

STUDII

Strategii de recâștigare a consonanței *Ison II* de Ștefan Niculescu¹

George-Ioan Păiș

Într-o anumită măsură, sunt un intrus în muzica lui Ștefan Niculescu, o muzică pe care am cunoscut-o târziu și încă prea puțin. Cu toate acestea, deși nu am avut ocazia să îl cunosc direct, pe parcursul studenției am simțit figura lui Ștefan Niculescu aproape, în influența pe care acesta a exercitat-o asupra profesorilor mei și din teoriile sale trainice, adevărate „meme”² puternice, după cum spune Dan Dediu, ce se regăsesc în mentalul colectiv al muzicologiei românești.

Tot într-o cheie personală, *Ison II* (compusă în 1975) este una din primele lucrări de Ștefan Niculescu pe care le-am descoperit, grație internetului. Încă de la prima audiție, am fost frapat de impresia generală consonantă a lucrării, de coeziunea limbajului și de relativa ușurință perceptivă cu care lucrarea se lasă parcursă. Prima impresie a fost aceea a unei forme complet noi de minimalism, în primul rând în parametrul organizării înălțimilor, iar apoi per ansamblu, prin sonoritățile create, lucrarea articulându-se în multe secvențe sub forma unui monolit sonor impozant, aproape copleșitor. Această formă de așazis minimalism este complet separată de accepțiunea uzuală a termenului, aceea a minimalismului repetitiv. În cazul *Ison II*, avem de-a face mai degrabă cu o maximă economie în structura modală a lucrării, economie contrabalansată de complexitate în zona celorlalți parametri ai scriiturii – suprapuneri de metri diferiți, caracterul angular și disjunct

¹ Studiul a fost prezentat în data de 10.11.2024, în cadrul Simpozionului de muzicologie *Rădăcini* coordonat de Vlad Ghinea, desfășurat sub egida Festivalului Internațional *Meridian*.

² Dan Dediu, „Ștefan Niculescu și memetica”, în *Ștefan Niculescu. Portret în eterofonie*, ed. îngrijită de Olguța Lupu și Florinela Popa, Ed. Muzicală, București, 2015, p. 25-30.

al melodicii, mascarea evenimentelor sonore continue prin atacuri non-sincrone ale aceluiași sunet etc. Dincolo de această primă senzație oferită de unitatea modală a lucrării, o altă formă de minimalism se prezintă la un palier perceptiv superior, în urma parcurgerii unor plaje mai ample din piesă, o formă de reducere a întregului angrenaj sonor la o masă amorfă de o amploare uriașă, segmentată de tăieturi formale¹ brutale sau punctată de articulații subtile în arcuirea formei, similare cu apropierea cu microscopul de un detaliu al unui monument arhitectural gigantic. Caracteristici similare au fost observate și de Valentina Sandu-Dediu:

O nouă referire la gândirea filosofică antică despre Unu și Multiplu este prilejuită tocmai de meditația asupra isonului și a superpozițiilor de monodii, deoarece vocile pot coincide la unison sau se pot ramifica în linii individuale. În planul formei muzicale, rezultă alternarea momentelor de unison (rarefiate) cu zone sonore aglomerate. Mai departe, compozitorul poate transpune noțiunea de ison la nivelul unui „strat” muzical, nu doar al unui singur sunet.²

Într-adevăr, principalul agent în creionarea acestui fenomen este scufundarea planului melodico-armonic într-o mare pan-diatonică, lucrarea fiind construită în jurul unei scări modale simple cu două trepte mobile, însă al cărui centru este greu de determinat, acesta schimbându-se în funcție de pregnanța isonului unui fragment sau altul – din acest motiv, putem concepe organizarea înălțimilor din *Ison II* fie ca o înșiruire de plaje modale ce se schimbă treptat, având multe sunete în comun, fie ca pe o colecție de înălțimi tratată liber, ce se „tonicizează” sau mai degrabă se încheagă modal în jurul unui centru sau altul.

¹ Dan Dediu, „Contribuții componistice românești după 1960”, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 2: *Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, coord. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghiuță, ed. a doua revăzută, Editura Universității Naționale de Muzică București și Editura Muzicală, București, 2021, p. 361.

² Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002, p. 77.



Fig. 1. Înălțimile utilizate în *Ison II*, cu marcarea treptelor mobile pe *do* și *fa*. Centrul nefiind unitar pe parcursul lucrării, scara putea fi prezentată de pe oricare alt sunet.

Prin asocierea unor tehnici de scriitură complexe (vezi Ex. 1) cu această economie a parametrului melodico-armonic, Niculescu obține un efect surprinzător, cele două dimensiuni armonizându-se, într-un fel anulându-și impactul reciproc și în același timp susținându-se pentru a crea o a treia entitate, rezultanta fiind o muzică ambivalentă, deopotrivă consonantă și disonantă, complexă și simplă, accesibilă dar misterioasă, tainică. Aprofundând preocupările compozitorului este ușor de văzut cum cazul lucrării de față este o concretizare a unor teme ce se reflectă în gândirea sa generală, în special a principiului *coincidentia oppositorum*¹. Dan Dediu spune că „sistemul teoretic al lui Ștefan Niculescu pornește de la trei surse ideatice cardinale, anume relația dintre Unu și Multiplu, teoria sintaxei muzicale – cu accent pe eterofonie – și principiul *coincidentia oppositorum*”, direcții ce se regăsesc și în *Ison II*.

Nota: pentru corn
De atac sunetului Mi (efect La) (Cor. 1 la ⑤, Cor. 2 la ⑥, Cor. 3 la ③ și Cor. 4 la ⑥), se menține 10-15", se realizează un crescendo și un decrescendo și se repetă întregul total până la ⑤.

Cor. 1

5

Sună o cvintă mai jos
dăruie o quintă plus doi.
(10-15")

Ex. 1. Ștefan Niculescu, *Ison II*, suprapuneri de metri diferiți la flaute și apariția sunetului-pedală la corn, p. 8.

Puține idei se arată mai propice navigării muzicii decât cadrul conceptual al binomului. Multe realități muzicale par că pot fi explicate prin sau că se circumscriu unor binoame: lent – repede, înalt – grav, tare – încet, aglomerare – rarefiere, static – dinamic etc. Dintre toate aceste categorii, probabil printre cele mai ofertante pentru polemizare se numără perechea consonant – disonant, înțelesul acestor termeni

¹ Dediu, „Contribuții componistice românești după 1960”, p. 361.

suferind multiple modificări pe parcursul istoriei muzicii, fiind constant redefiniți în raport cu diverse paradigme stilistice dominante, arealuri culturale, dar și cu evoluția instrumentelor.

În tratarea lucrării *Ison II*, consonanța recâștigată de Niculescu este mai degrabă o formă de *eufonie*, în sensul unei sonorități plăcute, netede, favorabilă contemplației. Cum nu putem vorbi despre creația compozitorului fără să amintim importanța componentei religioase în muzica sa, chiar și în forma sa criptată pentru a evita cenzura comunistă, Valentina Sandu-Dediu afirmă: „Ștefan Niculescu se apropie de timpuriu de sacru, devenit un aspect fundamental ce-i traversează creația. Filonul religios ortodox, muzica bizantină au reprezentat încă din anii '60 sursele esențiale ale muzicii sale”¹. Tocmai în această cheie ortodoxă, *eufonia* mai devreme amintită poate fi înțeleasă și drept o *calofonie*, făcând apel la sensul etimologic – κάλλος, adică frumos, și φωνή, voce, sunet. Tot Sandu-Dediu amintește că „într-o societate prin definiție atee, precum cea comunistă, a-ți declara în titlul unor lucrări muzicale preferința pentru subiecte religioase nu era posibil”². Este interesant faptul că în programul de sală din data de 18 ianuarie 1975 al lucrării *Ison I*, așa cum îl găsim reprodus în *Reflecții despre muzică*, prima explorare declarată în titlu a acestei strategii componistice, Niculescu declară: „Termenul «ison», preluat din muzica greco-orientală, semnifică o notă lungă, menținută de-a lungul unei melodii”³. Deși afirmația compozitorului nu este una eronată, pare că avem de-a face cu o omisiune sau cel puțin o voalare, acesta nemărturisind originea bizantină și ortodoxă, optând pentru neutrul, dar totuși în egală măsură adevăratul termen „greco-oriental” (nu pretind prin această divagație că tehnica isonului ar fi exclusivă culturii ortodoxe, însă în cazul lui Niculescu filiația religioasă a acestei tehnici este aproape o certitudine). Revenind la ideea de consonanță, fac apel în discursul de față la o înțelegere tot binară a acestei noțiuni, așa cum este prezentată și de Fred Lerdahl în *Composition and Cognition*, atunci când vorbește despre ideea de „spații de bază” (*basic space*) în organizarea înălțimilor și constrângerile necesare formulării unor asemenea spații:

¹ Sandu-Dediu, p. 77.

² Sandu-Dediu, p. 73.

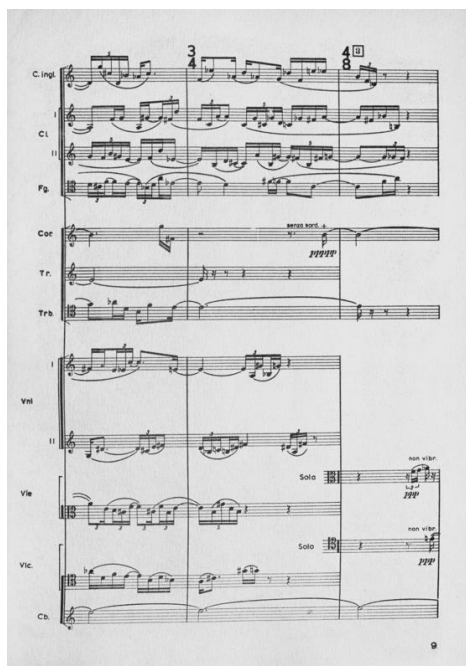
³ Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 310.

Este important în această conexiune să distingem între consonanță și disonanță senzoriale și muzicale. Constrângerea consonanței se referă la disonanța senzorială, care este un produs al interacțiunii semnalului acustic cu sistemul auditiv și nu este variabilă din punct de vedere cultural sau istoric, mai puțin la o scară evolutivă. Consonanța și disonanța muzicale, în contrast, sunt rezultatul unui anumit idiom muzical și variază între anumite limite de la o cultură la alta. [...] în muzica medievală, o cvartă perfectă este mai consonantă decât o terță mare sau mică, dar în tonalitatea clasică terțele sunt consonante și cvarta perfectă este disonanță în raport cu basul. Cu toate acestea, octava nu este tratată ca fiind mai disonanță decât septima mare în nicio cultură. Disonanța senzorială constrânge variabilitatea în disonanța muzicală.¹

Idiomul utilizat este unul modal, însă după cum afirmam mai sus, cazul lucrării *Ison II* prezintă o situație limită, noțiunile de consonanță sau disonanță fiind topite într-un amalgam sonor ce poate fi perceput deopotrivă ca fiind abraziv, dar și luminos. Din această cauza, în pofida titlului, consider că termenul mai propice ar fi acela al *eufoniei*, și lămurirea va veni în urma unei comparații cu lucrarea *Ison I* (compusă în 1971). Deși strategiile utilizate sunt similare, iar cele două lucrări pot fi văzute ca aparținând aceluiași univers sonor, există niște diferențe remarcabile între cele două instanțe ale isonului. Dincolo de detaliile de orchestrație, diferența fundamentală între cele două lucrări se regăsește la nivelul organizării înălțimilor, o diferență atât de profundă, încât cred că ascultătorul neinițiat ar fi surprins în urma audierii succesive a lucrărilor să afle că ele se pot circumscrie aceluiași univers ideatic și sonor. Dacă în cazul *Ison II* avem de-a face cu o economie deplină în planul înălțimilor, *Ison I* prezintă un limbaj abundent cromatic, plin de hățișuri și meandre melodice ce acoperă întreg totalul cromatic. Ideea binomului consonanță – disonanță se lărgeste în acest punct (în general lucrările muzicale nu se înscriu în totalitate într-o stare sau alta, oscilând între cele două sau operând cu o gradație). În cazul *Ison II*, principala strategie care conduce la *eufonie* este o formă de „centricitate” și atracție a înălțimilor, obținută prin cuplarea regimului restrâns de

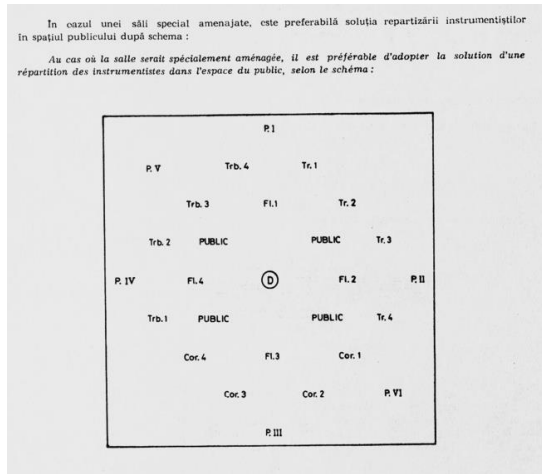
¹ Fred Lerdahl, *Composition and Cognition. Reflections on Contemporary Music and the Musical Mind*, University of California Press, Oakland, 2020, p. 67.

înălțimi cu însăși tehnica isonului. Deși suprapunerile melodice produc pe parcursul piesei intervale disonante sau clustere, acestea sunt constrânse în planul diatonic al scării definite, iar apoi fortificate, justificate, coagulate de prezența sunetului-pedală. Aici se află, de fapt, ruptura dintre cele două lucrări. Deși sunetul-pedală există în diverse ipostaze și în *Ison I*, acesta nu reușește să-și stabilească aceeași forță gravitațională. Consider că acest lucru se întâmplă din cauza densității texturii muzicale. Un sunet-pedală va exercita o forță gravitațională sau va crea o puternică relație între elementele ce îi sunt suprapuse, acționând asemenea unui agent emulsifiant, împăcând conflicte sonore și făcând substanțe muzicale ce în mod uzual nu s-ar combina să fie compatibile. Cu toate acestea, există o limită a acestei puteri exercitate de pedală, iar în cazul unui amalgam de linii melodice superpoziționale complet cromatice, isonul nu reușește să facă față, deși procedeul îmblânzește un pic muzica din *Ison I*, eterofonia melodiilor prezentate fiind, în absența pedalei, mult mai haotică.



Ex. 2. Ștefan Niculescu, *Ison I*, p. 9 (stânga) și Ștefan Niculescu, *Ison II*, p. 20 (dreapta).

Într-adevăr, considerentele orchestrale contribuie la diferența amprente sonore: *Ison I* este mult mai variată, dar într-un sens și mai disjunctă din punct de vedere al sonorității; *Ison II*, pe de altă parte, optează pentru un arsenal format exclusiv din suflători, asigură agregatului sonor deja unitar prin organizarea înălțimilor și o maximă coeziune timbrală. Prima lucrare este destinată unei orchestre de 14 soliști (cu o variantă extinsă pentru orchestră mare, „distincte doar ca amplasare sonoră”¹), în timp ce a doua este un concert pentru suflători și percuție, cu un ansamblu alcătuit din 16 suflători (4 flaute, 4 trompete, 4 corni, 4 tromboane) și 4 sau 6 percuționiști. Această coeziune timbrală, cuplată cu uniformitatea planului modal al lucrării, precum și prezența sunetelor-pedală ale isonului ce coagulează pe porțiuni clar definite întreg agregatul sonor, oferă lucrării *Ison II* o ușoară filiație spectralistă. O altă analogie este aceea a muzicii electronice, impresia sonoră fiind pe alocuri aceea a sculptării în armonicile unui sunet. Deși nu consider că filiația spectrală se regăsește în organizarea înălțimilor *per se*, o anumită preocupare aparte pentru calitatea și realitatea frustă a sunetului există în *Ison II*, compozitorul indicând în partitură o dispunere circulară a ansamblului, cu dirijorul în mijlocul sălii – învâluind publicul. Evit tentația speculației, însă fiind vorba de muzica lui Ștefan Niculescu, nu consider deplasată o alăturare ideatică între această dispunere în axe a interpretelor și simbolistica creștină a crucii.



Ex. 3. Ștefan Niculescu, *Ison II*, opțiunea de dispunere specială a orchestrei, p. 6.

¹ Niculescu, p. 310.

Ștefan Niculescu se dovedește a fi un adept al binoamelor, una din temele principale ce au preocupat gândirea compozitorului fiind relația dintre Unu și Multiplu¹. În realitate, și în urma unei problematizări mai atente și nuanțate, elementele constitutive ale binoamelor mai devreme amintite se dovedesc a fi doar niște borne, niște poli ficși între care se întinde o plajă de stații intermediare, modelul potrivit pentru a descrie această realitate fiind spectrul sau gradientul. Întocmai această noțiune a gradientului descrie trecerea subtilă a muzicii lui între cei doi poli ai gândirii eterofonice – unison și plurivocalitate (o altă posibilă diferență față de lucrarea *Ison I*, unde alternarea unison – plurivocalitate se realiza mult mai abrupt, aproape disjunct; în cazul *Ison II* procesul este mascat, voalat, punctele de unison fiind un fel de ținte pe care vocile individuale le tatonează, ba ornamentându-le prin treptele alăturate, ba căutându-le ca un final al unui parcurs melodic orientat teleologic). Tot în gândirea de tip binom, lucrarea prezintă două instanțe melodice (nu vom considera sunetul pedală): melodia unghiulară, fragmentată a flautelor, realizată din durate mici, salturi ample, punctată de triluri, sunete în *frullato* sau jocuri pe armonice; melodia tectonică a alăturilor, alcătuită din valori de note lungi, adesea sub forma decalaje sau alunecări de secundă între voci, într-o factură eterofonică.

În urma analizei și audiției, piesa se poate segmenta în 6 plaje ample sau *toposuri* muzicale. Primul (1) prezintă suprapunerea graduală a melodiilor flautelor, în polimetrii, cu adăugarea graduală a isonului pe *la* la alături și culoarea percuției la clopote tubulare. Deși sunetul-pedală este *la*, datorită melodiei flautelor percep organizarea modală centrată pe un mod eolian pe *si*, pedala fiind pe subtonul modului. Al doilea topos (2, reper 18-22) se concentrează pe o sculptură sonoră masivă la alături, un macro- sau meta-ison, printr-o scriitură de valuri dinamice ce se întrepătrund, sonoritatea pulsând sau respirând aidoma unui organism uriaș, susținută de pete de culoare impresionistă la percuții. Aici structura modală este difuză, iar trecerile între plajele diatonice se fac gradual, însă putem repera patru momente care se reliefează treptat – se începe pe *la*; urmează un ison pe *sol* și prezența sunetului *do becar*; urmează un pendul *sol-re* și apariția sunetului *fa*

¹ Niculescu, p. 310.

bekar; în fine, se ajunge la un unison pe *la*. Al treilea topos (3, reper 22-25) readuce melodiile polimetrice ale flautelor, ansamblul alămurilor subțiindu-se doar la textura celor patru corni ce asigură pedala *la*, percuția prezentând o textură poliritmică în *pp*, o anticipație a exploziei ce va urma. Structura modală, dacă o vom concepe ca fiind centrată pe *la*, se schimbă gradual de la un mod eolian la unul dorian și în cele din urmă mixolidian (aici se vedește fragilitatea aplicării stricte a conceptului modal, o simplificare a tratării acestui segment fiind abordarea prin prisma unei colecții de înălțimi). Începutul celui de-al patrulea topos (4, reper 25-29) reprezintă, în opinia mea, climaxul lucrării, prin apariția sunetului *si* la trompete. Trombonii se adaugă treptat, isonul oscilează între *si*, *do diez*, apoi *sol* devine foarte pregnant la trompete, pentru a ajunge la un unison pe *si*. Întregul segment este punctat de niște atacuri în *fff* la percuții. Al cincilea topos (5, reper 29-35) reprezintă cea mai puternică ruptură la nivelul discursului, o reală „tăietură formală”, instrumentele melodice lipsind, muzica mutându-se în planul percuției. Poliritmiile alternând cu pasaje de improvizație liberă cu indicația „în maximum de viteză posibilă, fără pauze intermediare și pe orice instrumente” vor crea o senzație de forfotă, de învălmășeală. Al șaselea topos (6, de la reper 35 până la final) începe cu oprirea bruscă a percuției și apariția simultană a întregului ansamblu de suflători, cu un ison pe *do diez* și un *fa diez* din octava a treia la flaute pe întreg parcursul secțiunii. Aidoma celui de-al doilea topos, procesual și monolitic, muzica se stinge încet pe un fragment de circa 25-30 de secunde, *senza tempo*, cu cele patru flaute cântând același *fa diez*, acum ca o alternare între armonice de cvintă și de octavă.

<i>Topos</i>	<i>Reper partitură</i>	<i>Instrumente</i>	<i>Sunete principale/ ison</i>	<i>Scurtă descriere</i>
1	1-18	Tot ansamblul, acumulare graduală	<i>la</i>	Superpoziții melodii flaut, ison alămuri <i>la</i> , culoare percuție
2	18-22	Alămuri + percuție	<i>la, sol, re</i>	Sculptură sonoră procesuală, mișcări tectonice masive
3	22-25	Flaute + corni + percuție	<i>la</i>	Superpoziții melodii flaut, ison corni, poliritmii percuție
4	25-29	Tot ansamblul	<i>si, do diez, (sol)</i>	Climax, <i>si</i> penetrant, punctări <i>fff</i> percuție
5	29-35	Percuție	-	Poliritmii, improvizație, textură haotică
6	35-final	Tot ansamblul	<i>do diez, fa diez</i>	Liniștire, pierdere graduală

Tabel 1. Desfășurarea formei lucrării *Ison II* în toposuri, cu descrierea segmentelor.

Ștefan Niculescu se întoarce în lucrarea *Ison II* la o expresie *eufonică* a muzicii¹. Această întoarcere nu trebuie privită ca o regresie naivă la diatonism, ci mai degrabă ca o explorare a consonanței printr-o structură modală restrânsă și prin tehnica isonului. În contextul unei avangarde tot mai preocupate de tehnici absconse și mijloace de scriitură ezoterice, ce adesea creează o adevărată prăpastie perceptivă între muzică și ascultător, întoarcerea către melodie și eufonie poate fi privită ca o răzvrătire, o recâștigare a unui teren pierdut, fără o revenire simplistă și non-critică la tradițiile sau idiomurile trecutului. Dincolo de aceste aspecte tehnice, nu trebuie omis în cazul *Ison II* de Ștefan Niculescu și componenta credinței, muzica sa aspirând mereu către sacru, monumentul sonor al lucrării ce învăluie publicul fiind, într-o anumită cheie de lectură, asemenea unei rugăciuni mistice.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Dediu, Dan, „Contribuții componistice românești după 1960”, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 2: *Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, coord. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghită, ed. a doua revăzută, Editura Universității Naționale de Muzică București și Editura Muzicală, București, 2021, p. 355-414.

Dediu, Dan, „Ștefan Niculescu și memetica”, în *Ștefan Niculescu. Portret în eterofonie*, ed. îngrijită de Olguța Lupu și Florinela Popa, Editura Muzicală, București, 2015, p. 25-30.

Lerdahl, Fred, *Composition and Cognition. Reflections on Contemporary Music and the Musical Mind*, University of California Press, Oakland, 2020.

Niculescu, Ștefan, *Ison I. Pentru 14 soliști sau orchestra mare*, Editura Muzicală, București, 1976.

Niculescu, Ștefan, *Ison II. Concert pentru suflători și percuție*, Editura Muzicală, București, 1978.

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

Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002.

¹ Cazul *Ison II* nu este unul singular și trebuie privit în context, după cum mi-a semnalat Valentina Sandu-Dediu în cadrul Simpozionului Festivalului *Meridian 2024, Sonimagicon*. Tendința unei întoarceri către consonanță se regăsește și în lucrările altor compozitori, atât din România, cât și din străinătate. Las deschisă această pistă pentru aprofundarea subiectului și noi căutări.

SUMMARY

George-Ioan Păiș

Strategies for regaining consonance

***Ison II* by Ștefan Niculescu**

Starting from the idea of conceptual binomials, in particular that of consonance and dissonance, the study aims to explore how the work *Ison II* by Ștefan Niculescu breaks away from the stereotype of avant-garde heavy music, which poses problems of understanding and listening, without losing in the process any of the complexity of compositional technique and without resorting to aesthetic compromises. The same ison technique, put in relation with the heterophonic syntax established in the Romanian musical mentality by Niculescu's theorizations, is also found in *Ison I*, but the study aims to show how this technique leads to profoundly different results depending on the other musical parameters used.