

Arta de a compune tăcerea – pauza ca strategie componistică în muzica clasică occidentală. Câteva repere

Vlad Văidean

O aprinsă dezbateră despre natura spațiului a fost purtată, în secolul XVII, între filozofii Samuel Clarke și Gottfried Leibniz. Primul susținea concepția newtoniană, potrivit căreia spațiul există în mod absolut, adică găzduiește mișcările lucrurilor și ale corpurilor, totodată rămânând independent față de acestea. În fizica newtoniană este posibilă, cel puțin la nivel teoretic, imaginarea spațiului ca un recipient gol, sau umplerea lui cu un singur corp. Altfel spus, popularea spațiului reprezintă un fapt contingent. În schimb, Leibniz considera că spațiul nu este nimic altceva decât un sistem de relații între corpuri și lucruri, așa încât nu se poate vorbi despre el ca despre o entitate de sine stătătoare, și cu atât mai puțin nu se poate concepe ipostaza lui vidă sau locuirea lui cu un singur corp.

Ar putea fi imaginată angrenarea ipotetică a sunetelor muzicale și a tăcerii în fiecare din cele două raporturi enunțate. O concepție absolutistă asemănătoare celei newtoniene ar admite faptul că există într-adevăr un spațiu al tăcerii, pasibil de a fi populat cu sunete aranjate în secvențe artistice. Când se aude un sunet, el de fapt își face intrarea în spațiul preexistent al tăcerii, apoi își menține, o vreme, o anumită poziție în interiorul acestuia, adică survine după și este urmat de alte sunete, angajându-se în diverse raporturi cu ele, raporturi care la rândul lor se consumă în interiorul aceluiași atotcuprinzător și subzistent sân al tăcerii. În schimb, o concepție relativistă asemănătoare celei leibniziene ar susține că nu avem de-a face, în realitate, decât cu un sistem de relații urzite între evenimente sonore; spațiul tăcerii este, de fapt, o iluzie auditivă, o abstracțiune convențională pe care gândirea muzicală a adoptat-o tocmai pentru a se putea desfășura într-un mod cât mai coerent și autonom. Adevărul acestui fapt evident nu mai poate fi contestat, mai ales nu după ce inevitabila capodoperă 4'33" a fost ticluită¹. Însă dintr-un asemenea raționament s-ar putea deduce o concluzie inadecvată; s-ar putea crede că manifestările scriptice ale tăcerii – pauzele – nu sunt entități muzicale, de vreme ce nici sistemul de relații din care ele fac parte (adică tăcerea) și în care se află încastrate sunetele nu poate fi considerat o entitate reală.

¹ Vezi Vlad Văidean, „Arta de a plimba rama – tăcerea ca muzică a lumii în viziunea lui John Cage”, *Muzica*, București, an XXX, nr. 7, 2019, p. 49-74.

Apar, deci, câteva întrebări (majoritatea retorice): este tăcerea o condiție ontologică a muzicii, căreia nu doar îi susține, ci îi și influențează decisiv modurile de desfășurare temporală, sau ar trebui tratată doar ca un spațiu neutru, un recipient ce nu își pune amprenta asupra sunetelor care îl populează? Pot fi pauzele realmente considerate parteneri cu drepturi egale ai sunetelor muzicale? Sunt ele „bucăți” ocazional desprinse din spațiul înconjurător de tăcere în sânul căruia se desfășoară muzica, sau constituie mai degrabă aspecte structurale ale sistemului de relații plăsmuite între componentele muzicii?

Lăsând deoparte meditațiile ce se pot derula din belșug pe marginea tăcerii ca instanță deopotrivă originară și devoratoare a muzicii, propunerea însemnărilor următoare este întrucâtva mai pedantă, pentru că are în vedere să demonstreze într-o manieră mai aplicată ceva ce de regulă nu beneficiază de asemenea tratamente: adoptând logica unei perspective istorice și culturale fatalmente parțiale, voi urmări implicațiile tăcerii atunci când ea devine apartenență unui discurs muzical, deci contextualizată metric, comensurabilă ritmic și conotativă. Voi merge pe urmele câtorva ipostaze emblematice pe care le capătă în muzică tăcerea atunci când îi sunt valorificate valențele de strategie componistică activă, de agent ce modelează fluxul muzical, configurându-i limitele deopotrivă fizice și metafizice, articulându-i structurile prin elocvente demarcații și respirații, reliefându-i anumite gesturi, atitudini sau prelungiri spre inefabil. Pe scurt, invit la parcurgerea unei mici istorii (selective, deci subiective) a procedurii tehnic cunoscut sub denumirea de *pauză muzicală*.

Preliminarii medievale – prime codificări ritmice ale pauzelor muzicale

Deși inițial, la fel ca în perioada monodiei gregoriene, notația polifonică medievală s-a rezumat la indicarea scurtelor momente de tăcere printr-un semn nedeterminat ritmic, dezvoltarea și rafinarea constantă a notației mensurale a determinat o sporire rapidă a exigențelor gradului de specificitate scriptică. Principiul identificării și măsurării cât mai exacte a înălțimilor melodice, respectiv a duratelor ritmice, a trebuit să se impună și în privința pauzelor, căci capacitatea de semnalare lămurită a acestora constituia, în fapt, capacitatea esențială de a evidenția diviziunile interne ale fluxului muzical, precum și disponibilitatea compozitorilor și a scribilor de a considera un asemenea demers drept un procedeu muzical necesar, asumat în mod explicit, dincolo de semnificația tacită a unor convenții nescrise.

Cel care a contribuit decisiv la cristalizarea și stabilizarea notației mensurale în secolul XIII a fost Franco din Köln, reputat teoretician, probabil și compozitor. Conform propriei semnături de la finalul tratatului *Ars cantus mensurabilis*, a deținut în orașul natal influența poziției de preceptor al Cavalerilor Ospitalieri din Ordinul Sfântului Ioan și a activat mai apoi la Paris, în calitate de capelan al Papei. Titlul citat apare pe frontispiciul principalei sale scrieri teoretice, elaborată în jurul anului 1260, abundant citită, copiată și

comentată în decursul următoarelor două secole, considerată manual de căpătâi în toată perioada ce retroactiv avea să devină cunoscută drept *Ars antiqua*. Spre deosebire de majoritatea autorilor de lucrări teoretice din acele vremuri, Franco din Köln își propusese în *Ars cantus mensurabilis* să evite speculațiile metafizice pe marginea muzicii și să ofere în schimb un ghid cât se poate de practic, presărat cu exemple muzicale special destinate cântăreților, pentru a le explica pas cu pas tehnicile componistice care făcuseră faima școlii de la Notre-Dame. El sintetiza de fapt, într-o expunere clară și logică, noua concepție asupra sistemului de notație muzicală pe care mulți alți teoreticieni începuseră să îl forjeze în anii 1240-1270.

Ideea cu adevărat inovatoare a tratatului pleda pentru determinarea duratelor ritmice nu numai în funcție de diverse reguli nescrise și de contextul cântării muzicale (după cum se întâmplase în sistemul modurilor ritmice de până atunci), ci într-o strictă dependență de simbolizarea lor pe pagina de hârtie. Franco din Köln propunea, în acest sens, șase semne pentru notarea proporțională a valorilor ritmice: *longa* dublă (intitulată mai târziu *maxima*), *brevis* și *semibrevis* (alte trei valori ritmice și mai scurte – *minima*, *semiminima/fusa* și *semifusa* – aveau să fie introduse ulterior în Franța); fiecare dintre acestea putea fi perfectă sau imperfectă, în funcție de subdivizarea în trei sau, respectiv, în două note cu valoare ritmică imediat inferioară¹. Prin corespondență, Franco din Köln a postulat simboluri care să semnaleze de asemenea și absența sunetelor: *pausa perfecta* (echivalentă cu o *longa perfecta*), *pausa imperfecta* (echivalentă cu o *longa imperfecta*, iar mai târziu cu o *brevis* alterată), *pausa brevis* (echivalentă cu o *recta brevis*), *pausa maior semibrevis* (echivalentă cu două treimi dintr-o *brevis*), *pausa minor semibrevis* (echivalentă cu o treime dintr-o *brevis*).

Mai exista și semnul *finis punctorum*, care nu avea o durată precis determinată, căci indica, printr-o linie verticală trasată pe tot portativul, cel mai consistent interval de tăcere, menit să încununeze încheierea unei secțiuni sau a unei piese în întregul ei. Adresată în mod direct călugărilor-cântăreți (care în acea perioadă erau și ascultătorii principali ai cântărilor gregoriene), această indicație avea menirea să-l numere printre ascultătorii săi și pe însuși Dumnezeu, așa încât pecetluirea muzicii prin păstrarea finală a unor momente de tăcere unanimă să devină un prilej – asemănător rugăciunii – de contemplație colectivă și de comuniune cu divinitatea. Importanța unui astfel de semn apare cu atât mai semnificativă cu cât prevestește, cel dintâi într-o manieră atât de explicită, valorificarea modernă a tăcerii în sălile de concerte, ca procedeu ritualic de înrămare estetică și instituțională a operelor muzicale. Căci atunci, în decursul secolului al XIX-lea, s-a petrecut translarea atmosferei de devoțiune liturgică în templele seculare ale artei, pentru a selecta și izola astfel un spațiu imaginar privilegiat, în care lucrările muzicale autonome să

¹ Franco din Köln se numără printre puținii autori ce precizează în mod explicit faptul că această codificare ternară, în care rolul ordonator și estetic superior îl deține numărul trei, reflectă perfecțiunea Sfintei Treimi.

ruleze netulburate de zgomotul social al lumii din afara sălilor de concerte. De altfel, prilejuirea unor momente tăcute de coeziune spirituală între muzicieni și ascultători a devenit pentru romanticii târzii aproape un manierism, prin notarea frecventă în partituri a unei *fermata* deasupra barei duble finale, ori prin adăugarea unei ultime măsuri de tăcere generală, la rândul ei deseori însoțită de o *fermata*.

Cu privire la teoretizarea lui Franco din Köln, s-ar mai putea susține că atenția specială pe care a acordat-o pauzelor muzicale se încadra într-un anumit spirit al vremii, căci posibilitatea (ori imposibilitatea) măsurării absenței unei cantități constituia un subiect de intense dezbateri în cercurile filozofice pariziene, cu atât mai intense cu cât între numerele romane, aflate pe atunci în uz, nu se regăsește vreunul echivalent cu ceea ce arabii știuseră să noteze prin cifra zero. În orice caz, faptul că absența sunetului a început să fie măsurată a adus certe beneficii și a contribuit la dinamizarea artei muzicale în Occident. De pildă, o tehnică muzicală sofisticată, nouă pe atunci, precum *hocquetus* nu ar fi fost posibilă fără notarea minuțioasă a pauzelor. Franco din Köln a mai surprins, în acest sens, încă un aspect esențial – acela că eficiența tăcerii depinde de atitudinea celor ce cântă, de receptivitatea lor sporită: atunci când, în context polifonic, apărea specificată tăcerea unei anumite voci (*vox amissa*), cântăreții în cauză nu aveau nicidecum căderea să se rezume la faptul de a asigura, în mod pasiv, vacuitatea acustică a vocii respective, ci ei trebuiau să se angajeze activ în ascultarea restului vocilor (*vox prolata*). Ulterior, o scrupulozitate sporită în legătură cu situația semnalată prin *vox amissa* i-a determinat pe scribii medievali să adopte faimosul imperativ latin *tacet*, rămas în uz până în prezent, ca un procedeu de simbolizare generală și abreviată a perioadelor de tăcere neîncadrate metric¹.

Pauza ca figură retorică în muzica vocală renescentistă și barocă

Exigența preciziei în notarea muzicii a obligat nu numai la redarea acribică a gândului muzical prealabil, ci totodată a stimulat noi și originale manipulări ale acestuia, influențând ea însăși configurația gândirii componistice. În deceniile din jurul anului 1400, muzicieni savanți precum Dufay, Ockeghem sau Busnois au excelat în folosirea unei stufoase și subtile notații polifonice, în cadrul căreia pauzele, efectele *hocquetus* și sincopările retorice alcătuiau un arsenal tehnic de extrem rafinament. Puțin mai târziu, această valorificare manieristă a notației muzicale și-a extins semnificativ implicațiile, până s-a ajuns la plăcerea cu care madrigaliștii italieni și englezi de

¹ Pentru redactarea acestor observații rezumative despre teoretizarea pauzelor realizată de Franco din Köln, am consultat traducerea în engleză a unor fragmente din *Ars cantus mensurabilis*, inclusă în *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*, ed. Oliver Strunk, W.W. Norton & Company, New York, 1950, p. 139-159. Vezi și Ian D. Bent, „Musical notation”, *Encyclopædia Britannica*, 1998, <https://www.britannica.com/art/musical-notation>.

la cumpăna secolelor XV-XVI sugerau sensuri extra-muzicale prin simboluri și încifrări pur muzicale: uneori culoarea neagră a notelor era folosită pentru evocarea întunericii sau a morții, altele dimpotrivă, notele nu erau umplute, astfel încât culoarea lor albă să facă trimitere la lumină sau puritate. Scrierea încrucișată a unui grup de note constituia simbolizarea vădită a crucifixului, procedea atât de îndrăgit și de Bach mai târziu. Nu de puține ori pasiunea caligrafică lua chipul unor somptuoase și întinse tapiserii, gândite să seducă mai degrabă ochiul decât urechea, căci acestea din urmă îi era aproape imposibil să discearnă luxuriantele hățșuri sonore ce rezultau din cântarea propriu-zisă a respectivelor jungle polifonice. Chiar așa a și fost poreclită această erudiție muzicală superlativă – „muzică a ochiului” (după sintagma binecunoscută a lui Alfred Einstein), scoțându-se astfel în evidență faptul că surplusul de indicații scrise ajunsese în secolul XV să facă parte integrantă din modul în care era concepută și receptată muzica.

Evoluția aceasta fusese favorizată și de schimbarea decisivă de paradigmă pe care gândirea muzicală a cunoscut-o spre sfârșitul secolului XV, ca urmare a răspândirii viziunii umaniste și a redescoperirii tratatelor antice greco-latine despre retorică și oratorie (Aristotel, Cicero, Quintilian). Pe scurt, se impusese ideea generală că „muzica poate și trebuie să exprime conținuturi afective, picturale”¹. Dacă teoreticienii și polifoniștii medievali prețuiseră arta muzicală în primul rând în virtutea congruenței sale (simbolice sau efective) cu legile și principiile fizico-acustice, matematice, ale universului, renașterii în schimb adaugă acestei viziuni eminamente abstracte și cerebrale o mai pronunțată, mai explicită preocupare pentru compunerea, practicarea și receptarea muzicii în concordanță cu criteriile gramaticale, retorice și poetice. Altfel spus, îi conferă muzicii statutul de *limbaj*, care nu numai că traduce speculații numerice și viziuni mistice asupra orânduirii cosmice, ci totodată e apt și chiar dator să exprime, printr-o elocventă persuasiune, pasiunile ce orânduiesc sau, dimpotrivă, răvășesc sufletul omenesc. Structura însăși a învățământului occidental reflectase, în decursul aceluiași secol XV, noua concepție, determinând migrația muzicii din hotarele artelor exacte (așa-numitul *quadrivium*, alcătuit din aritmetică, geometrie, astronomie și muzică) și alăturarea ei disciplinelor liberale (gramatica, retorica și dialectica, reunite în *trivium*) ce aveau drept obiect de studiu arta folosirii și analizării limbajului în vorbire și în gândire. În definitiv, procedând astfel, universitățile europene nu făceau decât să repună în drepturi ceea ce încă de la grecii antici, atât de atenți la ethosurile diferite ale modurilor muzicale, fusese recunoscut drept cea mai covârșitoare putere a muzicii, deopotrivă fermecată și primejdioasă – puterea de înrăurire a sentimentelor, modelarea benefică ori manipularea negativă a emoțiilor. Nu au lipsit, firește, nici din cântările liturgice medievale reflexele retoricii moștenite din oratoria antică; însă mai ales odată cu emanciparea polifonică petrecută în spațiul neerlandez, reflexele respective s-au subordonat

¹ Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2010, p. 68.

multă vreme idealului de orânduire matematică savantă, așa încât, printr-un soi de compensație, domeniul lor predilect de manifestare a ajuns atunci să se refugieze în sensibilitatea muzicală mai simplă, mai directă, specifică trubadurilor, apoi jonglerilor și menestrelilor, dar și în arta polifonică engleză și italiană, care se păstrase dintotdeauna mai apropiată de nevoia exprimării muzicale directe. Astfel, tocmai din contactul constant între elitista muzică sacră și „impura” muzică profană, apoi între franco-flamanzi și italieni, precum și între englezi și franco-flamanzi, avea să se impună definitiv conceperea muzicii în cheia expresivității retorice, „transformând compoziția muzicală într-o știință bazată pe relația cuvânt-sunet”¹.

Mai ales grație madrigaliștilor italieni din secolul al XVI-lea a căpătat expresie deplină noul ideal al îngemănării, aproape picturale, între cuvintele poetice și discursul muzical. Iar angajarea tăcerii sub forma pauzelor a constituit, în ansamblul acestui repertoriu, un procedeu expresiv într-atât de frecvent și de grăitor, încât ar fi cu siguranță o pedanterie redundantă tentativa utopică de a inventaria cât mai multe din situațiile survenirii sale. De aceea, întrucât include mai multe ipostaze relevante ale tăcerii valorificate expresiv, ar fi poate suficientă semnalarea unei capodopere precum *Sospirava il mio core*, inclusă de Carlo Gesualdo da Venosa în cel de-al treilea caiet al său de madrigale, publicat în 1595:

The image shows a musical score for five voices: CANTO, QUINTO, ALTO, TENORE, and BASSO. The score is for the madrigal 'Sospirava il mio core' by Carlo Gesualdo da Venosa. The lyrics are in Italian and discuss the soul and the Holy Spirit. The score is complex, with many rests and overlapping vocal lines.

Ex. 1: Carlo Gesualdo da Venosa, *Sospirava il mio core*, măs. 1-9 [preluat din *Madrigali a cinque voci, Libro III*, ed. Christos Christodoulou, CC BY-NC 4.0, 2016, p. 25]

¹ Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte*, p. 59.

Plasticizarea suspinului prin întreruperi scurte și repetate ale unei melodii – procedeu foarte frecvent în multe lucrări vocale renascentiste și baroce – are parte în acest madrigal al lui Gesualdo de o concretizare dintre cele mai emblematice: verbul *sospirava* este întretăiat de suspinul muzical al pauzelor, iar fiecare apariție a substantivului *sospir* este urmată la rândul ei de câte o scurtă pauză pe tot parcursul piesei. O conotație diferită poartă pauza de durată mai lungă ce împlinește muzicalizarea verbului *spiro*; în ea poate fi întrevăzută consacrată asociere a tăcerii cu evocarea muzicală a morții. Legătura dintre aceste două noțiuni a constituit, desigur, un străvechi și inepuizabil subiect de meditație pentru imaginația muzicală colectivă¹. Dar abia accentuarea, în Renaștere și în Baroc, a potențialului muzicii de a imita (străvechiul *mimesis* aristotelician) și influența expresiv afectele omenești va impune convingător simbolizarea muzicală a morții prin tăcere, echivalând transgresarea/ pierderea/absența vieții cu cea a sunetului. Din această perspectivă merită amintit cazul mai aparte al madrigalului *Ahi, misera mia vita*, compus în 1609 de Johann Grabbe, un discipol mai puțin cunoscut al lui Giovanni Gabrieli:

Ex. 2: Johann Grabbe, *Ahi, misera mia vita*, măs. 39-44

[preluat din Heinrich Schwab, „Kammermusik og lokalitet – fra den private til den offentlige præsentation”, *Musik og forskning*, vol. 24, 1998-99, p. 12]

¹ Ca un exemplu timpuriu poate fi citată în acest sens balada *Armes, amours/O flour*, compusă în secolul XIV de Franciscus Andrieu, pe versurile unei elegii scrise de Eustache Deschamps cu prilejul morții lui Guillaume Machaut (1377); textul refrenului se încheie cu sintagma „la mort Machaut, le noble retorique”, iar după cuvântul „mort”, apoi din nou după numele compozitorului, o pauză generală spintecă discursul tuturor celor patru voci, impunând deplângerea îndoliată a faptului că „nobila retorică” etalată de vocea lui Machaut s-a stins pentru totdeauna.

Se poate cu ușurință observa felul cum fiecare mențiune în text a cuvântului „moarte” determină stingerea treptată a fiecărei voci în parte, până când soprana rămâne să încheie singuratic discursul, pe un timp slab. Însă nu doar atât, căci finalul piesei ar putea fi catalogat drept un fel de reducere la tăcere a sopranelor, în sensul în care ultima intervenție melodică reprezintă coborârea într-un registru grav greu accesibil vocii respective, ceea ce probabil se vrea a fi sugestia unui tip de cântare imaginară, „tăcută”. E sesizabilă în plus, din punct de vedere armonic, omiterea unei cadențe explicite, semnătura pecetluitoare revenindu-i de fapt unei pauze semibreve, procedeu care în secolele următoare va constitui, după cum am precizat deja, un veritabil gest manierist, dar care încă poate fi considerat o inovație la vremea în care scria Grabbe. Conjugarea atâtor tehnici neobișnuite îl determină pe exegetul Heinrich Schwab să vadă în această abordare un tip de „exegeză muzicală de cel mai înalt nivel”, ce merită pe bună dreptate catalogată chiar ca o situație absolut unică în întreaga istorie a madrigalelor¹.

Importanța acordată de madrigaliști reprezentării afectelor în muzică a devenit, în perioada barocă, una dintre legile noilor forme scenice și semi-scenice care îmbinau textul literar, jocul dramatic și discursul muzical. Iar tăcerea, desigur, nu a încetat să fie considerată un dispozitiv retoric esențial, apt să contribuie, în momentele potrivite, la amplificarea tensiunii și caracterizarea psihologică a personajelor. Ea era angajată mai ales în acel stil *rappresentativo* derivat din declamarea expresivă a unui text poetic. Iată, de pildă, vestitul recitativ din actul al doilea al operei *Orfeo* de Monteverdi (1607):

The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's *L'Orfeo*, Act II, recitative "Tu se' morta". The score is written for voice and lute. The title "ORFEO" is at the top left. The lyrics are: "Tu se' mor - ta se' mor - ta mia vi - ta ed io respi - ro, tu se' da me par - ti - ta,". The score includes a piano introduction with the text "Un organo di legno e un chitarone (Largo)". The music is in a recitative style, with a slow tempo and a focus on the text.

Ex. 3: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, SV 318, actul II, recitativul *Tu se' morta*, măs. 1-6

[preluat din *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, vol. 11, ed. Gian Francesco Malipiero, Universal Edition, Viena, 1930, p. 62-63]

¹ „Dette er musikalsk eksegese på højeste niveau. At slutte en 5-stemmig madrigal på denne måde ved at undlade en afsluttende kadence må siges at være et absolut unikum i madrigalgenrens historie”. Heinrich Schwab, „Kammermusik og lokalitet – fra den private til den offentlige præsentation”, *Musik og forskning*, vol. 24, 1998-99, p. 11.

Orfeu tocmai a primit vestea morții Euridicei, iar solilocviul prin care își exprimă îndurerarea nu poate începe decât printr-o tăcere rănită a glasului său. Astfel, în răstimpul dilatat al primei măsurii, când sobrietatea vibrantă a atmosferei este statornicită prin acordul instrumental, ascultătorii au prilejul de a consuna cu încremenirea lui Orfeu, aproape auzindu-l cum își caută în gând cuvintele potrivite prin care să reacționeze. Apoi, odată ce și-a adunat puterile, prima lui intervenție pâlpâie scurtă și nesigură, ea însăși străbătută de tăcere, ca și cum nu ar vrea să dea crezare faptului evident pe care îl enunță: „tu... sei morta” („tu... ai murit”). Recade deocamdată în tăcere, luându-și din nou răgazul de a interioriza tragicul eveniment. Izbutește să extindă fraza începută, o răsuște astfel încât să se refere la propria lui condiție: „tu sei morta, mia vita” („tu ai murit, viața mea”). Încă o pauză se interpune, înainte ca Orfeu să remarce: „ed io respiro” („iar eu [încă] respir”). Astfel, printr-o iscusită dozare a tăcerilor, Monteverdi îi oferă, pe de o parte, personajului Orfeu mijloacele de a-și îngemăna propriul destin cu cel al Euridicei, iar pe de altă parte prilejuiește momente semnificative în care interpretul și ascultătorii săi se apropie cel mai mult de stadiul unei comuniuni de intenții.

Tăcerea capătă o altă fațetă pregnantă în prologul aceleiași opere:

Hor mentrei canti al . ter . no hor lie . ti hor me . sti non si mo . va

Au . gel . lin fra que . ste pian . te ne a 'o . da

in que . ste ri . ve on . da so . nan . te et o . gni au .

. ret . ta in suo cam . min a 'ar . re . . sti .

Ex. 4: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, SV 318, Prolog, măs. 46-54
[preluat din *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, vol. 11, ed. Gian
Francesco Malipiero, Universal Edition, Viena, 1930, p. 7-8]

Aici cuvântul inaugurator îl deține însăși Musica, apărută pe scenă ca personaj alegoric (astfel de prezențe erau frecvente în acele prime opere din

zorii secolului XVII). După ce s-a adresat curtenitoare ascultătorilor, numindu-i „iluștri eroi” și „nobile vlăstare regale”, ale căror fapte înălțătoare nu pot fi pe deplin relatate; după ce și-a recapitulat „cartea de vizită” în tradiționala cheie pitagoreică, prezentându-se atât ca *musica humana*, capabilă deopotrivă să liniștească sau să aprindă inimile, cât și ca *musica mundana*, ale cărei cântece fermecate hrănesc dorul transcendent al oamenilor după armonia sferelor; și după ce anunță subiectul mirabilei și tragicei *favola in musica* ce stă să înceapă – povestea semizeului Orfeu, capabil, prin armoniile lirei sale, să îmblânzească fiarele sălbatice și să se coboare în tărâmurile morților; după toate aceste rafinate preliminarii, Musica le adresează tuturor ascultătorilor – păsări, valuri, adieri – cererea de a păstra tăcere în tot timpul în care ea cântă. Și, de fapt, ea însăși devine în final tăcută, căci ultima strofă e străbătută de pauze tot mai abundente, atât în partea vocală, cât și în cea a basului continuu. Rezultă de aici încă un exemplu timpuriu de gest componistic prin care încărcătura semantică a unor pauze implicate în context muzical devine elocventa impunere a unei anumite etichete de comportament estetic. Mai precis, Monteverdi își invită publicul să conștientizeze faptul că muzica se cuvine ascultată cu acel tip de atenție pe care numai atitudinea de reculegere tăcută îl poate prilejui.

În decursul întregului secol al XVII-lea, analogia dintre muzică și retorică va fi cultivată din plin, în acea epocă atingându-și în fapt apogeul: activitatea compozitorului era concepută, pe de o parte, ca o potrivire de sunete și acorduri, ca o treptată construire, divizare și îmbinare a acestora în unități temporale periodice, echivalente cu cuvintele și frazele din limba vorbită. Însă, pe de altă parte, toți parametrii sonori (tonalități, ritmuri, forme, timbruri) trebuiau (și nici nu aveau încotro decât) să treacă dincolo de acest nivel strict gramatical, adică să comunice idei și să întruchipeze conținuturi afective. Și tocmai disciplina retoricii putea constitui liantul ideal între dibăcia strict tehnică a aranjării sonorităților muzicale și direcționarea semantică a acestora în sensul unor reprezentări afective intenționate. Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) – autor al unei celebre monografii despre Bach (1802), dar și al *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788), în care e cuprinsă și o ultimă sinteză teoretică de amploare în domeniul retoricii muzicale baroce – avea să sublinieze că „aranjarea estetică a gândurilor muzicale” reprezintă demersul de bază al unei bune retorici muzicale. De aceea, el nu putea pune „degenerarea” muzicii din timpul său decât pe seama aplicării defectuoase a acestui principiu fundamental, care stipula faptul că orice autor responsabil al unui „discurs sonor” (*Klangrede*, concept retoric propus pentru prima oară de Johann Mattheson, autor citit și citat de Forkel) trebuie să îmbine gândul și sentimentul într-o formă convenabilă, aptă să convingă și, totodată, să seducă ascultătorul:

Un punct central al retoricii și esteticii muzicale îl reprezintă așadar faptul de a orândui gândurile muzicale și evoluția sentimentelor exprimate de acestea în așa fel încât să intre într-o relație specială cu inimile noastre, la fel cum se întâmplă și într-un

discurs, anume conform rațiunilor logice care înlănțuie ideile spiritului nostru.¹

Având în vedere asemenea deziderate estetice, muzicienii și exegeții baroci (îndeosebi cei din spațiul german) s-au angajat într-o veritabilă obiectivizare a mijloacelor de care dispunea un compozitor pentru a exprima pasiunile omenești în reprezentări muzicale convingătoare. S-au născut, din acest demers tipic pentru raționalismul epocii, nenumărate tratate ce își propuneau să codifice figuri muzicale asemănătoare cu cele din oratoria antică, majoritatea denumite chiar prin termeni proveniți din retorica greco-latină, însă existând și unele specific muzicale, fără echivalent în retorica poetică. De la Joachim Burmeister, trecând printr-o pleiadă de savanți precum Lipius, Nucius, Thuringus, Herbst, Kircher, Bernhard, Ahle, Janovka, Walther, Vogt, Scheibe, Spiess, și ajungând până la Forkel, așa-numita *Affektenlehre* s-a concretizat treptat sub forma compendiilor ce inventariau ca figuri retorice tot felul de microstructuri melodice, ritmice, dinamice și timbrale prin intermediul cărora devenea posibilă o elaborare unitară și omogenă, deopotrivă agreabil decorată, a discursului muzical. Altfel spus, redarea afectelor în muzică nu era nicidecum lăsată în voia capriciilor subiective sau a efuziunilor sentimentale, ci atent controlată și planificată, cu aceeași grijă pentru efect pe care o presupunea și dibăcia oratorică:

Chiar dacă pune accentul pe sentiment, demersul său [al compozitorului baroc – *n.m.*] va fi totuși mult diferit de cel al creatorului romantic, bazat pe spontaneitate emoțională, pe o altfel de ideologie, ce respinge raționalismul (fără a-l putea evita însă, în ultimă instanță). În plus, trebuie subliniat faptul că apelul la figurile retorice (componente ale unui adevărat vocabular muzical) pentru întruchiparea afectului muzical nu este suficient în a asigura valoarea unei muzici, care poate rămâne un simplu compendiu de figuri, fără a se înscrie în rândul capodoperelor.²

Încercând o organizare a tuturor acestor figuri retorice risipite, nesistematic, prin tratatele secolelor XVII și XVIII, exegeza muzicologică modernă a identificat posibilitatea de a le grupa în șapte categorii pe cele mai frecvent folosite. Între acestea, categoria figurilor retorice alcătuite prin pauze deține un loc consistent: încă din secolul XVI, numeroși autori remarcaseră

¹ „Die Anordnung musikalischer Gedanken, und die Fortschreitung der durch sie ausgedrückten Empfindungen, so daß sie unserm Herzen in einen gewissen Zusammenhange beigebracht werden, wie die in einer Rede enthalteten, nach logischen Grundsätzen auf einander folgenden Ideen unserm Geiste, ist daher ein Hauptpunkt in der musikalischen Rhetorik und Ästhetik”. Johann Nikolaus Forkel, citat de Natasa Nestic, în *Die Pause in der Musik Anton Weberns*, dizertație de master, Kunstuniversität, Graz, 2009, p. 11.

² Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte*, p. 82.

valoarea artistică, „eleganța și suavitatea”¹ pauzelor survenite în reprezentarea muzicală a unui text literar, și mai ales în cazurile în care sublinierea și clarificarea semnificației poetice se petrecea prin cufundarea în tăcere a tuturor vocilor. În acest sens, un fenomen bine-cunoscut, apreciat ca o necesitate deopotrivă tehnică și expresivă, îl reprezenta structurarea motetelor renascentiste în funcție de cezurile care articulau textele poetice. Pe lângă faptul că facilita diferențierea secțiunilor literare (pe cale de consecință, și a celor muzicale), pauzele puteau fi folosite de asemenea într-o manieră mai explicită, aptă să contribuie la dimensiunea semantică și simbolică a unor cuvinte, gânduri sau imagini specifice implicate în textul poetic. Iată, de pildă, cazul celebrului motet *Ave Maria, virgo serena* de Josquin des Prez, în care ultima adresare către Fecioara Maria („*O Mater Dei*”) – omofonă dintr-odată, după ce întreaga piesă s-a desfășurat conform tipicului polifonic – este înrămată și pusă într-o lumină specială prin câte o pauză generală ce o precedă și îi urmează, fiecare îndelung prelungită:

The image shows a musical score for Josquin des Prez's motet 'Ave Maria, virgo serena', measures 142-152. It is a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: 'O Ma - ter De - i, me - men - to me - i. A - men.' The score features a long, sustained note for the word 'Amen' in each part, indicating a general pause. The measures are numbered 145 and 150.

Ex. 5: Josquin des Prez, *Ave Maria, virgo serena*, măș. 142-152 [preluat din Josquin des Prez, *Ave Maria, virgo serena*, ed. Allen Garvin, CC BY-NC 2.5, 2016, p. 5]

Această strânsă dependență a reprezentării muzicale de mesajul expresiei literare reprezintă de fapt principalul motiv pentru care figurile retorice formate prin pauze au dobândit fațete extrem de variate în teoria barocă a afectelor. Multe nu aveau corespondente în retorica poetică, întrucât aceasta nu considera tăcerea ca făcând parte din structura propriu-zisă a unui discurs, ci o trata mai degrabă ca pe un aspect practic ce ținea de domeniul nesistematizat scriptic al pronunției, și deci varia în funcție de caracteristicile fiecărei situații particulare. Tăcerea ajunsese să dețină în schimb o însemnătate evidentă într-o artă precum cea muzicală, unde punctele sensibile de dispariție a sunetelor se cereau cât mai precis notate și justificate estetic. Astfel, modalitățile de întrebuițare muzicală a tăcerii au fost circumscrise de teoreticienii baroci unor șapte figuri retorice, care pot fi înțelese mai bine prin împărțirea lor în două categorii principale: pe de o parte, pauze generale, menținute îndelung în toate compartimentele unei compoziții, și survenite fie

¹ Atribute enunțate de Gallus Dreßler, unul dintre primii autori care, în tratatul său din 1563/64, intitulat, în mod semnificativ, *Praecepta musicae poeticae*, a relaționat pauza cu redarea muzicală a textelor literare. Citatul original în latină este reprodus de Dietrich Bartel în importanta sa lucrare, care ghidează și observațiile de față, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln & Londra, 1997, p. 362.

la final, fie subit, în plină desfășurare muzicală (*abruptio*, *aposiopesis*, *homoioptoton* și *homoiooteleuton*¹); iar pe de altă parte, pauze scurte ce întretaie linii melodice individuale, fie din rațiuni pur structurale (*tmesis*), fie cu scopul de a plasticiza ilustrarea muzicală a textului (*ellipsis* și *suspiratio/stenasmus*)².

Clasificarea aceasta poate căpăta însă o înfățișare cu totul diferită în cazul în care drept criteriu taxonomic nu mai e considerat *locul aplicării* pauzelor (întreaga țesătură muzicală sau un anumit parcurs melodic), ci *rolul propriu-zis muzical* al fiecărei figuri în parte. Se impun astfel distincții mai subtile: în primul rând, între *abruptio* și *aposiopesis* (prima semnalează procedeele de întrerupere a discursului muzical, pe când a doua constituie pauza generală prin care este realizat acest procedeu), apoi între *tmesis* și *suspiratio* (la fel, prima face referire la fragmentarea liniei melodice, pe când a doua desemnează scurtele pauze care înfăptuiesc fragmentarea respectivă). Așadar, conform acestui nou criteriu taxonomic, cele două categorii ale figurilor formate prin pauze capătă componența următoare: pe de o parte, *abruptio* și *tmesis* (figuri ce indică nu atât tăceri în sine, cât procedeele prin care survin tăcerile muzicale, anume întreruperea subită a discursului muzical sau omiterea unui anumit sunet ori a unei anumite armonii consonante cu rol de cadență), iar pe de altă parte, *aposiopesis* (cu cele două subdiviziuni ale sale), *ellipsis* și *suspiratio* (figuri ce indică, prin semnul grafic al pauzei, fenomenul propriu-zis al tăcerii). În acest sens, un recitativ lapidar, însă cu o deosebită pondere expresivă, din oratoriul *Patimile după Ioan*, BWV 245, de Johann Sebastian Bach, oferă o exemplificare clarificatoare a distincției dintre *abruptio* și *aposiopesis*:

31. Evangelista
Tenore Evangelista
Und nei - get das Haupt und ver - schied.
Continuo
senza Essano grosso

Ex. 6: Johann Sebastian Bach, *Patimile după Ioan*, BWV 245, recitativul „Und neiget das Haupt”, măs. 1-2 [preluat din *Neue Bach-Ausgabe*, seria II, vol. 4, *Johannespasion*, ed. Arthur Mendel, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1974, p. 135]

¹ Ultimele două sunt de fapt cazuri particulare ale figurii *aposiopesis*, adoptate pentru a distinge între două modalități diferite de plasare a acesteia: *homoiooteleuton* nu poate interveni decât după ce în prealabil a răsunat o cadență finală (reprezintă, deci, așa-numita *finale silentium*), pe când *homoioptoton* nu are nevoie de o asemenea condiționare, putând surveni în orice moment al compoziției (altfel spus, e înțeleasă în sensul mai larg de *generalis pausa*). Vezi Bartel, *Musica Poetica*, p. 295-298.

² Exemplificări ale acestei categorii am semnalat în madrigalul mai devreme citat al lui Gesualdo (vezi ex. 1), compozitor care de altfel a fost recunoscut drept un inegalabil maestru nu numai în mânuirea intercalărilor și amănărilor armonice, dar și datorită abilității cu care folosește pauzele pentru a aplica disonanțe sincopate (*ellipsis*) sau a înlocui unele jumătăți de valori ritmice (*suspiratio*), sugerând astfel respirațiile întretăiate și tânjirile conotate erotic.

Moartea lui Hristos impune retezarea dramatică a discursului muzical, însă cu un mic decalaj între planul vocal și acompaniamentul basului continuu: linia melodică se stinge abrupt, prematur, înaintea cadenței finale, ceea ce reprezintă o ipostază tipică a figurii *abruptio*, frecvent angajată într-un asemenea stil recitativic; *aposiopesis* survine ulterior, abia odată cu pauza ce pecetluiește rezolvarea armonică. De asemenea, din acest exemplu bachian reiese cu elocvență și faptul că sub incidența figurii *aposiopesis* intră deja amintita legătură a tăcerii cu reprezentarea contextualizată muzical a morții și, în general, a unor concepte (eternitatea, infinitul, neantul) ori afecte (furia, mâhnirea, contemplația) aflate la limita inexprimabilului. Numeroși teoreticieni ai retoricii muzicale baroce au lăudat și încurajat în acest sens folosirea expresivă a pauzei

la sfârșitul unei compoziții, unde pot fi exprimate cel mai bine pierderea, decăderea sau nimicirea – de exemplu, secvența din Magnificat în care se spune „pe cei bogați i-a scos afară cu mâinile goale” [Luca 1:53], sau după cum J. Hassler a făcut în versul „mă depărtez și mor”, unde toate glasurile devin tăcute.¹

Pierderea sau distrugerea a ceva, precum și textele ce implică un anumit sentiment al infinitului – „Cel fără de lege va pieri ca o nălucă” [Iov 20:7], „Doar o clipă te-am părăsit” [Isaia 54:7], „Cerul și pământul vor trece” [Matei, 24:35], „Pacea Lui nu va avea hotar” [Isaia 9:6] și altele asemănătoare – ar trebui urmate de pauze, după cum cer vorbele, prin amușirea simultană a tuturor glasurilor.²

Aposiopesis mai putea fi folosită și după întrebări retorice, caz în care tăcerea survenită astfel îi acorda ascultătorului răgazul necesar pentru a imagina un posibil răspuns sau, mai degrabă, pentru a contempla răsfrângerile unei întrebări căreia nu i se poate răspunde. În general, supradimensionarea dramatică a tăcerii implicate de această figură retorică se integra ideal în contextul religios presupus de genurile muzicale liturgice. Un exemplu strălucit – între multe altele – îl oferă, evident, tot Bach, în motetul *Jesu, meine Freude*, BWV 227, unde alternanța dintre pauzele prelungi și repetarea, variată armonic, melodic și dinamic, a cuvântului *nichts*, generează dramatizarea

¹ „als: am End / wann ein verlorne Sach / oder eines dings untergang soll angedeutet werden / nemlich / dispersit, dimisit inanes, und im J. L. Hasl. mit diesen Worten: Ich scheid und stirbe / da alle Stimmen silschweigen”. Johann Andreas Herbst, citat de Bartel, în *Musica Poetica*, p. 203.

² „Wenn eines Dinges Untergang oder eine Sache verloren gehet, oder wann die Textworte expresse ohne Ende sieh ereignen, nemlich: «Der Gottlosen Weg vergehet»; item: «Ich habe dich einen kleinen Augenblick verlassen»; also auch «Himmel und Erde vergehen»; oder «Des Friedens kein Ende». Bei solchen oder dergleichen Textworten sollen Pausen folgen, indem es der Text erfordert, daß zugleich mit allen Stimmen auf einmal abgeschnitten werde”. Daniel Speer, citat de Bartel, în *Musica Poetica*, p. 204.

memorabilă a discursului muzical și, totodată, afirmarea decisă, limpede, a mesajului teologic („*Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind*”):

S I
Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm-li-ches an de-nen, die in Chri -
S II
Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm-li-ches an de - -nen, die in
A
Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm-li-ches an de - -nen, die in
T
Es ist nun nichts, nichts, nichts Ver - damm-li-ches an de - -nen, die in
B
Es ist nun nichts, nichts, nichts. Ver - damm-li-ches an de - -nen, die in

Ex. 7: Johann Sebastian Bach, *Jesu, meine Freude*, BWV 227, măs. 20-25
[preluat din *Neue Bach-Ausgabe*, seria III, vol. 1, *Motetten*, ed. Konrad Ameln,
Bärenreiter Verlag, Kassel, 1965, p. 78]

Migrația rolurilor retorice ale pauzei în muzica instrumentală barocă

Din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, muzica instrumentală își sporește gradul de independență nu numai în raport cu muzica liturgică și cea dramatică, dar și cu sensurile specifice care îi erau atribuite prin încadrarea ei în funcționalitatea expresiei dansante. Tinde, altfel spus, spre un tip de logică emoțională autonomă, la fel de distinct profilată precum cea deja obținută în mediul muzicii vocale. Și, chiar dacă discursul muzical instrumental din această perioadă preferă ca, odată declanșat, să curgă neîntrerupt de vreo pauză explicită, pot fi sesizate totuși unele excepții notabile de la această regulă predominantă. A fost reliefat cazul special al lui Arcangelo Corelli, căci acest compozitor a contribuit decisiv la dezvoltarea unui stil instrumental expresiv și prin frecvența cu care a valorificat, între primii, potențialul dramatic al notării absenței sunetului. Iată, de pildă, entuziasmul oarecum extravagant pe care un exeget al lui Corelli îl pune la bătaie pentru a compara cu profunzimea abisală efectul unei pauze generale menținute pe parcursul unei întregi măsuri, în preludiul Sonatei op. 4 nr. 2:

Inspirația compozitorului nu slăbește nici în cea de-a doua sonată, care se deschide cu un *Preludio* conținând o melodie de excepțională frumusețe. Dezvoltarea melodică descendentă este totuși scurtă, căci intervine la un moment dat o *grande pausa* care sapă un adânc, dar, în același timp, grandios abis înainte de revenirea melodiei.¹

¹ „L'ispirazione davvero non viene meno nella *Sonata seconda* che si apre con un Preludio comprendente una melodia di eccezionale bellezza. Lo svelgimento melodico discendente è però breve, ch  una *grande pausa* viene a scavare un abisso profondo, 28

Grave.

Violino I.
Violino II.
Violone
e Organo.

Ex. 8: Arcangelo Corelli, Trio-sonata op. 4 nr. 2, *Preludio*, măs. 1-10
[preluat din *Sonate da camera a tre, Opera Quarta*, ed. Joseph Joachim & Friedrich Chrysander, Augener & Co., Londra, 1888-1891, p. 200]

De fapt, această pauză generală ar putea fi încadrată într-una din cele trei categorii ale tăcerii identificate în legătură cu muzica instrumentală a lui Corelli¹: alături de categoria mai generală a pauzei folosite pentru a demarca granițe formale și armonice, este vorba mai întâi de așa-numita pauză întrerupătoare (*interruptive silence*), folosită în debutul mișcărilor lente ce deschid noile genuri și forme instrumentale din Baroc (sonatele *da chiesa* sau *da camera*, *concerti grossi*), cu scopul de a separa prima frază de transpoziția ei subsecventă (cel mai adesea la dominantă sau la relativa majoră) și de a accentua astfel senzația de încetinire și caracterul grav sau elegiac al progresiei

ma nello istesso tempo grandioso, prima della ripresa melodica”. Mario Rinaldi, citat de Wallis Dwight Braman, în *The use of silence in the instrumental works of representative composers: Baroque, Classic, Romantic*, teză de doctorat, Eastman School of Music of the University of Rochester, 1956, p. 111. La pagina următoare, Braman mai adaugă un destul de contrariant citat din Georg Muffat, compozitor care și-a asumat în repetate rânduri rolul de a transplanta în spațiul german inovațiile stilului instrumental corellian; acesta preciza în prefața la *Armonico Tributo* (1682), o colecție de sonate pentru coarde scrise în maniera lui Corelli, că semnul coroanei (*fermata*) inscripționat deasupra unei pauze generale indică faptul că pauza respectivă „nu trebuie respectată în logica strictă a tempoului, ci abordată cu discreție și menținută pe o durată *mai scurtă* decât de obicei” (s.m.). Desigur, o pauză generală rămâne, în tempo lent, cât se poate de sesizabilă prin lungimea sa, chiar dacă durează, precum spune Muffat, mai puțin decât valoarea ei ritmică notată în partitură. E, totuși, frapant faptul că semnul *fermata* a indicat, la un moment dat, tocmai contrariul a ceea ce indică în prezent, anume scurtarea, iar nu prelungirea *ad libitum* a duratei ritmice. Ulterior, pauza generală cu coroană va semnala, în numeroase partituri instrumentale baroce, nu menținerea tăcerii, ci survenirea momentului potrivit în care instrumentistul se poate desfășura improvizatoric. Acest rol va fi consacrat apoi în forma clasică de concert, unde ultimul pasaj solistic, denumit „cadență”, este precedat de o asemenea pauză, menită să marcheze amuțirea orchestrei.

¹ Vezi Ellen T. Harris, „Silence as Sound: Handel’s Sublime Pauses”, *The Journal of Musicology*, vol. 22, nr. 4, 2005, p. 521-558.

armonice. Corelli secționează printr-o pauză generală cuplul frazal inaugurator și în mai rarele cazuri în care cea de-a doua frază nu o transpune pe prima, astfel încât s-ar putea spune că, încăput pe mâinile lui, procedeu acesta capătă o fațetă aproape stereotipă. Nu e însă nicidecum și invenția sa; în definitiv, separarea frazelor muzicale prin pauze reprezintă o idee componistică intuitivă, elementară, ceea ce ar îndreptăți presupunerea faptului că eficiența sporită pe care aceasta o imprimă în procesul percepției formale a fost sesizată mai de timpuriu de către compozitori. Într-adevăr: cu mulți ani înainte de Corelli, germanul Melchior Franck (1573-1639) folosea frecvent, în suitele sale de dansuri instrumentale, pauze menite să separe fie secțiuni mari ale formei, fie fraze mai scurte, în care cea de-a doua reprezenta, aproape fără excepție, o fidelă transpoziție a celei dintâi¹. Monteverdi, contemporan cu Franck, produce la rândul lui o ipostază antologică a acestui procedeu, încheind opera *Orfeo* printr-o morescă alcătuită din patru fraze, dintre care ultimele trei nu sunt altceva decât transpoziții ale primeia, fiecare separată de precedenta printr-o pauză generală:



Ex. 9: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, SV 318, Moresca [preluat din *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, vol. 11, ed. Gian Francesco Malipiero, Universal Edition, Viena, 1930, p. 153]

În fine, cea de-a treia categorie a pauzei, deja cu oarecare tradiție în muzica instrumentală, dar pe care, preluând-o și utilizând-o din abundență, Corelli a consacrat-o în trio-sonatele sale, este cea interpusă între un acord de dominantă și cadența finală (subliniată de obicei, în cazul mișcărilor rapide,

¹ Vezi Braman, *The use of silence in the instrumental works of representative composers*, p. 69-70.

prin răirea tempoului). Ellen T. Harris a arătat că această pauză pre-cadențială (*pre-cadential silence*), menită să suspende temporar sau, dimpotrivă, să propulseze pulsul armonic, a fost cu siguranță preluată de Händel de la Corelli, în timpul anilor pe care cel dintâi îi petrecuse în Italia (cei doi compozitori s-au cunoscut și împrietenit la Roma). E o filiație stilistică semnificativă, căci Händel a ajuns să acorde o atât de frecventă importanță pauzei generale menite să separe lentoarea solemnă a cadenței finale (au fost inventariate 60 de piese instrumentale händeliene ce se încheie astfel¹), încât procedeul respectiv e îndeobște perceput drept o marcă înregistrată a semnăturii händeliene. Ultimele măsuri ale corului *Hallelujah* din oratoriul *Messiah* (1714) constituie, desigur, exemplul cel mai familiar, pe care oricine și-l poate lesne aminti chiar și în absența audienței:



Ex. 10: Georg Friedrich Händel, *Messiah*, HWV 56, corul *Hallelujah*, măs. 90-94
[preluat din Nicolas Sceaux, *Vocal parts and keyboard reduction based upon the Deutsche Händelgesellschaft Edition edited by Friedrich Chrysander*, CC BY-NC 3.0, 2009, p. 145]

După o cadență interioară ce încununase, cu 14 măsuri înaintea finalului, o creștere treptată a tensiunii pe toate planurile (ritmic, armonic, dramatic), perorația corală se avântă într-o îndesire a texturii ritmice, trecând de la pătrimi („King of Kings”) la optimi („forever and ever”) și, în fine, la șaisprezecimi alternate cu optimi („hallelujah”). Acestei progresive amplificări a densității ritmice (însoțită adeseori, în interpretarea propriu-zisă, și de o grăbire a tempoului) i se adaugă proclamarea insistentă a tonicii de către soprane, ceea ce creează efectul plonjării într-un vârtej din care pare să nu mai existe scăpare – până când, subit, fără niciun fel de avertisment, întregul ansamblu vocal-instrumental amuțește. Harris are dreptate să observe că

nu poate exista vreun ascultător, nici măcar vreunul ce nu fusese luat pe sus de turbionul precedent, care să nu devină dintr-odată atent într-un asemenea moment. Atunci când interpreții

¹ Vezi Braman, *The use of silence in the instrumental works of representative composers*, p. 137-138.

asumă pe deplin tăcerea și nu o grăbesc, aceasta devine un prilej de enormă expectativă, în decursul căreia întregul public tinde să-și țină respirația, intrând în comuniune cu interpreții, ca într-o pregătire colectivă pentru atacarea ultimului „ha-le-lu-jah”. Eliberarea finală survine sub forma unei cadențe plagale magnific susținute, ce pare să atingă firmamentul.¹

Händel și-a apropiat inconfundabil și celelalte două tipuri de pauză tocmai descrise (cea interpusă la joncțiunea dintre două secțiuni formale, precum și cea cu rol de întrerupere sau amânare a progresiei armonice), folosindu-le din plin în multe din cele mai valoroase și mature lucrări ale sale (fie ele instrumentale sau vocal-instrumentale). De altfel, încă din cantatele sale de tinerețe el se dovedise frecvent dispus să valorifice expresiv suspendarea încadrată metric a sunetului, însă, bineînțeles, dat fiind contextul vocal al acestui gen muzical, numai în conformitate cu tradiția consacrată a „madrigalismelor”: primele sale cantate abundă în cuvintele specifice care se pretau la faptul de a fi întrerupte (*tremoli, sospir, sospirando*) sau urmate (*morte, moro, morir, ferma, fermati*) de tăcere. Iar pe lângă această manieră de abordare descriptivă și corectă gramatical, Händel mai folosea la fel de frecvent pauza și atunci când cuvintele în sine (*solo, tu, partir*) nu sunt asociate în mod explicit cu sfera conceptuală a tăcerii. Se conturează, într-o asemenea situație, figura retorică *dissolutio*, proeminentă și în *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638), a opta carte de madrigale semnată de Claudio Monteverdi, unde tumultul emoțional sugerat de un discurs dezarticulat (*parlar disgiunto*) îl stimulează pe compozitor să presare textul cu pauze numeroase, adeseori fără legătură cu sensul propriu-zis al cuvintelor pe care le însoțesc. Mai târziu (după 1710, odată cu stabilirea lui la Londra), Händel va angaja în cantatele și oratoriile sale tot mai multe și mai îndelungate pauze care întrerupeau nu doar fluxul muzical, ci și sintaxa textului literar, căci survineau adeseori în momente „greșite” din punct de vedere gramatical, însă culminative în privința tensiunii expresive ce putea fi atinsă tocmai prin încălcarea regulilor gramaticale. Ellen T. Harris pune această intensificare a retoricii pur muzicale pe seama afinității resimțite de Händel pentru maniera sistematică, exclusiv instrumentală, deci necontextualizată literar în care Corelli întrebuințase cele trei tipuri ale sale de pauză muzicală. Altfel spus, Händel a transplantat tăcerile retorice consfințite de Corelli în mediul muzicii instrumentale înapoi în idiomul vocal (acolo de unde acestea fuseseră de fapt derivate), însă într-o manieră în care acum nu mai erau dependente de strictețea semantică a cuvintelor.

¹ „No listener, even one not caught up in the preceding vortex, can fail to come on attention here. When the silence is fully embraced in performance and not rushed, it becomes a moment of huge anticipation, during which the whole audience tends to catch its breath and hold it expectantly, united with the performers in collectively preparing for the downbeat on the final «ha-le-lu-jah. The release comes in a magnificently sustained plagal cadence that seems to ring the firmament”. Harris, „Silence as Sound”, p. 521.

Chiar dacă, potrivit lui W. D. Braman, pauza generală nu survine, în întreaga creație instrumentală a lui Johann Sebastian Bach, decât în proporție de aproximativ 10%¹, două ipostaze remarcabile ale acesteia pot fi întâlnite totuși, mai ales în lucrările bachiene pentru orgă și clavecin. Este vorba, pe de o parte, de pauza pre-cadențială, tocmai sesizată ca procedeu preferat îndeosebi de Corelli și Händel; ea capătă înspre finalurile unor preludii și fugi bachiene semnificația cea mai apăsată a climaxului, a încremenirii dramatice menite să „frâneze” fluxul sonor, după avântările și debordările tot mai tensionate acumulate până în momentul survenirii ei. Aproape că se poate vorbi despre un caracter de-a dreptul rapsodic al felurilor în care Bach folosește pauzele în preludierile virtuozice destinate instrumentelor cu claviaturi. Este, de fapt, o manieră cu siguranță preluată admirativ din grandioasele demonstrații de forță solistică ale lui Dietrich Buxtehude (cca 1637-1707)², întruchipată exemplar în debutul *Toccatei în re minor*, BWV 565, pentru orgă:



Ex. 11: Johann Sebastian Bach, *Toccată și fuga pentru orgă în re minor*, BWV 565, măs. 1-5
[preluat din *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, vol. 15, ed. Wilhelm Rust,
Breitkopf & Härtel, 1867, p. 267]

Încercând o luminare analitică a rolului semnificativ deținut de pauze în această celebră pagină muzicală, se poate constata mai întâi că figurile ritmice lapidare, tipice pentru scriitura de tocată, reușesc să-și închege suflul într-o curgere neîntreruptă abia după măsura a opta; până acolo însă, primele măsuri pun în scenă o treptată luare în stăpânire a spațiului muzical. Iar tocmai pauzele sunt cele care, întrerupând permanent tendința discursului sonor de a se concretiza într-un flux continuu, asigură calitatea improvizatorică a acestui grandios exordiu. Senzația de creație incompletă, aflată în plină desfășurare, reiese tocmai din faptul că intervențiile repetate ale pauzelor conturează

¹ „There are absolutely no rest-indicated stops in approximately 700 out of a total 800 movements. The 700 could be boosted to 750 if movements containing but one slight stop were to be included – such slight stops as those which might come at the end of Part I in the binary forms (20 movements), or where there is a slight phrasing rest in a fugue subject (20 movements), or where there are single rests of no more than a half-beat's duration not located in a significant position (10 movements)”. Braman, *The use of silence in instrumental works of representative composers*, p. 119.

² În 1705, Bach călătorise pe jos de la Arnstadt la Lübeck, unde a rămas timp de paisprezece luni, special pentru a-l asculta pe faimosul organist.

neantul pe fundalul căruia gesturile sonore fragmentate, contorsionate, invazive, își caută frenetic înlănțuirea organică. Pe de o parte, tăcerea nu e locuită, ci sfâșiată de permutările motivului introductiv, care au tăiș, scapără și fulgeră, se înfig în întunericul înconjurător, însetate nu de a-l locui, ci de a-l înlocui. Pe de altă parte, tăcerea sculptează perorațiile motivice, le îngăduie întrețeserea și creșterea treptată în dimensiuni, metamorfozarea în fraze cu caracter figurativ, ba avântate deodată în căutarea structurii, ba repliate în încălceli grandilocvente, ce încă mai amână declanșarea pulsației. Tiparele anacruzice efervescente, rapide, rezultate din plasarea pauzelor de durate scurte pe porțiuni de timp accentuate, imprimă acestei tipic baroce *Fortspinnungstechnik* o pronunțată calitate motorică, o perpetuă propulsare și tendință dinamică înspre timpul următor. Totul se desfășoară, datorită permanentei oglindiri dintre pauze și izbucniri motivice, ca și cum gândul muzical s-ar grăbi să-și câștige conturul și să lase definitiv în urmă haosul netocmit.

Pauza ca intermediar între structură și emoție în muzica instrumentală clasică

Dintr-o abordare precum cea bachiană, în care discursul de tip improvizatoric se lasă modelat de fermate și cezuri, de „tăceri grăitoare”, transpare poate cel mai bine capacitatea pauzei de a fi concepută și percepută drept semn de punctuație muzicală (virgulă, punct și virgulă, punct, semn de întrebare, paranteză etc.). Revine astfel în discuție viziunea retorică asupra muzicii, în conformitate cu care limbajul muzical poate fi într-adevăr înțeles ca o închegare discursivă de fraze principale și secundare, de afirmații, exclamații sau interogații, ce încep și sfârșesc, respiră și sunt conduse mai departe prin mijlocirea unor punctări sintactice precum pauzele. Desigur, atunci când e angajată în contextul muzicii instrumentale, ce nu pare să „vorbească” la fel de explicit ca muzica bazată pe un text, expresivitatea și pregnanța dramatică a pauzelor capătă o oarecare autonomie, căci ea nu mai este în acest caz rezultatul sensurilor extra-muzicale pe care teoria barocă a figurilor retorice le imprima asupra discursului muzical. De altfel, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, pe măsură ce se petrece tranziția de la stilul baroc la cel clasic, iar muzica instrumentală dobândește un grad tot mai sporit de autonomie, elocvența artei muzicale ajunge să depindă tot mai puțin de familiaritatea cu tabelele de figuri retorice. Totuși, conceperea muzicii în sensul mai general de limbaj inteligibil, de discurs coerent și persuasiv, așadar prin prisma metaforei retorice, rămâne în continuare importantă și pentru înțelegerea stilului clasic¹. Din această perspectivă, se poate lesne constata faptul că principalele forme ale muzicii instrumentale clasice invită, prin însăși natura lor, la marcarea punctelor lor nodale printr-o profuziune de pauze: măsuri goale, întreruperi dramatice, cezuri lungi și deliberative, respirații subtile și alerte pot fi întâlnite,

¹ Vezi Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric, Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & Londra, 1991.

în plan macrostructural, la oricare dintre extremitățile expoziției, dezvoltării și reprizei din forma sonată, înainte sau după oricare revenire a refrenului în cadrul formei rondo – după cum ele pot apărea și în punctele de articulație microstructurală dintre frazele regulate și periodice care se înlănțuie potrivit convenției precis delimitate a cvadraturii clasice. Manipulate astfel, pauzele ajung să funcționeze aidoma unor „semne de circulație” care nu numai că asigură comprehensibilitatea arhitecturii formale, dar în același timp fac călătoria muzicală mai confortabilă și, totodată, mai savuroasă.

Aparent, s-ar putea susține că o asemenea funcționalitate sintactică nu deține vreun rol însemnat în amplificarea sau degajarea tensiunii expresive¹. Însă relativizarea acestei intuiții oarecum facile reiese din abordarea multor compozitori. Iată, de pildă, cazul sonatelor pentru clavecin de Domenico Scarlatti: foarte frecvent aplicată înainte de ceea ce s-ar putea numi secțiunea a doua piesei, pauza subită, *sensa misura*, peste care se adaugă aproape întotdeauna semnul coroanei, nu se rezumă la un rol pur structural; întrucât apare de cele mai multe ori după cascada unei virtuozice descinderi arpegiate, ea nu își dezmente nicicând puterea de a surprinde prin faptul că volatilizează instantaneu sprintara broderie ritmică, în același timp punând temporar sub semnul întrebării echilibrul tonal. Stabilește, de fapt, un contrast palpitant între neîncadrarea sa metrică și pulsul discursului sonor ce o înconjoară. De aceea, oricât de tentantă, redarea ei muzicală printr-o rărire și întârziere retorică asupra măsurii ce o precedă, sau, dimpotrivă, printr-o scurtare neglijentă a răgazului pe care îl prilejuiește, ar constitui, fără îndoială, o dezamăgitoare eroare de interpretare.

Trecând însă la repertoriul clasicilor vienezi, se poate observa o ipostază și mai subtilă a pauzei structurale în multe din piesele scrise de Mozart în forma sonată: survenită la finalul secțiunii dezvoltătoare, unde marchează momentul în care recapitularea devine inevitabilă, pauza cu coroană capătă irizații dramatice tocmai datorită faptului că, deși lipsită de sunet, ei nu îi lipsește nicidecum capacitatea de a impulsiona, de a purta înainte discursul și de a crea în mintea ascultătorului o serie de așteptări în legătură cu ceea ce e pe cale să răsune. Mozart are de asemenea o preferință aparte pentru opririle cadențiale, pentru pauzele de un timp sau doi, menite să amplifice contrastul dintre cele două teme ale formei sonată. Cazul Sonatei pentru pian în fa major KV 280 este în acest sens unul cu totul special, întrucât, în partea lentă, două pauze de optime cu *fermata* anulează pur și simplu puntea, întrerupând orice fel de legătură melodică, armonică sau de caracter între finalul destul de convențional al primei teme și începutul direct, lipsit de preliminariei, al celei de-a doua:

¹ E un punct de vedere susținut de Zofia Lissa: „In their capacity as punctuation marks, the rests play no signal role in either augmenting or relieving tension, and this is true of all the musical styles from Bach, Handel, and Haydn, up to our time”. Zofia Lissa, „Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 22, nr. 4, 1964, p. 447.



Ex. 12: Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata pentru pian în fa major, KV 280, partea a II-a (*Adagio*), măș. 1-9 [preluat din *Neue Mozart-Ausgabe*, seria IX, Werkgruppe 25, Klaviersonaten, vol. 1, ed. Wolfgang Plath & Wolfgang Rehm, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1986, p. 19]

Dar chiar dacă Mozart folosește pauza cu deosebită iscusință în unele din piesele sale instrumentale (trei uverturi, nouă părți din sonatele pentru pian, 18 părți din aproximativ 90, câte cuprind cvartetele de coarde, 13 părți din cele 31 ale cvintetelor¹), frecvența mozartiană a acestui procedeu nici nu poate fi comparată cu mult mai copleșitoarea sa prolificitate observabilă în muzica instrumentală a lui Joseph Haydn. Exegeții au subliniat în nenumărate rânduri ponderea evidentă pe care pauza o deține între componentele intrinseci stilului haydnian, explicabilă mai ales din perspectiva efectelor umoristice vizate atât de adesea de Haydn. Iar pe lângă faptul că se dovedește în permanență perfect conștient de puterea pauzei generale de a contura dramatic articulațiile structurale (căci, indiferent de efectul expresiv spre care țintește, pauza continuă să fie aplicată și de el preponderent în punctele de joncțiune ale secțiunilor formale), Haydn conferă pauzei chiar roluri diferite în funcție de genul și forma pieselor în care o angrenează: cvartetele sale de coarde conțin pauze generale cu un anumit efect, altul decât cel obținut în simfonii; la fel, implicațiile semantice ale pauzelor survenite pe parcursul pieselor scrise în forma sonată se deosebesc substanțial de acelea ale pauzelor ce punctează piesele scrise în formele de rondo sau menuet. Ba mai mult, s-a putut constata că pauzele își fac apariția aproape în aceleași poziții ale fiecăreia dintre formele amintite. Aceasta e, cel puțin, teza susținută de Yael Kaduri, care a ajuns la concluzia că muzica instrumentală a lui Haydn constituie un fel de laborator conceptual, primul de acest gen din întreaga muzică occidentală, în care pauza generală a fost cultivată într-un mod atât de sistematic, încât cercetătorul este ispitit să sesizeze o veritabilă gramatică a procedurii².

¹ Inventariere realizată de W. D. Braman, în *The use of silence in instrumental works*, p. 211.

² „The different ways in which Haydn employs the general pause and the logical links between them constitute a «grammar» of the general pause, which provide its meaning. My research shows that Haydn’s instrumental music is an ideal environment, a kind of laboratory for this unique method. This environment, which can be described in analytical, aesthetic and historical terms, is the earliest conceptual field in Western music in which the general pause was systematically cultivated, and thus provided with

Haydn produce în cvartetele de coarde angajări plurivalente, ambigue, adeseori ludice ale pauzei generale, parcă dorind să-și demonstreze astfel meșteșugul cu care joacă pe degete tensiuni și relaxări, deplasări și stagnări, disponibilitatea de a crea anumite așteptări în mințile ascultătorilor numai pentru ca mai apoi să le înșele. În intimitatea mediului cameral haydnian, pauzele generale par să acționeze precum niște piedici sau impasuri, care subliniază în mod ironic impresia de „bâlbâială”, de pretinsă uitucenie creatoare, devierea de la o subînțeleasă cale corectă. E un rol asemănător întrucâtva cu acela al disonanțelor armonice: oricât de surprinzătoare sau extremă s-ar putea dovedi folosirea pauzei generale, ascultătorul familiarizat cu sintaxa muzicii clasice e capabil să savureze și să se lase surprins de disonanțele ritmice declanșate de momentele subite de tăcere tocmai în virtutea familiarității sale cu acest tip de logică muzicală; altfel spus, el nu se îndoiește nicio clipă de faptul că asemenea devieri fac parte dintr-un joc cu reguli la fel de bine-stabilite precum cele ale armoniei tonale. De câte ori, în acest sens, nu a stârnit amuzamentul printre cunoscători jena resimțită de cei neinițiați după ce s-au lăsat înșelați de Haydn și au aplaudat înainte de încheierea (sau, mai degrabă, încheierile) Cvartetului op. 33, nr. 2? De câte ori nu au picat exegeții în extaz în fața acestei arhi-cunoscute și, totodată, mereu eficiente „înșelăciuni” care constituie poanta cvartetului supranumit tocmai astfel, *Der Witz*?

Ex. 13: Joseph Haydn, Cvartetul de coarde în mi bemol major, op. 33 nr. 2, partea a IV-a (*Presto*), măsur. 148-172 [preluat din Haydn, *String Quartets Opp. 20 and 33*, ed. Wilhelm Altmann, Dover Publications, Mineola, 1985, p. 184]

După una din numeroasele reveniri ale refrenului acestui rondo, Haydn introduce un subit comentariu în *Adagio*, înainte de care și în decursul căruia

meaning”. Yael Kaduri, „Wittgenstein and Haydn on Understanding Music”, *Contemporary Aesthetics*, vol. 4, nr. 1, 2006, <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0004.015>.

pauzele cu coroană se aplatizează din punct de vedere ritmic, lăsându-se tot mai puțin străbătute de reverberațiile alertei pulsații de până atunci. Această primă destabilizare este urmată de reinstaurarea tempoului inițial (*Presto*) și de reformularea temei principale, însă acum petrecută sacadat, motiv cu motiv, fiecare în parte separat de celelalte prin îndelungi tăceri. Prins într-un carusel aproape exasperant al alternării dintre surpriză și anticipație, ascultătorul pare pus în situația studentului aflat la proba de dictare armonică: aude primul motiv, apoi un interval considerabil de tăcere, ca și cum i s-ar oferi răgazul să deslușească și să transcrie ceea ce tocmai a auzit; urmează motivul al doilea, însoțit din nou de tăcere; la fel se înlănțuie cel de-al treilea motiv și, în fine, ultimul, parafat printr-o cadență ce pare să nu mai ridice niciun dubiu în privința caracterului ei pe deplin concludiv. În acest moment e aproape sigură râsunarea câtorva aplauze din public, căci piesa ar fi putut, în definitiv, să se încheie foarte bine aici. Haydn trebuie însă să-și ducă gluma până la capăt, așa că, după încă un interval tăcut – cel mai consistent –, revine primul motiv, provocând fără îndoială o oarecare dezorientare: va începe acum o nouă formulare fragmentată a întregii teme? Iată o piesă aparent incapabilă sau nedornică să-și recunoască propriul sfârșit; și, tocmai când acest fapt este pe cale să fie recunoscut și admis cu zâmbetul pe buze de toată lumea, tocmai atunci survine deodată „ora stingerii”, căci primul motiv nu mai e urmat de celelalte.

Maniera haydniană de abordare a pauzei capătă un remarcabil statut motivic în Cvartetul op. 71, nr. 3, a cărui finalitate publică (a fost scris de Haydn în 1793, în timpul celei de-a doua vizite la Londra) îl deosebește întrucâtva de mediul rezervat aristocratic în care își găsea principala menire cvartetul citat mai devreme:

Ex. 14: Joseph Haydn, Cvartetul de coarde în mi bemol major, op. 71 nr. 3, partea I (*Vivace*), măs. 1-16 [preluat din Haydn, *Twelve String Quartets Opp. 55, 64 and 71*, ed. Wilhelm Altmann, Dover Publications, New York, 1980, p. 253]

Opoziția dintre sunet și tăcere apare apăsător afirmată încă din prima măsură, pentru ca mai apoi să se contureze drept concept definitoriu al întregii piese, căci subtila interacțiune dintre cele două elemente fundamentale ale artei muzicale este supusă unei intense prelucrări motivice. Tratată pe picior

de egalitate cu ceilalți parametri sonori, pauza devine astfel o entitate de sine stătătoare, un ingredient activ al țesăturii muzicale, care contribuie la demarcarea motivelor ritmice și a caracterului lor cadențial. Ulterior, în decursul secțiunii dezvoltătoare, statutul privilegiat pe care „disonanța” ritmică a pauzei îl deține în cadrul motivului generator îi permite lui Haydn să creeze o situație cu totul deosebită: cele patru instrumente intonează la un moment dat imitații ale ideii motivice inițiale, astfel încât, deși fiecare instrument în parte dezvăluie din unghiuri diferite caracterul ideii respective, audiția scriiturii de ansamblu duce la o efectivă „umplere” a pauzelor ce fac parte integrantă din ideea supusă procesului imitativ. Altfel spus, tratarea polifonică a unui motiv ce conține pauze, anterior fixat prin intonarea sa omofonă, îl face pe ascultător să sesizeze „absența”, negarea pauzelor respective.

Pe de altă parte, Yael Kaduri susține cu justețe faptul că, prin contrast cu această subtilă și ludică meșteșugire manifestă în intimitatea rafinată a cvartetului de coarde, efectul pauzelor angrenate în genul simfonic are un aer mai lejer, mai puțin sofisticat, dată fiind evidenta conștiință a compozitorului că se adresează unui public de ascultători anonimi, care trebuie persuadați și delectați, indiferent de erudiția lor muzicală: mai ales în ultimele simfonii, rondourile finale etalează juxtapuneri efervescente de pauze generale cu repetiții ale unor ghiduse pilule motivice (ultimele părți din Simfoniile nr. 98 și nr. 100 sunt antologice în acest sens). Desigur, nu lipsesc nici din discursul simfonic haydnian remarcabile dramatizări motivice ale pauzei; *Allegro*-ul ce deschide Simfonia nr. 95 stă mărturie pentru o asemenea abordare. Există, apoi, mai ales în unele menuete (precum cel din Simfonia nr. 104), pauze cu evidente calități de întreruperi ludice. Rămâne, totuși, sesizabilă distincția dintre gradul sporit de subtilitate dovedit de Haydn în mediul cameral și degajarea sărbătorească pe care o emană simfoniile sale, unde pauza deține rolul consacrat al gestului teatral care atrage atenția ascultătorilor asupra punctelor strategice de articulație formală. Referindu-se doar la cele din primele părți simfonice, scrise în forma sonată, W. D. Braman a realizat o utilă inventariere a cazurilor în care aceste puncte strategice sunt marcate prin pauze:

Punctele din forma sonată în care pauzele lungi par să intervină cel mai frecvent sunt, în această ordine: imediat înaintea reprizei; înaintea temei secunde din expoziție și/sau repriză; între secțiunile dezvoltării. Totuși, luând în considerare repertoriul simfoniilor în întregul lui, se poate observa că pauzele sunt plasate în orice poziție imaginabilă, de la prima frază a primei teme până la ultima frază a piesei. Astfel, cu referire exclusiv la părțile întâi din simfonii, pauzele pot fi găsite după prima frază (nr. 39); înaintea punții către tema a doua (nr. 94); înaintea temei a doua propriu-zise (nr. 97); înaintea temei ce încheie expoziția (nr. 35); între expoziție și dezvoltare (nr. 80); după prima frază sau perioadă a dezvoltării (nr. 42); între secțiunile dezvoltării (nr. 51); înaintea sau pe parcursul tranziției înspre repriză (nr. 87); înaintea reprizei (nr. 45); în puncte secționale din repriză corespondente cu cele din expoziție

(sau, uneori, numai în aceste puncte din repriză, nu și în cele din expoziție); înaintea sau pe parcursul codei (nr. 102).¹

Dincolo însă de funcționalitatea sa structurală – care fie întărește, aidoma semnului de punctuație, articulațiile dintre secțiuni formale, fraze sau motive, fie relativizează cu umor legitățile sintaxei clasice –, se poate susține fără ezitare că pauza muzicală își dobândește cele mai proeminente implicații dramatice în muzica lui Beethoven. Nu numai că pauzele beethoveniene survin într-un număr considerabil, dar și modalitățile lor de a se manifesta sunt extrem de variate, astfel încât nu de puține ori s-ar putea afirma că, în muzica lui Beethoven, tăcerii i se oferă prilejul să iasă cu adevărat în prim-plan și să se dovedească un element componistic cât se poate de activ, cel puțin la fel de important ca notele muzicale în sine, cu care se află într-o perpetuă interacțiune. Barry Cooper, reputatul cercetător beethovenian, a realizat o cuprinzătoare sistematizare a modurilor în care Beethoven valorifică puterea expresivă a tăcerii², aplecându-se mai ales asupra acelor care, deși pot îndeplini una sau mai multe dintre funcțiile consacrate ale tăcerii (secționare formală; ilustrare descriptivă a unui sens extra-muzical; întrerupere, subliniere, anticipare sau amânare a unei anumite sonorități), nu pot fi totuși încadrate într-o tipologie clară, căci ele ar trebui considerate mai degrabă specifice stilului beethovenian.

Mai întâi, multe din pauzele beethoveniene pot fi înțelese din perspectiva capacității lor de a intensifica stările emoționale generate de evoluția discursului muzical, caz în care se împart în două subcategorii: pauze ce funcționează fie ca miez incandescent al emoției respective, fie ca un decisiv punct de cotitură între două stări contrastante. Cooper găsește exemplificări pilduitoare ale primei subcategorii mai ales în sonatele pentru pian, dintre care celebra *Patetica* se remarcă prin faptul că acele acorduri elephantine din

¹ „The points in sonata form (we are still talking of the symphonies) at which the long silences seem to occur most frequently are just before the recapitulation, before the second theme in the exposition and/or recapitulation, and between sections of the development, in that order. However, viewing the entire output of symphonies as a whole, the silences are placed at any conceivable position along the way from the first phrase of the first theme to the last phrase of the movement. Referring to first movements only, silences are found after the first phrase (No. 39); before the transition to the second theme (No. 94); before the second theme (No. 97); before the closing theme (No. 35); between the exposition and development (No. 80); after the first phrase or period of the development (No. 42); between sections in the development (No. 51); before or within the retransition (No. 87); before the recapitulation (No. 45); at sectional points within the recapitulation matching those in the exposition (or appearing at these points in the recapitulation and not in the exposition); before or within the coda (No. 102)”. Braman, *The use of silence in instrumental works*, p. 191.

² Vezi Barry Cooper, „Beethoven’s uses of silence”, *The Musical Times*, vol. 152, nr. 1914, 2011, p. 25-43.

introducere ajung să fie înlocuite în coda primei părți de o serie de pauze într-atât de prelungi, încât nu puțini pianiști se simt tentați să le scurteze, oarecum intimidati de pregnanța copleșitoare pe care o capătă astfel, datorită tăcerii, patosul indicat în titlatura sonatei. În orice caz, despre o asemenea dispoziție afectivă liminală tăcerea rămâne într-adevăr să aibă ultimul cuvânt și să-l rostească „mai răsunător decât ar putea-o face oricâte alte vorbe sau note muzicale”¹:



Ex. 15: Ludwig van Beethoven, Sonata pentru pian nr. 8 op. 13, în do minor, partea I (Grave), măs. 295-297 [preluat din Beethoven, *Sonaten für Pianoforte solo*, vol. I, ed. Louis Köhler & Adolf Ruthardt, C. F. Peters, Leipzig, cca 1910, p. 151]

În general preambulurile sonatelor beethoveniene au un caracter improvizatoric pe care compozitorul îl evidențiază, la fel ca Bach, prin pauze ce acționează în calitatea lor de procedee suspensive, de suplimente sau, dimpotrivă, înlocuitoare ritmice ale unor acorduri cu rol tematic. În alte cazuri (precum partea lentă din Sonata pentru pian op. 10, nr. 3, finalul marșului funebru din Simfonia *Eroica*, finalul Sonatei pentru pian op. 110 – exemplificat mai jos –, Cavatina din Cvartetul de coarde op. 130), lirismul melancolic, dezagregarea depresivă, sau chiar epuizarea fizică sunt sugerate prin destrămarea țesăturii melodice, prin presărarea acesteia cu pauze intermitente, survenite totdeauna pe părți de timp accentuate, al căror rol expresiv se aseamănă în mod izbitor cu cel deținut în vechea artă a „madrigalismelor” de figura retorică *suspiratio*:



Ex. 16: Ludwig van Beethoven, Sonata pentru pian nr. 31 op. 110, în la bemol major, partea a III-a, măs. 125-130 [preluat din *L. van Beethoven: Klaviersonaten*, ed. Heinrich Schenker, Universal Edition, Viena, 1914, p. 591]

Însă Cooper arată că Beethoven folosește cu aceeași măiestrie tăcerea pentru a evoca stări emoționale plasate nu numai în spectrul emoțional depresiv, ci și în cel optimist, ba chiar umoristic; e cazul variațiunilor pe tema scoțiană *Bonny Laddie*, op. 107 nr. 2, unde finalul tipic pentru muzica

¹ „The protagonist in Beethoven’s *Pathétique* Sonata seems to become overcome by sadness, and the pathos of the resulting silences speaks louder of his emotional state than any number of words or notes could”. Cooper, „Beethoven’s uses of silence”, p. 28.

tradițională scoțiană – tonica survenită scurt, pe ultima optime dintr-o măsură – capătă un aer oarecum ridicol în logica sintaxei clasice, pe care însă Beethoven preferă să nu îl împlânzească printr-o convenabilă reîncadrare metrică și previzibilă rezolvare armonică, ci tocmai dimpotrivă, îl amplifică prin accentuarea ultimului acord și urmarea lui imediată de o măsură întregă de tăcere („asurzitoare”, o cataloghează Cooper), în absența căreia efectul rezultat ar fi avut o mult mai slabă pregnanță comică:



Ex. 17: Ludwig van Beethoven, *Bonny Laddie* op. 107 nr. 2, măs. 13-19
[preluat din *Ludwig van Beethovens Werke*, Serie 14, *Für Pianoforte und Blasinstrumente*, Nr. 115-119, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1862-90, p. 7]

Tot într-un set de variațiuni (cele pe tema lui Dittersdorf *Es war einmal*, WoO66), Cooper identifică o ipostază, tot umoristică, a celeilalte subcategorii de pauză afectivă – cea care marchează schimbarea traiectoriei emoționale: în chiar mijlocul temei, după o cadență deschisă pe dominantă, survine o măsură întregă de tăcere, al cărei potențial va fi exploatat din plin pe parcursul variațiunilor, căci va determina de fiecare dată schimbări substanțiale de scriitură și de caracter în raport cu materialul ce o precedă. Apoi, și mai numeroase și mai notabile în privința acestui tip de pauză se dovedesc, bineînțeles, cazurile în care ea generează schimbări de macaz afectiv în contextul pieselor cantonate în sfera dispozițiilor grave. Iată, bunăoară, finalul Sonatei pentru pian op. 101, unde tăcerea subliniază contrastul dintre răsunătorul gest octavizat ce o precedă (la rândul lui apărut ca o izbucnire subită, puternic contrastantă față de anterioara desfășurare acordică liniștită, în la major), și începerea subversivă a unui proces fugat, care proliferază implacabil până la un climax atins după o sută de măsuri, pe fundamentul faimosului *mi* din contra-octavă, cel mai grav sunet pianistic folosit până atunci de vreun compozitor. Tăcerea marchează așadar o schimbare radicală pe toate planurile (dinamic, al registrației, de scriitură, afectiv); contrastul, care stă la baza oricărui efect culminativ, este de fapt intensificat în acest pasaj prin faptul că tăcerea amplifică suspansul psihologic resimțit de ascultător cu privire la turnura inedită pe care o vor lua evenimentele sonore secționare de tăcere.



Ex. 18: Ludwig van Beethoven, Sonata pentru pian nr. 28 op. 101, în la major, partea a IV-a, măs. 88-95 [preluat din *L. van Beethoven: Klaviersonaten*, ed. Heinrich Schenker, Universal Edition, Viena, 1921, p. 504]

O desfășurare la fel de tumultuoasă poate fi sesizată în secțiunea dezvoltătoare din prima parte a Simfoniei *Eroica*: generând, ca și în exemplul precedent, metamorfoze decisive și simultane pe niveluri multiple (perturbare metrică, prelungire a tensiunii armonice și, deci, rezolvare amânată a unui acord disonant, intensificare a șocului auditiv și a sentimentului de dezorientare resimțit din plin de ascultător), pauza nu marchează însă, în acest caz, începutul procesului dezvoltător, ci intervine în chiar punctul său culminant, pe primul timp al măsurii 280. Ea prilejuiește astfel ceea ce a ajuns cunoscut drept „cea mai zgomotoasă tăcere din întreaga literatură muzicală”¹:



Ex. 19: Ludwig van Beethoven, Simfonia nr. 3 op. 55, în mi bemol major, *Eroica*, partea I, măș. 276-283 [preluat din Barry Cooper, „Beethoven’s uses of silence”, *The Musical Times*, vol. 152, nr. 1914, 2011, p. 34]

De fapt, dacă ar fi luată în calcul configurația acustică propriu-zisă a acestui celebru moment muzical, se va constata că nu e nicidecum vorba despre o tăcere literală, întrucât răsunătorul acord precedent își împinge reverberațiile și asupra pauzei de pătrime, practic în mare parte anulându-i acesteia statutul de simbol al tăcerii perceptibile. Și totuși, în pofida ambiguității de ordin strict acustic, impresia tăcerii audibile rămâne manifestă tocmai datorită faptului că percepția auditivă este în permanență impregnată de cunoașterea conceptuală: având noțiunea vizuală a pauzei înscrise în partitură (sau, dacă nu e alfabetizat muzical, cel puțin resimțind din plin „golirea” sincopată a primului timp din măsură), ascultătorul „vede” cu ochiul minții pauza respectivă și, pornind de la ea, conchide asupra semnificației decisive pe care o deține fenomenul tăcerii în momentul respectiv.

Însă cea mai caracteristică amprentare beethoveniană a tăcerii rezultă din frecvențele cazuri ale pauzelor dramatice proeminent interpușe încă din primele mășuri ale unei lucrări. Ceea ce înseamnă, în plus, că ele sunt supuse la rândul lor travaliului tematic, menținându-se astfel pe tot parcursul evoluției muzicale drept componente recognoscibile ale ideilor tematice principale. După cum bine se știe, aceste idei obișnuiesc să capete, în cazul lui Beethoven, înfățișarea unor motive lapidare, impulsive, pline de vitalitate ritmică și potențial dezvoltător, iar pauzele constitutive au de jucat un rol cu adevărat esențial în configurarea acestei concizii impetuoase ce caracterizează cele mai memorabile semnături beethoveniene. Inventariind într-un tabel revelator piesele în care pauza cu pondere motivică are parte de ipostaze dintre cele mai

¹ „the loudest silence in all of music literature”. Grosvenor W. Cooper și Leonard B. Meyer, citați de B. Cooper, în „Beethoven’s uses of silence”, p. 34.

ilustrative, Barry Cooper trage semnificativa concluzie că, în viziunea creatoare a lui Beethoven, întreruperile subite cu rol tematic se numără printre acele procedee asociate cu intensitatea expresivă specifică sferei semantice a minorului (întrucât mai mult de jumătate din piesele identificate sunt scrise în tonalități minore)¹. Iar între toate, probabil cel mai remarcabil caz este acela al pauzelor generale ce subliniază încă din primele măsuri caracterul de *scherzo* al părții secunde din Simfonia a IX-a:



Ex. nr. 20: Ludwig van Beethoven, Simfonia nr. 9 în re minor, op. 125, partea a II-a (Scherzo: *Molto vivace*), măs. 1-8 [preluat din Beethoven, *Symphony No. 9*, arrangement for piano solo by Ernst Pauer, Augener, London, cca 1900, p. 22]

E o situație cu totul deosebită în primul rând pentru că pauzele dețin nu doar o poziție inaugurală, ci și o valoare temporală identică (cel puțin o măsură) cu lungimea structurilor sonore între care își fac apariția. Altfel spus, sunt concepute în așa fel încât să reiasă tratarea lor pe picior de egalitate cu contraponderea lor sonoră. De altfel, durata lor se amplifică pe măsură ce și cantitatea sonoră a motivului generator câștigă în densitate: repetarea pauzei generale în măsura nr. 4 este urmată de o „dezvoltare” (adică dublare) a acesteia în măsura nr. 8, pentru ca în măsura nr. 10 să fie în sfârșit înlocuită cu un sunet propriu-zis. Aici intră în scenă dezvoltarea echilibrată și continuă a unei teme stacate, care își prelungește elanul ritmic până în măsura nr. 148, unde apare subit retezată de o nouă survenire a pauzei generale. Aceasta e supusă la rândul ei prelucrării tematice, în sensul că, imediat după declanșarea secțiunii dezvoltătoare, este triplată ca valoare ritmică, apoi, la sfârșitul reprizei, reformulată de două ori. În fine, după ce pe parcursul *trio*-ului nu își mai face nicio apariție, pauzei generale îi este rezervată, chiar cu patru măsuri înainte de încheierea întregii piese, o revenire surprinzătoare, care anulează cu brutalitate locul unei note ce fusese auzită anterior într-un context similar. De fapt, această ultimă pauză anulează o posibilă revenire a majorului idilic din *trio*, demonstrându-și încă o dată potențialul de a suprima în mod activ sunetul, iar nu de a se lăsa percepută doar ca o absență neutră a acestuia. În definitiv, un statut asemănător avusese încă din motivul inaugurator, a cărui evidentă incompletitudine ritmică reclama prezența unei note la începutul măsurii a doua; faptul că această rezolvare este negată și înlocuită printr-o pauză generală semnalează existența explicită a două motive generatoare: atacul sonor din prima măsură și tăcerea subsecventă care, în calitate de „sunet suprimat”, are parte pe tot parcursul piesei de aceeași tratare de care are parte orice motiv muzical obișnuit: repetare, variere, dezvoltare,

¹ Vezi Cooper, „Beethoven’s uses of silence”, p. 36.

recapitulare și, în final, manipulare în sensul formulării gestului concluziv. Barry Cooper încheie analiza acestei extraordinare mișcări simfonice printr-o observație fină:

Funcția ei motivică [a tăcerii – *n.m.*] poate fi percepută mai bine dacă ne imaginăm înlocuirea fiecărei măsurii de pauză cu, să zicem, o singură bătaie a timpanului. Această notă percusivă recurentă ar reprezenta atunci un motiv izbitor al piesei, și ar fi audiată ca atare. Însă întrucât Beethoven a preferat să folosească în schimb o măsură de pauză generală, semnificația motivică a acesteia este mult prea ușor trecută cu vederea.¹

Diversificarea și întărirea rolurilor pauzei în muzica instrumentală romantică

Se știe prea bine că romanticii au reprodus adeseori ticurile limbajului beethovenian. A fost deci întrucâtva inevitabil să preia și să integreze în vocabularul lor muzical, totodată să extindă și să radicalizeze varietatea funcțiilor și pregnanța sporită a dinamismului dramatic pe care le-a căpătat procedeul pauzei în abordarea lui Beethoven. După cum limbajul armonic, timbrurile orchestrale și concepția despre formele muzicale au cunoscut în romantism îmbogățiri și transformări decisive, tot mai generoasa aplicare a pauzelor poate fi la rândul ei înscrisă în același proces de intensificare și flexibilizare dramatică ce a avut loc atunci în planul tuturor mijloacelor de expresie. Poetica tipic romantică a întrepătrunderii contrastelor extreme, ce a generat noi forme, situații și mesaje semantice hibridizate, a făcut ca și pauza să-și multiplice valențele emoționale: iritarea, teama, surprinderea, gestul ironic, entuziasmul, solemnitatea lugubră, metamorfoza spirituală, transcendența inefabilă – toate puteau fi sugerate prin cezura tăcerii, făcând-o să conteze mai puțin ca procedeul pur structural, și mai mult în ipostaza ei de mediator între structurile sonore și sensurile emoționale spre a căror evocare tindeau acestea.

Romanticii nu au repudiat însă nicidecum modurile mai vechi de valorificare a pauzei. Chopin, de pildă, pe lângă remarcabila tratare motivică a tăcerii în celebrul său Scherzo în si bemol minor, op. 31 nr. 2, a asumat ca pe un procedeu aproape stereotip acel tip de „pauză pre-cadențială” despre care am arătat că, după ce a fost practicat masiv în muzica vocală renascentistă, și-a cunoscut consacrară instrumentală odată cu Corelli. În multe din Preludiile chopiniene pentru pian (nr. 2, 3, 4, 18, 19 și 22), cadența finală (sau doar ultima ei parte) este separată de restul piesei printr-o pauză a cărei survenire se impune cu atât mai izbitor, cu cât în majoritatea cazurilor muzica avansează

¹ „Its motivic function can be perceived much more readily if one imagines each whole-bar rest being replaced by, say, a single percussion note. This recurring percussion note would then form a conspicuous motif in the movement and would be heard as such. But because Beethoven has used a bar of complete silence instead, its motivic significance is all too easily overlooked”. Cooper, „Beethoven’s uses of silence”, p. 39.

continuu până în acel moment, într-o mișcare pulsatorie neîntreruptă. Poate cel mai faimos în această privință este Preludiul nr. 4 în mi minor, unde tăcerea apare după repetate și „eșuate” tentative de a formula o cadență finală:

Ex. 21: Frédéric Chopin, Preludiul nr. 4 în mi minor, op. 28, măs. 13-25
[preluat din Chopin, *24 Préludes Op. 28*, ed. Bernhard Hansen, Wiener Urtext Edition, 1973, p. 5]

După ce devierile explicite de la tiparul cadențial consacrat nu fac decât să îi accentueze acestuia caracterul inevitabil; după ce parcursul armonic face aluzie la pecetea cadenței în chiar punctele cele mai sensibile, ocolind-o parcă în ultima clipă, când părea că ar mai fi fost de ajuns un singur pas pentru ca ea să se impună aidoma predestinării; după astfel de alunecări și răsuciri armonice, atent construite, pauza instaurată înainte de final îi oferă ascultătorului prilejul necesar pentru a conștientiza pe deplin faptul că întreaga piesă s-a desfășurat în așa fel încât încheierea ei a răsunat în imaginație încă dinainte de formularea ei propriu-zisă. De aceea, interpusă în momentul în care semnătura armonică finală a dobândit gradul cel mai ridicat de predictibilitate, tăcerea face ca această rostire cadențială să apară ca și cum s-ar întâmpla cumva în trecut, percepută nu neapărat ca un țel îndelung anticipat, ci mai degrabă drept sonorizarea unei intuiții deja demult presimțite. E vorba, deci, despre o subtilă manipulare psihologică, pe care Elizabeth Margulis o denumeste, foarte nimerit, „abilitate a tăcerii de a activa urechea internă”:

Când stimulii externi sunt anulați, proiecțiile și construcțiile interne, imaginile și presupunerile mentale ies la suprafață cu atât mai recognoscibile. O tăcere muzicală funcționează adeseori tocmai pentru a încuraja ivirea unor asemenea fenomene. [...] Prin faptul că sunetul este anulat într-un punct în care următorul eveniment sonor pare inevitabil, ascultătorii sunt absorbiți, aproape într-o manieră participativă, în desfășurarea muzicală, sunt invitați, adică, să ia

parte la evoluția acesteia. Așteptarea resimțită în absența unui stimul sonor devine astfel un pod între imaginația ascultătorilor și sunetul muzicii.¹

Aceeași autoare remarcă tot în cazul lui Chopin predilecția pentru pauze la fel de retorice care separă de corpul principal al piesei nu numai gesturi concluzive, ci și fraze sau acorduri cu caracter introductiv. De exemplu, în Nocturna în si bemol major, op. 62 nr. 1, o pauză substanțială apare la doar două măsuri după un cuplu acordic ce pare nu atât introductiv, cât mai degrabă desprins dintr-un gest expansiv a cărui anterioritate pare să se fi consumat înaintea începerii propriu-zise a piesei:



Ex. 22: Frédéric Chopin, Nocturna în si bemol major op. 62 nr. 1, măs. 1-4
[preluat din *Friedrich Chopin's Werke*, vol. IV, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1878, p. 64]

Progresia celor două acorduri de septimă din primele două măsuri reprezintă, de fapt, o cadență incompletă, văduvită de enunțarea fațășă a unei tonici inițiale. Și tocmai datorită acestei eludări, reverberațiile neauzite ale tonicii fuzionează cu un fundament imaginat, a cărui latență vibrează în gradul cel mai pregnant tocmai în răstimpul pauzei ce acoperă prima jumătate a măsurii a treia: la fel ca în preludiul citat anterior, pauza respectivă face ca survenirea tonicii să se comporte nu atât ca un procedeu anticipat pe parcurs, cât mai degrabă presupus retroactiv de la bun început. E un efect amplificat și de faptul că evenimentele sonore înconjurătoare se lasă afectate în planul dinamicii și în cel al scriiturii de tăcerea pe care o împrejmuiesc, atenuându-i astfel tradiționalul caracter de întrerupere subită pe care aceasta l-ar fi putut eventual dobândi. Mai întâi, izbucnirea panglicii introductive nu își expandează preludierea avântată, precum pare să intenționeze, ci își anunță iminentul și timpuriul declin prin încremenirea într-un unic gest cadențial; acesta se dizolvă inițial în tradiționala suspensie armonică rezultată din formularea septimei de dominantă, care însă nu se rezolvă imediat la tonică, așa cum ar fi fost

¹ „When external stimuli are withdrawn, internal projection, imaginings, constructions, and assumptions emerge more recognizably. A musical silence often functions primarily to encourage this emergence. [...] by withdrawing sound at a point where the next event seems most predictable, the music invites listeners into the process, drawing them into the ongoing movement of the piece in a nearly participatory fashion. The expectation, felt in the absence of a presently sounding stimulus, becomes a bridge between their own imagination and the sound of the music”. Elizabeth Hellmuth Margulis, „Moved by Nothing. Listening to Musical Silence”, *Journal of Music Theory*, vol. 51, nr. 2, 2007, p. 255, 259.

previzibil, ci preferă să se resoarbă treptat în tăcere, ca și cum tonica ar fi devenit într-atât de evidentă, încât formularea ei explicită ar fi fost de acum superfluă. La o atât de timpurie amuțire, obținută printr-un *calando* tipic chopinian, reapariția muzicii nu se poate raporta decât prin a accepta să pâlpeie delicată, să izvorască din miezul tăcerii, conturându-și abia treptat configurația precisă: optimele picurate în a doua jumătate a măsurii a treia fac primele aluzii la încadrarea metrică, instaurând astfel un contrast cu preludierea languroasă ce le-a precedat, dar totodată fiind dependente expresiv de aceasta tocmai datorită tăcerii din care ele au emanat și în care cadența introductivă s-a topit. Tăcerea sudează, așadar, tonica implicită, imaginată în primele două măsuri, cu tonica formulată efectiv pe primul timp al măsurii a patra; ea, tăcerea, îi oferă ascultătorului prilejul de a conștientiza faptul că presimte armonia tonicii ca pe un eveniment inevitabil, astfel încât survenirea acesteia încadrează într-un mod și mai cuceritor melodia nocturnei, făcând-o să pară cât se poate de familiară și intimă, chiar dacă e auzită pentru prima dată.

O abordare diferită a pauzei survenite după armonia dominantei poate fi întâlnită în multe piese pentru pian de Franz Schubert: spre deosebire de Chopin, care, după cum am arătat, obișnuiește să integreze subtil tăcerea în țesătura scriiturii instrumentale, Schubert preferă să accentueze capacitatea tăcerii de a întrerupe, de a reteza o mișcare constantă și rapidă de note cu valori ritmice scurte. De exemplu, în *Moment musicaux* în do diez minor, op. 94 nr. 4, o măsură întreagă de pauză cu coroană intervine după șaizeci de măsuri în care șaisprezecimile au tors neobosite:

The image displays a musical score for Franz Schubert's 'Moment musicaux' in D major, Op. 94 No. 4. It features two systems of music. The first system, starting at measure 168, shows a piano introduction with a full-measure rest in the right hand at measure 173. The second system, starting at measure 173, is marked 'Coda' and 'ppp', and includes a 'ritard.' (ritardando) section. The score is written for piano and includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Ex. 23: Franz Schubert, *Moment musicaux* în do diez minor, op. 94 nr. 4, măs. 168-180 [preluat din Schubert, *Impromptus und Moments musicaux*, ed. Walter Gieseking, G. Henle Verlag, München, 1948, p. 53]

Interpunerea abruptă a tăcerii se conturează nu numai prin contrast cu motorica deja pregnantă de până la ea, însă și în contextul organizării formale: evoluția muzicală anterioară se configurase conform unei logici armonice cvadrate, care ajungea la fiecare patru măsuri pe un acord de dominantă, acord care la rândul lui tindea să se rezolve pe reluarea aceluiași acord de tonică prin care debutase fiecare grup respectiv de patru măsuri. Pauza din

măsura nr. 61 se aplică exact peste una dintre aceste cusături structurale – între încheierea unui motiv cvadrat și începerea anticipată a altuia; ascultătorului i se atrage astfel atenția asupra caracterului de monadă închisă și predictibilă, specific materialului muzical în do diez minor. Totodată, este amplificat efectul surprinzător al armoniei subsecvente, în re bemol major, ea putând fi mai lesne percepută, datorită pauzei subite ce o precedă, drept primul eveniment sonor desprins din bucla traseului circular ce fusese obsesiv reiterat în cele șaiszeci de măsuri precedente. Faptul că peste pauză se suprapune semnul distinctiv al coroanei contribuie din plin la impresia de ruptură expresivă pe toate planurile. Tocmai pentru a obține acest efect esențial, pianiștii ar trebui să refuze tentația, destul de frecventă, de a prelungi pe teritoriul pauzei anterioara armonie de dominantă; dimpotrivă, aceasta se cuvine mai degrabă retezată, respectând cu strictete valoarea ritmică scurtă (șaisprezecime) preponderentă la mâna dreaptă și articularea stacată a optimilor din bas. Căci numai astfel prima notă melodică – *fa becar* în loc de *fa bemol* – din codă poate să contureze cu pregnanța cuvenită schimbarea modului din minor în major, și totodată să mențină izolată măsura de tăcere.

Schubert valorifică potențialul disruptiv al tăcerii și în discursul simfonic. E celebrisimă pauza generală survenită în expoziția părții întâi din *Simfonia neterminată*:

Ex. 24: Franz Schubert, Simfonia nr. 8, D. 759, *Neterminata*, partea I, măs. 60-72
[preluat din Schubert, *H-Moll Symphonie*, für Klavier zu Händen bearbeitet
von Richard Kleinmichel, Breitkopf & Härtel, Leipzig, cca 1900, p. 4]

După ce idilicului *Ländler* depănat până atunci îi este subit refuzată, prin interpunerea pauzei, cadențarea în sol major, o dezlănțuire dramatică în do minor impune catapultarea evoluției muzicale în sensul unei frenetice escaladări cromatice, șocul rezultat nefiind departe de a-i produce ascultătorului neprevenit serioase tulburări miocardice. Căci pauza pare să reprezinte aici acel singur pas dincolo de care geniul se transformă în nebunie, acel perete extrem de subțire capabil să aducă într-o relație de vecinătate elemente plasate de obicei la antipodi.

Această radicalizare a efectului de ruptură retorică își capătă una dintre cele mai tipic romantice ipostaze atunci când pauza generală este plasată tocmai în climaxul unui proces de acumulare și amplificare expresivă,

sugerând astfel că s-a atins o limită critică a exprimării muzicale, dincolo de care nu mai pot reverbera decât sensurile camuflate, „asurzitoare”, ale tăcerii. Exemple nenumărate în acest sens pot fi culese din opera pianistică a lui Franz Liszt; în mod evident, virtuozitatea „transcendentală” vizată de acest compozitor-interpret nu putea găsi decât un aliat de nădejde într-un asemenea procedeu de „întindere a coardei”: aproape două treimi din întreaga producție pianistică și, de fapt, toate poemele simfonice lisztiene conțin pauze grandilocvente, majoritatea marcate în mod explicit prin notația *lunga pausa*. Iată, de pildă, un pasaj din *Valsul Mefisto nr. 1*, unde fluxul muzical se precipită furibund și frenetic, se rostogolește și se frământă, până într-un punct dincolo de care nu mai pare posibilă niciun fel de intensificare, astfel încât totul se avântă cu capul înainte într-un portal încremenit de tăcere, menit să sugereze faptul că extremitatea tumultului pirotehnic a atins culmi ce impun transcenderea granițelor sonore:

The image displays a musical score for Franz Liszt's 'Valsul Mefisto nr. 1', measures 184-199. The score is in G major and 3/4 time. It features a dramatic crescendo leading to a 'staccato' section, followed by a 'ff' (fortissimo) section, and a 'velocissimo quasi cadenza glissando' section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ex. 25: Franz Liszt, *Valsul Mefisto nr. 1*, măs. 184-199
[preluat din *Neue Liszt-Ausgabe*, Serie 1, Band 15, ed. Imre Mező
& Imre Sulyok, Editio Musica, Budapesta, 1982, p. 120-121]

Poate din neglijență, poate din teama de a asuma dramatismul psihologic presupus de acest pasaj, mulți pianiști fac greșeala de a scurta durata pantagruelică a celor trei măsuri pe care Liszt le-a încredințat pauzei. Însă importanța unei asemenea ghilotine expresive nu poate fi subestimată, căci tocmai lungimea ei temporală întărește impresia generală de tensiune

ferventă și totodată conferă un caracter convingător pasajelor ce o înconjoară; numai după ce tăcerea a staționat imperativă, grea de sensuri nespuse, izbucnirea aproape bestială ce îi urmează – un *glissando* revărsat pe toată întinderea claviaturii, și încheiat printr-o sclipire zgomotoasă de octave în registrul acut – își capătă la rândul-i sensul deplin.

Nu voi mai sublinia decât în treacăt faptul oarecum evident că îndeosebi compozitorii romantici afiliați direcției programatice au valorificat la maximum potențialul dramatic al tăcerii. Chiar „părintelui spiritual” al programatismului muzical – Hector Berlioz – ar putea să i se concedă o poziție de-a dreptul fruntașă în această privință, căci, potrivit inventarierii realizate de W. D. Braman, „singura lucrare orchestrală a sa care nu conține cel puțin un moment notabil de tăcere pare să fie doar uvertura *Corsarul*”¹. Același autor citat aduce exemplul pilduitor al scenei mormântului din simfonia cu cor *Romeo și Julieta*, scenă pe care o schițează în întregime, pentru a reliefa astfel copleșitorul efect cumulativ al celor aproape 40 de pauze generale menite fie să imite expresia vorbirii investite cu o puternică încărcătură emoțională, fie amuțirea ce se impune în toiul unui sentiment de bucurie extatică, fie teroarea în fața morții².

Și ar mai trebui adăugat că, pentru sensibilitatea muzicală romantică, tăcerea nu se mai limitează doar la funcțiile semnului scriptic al pauzelor, ci ajunge să fie asociată cu un orizont conceptual și chiar spiritual înspre care tindeau toate eforturile imaginației creatoare. Așa cum poeții romantici și cei simbolști începuseră să se refere la tăcere ca la un factor esențial în muzicalizarea expresiei literare, muzicienii resimțiseră la rândul lor imboldul de a concepe operele muzicale ca pe niște evenimente efemere survenite în spațiul idealizat al tăcerii. Iată de ce în partiturile romantismului târziu proliferază indicații precum *silenzio*, *ad silentium*, *per silentium*, *tönend gewordene Leere* ș.a., toate menite să facă aluzie la prezența subterană a tăcerii, la capacitatea acesteia de a hotărâni statutul ontologic al lucrărilor muzicale. Mulți artiști romantici ajunseseră să vizeze o anumită stare de puritate inefabilă, pe care mediul corupt al limbajului literar sau muzical nu putea avea pretenția de a o atinge efectiv, dar pe care avea în schimb datoria de a o invoca și evoca pe cât de sugestiv cu putință.

O exemplificare edificatoare a acestei concepții ar putea fi regăsită în Simfonia nr. 2 de Anton Bruckner, nu întâmplător supranumită *Pausensymphonie*. Mai ales în prima parte, întreaga desfășurare muzicală este împânzită de pauze generale, care îndeplinesc, pe de o parte, funcția consacrată a procedurii despărțitor, intervenit la granițele micro-formale (dintre grupurile tematice) și macro-formale (dintre expoziție, dezvoltare și repriză). Pe de altă parte, acestei funcții structurale i se adaugă și ceea ce am

¹ „The only orchestral work of Berlioz which does not contain at least one notable silence seems to be *Le Corsaire* overture”. Braman, *The use of silence in instrumental works*, p. 296.

² Vezi Braman, *The use of silence in instrumental works*, p. 303-306.

putea denumi o funcție simbolică a obârșiei, căci majoritatea pauzelor nu apar decât după ce fluxul muzical anterior lor s-a volatilizat treptat. Astfel, ele nu mai reprezintă acele eliberări dramatice de tensiune tipice pentru latura grandilocventă a retoricii romantice, ci mai degrabă niște continuări firești ale sonorităților, care contribuie din plin la impresia – des invocată în legătură cu simfoniile lui Bruckner – de „catedrală” sonoră, de solemnă supradimensionare a discursului muzical. De altfel, pauze folosite într-un mod asemănător apar și în lucrări precum *Missa* în si minor sau *Te Deum*, așa încât, ținând cont și de credința religioasă care l-a animat în permanență pe Bruckner, se poate afirma că pauze precum cele prezente în Simfonia nr. 2 semnalizează nu doar variatele stadii – densitate, rarefiere – prin care trece țesătura muzicală, ci în aceeași măsură suveranizarea conceptuală a tăcerii în calitatea ei de simbol al eternității, al purității și transcendenței inefabile.

O privire în perspectivă – tăcerea constitutivă în muzica modernă

Procesul de elevare spirituală prin care au trecut valențele muzicale ale tăcerii și-a atins faza culminativă odată cu estetica modernistă a secolului XX. Atunci pauzele s-au emancipat la rândul lor, asemenea altor parametri sonori, de sub tutela sintaxei tonale clasico-romantice, ajungând să reprezinte nu atât absențe plurale, parțiale și temporare ale sunetului, nu atât articulații mai mult sau mai puțin tensionate ale țesăturii muzicale, cât mai degrabă manifestări ale unei atotprezențe indivizibile, ale tăcerii concepute ca *pleruma*, ca mediu în sânul căruia muzica este trezită la viață și apoi se stinge, mai mult sau mai puțin împăcată. Îmbibate de ceea ce cu îndreptățire s-ar putea numi „tăcere constitutivă”¹, evenimentele muzicale par acum doar niște efemeride ce zvâcnesc și alunecă pe suprafața unui continuum, nicidecum opuse acestuia, ci paralele cu, și, de fapt, complet dependente de permanența lui. Într-o asemenea concepție artistică, muzica devine (după memorabila formulare a filozofului și teologului elvețian Max Picard) „tăcere care, visând, începe să răsună”². E o decisivă schimbare de perspectivă, care nu de puține ori s-a conturat ca o reacție retractilă la adresa galopantei dezvoltări industriale ce traversa societatea occidentală, și genera peisaje sonore dereglate, zgomotoase, de nerecunoscut prin raport cu cele din secolele anterioare. Confrunțați cu proliferarea mecanică a tehnologiilor sonore, cu zumzetul ubicuu al mijloacelor de comunicare în masă, cu creșterea generală nu numai a vitezei, ci și a volumului sonor în care se desfășura viața modernă, mulți artiști au considerat drept cel mai potrivit – și salvator – răspuns tocmai negarea tuturor acestor semnalmente ale neașezării și sterilității spirituale; ei și-au găsit

¹ Vezi Julianna Hodkinson, *Presenting Absence. Constitutive Silences in Music and Sound Art Since the 1950s*, teză de doctorat, University of Copenhagen, 2007.

² „Music is silence, which in dreaming begins to sound”. Max Picard, *The World of Silence*, trad. de Stanley Goodman, Harvill, Londra, 1948 (ed. princeps: *Die Welt des Schweigens*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach, 1948), p. 27.

refugiul în tăcere, concepând-o, aidoma lui Picard, ca pe o condiție ontologică așezată la fundamentul lumii:

Tăcerea a fost cea dintâi, înaintea tuturor lucrurilor. Este ca și cum pădurile au crescut, încetul cu încetul, după ea: crengile copacilor sunt linii întunecate ce au urmat, în creșterea lor, mișcările tăcerii; frunzele acoperă crengile în straturi groase, ca și cum tăcerea ar fi vrut să-și tăinuiască prezența.¹

În secolul XX, compozitori dintre cei mai diverși precum Mahler, Berg, Webern, Ives, Zimmermann, Lachenmann, nu s-au mai mulțumit să evalueze tăcerea doar ca pe un revers negativ, foarte rar dat la iveală, al medaliei sonore, ci au intenționat să o ridice la rangul de parametru fundamental al gândirii muzicale. Dincolo de consacrați ei posibilitate de acțiune ca întrerupere retorică a evoluției sonore, de a aduce, sub forma cezurilor, un spor de tensiune expresivă sau de adâncime meditativă, tăcerii a ajuns să i se valorifice în muzica secolului XX decisivul rol modelator pe care îl deține în economia oricărui eveniment acustic. Ea și-a depășit astfel statutul tradițional de periferie subînțeleasă, pasivă a rampei fonice, și s-a profilat ca unealtă componistică cu drepturi depline, folosită pe picior de egalitate cu elementele sonore propriu-zise. Întrucâtva era și inevitabil să se întâmple așa. Căci, într-o epocă precum cea modernă – în care arta componistică atinsese gradul suprem de reflexivitate și luciditate teoretică; în care dezintegrarea sistemului tonal-funcțional, până nu demult considerat universal-valabil, condusese la conștiința istoricității tuturor stilurilor muzicale; în care serialismul operase democratizarea celor douăsprezece semitonuri, iar muzica concretă propusese întoarcerea spre posibilitățile semantice ale zgomotului –, instaurarea unei poziții de egalitate între valoarea sunetului și cea a pauzei nu putea reprezenta decât un pas logic pe calea înnoirii. Era de fapt o alternativă ideală pentru acei compozitori, tot mai numeroși, care ajunseseră să considere impracticabilă îmbrățișarea fără rezerve a expresivității muzicale abundant emoționale consacrate de mentalitatea romantică. Rarefiate de tot mai corpolente inserții ale tăcerii, lucrări ale unor compozitori precum Morton Feldman, Luigi Nono sau Salvatore Sciarrino se încheagă din enunțuri sonore volatile, reținute sau, dimpotrivă, căznite și zvâcnite, aidoma unor scânteieri repede stinse, demonstrând astfel că actul elocuției nu reprezintă nicidecum un impuls atât de natural și personal precum avuseseră tendința să creadă romanticii. Această aspirație spre idealul evaziv al tăcerii poate fi considerată, de fapt, parte a unui mai amplu comentariu artistic și existențial pe care spiritul modernist l-a întreprins cu privire la actul exprimării, cu privire la momentele în care expunerea unei emoții sau a unei idei este inițiată și mijloacele prin care ea poate fi comunicată. Căci, după cum se obișnuiește ca

¹ „Silence was there first, before things. It is as though the forest grew up slowly after it: the branches of the trees are like dark lines that have followed the movements of silence; the leaves thickly cover the branches as if the silence wanted to conceal itself”. Picard, *The World of Silence*, p. 137.

tăcerea să fie considerată un spațiu negativ pe fondul căruia are loc prezentarea și analizarea evenimentelor sonore, în aceeași măsură este posibil ca presupusa absență a informațiilor acustice să fie scoasă în relief tocmai cu scopul de a accentua resorturile ascunse și mai ales caracterul de eveniment efemer, dispensabil al oricărui tip de act enunțiativ.

Doar un singur caz emblematic voi mai reliefa aici, punând astfel o încheiere aleatorie însemnărilor de față, ce desigur mai pot suporta ample completări. Dintre compozitorii din prima jumătate a secolului XX, Anton Webern a nutrit fără îndoială adorația cea mai explicită, aproape obsesivitatea pentru obținerea unei expresivități muzicale de supremă condensare și intensitate lirică. De la *Passacaglia* op. 1 pentru orchestră, trecând prin faza atonală, și ajungând la ultima lui lucrare, *Kantate* op. 31 (unde muzicalizează un poem de Hildegarde Jone – *Schweigst auch die Welt* – ce conține referiri explicite la tăcere), Webern se arată mereu a fi locuitorul-anahoret al acelei regiuni impalpabile pe care i-a plăcut în repetate rânduri să o indice prin sintagma *kaum hörbar* („abia audibil”), și căreia i-a demonstrat, ca nimeni altul până atunci, vastitatea nebănuită, împânzind-o cu infinitezimale și, totodată, cât se poate de vibrante gradații dinamice. Minimizând la maximum gesticulația retorică și durata propriu-zisă a pieselor sale (unele nici nu depășesc trei minute; s-a spus de altfel că, ascultate de la cap la coadă, cele 31 de numere de opus „oficiale” țin mai puțin de patru ore), el pare să-și fi fixat drept deziderat estetic telescoparea pasionată, neîncetată, a dialecticii microcosmice dintre vibrația sonoră și repaosul tăcerii. Căci, în pofida rigurosului lor laconism, gesturile muzicale weberniene capătă o pregnantă încărcătură emoțională și o valorificare aproape senzorială a efectului lor coloristic tocmai pentru că fiecare în parte este scos puternic în relief de pauze ce îl „împachetează”, aproape sufocându-l uneori, în plan orizontal și deopotrivă vertical. Altfel spus, identitatea fiecărui eveniment sonor reprezintă o emanație spirituală a felurilor în care acesta se ivește din, interacționează cu, și se topește înapoi în tăcere. Rostirile aforistice și amuțirile tremurătoare se pândesc și se îmbrățișează, se distilează și se pulverizează, îngemănate într-o țesătură sonoră subțiată, rarefiată aproape până la transparență totală, capabilă, după cum memorabil scria Arnold Schönberg în prefața celor *Şase bagatele* op. 9 pentru cvartet de coarde, publicate de Webern în 1924, „să sintetizeze un roman într-un suspin, și o bucurie într-o singură suflare”¹. În același timp, nu poate fi nicidecum ignorat faptul că această valorificare pur estetică a conciziei și a clarității era conjugată de Webern cu o evidentă dimensiune spirituală; cuvintele prin care, într-o scrisoare adresată mentorului său, încerca să verbalizeze esența amintitelor piese pentru coarde, după insuccesul primei lor audiții, arată în acest sens chiar o preocupare teologică:

¹ „But to express a novel in a single gesture, a joy in a breath – such concentration can only be present in proportion to the absence of self-pity”. Schönberg, citat de Jenny Doctor în „The Texture of Silence”, în *Silence, Music, Silent Music*, ed. Nicky Losseff & Jenny Doctor, Ashgate, Hampshire, 2007, p. 29.

Înainte de toate un cuvânt: înger. Din el izvorăște „starea sufletească” a acestei lucrări. Îngerii din Paradis. Starea de neînțeles de după moarte. Ajung să am tot mai mult o credință absolută în aceste lucruri: rai și iad. Dar nu în sensul acela schimbat de iad pe pământ, ca o condiție a acestei vieți. Nu, ci realmente numai după moarte.¹

Într-adevăr, palpitudini și irizații sonore precum cele ce străbat *Bagatelele* lui Webern pot fi ascultate ca gesturi înfiorate, suspendate în limbul dintre zgomotul vieții și tăcerea purificatoare a morții. În plus, numeroase texte poetice abordate muzical de Webern au ca subiect predilect descrierea unor prezențe angelice, așa încât s-ar putea spune că, pentru acest compozitor, tăcerea constituie o experiență conotată nu în modul negativ consacrat, adică o condiție fundamentală a morții ca sfârșit definitiv al vieții, ci în mod pozitiv, asociată cu starea incompreensibilă a vieții de după moarte. Peisajul pastoral din sudul Tirolului – unde se afla moșia familiei Webern, și unde fusese înmormântată mama compozitorului, despre a cărei moarte s-a spus că și-a lăsat pecetea asupra majorității compozițiilor weberniene –, surditatea transparentă, luminozitatea și tăria aerului liber de la munte, unde nimic nu poate fi confuz sau cavernos, toate au constituit la rândul lor tot atâtea circumstanțe favorabile pentru ca arta lui Webern să ajungă să graviteze nu numai estetic, ci și spiritual în jurul tăcerii.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Bartel, Dietrich, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln & Londra, 1997

Bent, Ian D., „Musical notation”, *Encyclopædia Britannica*, 1998, <https://www.britannica.com/art/musical-notation>

Bonds, Mark Evan, *Wordless Rhetoric, Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & Londra, 1991

Braman, Wallis Dwight, *The use of silence in the instrumental works of representative composers: Baroque, Classic, Romantic*, teză de doctorat, Eastman School of Music of the University of Rochester, 1956

Cooper, Barry, „Beethoven’s uses of silence”, *The Musical Times*, vol. 152, nr. 1914, 2011, p. 25-43

Doctor, Jenny, „The Texture of Silence”, în *Silence, Music, Silent Music*, ed. Nicky Losseff & Jenny Doctor, Ashgate, Hampshire, 2007, p. 15-36

Harris, Ellen T., „Silence as Sound: Handel’s Sublime Pauses”, *The Journal of Musicology*, vol. 22, nr. 4, 2005, p. 521-558

¹ „First a word: angel. From it comes the «mood» of this piece. The angels in heaven. The incomprehensible state after death. I come more and more to the absolute belief in these things: heaven and hell. But not in the transferred sense: hell on this earth, a condition in this life. No, really only after death”. Webern, într-o scrisoare către Schönberg, din 24 noiembrie 1913, citată de Hans și Rosaleen Moldenhauer, în *Anton von Webern: a Chronicle of his Life and Work*, Victor Gollancz, Londra, 1978, p. 192.

Hellmuth Margulis, Elizabeth, „Moved by Nothing. Listening to Musical Silence”, *Journal of Music Theory*, vol. 51, nr. 2, 2007, p. 245-276

Hodkinson, Julianna, *Presenting Absence. Constitutive Silences in Music and Sound Art Since the 1950s*, teză de doctorat, University of Copenhagen, 2007

Kaduri, Yael, „Wittgenstein and Haydn on Understanding Music”, *Contemporary Aesthetics*, vol. 4, nr. 1, 2006,
<http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0004.015>

Lissa, Zofia, „Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 22, nr. 4, 1964, p. 443-454

Moldenhauer, Hans & Moldenhauer, Rosaleen, *Anton von Webern: a Chronicle of his Life and Work*, Victor Gollancz, Londra, 1978

Nesic, Natasa, *Die Pause in der Musik Anton Weberns*, dizertație de master, Kunstuniversität, Graz, 2009

Picard, Max, *The World of Silence*, trad. de Stanley Goodman, Harvill, Londra, 1948 (ed. princeps: *Die Welt des Schweigens*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach, 1948)

Sandu-Dediu, Valentina, *Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2010

Schwab, Heinrich, „Kammermusik og lokalitet – fra den private til den offentlige præsentation”, *Musik og forskning*, vol. 24, 1998-99, p. 7-35

Strunk, Oliver (ed.), *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*, W.W. Norton & Company, New York, 1950, „18. Franco of Cologne, *Ars cantus mensurabilis*”, p. 139-159

SUMMARY

Vlad Văidean

The art of composing silence – pause as a compositional strategy in Western classical music. Some landmarks

The present research is a selective and subjective historical survey of the ways of treating the musical pause. After outlining the decisive role played by Franco of Cologne's system of notating pauses, I discuss the stylistic codification of the musical pause in the theory of rhetorical figures, applicable in vocal and vocal-instrumental music of the Baroque period and before. I then outline, with reference to baroque instrumental music (Corelli), ways of using the pause independent of the meanings that it acquired when illustrating poetic texts. I also highlight the special case of Haydn, who very frequently uses the pause as a playful device, as well as the frequency and variety with which Beethoven amplifies the dramatic implications of the pause, a fact that was later fully exploited by the Romantics (especially those affiliated to the programmatic direction). Finally, I also note that in late Romanticism and then in modernist musical aesthetics, silence was no longer confined to the functions of the scripted sign of the pauses, but came to be associated with a conceptual and even spiritual horizon towards which all the endeavours of the creative imagination were directed. As the only suggestive example in this sense (among a multitude of others), I propose Webern's pointilist writing.