

² Elliott Antokoletz, „Musical Symbolism in Bartók's *Bluebeard*: Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious”, p. 281.

³ „Judith, love me, ask no questions.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 97.

⁴ „Silken meadows, velvet forests.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 103.

⁵ „Not one of your great doors must stay shut fast against me.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 111.

joc al forțelor, ea vrea totul și acum: „Deschide, deschide aceste două uși!”¹. În spatele celei de-a șasea uși descoperă lacul alb al lacrimilor, o apă ambiguă și fantastică, regăsind și aici urme de sânge.

Judith e o femeie curajoasă, dar devine lacomă, paradoxal, chiar în bine; dragostea ei cedează, nu are puterea să-l salveze pe Barbă-Albastră, dimpotrivă, îl adâncește și mai mult în ceea ce știe el mai bine, în crimă, căci îi poruncește: „Deschide pentru mine ultima ușă!”². Aceasta le dezvăluie pe fostele sale soții ucise, purtând coroane pe cap și împodobite cu nestemate neprețuite. Judith le urmează celorlalte femei, pășește pragul celei de-a șaptea uși, care se închide după ea³. Dacă această poveste se termină nefast, e fiindcă iubirea, ca orice adevăr, ne scapă printre degete. Umbra sângelui covârșește lumina și fragilitatea speranței.

Am reușit să parcurgem astfel în linii mari povestea operei, să semnalăm la nivel contextual prezența simbolurilor (între care sângele tronează de-a lungul întregii lucrări) și a replicilor-laitmotiv, surprinzând totodată și câteva trăsături de caracter ale personajelor. Dar ce se întâmplă la nivel muzical și formal? Stilul muzical al lui Bartók ar putea fi succint definit ca o „sinteză între esența spiritului neoclasic, utilizarea arhetipurilor modale, citatul folcloric și originalitatea incontestabilă a forme”⁴. Creația bartókiană a ilustrat câteva dintre cele mai

¹ „Open, open those two doorways”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 113.

² „Open for me the last of your doorways!”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 142.

³ „Through the Seventh Door his former wives come forth. (...) They wear crowns on their heads and their bodies are ablaze with priceless gems”. „Judith goes the way of the other women, walking along the beam of moonlight toward the Seventh Door. She enters, and it closes after her.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, pp. 156, 171-172.

⁴ Michael Russ, „Functions, Scales, Abstract Systems and Contextual Hierarchies in the Music of Bartók”, în *Music & Letters*, Vol. 75, No. 3, 1994, pp. 401-425, <https://www.jstor.org/stable/737345>, accesat: 16.10.2019.

general valabile dualisme estetice: simetrie-asimetrie, particular-general, unitate-diversitate, libertate-rigoare, național-european, iar de-a lungul carierei s-a axat majoritar pe muzică instrumentală și orchestrală. În ceea ce privește creația de scenă, Bartók a fost un admirator al lui Debussy, dar în același timp a fost conștient de puterea dramatică ce radia în operele cu o abordare total diferită de cea a compozitorului impresionist, cum ar fi operele lui Wagner sau Strauss¹.

În *Castelul prințului Barbă-Albastră*, Bartók a reușit să suplinească lipsa multitudinii de personaje și a unui conflict dramatic prin această complexitate a actului creator. A reușit să echilibreze unitatea și diversitatea, sintetizând elementele personale și național-folclorice ale stilului său cu structurile clasice instrumentale, transmutând elementele folclorice într-o muzică bogat texturată și sofisticată. La nivelul ansamblului orchestral, Bartók păstrează dimensiunile standard; momentele în care se deschid fiecare dintre cele șapte uși ilustrează bogăția orchestrală a muzicii lui, conturând imagini sonore pregnante, diverse. Misterul fiecărei camere e tradus printr-un aranjament orchestral sugestiv, până la finalul culminant al operei, unde un imn funebru inundă ultima odaie, cea a soțiilor ucise.

Din punct de vedere formal, un plus mare de dramatism rezultă din structurarea operei într-un singur act, din faptul că întreaga acțiune e concentrată într-o singură oră de muzică, folosind doar două personaje și un singur cadru. Opera are formă de *quasi-rondo*, însă este de observat că ceea ce se întâmplă mai adânc la nivel formal este strâns legat de melodie, replici și simboluri.

Complexitatea gândirii lui Bartók reiese și din reflectarea la nivel muzical a modalității de așezare a porților. Astfel, a patra poartă, cea spre grădina secretă, este situată simetric,

¹ Gillies Malcolm, „Béla Bartók”, Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040686>, accesat: 16.10.2019.

precedată și mai apoi urmată de câte trei porți. Este un posibil paradis, plasat la răscrucea dintre bine și rău, ce dobândește o calitate magică atât prin imaginile create, cât și prin faptul că aici muzica planează într-o atmosferă transcendentală. Am putea-o deci numi o poartă-cheie în schimbarea de atitudine a personajelor, căci începând din acest punct, Barbă-Albastră devine mai impunător, iar Judith din ce în ce mai sfioasă; liniile melodice ale lui Barbă-Albastră devine mai pregnante, în timp ce Judith rostește mai mult o declamație cântată.

Semnificativ e faptul că Judith găsește urme de sânge până și în acest loc feeric, așa că întrebă curioasă: „Al cui e sângele ce-ți udă grădina?”¹. Barbă-Albastră ajunge să îi poruncească soției sale, din nou, pronunțând aceleași cuvinte laitmotive: „Judith, iubește-mă, nu pune întrebări!”². Un alt aspect important ar fi cadrul descris feeric „prin muzica unei armonii statice, presărate cu intervenții ale cornului și clarinetului, care prefigurează idiomul muzicii naturii”³: „ramurile încărcate de muguri se înghesuie să iasă prin deschizătura ușii. O lumină verde-albăstruie le învăluie. Această rază nouă de soare se întinde peste podea lângă celelalte”⁴.

Cum poate fi privit, din perspectiva compozitorului, acest tablou? A existat un concept dublu al naturii, deosebind *natura naturans*, ceea ce creează sau forța creatoare, de *natura*

¹ „Who has bled to feed your garden?”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 96.

² „Judith, love me, ask no questions.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 97.

³ „the music of a static harmony with scattered horn and clarinet calls prefigures the nature music idiom”. Maria Anna Harley, „*Natura naturans, natura naturata* and Bartók's Nature Music Idiom”, în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, p. 348, <https://www.jstor.org/stable/902218>, accesat: 16.10.2019.

⁴ „Branches heavy with blossom crowd out through the aperture. They are suffused with a bluish-green light. This new beam of light stretches across the floor beside the others.”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 81.

naturata, ceea ce este creat sau lumea creată, care dezvăluie și simbolizează acțiunea Naturii¹.

Această pereche de termeni a fost adesea folosită în Evul Mediu și în Renaștere, reapărând mai apoi într-o formă dezvoltată în filozofia lui Baruch Spinoza, care a comparat *natura naturans* cu Dumnezeu și a împărțit *natura naturata* în universal și particular. Ulterior, această sofisticată diviziune tripartită propusă de Spinoza a fost simplificată de romantici, aceștia revenind la perechea inițială a celor două „naturi”².

Deși acești termeni nu apar în această formă în scrierile lui Bartók, numeroasele referiri pe care compozitorul le face la conceptul de Natură (scris astfel, cu majusculă) și la fenomenele naturale, dezvăluie faptul că îi era cunoscut acest concept al naturii ca forță creativă a vieții. De pildă, într-o scrisoare adresată lui Stefi Geyer, Bartók declara: „Pentru a putea lucra, trebuie să ai un zel pentru viață, adică un interes acut pentru universul viu. Trebuie să simți cu exaltare Treimea ... Natura, Arta și Știința”³.

În încercarea de a stabili o conexiune între toate aceste elemente, ne putem întreba în ce măsură concepția generală a operei se apropie și de studiul naturii? Poate fi considerată iubirea un aspect generic și motoric al naturii? Bazându-ne pe declarația antecitată, s-ar putea într-adevăr crede că Bartók nu s-a îndepărtat de organic, că el a perceput peisajele, copacii, florile, munții, întreaga mișcare universală, drept surse importante de inspirație. „Contextul idiomului muzicii naturii lui Bartók include o înțelegere a Naturii ca o atotcuprinzătoare, misterioasă înțelegere a vieții care pătrunde atât în lumea non-

¹ Vezi „*natura naturans*”, în J. A. Simpson și E. S. C. Weinter (ed.), *The Oxford English Dictionary*, ediția a doua, Clarendon Press, Oxford, 1989, vol. 10.

² Harley, „*Natura naturans, natura naturata* and Bartók's Nature Music Idiom”, p. 329.

³ Béla Bartók, *Scrisori. Volumul I*, Ferenc László (ed.), traducere de Gemma Zinveliu, Editura Kriterion, București, 1976.

umană a faunei și florei, cât și a domeniului culturii umane”¹. Iată de ce așezarea simetrică a tabloului grădinii secrete cu siguranță nu a fost una întâmplătoare, mai ales dacă avem în vedere și renumitul perfecționism bartókian, care a determinat o atenție sporită în coordonarea tuturor aspectelor operei, de la nivel macro până la nivel micro, reușind astfel o fuziune armonioasă a muzicii cu simbolurile și mistica poveștii. Astfel, că e vorba fie despre aceste preferințe ale lui Bartók pentru simetrie, fie despre interferențele sale cu natura sau muzica, exploatarea proporțiilor inepuizabile ale vieții a constituit fără îndoială o resursă importantă pentru compozitor.

În privința operei *Castelul lui Barbă-Albastră*, dragostea rămâne însă imboldul tematic principal. Ea funcționează aici ca o oglindă expresionistă, care permite un schimb direct între, pe de o parte, accesul la visare, fantastic și perfect („pentru că te iubesc”²) oferit de lumea basmului; și, pe de altă parte, alunecarea acestei lumi înspre sferele tenebrosului și monstruosului. Este o iubire totală, care nu acceptă compromisuri și care demonstrează că cunoașterea are prețului său – în acest caz, unul sângeros și degenerativ, hrănit tot de un principiu natural: cel mai puternic îl va consuma pe cel mai mic. Într-un final, este vorba doar despre supraviețuire.

Referințe bibliografice

Antokoletz, Elliott, „Musical Symbolism in Bartók's Bluebeard: Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious”, în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2006, p. 279-291, <https://www.jstor.org/stable/25598261>, accesat: 16.10.2019.

¹ „The context of Bartok's nature music idiom includes an understanding of Nature as an all-encompassing, mysterious life-force permeating both the non-human world of fauna and flora, and the domain of human culture”. Harley, „*Natura naturans, natura naturata...*”, pp. 348-349.

² „...because I love you”, Balázs, Bartók, *Bluebeard's Castle*, p. 62. Acesta este răspunsul pe care Judith i-l adresează lui Barbă-Albastră atunci când este întrebată de ce dorește să pătrundă în interiorul încăperilor fără a ști ce o așteaptă.

Bartók, Béla, Balázs, Béla, *Bluebeard's Castle*, English version by Christopher Hassall, Universal Edition, Austria, 1963.

Bartók, Béla: *Scrisori*. Volumul I, Ferenc László (ed.), Gemma Zinveliu (trad.), Editura Kriterion, București, 1976.

Dufresne, Claude, „Barbe-Bleue: les tourbillons de sa création”, programme book for Barbe-Bleue, Opéra du Rhin, 1996, p. 91-94

Frigyesi, Judit, Bartók's Place in Cultural History, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2000, p. 457-465, <https://www.jstor.org/stable/902612>, accesat: 16.10.2019.

Harley, Maria Anna, „Natura naturans, natura naturata and Bartók's Nature Music Idiom”, în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, pp. 329-349, <https://www.jstor.org/stable/902218>, accesat: 16.10.2019.

Hopkins, G.W., Schwartz, Manuela, „Paul Dukas”, *Grove Dictionary Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008282>, accesat: 18.10.2019.

Malcolm, Gillies, „Béla Bartók” *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040686>, accesat: 16.10.2019.

Móricz, Klára, „Bartók, Balázs, and Bluebeard: Questions of Text and Context”, în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2000, pp. 466-474, <https://www.jstor.org/stable/902613>, accesat: 16.10.2019.

Perrault, Charles, *The Fairy Tales of Charles Perrault*, Wisehouse Classics, Ballingslöv, 2016.

Russ, Michael, „Functions, Scales, Abstract Systems and Contextual Hierarchies in the Music of Bartók”, în *Music & Letters*, Vol. 75, No. 3, 1994, pp. 401-425, <https://www.jstor.org/stable/737345>, accesat: 16.10.2019.

Simpson, J. A., Weinter, E. S. C., *The Oxford English Dictionary*, Clarendon Press, Oxford, ediția a II-a, vol. 10, 1989.

Wilkinson, Lynn R., Sachs, Leon, „Maurice Maeterlinck”, în *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 331: Nobel Prize Laureates in Literature, Part 3, Thomson Gale-Cengage Learning, Detroit, 2007, pp. 92-108.

***, „Anatole France” *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Anatole-France>, accesat: 20.10.2019

***, „Béla Balázs”, Encyclopaedia Britannica,
<https://www.britannica.com/biography/Bela-Balazs>, accesat:
19.10.2019.

***, „Ludwig Tieck”, Encyclopaedia Britannica,
<https://www.britannica.com/topic/Phantassus-by-Tieck>, accesat:
18.10.2019

***, „Bluebeard’s Castle”, Wikipedia The Free Encyclopaedia,
https://en.wikipedia.org/wiki/Bluebeard%27s_Castle, accesat:
10.10.2019.

SUMMARY

Maria Isabela Nica

The allegory of a fatal love in Béla Bartók’s opera *Bluebeard’s Castle*

In Béla Bartók’s opera *Bluebeard’s Castle* love seems to be an incentive for dreaming, fantasy and perfection but, in the same time, the path to darkness and monstrous. The castle’s secret garden, this possible paradise placed at the crossroads between right and wrong, becomes one of the keys in unraveling the love allegory, as it is shown in its multiple faces. We also discover what Béla Bartók achieved in his opera: a fusion between symbol, mistery, a good story and music.

PORTRETE

Constantin Brâncuși – iubitorul de muzică ce a făcut piatra să cânte

Mariana Popescu

Marele sculptor Constantin Brâncuși a iubit muzica, încă din anii copilăriei. A cunoscut muzica populară a ținutului natal precum și muzica lăutarilor care era foarte apreciată de gorjeni. Încă din anii adolescenței, s-a apropiat de muzica vocală și cea religioasă.

Cânta la fluier, dar și-a dorit mult să aibă o vioară. În 1894, pe când se afla la Craiova, ca băiat de prăvălie la Ion Zamfirescu din gara Craiovei, fiind inspirat de un prieten de-al său tapițer care confecționa păpuși, a încercat să-și construiască singur o vioară. După ce a studiat îndelung instrumentele lăutarilor care cântau la băcănia din piața Elca, a pornit la realizarea proiectului, folosind stinghiile unei lădițe, lemn de păr pentru gâtul viorii, iar pentru limbă - lemn de alun. După ce a lucrat toată iarna, visul i-a fost îndeplinit. Vioara a fost încercată de lăutarul Mihalache care încântat de sunetul instrumentului avea să afirme: „Îi zice mai bine ca a mea”.¹

Această reușită a tânărului care nici nu împlinise încă 18 ani, avea să-i aducă o bursă la Școala de Arte și Meserii, la care s-a înscris la 1 septembrie 1894, susținută de Epitropia craioveană care va continua să-l subvenționeze și în timpul studiilor la Școala de Arte Frumoase din București, printr-o

¹ Apud <https://gorjeniiuibrancusi.ro/2018/05/vioara-lui-brancusi/>

bursă anuală de 400 lei. Brâncuși a încercat să câștige banii necesari pentru întreținere în calitate de cântăreț de strună, corist în coruri bisericești, spălând vase în restaurante sau participând la turnarea de clopote pentru biserici.

Încă din copilărie a fost fascinat de dangățul clopotelor mănăstirii Tismana. În perioada Școlii de la Craiova, va deveni clopotarul bisericii Madona Dudu, fiind în același timp și corist „cu plată”, în Corul Bisericii.

După absolvirea Școlii de Arte și Meserii de la Craiova, Brâncuși pleacă la București pentru a urma Școala de Belle Arte. Dar și aici, în paralel cu școala, va activa în calitate de cântăreț și corist „cu plată”, la Biserica Mavrogheni, zidită de Domnitorul fanariot Nicolae Petre Mavrogheni (1756 – 1790).

După spusele lui V. G. Paleolog, Brâncuși „urca *Aliluia* până la expir, ba chiar ajungea să moduleze de o sută de ori *Doamne, miluiește!*, uimindu-și asistența”.¹

Ca student la București, avea să-l aibă coleg de cameră la mansarda din strada Izvor, pe cel ce avea să devină compozitorul și esteticianul Dimitrie Cuclin.

În anul 1902, aflându-se în ultimul an de studii, Constantin Brâncuși a activat în calitate de corist, în vestita corală *Carmen*, condusă de renumitul dirijor și compozitor Dumitru Geogescu Kiriac.



În memoria lui Constantin Brâncuși, în curtea Bisericii Mavrogheni, a fost expus un bust din bronz, așezat pe coloană

¹ V.G. Paleolog, *Brâncuși și muzica*

de piatră, aparținând sculptoriței și pictoriței Silvia Elena Radu.¹

În 1904, Brâncuși se stabilește la Paris, fiind admis la *École des Beaux – Arts*. În anul 1906, își reia vechile preocupări, devenind cântăreț de strană și paracliser la Biserica Ortodoxă Română *Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil*.

A cântat în strană fără întrerupere de la 26 de ani, până la vârsta de 81 de ani. Brâncuși a avut toată viața o relație specială cu Dumnezeu, având credința că : **„Artistul nu e decât o smerită unealtă în mâinile lui Dumnezeu – Creatorul ”**²



Cântăreț de strană, la Paris,
*Biserica Ortodoxă Română*³

¹www.zf.ro/ziarul-de-duminica/portretul-in-bronz-al-lui-brancusi-la-biserica-mavrogheni-de-ziarul-de-duminica-14059673

² apud Arh. Mihail Daneliuc, doxologia.ro/puncte-de-vedere/constantin-brancusi-il-voi-astepta-pe-bunul-dumnezeu-atelierul-meu

³ idem

Ca dascăl, Brâncuși a inventat un antifonar, în care a scris o gamă inventată de el, antifonarul dăruindu-l prietenului său Marcel Mihalovici.¹

Va fi preocupat de amenajarea propriului atelier, schimbând mai multe locații, cel mai cunoscut atelier fiind cel din Fundătura Ronsin, unde va reuși să-și alcătuiască un microclimat oltenesc.



Aici era frecventat de artiștii români care studiau sau care veneau la Paris cu ocazia unor evenimente culturale.

În 1922, primește vizita Cellei Delavrancea care se afla la Paris pentru a susține un concert: „Va să zică, ești fata lui Barbu Delavrancea. Și cânti la pian frumos”. “Da, dar nu de ale noastre”, i-am spus eu. “Acelea nu sunt pentru pian, dar știu toate jocurile noastre țărănești, și, când le joc, nu mă întrec nimeni”, mi-a spus Brâncuși.²

¹ Marin I. Arcuș, gorjeanul.ro/brancusi-si-muzica/

² *Pe urmele lui Constantin Brâncuși*, august 8, 2017, Dor de Dor, Sculptură

Fiica inginerului Ștefan Georgescu – Gorjan care a colaborat cu Brâncuși la ridicarea *Coloanei infinite*, povestea despre vizita făcută de tatăl său la Paris, în atelierul sculptorului: “Tata povestea că i-a pus muzică, la un patefon făcut de el. Avea discuri cu muzică din toată lumea, în special populară. Culmea e că nu le pune să fie ascultate obișnuit, pe centru, ci aveau o gaură separată și tocmai de aceea muzica suna foarte ciudat. Asta era una dintre distracții”.¹

În atelierul său se aflau la loc de cinste cele două viori construite de el, la care interpreta melodii populare românești.

„Violonistul Brâncuși cânta de dor de acasă, iar vioara sa a ramas tăcută în studioul muzeal împietrit în inima Parisului”...²

Era vizitat de bunul său prieten folcloristul Dimitrie Gusti care îi aducea din țară discuri de vinyl. Brâncuși ajunsese la o colecție impresionantă, însumând în jur de 2000 de discuri cu diferite genuri de muzică. În propria sa discotecă se găseau numeroase discuri cu muzică de jazz: Luis Armstrong, Kid Ory, Duke Ellington, Bennie Goodmann, Dizzie Gillespie, Django Reinhardt, Cab Calloway. Pe mulți dintre acești compozitori și interpreți a avut prilejul să-i cunoască, cei mai apropiați fiindu-i Django Reinhardt și Cab Calloway³.

Nu se poate spune că era un pasionat de muzică cultă, deși în atelierul său se aflau discuri cu Bach, Mussorgski, Monteverdi. „Pentru Brâncuși, artist vizionar al simplității, muzica lui Wagner suna barbar, cea a lui Beethoven prea dramatică, pe cea a lui Mozart o găsea calmă și plăcută” iar pe Bach îl compara cu „un leu pășind maiestuos printr-un deșert”.⁴

Prin intermediul prietenului său celebrul bas rus Feodor Șaliapin, s-a apropiat de muzica rusă. Se pare că nu a fost străin nici de muzica lui Béla Bartók.

¹ idem

² G.V. Paleolog, *Tinerețea lui Brâncuși*

³ *L'elice et oiseau*, volum publicat la Paris în 2012, Denis Riout cu sprijinul Institutului Cultural Român.

⁴ Apud Petre Pandrea, *Brâncuși, amintiri și exegeze*

Prin Dimitrie Gusti, Brâncuși avea s-o cunoască în anul 1938, pe Maria Tănase, la Paris, ambii artiști fiind invitații etnografului la Expoziția de Artă Populară. În pofida diferenței mare de vârstă, între ei s-a înfiripat o iubire fulgerătoare, încă de la prima întâlnire. Impresionat de talentul Mariei, Brâncuși declara: „Când te ascult cum le zici, Mărie, aș fi în stare să dăltuiesc pentru fiecare cântec de-al nostru o Pasăre Măiastră! Auzi tu, fată, mă înțelege? Vezi, tu, Mărie! Am colindat toată lumea, mă cunoaște tot pământul prin ce m-am priceput să fac, dar când aud cântecele noastre, mă apucă un dor de țară, de oltenii tăi și-ai mei, de apa tânguitoare a Jiului, de satul meu... Auzi? Mă-nțelege?”¹

Brâncuși o sfătuia pe Maria să se dedice interpretării muzicii de operă, considerând că o artistă de talia ei, nu ar trebui să-și piardă nopțile, cântând prin restaurante. Dar legătura dintre ei nu avea să dureze prea mult. După aflarea veștii legate de dispariția marelui artist în 1957, Maria intenționa să se stabilească la Târgu-Jiu, pentru a fi aproape de marile sculpturi brâncușiene, luând hotărârea de a înființa o școală de muzică pentru interpreți de muzică populară. Din păcate, în 1963, marea cântăreață avea să-și găsească sfârșitul.

O frumoasă prietenie avea să se lege între sculptor și compozitorul Marcel Mihalovici care avea să-i dedice mai multe lucrări, în anul 1924. Erau memorabile întâlnirile celor doi artiști, în atelierul din Ronsin, în serile în care era prezent și Eric Satie, când răsunau sunetele celor două viori construite de Brâncuși: la una cânta Brâncuși, iar la cealaltă era acompaniat de compozitorul Marcel Mihalovici. Eric Satie, fermecat de cântecele românești, exclama: „o să mă naturalizez român, pentru că tot ce e românesc este desăvârșit”.²

Cu totul deosebită a fost prietenia lui Brâncuși cu compozitorul francez Erik Satie, cei doi cunoscându-se în anul 1910. Aparent, cei doi artiști erau complet diferiți: Satie pianist și compozitor avangardist în vârstă de 44 de ani, era sobru,

¹ idem

² Marin I. Arcuș, gorjeanul.ro/brancusi-si-muzica/

elegant, rafinat, iar Brâncuși, în vârstă de 34 de ani, avea o ținută și un comportament de om simplu.

Întâlnirile din atelierul sculptorului, cu prilejul cărora Brâncuși interpreta și asculta muzică populară românească, aveau să-l influențeze mult pe Eric Satie, acest aspect regăsindu-se în muzica sa care a împrumutat elemente din etosul folclorului românesc: prezența secundeii mărite descendente, precum și elemente de doină.

Din admirație pentru prietenul său, muzician, pe care-l considera un înțelept – numindu-l Socrate, Brâncuși a realizat în anul 1922, sculptura în lemn - *Socrate*, aflată în prezent în MoMa – New York.



C. Brâncuși - *Socrate*

Celebrul coregraf Serge Diaghilev, cel creatorul renumitelor *Ballets Russes* de la Paris, avea să fructifice prietenia dintre cei doi mari artiști, alegând pentru montarea unui spectacol de balet cele trei piese ale lui Eric Satie – *Gymnopédies*, propunându-i lui Constantin Brâncuși să realizeze costumele într-o manieră sculpturală. Solista baletului a fost românca Lizica Codreanu, o prietenă apropiată a lui Constantin Brâncuși. Spectacolul a stârnit interesul criticilor și spectatorilor, prin ineditul colaborării celor doi artiști care fără să-și dea seama, au pus o piatră de temelie a baletului contemporan.

S-au împlinit 144 de ani de la nașterea lui Constantin Brâncuși, dar oricât de mult am investiga viața marelui sculptor, mereu vom descoperi noi fațete ale unei genialități cu manifestări plurivalente. Cu adevărat tulburătoare este mărturisirea artistului: „Eu am făcut piatra să cânte pentru omenire”!

SUMMARY

Mariana Popescu

Constantin Brâncuși – the music lover that made stone sing

The great sculptor Constantin Brâncuși loved music since he was only a child. He was familiar with the music in his native land and also with the fiddlers' music, much appreciated by people in Gorj. Later in his life, when he was a teenager he was attracted to vocal and religious music.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu