

„A afirma astăzi, printre oamenii de meserie, posibilitatea teoretică de a mai utiliza limbajul tonal este deja un act temerar. A întreprinde o acțiune practică (și încă de oarecare avengură) în acest sens, va părea multora nebunie curată sau provocare. Ceea ce s-ar ierta pentru — să zicem — un ciclu de mici piese de pian „destinate învățămîntului elementar“ devine impardonabil în cazul unei compoziții de dimensiunile unui cvartet sau unei simfonii. Cariera disonanței a ajuns pe asemenea culmi, încît pînă și studentul din primii ani la compoziție gîndește firesc în octave micșorate, undecime mărite, none minore și suprapuneri de semitonuri după rețeta acelor frumoase benzi sonore (clusters), cu care limbajul muzical a fost îmbogățit de la o vreme.

Am vrut să verific dacă într-adevăr nu se mai poate scrie tonal. Am scris deci tonal. Am căutat să mă conving dacă — așa cum se spune adesea — formele clasice sînt definitiv îngropate, fosilizate de mersul istoriei. Am scris deci în cele mai clasice dintre forme. Pentru a fi perfect consecvent, am adoptat o unitate de pulsație ritmică pentru toate cele patru mișcări ale lucrării mele, iar celula melodică ce se află la baza compoziției e derivată din acordurile perfecte, major și minor. Cu toate aceste constrîngeri înfășurate în juru-mi ca niște odgoane, am scris un cvartet despre care ascultătorul — și numai el — trebuie să decidă dacă-i place sau nu, dacă este al zilelor noastre ori nu. Dacă se vor găsi, în următorii treizeci de ani, interpreți și ascultători care să se intereseze din cînd în cînd de lucrarea mea, socot că mi-am cîștigat prinsoarea.

Procedarea compozițională descrisă mai sus nu este nici frondă, nici provocare, nici experiment și — cred — nici manifestarea spiritului academic. Ci mai curînd, rezultatul necesității interioare de a avea — în plină domnie a disonanței — un contact reînnoit cu subtilitățile consonanței. Și, de asemenea, expresia convingerii că, într-un fel sau altul, evoluția artei sunetelor va aduce inexorabil reîntronarea consonanței. Am scris cvartetul privind către viitor, stăpînit însă și de sentimentul ciudat că în zilele noastre acordurile perfecte s-ar putea dovedi — pentru unele urechi, cel puțin — la fel de iritante pe cît erau în vremea lui Mozart cîteva false relații armonice“.

Pascal Bentoiu

Cu ocazia primei execuții publice a lucrării sale (la 20 iunie 1973, în interpretarea cvartetului „Pro Arte“) compozitorul Pascal Bentoiu a scris, pentru programul de sală al concertului, acest „cuvînt înainte“ pe care am socotit necesar să-l cităm integral, dată fiind dubla sa valoare: de mărturisire a intențiilor propuse și realizate în această partitură și (ceea ce este mai important, căci dezvăluie mai mult decît un moment — acest moment — în arcul evolutiv al unei creații fecunde și diverse) de veritabil crez estetic, capabil să ilumineze înțelegerii noastre o întregă operă și pe creatorul ei.

Însă, pe cei care nu au citit sau nu au ascultat „Cvartetul Consonanțelor“, interpretarea *ad litteram* a declarațiilor compozitorului (cărora nu întîmplător ne-am permis să le atribuim titlul de „cuvînt înainte“, căci autorul le-a conceput avînd în vedere completarea, precizarea și susținerea lor de către audiția însăși) i-ar putea conduce pe un drum greșit în formarea unei imagini despre această lucrare.

„Am scris tonal“ — afirmă Pascal Bentoiu. Dar, de la Bach chiar, și pînă la Wagner, sistemul tonal a cunoscut atîtea trepte în drumul (ascendent, sau poate descendent?!) spre lărgirea extremă a granițelor sale, încît o precizare se impune: nu, „Cvartetul Consonanțelor“ nu este scris în maniera tonală a lui Haydn sau Mozart, (căci în această zonă ne-am obișnuit să situăm puritatea sistemului), ci beneficiază din plin de libertățile cucerite de atunci încoace. Armonia acestei lucrări, departe de a se rezuma la înlănțuirea unor acorduri perfecte, pigmentată pe alocuri de septime sau — maximum — none de dominantă (cum greșit ne-am putea închipui la un moment dat), utilizează frecvent nonele și undecimele, iar rezolvarea lor nu este nicidecum impusă de rigide reguli scolastice. Pentru a ne convinge de acest lucru, este suficient să privim cele 13 acorduri ale introducerii — cu atît mai semnificative cu cît condensează, în numai nouă măsuri, întreaga esență armonică (și, în cele din urmă, chiar și pe cea melodică) a lucrării. Să remarcăm în special prezența acordurilor de undecimă mărită și de septimă mică, cu dublă cvintă: perfectă și micșorată (care, în dispunerea lor la voci, creează tocmai octava micșorată).

1.

„Celula melodică ce se află la baza compoziției e derivată din acordurile perfecte, major și minor“ — spune Pascal Bentoiu. Într-adevăr; dar să nu ne-o închipuim drept o succesiune de figurări ale celor două acorduri. Căci în realitate ea ia naștere prin supraetajarea acestora — ceea ce creează figurarea acordului minor cu septimă mică, adică tot a unui acord disonant.

2.

La fel, nu trebuie să ne imaginăm drept *uniformitate* ritmică „unitatea de pulsație ritmică pentru toate cele patru mișcări ale lucrării“, despre care vorbește compozitorul, înțelegând prin aceasta identitatea de valoare metronomică (firește, nu absolută) între unitățile ritmice fundamentale ale tuturor părților. Această valoare oscilează în jurul lui 100, și este reprezentată în prima, a doua și ultima mișcare prin pătrime, iar în partea a treia prin optime. Există în același timp și un permanent fond de optime — marcate prin note sau pauze — pe care se detașează însă ritmuri extrem de pregnante, obsedante chiar. Iată spre exemplu această formulă prezentă, în două variante, în acompaniamentul a două (a 2-a și a 3-a), dintre ideile pe care se bazează expoziția formei de sonată a primei părți

3.

4.

și în alte două variante care apar în cursul dezvoltării.

5.

6.

S-au, în partea a doua, acest ritm dinamizat, peste care se suprapune cea de a doua temă — cu inflexiuni de jazz — a *scherzo*-ului

7.

precum și suportul ritmic al secțiunii mediane cu rol de trio.

8.

Și, în sfârșit, ritmul pur, dezgolit de melodie, pe care — în coda ultimei mișcări — violistul îl realizează prin lovirea cutiei de rezonanță a instrumentului.

9.

Dacă ritmurile de acompaniament se impun cu atîta forță, nu mai puțin puternice sînt cele ale temelor înseși; relieful lor original este sculptat în contratimpuri și sincope, iar ceea ce le caracterizează în marea majoritate a cazurilor (cu două singure excepții: tema concluzivă din prima parte și tema părții a III-a) este debutul anacruhic.

Este firesc ca din suprapunerea celor două tipuri de ritmuri — tematice și de acompaniament — să ia naștere poliritmii deosebit de interesante, cum este de exemplu acesta, din secțiunea mediană a părții a II-a

10.

Arhitectura „Cvartetului Consonanțelor“ este concepută, într-adevăr, după proiectele clasicele forme de: sonată (Partea I *Allegretto*), scherzo (Partea a II-a — *Giusto*), ciacconă (Partea a III-a — *Larghetto*) și rondo (Partea a IV-a — *Allegro molto moderato*). Dar și aici se fac simțite importante licențe, alții în planul tonal cît și în cel tematic; este suficient să cităm în acest sens repriza formei de sonată, în care tema concluzivă

11.

apare atît de profund modificată, încît pe drept cuvînt ar putea fi considerată drept o nouă idee melodică

12.

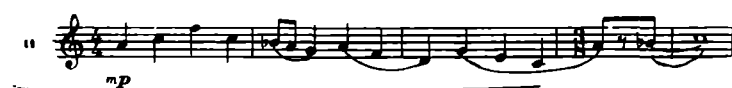
Analiza complexului tematic este ea însăși extrem de interesantă, căci revelează modul în care, dintr-o celulă de numai patru sunete, poate lua naștere o asemenea diversitate de idei muzicale. Dacă este greu — și uneori aproape imposibil — să demonstrezi o filiație directă între acestea, în schimb înrudirea lor spirituală este evidentă de la prima audiere. Pe ce se bazează ea? Pe persistența citorva intervale, deduse din celula generatoare (cum sint: terța și cvinta, apoi cvarta și septima); pe apariția frecventă a profilului melodic al acestei celule, atât de caracteristic încît se recunoaște imediat nu numai în recurență, inversare sau inversarea recurenței, dar chiar și în variantele sale mai îndepărtate; în sfîrșit, pe cîteva elemente ritmice despre care am mai vorbit (anacruza, contratimpul, sincopa) și a căror utilizare tipică creează strînse raporturi între teme cele mai diverse din punct de vedere melodic.

Dar a sosit momentul, pentru a susține afirmațiile de mai sus, să expunem, succint, planul structural și tematic al lucrării.

„Cvartetul Consonanțelor“ se deschide cu o introducere lentă (*Adagio*), construită în genul unui coral și care condensează — așa cum am mai arătat — substanța armonico-melodică a întregii partituri. Încă din primele două măsuri, intrările succesive ale celor patru instrumente conturează celula generatoare



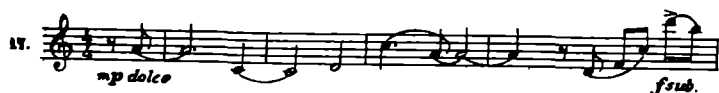
Expoziția formei de sonată cuprinde patru idei melodice



a căror grupare conform tiparului tradițional este extrem de anevoioasă, dacă nu chiar imposibilă. Mai întîi, din punct de vedere tematic, cu toată individualitatea puternică a fiecăreia, se remarcă strînsa înrudire structurală, bazată

pe prezența — evidentă sau deghizată — a celei generatoare. Este foarte adevărat că, din punct de vedere tonal, cea de a treia idee (vezi ex. 16) ar putea fi considerată drept temă secundă, dacă ținem seama de faptul că în repriză, deși ea se desfășoară exact pe aceleași trepte ca și în expoziție, acompaniamentul o situează de astă dată într-o tonalitate aflată, față de tonalitatea în care apăruse inițial, în raportul de dominantă-tonică. La rîndul ei, ultima idee (vezi ex. 11) ar putea juca și ea rolul temei secunde, grație caracterului său „feminin“; compozitorul o consideră și o tratează însă mai degrabă ca pe o temă concluzivă.

În dezvoltare iau naștere noi variante ale primei idei



iar repriza reia aidoma primele trei teme, pentru a modifica în schimb substanțial tema concluzivă (vezi ex. 12).

În echilibru cu introducerea, o codă într-o mișcare ceva mai lentă încheie lucrarea. Substanța ei muzicală este realizată prin imitarea, într-un stretto liber, a celei generatoare și prin secvențarea elementului conclusiv al primei idei (element născut la rîndu-i tot din celula generatoare).

Partea a II-a — *Giusto* — ne îndreptățește, atât prin structură cît și prin caracter, să o considerăm drept un scherzo. În forma ei tripartită compusă: A (a₁, a₂, a₁) B A (a₁, a₂, a₁), secțiunea mediană apare astfel drept trio. Deși tema subsecțiunii a₁ are o personalitate



destul de distinctă, ea este generată de fapt de elementul cromatic conținut în a doua idee a primei mișcări (vezi ex. 15). Tot astfel, tema subsecțiunii a₂



amintește de cea de a treia idee a Părții I (vezi ex. 16), iar tema secțiunii B



este aproape identică cu prima idee a aceleiași mișcări (vezi ex. 14).

Ampla codă ce încheie Partea a II-a se dezvoltă din elementele temelor a₁ și B.

Partea a III-a *Larghetto* — se înfățișează sub forma unei ciaccone, construită pe o temă de 10 măsuri evident generată de aceeași celulă fundamentală a lucrării.

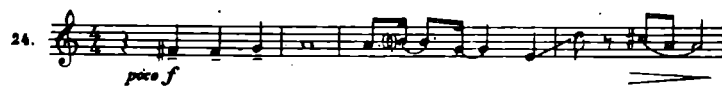


Expusă inițial în unison de către cele patru instrumente, ea apare apoi rînd pe rînd la vioara I, la violă, la vioara a II-a și la violoncel, timp în care celelalte trei componente ale cvartetului înfășoară în juru-i o țesătură polifonică (unde nu o singură dată strălucește fugăr celula generatoare). După o secțiune în care tema este difuzată la toate instrumentele (care o preiau, fragmentar, unul de la altul), vocile extreme (vioara I și violoncelul) o expun simultan, pentru o ultimă dată.

Finalul — *Allegro molto moderato* — este un rondo: ABACABA. Tema refrenului (A)



se înrudește îndeaproape cu cea dintîi idee din prima mișcare (vezi ex. 14). Tema primului cuplet (B)



are aceeași terminație ca și aceea a refrenului (vezi ex. 23), iar tema cupletului al doilea (C)



nu este alta decît tema concluzivă a primei părți (vezi ex. 11), care — așa cum am văzut — apărea în repriză modificată pînă la nerecunoaștere.

Coda de proporții apreciabile a acestei ultime mișcări repetă obsesiv capul tematic al primului cuplet (B) (vezi ex. 24), deasupra ritmului percutant despre care am mai vorbit (vezi ex. 9).

Ceea ce impresionează numaidecît în „Cvartetul consonațelor“, dincolo de relația intimă între numeroasele lui teme, este forța de sugestie a acestora, extrema plasticitate cu care creează imagini sonore neașteptate, surprinzătoare. Aceeași substanță melodică exprimă odată neliniștea și nerăbdarea unei întrebări importante (ca în cea dintîi temă a formei de sonată — vezi ex. 14) iar altădată un tablou desprins parcă dintr-o poveste cu cow-boys (ca în secțiunea mediană a părții a II-a — vezi ex. 21); cînd eleganta legănare a unui dans (ca în cea de a treia idee din partea I — vezi ex. 16), cînd dezlănțuirea plină de vitalitate a unui jazz-band (ca în subsecțiunea mediană a scherzo-ului — vezi ex. 20).

Multitudinea aceasta caleidoscopică, de „imagini și sensuri“ (ca să parafrazăm titlul binecunoscutului volum de sinteze esteticomuzicale ale aceluiași autor), exprimate cu claritatea și puterea de convingere ce caracterizează întreaga operă a muzicianului Pascal Bentoiu, cucerește imediat auditorul. Confirmarea pe care compozitorul o aștepta din partea publicului, la prima audiție a lucrării, s-a manifestat, de curînd, odată în plus — cu ocazia interpretării „Cvartetului Consonațelor“ în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu“.