

În ultimii ani "iedul" a încărunțit; îl văd uneori căzut pe gânduri, cu ochii săi ușor holbați, revenindu-și repede, cu aceleași reflexe de montaniard iute.

Activitatea socială l-a obosit; a fost recomandat de către Uniunea Compozitorilor să lucreze la Ministerul Culturii; cei de acolo l-au tratat ca pe un birocrat, ținând seama nu de conținutul muncii sale, ci de felul cum este prinsă ea în condicile de serviciu. Cu repulsie, Ulpiu Vlad s-a retras, refuzând să mai activeze în domeniul obștesc. Este mulțumit cu munca sa pedagogică la Academia de Muzică din București, de unde a fost scos cândva în mod nu mai puțin brutal, dar unde se simte la locul său.

Jumătatea de secol îl surprinde vertical, julit dar integru, gata să înfrunte dificultățile vieții, să se bucure de bucuriile ei, să comunice cu semenii, să modeleze norii lui de sunete închipuți în visări treze.

Mă voi bucura întotdeauna la vederea chipului său luminos.

Anatol Vieru

Ruxandra Arzoiu

Marius Constant

Nu-l putem asimila pe Marius Constant culturii românești dar nici nu putem trece cu vederea originile și prima sa perioadă de formare ce și-au pus pecetea adânc asupra devenirii ulterioare a artistului.

Născut la București în anul 1925, Marius Constant urmează cursurile Conservatorului bucureștean și obține un premiu "Enescu" pentru compoziție în 1946, ceea ce-i aduce confirmarea în viața artistică românească.

Primii douăzeci de ani petrecuți în România sunt marcați, în memoria muzicianului, de personalitatea lui George Enescu, a cărei structură complexă a impresionat în mod deosebit tânărul creator de atunci: "Cred că este cea mai mare organizare cerebrală; după mine - este un compozitor foarte mare, care a marcat muzica secolului nostru la fel ca și Messiaen, de pildă". Nu întâmplător cei doi creatori au jucat un rol determinant în activitatea artistică a lui Marius Constant, primul, în tinerețe, iar celălalt, în perioada de maturitate, cu însemnate împliniri artistice. Nu neapărat stilul și concepția muzicii lui Enescu și-au pus amprenta asupra gândirii compozitorului Marius Constant (așa cum l-a influențat Hindemith pentru o scurtă perioadă), ci formația artistică, noblețea și generozitatea spiritului, echilibrul și logica gândirii.

Un alt reper important al activității lui Marius Constant în România a fost relația sa cu Mihail Andricu.

Într-o perioadă obstrucționistă a vieții culturale românești, în anii războiului, Marius Constant, alături de alți muzicieni români, găseau o adevărată oază de cultură și inspirație în casa lui Mihail Andricu, unde se ascultau discuri și se

comentau partituri ale creației contemporane de pretutindeni, prin intermediul cărora creatorii români se puteau pune la curent cu tendințele înnoitoare ale muzicii universale.

Ajuns la Paris imediat după război, în 1946, cu o bursă nu foarte substanțială dar suficientă pentru întreținerea unui tânăr ambițios într-o lume secătuită de resurse, Marius Constant studiază la Conservator (obținând Premiul pentru compoziție și analiză în 1949) cu Tony Aubin, și cu Olivier Messiaen, apoi cu Arthur Honegger, la Ecole Normale de Musique (unde va fi licențiat în dirijatul de orchestră tot în 1949) și cu Nadia Boulanger în particular. După câțiva ani, reușește a intra în circuitul vieții muzicale franceze datorită lui Henri Barraud - director al muzicii la Radio din Paris - care-i apreciază creația și îi oferă posibilitatea unor comenzi componistice.

În 1952, obținerea primului premiu "Italia" (bine reprezentat din punct de vedere material) facilitează situația tânărului artist și îl lansează printre compozitorii de renume. Studiul dirijatului de orchestră cu personalități de prestigiu, ca Jean Fournet, îi permite angajarea ca dirijor și din 1958 devine Directorul muzical al "Baletelor lui Roland Petit", deschizând astfel drumul unei îndelungi și fructuoase colaborări, unul dintre cele mai marcante trasee ale componisticii lui Marius Constant. În cadrul numeroaselor turnee întreprinse în această postură în SUA îl vor aduce la pupitrul lor și orchestrele din New York, Los Angeles, San Francisco, Detroit, Washington, Montreal iar "Columbia Broadcasting System" îi comandă cu acest prilej muzica de scenă pentru o serie de piese dramatice de avangardă.

Înființarea formației "Ars Nova" în 1963 marchează un alt moment important în activitatea interpretativă a lui Marius Constant, indisolubil legată (timp de 25 de ani) de cea creatoare.

După plecarea lui Olivier Messiaen de la Conservatorul de Muzică, catedra de compoziție i se oferă lui M.Constant, care preferă însă, din modestie și considerație pentru maestrul său, clasa de orchestrație, unde va preda între anii 1979-1988. Și legăturile cu marele spirit al muzicii acestui secol, care a fost Olivier Messiaen, nu se vor opri aici: întâi discipol, apoi dascăl, lui M.Constant i se cere să continue marea "operă a păsărilor" începută de Messiaen, iar de curând îi urmează lui Messiaen în fotoliul *Académie des Beaux-Arts*, supremă onoare ce se poate face unui muzician în viață, ca o confirmare deplină a meritelor sale artistice.

Opera lui Marius Constant - complexă și desfășurată în diferite domenii - cultivă în mod armonios caracteristicile tradiției franceze, sub influența cărora s-a desăvârșit și a continuat să activeze la Paris, inclusiv la Schola Cantorum - de unde proveneau primii săi profesori de la Conservatorul din București, - realizând astfel o sinteză personală asemenea marilor artiști care, după spusele lui Emil Cioran, nu fac altceva decât să se inventeze continuu pe ei înșiși.

"Singurul lucru care se spune despre muzica mea se referă la caracterul ei dramatic" - mărturisea Marius Constant, cu mândria creatorului a cărui operă este creionată atât de categoric. Dramatismul - atribut asociat muzicii lui Marius Constant - nu se referă doar la o anume latură emoțională a conținutului sau la existența obligatorie a unei acțiuni (proprie deci genurilor specifice: operă, balet, deși acest aspect este unul major în definirea componisticii sale) ci mai mult la un

nivel superior de înțelegere și exprimare a realității din toate domeniile sociale și culturale, față de care muzica păstrează o continuitate apropiere (cu istoria, literatura, pictura, coregrafia etc.). Și acest lucru se realizează nu numai în pagini de operă, balet sau oratoriu ci și într-un număr mare de lucrări instrumentale și simfonice, a căror motivație inițială sau devenire ulterioară, a căror orientare estetică și chiar pur muzicală creează adesea noi forme de exprimare în spațiul deja binecunoscut.

O listă impresionantă de lucrări semnate de Marius Constant începe firesc cu creația de operă, generică poate în contextul creației sale, nu atât prin aspectul cantitativ sau neapărat prin conținut ci prin semnificația ei în cadrul unei gândiri muzicale originale. Colaborarea cu scriitori, pictori, coregrafi a fost și este mai mult decât benefică în activitatea artistică a lui Marius Constant, cunoscute fiind prietenia sa cu celebrul regizor Peter Brook ca și posibilitatea de a-și monta lucrările în teatrul "Bouffes du Nord", pe care muzicianul cu mândrie îl numește "Teatrul Nostru". Modalitățile de exprimare în genul liric acoperă în creația lui M.Constant o arie largă de cuprindere.

Prima lucrare scrisă în 1969 - **Le Souper** - după un libret de Jean Tardieu - are un singur personaj (bariton), acompaniat doar de 12 voci din culise (fără orchestră deci). Lucrarea recurge la ceea ce numim în general "Teatru total", interpretul fiind în egală măsură cântăreț, mim și recitator, reliefând ceva din tragismul exacerbat al operei postexpresioniste dar și din eternul sentiment uman care este dragostea. Subiectul: un bărbat pregătește aniversarea căsătoriei sale, într-un climat cald de intimitate, în care se desfășoară prima parte a operei. În partea a doua, în locul Ninei - soția - apar o rochie de seară și o scrisoare în care aceasta îl anunța că îl părăsise. Atmosfera capătă culori din ce în ce mai întunecate iar în cele din urmă, când femeia apare într-adevăr, bărbatul moare.

Următoarea lucrare, apărută în 1974, **Le jeu de Saint-Agnes**, este un ceremonial religios, după un text în manuscris din secolul XIV, vorbit și cântat în limba provençală (pe care autorul o găsește asemănătoare celei române) de către 4 soprane, 3 bași și 5 actori, cărora li se adaugă dansatori și 4 instrumentiști (trb, perc, gitară electrică și orgă). Textul, perfect echilibrat din punct de vedere dramatic, povestește istoria lui Agnes - o tânără fată creștină - din secolul al II-lea, de care se îndrăgostește băiatul unui personaj roman important în ierarhia politică a vremii, dar este refuzat categoric sub motivul existenței unui alt logodnic: Iisus Hristos. Nici sub amenințarea că dacă refuză căsătoria va fi dusă la bordel, Agnes nu cedează. Abominabilul se produce, însă primul miracol îi vine în ajutor, goliciunea îi este acoperită de părul care-i crește uimitor, ca o mantie, și miracolele continuă, până când este omorâtă de marele preot și atunci se transformă într-un porumbel ce se ridică la cer. Povestea reflectă întru totul atmosfera și gândirea caracteristică epocii de început a creștinismului, atitudinea umană specifică ce îmbină iubirea cu cruzimea, pudoarea cu erotismul, toleranța cu tirania, extreme din al căror amestec transpare întotdeauna o notă de mister, de inefabil, de inedit. Neobișnuitul, inexprimabilul, grotescul, picanterea sunt atribute ce învăluie adesea trecutul istoric îndepărtat și greu de cercetat, spre care s-a îndreptat nu de puține ori interesul compozitorului Marius Constant.

Pe Peter Brook compozitorul îl consideră unul din cei mai interesați regizori ai timpului nostru, cu care a avut șansa colaborării pentru prima dată cu ani în urmă, la montarea piesei **Livada cu vișini** de Cehov (pentru care Marius Constant a scris muzica de scenă). În 1981 Peter Brook și-a dorit pentru teatrul propriu (Bouffes du Nord) tragedia **Carmen** - o adaptare pe care Marius Constant a realizat-o doar cu 4

personaje - voci și 14 instrumente (Ansamblul "Ars Nova" dirijat de compozitor) fără decor și numai în cadrul unei arene cu nisip pe jos. Spectacolul a avut un succes imens, fiind repetat de multe ori, ceea ce a determinat intenția autorilor de a realiza și o altă experiență cu un alt opus de referință al genului liric: **Pelléas și Mélisande** după Claude Debussy. "Un phantasme de jeunesse" numea compozitorul această capodoperă a impresionismului, pe care a analizat-o timp de un an la clasa maestrului său Olivier Messiaen.

Impressions de Pelléas este deci a doua adaptare a muzicianului după o pagină celebră: 6 voci acompaniate de două pianе, acțiunea fiind localizată într-un salon în stil proustian al debutului de secol, într-o atmosferă tipic franceză, în care singura intrusă, singura străină este orientala Mélisande.

Revenind în perimetrul creațiilor lirice originale ale lui Marius Constant, o lucrare de ultimă oră este intitulată **Teresa** - melodramă fantastică pentru 5 voci, 3 actori și 11 instrumente - o operă scandaloașă, considerată astfel de autor datorită subiectului ce se inspiră din viața marchizului de Sade. Lucrarea este destinată a fi reprezentată pe scenele fostului castel al celebrului personaj (și va avea premiera anul acesta) în sudul Franței, sub forma unui spectacol total, cu lumini, sunete, mișcare. Sade, bătrân fiind, începe să-și pună întrebări despre moarte, se teme de existența lui Dumnezeu, ceea ce îl determină să-și ia un ostatec: pe cea mai mare sfântă a creștinătății - Sfânta Tereza - pe care o dezgroapă și o duce la castel. Considerându-se astfel în siguranță, abuzează chiar de situație și cu ajutorul a trei actrițe prezintă în fața sfintei ultima sa piesă intitulată **Filosofia în budoar**. În acest moment însă o trupă spaniolă încearcă să salveze martira și îl omoară pe marchiz. Pământul se deschide și ies flăcările iadului iar Sf.Tereza - spre stupoarea celor din jur - declară că preferă dragostei glaciale a lui Dumnezeu din cer, iubirea caldă a lui Sade - și se aruncă în flăcări.

Libretul realizat de un romancier francez contemporan, Pierre Bourgeade, relevă încă o dată predilecția compozitorului pentru textele șocante, sulfuroase, în formă și conținut, în a căror ilustrare sonoră găsește mijloace mai puțin uzitate și în general întrebunțate cu economie, dar cu maximă eficiență (preferat fiind cadrul operei de cameră). Cu fiecare pagină, el aduce elementul de noutate fie că se referă la formația instrumentală întrebunțată, la vocile aduse în scenă sau la perimetrul în care opera este jucată.

Latura dramatică a componisticii lui Marius Constant capătă contururi integrale și în genul oratorului. Lucrare unică între opusurile sale, intitulată **Despre drepturile omului** - oratoriu dramatic, încearcă prin conținut să desființeze granițele dintre imobilitatea concertului și dinamismul genului teatral, implicit în plan ideatic între materie și conștiință, estompând acea conotație sacră a oratorului tradițional și reactualizându-l în spațiul unei existențe laice reale, palpabile.

Inițial o comandă a orașului Marsilia (unde a avut loc și prima audiere în 1989, cu orchestra și corul operei din localitate sub bagheta compozitorului) pentru bicentenarul Revoluției franceze, privită cu scepticism de către compozitor, oratoriu a devenit ulterior una din lucrările reprezentative ale autorului, atât datorită concepției cât și preliminarilor îndelungate și foarte intense ce i-au fost necesare.

Consultând zeci de lucrări istorice despre "Drepturile omului" și realizând un parcurs sinteză al evoluției ideii de bază, autorul a schițat momentele fundamentale ale devenirii a ceea ce s-a numit "Declarația finală", - o adevărată frescă istorică, al

cărei suport muzical consistent se împletește permanent cu linia teatrală a lucrării, într-o desfășurare plină de varietate și de substanță.

Șase părți cuprinde oratoriul **Despre drepturile omului**, într-o succesiune fără întrerupere, cu momente de legătură, fiecare cu un titlu semnificativ ce se reflectă în discursul muzical dramatic: **Origines, L'Initiation, Versailles, Doléances, Declaration** și **Final**. Selecția textelor istorice este realizată de compozitor după **Magna Carta, Bill of Rights, Inițierea masonică, Caietul doleanțelor, Voltaire, Mirabeau, Marat, Psalmii protestanți, Shema Israel, Declarația drepturilor omului**; acestea toate aflându-se în alternanță cu cele ale altor autori, precum Lou Bruder - în partea a V-a sau în final Flaubert - **Tentația Sf. Anton**.

Într-un ansamblu atât de încărcat din punct de vedere semantic, în care episoadele pur dramatice alternează cu cele muzicale simple, recităriile cu dialogurile, versurile cu proza, vocile corale cu instrumentele orchestrei sau timbruri individuale, se succed firesc forme muzicale diverse, reprezentative pentru perioade istorico-muzicale diferite și de cele mai multe ori în concordanță cu momentul istoric surprins de dramaturgia lucrării: canon, madrigal, uvertura, interludiul instrumental, genul concertant, liedul orchestral, recitativul sec dar și cântat (Sprechgesang). Mijloacele sonore folosite își găsesc corespondent în necesitățile de expresie ale suportului literar, descriind o arie de cuprindere largă pe scara evoluției și a devenirii lor în timp: de la armoniile modale pure ale corurilor, caracterizate prin tematică și tehnica variațională folosită, la atonalismul dominant al părții instrumentale ce mizează mai mult pe necesitatea de culoare și ritm decât pe individualizarea melodică, remarcându-se în acest sens varietatea formulelor metro-ritmice (în sublinierea cărora are și percuția un rol important) și a procedeelelor moderne de execuție.

Conținutul pur muzical al lucrării mai implică și un alt aspect, ce poate deveni chiar caracteristic întregii creații a lui Marius Constant și anume surprinderea originalului, a autenticului, plasarea în timp și în spațiu prin modele de referință fără echivoc: introducerea muzicii funebre masonice de Mozart în momentul inițierii sau a pisei pentru clavecin **La Triomphante** de Couperin în episodul **Versailles**, ca un simbol al atmosferei franceze.

Necesitățile de expresie implică însă și folosirea unui aparat vocal și instrumental considerabil, alcătuit din coruri de bărbați, de femei, cor mixt, 6 recitatori (dintre care unul de limbă engleză) o soprană, orchestră mare, clavecin și bandă magnetică.

Origini - prima parte - realizează un parcurs epic rapid de șase secole din istoria drepturilor omului. De la **Magna Carta la Constituția SUA** trecând prin **Habeas Corpus** și **Bill of Rights** ale Angliei se creează o adevărată frescă istorică, cu treceri treptate sau salturi în timp și spațiu - acestea din urmă marcate de interludiile instrumentale ce urmăresc evident a se situa la nivelul sugestivității celor vorbite și cântate, prin teme de marș pregnante și repetate ce marchează specificul momentului.

Succesiunea textelor este încredințată pe rând corurilor de bărbați, recitatorilor, într-o exprimare variată - de la tehnica madrigalului simplu la cea a rostirii dramatice intense, trecând prin dialogul între actor și vocile corului (ex.1), autorul urmând evident diversificarea modalităților de expunere pentru a suplini interesul mai scăzut al unor texte documentare, de fapt.

Inițierea - partea a II-a, este o sondare a simbolurilor francmasoneriei, a cărei importanță în elaborarea și promovarea drepturilor omului compozitorul a dorit să o

sublinieze. **Muzica Marșului funebru masonic de Mozart** însoțește și comentează semnificativ sursele și rațiunea existenței masoneriei, prin dialogurile recitatorilor întărite de intervențiile corurilor masonice, ce conferă importanță și măreție

The image shows a handwritten musical score for a funeral march. It consists of several staves. The top staves are for vocal parts, with lyrics in Romanian: "CA-RO-LI-NA JE-LA-VA-RE, NO-U-YOR, MAS-A CRI-SEI, GE-NE-GIA, RE-DE U-LAMB, PE-MAS-TA-NIA, VIR-GI-NIA". The bottom staves are for piano accompaniment, with various musical notations and dynamics like "p", "f", "cresc", and "dim". There are also some handwritten annotations and a box containing the number "40".

Ex. 1

momentelor (ex.2).

Versailles este intitulată a treia parte a oratorului ce se dorește un adevărat tablou sonor (și nu numai) al locului, conturat prin ceea ce consideră autorul mai caracteristic și evocator. În acest sens forma aleasă este cea a unui concerto pentru clavicin și orchestră, totul conceput ca o înșiruire de simboluri ce conduce către exprimarea esențială: **Versailles** - simbol al Franței, muzica pentru clavicin - simbol al spiritualității franceze, Couperin - reprezentant de seamă al genului; însăși piesa aleasă, **La Triomphante**, are încărcătura sa de semnificații. Apărute inițial sub formă de comentarii la scrisoarea lui Voltaire sau alternând cu intonațiile romantice ale corului de femei (ex.3), intervențiile clavicinului devin din ce în ce mai pregnante și cursive, încercând să țină piept inserțiilor orchestrale destul de agresive ce sugerează agitația curții la anul 1789. Mersul imbatabil al clavicinului ce poate fi de fapt mersul istoriei, al timpului implacabil, și construcțiile orchestrale din ce în ce mai elaborate creează momente de superpozare a sonorităților, derută, haos, dezordine, până la impunerea definitivă a orchestrei ce preîntâmpină rostirea doleanțelor.

(CHOEUR DES MAÇONS)

[19]

ON voit briller à l'est une étoile. Une

ON VOIT BRILLER A L'EST UNE ÉTOILE. UNE

Cinq points on voit au milieu de l'étoile.

CINQ POINTS ON VOIT AU MILIEU DE L'ÉTOILE.

Ex. 2

in: X^e ordre ("La Triomphante")

Ex. 3

Partea cea mai interesantă poate a oratorului, intitulată **Doleanțe**, reunește modalități de exprimare aparent distanțate în timp și spațiu dar în fapt cooperante în slujirea aceleiași idei. Doleanțele pe care poporul le trimitea în timpul Revoluției franceze spre rezolvare, precum rugăciunile adresate Sfintei Fecioare, erau dintre cele mai diverse dar mai mult sau mai puțin interesante. Dintre acestea compozitorul le-a selectat în urma unei minuțioase cercetări pe cele mai semnificative pentru epoca respectivă, conferindu-le trei maniere de exprimare

diferite: un lamento a trei coruri (asupra textelor și impozitelor) cu dispunerea sincronizată a vocilor, intonând motive destul de apropiate de platitudinea vorbirii (ex. 4);

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment. The score is divided into four systems. The first system shows the vocal entries with lyrics "RE-MI-SE DE GI-DIER" and "SER-VI-TU-DE". The second system continues with "TAI-LE" and "LES SI-MES". The third system includes the instruction "Plus LENT (1-6)" and lyrics "LE VINC-TIE-ME" and "SER-VI-TU-DE". The fourth system shows piano accompaniment with a "TRINCE" section. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "f" and "mf".

o virulentă revendicare a femeilor în privința egalității drepturilor, încredințată recitatoarei, a cărei declamație plină de patos este secundată de sunetele unor picături de apă, pe banda magnetică

(creatoare de atmosferă pe parcursul întregii părți, subliniind poate discreția și fragilitatea unor existențe dar în același timp ritmul consecvent și de neînălțurat al luptei); și, în fine, într-o redare impresionantă, libertatea cultelor regăsită în timpul Revoluției franceze, a evreilor și protestanților, este simbolizată în suprapunerea celor 3 coruri cu cântece protestante, gregoriene și ebraice, a căror existență presupune și reclamă nu numai libera manifestare a fiecărei religii ci și coexistența lor pașnică, respectul între comunități ce înseamnă de fapt respectul pentru aproape și pentru sine.

Declarația (Drepturilor omului și ale cetățeanului), partea a V-a a oratoriului, este și cea mai lungă, constituindu-se din cele 5 texte de cântece pe versuri de Lou Bruder, despărțite prin intervențiile recitatorului cu textul Declarației. Forma astfel creată a fost o soluție pentru problema serioasă ce se ridica în fața autorului odată cu acest moment: principiile celor 17 articole ale declarației erau redactate în cel mai pur stil notarial, deci total neinteresant, imposibil de cântat sau acompaniat. Intercalarea celor 5 texte de cântece între rostirile seci ale actorului au menirea de a suscita interesul ascultătorului, de a prelungi și a exalta sensul cuvintelor. Piese vocale fac parte dintr-un ciclu intitulat **Par le feu** - Cinci cântece și o vocaliză, cu acompaniament de orchestră, un opus reprezentativ pentru creația de lied a lui Marius Constant, ce pune reale probleme tehnice și de interpretare sopranei, continuând oarecum linia liedurilor cu orchestră de la Berlioz, Mahler la Ravel. Finalul oratoriului apare ca un imn coral și simfonic, ca o sinteză a mijloacelor folosite în celelalte părți; recitatorul însoțește vocea cântată cu fragmente din **Tentația Sfântului Anton** de Flaubert, orchestra alternează, prin interludii concise schițate, intervențiile corale și toată muzica are un aer foarte romantic, grupându-se în jurul unui leitmotiv, al dragostei. Este vorba deci de o sinteză și în plan ideatic pentru această ultimă filă a oratoriului, căci către ce se îndreaptă de fapt această luptă continuă pentru drepturi decât către OM și ce susține de fapt această zbatere seculară decât dragostea și care este cel mai uman sentiment la care are dreptul fiecare om decât iubirea?

Oratoriul lui Marius Constant descrie în ansamblu o atmosferă romantică, cu sentimente nobile și etern valabile datorită în primul rând subiectului (ce presupune în egală măsură tumultul luptei dar și beția succesului, intensitatea trăirilor în exaltarea gândirii) dar și datorită modalităților de realizare. În planul formei se remarcă o cuprinzătoare sinteză între genurile clasice, lirico-dramatice, corale ca și alăturarea diferitelor stiluri instrumentale tradiționale sau contemporane. Tot acest complex de mijloace și procedee antrenate în alcătuirea acestui impresionant tablou istoric, ce pare a te copleși de multe ori prin densitate și volum, situează muzica într-un plan temporal mai îndepărtat, învăluită în acea aură romantică pe care o percepem mai mult din exteriorul decât din interiorul muzicii, pentru că autorul a știut să-și ancoreze periodic lucrarea în realitatea imediată, în punctele ei esențiale.

Dacă lucrările lirico-dramatice ale lui Marius Constant mărturisesc afinitățile permanente cu lumea teatrului, cu dramaturgia și în special cu marele regizor Peter Brook și al său teatru parizian Bouffes du Nord, baletetele aduc - firește - în prim plan colaborările cu coregrafia și în special cu Roland Petit, de care îl leagă o strânsă și îndelungată prietenie.

Un prim pas în acest domeniu l-a constituit **Cyrano de Bergerac** după Edmond Rostand, în 1959 - creația lui Roland Petit prezentată la Teatrul Alhambra

iar după câțiva ani **Elogiul Nebuniei** - un mare succes la Teatrul Champs Elysées în 1966. Ideea acestui balet i-a aparținut lui Roland Petit, amintindu-și de scrierile lui Erasmus; dorind însă și o reactualizare a subiectului, a apelat la scriitorul Jean Cau, care a venit și cu propriile idei: introducerea unui episod desfășurat în închisoare (al 8-lea tablou - **Interogatoriul**) ce înfățișează polițistul și infractorul după interogatoriu făcând dragoste, deci neluându-și de fapt în serios rolurile și poziția lor socială. Cele 9 tablouri ale baletului - Amprentele, Publicitatea, Dragostea, Somniferele, Excitantele, Pilulele fericirii, Războiul, Interogatoriul și Count down - aduc în scenă argumentele și mijloacele nebuniei, ale delirului, degradării, relevând de fapt tendințele abjecte ale omenirii - din cele mai îndepărtate timpuri -, fiecare secol, fiecare epocă reinventând practic lucruri demult știute - somniferele, drogurile, ororile războiului, desfătărilor iubirii.

Muzica acestui balet, asemenea operelor lui Marius Constant, reunește o formație restrânsă, camerală, mizând mult pe sonoritățile claviaturilor și pe diversitatea și incisivitatea percuției.

În colaborare cu mimul Marceau apare în 1970 mimodrama **Candide** după Voltaire (prezentată la opera din Hamburg cu orchestra aflată sub bagheta compozitorului), apoi în 1975, la opera din Marsilia - **Septentrion**, având un suport sonor înregistrat electroacustic. **Îngerul Albastru** pe versuri ale poetului Lou Bruder după romanul lui Heinrich Mann (adaptarea libretului aparținând lui Roland Petit, Marius Constant, Sigert Reinholm ce a avut premiera la opera din Berlin sub direcția autorului) reunește o formație camerală, cu gitară și orgă electronică, 21 de instrumentiști cărora li se adaugă o voce de contralto. Am lăsat pentru finalul acestei treceri în revistă a muzicilor de balet lucrarea **Nana** - poate una din cele mai importante din creația pentru scenă a compozitorului, cu siguranță una dintre cele mai îndrăgite de autorul însuși.

Nana - în regia lui Roland Petit, pe un libret de Edmond Charles-Roux, după romanul lui Emile Zola, s-a prezentat în 1976 la Opera din Paris (tot cu Marius Constant dirijor) și are meritul de a fi prima lucrare ce aduce în scenă un element mai puțin obișnuit - Bursa (partea a II-a).

Cele 5 secțiuni ale muzicii înregistrate pe CD sub titlul **Nana- Symphonie** (o formă concentrată) constituie tot atâtea tablouri ale epocii, cu atmosfera sa specifică, cu avantajele și dezavantajele unei lumi moderne, cu meritele și defectele unei societăți civilizate.

Nana, fiica unui muncitor alcoolic, devine o actriță mediocră dar o bună curtezană și polarizează în juru-i o întreagă societate de bancheri, ziariști, nobili și înalți funcționari la curtea lui Napoleon al III-lea. Duce o viață îmbelșugată, forțează adesea norocul și ruinează pe unii, pe alții îi împinge la furt sau în pragul sinuciderii, și atunci când a distrus totul dispare ea însăși pentru un timp și revine în ziua declarației de război, în 1870, pentru a-și da sfârșitul. Finalul simbolic al povestirii **Nana** - femeia care duce la pierzanie burghezia și apoi propria ființă în momentul istoric al prăbușirii Imperiului Francez - capătă deci dimensiuni deosebite; personajul Nana cuprinde imaginea Franței aflate într-un moment crucial al istoriei ei. Conferind această conotație istorică de mare însemnătate și muzicii în sine, Marius Constant introduce în concepția lucrării un personaj ce nu figurează în romanul lui Zola dar a reprezentat o personalitate mult discutată în societatea

pariziană a epocii: Richard Wagner (în ultimul tablou al lucrării, poate în aceeași idee potrivit căreia Mozart și Couperin sunt prezenți în Oratoriu). Acțiunea se petrece în momentul premierei cu *Tannhäuser* la Paris (1861) în prezența intelectualității vremii, prima scenă prezentând chiar acei domni dezinteresați ce părăsesc repede teatrul operei pentru un cabaret mizerabil în care evoluează Nana. Prima din cele cinci mișcări ale **Simfoniei "Nana" - Întâlnirea** - descrie o atmosferă stranie, sugerată de acutele suflătorilor de lemn și Undele Martenot, fiind o secțiune cu un echilibru instabil, al cărei discurs muzical conține momente statice, derutante...

Un scherzo impetuos, vertiginos, ce solicită virtuozitatea ansamblului orchestral constituie partea a II-a.

Bursa - un tablou inedit în creația coregrafică, simbol al instabilității și riscului, loc unde totul se poate face și desface - reprezintă poate momentul cheie al lucrării. Fascinația acestui lăcaș al neprevăzutului s-a produs asupra autorului vizitând din întâmplare bursa pariziană - un adevărat spectacol coregrafic de altfel - foarte uman și foarte bizar în același timp. La recomandarea secretarului general al Bursei din Paris, Marius Constant a putut vizita și celebra clădire de pe Wall Street-New York, unde însă situația era cu totul alta, computerizarea generală imobilizând totul într-o liniște generală, dezolantă.

Pas de deux, a treia mișcare a simfoniei, poate singurul moment liric, sensibil, plin de puritate al lucrării, reunește trei idei melodice într-o permanentă și perfectă asamblare: cea a lui Nana, ce traversează toată lucrarea, o temă cadențială, expresivă, încredințată pianului și o idee plină de tandrețe, intonată de viori în registrul acut, tema dragostei împlinite.

Cadrilul, a patra secțiune are în prim plan ca personaj principal vioara, al cărei discurs dinamic și foarte ritmat amintește de baleturile lui Prokofiev sau de dansurile păgâne ale lui Stravinski.

Finalul, intitulat **La Berlin** sau **Sfârșitul unei lumi**, evocă în sunetele bateriilor prusiene plecarea la război într-o atmosferă sărbătorească, destul de șubredă, intonându-se **Kaiser Marsch** de Wagner. Pe acest fundal se infiltrează parcă din subconștient, din depărtările trecute sau viitoare cântecul fascist **Horst Wessel Lied**, realizând în ansamblu o proiecție istorică a ideii de fascism imperial; dezintegrarea celui de-al doilea imperiu francez trimite de fapt și la holocaustul celui de-al II-lea război mondial. Interesant este faptul că suprapunerea imnului wagnerian cu cântecul hitlerist creează un contrapunct perfect în cel mai modern spirit al muzicilor suprapuse, cu tradiție de la Charles Ives la John Cage.

Spiritul romantic al compozitorului, pe care-l simțim din ce în ce mai mult parcurgându-i creația, învâluie acest final, ca și cel al Oratorului **Despre drepturile omului**, într-un suflu generos atotcuprinzător, ce îmbracă și aparent rezolvă totul, ca o rafală de vânt, ce poartă totul cu sine în neant. Dacă atmosfera întregii lucrări evocă, datorită subiectului, trăsăturile unui romantism târziu, deja îmbătrânit și pe alocuri desuet, aducerea în contemporaneitate se realizează prin concepția muzicii în sine, a mijloacelor folosite, în relația ei cu desfășurarea acțiunii propriu-zise, un raport ce depășește cadrul unei simple ilustrații sau descrieri, mergând în profunzime către sugestie și reinterpretare.

Cu simfonia și baletul **Nana**, Marius Constant se apropie din nou de literatură, de semantica cuvântului tradus în muzică și exprimat prin gest, conturând de fapt acel spectacol total - oglinda unei spiritualități.

În alte pagini simfonice, compozitorul se lasă impresionat de imaginile vizuale, de forme și culori, umbre și nuanțe. Sub titlul **Turner**, a dat la iveală în 1961 trei eseuri pentru orchestră, **Ploaie-furtună**, **Autoportret** și **Castelul Windsor**, inspirate de tablourile pictorului englez Joseph William Turner - unul dintre cei mai mari peisagiști ai epocii romantice. Nu este vorba însă de o operă contemporană pentru care aceste tablouri să servească drept model, ci de o reinterpretare a inspirației lui Turner, a cărui revelație i-a fost oferită compozitorului vizitând **Tate Gallery**. Lucrarea este scrisă pentru un ansamblu instrumental de 40 de soliști, autorul explorând astfel un procedeu deja utilizat în **24 Preludii** - acela de a da personalitate fiecărui instrument în parte, obținând un spectru sonor cu mișcare interioară, intensă datorită multiplicării vocilor.

Păstrând aceeași atmosferă, piesa **103 Regards dans l'eau** (1981) oferă un superb discurs al melodiei prin sondarea a ceea ce înseamnă practic infinitul: ape adânci limpezi sau tulburi, liniștite sau agitate, tremurătoare, periculoase, înșelătoare, un univers pe care Edgar Allan Poe îl numea un "cer invers" ce încearcă a se lăsa parcurs în 103 mișcări. Fiecare dintre cele 103 "priviri" are un titlu care nu este dezvăluit decât solistului și dirijorului, fiind de fapt evidente indicații de expresie.

Vioara - instrument rege, aici solista este considerată "cel mai bun orator în a materializa un limbaj hidrant" - are o partidă foarte solicitantă, din care cauză partitura este divizată în 4 părți cu antractele obișnuite ale formei de concert. Deci iată o revenire la formele clasice necesare, determinată nu de conținut ci de redarea lui. Cele 4 mișcări - incluzând 103 diviziuni - se regăsesc în ansamblu asemenea unor surse de sunete, atrăgând atenția prin varietatea sonoră, prin ecurile și reflectările lor, prin jocurile asimetrice și suprapunerile ritmice dar și prin schimbările bruște de tempo și dinamică, asemenea unor forțe masive ce acționează cu vehemență.

O tehnică componistică asemănătoare (după cum anunțam mai sus) apăruse însă în creația lui Marius Constant într-una din primele pagini simfonice - **24 de preludii pentru orchestră** (1959), unde pe parcursul a 13 minute, 24 de elemente diferite, expuse ca atare, se regăsesc într-un tot unitar și bine sudat. Fiecare preludiu are personalitatea sa, viață proprie iar înlănțuirea lor urmează o logică de formă și construcție ce relevă într-o primă parte (I-VIII) elementele, în a doua (IX-XV) mutațiile și în ultima (XVI-XXIV) componentele. Durata fiecărui preludiu variază între 6 secunde și un minut, adevărate esențe fără dezvoltare, fără tonalitate, fiecare piesă având un centru de gravitație, după caz un sunet-pivot sau o celulă ritmică. Dacă un vast spectru sonor poate cuprinde până la totalitatea a 5 octave prin emisia simultană a 61 de sunete diferite, latura ritmică urmează un drum aparte, formând cadrul în care își dau întâlnire materiile sonore diverse.

Interesant de știut este faptul ironic că Marius Constant a devenit popular în America prin intermediul muzicii pentru un generic de serial de televiziune, intitulat **Twilight zone**.

Compozitor atras în mod evident de complexitatea gestului teatral, Marius Constant deține un catalog important în domeniul muzicii simfonice și de cameră în forme și genuri diverse. **Chacona** și **Marș militar** a fost creată în 1968 și relevă

două aspecte de tratare a formelor respective: dacă o temă specifică circulă pe tot parcursul piesei amintind forma de chacona, în schimb sonoritățile marșului apar doar la sfârșit ca o sugestie sau ca o implicare trecătoare.

Winds (1968) pentru 13 instrumente de suflat și un contrabas este un alt produs al compozitorului-dirijor Marius Constant în colaborare cu formația sa "Ars Nova", urmărind individualizarea timbrurilor puse în valoare fiecare în parte dar și în grup - lemne și respectiv alături. Configurațiile tematice sunt mai puțin preferate, în favoarea formulelor melodico-ritmice. Astfel că fiecare din cele 6 părți ar putea fi caracterizată printr-o manieră de structurare și nu prin configurații melodice. Secțiunea I se prezintă mai puțin definită, ca o zonă de căutări, cea de-a doua desfășoară o polifonie complementară a celor două grupuri de suflători, a treia conține o structură mai individualizată ritmic cu o formulă caracteristică ce trece de la un instrument la altul, devenind apoi ostinato, cea de-a IV-a individualizează timbrurile tari - oboiul, cornul englez, trombonul iar următoarea conține o țesătură foarte aerată de factură punctualistă, pentru ca finalul să reia sintetic din formulele proprii introducerii (ex.5). Ceea ce se poate contura ca o trăsătură comună celor 6 părți este faptul că fiecare debutează cu motive și configurații disparate, care treptat se adună în tutti și culminează în final.

46

Assez vif (A. 116)

The image displays a musical score for a piece titled "Assez vif (A. 116)". The score is written for multiple instruments, likely woodwinds and brass, as indicated by the text. It features several staves of music, each with a 4/8 time signature. The notation is dense and complex, with many notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *ppp*. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall style is rhythmic and melodic, with a focus on individual instrument timbres and their interaction in a poliphonic texture.

Ex. 5

Dedicată tot instrumentelor de suflat, **Simfonia** pentru 23 de instrumente a fost compusă în 1978 și are un caracter descriptiv, pornind chiar de la titlurile celor 4

părți: **Mouvement**, prima secțiune, apare ca un perpetuum mobile întreținut cu formule melodice simple de tipul trilului, al mersului cromatic sau arpeggiului, partidele marcând pe rând prin accentele sincopelor, reperele metrice. A doua parte - **La folie de Schumann** - conține vagi referiri la tematica marelui romantic, într-o țesătură armonico-polifonică, în care devin mai puțin recognoscibile. **La Chasse**, a treia parte, dezvoltă firesc formule specifice de semnal încredințate în special cornilor iar **Epilogul** - o coda de sinteză cu momente de coral dar și de reamintire a formulelor caracteristice din părțile anterioare - are menirea de a instaura calmul la finele unui parcurs sonor destul de agitat. Dinamismul, mișcarea lăuntrică, neliniștea sunt într-adevăr stările de spirit ce pot caracteriza această lucrare.

Un alt opus simfonic, compus în 1962, îl apropie pe autor din nou de mirajul textului literar, pătrunzând în lumea plină de mister a viselor unui adolescent, trăite în cel de-al doilea Imperiu: **Contele de Lautréamont**, o apariție meteorică în peisajul artistic al sfârșitului de secol XIX, anunțând cu o jumătate de veac înainte suprealismul - cea lume impermeabilă, frenetică, stranie și crudă.

"Pentru **Chants de Maldoror** am trasat dinainte contururile - spunea Marius Constant - umbre, lumini, timbruri în conformitate cu textul. Este un recitator care citește acest text. În locul dirijorului am plasat un coregraf dansator care se află pe podium în fața orchestrei, alcătuită din 23 de muzicieni improvizatori (plus 10 violoncele). Textul citit declanșează gestul care generează muzica. Astfel recitativul inspiră coregraful, el însuși impulsționând muzicienii".

Structura cu totul neobișnuită a partiturii, în acest caz trădând originea aleatoare a concepției muzicale, se prezintă astfel: poemele lui Lautréamont, apoi indicațiile date de autor dansatorului (într-un limbaj stabilit dinainte), semne de început, de start, de durată. Pentru fiecare frază de text muzicienii au de ales în funcție de gestul coregrafului, fiecare interpret având în față textul integral și posibilele corespondențe, astfel că totul se acordă de fapt cuvântului ce declanșează un ecou, o emoție specială instrumentistului improvizator.

Cele 5 cântece sunt divizate în perioade, fiecare conținând un număr de celule numerotate de la 1 la 100, constituind o experiență foarte importantă pentru creația compozitorului și pentru muzica epocii în general. Se întrepătrund în acest parcurs sonor teme stranie ce amintesc de raga-urile indiene, de muzica japoneză și de Messiaen, intonații câteodată tandre, lejere, altădată cu o brutalitate de fanfară. Ansamblului "Ars Nova" - fondat de compozitor - i-a revenit sarcina interpretării acestei piese, conturând un nou demers în ceea ce devenise deja o tradiție: concertele în stil improvizatoric. Timp de 25 de ani Marius Constant a lansat la pian sau la pupitrul acestei formații acest nou tip de concert aflat la granița dintre jazz și muzica clasică, atingând performanțe impresionante în domeniul improvizației colective - un exemplu fiind realizarea unei opere improvizatorice (cu soliști, dansatori etc.) după o nuvelă de Jean Tardieu: **La Serrure**. Subiectul relevă încă o dată predilecția autorului pentru textele picante, frapante iar succesul înregistrat demonstrează deschiderea publicului către un astfel de gen, cu atât mai mult cu cât experiența își avea nota ei de unicat: o casă de rendez-vous la care clientul vine pentru a se uita pe gaura cheii și la un moment dat se anunță că va vedea ceva special - și anume o femeie dezbrăcându-se de haine, apoi însă și de piele, mușchi - ajungând un schelet - a cărui imagine provoacă moarte privitorului. Șirul acestor

experiențe, extrem de interesante și atractive pentru public, a fost însă la un moment dat întrerupt tocmai datorită impactului pe care-l crea în rândul ascultătorilor tentați deja de ineditul (senzația) evenimentului și mai puțin de muzica în sine.

Fără a fi în conformitate cu caracteristicile genului, un astfel de moment a fost imortalizat pe bandă și partitură - **Stress pentru trio de jazz, pian, cvintet de alături și percuție** - creat în 1977 de ansamblul "Ars Nova" în colaborare cu trio-ul "Martial Solal", dirijor și pianist Marius Constant - pentru festivalul de jazz de la Chateaufallon. Punctările jazzistice nu se simt pe tot parcursul piesei, începutul fiind de pildă un moment de căutări, de acomodări între cele două stiluri ce își găsesc împlinirea în momente de *tutti* pline de farmec și antren. Caracterul provizoriu al muzicii este însă subliniat și de încheierea piesei care, fără a fi bruscă, definită, de o manieră obișnuită, se pierde fără contur ca un lucru fără început și fără sfârșit.

Stil jazzistic și momente improvizatorice există și în paginile pentru corn și orchestră: **Corale și interludii** (1987) revelate chiar în titlul părților (**Disco feel**). În piesa **Concertante** (1978) pentru saxofon alto și orchestră - (p.II - **Tempo di Cake-walk**) autorul subliniază posibilitățile acestui instrument "cameleon" - cum îl numește datorită mobilității timbrului său ce - alături de alăturat alăturat - se aseamănă acestora și integrat lemnelor preia rezonanțele lor mai calde. Cele 3 părți ale lucrării relevă și ele o "mobilitate stilistică" - intitulată sugestiv: *I - Rage* unde saxofonul evoluează în interiorul unei celule pentatonice - acompaniat de reverberațiile naturale ale celorlalte instrumente; partea a II-a *Cake-wall* - prin contrast, discursul instrumentului solist este tratat în formă de fugă și coral și *III, Passacaglia* ce poartă sugestiv ca *molto* cuvintele lui Cioran: "muzica este nebunia liniștei".

Patru instrumente improvizatorice tratate ca atare - saxofon tenor, pian, contrabas și baterie - se află în dialog cu cornul solo, a cărui partitură scrisă în întregime oferă totuși auditorului impresia că solistul este liber și improvizează coralele sale specifice.

Un alt element definitoriu pentru creația lui Marius Constant - cu un rol determinant atât în ceea ce privește crearea operei în sine cât și integrarea în specificul unei spiritualități careia îi aparține - este clavecinul, instrument tipic francez. Fie în posturi solistice - în piesele **Moulins à prière**, **Silettes**, fie acompaniat de orchestră - în **Strings, Candide** sau integrat ansamblurilor instrumentale, cu un rol bine conturat în desfășurarea sonoră (Oratoriu), clavecinul constituie un adevărat punct de reper în gândirea artistică a autorului. În **Candide** pentru clavecin și orchestră (1970) el mizează mult pe specificul improvizatoric al muzicii pentru clavecin, ale cărui sonorități sunt mai rar integrate ansamblului și mai mult dispuse în alternanță cu acesta. Cu totul altfel este privit acest raport în lucrarea **Strings** (1972) - pentru clavecin și 12 corzi (există și o versiune pentru chitară electrică) în care sonoritatea se impune prin omogenitate și unitate.

Originea pieselor pentru clavecin solo poartă însă imaginația creatorului și a ascultătorului dincolo de spațiul strict al artei sunetelor. **Moulins à prière** (1969) este compusă pentru 2 clavecine, scriitura oarecum lejeră permițând însă o sinteză facilă a celor 2 instrumente. Sonoritatea încearcă să surpindă specificul acelor "mori de rugăciune" din procesiunile budhiste. Formulelor clavecinistice tipice li se adaugă în acest sens și structuri ce se apropie de frecvența nedeterminată a zgomotelor, încercându-se o permanentă pendulare între conținutul oarecum frust, 54

brutal, neșlefuit al sonorității și forma piesei ce înclină către simetrie și reveniri (există un episod central în care apare elementul nou din punct de vedere muzical). Interesant este faptul că piesa a atras atenția unui cântăreț amator la flașnetă care a transpus-o pentru acest instrument, interpretând-o în locuri tipice acestei practici, cu mare succes.

Concertul pentru Orgue de barbarie și orchestră (1988) este prima lucrare scrisă pentru un astfel de instrument în literatura muzicală, punându-i-se în valoare resursele expresive dar și atmosfera, climatul în care acesta a evoluat de-a lungul timpului. Astfel într-o primă parte este evidențiată viteza, agilitatea imposibil de atins pe un instrument manual - spune autorul -, a doua parte intitulată **Beethoven aussi** se conturează în jurul unei idei melodice din suita scrisă de tânărul compozitor german în 1799 pentru galeria de artă a contelui Deym Muller (aristocrat, colecționar și sculptor pentru care și Mozart a scris Fanteziile KV 594, 608, 616 - tot pentru orgă mecanică) - surprinzând deci și atmosfera specifică epocii. În fine - ultima secțiune a concertului utilizează toată gama posibilităților tehnice ale orgii - note și acorduri repetate, percuții multiple, clusterse în formare și în descompunere: o adevărată demonstrație a resurselor expresive ale acestui instrument.

Dacă **Moulins à prière** - este inspirată din practicile îndelungate ale mitologiei, **Silettes** - cealaltă lucrare pentru clavecin solo ne poartă în istoria nu prea apropiată a evului mediu, căutând originea cuvântului ce se referă la momentele de antract din cadrul marilor spectacole de biserică - cu o durată foarte mare. Solicitarea la care publicul era supus îi încetinea atenția și chiar îl adormea, muzicienii fiind nevoiți a-și întrerupe activitatea și a intona sunete cumplite menite a-i trezi pe auditori la realitate. Astfel se explică într-un fel violența limbajului din această piesă (unde ca și în **Moulins à prière** caracterul dramatic se impune în concepția ansamblului), motivele cu caracter de semnal, în înlănțuirea cărora există totuși unul dominant (ex.6) și în același timp încadrarea construcției într-o atmosferă din care nu lipsesc nuanțele misterioase și chiar conotațiile sacre.

Deși nu cu același ecou în accepțiunea autorului și în conturarea trăsăturilor definitorii ale operei sale, precum clavecinul, percuția are de asemenea un rol hotărâtor în anumite momente ale devenirii componistice. În 1970 Marius Constant compune lucrarea intitulată **14 opriri** pentru un percuționist și 6 instrumente (clavecin amplificat, chitară electrică, vioară, violă, violoncel, trombon) dedicată lui Olivier Messiaen - mentorul său spiritual - un artist în creația căruia sacral, religiosul au constituit trăsături definitorii. Un parcurs sonor ce urmărește drumul crucii, cu urcușurile și coborâșurile sale, cu o muzică sugestivă ce prilejuiește interpreților adevărate momente de virtuozitate. În aceeași manieră este concepută și piesa **Psyché** (1975) pentru două pianе și percuție, relevând o omogenitate evidentă a timbrurilor (deși pianul are uneori tendințe solistice). Modalitatea de tratare a instrumentelor și mai ales cadrul ritmic (din care nu lipsesc influențe jazzistice) trimit adesea cu gândul la componistica lui Béla Bartók, în ale cărui opusuri găsim o pagină similară.

Lucrările camerale pentru coarde semnate de Marius Constant reprezintă un capitol aparte al creației sale, reunite de curând chiar într-un concert de autor, tocmai datorită unității stilistice pe care o promovează. Trebuie menționat de la început faptul că majoritatea paginilor instrumentale ale autorului au luat naștere în urma unor comenzi ale Conservatorului din Paris - ale cărui examene de

absolvență presupun întotdeauna și interpretarea unei piese în primă audiere, a unui compozitor în viață, acesta fiind poate și unul din motivele pentru care fiecare lucrare aduce un element nou în privința expresiei sau a interpretării.

Grave ($\text{♩} = 56$)

16' 8'

brusquemul ($\text{♩} = 170$)

(très rapide)

Ex. 6

În **Recitativo** (1983) pentru violă solo se utilizează un acordaj diferit decât cel obișnuit, prin coborârea corzii grave cu un ton (do - si bemol), ceea ce conferă sonorității un plus de profunzime și gravitate (procedeu apărut încă în creația lui Bach - pentru a schimba culoarea instrumentului). Specificul titlului se păstrează atât prin caracterul rubato al melodiei, cât și prin succesiunea ideilor ce curg unele din altele - într-o primă secțiune cu caracter tematic - revenind în forme variate ritmic sau melodic (ex.7). Într-o a doua secțiune, trăsătura tematică se pierde în favoarea improvizațiilor și a demonstrațiilor de virtuositate, ceea ce conferă ansamblului dinamism și chiar tendințe de precipitare a discursului. Astfel că, dacă

Într-o primă parte se preferă o succesiune de imagini clar conturate, spre final, acestea își pierd individualitatea, înclinând către realizarea unei impresii generale.

MARIUS CONSTANT



LENT (♩=56)

ALTO

NON VIBR. MOLT VIBR. MOLT VIBR. VIBR. NORM.

pp < mp < mf < espr.

effet

3 V

f

3

NON VIBR. MOLT VIBR. VIBR. NORMAL

< mf espr.

C

Sf espr.

accél. ----- MOINS LENT (♩=63)

perz. 3 3 3 3 3

f 3 3 3 3 3

vibré

arco. (over un doigt)

mf

andé
 (sur les passages avec un doigt)

ditions Salabert, Paris
 al copyright secured all rights reserved
 SALABERT S.A. 22, rue Chauchat 75009 PARIS

E.A.S. 17 734

Tous droits réservés
 pour tous pays

Ex. 7

Trei portrete pentru violoncel și pian sub titlurile: *Complicatul*, *Melancolicul* și *Nervosul* desfășoară o muzică foarte sugestivă, a cărei tematică permite utilizarea unei largi game expresive.

Dacă prima secțiune, a cărei idee le conține de fapt pe următoarele două, propune o temă bine definită dar plină de încordare în alternanță cu alta mai destinsă și plină de entuziasm, în partea a II-a atmosfera melancolică este evocată prin apelul la armoniile și melodiile impresionismului francez iar finalul - portretul *Nervosului* - aduce o ritmică foarte incisivă, trepidantă ce sugerează tremurul, nervozitatea prin formule ritmice pregnante, ce amintesc de partiturile lui Șostakovici sau Prokofiev.

Tot violoncelului, dar acompaniat de alte 2 violoncele, îi este destinată și piesa intitulată **Pietre prețioase** (1984). Compozitorul explică această combinație instrumentală prin caracterizarea pe care o face violoncelului: un instrument ce are nevoie de respirație (ca toate corzile) spre deosebire de pian; asocierea "en famille" considerând-o deci mai adecvată scopului propus. Rezultatul este o sonoritate caracteristică romantismului târziu, fiecare piesă, ce poartă denumirea unei pietre prețioase și încearcă a-i surprinde specificul, aducând în prim plan mijloacele necesare imaginii create (de exemplu caracterul capricios al safirului este redat prin dialogul între instrumente, adâncimile și șovăielile smaraldului prin momente de polifonie, siguranța topazului prin apariția violoncelului solo cu o desfășurare de forțe ce ar putea include toate cele 3 instrumente iar secțiunea finală intitulată **Parure** - conține firesc o sinteză a tuturor imaginilor create, o privire de ansamblu asupra structurilor separate integrate unui tot unitar) relevând grija compozitorului pentru amănunt și șlefuire a discursului muzical asemenea unui bijutier cu a cărui artă încearcă a se compara.

Phantasma pentru vioară și pian este o comandă a concursului internațional M.Long - J.Thibaud din 1990 și include un moment deosebit în structura conținutului ei - apropierea viorii de corzile pianului, interpretând în cutia lui de rezonanță fără ca acesta să participe decât prin manevrarea pedalei. Atmosfera astfel creată chiar în coda lucrării pare că neagă tot discursul anterior, transpunându-l în lumea visului, deci a fantasmelor. Pe tot parcursul lucrării de altfel, pianul are un caracter mai mult acompaniator, timbrul viorii cu o tematică variată, contrastantă, fiind cel care domină.

Elegia Slavă pentru gitară solo (1981) are culoarea specifică pieselor pentru acest instrument, îmbinând tehnica de balalaică și armoniile rusești din introducere cu ritmurile și formulele improvizatorice cu parfum spaniol. Într-un ansamblu variat tematic și expresiv există totuși anumite reveniri motivice care conferă piesei stabilitate și unitate, asemenea unor piloni sonori ce marchează articulațiile (ex.8).

Mișcarea pentru cvartet de coarde, intitulată **Die Trennung**, își justifică denumirea prin cele 2 aspecte ale ideii de separație pe care le cuprinde: pe de o parte într-o primă alcătuire - dominată de o temă inițială de rondo ce revine indicând fiecare articulație - cvartetul este confruntat cu două feluri de scriituri - tradițională și modernă iar pe de altă parte într-o a doua secțiune instrumentală se separă treptat - ca scriitură dar și ca amplasament plecând fiecare în altă direcție - și descriu în parte câte un peisaj german. Finalul, coda, le reunește în forma și cu tema inițială (ex.9).

Datorită destinației lor precise, lucrările camerale ale lui Marius Constant pun în valoare posibilitățile tehnice și de expresie ale instrumentelor pe care le antrenează (Piesa pentru flaut și un instrument, **Aleluia** pentru trompetă și orgă) sau creează uneori adevărate tablouri sonore de inspirație diversă (9 mai 1971 - pentru piccolo și glockenspiel, **Matines** pentru orgă etc.)

Catalogul operelor conține și câteva orchestrații însemnate ale unor pagini de referință din literatura muzicală (**Messe des pauvres** de E.Satie, **Pelléas și Mélisande** după Debussy, **Gaspar de la Nuit** după Ravel, precum și **L'Île inconnue** după **Noapți de vară** de Berlioz și muzica filmului **Napoleon** (1992) alături de Arthur Honegger pentru filmul lui Abel Gance.

LENT (♩ = 58)

(serre) (comme des balalaïkas)

pp \longleftarrow *f* \longrightarrow *mf*

B3

C3 C2

C5

Ex. 8

Numărul impresionant de lucrări pe care-l deține Marius Constant este rezultatul activității unui spirit artistic prolific și plin de har, cu o mare capacitate de concentrare a forțelor sale artistice și în același timp foarte angajat în peisajul cultural din care face parte. Am mai subliniat varietatea de comenzi pe care le primește compozitorul în special din partea Conservatorului dar și a altor instituții artistice - un semn distinct al normalității unei vieți culturale ce reușește a stimula creativitatea artiștilor, punându-și astfel în lumină valorile.

The image displays a musical score for four instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc.). The score is divided into two systems. The first system includes dynamic markings such as *f marc.* and *ord.* (ordine). The second system continues the musical notation with various notes, rests, and phrasing marks. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Ex. 9

Astfel de creații, în marea lor majoritate instrumentale, nu se limitează doar la a exploata specificul timbrurilor, ci aduc prin fiecare pagină (de obicei cu o motivație literară, socială) un element nou în concepția sau în tratarea materialului sonor.

Dar nu numai lucrările scrise la cerere constituie reperul contemporaneității compozitorului ci și paginile de operă și balet - rod al colaborării cu scriitori, coregrafi, regizori - a căror originală concepție poate constitui un model de referință în caracterizarea tendințelor și climatului artistic francez și nu numai. Faptul devine

cu atât mai revelator, cu cât o mare parte a creațiilor lui Marius Constant poartă semnături de renume la prima lor audiție (chiar pentru opusuri din prima perioadă creatoare): Leonard Bernstein, Serge Baudo, Jean Martinon, Sergiu Comissiona, Antonio de Almeida, majoritatea interpretărilor revenind totuși autorului și formației "Ars Nova" - cu un rol atât de bine conturat în activitatea sa artistică.

S-a spus despre Marius Constant că este un compozitor cu vocație dramatică, trăsătură ce se oglindește revelator în creația sa, atât în formă cât și în conținut. Prin natura operei, prin tematică și tendințele sale stilistice, compozitorul se dovedește pătruns de un evident spirit romantic - reprezentativ pentru ultima perioadă a curentului, mai dramatică și contorsionată dar în egală măsură influențat de curentul impresionist. Cu toate acestea, creația lui Marius Constant este revelatoare și pentru epoca în care se desfășoară, limbajul și tehnicile contemporane de compoziție constituind fundamentul structurii muzicale. Interesant este însă faptul că muzicianul a rezistat cu stoicism în iureșul desfășurării serialismului și dodecafonismului ce a revoluționat muzica deceniilor 6 și 7, păstrând ca o caracteristică de fond, constantă, un anume lirism și sentimentalism prezente în fiecare lucrare. Opera lui Marius Constant se poate spune că reflectă de fapt caracteristicile a două linii sonore: una trecută, alta prezentă și din îmbinarea celor două, de ce nu, cea viitoare - în care melodia, sensibilitatea, simțul estetic cedează, vor ceda poate din ce în ce mai puțin în fața tehnicității și a exprimării șocante, inedite și goale de conținut, ca o întoarcere a artei spre ceea ce a avut și trebuie să rămână caracteristic: reflectarea ideilor, a sentimentelor, a realității.