

Cvartetele de coarde de Adrian Iorgulescu: puzzle și recombinație genetică

Diana Rotaru



Ascultând portretul componistic al compozitorului Adrian Iorgulescu, dublu-CD-ul proaspăt apărut în colecția „Antologia Muzicii Românești” a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor Români, portret care cuprinde cele șase cvartete de coarde scrise până în prezent, mi-a venit în minte celebrul cub Rubik – și după o rapidă căutare pe internet, am descoperit că acesta a fost lansat pe piața mondială exact în anul 1980, anul primului cvartet. O coincidență fericită, din mai multe puncte de vedere. Principiul acestui puzzle, care fascinează

întreaga populație a globului de peste patruzeci de ani, presupune amestecarea celor șase culori ale cubului și repotrivirea lor prin diferiți algoritmi combinatorii. Este vorba așadar de o *aparentă* stare de dezordine, căci mecanismul de pivoți rotativi ascunde înlăuntruul său potențialitatea unei ordini perfecte, așa cum fracturarea formală a cvartetelor iorgulesciene gravitează către un nucleu de logică muzicală și temporală impecabilă. În mâinile unui compozitor mai puțin abil, cioburile structurale din primul cvartet, matcă generatoare pentru celelalte cinci, ar părea micro-studii de scriitură pentru cvartet – și într-o oarecare măsură își pot îndeplini cu brio și acest rol pentru un tânăr compozitor aflat la început de drum; însă Adrian Iorgulescu le controlează și le modelează cu siguranța omnipotentă a unui demiurg. Se simte în spate o educație desăvârșită în tehnicile componistice cristalizate în tradiția muzicii occidentale, precum și un puternic *impuls vectorial*, transformațional, în sialul dezvoltării beethoveniene-bartókienne, care *se luptă* cu mozaicul formal. Și de aici îmi pare că vine mare parte a dramatismului expresiv al cvartetelor (întâlnit, de altfel, și în alte lucrări ale compozitorului): din această voință combativă de transformare a materialului, închistat în limite intonaționale și de scriitură impuse de către autor, din conflictul dintre liniaritate și non-liniaritate ca principii temporale organizatoare. Împletirea și despletirea granițelor dintre procesul variațional

(non-liniar prin excelență) și dezvoltător (liniar) constituie o adevărată demonstrație de virtuozitate componistică: înarmat cu abilitatea construirii, Adrian Iorgulescu deconstruiește, dinamitează discursul muzical și îl (re)ordonează în șase nuanțe diferite ale aceleiași realități sonore: șase fețe ale unui cub Rubik ipotetic, unite prin timbralitatea carnală, voluptoasă și cu rezonanță istorică a cvartetului de coarde. Dar face acest lucru păstrând în același timp filonul evolutiv, transformațional, de la primul cvartet în formă expozitivă de mozaic, la cel de-al șaselea care tatonează cu forma de sonată bitematică, icon desăvârșit al procesualității. Așadar combinatorica ingenioasă de „cuburi” structurale se poate interpreta mai degrabă ca un *proces genetic de recombinare*, care naște noi și noi identități muzicale, cu *personalități și etosuri distincte*. Putem depista șase culori de bază cu care lucrează compozitorul, și anume:

1. *Muzica embrionară, născândă*: economia intonațională excesivă și obsesivă, fie că este vorba de implozia în unison „colorat” prin moduri de atac sau mici deviații (de multe ori cu rol generator, căci cinci din șase cvartete încep cu un singur sunet), fie că este vorba de utilizarea unor clase de sunete în general organizate într-un tetracord.
2. *Dramatismul cinetic*: pulsația regulată, tensionată, pe note sau celule repetate, adesea izoritmă, de multe ori fracturată de rupturi bruște la octavă.
3. *Țesătura în hoquetus*: coagulare sonoră din complementaritate ritmică permutațională, printr-un ping-pong permanent de sunete sau celule de la un instrument la altul.
4. *Lichefierea unei structuri acordice* în glissando / textură / tril sau tremolo.
5. *Cântul liturgic sau colinda*, insule hieratice, (quasi-)diatonice, aduse prin coral sau polifonie în mijlocul unui discurs colțuros-cromatic.
6. *Oglinda* ca mijloc predilect de transformare imediată și aparentă a unui gest, motiv sau clasă de sunete.

Sunt structuri tari și de o admirabilă limpezime de cristal, vizibilă mai ales la analiza pe partitură și simțită doar la audiție, unde suntem fascinați în primul rând de „cornucopia” creativă, de bogăția eterogenă de informație – bogăție în general reluată în finalurile părților sau ale cvartetelor prin scurte recapitulări sintetice.

Primele trei cvartete au fost create la începutul anilor 80 (1980, 1982 și 1984); ultimele trei, la distanță de 32 de ani, la sfârșitul celui de-al doilea deceniu al secolului XXI (2016, 2018 și 2020). Cu toate acestea, unitatea unor parametri ai scriiturii denotă o siguranță componistică afirmată cu hotărâre încă de la primul cvartet, „Opt rame în căutarea autoportretului pierdut”, matricea generatoare și impulsul motric pentru întreg ciclul: este cvartetul cel mai

eterogen din punct de vedere al ideilor muzicale și cel mai fracturat din punct de vedere formal, cele opt mișcări constituind miniaturi capabile de a exista și independent și structurate ele însele în baza concatenării de embrioni sonori contrastanți. Prima parte, în palindrom (impuls sintactic obsesiv, probabil din aceeași necesitate de „limitare” a materialului), începe cu un unison „colorat” pe re, din care se naște apoi o terță (sib-re): cu același obiect sonor se va termina și a opta parte, ca o copertă. Terța generează mai departe structuri tetracordale, un tip de clasă de sunete care predomină în toate cele șase cvartete (le remarc aici pe cele în oglindă, [211] și [112]), dar și o primă țesătură în hoquetus pe pulsație de sextolet (pe care o vom regăsi, în diverse ipostaze intonaționale, în tot ciclul). Din același sunet-generator re se creează în partea a doua un cluster în expansiune, apoi un canon izoritm în oglindă tot pe tetracorduri - [122] și [221]. Partea a treia este integral hexatonică, cu ambele transpoziții prezente într-un nou hoquetus punctualist și o suprapunere eterogenă în patru straturi. Partea a patra aduce un contrast puternic la nivel de etos, printr-un imn liturgic cu microtonii, ramificat în polifonii superpoziționale și imitative (canon), alternat cu glisări violente, ca niște păsări ale nopții. Partea a cincea introduce pentru prima dată aleatorismul controlat, în suprapunerea ingenioasă a unei scări non-octaviante [212212332321] suprapusă cu diverse transpoziții și ipostaze ale sale (inversare, recurență, variere), structură polifonică pusă în contrast cu o quasi-colindă omofonă în oglindă: haos versus cosmos, libertate ritmică versus sincronizare, cromatic versus diatonic. Partea a șasea este o invențiune pe un acord (alcătuit dintr-o hexatonie imperfectă, deviată brusc de un semiton), cu coperti motivice pe aceleași note, tot pe principiul oglinzii. Un puternic contrast de această dată formal apare în partea a șaptea, care este alcătuită în baza alternării nod-ventru, Unu-Multiplu: cele patru instrumente prezintă pe rând câte un moment cadențial (vioara I, viola, vioara II, violoncelul) care se ramifică în gesturi de grup, iar materialul intonațional este un cluster care, după cadența violei, se „curăță” într-o pentatonie cromatică. În sfârșit, cea de-a opta parte debutează cu material propriu, deși derivat din elemente întâlnite încă din debutul cvartetului (suprapunere de terțe și motiv tetracordic [122]), devenind apoi un colaj din structuri din alte părți (V, IV, I, VII, I, VIII, I). Am enumerat rapid procedeele componistice principale pentru că le vom întâlni, în forme variate ale lor, pe tot parcursul ciclului: ele alcătuiesc *genotipul structural* al cvartetelor.

Forța vitală fermecător de creativă din primul cvartet contrastează cu implozia sonoră din al doilea, „Tenebre lirice”, care și reduce mișcările la convenționalul număr de patru. Compozitorul se limitează la patru sunete, respectiv, la tetracordul mi-fa#-sol-si [213]: acest tetracord conține germenii modului minor, al cărui codificare emoțională în contextul tradiției muzicale occidentale conferă un permanent caracter de *lamento* întregului cvartet. Ceea ce urmează este o demonstrație de virtuozitate variațională componistică, un fel de macro-ciaconă ambițioasă și debutul unei *specii cu totul personale de minimalism*: puși față în față cu hiper-economia de material sonor, toți ceilalți parametri se activează într-o mobilitate permanentă, în contrast cu necesare

momente de înghețare în stază, precum superbul debut, din nou pe un unison „colorat” din care se naște restul tetracordului. Ne reîntâlnim cu palindromul (partea I), cu invențiunea pe un acord și hoquetus-ul spațializat (partea a II-a), cu lichefierea textural-aleatorică (partea a III-a) și cu forma nod-ventru, cu momente cadențiale care „tematizează” tetracordul (partea a IV-a, care cuprinde și un sublim coral de armonice) – dar, față de precedentul cvartet, etosul este mai auster (cu excepția scufundării în cantabilitatea hiper-expresivă din partea finală), mai matur și, într-un anumit fel, mai profund. Nu pot să nu remarc „fentarea” ingenioasă a minimalismului intonațional prin artificii componistice precum glissando-ul sau glissando-ul de armonice.

Cvartetul al treilea și al patrulea vor avea doar câte trei părți fiecare, cu o arhitectură individuală a curbei de tensiune. În primele două mișcări ale sale, cvartetul nr. 3, care debutează și se termină circular, pe sunetul re, se înscrie în sfera ludicului misterios: începe prin a tona un tetracord descendent obsesiv cu structura [211], pătrimi izoritmice în pizzicato care se fluidizează ulterior în triolete de șaisprezecimi ascendente și descendente, împletite în structuri polifonice. Apoi, partea a II-a este un perpetuum mobile, o „bâzâială” continuă prin toate registrele pe secunde mari, cu scurte inserții aleatorice cromatice. În schimb partea a III-a, integral omofonă, constituie centrul de greutate emoțională al lucrării: o nouă implozie, de această dată pe un cluster de cinci sunete (sol, sol#, la, la, si), cluster care alternează între transparență celestă pe armonice, vaiere topite câteodată grotesc în glissande sau „marș funebru” sacadat și auster. Coda reprezintă o cadență-surpriză pe sunetul inițial al cvartetului, re, irizat și ramificat în glisări pe armonice naturale.

Cvartetul al patrulea se articulează pe o schemă formală mai apropiată de cea tradițională (rapid-lent-rapid), apropiindu-se totodată mai mult de un filon narativ: imaginile sonore create sunt foarte pregnante și circulă dezvoltător dintr-o parte în alta. Mecanismul care se pune în mișcare la începutul părții I – unul din cele mai puternice și inedite debuturi din ciclul (ticăitul „de metronom” în pizzicato dublat de un leagăn bizar de glisări) – va fi reluat într-o formă variată în partea a II-a; din nou, compozitorul alege un material intonațional minimal, doar două sunete (si și la#), focalizând toată atenția pe macro-gestul de acumulare. Cea de-a doua secțiune din prima parte, care face un rapel puternic la partea a III-a din cel de-al doilea cvartet, propune două tetracorduri în oglindă, primul – [312] – topit într-o magmă delicat-vălurită, al doilea – [213] – împlântat din când în când ca un ciob ascuțit care treptat substituie magma; aceleași două tetracorduri vor fi dezvoltate în energetica parte finală a cvartetului, transformate și suprapuse, ceea ce deja ancorează muzica în timpul liniar, procesual. Partea mediană a cvartetului creează acel contrast miraculos, acea fereastră înspre alt univers sonor, prin reluarea cântării liturgice, aici într-o variantă mai cromatică, din nou folosind microtoniile.

Ultimele două cvartete sunt într-o singură mișcare: este din ce în ce mai vizibilă săgeata dezvoltătoare care străpunge materialul de la un capăt la celălalt, secțiunile respiră din ce în ce mai amplu, rupturile nu conțin a exista,

dar sunt din ce în ce mai puțin dese. Cvartetul 5, „Țiganiada” (denumirea este poate dată de caracterul predominant „ardent”, visceral) este dominat de trei elemente principale: unul cinetic și dramatic – care debutează din nou pe un tetracord, dar cu o structură nouă, [151], unul static și delicat, sub forma unui coral defazat și inserții „burlești”, fie că este vorba de emisiile vocale onomatopoeice, de „dansul” distorsionat de glisări sau variațiunile pe melodii de tip „folclor al copiilor”. Un moment inedit este cadența amplă a viorii I – moment de individualizare solistică în cadrul cvartetului care a lipsit în cvartetele 3 și 4 dar care se va repeta în cel de-al șaselea cvartet, spectaculosul „Gemini for 4”. La fel ca „Țiganiada”, „Gemini” începe cu două secunde mici, de această dată ordonate după principiul oglinzii și al palindromului (măsurile 3-4 sunt recurența primelor două); pregnanța este dată de iambul obsesiv și de antifonizarea discursului – două câte două, instrumentele își pasează secunda într-un balans „Pesante” care îi impune acesteia pregnanță tematică concentrată. O microtemă la nivel de atom muzical din două sunete – implozie absolută a discursului cromatic de esență bartókiană – care nu numai că rămâne recognoscibilă pe tot parcursul cvartetului, dar și generează restul structurilor importante și care, la rândul lor, vor crea sub-structuri: pulsația „Giocoso”, motivul nostalgic „Calmo, mesto”, îngânat permanent de propria sa oglindă sau cel dansant care îi urmează (mica „aripă” formată din pizzicato, gamă, mordent și glissando, măsur. 65). Unite ca două perechi de „gemeni” din punct de vedere al caracterului, cele patru motive („Pesante” și „Giocoso” pe de o parte – „Calmo, mesto” pe de alta), grefate ipotetic pe schema a două grupuri tematice dintr-o potențială formă de sonată, domină discursul sonor – discurs care atinge în acest al șaselea cvartet nivelul cel mai înalt de coerență. Revenind la simbolul gemenilor, cvartetul are un „frate” la fel de spectaculos pentru două violoncelle, „Gemini for 2”, o variantă fractală a aceleiași muzici (unele secțiuni sunt eliminate, altele adăugate, pe conturul aceluiași traseu formal).

Așadar audierea integralei cvartetelor create de Adrian Iorgulescu este o necesitate pentru orice creator novice și pentru orice muzician care dorește să acceseze o parte din portretul multifacțat al compozitorului: ciclul cvartetelor reprezintă un tip de discurs mai sobru decât în alte lucrări (aluziile burlești sau balcanice sunt foarte subtile aici), dar tipic din punct de vedere al culorilor vibrante, al gesturilor sonore pictate cu un penel hotărât și virtuoz, al visceralității puse în valoare de bizarerie delicată și dureroasă. Omogenitatea ansamblului instrumental, dar și vasta paletă expresivă a coardelor sunt foarte potrivite poveștii câteodată abstracte, dar mereu fascinante care se derulează de la primul până la al șaselea cvartet. „Am simțit întotdeauna o atracție aproape magică pentru spațiul sonor aferent cvartetului de coarde”, mărturisește Adrian Iorgulescu în prezentarea CD-ului¹, adăugând apoi: „De

¹ „Antologia Muzicii Românești”, CD 57-58, „Portret componistic Adrian Iorgulescu”, UCMR, București 2022, booklet, pag. 3

regulă îi percep pe protagoniști ca și când ar cânta la un singur instrument, ultra-complex și ofertant” – într-adevăr, cvartetul este utilizat în mare parte ca o forță unitară, care face momentele solistice cu atât mai surprinzătoare și mai puternice. Muzica este minunat pusă în valoare de către interpreți: cvartetele „Serioso” (Sergiu Năstase, Valentin Năstase, Marius Ungureanu, Anca Vartolomei), care interpretează cvartetul nr.2 și „Gaudeamus” (Lucia Neagoie, Raluca Irinia, Leona Varvarichi, Ștefan Neagoie), care interpretează cvartetele nr. 5 și 6 merită cu prisosință cuvinte de laudă pentru profesionalism și pasiune resimțită în fiecare notă și trăsătură de arcuș. Nu pot însă să nu remarc în mod special cvartetul „Profil” (Diana Moș, Petru Nemțeanu, Marian Movileanu, Mircea Marian), care interpretează primul și al patrulea cvartet, ansamblu a cărui rafinament superb, de mecanism de înaltă precizie, mi-a părut că se potrivește cel mai bine cu precizia de cristal a muzicii – a cărei sonoritate impecabilă a beneficiat de urechea hiper-fină a lui Călin Ioachimescu, care a realizat masterizarea înregistrărilor. Una peste alta, nu pot decât să îmi doresc ca acest CD portret să beneficieze de o distribuție cât mai extinsă: ca și multe alte CD-uri din „Antologia Muzicii Românești”, coprodusă de UCMR în parteneriat cu Societatea Română de Radiodifuziune și cu Ministerul Culturii, reprezintă nu numai o carte de vizită de însemnătate pentru cultura românească contemporană, dar și un incitant portal de cunoaștere.

SUMMARY

Diana Rotaru

Adrian Iorgulescu's String Quartets: puzzle and genetic recombination

Listening to the portrait CD containing the six string quartets of composer Adrian Iorgulescu, I had the revelation of their resemblance to the Rubik's cube principle, the famous puzzle launched on the global market in the year of the creation of the first quartet (1980). The cycle of six quartets presents only an apparent state of formal disorder, as all the structural shards gravitate towards a nucleus of impeccable musical and temporal logic, just as the cube's mechanism of rotating pivots conceals within it the potential for perfect order. The interweaving and unfolding of the boundaries between the variational (non-linear par excellence) and developmental (linear) process is a true demonstration of compositional virtuosity: armed with the skill of construction, Adrian Iorgulescu deconstructs, dynamites the musical discourse and (re)orders it into six different nuances of the same sonic reality: six sides of a hypothetical Rubik's cube, united by the fleshy, voluptuous and historically resonant timbrality of the string quartet. The ingenious combination of structural "cubes" can be interpreted as a genetic process of recombination, giving birth to new and novel musical identities with distinct personalities and ethos.