

# CREAȚII

## "Columna Modală"

### Dialog cu compozitorul Theodor Grigoriu (II)

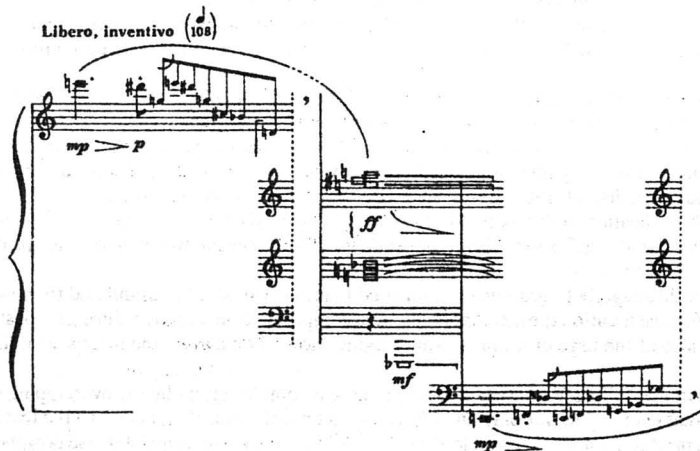
Mihaela Marinescu

#### § 13. Gioco antifonico

**M.M.** - În cartea *Dvs. (op.cit.)*, Gioco antifonico este descris succint astfel: "pune în valoare notele scurte, apogiaturi, anticipând acorduri; e tot un joc de sonorități, la limita dintre concretețe și abstracțiune. Antifonia e purtată de elementele cele mai efemere, care înlocuiesc treptat lumea acordurilor, ce se difuzează în tăcere."

**Th.G.** - În fapt, am dorit o antifonizare maximă, dar nu până la a deveni sterilă, ca un mecanism golit de virtuți sugestive. Spiritul antifonic apare de la început, când apogiaturilor expuse în zona acută le răspund apogiaturi din registrul grav, citite invers.

#### 9. GIOCO ANTIFONICO



La începutul piesei, raportul între nuanțe este: apogiaturi (piano) - acorduri (fortissimo) - apogiaturi (piano); și acest aspect al nuanțelor intră în jocul antifonic, la reluarea ideilor inițiale: apogiaturi (fortissimo) - acorduri (piano) - apogiaturi (fortissimo).

**M.M.** - Partea mediană are aspectul unei cadențe: apogiaturile sînt mai simple, au caracter antifonic evident și chiar notele pe care le anticipă sînt tratate antifonic.

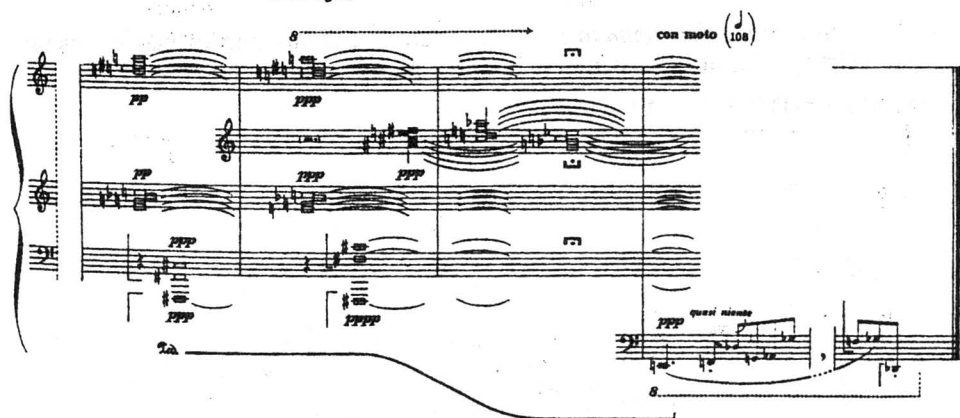


Th.G. - Se mai urmărește în această piesă ideea de rezonanță, care apare mai amplă în *Polifonia da campane*. Ea va fi prezentă mai peste tot în *Columna modală*. Putem glosa îndelung despre imanența sunetelor. A fost prezentă totdeauna în muzică. Impresioniștii, cu precădere Debussy, au folosit-o mai frecvent, Messiaen o preia, când înscrie păsările sale în diferite ambianțe (și acel splendid final din "St.François d'Assise"). Pentru mine, rezonanțele pot fi decupate dintr-un conglomerat (problemă componistică dezbătută înainte). Decuparea creează o punte de comunicare, aduce o lumină într-o suprafață muzicală stufoasă. Miră folosește această tehnică în pictură: pe o suprafață *floa* vine cu un element foarte precizat; șocul e puternic. Iată câteva rezonanțe:



senza rigore

con moto (108)



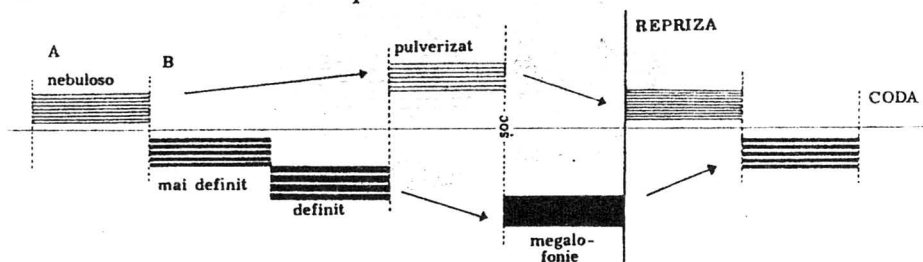
Aș rezuma că o lume efemeră se poate întâlni cu una mai conturată și o poate chiar înlocui gradual. În antifonie, când e vorba de personaje melodice (să le numim așa, în mod generic), se pot stabili multe raporturi. O schimbare de pondere provoacă șocuri interesante.

## § 14. Meloepica marina

**Th.G.** - *Meloepica marina* (quasi una fantasia) este o muzică liberă, de mai mare întindere, către care am tins experimental, pentru că idealul era ca aceste piese să fie scurte; lucrul nu e ușor, instalarea unei atmosfere se face cu complicitatea timpului.

**M.M.** - Pot să vă mărturisesc că am fost cucerită de această piesă încă de la prima sa audiere, poate pentru aspectul ei fabulos. O descrieți foarte plastic în carte: "este o piesă de sugestie directă, un tablou epic inspirat de contemplarea mării. Impresiile, chiar fugitive, conțin în ele drame trăite, citite sau imaginate, uneori un suflu eroic venit de departe pe căi imposibil de aflat. Suma lor se poate arcui într-o muzică printr-o ordonare, apelând la fascinația baladei".

**Th.G.** - Genul narativ, aflat desigur în sfera baladescului, intră oarecum în contradicție cu formele muzicale care, apelând la memorie, cer reprize, reveniri, chiar dacă transfigurate. În narațiune, reprizele pot deveni fastidioase; de aici muzica are nevoie de o mare ingeniozitate și, mai mult, de o motivație a formei. În *Meloepica marina* se alternează suprafețe nebuloase cu altele distincte; cele nebuloase se pulverizează și mai mult, cele distincte devin puternic reliefate; un fel de megalofonie (s-o numim așa!). Următoarea schemă indică acest proces:



Dacă în *Impossibile continuo* motivul generativ e supus transformărilor, aici se analizează virtuțile lui interne, structura lui intervalică, tensiunile lui potențiale.

## 11. MELOEPICA MARINA (QUASI UNA FANTASIA)

(poco nebuloso)

Con movimento (♩<sub>168</sub>)

Ne-am aflat în zona nebuloasă; cînd se ajunge la cea definită, el își dezvăluie alte volute.

meno mosso, più definito (80)

mf cantando

O secțiune mediană anunță un nou motiv, care parcă îl prelungește pe primul, de unde părea epuizat.

ff

senza rigore (92)

p

(delicatamente melodioso)

più p

mp dolce

(in rilievo)

Va reveni în zona pe care am numit-o megalofonică:

ff

toutes les notes avec b

așa cum și motivul inițial va reveni în zona aceasta fierbinte.

M.M. - Observ și aici o parte cadențială, pe care o intitulați Effimere, în care motivul inițial mi se pare prezent. Pare că se află la un pol diametral opus față de momentul în

*fortissimo și-mi amintesc că îmi spuneai că imaginea v-au sugerat-o niște coroane de flori aruncate pe valuri.*

(EFFIMERE) (♩ 160)  
rapido, veloce, libero

**Th.G.** - Opunându-se curiozității stîrnite de narațiune, se produce totuși o repriză, transformată sub acțiunea epică,

Tempo I (♩ 168)

pe care un motiv inefabil, insolit, ar dori să o justifice:

*mp espressivo, da lontano*

Atmosfera reprizei se întoarce la nebulozitate prin cîteva motive izolate.

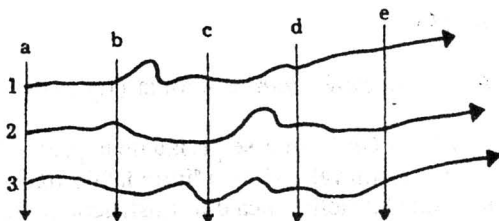
**M.M.** - *N-ai spus nimic despre caracterul fantast, argonautic, pe care-l degajă piesa.*

**Th.G.** - Compozitorii români s-au inspirat destul de puțin din farmecul mării noastre. După *Elegia pontica* pe versurile lui Ovidiu și *Simfonia "Vocalizele mării"*, iată-mă în același decor fascinant. Ce am putea reține? Că în piesele libere, dacă te extinzi, ajungi la baladă, care, ca să reziste, trebuie bine stăpînită și motivată de experiențe trăite. Undeva Messiaen spune, cu justificare: "Nu pot să scriu decît ce am trăit".

## § 15. Polifoniile

**M.M.** - *Ne-am gândit să grupăm descrierea tuturor polifoniilor, pentru că unele aspecte sînt asemănătoare, chiar dacă fondul lor expresiv e diferit, fapt ce ar înlesni un eventual studiu comparativ.*

**Th.G.** - Ne aflăm pe un teren al artei de a combina sunete în mișcare, ce implică o știință a complementarității lor, a unei evoluții fenomenologice, procesive, decurgînd din legile de bază ale discursului sonor, cum ar fi susținerea unui caracter sau sentiment, o întreținere a interesului prin toate elementele cunoscute ale retoricii: surpriza, șocul ș.a., chiar și pauza. Dificultățile de polifonizare în lumea modală decurg din aplatizarea tensiunilor și din faptul că evoluția unei linii melodice nu trebuie stînjinită de celelalte, care se desfășoară simultan cu ea. Nici în tehnica serială lucrurile nu sînt mai simple, dar aici tensiunea între sunete a fost anulată total, așa încît asamblarea se prezintă ca o operație teoretică (realizată cu mai mult sau mai puțin talent). Profilele melodice bazate pe moduri mai conțin în ele rapeluri evidente (combinativ-matematic ele sînt inevitabile) și de aceea se cer menajate. Grafic, lucrurile s-ar prezenta cam așa:



Evoluții simultane de linii melodice și situații armonice pe verticală, a căror consecuție e elocventă, procesivă, deci cu un sens.

Dacă ținem seama apoi că realizarea bună a unui pasaj scurt nu rezolvă o desfășurare mai largă, cînd situațiile pot deveni redundante, sau de natură să anuleze ce s-a obținut, ne dăm seama de dificultățile artei polifonice, în care chiar unii mari compozitori clasici se mișcă cu dificultate. Subliniez că am în vedere suprafețe polifonice clar expuse, nu suprafețe amorfe, realizate neglijent, în care nu se ține cont nici de spațializarea sunetelor, nici de o bună registrație și care conduc inevitabil la prolixitate și eșec. Vom grupa la început, pentru a ușura expunerea, polifoniile din cuplurile 2, 4 și 6, iar apoi polifoniile din cuplurile 1, 3 și 5, care au o alură mai specială.

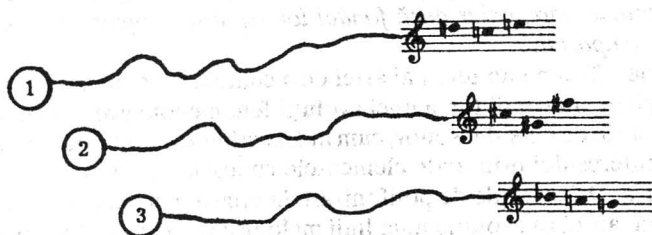
**M.M.** - *Ați vorbit mereu de o polifonie cu sunete imanente și că ați folosit-o în Omagiu lui Enescu sau în Melodie infinită. Cred că în Vis cosmic (1959) ea este mai apropiată de conceptul clasic.*

**Th.G.** - Acolo scriitura contrapunctică e definitorie și mi-a cerut un timp enorm de elaborare, tocmai din cauza principiului transparenței.

**M.M.** - *Subtitlul la Vis cosmic este chiar "Studiu contrapunctic și de transparență". Ce ar însemna această transparență cu aplicație la Columna modală?*

**Th.G.** - Să nu se încarce prea mult registrele unei muzici, pentru a favoriza degajarea armonicelor superioare, pentru că - de exemplu - o zonă centrală neglijentă

taie legătura dintre registrul grav și cel acut. Rezultatul sonor e dezagreabil. O schemă ar putea ilustra acest tip de polifonie.



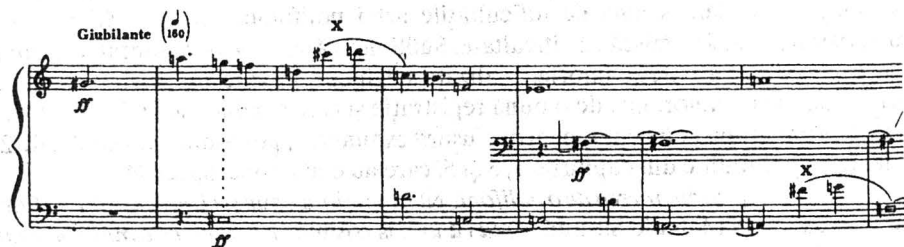
Notele finale ale unei idei melodice - prelucrate, desigur, de propria fantezie - intră în polifonizare cu celelalte, pînă se enunță altă idee. Arbitrariul e eliminat, tensiunea acumulată nu se pierde. E o regulă generală și de aceea putem începe să prezentăm astfel de polifonii din *Columnă*.

## § 16. Polifonia (II)

**M.M.** - În această categorie intră Polifonia (II), perechea piesei *Sentimento* (cuplul 2).

**Th.G.** - În *Polifonia (II)* - *Giubilante*, se preiau de la preclasiți mai multe lucruri: mai întîi un caracter heraldic-medieval, ca într-o "intradă" de alămuri, apoi o relativizare a registrelor, care la Giovanni Gabrielli venea din construcția precară a alămurilor, cînd unele note lipseau într-un anumit registru și erau posibile în altul, precum și o relativizare a valorilor ideilor muzicale, procedeu folosit și de alți polifoniști vechi (Bach). Un exemplu al dublei relativizări în chiar debutul Polifoniei. Sunetele imanente se pot afla adesea pe portative întrerupte, cu funcție de aluzie, într-o nuanță diferită:

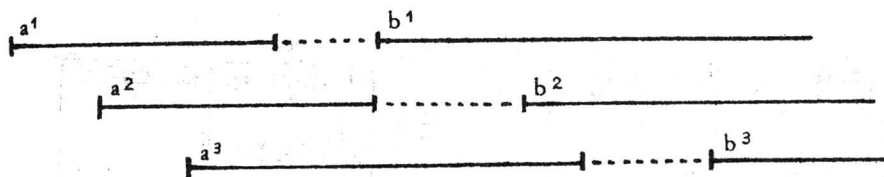
### 4. POLIFONIA [II]



Există totdeauna o linie conducătoare, ce e uneori înlocuită ca importanță de celelalte linii, fiecare perioadă are un *micro-motiv* mai pregnant, care prin treceri la alte voci ajută urechea să deslușească evoluția lor. E inutil să subliniez că este nevoie de o mare abilitate în conducerea vocilor și registrelor. Un astfel de motiv este cel marcat cu litera x:



Linia conducătoare se desfășoară pînă la epuizarea unui sens expresiv. Spiritul general este imitativ, dar cînd o perioadă este polifonizată cu ce a rămas din perioadele anterioare, acestea din urmă au rol de contra-subiecte:



Se va observa lesne că m-a călăuzit ideea de investire a polifoniilor, cu dorința de a descoperi cum au apărut ele în arta sunetelor, fiindcă jocul abstract de sunete nu mi se pare o motivație incontestabilă.

## § 17. Polifonia (III)

M.M. - *Despre Polifonia (III) - Passacaglia del silenzio ați arătat în cartea Dvs. că "elementele care antrenează memoria folosesc impulsurile cele mai slabe, informația e la limita coerenței și a purtării de sensuri (zona liminală), palpînd liniștea care nu e niciodată totală în psihismul omenesc".*

Th.G. - Cred că e suficient de clar ce se spune. Pentru conciziune, doar cîteva exemple:

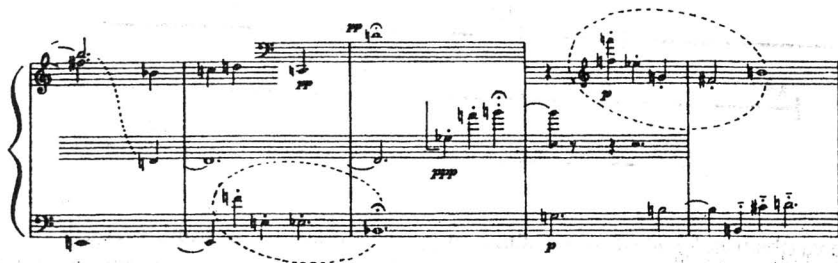


apoi un moment de *stretto*, spre sfîrșitul piesei:





Ideile melodice conducătoare au un contra-subiect ce revine cu ostinație:

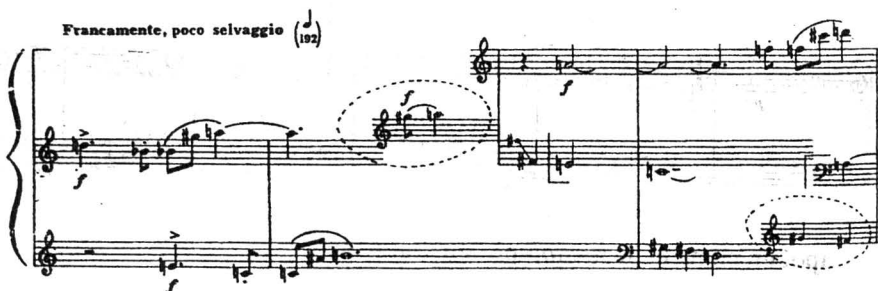


## § 18. Polifonia (IV)

**M.M.** - *Despre Polifonia (IV)* - *Bucolica revin la cartea Dvs., care o prezintă concis și plastic: "este un joc de profiluri (idei melodice) evocând rapeluri din Munții Apuseni, cu funcții avertizatoare, după un cod al comunicării, cunoscut de oamenii din partea locului. Urechea noastră asociază nu numai enunțul propriu-zis, ci și tipetele sau sunetele emise de păsări și animale, alcătuind împreună o lume sonoră plină de pregnanță și sugestii despre vitalismul spațiului înconjurător". Știi că ați folosit această idee și în Concertul pentru oboi, în final - Allegro molto giocoso quasi una cornamusa. Mai spuneți că această idee e de concepție virgiliană.*

**Th.G.** - Marele poet Virgiliu s-a extaziat în fața vitalismului din spațiul înconjurător și în capodopera sa *Georgicele* descrie tot ce e animat în jurul nostru: plantele, arborii, animalele și... albinele, care împart viața terestră cu noi. Mi s-a părut că toate astea pot genera o muzică.

## 12. POLIFONIA [IV] BUCOLICA





**M.M.** - Se observă și aici continuarea cu sunete imanente, în pasajele încercuite.

**Th.G.** - Înainte de a merge mai departe, aș dori să spun că alături de o tehnică polifonică decurgând din concepte clasice, care ar trebui să fie preponderente în viitoarele caiete ale *Columnnei modale*, în primele două am încercat și alte căi pentru ca "investigația" să fie mai variată.

## § 19. Polifonia da campane (I)

**M.M.** - Tot în cartea *Dvs. spuneți despre Polifonia da campane*: "dintr-un conglomerat de sunete rămase în rezonanță, urechea ar dori să inventeze melodii cu sens".

**Th.G.** - Aici am plecat de la misterul acustic al sonorității clopotului, impactul ei cu sensibilitatea noastră. Un astfel de sunet, descătușând instantaneu o cascadă de armonice, marchează puternic memoria noastră auditivă; clopotul depărtat e una, cel apropiat alta. Cine a stat în preajma acestei surse sonore fabuloase știe că stingerea ei se produce cu dispariția treptată a armonicelor, descriind parcă unul sau mai multe profile melodice; ca un fel de polifonie naturală inefabilă, întâmplătoare.

Plecând de aici, mi s-a părut că o atare idee ar face bună companie cu *Cantus planus*. Unul, două sau trei sunete (cu un decalaj rapid între ele), atacate martelat în fortissimo și lăsate să se stingă natural sînt continuate de minuscule polifonii, pe care noi le selectăm după un gust personal. De fapt, e vorba de un motiv predilect, aflat în *Cantus planus*:



Avem mai jos o "lovitură" de clopot și mica polifonie, ca un model ce se va continua pe alte sunete de clopot și alte mici polifonii:

## 2.POLIFONIA DA CAMPANE

[I]

Moderato giusto

Cînd muzica și-a epuizat oarecum interesul, viteza se dublează

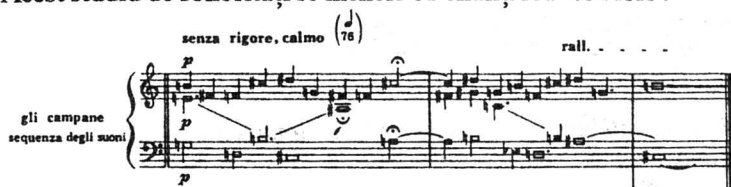
più mosso, quasi ritmato

și, după o concepție antropomorfă a naturii, motivul predilect parcă se revoltă:

## § 20. Invenzione con eterofonia

**M.M.** - *Antropomorfia aceasta am mai regăsit-o, cred, și în clopotele din Invenzione con eterofonia; parcă este prezentă peste tot și aș dori să amintesc și simfonia vocal-instrumentală Vocalizele mării, în care marea este tratată ca un personaj asemănător nouă, cu liniștea, bucuriile, dar și disperarea noastră.*

**Th.G.** - Consecuția loviturilor de clopot n-a fost întâmplătoare. Ea e înscrisă într-un cod anume, ca în muzica realizată de meșterii clopotari, pentru catedralele din occident. Acest studiu de sonorități se încheie cu enunțarea "codului":

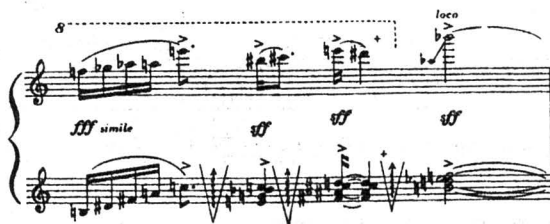


**M.M.** - *Ideea muzicii din Invenzione con eterofonia o formulați foarte lapidar: "o lume concretă e conținută de una fantastă, o suprafață se impregnează cu valențe noi după ce a străbătut tărîmuri îndepărtate, pre-existînd totuși în ea". Formularea aceasta este destul de ermetică și poate ați putea s-o comentați în plus.*

**Th.G.** - *Spiritul unei invențiuni clasice, oricît de scolastic, poate conține și el, în nuce, o lume imaginară, fantastă, spre care se poate deschide o fereastră; e tentativa pe care și-o propune această piesă. Acțiunea polifonică se reduce la două voci și are caracterul cunoscut. Iată un pasaj întâmplător din această invențiune:*



Linia melodică inițială suferă transformările de care se amintea:



care este tot un fel de moment *megalofonic*. Altă ipostază a ideii din invențiune:



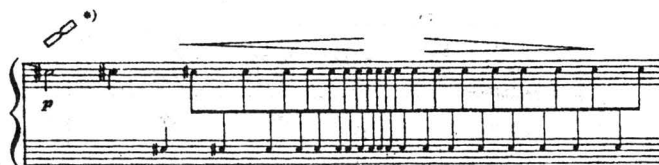
**M.M.** - *Invențiunea s-a transformat sub imperiul suprafeței intense, căpătînd o expresie diafană, irizată:*



*Toată această piesă, impregnată de poezie românească, ai zice chiar enesciană (Sonata I în fa diez minor pentru pian, Suita "Săteasca"), pare un eseu de a ne apropia culturi diverse.*

**Th.G.** - *Sînt reminiscențe și din Messiaen, dacă vreți, din piesele sale pentru pian; nu le-am urmărit ca atare, ele s-au înscris, nu știu cum, în atmosferă.*

**M.M.** - *Poate ar trebui amintit și momentul care evocă toaca:*



\*) comme „toaca” – instrument de bois, monastique

Th.G. - În universul sonor românesc, clopoțele, toaca, buciul, fluierul sînt prezente continuu și ici-colo sînt evocate ca un "coloriaj" al atmosferei generale.

## § 21. Eterofonia

M.M. - Știu că aveți o concepție diferită despre eterofonie, decît cele formulate curent.

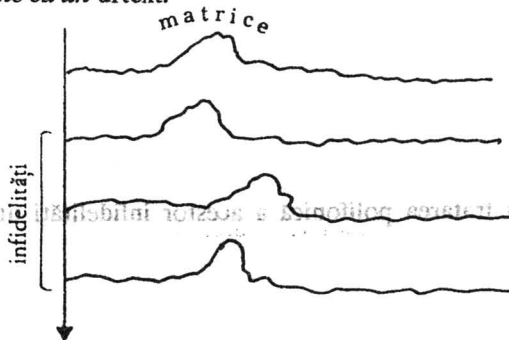
Th.G. - S-ar putea ca tot ceea ce s-a spus despre această posibilitate sintactică a muzicii să fie adevărat. Remarca mea constă în aceea că nu putem aplica metode de investigare structuraliste sau matematice într-un fenomen care ține de esența libertății. Invers, da, e posibil să-l analizăm cu oricîte metode matematice, dar nu să-l proiectăm pe baza lor; aici mi se pare că lucrurile sînt nefirești. Vom ajunge, cum procedează Xenakis, lucrînd cu computerul, la un fel de eterofonie, un conglomerat, un nor de sunete, care nu este eterofonia, așa cum a intuit-o Enescu. Convingerea mea este că totul pleacă de la farsele pe care ni le face nouă memoria, sau de la neputința noastră de a intona fidel o melodie. În arhivele folclorice se află fișele cu zecile de variante ale aceleiași melodii. E posibil să fi existat o *matrice* și o *fidelitate* inițială față de ea, din care s-au desprins o infinitate de *infidelități*, mergînd pînă la pragul *uluirii*. Matricea a avut poate, cîndva, un rol superior de stăruie, de model, dar rigoarea ei nu s-a mai impus.

Iată de pildă "matricea" care generează piesa *Eterofonia*.

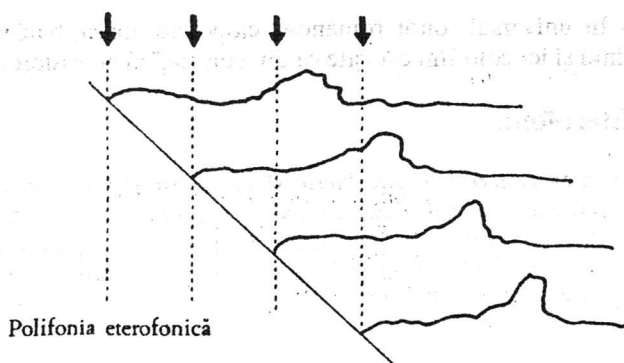
### 10. ETEROFONIA [I] \*



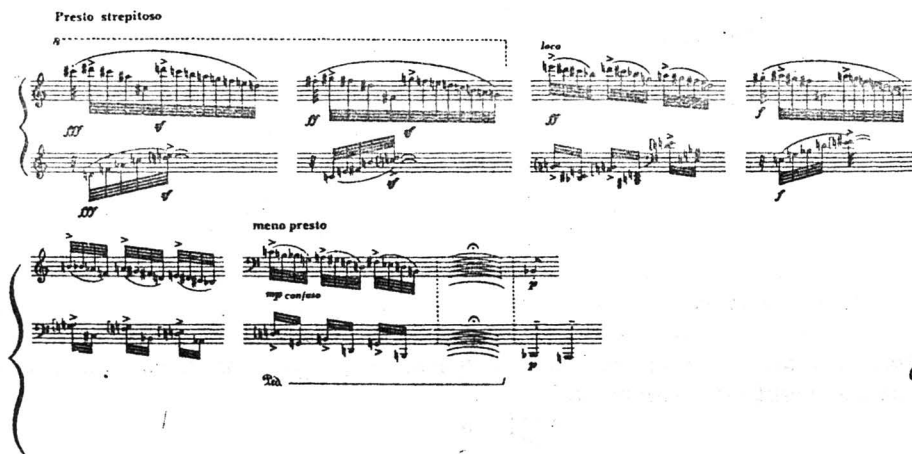
M.M. - În carte spuneți că "intonarea simultană a tuturor contururilor cu infidelitățile lor, generează eterofonia, creează un climat sonor (muzical) de o anumită culoare expresivă, specifică, adesea misterioasă; suma lor include în ea ceea ce nu se pierde, cu toată infidelitatea, un *stimmung*, un *ethos* inconfundabil, care e cel al matricei. Sentimentul domină conturul, este ca un urtext."<sup>1)</sup>



**Th.G.- Fenomen sinergetic, eterofonia este la limită, suma infidelităților intonate simultan, iar polifonia (eterofonică) se stabilește între fidelitate și infinitatea de infidelități, nu între subiect și contrasubiecte, ca în conceptul clasic.**



Din punct de vedere compozițional, în această piesă mai sînt prezente și cîteva *perdele ale uitării* (tenda d'oblio), ultima readucînd, ca printr-un paradox destul de obișnuit în viață, matricea inițială.



Există apoi în tratarea polifonică a acestor infidelități un *alto-relief* evocînd matricea:



și ultima cortină a uitării, care readuce prin miracol ideea melodică a matricei:



## § 22. Ideea de atelier

M.M. - Ați amintit deseori, când a venit vorba de Columna modală, că a fost pentru dvs. un fel de atelier. Ideea mi se pare interesantă dacă ne gândim că și Studiile de Debussy sînt un atelier, că și Ludus tonalis de Hindemith este același lucru, poate și cele douăzecișipatru de preludii și fugi de Sostakovici și, ca să ne întoarcem la marele model: Das Wohltemperierte Klavier de Bach. Riscul pe care îl văd în această idee este că artistul trebuie să beneficieze de o viață mai lungă, ca să poată și ieși din acest atelier. Amănuntele biografice influențează puțin părerile noastre despre o operă, dar cred că veți înțelege, poate mai mult decât alții, temerile mele.

Th.G. - Ideea de atelier (în artele plastice mai ales, dar și în muzică) apare când în mintea creatorului s-au adunat, în exces, diverse posibilități de alcătuire a unor opere finite și el dorește să le verifice rezistența (viabilitatea), în lumina realității, operele finite putînd fie să mai aștepte, fie să-și continue gestația. Acest moment coincide adesea cu descoperirea unui drum nou - legat de ce te-a interesat totdeauna și ceea ce poți face tu însuși - a unui cîmp vast din fața ta, pe care te grăbești să-l exploatezi. În ceea ce mă privește, cum cred că se știe, de multe decenii m-am aflat în cîmpul gravitațional al ideii de "melos românesc", al modului în care actul artistic se naște din necesitate, ca în arta populară, umbra oricărui gînd veleitar fiind aici exclusă. Cîte discuții, controverse,



îndelungi meditații au stîrnit aceste subiecte, s-ar putea confunda cu o întreagă viață. Dar cînd, după atîția ani, mi s-a revelat ideea *ethosului* și a *meta-lingajelor*, m-am aflat la frontiera unui drum parcurs, mînat de intuiție, și în față, așa cum spuneam, cu un cîmp vast. Pentru că nu de prelucrări de folclor e vorba, nici de a găsi forme adecvate la niște melodii cu iz popular, ci de a reconstitui dintr-o înfinitate de semne - unele bine conturate, dar cele mai multe delicate, discrete și abia vizibile - un univers sensibil și o posibilitate de a ne regăsi, ambiționînd chiar să comunicăm între noi. Am expus toate aceste idei cînd a fost vorba despre importanța *ethosului* și, prin *Columna modală*, am avut cel puțin două simțăminte dominante: că tehnica mea muzicală a progresat foarte mult și că mi s-a deschis dintr-odată în față un cîmp de activitate, care e de natură nu să dea aripi condeiului pe hîrtia cu portative, dar nici să-l poticnească.

## § 23. Ieșirea din atelier

**M.M.** - *Pe tot parcursul dialogului nostru, am amintit de lucrări care au fost compuse după Columna modală (terminată în 1985): Partita a sonar nr.1 pentru flauti, Cele patru concerte pentru vioară și orchestră de cameră "Anotimpurile", Cvartetul de coarde "În căutarea ecoului", ciclul de lieduri "Poeți și abisul timpului". Toate indică o adevărată ieșire din atelier. Se simte în aceste lucrări o elocință de un nivel mai înalt, o tehnică organic elaborată, o limpezire a gândului, care - fără să rupă lucrările din trecut - aduce o vizibilă decantare. Cum bine spuneți, se pare că nu putem ajunge la o oază în care să regăsim firul izvorului, fără a traversa un deșert, un lung drum inițiat. Și închei cu dorința ca atelierul Dvs. să genereze noi lucrări.*

28 februarie 1993

## NOTĂ

1) E celebră, la arhiva de folclor, o înregistrare cu mai multe microfoane, plasate înainte și în mod secret, într-un cimitir de pe lîngă Segarcea unde se desfășura un vechi ritual al femeilor din sat, care în zorii zilei morților își jeleau copiii, soții sau rudele dispărute. Era un vaer pe cam același bocet, multiplicat cu sute de voci. Rezultanta sonoră părea un plîns cosmic, dar univoc în expresie și sentiment.

ERATA la prima parte a dialogului apărut în revista MUZICA Nr. 2 / 1993: la pag. 27, parag. 1, rîndul 6, se va citi *relativ restrîns*; Cele 2 tabele de la paginile 32 și 33 vor fi citite pe poziții inverse, astfel încît paragraful nr. 8 "*Cele 6 cupluri. Șase moduri*", să-i corespundă tabelul cu *Columna modală* de la pagina 32; la pagina 40, din primul paragraf de după exemplul muzical lipsește următorul rînd : "*motivul generativ care suferă transformări continue se dovedește a fi, de fapt, un*".