

STUDII

Timpul muzical în *Trommelbass* de Myriam Marbe¹

Gabriela Bejan

Mircea Eliade discută în una dintre cărțile sale despre „arta de a pierde timpul”² ca un drum al cunoașterii dat de dimensiunea atemporalității. Dar pentru secolul modern și monden, atemporalitatea și, de fapt, pierderea prin plictisul vieții nu mai este un subiect relevant. Resimțim în moduri noi veșnicia sintagmei *fugit irreparabile tempus*. Cu toate acestea, timpul muzical a avut și încă mai are scăpare, vorbind despre o artă temporală. Și în muzică, timpul propriu-zis, fizic și fenomenologic, curge ireversibil, cu o anumită durată, într-un interval orar al desfășurării acțiunii, dar timpul estetic poate fi reparat sau recâștigat în următoarea reprezentare, existând această nouă și reînnoită viață a partiturii prin ciclicitatea interpretării. În marea majoritate a muzicilor apare o condiționare a reevaluării timpului ce ține de nivelul intrinsec, de structurile fixe scrise de compozitor, însă, tot în muzică, mai cu seamă în improvizație, această constantă nu se subscie unui timp dat fix, ci unei libertăți periodice.

După Micheline Sauvage, există patru moduri în care artele se substituie timpului: 1. sunt un produs al timpului, fiind parte din istorie – pe de o parte, sunt alcătuite într-un moment istoric, pe de altă parte, au un timp de concepere; 2. sunt lucrări care necesită timp pentru desfășurare (în cazul muzicii, pentru interpretare); 3. reprezintă o anume perioadă istorică (baroc, clasicism, romantism etc.); 4. se referă

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 Mircea Eliade, *Oceanografie*, Editura „Cultura Poporului”, 1934, p. 50-56.

la sau sunt despre timp¹. Pentru cea din urmă categorie, muzica oferă o varietate largă de lucrări, mergând pe asocierea sau reflectarea unor motive ce derivă din timp: ceasul/ora (Simfonia nr. 101, *Ceasornicul*, de Haydn, *Cinci piese pentru ceas mecanic* de Ludwig van Beethoven, *Ora spaniolă* de Ravel, *Ceasuri și nori* de Ligeti, 4'33" de John Cage, ciclul *Muzica orelor* de Octavian Nemescu), metronomul/pendulul (partea a doua, *Allegretto scherzando*, din Simfonia nr. 8 de Beethoven, care imită pulsația unui metronom, *Poemul simfonic* pentru 100 de metronoame de Ligeti, *Pendulum Music* de Steve Reich) sau timpul ca subînțeles (*As slow as possible* de John Cage, care trebuie să dureze peste 600 de ani, fiind cântată chiar și în acest moment de o orgă automată special construită).

Conform lui Philip Alperson, tratarea relației muzică – timp se face pe două coordonate: muzica drept artă a timpului, într-un sens formal, prin ordonarea temporală a parametrilor sunetului (înălțime, intensitate, durată, timbru), privind rolul timpului la nivel structural; și timpul muzical, ontologic, privit de unii gânditori ca un caz aparte de timp general, propriu-zis inexistent și imperceptibil, ci doar resimțit prin schimbările ce se pot observa între diferite stări ale lucrurilor sau evenimentelor, ceea ce se postulează și în muzică².

Astfel, în primă instanță, timpul face parte din gramatica muzicii, fiind un parametru operațional întâlnit în diferite ipostaze: la nivel de tempo, la nivel de măsură, la nivel ritmic și metronomic, la nivel de accent. De asemenea, elementele cel mai ușor perceptibile ale limbajului muzical, înălțimile, sunt condiționate de variabilitatea duratelor organizate în diferite segmente, fraze sau perioade. Percepția senzorială și memoria ascultătorului depind de lungimile temporale ale înălțimilor.

Acest concept greu de definit, timpul muzical, este frecvent accesat de compozitorii români de avangardă, dirijați de dorința perpetuă de cunoaștere și schimbare. Timpul devine un aliat al acestora, fiind prezent în laboratorul de experimente sonore, într-o perioadă în care cenzura comunistă domina. Lucrul, manevrarea, deformarea sau

¹ Micheline Sauvage, citată în Philip Alperson, „«Musical Time» and Music as an «Art of Time»”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4, 38 (1980), p. 407–17, <https://doi.org/10.2307/430322>, accesat pe 4 noiembrie 2024.

² Alperson, p. 407-417.

manipularea timpului sunt teme ce s-au înfiripat în profunzimea gândirii unor compozitori ca Aurel Stroe, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu sau Myriam Marbe.

Cea din urmă scria în 1982 un studiu dedicat timpului muzical¹. Dacă în deschidere pune accent pe percepția timpului dată de intuiția umană, evidențiată de perechea greu – ușor, termeni echivalați de autoare cu „timpul lung” și „timpul scurt”, simțit greoi sau imperceptibil², în încheiere subliniază faptul că timpul a fost un motor al experiențelor muzicale din secolul XX, fiind un parametru ofertant, o axă cu noi și noi perspective atât pentru compozitorii moderni universal, dar mai ales pentru compozitorii români îngrădiți la acel moment de ideile unui comunism care nu dădea semne de uzură: „Orizontul s-a lărgit prin revenirea la gândirea temporală de tip popular (Enescu) prin revelația concepției extrem-orientale, prin curajul exprimării timpilor subiectivi (Ives), prin realizarea unor structuri muzicale corespunzând unei idei filozofice despre timp (A. Vieru, A. Stroe etc)”³.

Tema timpului muzical, idee recurentă și obsedantă a lui Marbe, așa cum avea să afirme într-un interviu acordat Laurei Manolache⁴, își va găsi locul în experiențele din propriile partituri: *Le temps inévitable* (1968-1971), *Timpul regăsit* (1982) sau Concertul pentru clavecin (1978), în care, după cum subliniază Valentina Sandu-Dediu, se ivesc „insule de «timp lung»”⁵.

Plecând de la voce, văzută de Marbe ca un prim mijloc al originii muzicale, se naște pe de o parte aplecarea față de lingvistică și poezie, iar pe de altă parte, legătura cu structurile arhaice orale, cu ritualul, strigătul sau incantația, așadar cu folclorul vernacular, tradiția muzicii bizantine sau cu diferite surse antice grecești. Se creează în stratul dominant un soi de, în termenii lui Dan Dediu, „poetică a ethosului”⁶

¹ Myriam Marbe, „Timpul în muzică”, *Muzica* 10, 32 (1982), p. 48-49.

² Marbe, „Timpul în muzică”, p. 48.

³ Marbe, „Timpul în muzică”, p. 49.

⁴ Laura Manolache, „Myriam Marbe despre propria creație și nu numai”, *Muzica*, serie nouă 3, 7 (1996), p. 92.

⁵ Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002, p. 178.

⁶ 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,

personal, à la manière de Marbe. Există, la nivel formal, o balanță între rigoare și libertate, prin structuri concrete, încadrate într-o mască a ambiguității. Marbe pune accent pe principiul antinomiei, pe complementar și compatibil, ce coexistă la nivel universal în tonul muzicii sale, ilustrat prin perechile viață – moarte, omenesc – absolut. De asemenea, din punct de vedere structural, lucrează majoritar cu arhitectura de arc, cu ciclicitatea, cu structuri în valuri sau cu evoluția în spirală, în care memoria joacă un rol necesar pentru înțelegerea textului. Compozitoarea a mizat întotdeauna pe expresie, pe imaginație, pe timbru, pe căutările interioare profunde, ce susțin cheia autenticității. (Atât Livia Teodorescu-Ciocănea, cât și Violeta Dinescu sau Alexandru Leahu vorbesc despre lecțiile de autenticitate și despre libertatea imaginației oferite de compozitoare¹.)

Dar, pentru Myriam Marbe, timpul apare ca un „mobil estetic-structural”² al muzicii, un fenomen intruziv, dispus pe două coordonate: una tehnică, alta spirituală. În una dintre lucrările cele mai cunoscute ale compozitoarei, *Trommelbass*, se regăsesc ambele funcții temporale. Încă din titlu se evidențiază celula germinatoare, *trommelbass* fiind instrumentul ce menține ritmul constant pe note repetate. Lucrarea a fost scrisă în mai 1985, pentru ansamblul *Romantica*, la îndemnul violistului Ștefan Gheorghiu³.

Timpul muzical evidențiat tehnic

Trioul de coarde se arcuiește într-o formă ciclică, oarecum plată, construită în întregime în jurul pulsației constante de pătrime, pulsație pe alocuri voalată sau pierdută în pasta sonoră, dar majoritar reliefată puternic de câte unul sau două dintre cele trei instrumente, în sincron sau nu. Mișcarea obsedantă devine o particularitate, momentul cel mai

ed. a doua revăzută, Editura Universității Naționale de Muzică București și Editura Muzicală București, 2021, p. 400.

¹ Vezi Andra Apostu, „De vorbă cu Livia Teodorescu-Ciocănea”, *Muzica*, serie nouă 5, 29 (2018), p. 3-18; Bianca Țiplea-Temeș, „Violeta Dinescu și cheia viselor. Portret aniversar”, *Muzica*, serie nouă 4, 24 (2013), p. 3-24; Alexandru Leahu, „În memoriam Myriam Marbé”, *Muzica*, serie nouă 1, 9 (1998), p. 135-136.

² Myriam Marbe, „Sub semnul timpului”, *Muzica* 3, 35 (1985), p. 22.

³ Marbe în Manolache, p. 77.

evident în care pulsația părăsește muzica apare la măsura 79, moment ce dă senzația de goliciune. O fază similară apare și în desfășurarea măsurilor 91-93, când pulsația se pierde și este redistribuită la tril.

Expresia apăsătoare vine predominant din considerente ritmice, pulsația poate fi privită și ca un pendul care anunță sfârșitul timpului. Lucrarea a fost scrisă într-o perioadă marcată de opresiunile ideologice, dar mai presus de asta, după cum explică Marbe, într-o perioadă în care și greutățile personale erau copleșitoare¹. Deși și-ar fi dorit să fie o muzică luminoasă pe de-a întregul, *Trommelbass* reușește doar spre final să alunge senzația de amenințare dată de ostinatoul ritmic, prin introducerea unei „texturi diatonice”² sub alura unei declamații de tip „oiseaux”, înconjurată de bătăile crescânde ale tobei mari, dar care nu va avea câștig de cauză în fața „ciripitului”, ci se va retrage în surdina, căutând locul cel mai armonic de pe tobă pentru a sublinia bătăile inimii, deci încă pulsul vieții.

Pe lângă constanța ritmică, înălțimile poziționate în registrul supraacut ajung să ofere senzația continuă de tril, asemănător țiuturilor din folclorul românesc. Discursul este întrepătruns de secvențe alcătuite din aceleași note înalte, marcate printr-un mers rapid ascendent sau descendent, având o sonoritate ca de fluierat. Valentina Sandu-Dediu subliniază faptul că „timpul lung”, etichetă pe care a folosit-o Marbe în studiul său din 1982, „provine dintr-un mod specific românesc de percepere a timpului, exprimat în genul folcloric al doinei, în sistemul ritmic parlando-rubato”³, ceea ce-și găsește locul și aici, fiind predominant vorba de un timp cu lungimi, la fel ca doinitul trăgănat și introspectiv. Mergând mai departe pe filiația folclorică, prin această repetare obsesivă pare că muzica ia alura unei incantații. Oricum, nu este vorba de teme muzicale, ci mai degrabă de construcția în timp real a unei inframeلودii, a unei sugestii melodice, pregnanța tematică principală fiind pulsul constant. Apar melodii de tip fantomă la diferite voci (de la măsura 46, viola prezintă o pseudo-temă, ce va evolua în scurte pasaje de fluierat; de la măsura 105, flajoletele violoncelului

¹ Marbe în Manolache, p. 77.

² Marbe în Manolache, p. 71.

³ Sandu-Dediu, p. 114.

ilustrează un contur melodic vag, înconjurat și de respirații, ceea ce îi oferă o mai mare expresivitate).

În esență, lucrarea se bazează pe un singur gest muzical, peste care se așază o multitudine de ornamente de scriitură: anumite pasaje rapide sau gesturi mai pregnante par că se desprind din pulsație și pot fi privite ca niște posibile articulații sau semne de punctuație în desfășurarea lucrării.

Elementele cu care operează predominant Marbe sunt: tema – ostinato de pătrime, din care se desprind gesturi pulsatorii melismatice, ce conduc, pe de o parte, la formarea trilului, dar și la formarea unor „arabescuri” microtonale cu aluzii la linia melodică de tip doinit; motivul 1 – pedale, creatoare de sonorități păstoase, susținute de linii lungi; motivul 2 – pseudo-melodii formate din desfășurarea unor sunete sau de armonice/flajolete, intercalate de respirații și oftat, ce înlocuiesc pe alocuri pedalele.

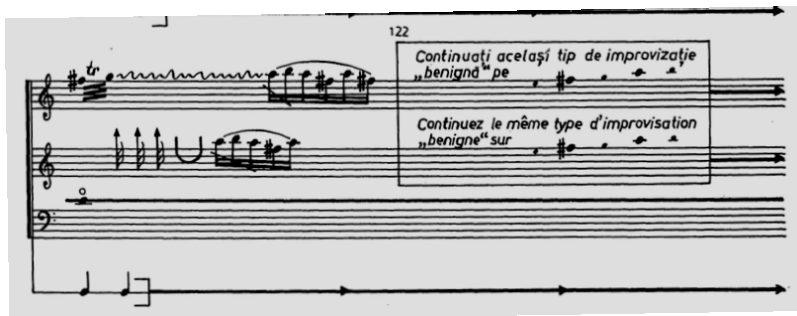
The image displays a musical score for *Trommelbass* by Myriam Marbe, consisting of five staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations in the score include "42", "43", "sempre ppp", "semp", "precipitando", "calando", "arabesc, neltemperat (sanglots - arabesque non tempéré)", "crescendo", "p sul D", and "sul A". On the right side, five green arrows point from specific parts of the score to descriptive boxes:

- Tema: ostinato de pătrime
- Desprindere: gest pulsatoriu melismatic
- Desprindere 1.2: gest melismatic – tril
- Desprindere 1.3: gest melismatic – arabesc
- Motiv 1: pedală
- Motiv 2: pseudo-melodie din armonice

Ex. 1. Myriam Marbe, *Trommelbass*, elementele constitutive.

Marbe jonglează cu două tipuri de blocuri ritmice: unul măsurat, în 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, și unul improvizatoric, uneori cu frazare lăsată la intuiția interpretului. În finalul lucrării, de la măsura 122, compozitoarea oferă doar înălțimile unei scări pentatonice, lăsând loc interpretului să le organizeze ca ordine și durată (Ex. 2). La fel, joncțiunile dintre sincron –

nesincron sau măsură ritmic concretă urmată imediat de măsură improvizatorică oferă atemporalitate momentului și o reînnoire perpetuă a timpului muzical. De altfel, un conținut mereu reinventat.



Ex. 2. Myriam Marbe, *Trommelbass*, improvizație la nivel de intuiție, pentru interpret, m. 122.

Sonoritatea tragică a partiturii vine la pachet și cu un limbaj marcat predominant de intervalul de secundă, disonanță ce se construiește atât orizontal, cât și vertical. De asemenea, sunetul *re*, cel de pe care pornește pulsația lucrării la violă, și înălțimea pe care ar trebui să fie acordată toba, va fi un sunet polarizator, fără a desemna un centru nominal. Totodată, predominante în pulsație vor fi atât *do*, cât și *si*, pentru că nu putem vorbi de o tonică sau finală, ci mai degrabă de o tonică ritmică.

Trommelbass se construiește din înălțimi libere, uneori netemperate, variind ca durate pe porțiuni clar delimitate, din scări cromatice cu alură de cadență, oscilând *grosso modo* către un aleatorism controlat. Există pe parcursul partiturii bare de măsură punctate și indicații temporale cu săgeți și durate în secunde ale anumitor gesturi. Marbe credea în hazardul construit prin formule ritmice simple, oferit de libertatea gesturilor și gândurilor muzicale ale intuiției interpreților.

Să ne reamintim anii și una din cauzele exploziei aleatorismului: reacția față de rigoarea exagerată a postserialismului, a structuralismului. Și aceasta a însemnat nu doar opoziție de atitudine ci și o soluție în dezideratul de emancipare temporală a muzicii. În timp ce muzica riguros

controlată vedea ieșirea din pulsația măsurată prin complicarea structurilor ritmice, într-atât încât fenomenul devenea inhibitor și te făcea să simți și mai aprig tirania timpului muzical, muzica aleatorie rezolva totul prin formule ritmice chiar mai simple, dar care răspund inițiativei unui timp interior al interpretului – și care poate fi diferit de cel al partenerilor de ansamblu¹.

În *Trommelbass* se lucrează cu expresia amenințării, dezvoltată predominant la nivel ritmic-timbral prin combinatorică de gesturi și tehnici (ornamentarea pilonilor de pătrime prin diverse apogiaturi cromatice și schimbări de tehnică a arcușului – *pizzicato Bartók, ordinario, col legno battuto*). O dinamică specifică este susținută de dialogul repede – lent, evidențiat de „timpul scurt”, adică ostinatoul, și de „timpul lung”, adică pedalele sau trilurile în pedală. Se profilează și un conținut cvasi-narativ: momentul de climax vine odată cu apariția tobei, cu poziționarea instrumentistului în afara scenei, creând astfel o spațialitate fono-acustică și o tensiune atât prin *crescendo*, cât și prin alăturarea unui instrument nou, de percuție, cu o culoare timbrală diferită. Dar, în acest final stratificat (vioară – tril „catifelat”, violă – linie „ciripitoare” și fluierată, violoncel – pseudo-melodie alcătuită din flajolete, tom-tom – pulsația inimii), în care tensiunea crește, va apărea și lumina, un moment scurt de consonanță, înainte ca tot acest conglomerat să se spargă într-o zonă aridă de improvizație, cu triluri păsărești și pedală la violoncel.

Timpul muzical evidențiat estetic

Timpul muzical poate fi privit și la nivel estetic, după cum spunea Marbe în același studiu din 1982: „muzica este o artă aptă de a reda expresia timpului”². Proiecția muzicală la nivelul auditiv al receptorului îmbracă diferite fațete, dar trebuie să subliniez că nu orice muzică în tempo lent este liniștită, cum nu orice muzică cu tempo rapid este agitată, așa cum am fi tentați să ne gândim în primă instanță. Aceste etichete de caracter sunt manipulate de scriitură, de ideile și imaginile

¹ Marbe, „Sub semnul timpului”, p. 21.

² Marbe, „Timpul în muzică”, p. 48.

autorului asupra acelei muzici. Compozitoarea vorbește în studiu despre diferite abordări filozofice, precum cea a lui Henri Bergson sau a scriitoarei Gisèle Brelet. De la Bergson preia ideea continuității și a unui timp subiectiv¹. În *Trommelbass* domină aspectul senzorial al aceleiași pulsații infinite, dar pulsația este determinată de timpul real al clipei interpretării, încărcată cu memoria afectivă a momentului dat. Cunoașterea estetică a timpului, mai departe de percepția psihologică manipulată prin scriitură, este văzută de Gisèle Brelet prin sunet ca un gest „purtător de timp”. Mergând mai departe, Marbe face o legătură între această idee a lui Brelet și cea a lui Eliade de „timp exemplar”².

De asemenea, apar în discuție timpii muzicali precum: „timpul ciclic”, care nu are o consecință și înclină spre zona meditativ-contemplatoare, și „timpul linear”, manifestat de la stânga la dreapta, ce merge pe premisa cauză – efect. Iată că timpul ciclic, care „decurge din trăirea arhaică a timpului”, după cum spune Valentina Sandu-Dediu³, își găsește locul aici sub diferite forme. Pe lângă categoria dominantă a tragicului, nu lipsește din *Trommelbass* tonul contemplativ, întâlnit în simetria spiralei incipit-final: în introducere, pulsația metronomică devine hipnotică, ca un moment de paralizie în care teama se acumulează și te imobilizează, având totuși o liniște a încremenirii; în final, după momentul de climax, improvizația „benignă” de la vioară și violă acordată cu ultimele bătăi în surdină ale tom-tomului creează cadrul perfect intrării în meditație.

*

Alexandru Leahu spunea despre Myriam Marbe: „sensibilă și totodată surprinzător de viguroasă, nespus de originală în imaginile cărora căuta să le dea viață și în același timp desăvârșit de lucidă în economisirea mijloacelor pe care le stăpânea cu dezinvoltura unor mari maeștri”⁴. *Trommelbass* este o piesă în care se lucrează cu un arsenal de tehnici extinse, în care domină expresia ritmico-timbrală, ritmul fiind pilonul central, un ax de sprijin pentru o muzică în care planul melodico-

¹ Marbe, „Timpul în muzică”, p. 48.

² Marbe, „Timpul în muzică”, p. 48.

³ Sandu-Dediu, p. 179.

⁴ Leahu, p. 135.

armonic trece pe un loc secund. Compozitoarea mizează pe puterea contradicțiilor, și face ca un material abstract să transcendă către culori-semnale cu iz folcloric, aproape ritualic.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Alperson, Philip, „«Musical Time» and Music as an «Art of Time»”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4, 38 (1980), p. 407–17, <https://doi.org/10.2307/430322>, accesat pe 4 noiembrie 2024.

Apostu, Andra, „De vorbă cu Livia Teodorescu-Ciocănea”, *Muzica*, serie nouă 5, 29 (2018), p. 3-18.

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.

Eliade, Mircea, *Oceanografie*, Editura „Cultura Poporului”, 1934, p. 50-56.

Leahu, Alexandru, „In memoriam Myriam Marbé”, *Muzica*, serie nouă 1, 9 (1998), p. 135-136.

Manolache, Laura, „Myriam Marbe despre propria creație și nu numai”, *Muzica*, serie nouă 3, 7 (1996), p. 70-93.

Marbe, Myriam, „Timpul în muzică”, *Muzica* 10, 32 (1982), p. 48-49.

Marbe, Myriam, „Sub semnul timpului”, *Muzica* 3, 35 (1985), p. 21-26.

Marbe, Myriam, *Ritm. Trio de coarde/Trommelbass. Trio à cordes*, Editura Muzicală, București, 1987.

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

Țiplea-Temeș, Bianca, „Violeta Dinescu și cheia viselor. Portret aniversar”, *Muzica*, serie nouă 4, 24 (2013), p. 3-24.

SUMMARY

Gabriela Bejan

Musical time in *Trommelbass* by Myriam Marbe

After *Ritual pentru setea pământului* (Ritual for the Thirst of the Earth), composer Myriam Marbe's next major work is the string trio *Trommelbass*, conceived in a politically and personally fraught period,

with a menacing tone. Two parameters excel in the trio, the rhythmic and the timbral, which is evident from the title, the trommelbass being a low-pitched percussion instrument meant to sustain the repetition of sounds. The pounding expression is marked by the quarter-note pulsation that dominates the 12-13-minute running time. The lack of concise and well-developed melodic material actually gives way to an arsenal of extended techniques marked by the play of timbrality. In fact, musical time is a theme that has marked Marbe, and she went so far as to talk about it theoretically in a 1982 study. The composer sees musical time as an “aesthetic-structural mobile”, a mobile that I also try to elude in *Trommelbass* by dealing with this technical and aesthetic parameter.