

PORTRETE

Camelia Anca SÂRBU

Adrian Rațiu – portret cameral



„Fire mai degrabă introvertită, compozitorul, muzicologul, profesorul Adrian Rațiu a lucrat [...] într-o discreție absolută – muzica sa fiind singura modalitate de descifrare a unei personalități, pe cât de sensibilă, pe atât de puternică, pe cât de interiorizată, pe atât de luminoasă, pe cât de sobră, pe atât de afabilă și comunicativă, pe cât de riguros științifică, parcimonioasă cu vorbele, ca și cu sunetele, pe atât de dispusă să experimenteze.”¹

Consacrat ca unul dintre cei mai erudiți muzicieni ai unei generații de forță (compozitori afirmați în anii '50: Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Myriam Marbe, Wilhelm Georg Berger, Tiberiu Olah, Nicolae Beloiu etc.), Adrian Rațiu s-a identificat cu datoria și fericirea de a sluji arta sunetelor. Dar, el nu concepe acest tip de fericire într-un sens hedonist, ci dimpotrivă ca o modalitate specifică de a se adresa omenirii întregi, de a produce ceva sublim și măreț în viața spirituală a semenilor.

Aproximativ 50 de ani puși în serviciul muzicii – dacă îi socotim din momentul creării primelor lucrări, încă pe când era student – însumează opusuri de o uimitoare unitate și echilibru, atât sub aspectul partiturii propriu-zise cât și sub cel al substanței. Însă, în cadrul acestei unități de concepție interioare, muzica sa este suficient de variată și diversă, cu atât mai mult cu cât Adrian Rațiu este o personalitate spontană, profund originală și independentă, deschisă înnoirilor de limbaj, deci autonomă față de modele.

La clasele lui Paul Constantinescu, Leon Klepper, Marțian Negrea și Theodor Rogalski, s-a format tânărul muzician (la Conservatorul din București) nu asemenea lor ci în funcție de propriul său potențial muzical. A primit de la ei un arsenal de cunoștințe pe care, fără îndoială, le-a aplicat ulterior, dar niciodată acestea, prin însăși dezinvoltura și obiectivitatea lor, nu-l vor stânjeni în exprimarea propriei sale personalități.

¹ Petecel, Despina. „Convergențele unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani (Interviu), în revista *Muzica*, 4 / 1998, p. 65.

Diapazonul larg al capacității sale artistice întrunește pe lângă activitatea de compozitor, și pe cea de pedagog și muzicolog. O bună parte din timpul său a consacrat-o predării și numeroși sunt cei care-și amintesc de cursurile sale de armonie și stilistică din cadrul Universității de muzică din București (1967 – 1998), impregnând studenților apetența pentru muzica secolului XX, ale cărei perceptive stilistice le-a decantat și în studii, analize, emisiuni radiofonice, cursuri de aulă.

Adrian Rațiu s-a arătat foarte interesat și pasionat în egală măsură de problemele creației cât și ale interpretării, nu numai ale muzicii clasice, dar și ale celei contemporane, implicându-se direct prin judecăți îndelung gândite. El a întreprins o vie și extrem de bogată activitate muzicologică, „prin intermediul căreia se află permanent în incidență cu sisteme de gândire componistică dintre cele mai interesante, primenindu-și sursele, incitându-și resursele, facultățile creatoare.”¹ La numai trei ani de la terminarea Conservatorului, timp de patru ani, Adrian Rațiu este redactor al revistei *Muzica* (1959 – 1963). De-a lungul timpului a semnat o serie întreagă de studii, articole și cronici în revistele de specialitate, dar și în diferite alte periodice ale vremii: *Tribuna*, *Contemporanul*, *România literară*, *Scînteia*, *România liberă* etc, a redactat programe de sală, prefețe la partituri muzicale, prezentări de discuri, a participat la conferințe și a susținut comunicări științifice la simpozioane internaționale. Dar atracția față de creația enesciană s-a manifestat neîncetat prin recursul în mod constant la aceasta, prin analize și considerații pertinente și extrem de valoroase elucidând probleme fundamentale de conținut și ethos din *Sonatele pentru pian și vioară* și *Simfonia a II-a*, abordând totodată subiecte de sinteză de real interes, cum ar fi *Principiul ciclic* sau *Gândirea armonică* în muzica lui George Enescu. Nu poate fi omisă contribuția lui Adrian Rațiu (alături de Ștefan Niculescu și Myriam Marbe) la elaborarea monumentalei monografii în două volume dedicată genialului compozitor George Enescu, editată în 1971 și premiată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România și de Academia Franceză, care se impune, fără doar și poate, în muzicologia contemporană atât prin adâncimea investigației cât și printr-o expunere aleasă, de înaltă ținută intelectuală. „Pentru mine a fost un stimulent și, câțiva ani, m-am dedicat acestei îndeletniciri, parcurgând multe partituri, chiar înainte de a fi fost tipărite, fiindcă pe atunci promovarea muzicii enesciene era abia în fază incipientă”², mărturisea compozitorul într-un interviu acordat revistei *Muzica*.

Sigur că dacă ne gândim la fascinația, entuziasmul și admirația lui Adrian Rațiu față de creația lui G. Enescu, dar și la cercetarea asiduă a acesteia, nu este de mirare că în propria sa muzică se simt ecouri enesciene. De altfel, în interviul mai sus citat, compozitorul afirmă acest lucru: „[...] dacă m-am hotărât să fac muzică, faptul îl datorez mai ales influenței lui Enescu.”³ Unisonul corzilor, eterofonia, unele formule modale, coloristica structurală (în care se cuvin

¹ Dănceanu, Liviu. *Compozitori contemporani – Adrian Rațiu*, în revista *Ateneu*, Bacău, anul 21, 3 / 1984, p. 13.

² Rațiu, Adrian. „*Convergențele*” unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani (interviu realizat de Despina Petecel), în revista *Muzica*, 4 / 1998, p. 72.

³ Ibidem.

menționate varietatea formelor sunetului precum și folosirea sferturilor de ton), acel lirism confesional, realizat prin subtile îmbinări de timbre, trăsături prezente explicit sau în stare de latență în majoritatea partiturilor semnate de Adrian Rațiu, ne duc într-adevăr cu gândul la sonoritățile enesciene. „Rațiu la pornit la drum sub semnul geniului lui George Enescu, prin care în mare măsură a descoperit muzica, observându-l în concerte, repetiții; apoi, odată cu studiile, a început să creadă în muzica veacului XX și a înțeles că înglobându-și eforturile celor ale contemporanilor săi va obține satisfacții interioare deosebite.”¹

E foarte dificil, poate chiar imposibil, a defini succint și clar stilul componistic al lui Adrian Rațiu. Transformarea parțială a principiilor creatoare se realizează treptat, fiecare nouă partitură anticipând latent unele elemente sau tehnici ce reflectă o schimbare și care vor fi aprofundate în următoarele opusuri. Anumite transfigurări de conținut sau formă, nu se concretizează prin rupturi vizibile sau schimbări de direcție radicale spre modalități componistice total diferite, ci printr-o lărgire a spectrului informațional, printr-o absorbție filtrată și treptată de date comunicaționale provenite din medii stilistice diferite, date care se afiliază la un moment dat concepției estetico-muzicale a compozitorului. În concluzie, întregul diapazon de partituri semnate de Adrian Rațiu permite, desigur, o periodizare, dar aceasta e mai mult orientativă decât absolută.

Influențat inițial de dodecafonismul școlii a doua vieneze și de legile modale ale lui O. Messiaen, Adrian Rațiu realizează după primele opusuri o sinteză serial-modală proprie. Aceasta „se raportează la o concepție integratoare în care primează nu atât inovația în planul limbajului, cât mai cu seamă capacitatea diferitelor tehnici de a exprima ideea muzicală, conținutul expresiv al acesteia.”² Recurgând la un neomodalism bazat pe moduri artificial create, printr-o gândire constructivă, riguroasă, supune tronsoanele segmentelor modale unor procedee (ca acela al complementarității sau al transpoziției limitate) care să conducă în final la totalul cromatic.

După o perioadă de o mai mare complexitate serial-dodecafonică, supusă legilor modale, concretizată în: *Simfonia I* (1956), *Suita pentru pian* (1957-1958), *3 lieduri pe versuri de N. Labiş* (1961), urmează o etapă în care se simte o treptată tematizare a structurilor sonore (acestea ne mai fiind atât de încorsetate), datorată și dispoziției compozitorului de a cultiva forme și tipare tradiționale-neoclasice. Trecerea spre această concepție componistică o realizează: *Concertul pentru oboi, fagot și orchestră de coarde* (1962-1963), *Viziune nocturnă pentru violă și pian* (1964), *3 Madrigale la 6 voci pe versuri de W. Shakespeare* (1964). Filiația neoclasică devine mai vizibilă în *Diptic pentru orchestră* (1965), accentuându-se și mai mult în *Partita pentru cvintet de suflători* (1966) dar și în *Concertino per la „Musica nova”* (1967).

În a treia perioadă, întreaga energie creatoare a lui A. Rațiu se concentrează asupra tărâmului anevoios al detaliului pe care îl cizelează cu

¹ Hoffman, Alfred. *Portrete camerale – Adrian Rațiu*, în revista *Muzica*, 4 / 1976, p. 26.

² Sandu - Dediu, Valentina. *Muzica românească între 1944 - 2000*, Ed. Muzicală, București, 2002, p. 254.

rafinament și meticulozitate articulând microstructuri mobile net diferențiate extrem de bogate și variate din punct de vedere semantic, în: *Monosonata I* (1968), *Monosonata a II-a* (1969), *Impresii pentru ansamblu de cameră* (1969), *Constelații* (1970), *Cvintetul „Transfigurări”* (1974-1975), *Trio pentru flaut, oboi și clarinet* (1979-1980), *4 Miniaturi pentru bariton și pian pe versuri de Ion Vinea* (1980). Din acest moment compozitorul va explora neîncetat spațiul micro în toate lucrările, independent de zonele stilistice care sunt investigate în fiecare dintre ele, constituindu-se ca element de unitate a întregii creații semnate de A. Rațiu. Recursul la tehnica de filigran implică în partiturile enunțate mai sus, cu excepția *Miniaturilor pe versuri de I. Vinea*, o relație mai intimă compozitor-interpret facilitată de scriitura aleatorie. Prin acordarea unor libertăți limitate, Adrian Rațiu invită interpretul să participe într-o măsură mai mică sau mai mare la actul creației, asigurându-se însă că oricare ar fi varianta acestuia, ea nu poate afecta recognoscibilitatea rezultatului sonor. Totodată, în *Cvintetul „Transfigurări”* și în *Trio pentru flaut, oboi și clarinet*, compozitorul revine la jaloanele neoclasice, după o scurtă incursiune în post-impresionism: *Impresii pentru ansamblu de cameră*, *Șase imagini pentru orchestră* (1971). Ecouri debussyene se simt încă și în paleta coloristică orchestrală din *Cvintetul „Transfigurări”*, această partitură anticipând, prin varietatea surselor la care apelează Adrian Rațiu, ultima perioadă creatoare, marcată de schimbări mai radicale în planul limbajului.

De la *Simfonia a II-a „Independența”* (1976-1977), *Sonata a cinci* (1984), *Sonata pentru vioară solo* (1985) și până la *Ciclul Convergențe*, alcătuit din două cvartete și două trio-uri (1987-1995), *Concertul pentru pian și orchestră* (1988) și *Sonata pentru vioară și pian* (1991), A. Rațiu tinde către un limbaj modal natural complex constituit, în genere, din structuri pentatonice hermitonice și hexatonice îmbinate cu formule arhetipale, în cadrul unei sintaxe predominant omofonă rezultată din structuri acordice nongravitacionale, care deși create printr-o acțiune constructivă, nu sunt lipsite de o timbralitate multicoloră ingenioasă. Tendința de reinstaurare și de reevaluare a unor principii estetice și tehnice proprii muzicii clasice și ante-clasice își găsește diferite expresii și în această ultimă perioadă stilistică a compozitorului, în partituri ca: *Sonata pentru vioară solo* (1985), *Ciclul Convergențe*, *Trio-ul pentru pian, clarinet și vibrafon* (1987) și *Sonata pentru vioară și pian* (1991).

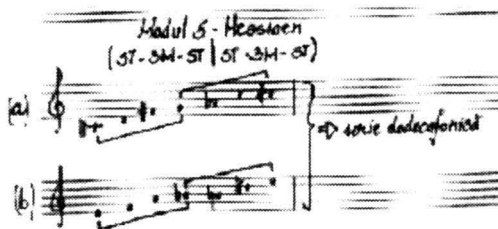
După această succintă periodizare, trebuie amintit faptul că trecerea de la o etapă la alta nu se face prin transformări fundamentale de concepție, ci printr-o continuare, printr-o lărgire a sintezei, a unor principii componistice ce stau la baza crezului estetico-muzical al lui A. Rațiu. De aceea, poate, revine în repetate rânduri la neoclasicism, de aceea preferința pentru detaliu, pentru elaborarea severă a microstructurilor se manifestă în întreaga sa creație. Adrian Rațiu a extras tot ce-l putea emoționa din partiturile marilor creatori, trăsături ce se oglindesc în paginile compozițiilor sale timpurii, pentru a se topi treptat într-un proces de sinteză ce a condus la un stil de o expresivitate inconfundabilă.

Cel mai mult, A. Rațiu a fost atras de muzica de cameră, pe care a practicat-o încă de la absolvirea Conservatorului, rămânând domeniul preferințelor sale creatoare, dar și al afirmărilor de excepție.

Partiturile camerale ale lui A. Rațiu se înalță semeț într-o permanentă căutare a purității expresiei, a esenței, printr-o perfecționare continuă a elementelor arhitectonice specifice gândirii sale componistice dintotdeauna: a micro-structurilor net diferențiate ce creează imagini caleidoscopice, a structurilor nongravitacionale ce scot la suprafață linii melodice cu rădăcini arhaice, a modurilor artificiale sau naturale, pentatonice hemitonice, cu transpoziție limitată sau simetrice complementare de șase sunete, etc...

Prima lucrare camerală și a doua compusă la numai un an după absolvirea Conservatorului (ce îi urmează *Simfoniei I* - 1956), *Suita pentru pian* marchează o etapă deosebită în ansamblul creației lui Adrian Rațiu; deși încă în căutarea unui stil personal, se întrevăd totuși unele particularități tehnice și de expresie care și-au găsit continuitatea în partiturile următoare. Bogăția melodică discret exprimată, logica înlănțuirilor armonice, limpezimea construcției arhitecturale, dar și multitudinea de imagini estetice și semnificații, pe care acestea le degajă, cu o ușoară înclinație spre introspecție, meditație și nostalgie, sunt doar câteva din valențele stilistice ale creației lui Adrian Rațiu, care se regăsesc încă din aceste prime partituri.

Compusă în 1957-1958 și dedicată lui Nicolae Brânduș, *Suita pentru pian* este alcătuită din patru piese scurte concepute sub forma unor studii, în fiecare din ele Adrian Rațiu valorificând un anumit parametru tratat în contextul fenomenului sonor fundamental aferent lui. Astfel, în prima piesă – *Preludiu polifonic* și în a treia – *Interludiu monodic* este evidențiată melodia printr-o scriitură contrapunctică serială riguroasă, în prima și respectiv monofonică, în a treia (după cum se poate deduce și din titluri). Omofonia este sintaxa sonoră în care se desfășoară cea de-a doua piesă - *Studiu acordic*. Folosind armonii de tip oglindă, de cele mai multe ori disonante, A. Rațiu recurge la un serialism eliberat din ce în ce mai tare de strictețea rigidă schönbergiană. Compozitorul „explorează exclusiv posibilitățile omofone ale unei serii, într-un demers compozițional în întregime liber și informal.”¹ *Toccata*, ultima parte a *Suitei* reprezintă sinteza fenomenelor sonore fundamentale, proprii părților anterioare, cu accentul pus pe incisivitatea și viteza ritmică. Această ultimă parte se construiește pe două transpoziții ale modului 5 Messiaen, care împreună alcătuiesc complexul dodecafonic irepetabil:



¹ Dănceanu, Liviu. *Adrian Rațiu – Portrait*, în revista *Muzica*, 1 / 1984, p. 42.

Dacă mâna dreaptă prezintă unul din modurile de mai sus, mâna stângă va avea obligatoriu partiția, modul complementar, și viceversa, pentru a se obține mereu pe verticală totalul cromatic la diferite unități temporale în funcție de cât de repede se consumă elementele modului în evoluția sonoră a fiecărui portativ. Principiile de permutare, primordiale în travaliul componistic al acestei partituri, se reflectă atât la nivelul componentelor modului cât și pe plan metric (măsura de 9/8: ilustrată inițial 2+3+2+2 devine 2+2+2+3 și 3+2+2+2; la fel și măsura de 5/8: 2+3, 3+2). Majoritatea liniilor melodice rezultate prin *ars combinatoria* și supuse unui lung șir de repetări identice, creează senzația, în mod paradoxal, unei continue rotații a sunetelor constitutive. Aceasta datorită faptului că modul se consumă înainte de finele măsurii, iar ulterioarele reveniri ale celei melodice vor fi anacruze, cu durată auktakt-ului din ce în ce mai mare, accentul metric principal marcând, astfel, fiecare sunet al seriei. De pildă, încă de la început, mâna stângă expune o linie sonoră energică, pe elementele primului mod prezentat mai sus, cu salturi de cvarte încadrate de mers treptat, prin repetările căreia toate cele șase sunete constitutive vor fi incipit de măsură în ordinea apariției lor din cadrul modelului. Acestui demers pur motoric i se suprapun două armonii de partiție de câte trei sunete, care vor reveni identic, ambele portative însumând pe verticală totalul cromatic:

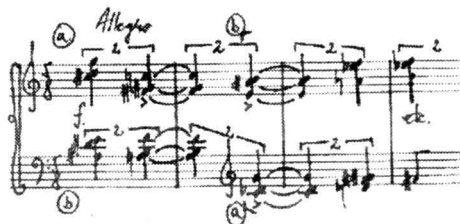


Alternanța unor tipuri variate de scriitură și automat a unor moduri diferite de tratare a ansamblului dodecafonic creează macroforma, la baza căreia stau astfel aceleași principii de permutare. De exemplu, o textură lineară complexă caracterizează secțiunea secundă, unde prin salturile mari ale ideilor sonore prezentate simultan de cele două voci, revin succesiv modurile generatoare de tip Messiaen pe segmente foarte scurte. Astfel, sunetele modului notat cu *a* ale portativului superior sunt preluate de cel inferior, iar elementele din *b* ale liniei grave, de cea acută, formându-se pe verticală suprapuneri dodecafonice de tipul *a/b* și *b/a*:



Autorul folosește în travaliul componistic diverse ipostaze seriale, cum ar fi răsturnarea și recurența la nivel melodic, prelucrate și ele prin rotație. Uneori

apar în cadrul unui mod adăugiri de sunete străine acestuia, proprii celui complementar, sau mai puțin de șase sunete prin divizarea scării în tronsoane, supuse la rândul lor procedeele de dezvoltare. Totodată seria se poate înfățișa atât sub aspect monodic (destul de rar, totuși) cât și în formațiuni acordice complexe. În al doilea caz îmbracă două forme: 1. în succesiunile de duolete ale ambelor portative, ce încadrează acorduri cu secundă în bază sau în vârf și cu interval de cvartă mărită sau cvintă micșorată, totalul cromatic epuizându-se atât pe axă temporală cât și spațială după primele două, 2. într-o fâșie sonoră tăioasă complet dodecafonică, în care la mâna stângă apare modul *a*, la cea dreaptă partiția *b*, integral pe verticală:



Din perspectiva *Suitei pentru pian*, tânărul compozitor se dovedește a fi un armonist și un polifonist de mare rafinament. Preferința pentru polifonia preponderent lineară se poate observa în întreaga sa creație, Adrian Rațiu realizând una dintre cele mai complexe texturi contrapunctice contemporane: „...eu consider că polifonia reprezintă cea mai mare cucerire a gândirii muzicale în acest al doilea mileniu care se va încheia curînd.”¹

Rigoarea maximă îl caracterizează pe A. Rațiu, adoptând serialismul, îl explorează și îl exploatează până la limitele extreme. Pentru compozitor logica severă a dodecafonismului nu este decât un mijloc de ordonare și organizare a spațiului sonor, melodiile cu tentă modală, consecința tronsonării totalului cromatic, nu arareori sunt lirice, rezultate din puritatea sonorităților, conferind muzicii sale sensuri mereu noi. Și totuși, în ciuda existenței unei anumite tematizări, limbajul sonor este unul serial-modal puternic cromatizat.

Este foarte interesantă aderarea lui Adrian Rațiu la o tehnică de compoziție occidentală într-o perioadă în care era oficial prohibită, fără a o cunoaște decât pe căi ocolite; creația fiind subordonată totalmente politicului, ea trebuia să fie în conformitate cu doctrina realismului – socialist. Sigur că Adrian Rațiu nu era singurul non-conformist, o bună parte din tânăra generație de atunci se arăta pasionată și interesată de muzica nouă apuseană, încercând prin intermediul acestora să-și găsească trasee proprii de expresie, adecvate intențiilor și aspirațiilor personale. Iată ce mărturisește Aurel Stroe despre anii extremi de dificili ai studenției: „[...] pe vremea aceea se făcea realismul socialist, care era impus de sus în jos, evident – și nu numai de sus în jos, dar brutal de sus în jos – și la care trebuia să te pliezi dacă vroiai să faci ceva. Unii colegi și cu mine am avut dificultăți din

¹ Rațiu, Adrian. *Limbaje componistice (II) - Convorbire cu compozitorul Adrian Rațiu* (interviu realizat de Despina Petecel), în revista *Muzica*, 3 / 1991, p. 119.

cauza unui stil mai aparte. Găsisem un stil armonic cu enorm de multe și puternice disonanțe, care te scoteau uneori afară din tonalitate, dar era foarte departe de a fi o muzică dodecafonică sau serială. Nu avea nimic din acestea, dar era o muzică „aspră”, cum se poate găsi uneori în lucrările de tinerețe ale lui Jolivet...”¹

Ce presupunea de fapt realismul-socialist? Prin această doctrină estetică hibridă li se impunea artiștilor, pe de o parte reflectarea prioritară a realităților politico-sociale, iar pe de altă parte idealizarea realului prin accentuarea valorilor pozitive ale imaginii omului în societatea comunistă. Arta trebuia să se plaseze pe poziția înaintată marxist-leninistă, să militeze pentru clauza clasei muncitoare și să devină astfel un puternic mijloc de educare socialistă a maselor. Ca urmare, se dorea o muzică optimistă care să-i încurajeze și accesibilă, cu melodii folclorice facil armonizate, după model sovietic. Prin această accesibilitate, echivalentă nu cu simplitate înțeleasă ca epurare prin surprinderea esențelor profunde ale muzicii, ci cu un simplism pueril, se ajungea adesea la uniformizarea valorilor, la răsturnarea ierarhiilor.

Deci orientarea modernistă radicală a grupului de compozitori amintit, aparținând tinerei generații, a venit prin inițiativă și dorință proprie, prin necesitatea interioară de a se alinia noilor cuceriri ale muzicii occidentale, de a se informa, de a pune în practică ceva inedit și de a experimenta. „Există, în interiorul acestui tânăr grup, o solidaritate pe care nu o vom mai întâlni la nici o altă generație a muzicii românești: sunt prezenți la toate audițiile lucrărilor vreunui coleg, pe care le discută apoi ore întregi, participă cu opinii unitare la cenaclurile Uniunii (...), experimentează serialismul în formule inedite, în care membrii biroului de muzică simfonică să nu poată număra primele 12 sunete cromatice din partitură ș.a.m.d.”²

Dar audițiile cu muzică occidentală de ultimă oră din casa lui Mihail Andricu la care participau o bună parte din studenții cu viziuni radicale au rămas cu siguranță imemorabile constituind contactul determinant al acestora cu muzica vestului. De asemenea, prima audiție a *Simfoniei de cameră pentru 12 instrumente solo, op. 33* de George Enescu, ce a avut loc la un an de la trecerea sa în neființă, în interpretarea Filarmonicii dirijată de Constantin Silvestri a fost o revelație pentru tânără generație, ademenindu-i modernitatea limbajului sonor, dar și măiestria travaliului creator. Acest stâlp de forță al literaturii componistice românești și universale, *Simfonia de cameră* a lui George Enescu, le-a întărit decizia de a se îndrepta spre un tărâm sonor nou, cu drumuri sinuoase a căror parcurgere necesită o atitudine creatoare extrem de profundă, dar incitantă. „Ecourile acestei audiții [...] în conștiințele tinerilor compozitori îndeosebi, s-au dovedit de o deosebită însemnătate, fiind surprinși să găsească în creația autorului *Rapsodiilor române* preocupările, mai exact, răspunsuri la preocupările lor de renovare stilistică pe care le căutau asiduu.”³ Și dacă ne gândim la faptul că prima partitură compusă de A.

¹ Stroe, Aurel. *Muzica românească* (anchetă realizată de Luana Stan), în rev. *Muzica*, 1 / 2002, p. 5.

² Sandu – Jediu, Op. cit., p. 25.

³ Cosma, Octavian Lazăr. *Universul muzicii românești: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920-1995)*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1955, p. 296.

Rațiu imediat după absolvirea conservatorului, *Simfonia I*, datează din același an cu prezentarea în primă audiție absolută a *Simfoniei de cameră* semnată de George Enescu (1956), nu ne mai miră faptul că ea reprezintă materializarea schimbării radicale de direcție stilistică a lui Adrian Rațiu spre sfera serial-modală puternic cromatizată, schimbare continuată, din plin realizată și desăvârșită în *Suita pentru pian* și *Concertul pentru oboi, fagot și orchestră de coarde* (1962 – 1963).

În această ambianță social-politică, Adrian Rațiu este inovatorul de necontestat, dar și marele păstrător al tradiției. Pornind de la principiile estetice, și de la tehnicile sintactice texturiste enesciene, tânărul compozitor izbutește să-și găsească un stil propriu încă din primele sale partituri. „În acest proces fecund, elemente enesciene, post – și post – post enesciene se metamorfozează continuu. [...] Grupul post – enescian a deschis porți largi de regândire a muzicii pentru următoarele generații de compozitori și deja se pot vedea roadele în creația a numeroși muzicieni ai prezentului.”¹ Deși apelează la tehnici riguroase de construcție, Adrian Rațiu nu neglijează melodia, într-o expresie sinceră și discretă, lirică uneori, tensionantă alteori, excelând prin capacitatea de a realiza o trăire interioară a sunetului. Dar această tematizare rezultă tocmai din modalitatea de concepție a scheletului întregii partituri, din afirmarea unei viziuni sugestive generatoare, din complexitatea limbajului serial-modal, în continuă prefacere, deschis permanent către adăugiri cromatice insidioase, atingând în momentele de climax ansamblul dodecafonic.

Deci, în creația lui A. Rațiu nu se poate vorbi de imitația strictă a stilului schönbergian și nici a serialismului integral al unui Boulez sau Stockhausen, deși există numeroase momente de multiserialism (biserialism în genere), bazându-se uneori pe mai puțin de douăsprezece sunete, integrat însă într-un sistem modal propriu.

Încetul cu încetul se observă o melodicizare mai accentuată, o clasicizare a materiei și a structurilor sonore, prin extragerea unor tipologii din spațiul baroc-renascentist, de ordin tehnic sau estetic și proiectarea lor în actualitate, reînnoite intern pentru a corespunde ideii pe care o dorește exprimată A. Rațiu, mentalităților și concepțiilor contemporane. Această schimbare, începută cu *Concertul pentru oboi fagot și orchestră de coarde*, se materializează explicit în *Partita pentru cvintet de suflători* (1966) și în *Concertino per la „Musica nova”* (1967), partituri definitorii pentru cea de-a doua etapă creatoare a lui A. Rațiu, cu influențe neoclasiche, în care se simte clar o anumită limpezire a sonorităților, dar și a construcției arhitecturale. Atât în *Partită* cât și în *Concertino* articulațiile structurilor, modelate prin tehnici tipic baroce, respectă o simetrie perfectă, determinată de echilibrul liniilor melodice voit clasicizate, rezultate paradoxal din materialul sonor cu puternice cromatisme, nu arareori dodecafonic. De asemenea, principiul reducăției afectează în ambele partituri diverse niveluri: desfășurarea în timp a întregului, densitatea, dimensiunea aproape minimală a paradigmelor, elemente divulgate și prin titulatura diminutivă – *Concertino*, deși relația solist – tutti este omniprezentă. „[...] Concizia este o

¹ Ghezzo, Dinu. *Muzica românească* (anchetă), în revista *Muzica*, 4 / 2002, p. 5.

calitate rară, ce nu poate fi mimată, pentru că se naște la confluența unei reticențe intime față de locvacitatea retorică a falselor profunzimi, cu darul de a sesiza, rapid, o esență. În muzică, concizia se aliază cu un curaj specific, fiindcă, nesprrijinit de precizia conceptului, gestul sonor se poate transforma, ispititor, dar facil, în figurații opulente, fără acoperire în idee.”¹ După asimilarea și reflectarea modelului emblematic webernian, A. Rațiu a găsit forme originale, viabile, de ilustrare a chintesentei obiectului sonor.

Scrisă pentru patru instrumente de suflat din lemn (flaut, oboi, clarinet în si bemol, fagot) și o alamă (corn în fa), *Partita pentru cvintet de suflători* cuprinde șase părți de dimensiuni reduse ce poartă titluri evocatoare provenind din epoca barocă: *Intrada*, *Ricercar*, *Danza*, *Recitativo*, *Canzone* și *Ritornello*. A. Rațiu preia caracteristicile ce determină specificitatea acestor genuri integrându-le într-un limbaj modern, personal, printr-o savantă simbioză. La fel ca și în celelalte partituri care se încadrează în această perioadă de creație, nici aici A. Rațiu nu recurge la anumiți termeni specifici pentru a sugera tempoul, ci indică doar valoarea metronomică: *Intrada* ♩ = 90, *Ricercar* ♩ = 108, *Danza* ♩ = 84, *Recitativo* ♩ = 72, *Canzone* ♩ = 72, *Ritornello* ♩ = 168. Individualitatea fiecărei voci din cadrul polifoniei de tip baroc, lineare sau imitative, este dublată de independența liniilor orizontale din punct de vedere al tronsoanelor modale. Compozitorul concepe moduri proprii pentru fiecare instrument, principiu ce stă în exclusivitate la baza părții a II-a – *Ricercar*, anticipat în secțiunea centrală din cadrul formei tripartite a introducerii – *Intrada*, la care se va întoarce peste mai bine de zece ani în prima parte a *Trio-ului pentru flaut, oboi și clarinet* (1979).

A. Rațiul creează un *ricercar* construit pe o singură temă expusă de fagot și imitat de toate instrumentele de la grav la acut, în ordine inversă față de cum sunt notate în partitură. Linia sonoră care va fi preluată strict este alcătuită din șase sunete, ultimele patru fiind repetate de două ori. Intervalul de sextă mică dispus la începutul și sfârșitul seriei, inițial ascendent, apoi descendent, încadrează trei salturi mici și un mers treptat în contur zigzagat, sincopa anacruzică din debut, dar și sunetele stacate imprimându-i un caracter dansant:

Handwritten musical score for two parts: *Cor. in Fa* (Cornet in F) and *Fg.* (Fagotto/Bassoon). The tempo is marked $\text{♩} = 108$. The *Cor. in Fa* part includes the instruction *effect.* and the *Fg.* part includes *mod. de 8 notes*. The score is written in 4/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte).

¹ Popovici, Fred. Citat extras de pe coperta discului *Adrian Rațiu: lucrări simfonice și camerale*, tiparul: *Electrecord*. ST-ECE 02328. N.l. 433 / 1977.

În construcția sonoră a întregii părți A. Rațiu apelează la zece moduri simetrice de șase sunete alcătuite fiecare din trei semitonuri, un ton și două terțe, una mică și una mare. Fiecare instrument are sistemul lui propriu, evoluând pe câte două moduri ce însumează totalul cromatic. Macro-forma bipartită este dată bineînțeles de limbaj: în B apar pe fiecare linie structuri diferite între ele și complementare în raport cu cele din prima secțiune. Modurile întregului *ricercar* apar astfel:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'ricercar'. It is divided into two main sections: A (measures 1-36) and B (measures 37-56). The score is written for five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Oboe (Ob.), and Horn (Tromb.). Each staff shows a sequence of notes with various annotations including 'ST' (semitone), '3M' (major third), and 'T' (tone). The rightmost column of the score is labeled 'total cromatic repetabil'.

Modurile specifice sunt enunțate integral la începutul fiecărei secțiuni după care demersul se constituie din multiple permutări ale elementelor din alcătuirea lor. Debitul continuu și regularitatea pulsației specifice barocului muzical își găsesc replica în ritmica motorică din cadrul A-ului, a cărei culminație coincide cu climaxul dinamic și tensional din finalul secțiunii marcat printr-o scriitură complexă polifonică.

După o pauză generală, în B sunt expuse în contratimp alte cinci moduri, primul sunet din debutul fiecărei linii melodice fiind marcat cu un impuls, notat de compozitor prin indicația *fp*. Atmosfera devine mai relaxată, sugerată atât prin nuanțele preponderent scăzute, cât și prin economia de mijloace folosite: clarinetul, cornul și fagotul repetă două sunete, în interval de septimă mare, ascendentă-descendentă, în timp ce flautul, cu indicația *frullato - sempre pp*, combină trei sunete, extremele – cel mai grav și cel mai acut formând același interval. Doar oboiul își reafirmă modul integral în două triolette egale de pătrimi, dar imediat este îndepărtat de obsedantul joc de septime. Treptat și celelalte

instrumente se retrag lăsând în final doar fagotul (cel cu care a și debutat *ricercarul*) să-și continue preocuparea și mai animat, cu accente alternativ când pe un sunet, când pe celălalt.

Partea a III-a, intitulată *Danza*, este o piesă vioaie și luminoasă, după cum se poate deduce și din titlu, cu caracter dansant. Ceea ce surprinde este construcția exclusiv în unison și octave a primelor două sisteme introductive și diversitatea aliajelor de instrumente care participă la aceasta. Călcând pe urmele lui G. Enescu, A. Rațiu va mai debuta cu unison în partea a II-a a *Cvartetului de coarde* din ciclul *Convergențe* (1987 – 1995). Sigur că acest element constituie o particularitate esențială a stilului compozitorului, care uzează de unison pe suprafețe largi în marea majoritatea a lucrărilor camerale. Mai mult, în ultima parte a *Sonatei pentru vioară și pian* (1991), pianul evoluează exclusiv în octave pe parcursul unei întregi secțiuni. Excepție fac: *Viziune nocturnă pentru violă și pian* (1964), *Transfigurări* (1974 – 1975), *Sonata a cince* (1984), *Două piese pentru oboi și pian* (1994) și *From darkness to the light* (1997).

„[...] Unisonul nu este sărac, ci, dimpotrivă, este de o mare plenitudine, este bogat ca un fluviu care curge impetuos și în care simțim o profunzime de trăiri”¹, afirma compozitorul într-un interviu acordat revistei *Muzica*, publicat în anul 1991. Și într-adevăr ascultându-se secțiunea introductivă din *Danza* frapează complexitatea intrinsecă a unei scriituri enorm de simplă în esență, dar și măiestria cu care este realizată. În debut, cornul și fagotul expun în octave același motiv din finalul *ricercarului* alcătuit din două salturi zigzagate de septimă mare, interval care alături de terțe și secunde va constitui diverse linii sonore scurte prezentate tot la unison:



Macro-forma acestei părți este gândită asemănător cu cea din *Intrada*, fiind tripartită, cele două secțiuni extreme, reduse ca dimensiune, având rol de introducere și concluzie a demersului polifonic median.

¹ Rațiu, Adrian. *Limbaje componistice (I) – Convorbire cu compozitorul Adrian Rațiu* (interviu realizat de Despina Petecel), în revista *Muzica*, 2 / 1991, p. 7.

Părțile a IV-a și a V-a (*Canzone* și *Ritornello*) se desfășoară în aceeași viteză, prezentând o anumită transparență a sonorităților. Dar ceea ce le mai unește este simplitatea sintactică, dată de primordialitatea melodiei, ce ajunge să absoarbă în vârtejul său ceilalți parametri. *Recitativo* este o piesă monodică ce propune patru desfășurări solistice succesive: flaut, clarinet, corn și fagot pe o linie sonoră evocativă, pastorală, treptat cu accente nostalgice, a cărei curbă expresivă conduce melodia serial-modală pe un ambitus larg, într-o respirație liberă. *Canzone* scoate la suprafață tot parametrul melodic, printr-o scriitură monofonică susținută de lungi pedale acordice cu structuri asemănătoare. Și aici, ca și în *Recitativo* se poate observa includerea ornamentului în demersul melodic, specifică într-o oarecare măsură perioadelor ante-clasice, favorizată și de tempo-urile lente.

Ritornello, cea de-a șasea și ultima parte, este și cea mai dansantă, mai energică și jovială dintre toate. Trei elemente tematice vioaie au repercusiuni asupra formei (bipartită + concluzie). În *Ritornello* există însă și două momente de eterofonie plasate în scopul echilibrării și simetrizării întregii partituri, ținând cont că aceasta a debutat cu aceeași structură. Inițial apare ca o contra-linie în prima expunere a temei a doua, la flaut și clarinet, remarcându-se prin simplitate și economia mijloacelor, apoi la începutul B-ului, A. Rațiu creează o formă complexă acestei structuri prin suprapunerea a două și trei eterofonii rezultate din combinații timbrale diferite: oboi – clarinet / corn – fagot; flaut – oboi / oboi – clarinet / corn – fagot; flaut – oboi / clarinet – corn / corn – fagot; unde fiecare cuplu de instrumente va produce o alternanță de momente 1 (de contopire a timbrurilor) cu momente 2 (de ramificare a lor într-o desfășurare plurimelodică). Aceste două stări distincte, din cadrul eterofoniilor suprapuse, uneori coincid pe verticală (1 / 1; 2 / 2), alteori dimpotrivă:

Dar, Adrian Rațiu recurge și la alte elemente concrete determinante ale simetriei macro-arhitecturale. În *Concertino per la „Musica nova”* echilibrul nu mai este consecința funcției sintactice, ci a vitezei (partea I și a V-a au aceeași valoare metronomică) și a modului în care se succed structurile, adică a materiei propriu-zise (secțiunile fiind arcuite într-o formă palindromică); acest tip de simetrie (arhitecturală nonretrogradabilă) stă de altfel și la baza fiecărei părți (din cele trei) a *Sonatei pentru vioară și pian* (1991).

Compus la un an după *Partita pentru cvintet de suflători*, în 1967, și destinat renumitului cvintet condus de pianista și compozitoarea Hilda Jerea (alcătuit din: clarinet, violină, violă, violoncel și pian), *Concertino per la „Musica nova”* se detașează prin expresivitatea liniilor sonore preponderent lirice de esență contemporană, cu numeroase momente de meditație și introspecție integrate într-un flux dinamic, în care tehnica variației se conjugă cu dialoguri polifonice nu arareori tensionante, echilibrate din când în când printr-o intersecție timbrală unimelodică sau prin segmente izoritmice de coral. A. Rațiu propune: 5 părți (ce se înlănțuie fără întrerupere) contrastante ca mișcare, prin reactualizarea tiparului lent – repede – lent, 5 soliști diferiți (în fiecare parte alt component al cvintetului) și un limbaj sonor în care predomină modul 5 cu transpoziție limitată a lui O. Messiaen.

<i>Alfabetul compus</i>	I	II	III	IV	V
<i>Schema formei</i>	A	B	C	D	A
<i>Tempo</i>	$\text{♩} = 76$	$\text{♩} = 80-84$	$\text{♩} = 60-63$	$\text{♩} = 91$	$\text{♩} = 76$
<i>Instrument solo</i>	Vioară	Clarinet	Violă	pian	violoncel

Dar, împărțirea partituri în cinci segmente, aproximativ egale ca întindere, nu este rezultatul unei necesități muzicale de ordin interior, constructiv, ci al dorinței compozitorului de ai da posibilitatea fiecărui instrumentist să-și demonstreze calitățile tehnice și mai ales expresive pe parcursul unei secțiuni (ținând cont că lucrarea nu constituie atât un exercițiu de virtuoșitate, cât poate crea probleme interpretelor în comprehensibilitatea bogăției semantice pe care o deține). „[...] Elocvența structurală a *Partitei* este aici înlocuită de ambiguitatea anumitor parametri, prin disimularea lor *sui generis* pe planul senzațiilor muzicale și nu pe cel al conceptelor.”¹

În cadrul unei expresii lapidare, detaliul, proiectat la diferite niveluri ale faptului muzical, devine treptat preocuparea esențială a lui A. Rațiu, întrebându-l ca element de mobilitate, de obținere a culorii și varietății. „Aplicarea spre detaliu, spre <<tărîmul aproapelui>> pe care compozitorul <<îl vede>> și și-l însușește explică, în bună măsură, tehnica artizanală, trasînd în plan

¹ Dănceanu, Liviu. *Portrait*, în revista *Muzica*, 1 / 1984, p. 44.

cantitativ - mensurabil latura semifecundă a creației sale.”¹ Prin aceste constelații sonore A. Rațiu dezvoltă o tehnică de compoziție prin care renunță la arhitectura formelor mari în favoarea unei macro-articulații mozaicate. Pentru ași urma viziunea muzicală mentală, a cărei materializare implică lucrul cu micro-entități mobile generatoare de structură, compozitorul conștientizează necesitatea acordării unor cât de mici libertăți interpretului. Deci, Adrian Rațiu nu s-a mulțumit doar cu experimentarea multiserialismului, receptivitatea și entuziasmul față de nou l-au determinat să cocheteze și cu alte tehnici avangardiste inaugurate între timp. Astfel, nici diferitele tipuri de aleatorism nu-l lasă indiferent, după mai bine de zece ani de la primele încercări creatoare manifestate în această direcție ale lui J. Cage, K. Stockhausen sau P. Boulez, A. Rațiu scoate la iveală o serie de partituri ce-i oferă interpretului o oarecare libertate de manifestare, totuși destul de bine controlată de compozitor. Prin urmare, se poate afirma că noutatea în partiturile camerale ale lui A. Rațiu rezidă și din revalorizarea interpretului, care se angajează în luarea unor inițiative, plecând de la propunerile compozitorului.







Aleatorismul a fost asimilat de A. Rațiu în diferite concretizări creatoare, astfel: 1. *Monosonata I* (1968) și *Monosonata a II-a* (1969), ca opere deschise, în prima prin libertatea alegerii initium-ului, în a doua prin multiplele variante permutatorii de combinare a celor trei portative din cadrul fiecărei secțiuni; 2. *Constelații* (1970) în care interpretul are putere de decizie asupra unor parametri din cuprinsul câtorva paradigme; 3. *Impresii pentru ansamblu de cameră* (1969), cvintetul *Transfigurări* (1974 – 1975), *Trio-ul pentru flaut, oboi și clarinet* (1979 – 1980), *Convergențe II pentru cvartet de coarde* (1988), *Sonata pentru vioară și pian* (1991) sunt hibridate prin jocul dintre mai puțin structurat și organizat, articulat. Toate secțiunile improvizatorice ale acestor partituri nu au indicație de tempo sau valoare metronomică și nu sunt încadrate în măsuri, uneori este indicat timpul în secunde în care interpretul va trebui să execute o micro-structură. Ele se evidențiază atât prin paleta timbrală multicoloră rezultată din varietatea modalităților de atac, cât și prin economia de mijloace exemplară la baza căreia se află principiul repetitivității. Deși aleatorismul a apărut ca o reacție împotriva serialismului instituționalizat, ce impunea un efort intelectual de maximă abstractizare, A. Rațiu, în noua sa relație cu interpretul, nu renunță nici la tehnica serială, nici la o anumită rigurozitate constructivă, reușind să stabilească un echilibru perfect între determinare și indeterminare.

Monosonata I (1968) este alcătuită din 15 secțiuni, fiecare desfășurându-se pe câte un sistem, dispuse în cerc. Interpretul va putea începe cu oricare din ele, urmărind succesiunea stabilită de compozitor până la sfârșitul partituri, după care va executa primele secțiuni, în aceeași ordine determinată, până când se ajunge la punctul de pornire. Titlul de *monosonată* este dat de succesiunea a trei tempo-uri contrastante, specifică accepțiunii clasice a genului, integrate într-o singură parte. Astfel, interpretul are două variante de opțiuni: repede - lent - repede sau lent - repede - lent. În mod facultativ, după executarea întregului material va putea

¹ Dănceanu, Liviu. *Compozitori contemporani – Adrian Rațiu*, în revista *Ateneu*, Bacău, anul 21, 3 / 1984, p. 13.

adăuga și o concluzie, în care va relua una din cele 15 secțiuni (la alegere), dar într-un tempo opus celui din prima ei expunere. Acesta este setul de reguli, expus în agenda partiturii, de care trebuie să țină cont interpretul în realizarea macro-formei.

Pentru a putea preveni eventualele fricțiuni care ar putea surveni între viziunea sa estetic-muzicală și varianta creativă momentană a interpretului, Adrian Rațiu recurge la foarte puține formule aleatoare, care oricum ar fi interpretate nu au puterea de a opera modificări de substanță la nivel micro-structural. Astfel, contribuția executantului la acest nivel se rezumă la permutările sunetelor unui modul, celelalte indicații din prefața partiturii având mai degrabă rolul de a simplifica scriitura, de exemplu: o serie de semne grafice desemnează diferite tipuri de clustere sau de fermate, de asemenea termenii agogici, *accelerando* și *rallentando* sunt ilustrați prin alte simboluri specifice:

→ accelerando, ← rallentando;  cluster pe clape albe,  cluster pe clape negre,  cluster pe clape albe și negre;  fermată scurtă,  fermată de durată medie,  fermată lungă.

Scindarea în planul detaliului are ca rezultat dispunerea materialului în module, ce prezintă configurații foarte contrastante, și care prin alternanțe rapide creează întregului o imagine de miscelaneu. „Preponderența detaliului – element original, determinant – se exercită fie în punctele de plecare ale demersurilor taxinomice, fie în momentele de articulare, de vertebrare a întregului – momente inițiale ale demersurilor generative.”¹

De asemenea, scriitura pianistică este deosebit de complexă, compozitorul recurgând la procedee dintre cele mai variate: pe de o parte desființează măsurile din interiorul fiecărei secțiuni, barele marcând doar sfârșitul acestora, pe de altă parte discursul oscilează între textura polifonică și cea în blocuri, nu de puține ori constituită din clustere succesive sau în glissando, în interiorul căreia fiecare grup de sunete are o intensitate proprie de obicei opusă celui anterior și ulterior. În *Monosonata I* „există acest tip caleidoscopic pe care l-am urmărit mereu. Sunt, deci, micro-structuri ce constituie puncte de alternanță rapidă între diverse profiluri sonore foarte contrastante și foarte colorate.”²

Analogia cu *Klavierstücke* de K. Stockhausen este evidentă atât prin unele procedee pianistice cât și prin tipul de aleatorism (compozitorul german propunând în *piesa a XI-a* o muzică pentru 19 formați care se succed liber, într-o ordine aleasă de interpret). Dar, există și numeroase momente în care *Monosonata I* a lui A. Rațiu amintește de scriitura pianistică a lui O. Messiaen, a cărui *Modul de valori și intensități* la marcat de altfel și pe K. Stockhausen, inventând noi modalități de atac. Însă modernitatea limbajului lui A. Rațiu, precum și similitudinile existente cu

¹ Ibidem.

² Rațiu, Adrian. „Convergențele” unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani (interviu realizat de Despina Petecel), revista *Muzica*, 4 / 1998, p. 68.

textura compozitorului francez, nu se manifestă la acest nivel, *Monosonata I*, fiind construită pe baza unei simetrii permanente, utilizează tehnici pianistice tradiționale, dar foarte variate.

Construcția întregii lucrări are la bază două procedee de înlănțuire a materialului sonor, desigur că limbajul se schimbă după fiecare secțiune. Primul ar fi folosirea unui anumit mod divizat în două tronsoane pe parcursul unui întreg sistem. De pildă secțiunile 1 și 2 valorifică câte două transpoziții ale modului ST-3m, ce însumează totalul cromatic. Debutul fiecăreia dintre ele este marcat de prezentarea integrală a seriei dodecafonice, în prima prin două constelații de sunete, urmând ca interpretul să efectueze diverse permutări ale componentelor celui de-al doilea tronson, în sistemul secund prin două blocuri, după care celelalte înlănțuiri armonice se vor constitui pe baza materialului unei anumite transpoziții, din cele patru expuse:

The image displays handwritten musical notation for a piece titled "Monosonata I". It consists of two systems of staves. The first system has two staves, and the second system also has two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). There are also circled letters (a, b, c, d) and a key signature of one sharp (F#). A handwritten note at the bottom right of the first system says "(d) = permutări ale noutăților din b". Below the staves, there are two lines of text: "Sistemul 1" and "Sistemul 2", each followed by a series of circled letters (a, b, c, d) and a key signature of one sharp (F#). The notation is complex and appears to be a score for a piano or similar instrument.

Același lucru se întâmplă și în sistemul 3, care se construiește în exclusivitate pe două tronsoane alcătuite fiecare din două terțe mari și trei semitonuri. Într-o altă manieră organizează compozitorul materia sonoră a unui mod de opt sunete în secțiunea a V-a, distribuind patru la mâna dreaptă (si, mi, fa, si bemol) și cealaltă jumătate la mâna stângă (do#, fa#, sol, re), parcursul

fiecărui portativ fiind reprezentat de permutările fenomenelor sonore proprii, de data aceasta nelăsate la latitudinea interpretului, ci notate strict de compozitor.

Al doilea procedeu constă în abordarea unei metode generative, pornind de la minimum de informații ce evoluează prin acumulări treptate de obiecte sonore; de la ideea deschiderii către infinite posibilități de transformare a substanței inițiale, spre o combinație a unor paradigme rezultante. Fiecare celulă –model se prefăce într-o constelație deschisă adausurilor exterioare (secțiunile 6 și 7), iar în situația în care se epuizează totalul cromatic, se prezintă un alt modul apt la rândul lui de metamorfozări. Este cazul secțiunii a IX-a, în care după expunerea unui acord pantonal, este prezentat modelul - o armonie de șase sunete, ce va fi transfigurată prin preluări, eliminări și completări de puncte sonore până la atingerea ansamblului cromatic de douăsprezece. Procedul se repetă apoi având ca punct de pornire un modul omofon de opt sunete, pentru ca în final complexul dodecafonic reafirmat integral într-un singur bloc sonor, ca la început, să constituie gramatica exclusivă a secțiunii polifonice următoare:



Pe aceeași tehnică, a pulverizării sateliților sonori constitutivi sistemului dodecafonic în particule multiple, se organizează și piesa *Constelații* (compusă în 1970), a cărei titlu îi dezvăluie esența constructivă. Fiind scrisă pe câte două sisteme, partitura admite trei variante de execuție: la pian (la două mâini), caz în care ajutându-se de pedală, interpretul va încerca să cuprindă totalul de informații, la două pianе sau la pian și bandă magnetică, unde în procesul de redare se va ține seama și de indicațiile dinamice notate în paranteze, realizându-se cu ajutorul amplificării. Tehnica de filigran este dusă mai departe în *Constelații* prin structuri preponderent omofone unde se observă preferința compozitorului pentru anumite construcții verticale, cu care operează pe parcursul unei întregi secțiuni (ce nu se rezumă doar la un singur sistem ca în *Monosonata I*). Astfel, există momente realizate numai prin succesiuni de clustere, de acorduri de cvarte paralele sau de blocuri libere, dar și prin alternanța acestora.

Aportul creator al interpretului se manifestă la nivel intern atât prin posibilitatea de a alege ordinea succesiunii unor structuri omofone, la baza cărora se află același arhetip evolutiv ca în *Monosonata I*, cât și prin repetarea variată a unor morfeme sonore. Totodată, recurgând la o notație simplificată, aproximativă a duratelor, relativ uniformă (optimi, pătrimi, note întregi, în general) fără indicații agogice însoțitoare, compozitorul îi oferă libertatea tălmăcitorului de

a ieși din acest tipar ritmic invariabil în funcție de propriul gust estetic. Interpretul este limitat însă de notațiile precise privind timpul (măsurat în secunde), în care trebuie să se desfășoare fiecare micro-structură modulară, ce poate fi alcătuită dintr-un bloc acordic sau din mai multe fenomene sonore pe axă orizontală. Ca și în *Monosonata I*, atenția compozitorului se îndreaptă asupra indicațiilor dinamice, cu aceleași contraste ce delimitează grupurile de sunete, dar și cu nuanțe intermediare, fapt ce contribuie la arhitectura caleidoscopică a piesei. *Constelații* reunește „imaginile unui joc pianistic îmbogățit de datele modernității, cu exploatarea rafinată a densităților acordice, a pedalelor, a clusterelor, a cîntatului direct pe corzi... În adîncuri, lucește aceeași curată emanație a formulării aforistice.”¹

Dacă cele două sisteme din *Constelații* vizau sursa emitentă, cele trei portative din *Monosonata a II-a*, prin combinare, au repercusiuni asupra formei. Partitura este alcătuită din trei secțiuni, fiecare conținând câte patru sisteme a câte trei portative notate cu A, B și C de sus în jos. Interpretul va executa doar două din ele, putând alege la fiecare secțiune în parte între A-B și B-C, după terminarea lucrării fiind obligat să execute și cealaltă variantă. Deci, își va putea schimba opțiunea de la o secțiune la alta, iar B-ul având rol de *cantus firmus*, trebuie să fie omniprezent. Astfel, în funcție de criteriul de alegere rezultă o constelație de opt variante a câte două posibilități:

a) prin uniformitate

b)

varianta 1. - I. A+B, II. A+B, III. A+B; varianta 2. - I. B+C, II. B+C, III.

B+C.

“_____” - I. B+C, II. B+C, III. B+C; “_____” - I. A+B, II. A+B, III.

B+C.

c) prin alternanță

d)

varianta 1. - I. A+B, II. B+C, III. A+B; varianta 2. - I. B+C, II. A+B, III.

B+C.

“_____” - I. B+C, II. A+B, III. B+C; “_____” - I. A+B, II. B+C, III. A+B.

c) prin păstrarea aceleași opțiuni pentru primele două secțiuni sau ultimele două

varianta 1. - I. A+B, II. A+B, III. B+C; varianta 2. - I. B+C, II. B+C, III.

A+B.

“_____” - I. B+C, II. B+C, III. A+B; “_____” - I. A+B, II. A+B, III. B+C.

“_____” - I. A+B, II. B+C, III. B+C; “_____” - I. B+C, II. A+B, III. A+B.

“_____” - I. B+C, II. A+B, III. A+B; “_____” - I. A+B, II. B+C, III. B+C.

¹ Popovici, Fred. Citat extras de pe coperta discului Adrian Rațiu: *lucrări simfonice și camerale*, tiparul: Electrecord, ST-ECE 02328, N.I. 433 / 1977.

Linia sonoră principală (B) se detașează de celelalte prin pedalele lungi inițial simple, în ultima secțiune duble, de secundă, de la care compozitorul nu se abate nici o clipă până la sfârșitul partiturii, prin acestea epuizându-se de patru ori totalul cromatic, cu unele repetări și eliminări. Dar scriitura portativului A este aproape identică cu cea din C, ambele evoluează în prima și a treia secțiune prin succesiuni de grupuri de optimi cu sprijin pe notă întreagă, iar în cea mediană, exclusiv prin puncte acordice în A și arpeggiate în B, foarte scurte, folosindu-se însă tronsoane modale diferite:



Deci, oricare variantă s-ar lua în calcul (A+B sau B+C) tocmai datorită acestor similitudini evidente (între A și C), nu poate afecta în măsură prea mare macro-forma, care poate fi considerată tripartită cu repriză variată.

Dacă în *Monosonata I* și în *Constelații*, A. Rațiu demonstrează un adevărat cult pentru detaliul dinamic, în partitura de față singura indicație de acest fel este prezentă la începutul portativului al doilea. Dar compozitorul specifică în prefață faptul că amplitudinea depinde strict de frecvența pe unitate de timp. Astfel, fiecareia din cele două durate opuse (optime și notă întreagă), care stau la baza întregului demers intonațional, îi este specifică o anumită intensitate, cele două nuanțe aflându-se în relație de extremitate. Deci, întotdeauna valorile lungi vor fi atacate în piano, iar cele scurte în forte. De asemenea, acestea din urmă trebuie executate staccato în portativul A și legato în C.

Impresii pentru ansamblu de cameră (1969) și *Cvintetul „Transfigurări”* reprezintă poate prelungirea spiritului debussyan. Dar numai culorile estompate, sugestive și rafinate, echilibrul bine stabilit între fluiditate și rigurozitate, transparență și afluență sunt de factură impresionistă, căci limbajele sonore, mijloacele de realizare, ideile și sentimentele, modul de concepere al arhitecturilor, sunt determinate de concepțiile sale estetice. Cât de importantă este muzica debussyană, ca punct de plecare în componistica actuală, relatează Adrian Rațiu într-un interviu acordat revistei *Muzica* în anul 1998: „E adevărat că Debussy se situează cumva la începutul drumului meu și nu mă dezminț deloc; adică mă reîntorc întotdeauna la el cu plăcere. Este unul din compozitorii care mi se par

hotărâtori pentru destinul muzicii contemporane.”¹ Concizia, dar și eficacitatea gestului sonor se reflectă și mai intens în aceste două partituri, ce apar ca niște mozaicuri în care sunt amestecate detalii eterogene, microstructuri pregnante, concentrate în informație, înfățișate la toate nivelurile faptului muzical.

Impresii pentru ansamblu de cameră, compusă în anul 1969 și premiată de U.C.M.R. în 1972, este o suită alcătuită din zece piese scurte, destinate unui ansamblu format din zece instrumentiști, pe o durată de zece minute. Lucrarea este scrisă pentru o formație ce reunește patru compartimente timbrale diferite: suflători din lemn (flaut, clarinet și fagot), percuție, pian și corzi. În cele zece *impresii*, de câte un minut fiecare, ce se înlanțuie fără întrerupere, sunt indicate opt combinații parțiale ale grupelor instrumentale și două ansambluri, astfel: 1) suflători – pian – corzi, 2) suflători – percuție – corzi, 3) percuție – pian – corzi, 4) suflători – pian – corzi, 5) *tutti*, 6) suflători – percuție – pian, 7) percuție – pian – corzi, 8) suflători – pian – corzi, 9) se succed imitativ diverse combinații de câte două instrumente sau grupuri, până la sfârșit fiind prezent fiecare compartiment, 10) *tutti*. Din această enumerare, se poate observa, pe de o parte prezența unei anumite combinații timbrale în mai multe piese, cum ar fi suflători – pian – corzi în prima, a IV-a și a VIII-a, precum și percuție – pian – corzi în a III-a și a VII-a, pe de altă parte plasarea simetrică, după câte patru piese a secțiunilor de ansamblu, momente mai dense care au rolul de a reuni toate compartimentele într-un conglomerat timbral, pentru a le reda apoi libertatea în ași găsi noi parteneri de dialog.. Sigur că nu se poate pune în discuție ideea unei profunzimi mai accentuate în secțiunile de tutti, din punct de vedere sugestiv și al complexității, partitura este extrem de unitară. „Contrastele, cerute de logica interioară a unei astfel de gândiri, se consumă în zone diferite ale limbajului sonor (o densitate sporită a vocilor ansamblului nu este opusă mecanic alteia scăzute, ci unui alt tip de densitate, de exemplu, al paletei timbrale; etc.), fiindcă numai astfel compozitorul rămâne consecvent cu sine însuși, în dorința de a elimina mecanismul previzibil și deci necreator de substanță emoțională nouă.”²

Dualitatea libertate/constrângere se manifestă atât la nivel macrostructural cât și la cel micro. Forma circulară avertizează că partitura poate debuta cu oricare din cele zece *impresii*. De asemenea, acestea sunt gândite de la mai puțin organizat, treptat spre rigurozitate și strictețe constructivă, astfel: primele două piese nu au nici un fel de indicație de tempo și nu sunt încadrate în măsură, fiind doar împărțite în scurte fragmente de cinci secunde. Interpretul va trebui să se încadreze în acest timp având la dispoziție doar două tipuri de valori opuse: scurte – de optimi și lungi – de doimi. Deși compozitorul indică formulele ritmice de evoluție a muzicii, predominând grupurile de optimi urmate de notă lungă, uneori însă aceasta din urmă putând fi precedată și de valoare scurtă izolată, ele nu pot fi absolutizate. Durata notelor egale, identice din punct de vedere grafic, în mod paradoxal este flexibilă, depinzând de numărul de puncte sonore al fiecărui fragment

¹ Rațiu, Adrian. „Convergențele” unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani, în rev. *Muzica*, 4 / 1998, p. 68.

² Popovici, Fred. Citat extras de pe coperta discului Adrian Rațiu: *lucrări simfonice și camerale*, tiparul: Electrecord, ST-ECE 02328, N.I. 433 / 1977.

de cinci secunde, dar și de varietatea nuanțelor expresive pe care le degajă muzica acestor prime două piese. Deci interpretului i se oferă o oarecare libertate, deși este încorsetat de timp.

Măsura și tempoul (exprimat în valoare metronomică) vor fi indicate începând din secțiunea a treia până la sfârșit. Predomină măsura binară de 4/4 (excepție făcând piesa a treia – 3/4), și tempo-urile intermediare; de asemenea mai multe *impresii* se desfășoară în aceeași viteză, printre care și ambele secțiuni de ansamblu (pătrimea = 84).

A. Rațiu optează pentru o curgere expozitivă, de factură debussyană, desfășurată pe axă temporală în genere și caracterizată prin fluiditatea și libertatea aparentă a micro-structurilor, prin subtila transformare a agregatelor armonice, a căror statism se opune jocului tensiune-relaxare. „Folosirea micro-structurilor [...] transformă actul componistic într-un proces dialectic de gestiune a partiturii pornind de la un număr de coordonate imanente ei; muzica devine produsul unui cod generator propriu fiecărei compoziții, cod ce funcționează după legități specifice și, ceea ce este foarte important, de mare generalitate.”¹

O vastă simbioză între diferite tehnici și forme componistice se întâlnește în pagini precum: *Cvintetul „Transfigurări”* (1974-1975), *Trio pentru flaut, oboi și clarinet* (1979-1980), *Sonata pentru vioară solo* (1985), *Trio pentru pian, clarinet și vibrafon* (1987), *Sonata pentru vioară și pian* (1991), *Ciclul „Convergențe”* (1987-1995), unde stileme modal-arhaice autohtone și universale, ce coexistă cu sonorități de factură barocă sau impresionistă, sunt transfigurate și filtrate pentru a se plia personalității creatoare a compozitorului.

De asemenea, la Adrian Rațiu transfigurările modale, prin capacitatea lor de determinare, prin flexibilitatea și permanenta prefacere a conținutului, sunt investite din ce în ce mai clar cu un rol fundamental de generare formală (mai ales în: *Cvintetul „Transfigurări”*, *Trio pentru flaut, oboi și clarinet*, *Ciclul „Convergențe”*). Aceasta explică marea varietate de arhitecturi create, și nu e de mirare că, în general, ele anulează conceptul clasic de formă muzicală. Viziunea primordială a compozitorului asupra creației implică, în partiturile semnalate, realizarea în prealabil a unei „scheme” modale, dar nu ca scop în sine, ci ca mijloc de organizare superioară a materialului, capabilă să producă reacții puternice, emoții pure.

La Adrian Rațiu, logica argumentației fiecărui sunet în parte, repartizat la un anumit timbru, și nu la altul, nu exclude factura sensibilă a ideilor riguros construite, ci din contră favorizează o expresivitate particulară acestora.

Oscilația ansamblului cameral, precum și raportul *i solisti – i ripieni* specific concerto-ului grosso, caracterizează și cvintetul *Transfigurări* Compus în anii 1974 – 1975 pentru formația „Muzica Nova” ca și *Partita pentru cvintet de suflători*, cvintetul *Transfigurări* conține în mod similar cu *Impresii pentru ansamblu de cameră* 21 de secțiuni foarte scurte plus o introducere (înlănțuite fără întrerupte),

¹ Popovici, Fred. „*Impresii pentru ansamblu de cameră*” de Adrian Rațiu, în revista *Muzica*, 6 / 1976, p. 21.

dintre care 10 duete instrumentale, (fiecare implicând alți parteneri), între care sunt plasate 11 secțiuni de tutti.

Din nou este prezentă dualitatea precizie-libertate constructivă, fiind foarte clar delimitate însă. Astfel, secțiunile de duo au un caracter preponderent aleatoric în scopul realizării unor momente de maximă virtuozitate (cadențiale), unei muzici de atmosferă, meditative sau dimpotrivă extrem de colorată, iar cele de tutti sunt riguros notate prin mijloace componistice tradiționale.

Partitura este gândită ca o evoluție treptată de la întuneric spre lumină. Pentru realizarea acestui deziderat A. Rațiu apelează la 21 de forme modale pornind de la o aglomerare de semitonuri și ajungând în final la scara hexatonală debussyană. Partitura debutează astfel printr-un „conglomerat în registrul grav, ca un fel de întuneric, cucerind treptat, treptat, spațiile rarefiate ale muzicii; adică se înalță către registrul acut devenind din ce în ce mai epurată, mai clarificată, mai îndulcită.

Lucrarea se termină în registrul supraacut unde e atinsă acea transfigurare.”¹ Compozitorul folosește în fiecare secțiune câte două moduri simetrice (uneori în oglindă), complementare de șase sunete care alcătuiesc totalul cromatic.

Iată care sunt cele 42 de scări modale la care recurge A. Rațiu în cvintetul *Transfigurări*:

Sistemul modal ~ cvintetul Transfigurări

Introducere

Secțiunea 1

S. 2

S. 3

S. 4

S. 5

¹ Rațiu, Adrian. „Convergențele” unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani, în rev. *Muzica*, 4 / 1998, p. 70.

5.6

5.7

5.8

5.9

5.10

5.11

5.12

5.13

5.14

5.15

5.16

5.17

5.18

5.19, 5.20

Expansi

Se poate observa din tabelul de mai sus simetrizarea modală la nivel macro prin consimilitudinea, pe de o parte dintre introducere și secțiunea I (scările ambelor fiind alcătuite numai din semitonuri), pe de altă parte a ultimelor două secțiuni (în care sunt folosite transpozițiile hexatonalului). De asemenea diferite secțiuni succesive au aceeași configurație modală, componentele intervalice fiind dispuse însă de fiecare dată într-o altă ordine, astfel încât să creeze sonorități din ce în ce mai expansive în ciuda conformației similare. Secțiunile cu aspect analog

sunt: secțiunea a IV-a cu a V-a, (moduri formate din 3 ST + 2 T); secțiunile: a VII-a, a VIII-a și cu a IX-a (3ST + 1T + 3m + 3M); secțiunile: a X-a cu a XI-a (2ST + 3T + 3M); secțiunile: a XIII-a, cu a XIV-a și cu a XV-a (2ST + 2T + două 3m); secțiunile: a XVI-a, a XVII și cu a XVIII-a (1ST + 4T + 3m).

În ciuda faptului că distribuția timbrală a celor două scări sonore complementare este deosebit de variată, se pot face totuși unele aserțiuni generale cu privire la maniera în care se înfățișează acestea în cadrul secțiunii. Astfel: • în duete – întotdeauna apare câte un mod la fiecare instrument, cu excepția: *episodului al XIII-lea*, în care ambele moduri sunt expuse succesiv de clarinet și simultan la pian (o transpoziție la mâna dreaptă, cealaltă la mâna stângă), rezultând în final totalul cromatic pe fiecare din cele două linii instrumentale orizontale; și *episodului al XIX-lea*, unde viola are a doua transpoziție a hexatonalului, iar pianul ambele în blocuri armonice de secunde.

• în secțiunile de tutti :

1. un mod la un instrument, celălalt la restul ansamblului: **a)** cu o parte din sunetele unei scări repetate la diferite instrumente: în *episodul al IV-lea* pianul prezintă un mod, iar vioara, viola și violoncelul câte două componente ale tronsonului complementar ce formează un cluster, clarinetul repetând puncte sonore din evoluția corzilor, fără a expune modul acestora integral; **b)** fără sunete repetate pe verticală (de diferite timbre) : în *secțiunea a XIV-a* pianul expune un mod în acorduri alcătuite din două cvarte suprapuse, iar celelalte patru instrumente intonează un punct sonor sau două din partiția complementară.

2. ambele moduri sunt dispuse la același instrument, celelalte instrumente sau aliaje prezentând câte unul din ele: în *introducere*, *secțiunea a XVI-a* și *secțiunea a XX-a*, cele două tronsoane sunt repartizate la pian, în clustere în genere, fiind dublat de diferite timbre sau combinații, fiecare enunțând câte unul din ele.

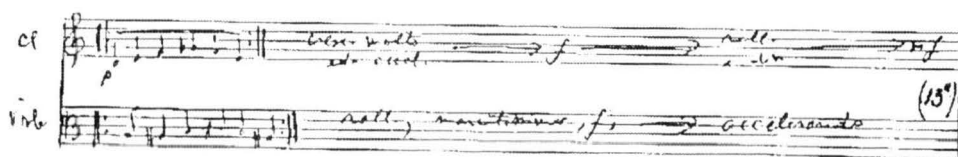
3. același mod apare integral pe două linii sonore orizontale: în *episodul al VI-lea* și *al VIII-lea* la clarinet și pian, în *al XVIII-lea* la clarinet și violoncel.

4. ambele moduri se repetă integral de minim două ori fiind prezente pe mai multe linii orizontale: în *introducere*, un tronson se înfățișează la clarinet, celălalt la corzi în armonii de sexte, iar pianul epuizează totalul de 12 sunete cromatice, expunând, deci, ambele moduri; în *secțiunea a X-a*, un tronson își face apariția și la clarinet și la violoncel, iar complementaritatea lui la vioară și la violă, într-o scriitură similară, în care sunetele constitutive se succed în linii ascendente sau descendente în ordinea dată de scara modală; în *episodul al XVI-lea*, o transpoziție modală de tipul străvechii scări indiene *Bhairavi* (T – T – ST – T – T – 3m) se înfățișează pe de o parte la vioară și violă, pe de altă parte la violoncel, iar cealaltă la clarinet, rezultând o polifonie cu sonorități lirico-nostalgice, pe suportul scriiturii dodecafonice a pianului; în *secțiunea a XX-a*, clarinetul și vioara expun prima transpoziție a hexatonalului, viola și violoncelul a doua, iar pianul ambele, în clustere.

Trebuie adăugat faptul că în cele zece duete se epuizează toate combinațiile timbrale posibile, fiecare instrument făcându-și apariția în atare episoade de patru ori de-a lungul întregii partituri, cu parteneri diferiți. De

asemenea secțiunile de duo nu se deosebesc de celelalte atât prin atmosfera degajată (care este în general meditativă cu accente inițial triste, dureroase, apoi spre sfârșit senine și optimiste) cât mai ales prin scriitură, prin modul de tratare al fiecărui instrument. Acestea evadează parcă două câte două din rigurozitatea constructivă a secțiunilor de ansamblu către zone mai puțin organizate, care să le permită o mai mare dezlănțuire în demonstrarea calităților tehnice și expresive. Aleatorismul controlat vizează aici ritmul și tempoul a căror notație este asemănătoare cu cea din *Monosonata a II-a* și din *Impresii pentru ansamblu de cameră* (primele două piese).

Economia de mijloace este remarcabilă și aici, secțiunile de duo reunind de obicei elemente foarte pregnante care sunt repetate, transpuse și prelucrate prin alternanță. Ceea ce frapează este coloristica structurală rezultată din varietatea modurilor de atac. De pildă episoadele 3, 5 și 11 prezintă același tip de scriitură între ele, dar și la nivelul celor doi parteneri din cadrul fiecăruia: o serie de sunete (în general mers treptat voalat) ce trebuiesc repetate de ambele instrumente în decalaj pe o perioadă de timp, care dacă nu este indicată de compozitor, va fi stabilită de executant, și un tremolo sau o succesiune de intervale de secundă, terță, sau cvartă. Repetarea nucleului sonor se face pornind de la un tempo mai lent sau potrivit și ajungând printr-un *accelerando* treptat la o viteză excesivă, datorită căreia conținutul se fluidizează fiind perceput ca un *glissando* zigzagat. Dar nu este exclus nici procedeul invers, de la repede la lent. Mai mult, în secțiunea a V-a, se suprapun la clarinet și violoncel două viteze extreme. Astfel: fiecare instrument expune în piano câte un grup de sunete pregnant, viola în decalaj de câteva secunde. Într-un amplu crescendo, clarinetul accelerează în timp ce viola rărește marcând fiecare sunet în parte până la atingerea unui punct culminant dinamic (*forte*), după care în reflux se schimbă rolurile, clarinetul rărește, viola accelerează. Tot acest demers va trebui finalizat în 13 secunde:



Și în secțiunea a XI-a (ce reunește clarinetul și viola) se întâmplă același lucru deși termenii agogici nu sunt notați de compozitor în partitură.

De asemenea există și secțiuni mai statice de duo, cum ar fi a XIX-a, în care vioara și viola sunt captate într-un dialog nostalgic pe flageolette în registrul acut atacate succesiv și prelung ținute. Sigur că în toate episoadele de duo, fie ele tensionant-introvertite sau dezlănțuite, elegiace sau arzătoare, A. Rațiu realizează o interesantă coloristică instrumentală axată pe tonuri fine cu nuanțe impresioniste, prin explorarea atentă a unor posibilități timbrale, fără ca soluțiile propuse să reclame în chip ostentativ grade de virtuozitate extrem de ridicate.

Secțiunile de tutti, mai riguros organizate, încadrate în măsură și desfășurându-se într-o mișcare stabilă, se sprijină pe conceptul armonic, oarecum cu o mai puțin atentă urmărire a factorului melodic. Instrumentele de coarde sunt tratate de obicei ca grup acompaniator, iar clarinetul se detașează prin linii melodice bine arcuite în marea majoritatea secțiunilor (cu excepția celor cu numărul 10, 12 și 14, care prezintă o densitate timbrală generală mai ridicată).

Și episoadele de duo și cele de tutti au uneori ca bază constructivă reflexe sonore, în ciuda contextului diferit, ele sunt integrate, asimilate și șlefuite pentru a corespunde cadrului respectiv. „Această primenire a gândirii creatoare, permanenta resuscitare a unor idei potențiale, trecerea lor din latență în evidență printr-o remarcabilă mobilitate spirituală duce la edificarea unui limbaj particular inclus (și nu exterior) limbajului muzical contemporan.”¹

În anul 1997, „*Transfigurări*” a fost adaptată pentru formația „Archaeus” și intitulată *From darkness to the light (Transfigurări II)*, fiind prezentată în același an de către aceasta în cadrul Festivalului de muzică contemporană de la Bacău și, de asemenea, în cadrul Festivalului de muzică nouă de la Chișinău. Este vorba despre aceeași idee modală aplicată la alt material. Faptul că formația „Archaeus” față de „Musica nova” are în constituție oboi în loc de violă, în secțiunile de duo, oboiul îi va lua locul violei, în rest dialogurile solistice se mențin între aceeași parteneri ca în *Transfigurări (I)*.

Adrian Rațiu dă din nou dovada unei consecvențe de limbaj în *Trio-ul pentru flaut, oboi și clarinet* (1979-1980) prin prospectarea unor modalități originale în preocupările sale de structurare a materialului. „Lumea modală a lui A. Rațiu este mai ales o lume în mișcare în care, de la o lucrare la alta se instalează mereu alte raporturi sonore, resursele armonice ale scării fiind în funcție de configurația lor orizontală.”²

Premiat de U.C.M.R. în anul 1981, *Trio-ul*, remarcabil sub aspectul densității de evenimente conținute, cuprinde un nucleu central format din două mișcări lente (care includ și secțiuni mai liber construite), încadrate de două mișcări rapide. Ca și în *ricercarul partiei pentru cvintet de suflători* (1966), în prima parte a *trio-ului* instrumentele au propriile lor moduri fiind disponibile transferurilor în următoarele trei părți, prin permutări ale materialului tematic care circulă de la un timbru la altul. Astfel, în partea I, intitulată *Preambolo*, fiecare instrument evoluează pe câte două moduri simetrice complementare de șase sunete care împreună formează totalul cromatic. Cele ale flautului au în constituție 2ST – 2T – două 3m, la fel ca secțiunile 13, 14 și 15 din cvintetul *Transfigurări* (1974 – 1975), dar într-o altă succesiune a componentelor intervalice, iar scările modale ale oboiului și clarinetului se compun din 3ST – 1T – 3m – 3M, având aceeași conformație cu cele două tronsoane ale secțiunilor 7, 8 și 9 din cvintetul *Transfigurări*, cu perioada mediană din începutul primei secțiuni a părții întâi din *Suita pentru pian* (1957 – 1958), dar și cu modurile complementare specifice fiecărui instrument din *Partita*

¹ Dănceanu. Liviu. *Compozitori contemporani – Adrian Rațiu*, în revista *Ateneu*, Bacău, 3 / 1984, p. 13.

² Dănceanu. Liviu. *Adrian Rațiu - Portrait*, în revista *Muzica*, 1 / 1984, p. 49.

pentru cvintet de suflători (*Ricercar*). Mai mult, tronsoanele oboiului din acest *Trio* prezintă aceleași sunete ca cele ale clarinetului din *Ricercar* (partea a II-a a *Partitei pentru cvintet de suflători*), modul oboiului din secțiunea A este identic cu modul clarinetului din secțiunea B, și invers.

Schimbarea tronsonului de șase sunete cu partiția lui se realizează în același timp la toate instrumentele, macro-forma bipartită cu mică repriză fiind rezultanta modificării conținutului modal simultan pe fiecare linie orizontală; secțiunile A și B cumulează ambele scări complementare, iar a-ul din final reprezintă revenirea primului tronson pe o suprafață temporală mai mică. Se obține astfel o construcție modală perfect simetrică având ca nucleu cifra trei: trei scări diferite pe verticală și trei pe orizontală în cadrul întregii părți.

Iată care sunt modurile specifice fiecărui instrument în cele trei secțiuni:

Trio pentru flaut, oboi și clarinet
partea I
Sistem modal

A	B	a
mod. 1-24	mod. 25-48	mod. 49-57
mod. 1	mod. 2	mod. 3
mod. 4	mod. 5	mod. 6
mod. 7	mod. 8	mod. 9
mod. 10	mod. 11	mod. 12
mod. 13	mod. 14	mod. 15
mod. 16	mod. 17	mod. 18
mod. 19	mod. 20	mod. 21
mod. 22	mod. 23	mod. 24
mod. 25	mod. 26	mod. 27
mod. 28	mod. 29	mod. 30
mod. 31	mod. 32	mod. 33
mod. 34	mod. 35	mod. 36
mod. 37	mod. 38	mod. 39
mod. 40	mod. 41	mod. 42
mod. 43	mod. 44	mod. 45
mod. 46	mod. 47	mod. 48
mod. 49	mod. 50	mod. 51
mod. 52	mod. 53	mod. 54
mod. 55	mod. 56	mod. 57

④ modal 1 + modal 2 = total octavistic

Ideile muzicale din partea I, pregnant marcate de structurile modale caracteristice fiecărui timbru, apar într-o continuă transformare în următoarele trei părți (parte a II-a, intitulată *Eglogă*, partea III – *Monologhi*, partea a IV-a – *Burlescă*) prin introducerea unor procedee variaționale care determină deplasarea unor componente ale tronsoanelor modale inițiale de la un instrument la celălalt. Din aceste transferuri parțiale de materie sonoră rezultă o paletă largă de scări pe orizontală, ce se succed în permanentă evoluție, arcuind linii melodice reținute, ca expresie generală, dar ne lipsite de contraste, elemente de colorit sau mobilitate ritmică.

Permanentă focalizare a atenției compozitorului asupra detaliului se ipostiază în cadrul unei exemplare economii de mijloace, magistral alese, exigent modelate, și în partituri ca: *Sonata a cinque* pentru cvintet de alămuri (1984), *Alternanțe* pentru clarinet și clarinet bas (1984), *Ecouri* pentru vibrafon și

marimbă (1989) și *Hommage à Erik Satie – Dix chansons de Tristan Tzara* pentru tenor și pian (1994). „Adrian Rațiu are revelația amănuntului pe care îl manevrează cu o plăcere nedisimulată dorind ca detaliul să conteze, să determine într-o măsură sporită întregul.”¹ Dar Adrian Rațiu reușește să extragă întreaga sevă a acestei materii esențiale, îmbrăcând-o în inedite modalități constructive. Profunzimea expresiei rezidă în adâncimea și claritatea cuprinsului ideilor sonore, în logica și maxima concentrare intelectuală a compozitorului în selectarea și notarea fiecărui sunet în parte.

Pe lângă polifonia lineară, scriitura unisonică sau eterofonică, se impun cu certitudine alte două trăsături stilistice care se definitivează în această ultimă perioadă creatoare, prezente mai ale în *Sonata pentru vioară solo* (1985) și *Sonata pentru vioară și pian* (1991), adevărate chintesente ale gândirii și expresiei componistice ale lui A. Rațiu: rafinamentul notației dinamice, precum și folosirea sferturilor de ton, dezvăluind incontestabilele similitudini existente între muzica acestuia și creația enesciană. „Fără să urmăresc să fiu un fel de epigon, mă obsedează ideea continuării liniei enesciene”², mărturisirea compozitorului într-un interviu acordat revistei *Muzica*.

De fapt *Sonata pentru vioară și pian* reprezintă o interesantă sinteză a spiritului bartokian – pianul fiind tratat uneori percuționistic, cu cel enescian – „în acest sens este utilizat la pian acel *fond* enescian, procedeul tipic de topire a sonorităților (prin pedalizări, efecte de nuanțe scăzute, alunecări cromatice, sugerând microtonia etc.)”³

Deși intens cromatizată, atât în proiecția sonoră orizontală, cât și în cea verticală, gramatica muzicală, tehnicile, procedeele de metamorfozare și articulare a ideilor sunt natură neoclastică (la fel și în *Sonata pentru vioară solo*). „Așadar, o tentativă de a readuce în actualitate genuri aproape abandonate în vremea noastră [...] fără a mă alinia atitudinii postmoderne și fără a mă situa printre nostalgici, am încercat [...] să regăsesc soluții viabile, care să nu fie tributare trecutului”⁴, relatează compozitorul la prima audiție absolută a *Sonatei pentru vioară și pian*, ce a avut loc în anul 1994, în cadrul *Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi*. Nu însă în detrimentul etosului românesc, am adăuga, subtil încorporat în tiparele neoclasiche, în simetria și echilibrul arhitectural al acestor partituri.

Inspirația folclorică este implicit exprimată chiar și în partiturile în care apare mai puțin evidentă, etosul specific fiind creat de anumite structuri modale, de o oarecare transparență a sonorităților, de coloristica timbrală specială, prin densitatea oscilantă a numărului de voci participante la jocul polifonic, și nu în ultimul rând prin scriitura unisonică și eterofonică. „Cred că aceste modalități de exprimare: unisonul, isonul, eterofonia, reflectă aspirația compozitorilor noștri spre unitate, spre esențe primordiale... [...] o regăsire a arhetipurilor și a unei

¹ Dănceanu, Liviu. *Adrian Rațiu*, revista *Ateneu*, Bacău, anul 21, 3 / 1984, p. 13.

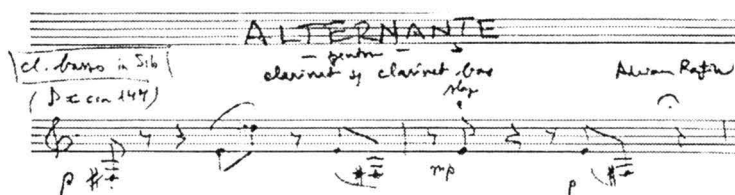
² Rațiu, Adrian. „*Convergențele* unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani”, în rev. *Muzica*, 4 / 1998, p. 76.

³ Rațiu, Adrian. Citat în caietul program al *Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi*, Buc., 1994, p. 89.

⁴ Ibidem.

anumite verticalități spirituale..."¹, afirma Adrian Rațiu într-un interviu acordat revistei *Muzica*.

A. Rațiu nu folosește citatul în schimb posedă uimitoare capacități de invenție, care determină configurația arhetipală folclorică a muzicii sale. Compozitorul încearcă și reușește să reconstituie și să reformuleze unele tehnici vechi sau să sugereze etosul unor muzici străvechi. De pildă, izul folcloric reiese în *Trio-ul pentru pian, clarinet, chitară sau vibrafon* (1987) din ritmica de tip aksak, adusă la un moment dat, dar pe care nu se insistă, sau în *Alternanțe pentru clarinet și clarinet bas* (1986), prin repetarea în ecou a celulei ritmico-melodice inițiale formată din două septime ascendente cu pauze intercalate, ce degajă o atmosferă arhaică, primordială:



Adrian Rațiu și-a conturat prin consecvența scriiturii sale un stil individual ce include și anumite elemente arhetipale, chiar dacă partiturile sale nu urmăresc modele concrete. Iată cum definește A. Rațiu arhetipul muzical în genere: „un motiv pregnant [...] foarte simplu, cu o ritmică precisă și cu un modalism al său foarte distinct, pe care-l regăsim de mai multe ori în diverse structuri folclorice străvechi. Acesta ar fi arhetipul. Deci îl găsim la baza multor muzici arhaice și are o vitalitate, o anumită vechime și un caracter mai proeminent decât alte structuri.”²

Argumentele arhetipale ce conduc la unitatea creației lui A. Rațiu sunt: anumite formule melodice cu structuri arhaice, recursul la organizări modale ancestrale, scriitura unisonică și eterofonică, formele condensate, circulare (*Monosonata I* – 1968, *Impresii pentru ansamblu de cameră* – 1968), nonretrogradabile (se înfățișează în macro-forma următoarelor partituri: *Concertino per la „Muzica nova”* – 1967, *Convergențe II pentru cvartet de coarde* – 1988, *Sonata pentru vioară și pian* – 1991, dar marchează și nivelul micro, prin configurația palindromică a unor secțiuni, prin construcția intervalică a liniilor sonore, sau prin folosirea, nu arareori a acordurilor oglindă) și tehnicile compoziționale de construcție ce le generează - repetitivitatea, ciclicitatea, simetria. Însuși compozitorul afirmă în interviul mai sus citat că deși nu și-a propus să realizeze o sinteză arhetipală a lucrărilor sale, ea totuși există. „[...] Am descoperit ce multe ori în muzica indiană sau japoneză elemente de modalism care semănau cu ceea ce căutam eu, cu ceea ce intuia eu. Prima revelație am

¹ Rațiu, Adrian. *Limbaje componistice (II) – Convorbire cu compozitorul Adrian Rațiu*, în revista *Muzica*, 3 / 1991, p. 125.

² Rațiu, Adrian. „Convergențele” unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani, în rev. *Muzica*, 4 / 1998, p. 74.

avut-o la un Festival „George Enescu”, unde a apărut o formație de dans exotice, din Insulele Okinawa. Acolo se cânta exact pe scările pe care le utilizez și eu, cu semitonuri și terțe mari; exact acest gen de pentatonie hemitonice. Deci nu pentatonie chinezească, ci alt tip de pentatonie.”¹

Acest sistem modal poate fi decelat mai clar în ciclul *Convergențe* (1987 – 1995) alcătuit din două cvartete și două trio-uri: *Convergențe I – Cvartet de flaut*, compus în 1987 și care nu a fost cântat niciodată datorită faptului că la noi nu există întreaga familie a flautelor, *Convergențe II – Cvartet de coarde* (1988), *Convergențe III – Trio pentru flaut, oboi și fagot* (1991) și *Convergențe IV – Trio pentru pian, clarinet (saxofon) și percuție* (1993 – 1995), dedicat formației „Contraste” și interpretat de către aceasta în cadrul celei de-a VIII-a ediții a „Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi” din anul 1998.

Ciclul *Convergențe* relevă înalta măiestrie tehnică la care a ajuns Adrian Rațiu. Păstrând forma tripartită în toate cele patru partituri (fiecare fiind în corelație directă cu precedentă sau anterioară), A. Rațiu „se preocupă și de relaționările existente între diverse micro-entități sonore, de traseele aparent browniene, dar întotdeauna atent conduse – ale acestora.”² Titlul semnifică realizarea unor convergențe sesizabile atât pe planul limbajului, cât și al arhitectonicii formei de ansamblu. Fragmentarea discursului muzical ține de o tehnică de dezvoltare modală, axată pe moduri simetrice de șase sunete, cu semitonuri și terțe mari, ce tind să facă tranziție spre alte structuri de aceeași afinitate. „[...] Pieseile numite *Convergențe* sunt, toate, ilustrări ale aceleași maniere de construcție: **moduri** ce pleacă de la un material comun și se îndepărtează unele de altele; are loc un proces de transformare, pe care și-l împart diversele instrumente din când în când pe parcurs, pentru ca în încheiere, să se edifice un fel de concluzie **convergentă** [...]”³ Deci toate cele patru partituri au ca strategie o alternanță de intersecții și dispersii modale, o oscilație continuă din care rezultă o formă interioară sinusoidală.

„Adrian Rațiu evită rețetele, refuză condiția harnicului multiplicator al propriei scheme mentale, ce mai mult sau mai puțin arbitrar, se poate muta de pe un material pe altul. Compozitorul respinge aceste tentații ce conduc la exterioritate, la suficiență, și scormonește la rădăcina unui început de gând, dând demersurilor sale un sens de necesitate.”⁴

Un astfel de gând a fost concretizat în *Convergențe II* pentru cvartet de coarde (1988), ce se compune exclusiv din structuri modale ce conțin patru semitonuri și două terțe mari (acestea din urmă încadrând un singur semiton, nu două ca în modul 5 cu transpoziție limitată a lui O. Messiaen), cumulând în total douăsprezece. Noua configurație la care apelează A. Rațiu se aseamănă cu

¹ Ibidem.

² Sandu – Dediu, Valentina. Op. cit., p. 254.

³ Rațiu, Adrian. „*Convergențele*” unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani, în rev. *Muzica*, 4 / 1998, p. 67.

⁴ Dăncănu, Liviu. *Compozitori contemporani – Adrian Rațiu*. În revista *Ateneu*, Bacău, anul 21, 3 / 1984, p. 13.

scara arhaică hindusă *Salagam* (do, re bemol, re becar, fa diez, sol, la bemol, la becar) având însă un semiton mai puțin, deci șase sunete în loc de șapte. În momentele de convergență întregul fascicol timbral se concentrează într-o singură scară modală, asta nu înseamnă neapărat că se reunesc într-o unimelodie, ci că evoluează pe linii diferite, dar pe punctele sonore ale aceluiași mod. Etapa de contopire a instrumentelor se poate desfășura într-o unitate morfologică de mare întindere, sau dimpotrivă poate marca o frază sau chiar câteva blocuri armonice. Părțile extreme ale *Cvartetului* conțin două momente ample de convergență, la nivel de secțiune: prima din partea I și ultima din partea a III-a. În schimb mișcarea mediană, redusă ca dimensiune, cu o arhitectură monopartită se desfășoară simultan pe două moduri cu patru sunete comune (do diez, re, sol, la bemol), care repartizate la toate instrumentele vor constitui puncte de convergență în cadrul micro-structurii. De asemenea în toate secțiunile de disensiune a vocilor (a doua și a treia din părțile extreme, dar și în partea a II-a) discursul va evolua în paralel pe două moduri, unul repartizat la cele două viori, altul la violă și violoncel. Există, mai ales în mișcarea secundă, dar și în celelalte, numeroase momente de duo, care reunesc instrumentele ce prezintă același mod, tocmai în scopul de-a crea porțiuni micro-structurale convergente într-o secțiune divergentă în esență. Iată care este schema modală și formală a întregii partituri:

Sistemul modal
Convergențe II - Cvartetul de coruri

Partea I

Secțiunea I
(m. 1-48)
v1, v2
v1a, v1c

Secțiunea a II-a
(m. 49-66)
v1, v2
v1a, v1c

Secțiunea a III-a
(m. 67-84)
v1, v2
v1a, v1c

Partea a II^a

clonamente
canonice;

do#, re, mi, fa, b

puncte de
convergență

Partea a III^a

Secțiunea I
(pag. 14-17)

Secțiunea a II^a
(m. 1-23)

Secțiunea a III^a
(m. 24-85)

Secțiune de
convergență

Se poate observa simetria arhitecturală perfectă, dată de: 1. simbolistica arhetipală a numărului 3: partitura are trei părți, extremele se divid în câte trei secțiuni, de asemenea intervalul de terță, prezent în scara modală, este și generator de numeroase linii sonore; 2. părțile extreme sunt construite în oglindă față de nucleul lucrării, mișcarea mai lentă, văzută ca axă de simetrie, conferind întregului o formă palindromică de tip A B C D C B A.

Totodată, trebuie semnalat faptul că toate cele patru *Convergențe* se înfățișează ca o succesiune de ipostaze generate de o unică formulă – b.a.c.h., fiind transpusă pe primele patru sunete ale modurilor proprii secțiunilor în care își face simțită apariția și întretăiată pe alocuri de melodii neașteptate, pasagere, cu ingeniozitate conduse și finalizate. De altfel, tehnica ciclică este dezvoltată de A. Rățiu și în *Sonata a cince* (1984) și *Sonata pentru vioară și pian* (1991), partituri în care construiește dialectica demersului evolutiv prin preluarea unor idei pe care le poartă prin diferite nuanțe expresive, imitații polifonice, registre și culori timbrale.

În ciclul *Convergențe* Adrian Rațiu dă din nou dovada unei măiestrii deosebite în profilarea unui concept componistic de specificitate modală apt să confere o nuanțată paletă de expresie pe fondul unei economii de mijloace de exemplară calitate artistică. Scrisă cu o remarcabilă stăpânire a mijloacelor, lucrarea face dovada puternicelor linii de forță ale Partitura „se revendică drept spațiu al sintezelor, semnificative prin spiritul novator prin excelență, dar și echilibrat, introspectiv, al unui compozitor pentru care noutatea de limbaj se subsumează forței vectoriale a afectului.”¹

Adrian Rațiu este unul dintre compozitorii români care încearcă să reactualizeze elementele tradiției, să le perfecționeze imprimându-le anumite nuanțe de expresivitate care să definească spiritul epocii în care trăim. Nu căutările în sine de limbaj stau la temelia înnoirilor evidente pe care Adrian Rațiu le aduce în sfera muzicii camerale românești și universale cu fiecare partitură în parte, ci mai degrabă generozitatea și sinceritatea exprimării unor puternice trăiri emoționale, calități care îi luminează traseul spre descoperirea unor noi sfere de expresie. „[...] Ceea ce dă valoare de unicat unui fapt de artă – sau de viață – este autenticitatea; iar dacă faptul este autentic, el este implicit și nou, chiar dacă originalitatea lui nu ne izbește din capul locului sau, dimpotrivă, ne apare la prima vedere ostentativă.”² Ori, din acest punct de vedere, Adrian Rațiu se adresează printr-un limbaj adecvat și firesc, iar originalitatea rezidă tocmai din subtila tratare a mijloacelor și tehnicilor tradiționale, din logica argumentației, din arta cu care construiește și ordonează microstructurile sonore, realizând o expresie modernă și perenă.

Urmărit pe întreaga lui traiectorie, Adrian Rațiu ne apare atât ca un exponent al tradiției, cât și ca un modern de autentică factură, deci un continuator și descoperitor de noi tărâmurii ale universului sonor, zone care, cu siguranță, vor mai fi căutate și de alte exegeze muzicologice.

¹ Stoianov, Carmen. Citat extras din caietul program al Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, ediția a 14-a. București, 2004, p.66.

² Niculescu, Ștefan. *Reflecții despre muzică*. Editura Muzicală. București, 1980. p. 183.