

ANIVERSĂRI

Adrian Iorgulescu



Zaraze sonore și tehnica ferestrei în Concertele pentru flaut și clarinet de Adrian Iorgulescu

Diana Rotaru

„(...) povestea ei m-a emoționat întotdeauna nu prin ciudățenia ei nemaivăzută, cât prin faptul că e adevărată”¹. Sunt cuvintele lui Mircea Cărtărescu, extrase din povestirea sa, *Zaraza*, publicată în 2004². Scriitorul continuă:

¹ Sublinierea îmi aparține.

² Cărtărescu, Mircea, *Fata de la marginea vieții – povestiri alese*, Ed. Humanitas, București 2014, p. 104; povestirea a apărut însă prima dată în volumul *De ce iubim femeile* (2004)

Zaraza, mai precis Zarada, este un nume țigănesc tradițional. El înseamnă Minunata. Femeia foarte tânără ce-și făcuse intrarea, în seara fatală la brațul unui ins oarecare dintr-un grup vesel, era într-adevăr țigancă, avea fața aspră, buzele ca de bărbat senzual și părul atât de negru și de lucios, încât de bună seamă că fusese dat cu pumni întregi de ulei de nucă. Purta o rochie verde praz, cercei baroc de strassuri și pantofi de asemenea cu strassuri sclipitoare pe cataramă¹.

Atât de detaliat și de incitant e descrisă, încât Zaraza parcă se întrupează ca o hologramă înaintea noastră, parcă îi simțim parfumul printre norii de fum din localul Vulpea Roșie. Povestea continuă: unul din cei mai celebri dizeuri din epocă, Cristian Vasile, se îndrăgostește pasional de ea și viceversa, compunând ulterior celebrul cântec care o immortalizează. Succesul cântecului stârnește invidia rivalului său, Zavaidoc, care plătește un bandit să o omoare pe Zaraza. Înnebunit de durere, Cristian Vasile îi fură urna din crematoriu și îi mănâncă cenușa, linguriță cu linguriță, în fiecare seară timp de patru luni, într-un sinistru și fascinant ritual erotico-tanatic, după care își toamnă terebentină pe gât și își arde coardele vocale, dispărând astfel „cu totul”, după spusele lui Cărtărescu, „și din Bucureștiul real, și din celălalt București, fantomatic și cețos, din memoria oamenilor”².

Cine nu a dispărut însă din memoria colectivă este Zaraza – cu toții știm frânturi din povestea ei tragică, sau măcar de existența acestei femei a cărei frumusețe i-a fost deopotrivă fatală și catalizator al unei piese și al unei legende nemuritoare.

O poveste cu totul și cu totul fascinantă – și cu totul și cu totul falsă.

În realitate personajul Zaraza nu a existat niciodată – lucru de care Cărtărescu, un maestru al realismului magic și al manipulării rafinate a cititorului, este extrem de conștient când

¹ Cărtărescu, p. 104

² Cărtărescu, p. 111

afirmă exact contrariul. Cristian Vasile, care este în schimb un personaj real, și-a înregistrat celebrul „hit” la Berlin în 1931, pe un text de Ion Pribeagu¹, dar varianta originală a cântecului datează din 1929 și este creația lui Benjamín Alfonso Tagle Lara (1892 –1932), un celebru la vremea lui compozitor de tango-uri din Argentina. Iar „zaraza” este pur și simplu o preluare directă a unui cuvânt din textul original, cu înțelesul mult mai prozaic de „bou”². Textul original (în Lunfardo, un jargon argentinian) spune că un fermier vorbește cu animalul său în timp ce ară, plin de dor și de tristețe pentru femeia care l-a părăsit (iar pielea albă a bouului amintește de o țesătură numită tot „zaraza”). Și aveți aici textul refrenului comparat:

¡A la huella, huella, zaraza,
huella, huella, guay!
Volverá la ingrata a su casa
andará por ahí...
Que si yo la viera, zaraza,
la hablaré, velay...
¡A la huella, huella, zaraza,
huella, huella, guay!³
(text: Benjamín Tagle Lara)

Vreau să-mi spui, frumoasă Zaraza,
Cine te-a iubit?
Câți au plâns nebuni pentru tine,
Și câți au murit?
Vreau să-mi dai gura-ți dulce, Zaraza,
Să mă-mbete mereu.
De a ta sărutare, Zaraza,
vreau să mor și eu!
(text: Ion Pribeagu)

Așadar Zaraza nu este altceva decât o legendă urbană, o zămislire a imaginarului colectiv declanșată de o substituție lingvistică, o sinecdocă a unei lumi pierdute, o lume după care tânjim cu nostalgie, aflată adesea, din punct de vedere muzical, la granița kitsch-ului fermecător: Bucureștiul interbelic. Totuși, forța de evocare a acestei povești face ca problema non-

¹ Deși prima variantă de text i-a aparținut lui Nicolae Kirițescu, versiunea lui Pribeagu e cea mai cunoscută.

² Înțelesul de „bou” apare și într-un alt cântec argentinian, al lui Carlos Gardel, *El Carretero* (Cristian Vasile era supranumit „Carlos Gardel al României”!).

³ „Urmează calea, calea, Albule, urmează calea, vai! / Nerecunoscătoarea se va întoarce acasă, acum se rătăcește.../ Dacă aș vedea-o, Albule, aș vorbi cu ea, într-adevăr aș vorbi.../ Urmează calea, calea, Albule, urmează calea, vai!” (trad. Mikel Urquiza / Diana Rotaru)

existenței acestui personaj în realitate să fie irelevantă din punct de vedere semantic, din moment ce asocierea se face imediat și direct.

Și am ajuns la creația compozitorului Adrian Iorgulescu – mai precis, la modalitatea în care acesta utilizează „muzicile reziduale”, cum numește el muzicile tipice mahalalei bucureștene, drept metode de dinamitare a realității convenționale a muzicii și drept catalizatoare a unei modulații, chiar mutații a percepției auditorului asemănătoare *realismului magic* din literatură. Am asimilat totalitatea acestor rupturi stilistice, care apar adesea drept *anomalii* în desfășurarea lucrării muzicale, unui genotip al „zarazei sonore”, o realitate muzicală cu o mare forță de evocare și care, asemenea legendei mai înainte menționate sau asemenea pisicii lui Schrödinger, are o identitate paradoxală: este și nu este citat; este și nu este străină de context; are și nu are funcție de fracturare formală. Voi prelua un termen folosit de compozitorul italian Salvatore Sciarrino și voi numi acest tip de arhitectură muzicală, care presupune tranziția bruscă de la o paradigmă culturală la alta, *formă cu ferestre* – menționând faptul că eficiența semantică a acestor inserții se bazează (și) pe recognoscibilitatea lor, respectiv, pe gradul de cultură a publicului, pe capacitatea acestuia de a le recunoaște și de a le savura.

În ceea ce privește corespondența cu realismul magic – și ne putem gândi la romanele lui Gabriel Garcia Márquez sau chiar la filmele lui Pedro Almodóvar –, aceasta rezidă în paradoxul unei lumi hibride, în care supranaturalul coexistă cu naturalul (ceea ce în muzică s-ar traduce prin coexistența *imprevizibilului* inserțiilor cu *previzibilul* unor structuri dezvoltătoare), subtilul cu prozaicul, rafinatul cu grotescul și cu vulgaritatea, tragicul cu ironia mușcătoare.

Dau puțin timpul înapoi. În cartea sa, *Muzica nouă între modern și postmodern*¹, Valentina Sandu-Dediu publică un interviu luat lui Adrian Iorgulescu în 1990 după premiera Simfoniei a III-a, prima, după spusele acestuia, în care utilizează un citat (în acest caz, din J.S. Bach). În interviu,

¹ Editura Muzicală, București 2004, p. 244

compozitorul se declară în mod repetat adeptul unui „postmodernism autentic” care „ar presupune (...) apelarea la formule sonore arhetipale”¹, un „metastilism” mai degrabă decât polistilism. Compozitorul spune mai departe: „am asimilat muzici, dar întotdeauna muzica pe care o scriu trece dincolo de rapelul imediat”², și adaugă – „și citatul poate fi un procedeu de factură postmodernă, în măsura în care citatul este un pretext pentru a ajunge într-o anumită lume sau a porni de la o anumită lume”³. Iar muzicologul Valentina Sandu-Dediu remarcă în 2010 în *Alegeri, atitudini, afecte*⁴ faptul că citatul este

o formă evidentă de a lucra cu memoria, simptomul unei muzici care vrea să rupă interdicția amintirii; nu e doar o formă de intertextualitate, reclamă acte ale interpretării, e un fel de sinecdocă muzicală (condensează într-o apariție efemeră un spațiu vast), e figura muzicală care se detașează net de textura în care este integrată.

Cu toate acestea trebuie precizat că aceste sinecdoce sonore utilizate de Adrian Iorgulescu, aparținând sau nu „muzicilor reziduale”, nu sunt în general citate, ci *false-citate*, apropo de primul paradox al „zarazei sonore”. Bunăoară, aluziile „balcanice” din opera *Revoluția* (1991) – marș, romanță, vals, muzică de flașnetă – pe care Irinel Anghel le numește „elemente de recuzită muzicală”⁵; marșul din *Rondo-ul de noapte* (2009) pentru oboi, alamă, pian și percuție, care face doar o aluzie la *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. Alteori, sunt citate reale, cum se întâmplă cu recenta *Retorts* (2019) pentru flaut și pian, care inserează un fragment din opereta *Liliacul* de Johann Strauss fiul, împreună cu niște aluzii

¹ Sandu-Dediu, p. 245

² Sandu-Dediu, p. 246

³ Sandu-Dediu, p. 246

⁴ Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București 2010, p. 219

⁵ Anghel, Irinel, „De la Caragiale la metamuzică: Opera *Revoluția* de Adrian Iorgulescu”, Revista MUZICA nr 1/1992, București, p. 28

la *La Traviata* de Verdi. Atunci când apar însă, citatele sunt întotdeauna distorsionate într-un mod sau altul – acest lucru părănd, și o citez din nou pe Irinel Anghel, „o reacție naturală de apărare a unui organism constituit, la „atacurile” intruzive ale unor elemente parazitare”¹.

Afilierea cu această atitudine metastilistică va da creației lui Adrian Iorgulescu o identitate foarte personală și pregnantă, una din cele mai puternice din muzica românească, bazată pe manifestări muzicale ale principiului *coincidentia oppositorum*:

- binomul *dramatic – liric* la nivelul expresiei pur-muzicale;
- binomul *dezvoltare austeră - vernacular șugubăț* la nivel semantic;
- binomul *minimalism sonor – polimuzici eterogene* la nivel intonațional;
- binomul *echilibru – dezechilibru* la nivel arhitectural.

Concidentia oppositorum este un principiu folosit cu succes și de Ștefan Niculescu; întâlnim această polarizare a „paradigmelor incomensurabile” și în creația lui Aurel Stroe; întâlnim „docta neglijență”, ruptura de sistem sau mecanism și în creația lui Dan Dediu – și exemple mai sunt în muzica românească. Modul în care Adrian Iorgulescu aplică acest principiu se distinge prin utilizarea frecventă a *paradoxului de percepție* – spuneam mai înainte că „zarazele sonore” sunt și nu sunt rupturi formale. Și voi lua drept studiu de caz pentru început *Concertul pentru flaut*, scris în 2016 pentru flautistul Ion Bogdan Ștefănescu.

Cele trei părți ale concertului, *Fresco*, *Dondolante* și *Risoluto*, se remarcă printr-o gestualitate fracturată în care simțim însă un filon dezvoltător: un prim paradox, caracteristic compozitorului. Este un concert de flaut cu totul atipic departe de paradigma lirico-magică spre care se îndreaptă de obicei autorii pentru a pune în valoare rafinamentul coloristic al instrumentului; Iorgulescu îi forțează sunetul către o visceralitate tăioasă, aflată în permanent *duel donquijotesc* cu

¹ Anghel, p.33

întreaga orchestră – o luptă din care solistul iese, în cele din urmă, învingător.

Fresco se deschide cu o mizanscenă înșelătoare: un *wind chimes* delicat e însoțit de pâlپări transparente ale flautului solist pe o secundă mică care va înflori într-un gest ascendent diatonic, din cvinte perfecte – o importantă trăsătură de condei sonor care va apărea la începutul părții I, la începutul părții a doua și la finalul părții a treia, ca o „semnătură” a unui pictor. După irizarea luminoasă introductivă suntem readuși cu brutalitate pe pământ de primul și cel mai important personaj tematic, un element motoric, compact, bazat pe cromatism întors, a cărei pregnanță este dată de identitatea ritmică (ex. 1) – un fel de *turbină* care se învârte pe loc, intermitent, un impuls cinetic care nu duce nicăieri, ci din contra, țintuiește, mestecă pe loc clusterul ca o forță primară, neostoită.



Ex. 1: turbina (corzi, măs. 4)



Ex. 2: semnalul (lemne, măs. 10)

Al doilea personaj apare în măsura 10: saltul repetat cu funcție de *semnal* (ex. 2) – intervalul, întotdeauna mare, variază de fiecare dată când apare acest element (octavă, septimă mare, nonă mică – dislocate sau nu peste octavă). Flautul intră din nou în scenă cu un prim moment cadențial și un discurs mozaicat în care remarcăm inserate figura-turbină și figura-semnal, preluate de la orchestră.

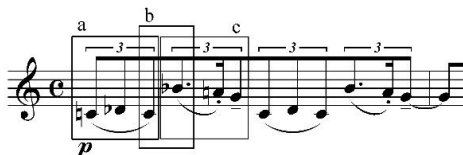
Un al treilea personaj important este un dans tacticos-grotesc (măs. 30), în puternic contrast expresiv cu agitația dramatică de până acum: un ostinato în pizzicate (ex. 3) și o micro-melodie cu ritm punctat și structură de tip *spirală* (ex. 4) – un interval care crește progresiv; profit de ocazie să remarc că acest tip de melodică se întâlnește des în creația lui Adrian Iorgulescu. Peste acest dans, flautul se joacă și răstoarnă figura-semnal, „furând” ulterior din nou de la orchestră ritmul punctat.



Ex. 3: dansul (corzi, măs. 30) Ex. 4: spirala (fagoturi, măs. 30)

Și discursul muzical continuă în mod similar: fragmentat, dar în mod surprinzător coerent, ca un *roller coaster* care cotește brusc și amețitor pe un traseu bine stabilit și foarte sigur. În afară de personajele principale deja menționate („turbina”, „semnalul” și „dansul-spirală”), ne întâlnim și cu unele secundare – precum alt ritm de dans, enunțat de tamburină în măsura 36, din care se vor naște notele repetate ale flautului, sau figurația în oglindă a pianului (măs. 52) care imită distorsionat motivul-turbină. Toate aceste elemente, deși distincte și fiecare pregnant în felul său, sunt unite de o rețea de interconexiuni la nivel celular sau ritmic, ca într-un caleidoscop rotit în care formele distincte sunt realizate din aceleași fragmente colorate. Combinatorica este spectaculoasă.

După două treimi din partea I (pe la minutul 8, măs. 129) apare un nou personaj, de-a dreptul șocant chiar în structura fracturată a muzicii: un *fragment de romanță* (ex. 5). Îl asociem imediat cu paradigma romanței deși nu este citat de nicăieri: este doar o formulă melodică tipică „muzicilor reziduale” care creează brusc o fereastră în arhitectura lucrării și ne transportă, ca o gaură de vierme, înapoi în timp, în Micul Paris cu tango-uri și strassuri. Șocul semantic este întărit de alternarea imediată și violentă a acestei figuri-romanță cu un urlet în tutti al orchestrei care comprimă prin suprapunere personajele de până acum (turbina, nota repetată, spirala și un canon eterofonic în glissando apărut la măsura 108).



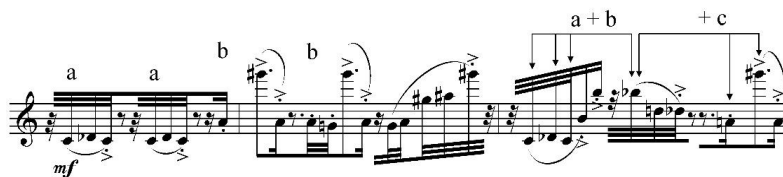
Ex. 5: romanță (flautul solist, măs. 129)

Din acest moment nu mai apare nicio noutate – poate doar aluziile la muzici tonale, de salon, din cadenza flautului de la măsura 150. Romanța continuă să intervină până la finalul părții, ca o amintire obsedantă, sâcâitoare, efectul fiind de destrămare treptată a discursului sonor până la ultimul zvâcnet al turbinei din final. Rămânem cu experiența bizară a șagălniciei romanței strecurate printre celelalte personaje care, deși contrastante, erau subsumate aceleiași umbrele culturale. Ce-a fost asta?

La o analiză mai atentă observăm pisica lui Schrödinger: romanța nu numai că nu era un corp străin, ci era de fapt *tema generatoare* a întregului discurs. Iată fenomenul „zarazei”, al paradoxului de percepție. Cele trei celule care o constituie – „a”, broderia la semiton, „b”, saltul și „c”, cele trei note consecutive cu ritm punctat – apar pe tot parcursul părții: pâlparea inițială a flautului este o broderie la secundă, deci „a” (ex. 6); figura-salt este celula „b”; prima intervenție mai amplă a solistului este de fapt o încercare de coagulare a romanței, ca cineva care încearcă să rostească o frază într-o limbă străină (ex. 7); figura-spirală împrumută ritmul punctat din celula „c”, iar ostinato-ul în pizzicate este succesiunea celulelor „c” și „a” – și exemplele pot continua. Romanța este impregnată în tot discursul – avem de a face cu un fel de dezvoltare inversă, în care luăm contact mai întâi cu crâmpieie dislocate din temă („cenușa Zarazei”) care abia apoi se coagulează, precum o hologramă, în tema propriu-zisă. E un fenomen care îmi amintește de acele sculpturi paradoxale, care par adunături haotice de părți distincte până când le privești din unghiul potrivit și observi o figură recognoscibilă. Deși la un nivel superficial apariția figurii-romanță pare un șoc stilistic, la un nivel subliminal o cunoaștem deja, ne întâlnim cu ea din primele minute ale concertului - și acest lucru poate fi o explicație pentru care forma, doar aparent dezechilibrată, are un echilibru propriu.



Ex. 6: introducerea flautului solo



Ex. 7: aluzii la romanță, flaut solo (măs. 13)

Singurul element tematic nelegat în vreun fel de zaraza-romanță, cromatismul întors din gestul-turbină, devine forță generatoare în a doua parte, *Dondolante* („legănat”), unde este transformat într-un lamento inframezic, la polul opus expresiv față de violența din partea I. Vioența însă continuă să existe, mocnit, în străfunduri, în această parte mediană doar aparent lirică. Introducerea este o insistență minimalistă pe acest motiv al cromatismului întors de patru sunete (mi-fa#-sol-fa), variat, permutat și răsucit în fel și chip, ca un fuior tragic. Din această tensiune claustrofobică se naște a doua „zarază” a concertului: un *cântec de leagăn* din Teleorman transformat în *bocet* (ex. 8), construit tot pe grupe obsesive de patru note. Se deschide o fereastră către altă zonă temporală, cea arhaic-nostalgică. De la „superficialitatea” romanței trecem la stratul de profunzime al muzicii tradiționale pe de o parte și al maternității arhetipale, pe de altă parte. Fundalul cântecului de leagăn este același cromatism întors de patru sunete, care impregnează întreaga orchestră, ca un fel de placentă, fie în forme figurative, fie în blocuri statice. Variația coexistă aici cu tema. Ne aflăm într-un fel de matcă, de spațiu intrauterin a cărei bizarerie frizează onirismul. Timbrul este distorsionat, „înfundat”– flautul bas dublat de voce sună ca din altă lume. Apoi, sub aparența diatonică a cântecului de leagăn se ascunde de fapt tot un cromatism întors expandat, o acumulare de note ce formează aproape totalul cromatic. Trebuie remarcate inserțiile grotești ale alamei și mai ales urletul brusc al orchestrei din măsura 88 ce sfredește spațiul creat din multiplicarea în canon a cântecului de leagăn. Rafinamentul elegant coexistă cu distorsiunea dureroasă, chiricită; puritatea naivă, cu tensiunea mocnită. Rezultatul este o muzică paradoxală și fascinantă.



Ex. 8: cântecul de leagăn (p. II, măș. 30)

În sfârșit, partea a III-a, *Risoluto*, este un iureș energetic care ne readuce în și la realitate, o descătușare cu o finalitate din nou surprinzătoare, prin destrămarea treptată, în Codă revenind, în ordine inversă, cântecul de leagăn și elemente din partea I.

Al doilea studiu de caz asupra căruia mă voi opri este concertul pentru clarinet, coarde și percuții *Hypostasis 2*, o revizuire aproape totală în 2018 a unei lucrări din anii '80. Titlul, ne spune compozitorul, sugerează varietatea ipostazelor pe care le capătă raportul solistului cu orchestra. Ne întâlnim din nou cu două ferestre formale aparținând vernacularului urban din prima parte a secolului XX, de data aceasta cu două citate propriu-zise din două cântece celebre, unul din ele fiind chiar *Zaraza* (în partea I) și al doilea fiind *Barca pe valuri*¹ (în partea a III-a). În partea a II-a nu apare niciun citat, în schimb apare un mic refren tânguitor care poate fi interpretat drept o „falsă romanță”.

Discursul muzical din prima parte, *Agitato* sugerează un univers în stare de explozie – o muzică gestuală foarte fragmentată, dominată la început de obsesia unei panglici de cromatisme întoarse (ex. 9), care este repetată mereu pe aceleași note, în original și recurență. Panglica va fi ulterior fracturată și remarcăm dislocarea *broderiei inițiale* care va deveni, la rândul ei, o mică obsesie. Figurația aceasta este alternată cu un acord repetat, o *structură minoră înghețată* (mi-fa#-sol-si²) care va reveni și ea pe parcurs (ex. 10).

¹ Refrenul din valsul *Valurile Dunării*, compus de Iosif Ivanovici în 1880.

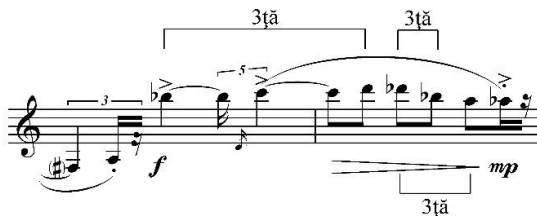
² Întâmplător sau nu, este vorba despre cele patru sunete pe care este compus integral Cvartetul de coarde nr. 2 (1983), cel mai radical exemplu de „minimalism dezvoltător” din creația compozitorului.

Ex. 9: panglica cromatică (pian, măs. 3)

Ex. 10: structura minoră (măs.1) –
pe parcursul lucrării sunetul re va dispărea

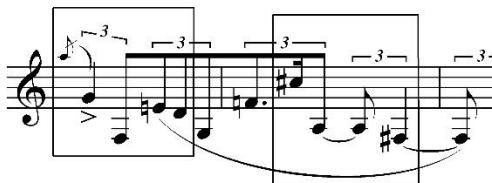
Clarinetul începe prin a prelua mimetic panglica cromatică, apoi se eliberează de blocajul gestual al orchestrei și începe să coaguleze frânturi de melodie în jurul unui *interval de terță* (ex. 11 și 12).

Ex. 11 (măs. 14-15)



Ex. 12 (măs. 18-20)

Terța va fi preluată, în a doua subsecțiune a părții (măs. 21) de coarde, într-un *hoquetus* de pizzicati, iar clarinetul cântă un fragment melodic care ne atrage atenția (ex. 13): două structuri minore succesive, un mers treptat descendent spațializat (la-sol-fa-mi-re) și un acord figurat spațializat (do#-la-fa#).



Ex. 13: clarinet solist (măs. 25-27)

Pianul intervine imediat cu acordul minor inițial. Puțin mai încolo apare un dans ritmic ostinat (măs. 60) construit din nou pe baza unei broderii - și forma se derulează în mod similar, un mozaic de structuri-personaj conectate însă de anticipări și preluări la nivel motivic.

Ce se întâmplă de fapt: suntem din nou invadați la nivel subliminal cu cioburi care prevestesc *aparitia citatului* (la măsura 128, după o pauză generală). Prima fază a citatului nu este celebrul refren al Zarazei, ci o frază secundară care se termină brusc; acest tip de decupaj îmi amintește de compozitorul american George Crumb, care introduce în mod similar citatele, văduvite de incipit și de cadență, ca niște reziduuri ale memoriei. Revenind la prima „zarază sonoră” din concert, remarcăm desigur *tonalitatea minoră* și *mersul treptat descendent* (la-sol-fa-mi-re), construit pe baza intervalului de *terță* – elemente anticipate în structurile anterioare.



Ex. 14: apariția citatului – clarinetul solo (măs. 128-135)

A doua fază a citatului nu mai apare brusc, ci cu un *setup* delicat, oniric și evident ironic – glissando-uri la coarde, o structură iarăși din terțe în formă de palindrom (o altă obsesie a compozitorului) și o pasăre cu apă. Solistul se metamorfozează aici la propriu în „dizeur” și cântă din voce un fragment din refrenul melodiei lui Cristian Vasile unde remarcăm *broderia* – un alt element anticipat anterior. Avem de-a face, așadar, cu o *zarază dublă*, cu o ruptură în cadrul inserției stilistice, o fereastră-în-fereastră. Imediat după intervenția vocală citatul „explodează” din nou în broderii la solist și terțe în *hoquetus* în sectorul coardelor.

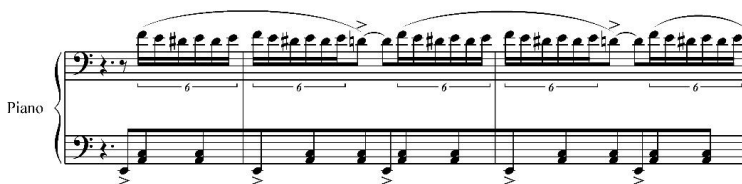
În partea a II-a, *Amaro*, clarinetul debutează singur cu un fragment melodic a cărei construcție secvențială pe un ritm iambic mă face să îl asociez cu o *falsă-romanță* (ex. 15) – urmată imediat de melodică în spirală atât de dragă compozitorului. Chiar dacă are o forță mai mică de evocare decât o „zarază autentică”, falsă romanță revine pe parcursul părții ca un refren nostalgic: o dată peste o țesătură eterofonică cromatică, un semnal dramatic repetat și mereu variat (măs. 303); o dată identic cu începutul, înaintea unei explozii dramatice (măs. 356); o dată la coarde, prin ștafete (măs. 367) și ultima oară din nou identică cu prima apariție, în Coda părții (măs. 372). Tot aici întâlnim două ecouri din citatul părții I, intonate tot de solist, respectiv *broderiile* (care apar la măs. 296 și 328).



Ex. 15: falsă-romanță – clarinet solo (măs. 253)

Zurgălăii care deschid partea de final, *Burlesco*, sunt similari cu pasărea cu apă din partea I, fiind instrumente cu o timbralitate foarte specifică și care sunt folosite o singură dată pe parcursul lucrării, cu funcția de mizanscenă expresivă: dacă pasărea cu apă crea un ironic cadru idilic pentru vocea solistului, zurgălăii, instrument împrumutat din muzica tradițională, sunt un *setup* mai degrabă paradoxal, anticipând cu succes caracterul „burlesc”, însă în contrast cu refrenul poliritmic cu care debutează partea, refren a cărei micromodulație bruscă la semiton amintește mai degrabă de lumea jazz-ului. Așadar am putea include și aceste inserții timbrale cu forță evocativă mare sub umbrela genotipului „Zarazei” sonore, ca un fel de subspecie.

Din punct de vedere al percepției, după experiența părții I, citatul de „muzică reziduală” – *Barca pe valuri* (măs. 463) – nu ne mai surprinde atât de mult, orizontul nostru de așteptare incluzând deja apariția unei ferestre stilistice; poate și de aceea este mult mai subtil pregătit decât citatul din *Zaraza*: putem specula doar o vagă relaționare cu celula repetată a începutului. Totodată, aici este preluat direct refrenul celebru al cântecului, deci gaura de vierme acționează mult mai direct, mai brutal. Inserția este tot în trepte, prima frază fiind orchestrată ca o cutie muzicală (Glockenspiel, pian și pizzicato la contrabas), a doua fiind cântată din nou cu vocea de solist, iar a treia fază a inserției sugerează un ac de patefon care a sărit (ex. 16): pianul repetă în buclă o figurație cromatică care se ciocnește destul de disonant cu acompaniamentul blocat pe un acord de la minor. Patefonul își revine și fereastra se încheie cu o cadență tipică de tango, V-I (măs. 484). Această ultimă fază va reveni puțin mai încolo ca un ecou (măs. 527 și măs. 532).



Piano

Ex. 16: a treia fază a citatului (măs. 471)

Iată așadar, câteva exemple de utilizare a „muzicilor reziduale”, rupturi stilistice paradoxale, cu funcție *aparent* anecdotică, în realitate de multe ori structuri-pol care generează material prin fragmentare și sofisticate procedee dezvoltătoare ale aceluiași celule. Această tehnică a ferestrei către alte paradigme sonore, cu funcție de palimpsest temporal nu acoperă decât o parte din vasta creație muzicală a lui Adrian Iorgulescu, însă generează întotdeauna efecte și emoții memorabile, rămânând, precum frumoasa Zaraza, un procedeu de-a pururi captivant.

SUMMARY

Diana Rotaru

Sonic Zarazas and Window Technique in Adrian Iorgulescu's *Flute and Clarinet Concertos*

Zaraza, the gorgeous gypsy girl that a famous singer from the inter-war period fell madly in love with, does not exist in reality: it's just an urban legend, a synecdoche for the Bucharest of the old days, with its cosmopolitan charm of the romances and the tangos. In reality, “zaraza” is just a word extracted from the original text of the Argentinian melody, with the much more prosaic meaning of “ox”. Still, Zaraza's legend lingers in the collective vernacular consciousness. Like Schrödinger's cat, “Zaraza” exists and doesn't exist, at the same time. In a similar fashion, the ironic “residual musics” from Adrian Iorgulescu's works – and I take as example his flute and clarinet concertos – are at the same time apparently anecdotic stylistic fractures and generative themes for the rest of the music material, through fragmentation and sophisticated development techniques. They are both real and not, as the composer uses both quotations and fake-quotations. They shock – and yet, they don't. Their strength resides in their ambiguity. This Window-form towards other musical paradigms and meanings is similar to that used by Italian composer Salvatore Sciarrino, with a completely different sonic result.