

Citatul în creația pentru saxofon a lui Ștefan Niculescu (I)

Irina Nițu

Personalitate marcantă a muzicii românești, **Ștefan Niculescu** a inclus în lista opusurilor sale patru compoziții de facturi diferite în care saxofonul își face simțită prezența ca element solist ori ca parte integrantă în anumite combinații instrumentale. În ordine cronologică, acestea sunt: *Cantos*, a III-a simfonie concertantă pentru saxofon și orchestră (1984), *Octuplum* pentru ansamblu (1985), *Chant-son* pentru două saxofoane (1989) și *Axion* pentru cor de femei și saxofon (1992). Au intrat în atenția mea datorită interpretului francez, Daniel Kientzy, la rugămintea căruia am acceptat să întreprind o documentare privind repertoriul românesc pentru saxofon. Am ajuns repede la concluzia că muzica românească contemporană pentru saxofon se leagă indubitabil de numele său. Daniel Kientzy a jucat și continuă să joace un rol extrem de important în dezvoltarea unui repertoriu de muzică clasică pentru instrumentele lui. Sonoritățile și posibilitățile lor tehnice au fost cunoscute prin intermediul unor lucrări teoretice semnate tot Daniel Kientzy. Se poate chiar afirma că repertoriul românesc pentru saxofon i se datorează în cea mai mare măsură. Prezența artistului pe scenele românești la începutul anilor '80 a declanșat o reacție cu efecte benefice muzicii contemporane pentru saxofon, fiind esențială pentru compozitorii români și repertoriul amplu dedicat ulterior lui și instrumentelor sale.

Alături de Miriam Marbé, Anatol Vieru, Nicolae Brânduș, Horia Surianu, Horațiu Rădulescu, Mihai Mitrea Celarianu, Doina Rotaru și mulți alții, **Ștefan Niculescu** a fost unul dintre primii compozitori care l-au cunoscut pe interpretul francez. Afinitățile dintre cei doi s-au concretizat pe plan uman dar și

profesional, după cum se observă în cele patru compoziții amintite mai sus. Toate l-au avut ca solist pe Daniel Kientzy în prima lor audiție, au fost compuse și unele chiar dedicate saxofonistului francez. Această relație specială s-a perpetuat de-a lungul timpului, rămânând consemnată în cronici, concerte și înregistrări audio realizate în țară și în străinătate.

Referitor la felul în care s-au întâlnit, iată ce afirma **Ștefan Niculescu** despre Daniel Kientzy: „*L-am cunoscut [...] acum aproape două decenii la București. Fusese invitat să cânte, printre altele, la Ateneul Român. Îi știam de mult numele, dar nu-l auzisem niciodată în concert. M-a cucerit din capul locului*”¹. Evenimentul la care se face referire a avut loc cel mai probabil în anul 1983, an în care începe să prindă contur istoria unui repertoriu dedicat saxofonului de către compozitorii români. Fascinați de spectacolul pe care solistul îl instituia actului interpretativ la acea vreme, de posibilitățile și sonoritățile instrumentului destul de nefamiliar în postură solistică, compozitorii s-au apropiat cu entuziasm de noutatea prezentată, punând-se în acest fel bazele unui edificiu impozant, construit de-a lungul a patruzeci de ani de colaborări ulterioare.

Ștefan Niculescu și originalitatea artei sale nu mai constituie un mister pentru cei ce îi cunosc muzica. György Ligeti a intuit-o și explicat-o destul de direct într-o convorbire cu **Ștefan Niculescu** la Wien Modern, în 1992². În ceea ce privește strict relația dintre creația lui **Ștefan Niculescu** și saxofon, se remarcă aceeași notă de inedit prin analiza celor patru compoziții dedicate acestui instrument, unde sunt prezentate plenar valențele lui expresive. Tratat în mod complex, discursul saxofonului dezvăluie însușiri care îl particularizează. Creatorul subordonează efectele, sonoritățile timbrale ale instrumentului unei atitudini extra-muzicale. *Sacrul* este o componentă nelipsită a gândirii lui componistice, fapt

¹ Ștefan Niculescu. *Laudație Daniel Kientzy* în Actualitatea muzicală, anul XII (2001), nr. 271 (II/iunie), pag. 2.

² Convorbirea a fost transcrisă, tradusă și publicată de Valentina Sandu Dediu în Revista Muzica, nr. 2/1993.

sugerat prin întreaga esență a muzicii sale. Cele patru piese pentru saxofon au în comun nu doar acest instrument particular, ci și o *raportare clară la divinitate*, realizată printr-un mod unic (în muzica românească), recent descoperit.

Dincolo de inefabilul artei sunetelor, se observă în compozițiile pentru saxofon ale lui **Ștefan Niculescu** un indiciu clar al ofrandei pe care el o aduce divinului. Pentru aceasta, apelează la un *citat din Claudio Monteverdi*, anume *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis*, recognoscibil în toate partiturile pentru saxofon. El preia tema sonatei și o inserează pe parcursul fiecăreia dintre piesele amintite, tratând-o diferit, în funcție de context. Menținerea acestui citat în lucrările destinate saxofonului pare foarte interesantă, cu atât mai mult cu cât nu a putut fi regăsită (deocamdată) și în alte compoziții ale sale. Întâmplarea a făcut ca în ultimul interviu acordat să îmi manifest curiozitatea față de titlul lucrării *Axion*, prilej cu care mi-a fost dezvăluită legătura dintre piesa lui Monteverdi și *Axion*-ul său (ambele reprezentând în felul lor imnuri de slavă închinare Fecioarei Maria).

Din nefericire, relaționarea acestei piese cu celelalte dedicate saxofonului am făcut-o prea târziu, după ce compozitorul a trecut în neființă. Nu mică mi-a fost mirarea să constat deci că fragmentul tematic monteverdian din *Axion* apare și în următoarea lucrare analizată, și așa mai departe, în toate cele patru piese ale lui **Ștefan Niculescu** ce includ saxofonul în ansamblul lor instrumental! Ar fi putut să-mi fie deconspirat acest detaliu în interviul din 2006 dar din fericire, surpriza descoperirii lui îmi aparține. Se pare că nici Daniel Kientzy nu a fost prevenit în acest sens, iar încifrarea semnificativă a citatului pe parcursul lucrărilor nu a facilitat depistarea elementului lor comun. Odată identificat, el poate fi relativ ușor de reperat (atât auditiv, cât și vizual) indiferent de varianta sub care este prezentat.

Este binecunoscut faptul că utilizarea *citatalui* constituie un procedeu componistic des întâlnit în diverse perioade ale istoriei muzicii universale, inclusiv cea contemporană. În muzica românească îi putem enumera în acest sens pe Aurel Stroe,

Anatol Vieru sau Tiberiu Olah¹. Înșiruirea poate continua acum și cu **Ștefan Niculescu**, menționând că în cazul său și al pieselor pentru saxofon, citatul din Claudio Monteverdi reprezintă o constantă, investită de fiecare dată cu o unică semnificație: de evocare a *sacralului*.

Secționat în motive, intercalat cu alte teme sau prezentat integral în știma solistului ori în diverse combinații instrumentale, fragmentul monteverdian degajă în muzica lui **Ștefan Niculescu** o forță uimitoare. Prezent în momente cheie ale compozițiilor (puncte culminante sau concluzive), citatul are un caracter solar, conectând simbolic, muzical, dimensiunea umană cu cea spirituală, planul orizontal cu cel vertical. Chiar dacă întreaga activitate și creație a compozitorului este subordonată acestei intenții, el o *încifrează* prin citatul ales, dându-ne astfel posibilitatea ca prin *descifrarea* lui să avem certitudinea mesajului său muzical, al crezului său artistic.

Sonata sopra „Sancta Maria ora pro nobis”, SV 206:11 de Claudio Monteverdi este o secțiune dintr-o vecernie (vesperă) dedicată Fecioarei Maria, compusă pentru șase voci soliste, două coruri mixte și orchestră, publicată în anul 1610 în timpul Papei Paul al V-lea. Piesa este alcătuită din paisprezece secțiuni, cea la care ne referim fiind a unsprezecea. De aici compozitorul român preia ideea melodică principală, atribuită vocilor, tratată de Monteverdi variațional:



Exemplul nr. 1, transcrierea temei monteverdiene

Iată ce rol va avea citatul în cadrul primei compoziții dedicată saxofonului de către Ștefan Niculescu:

¹ Vezi Valentina Sandu Dediu. *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, Editura Muzicală, București 1997, pag. 206-209.

1. *Chant-son*

Datând din anul 1989, piesa are o istorie povestită cu amuzament de către creatorul ei¹. Aflat la Paris cu ocazia unui concert-portret în care i s-a cântat piesa *Invocatio*², **Ștefan Niculescu** a fost găzduit pe perioada șederii sale de către Daniel Kientzy. În glumă, acesta îi pretinde să îi scrie o piesă, iar compozitorul acceptă, cu toate că nu venise la Paris cu intenția de a compune. A fost ideea lui Daniel Kientzy să îi propună o situație interpretativă particulară: două saxofoane (soprano și alto) utilizate concomitent de către același interpret. Această modalitate a fost denumită *bifonie*, iar piesa *Chant-son* explorează tocmai acele posibilități combinatorii de sunete și digitații care îi permit saxofonistului emiterea simultană a două linii melodice. Așa cum reiese din mărturiile ambilor muzicieni, colaborarea dintre ei era nemijlocită, fiind chiar dictată de context. Compozitorul nu mai abordase anterior acest tip de scriitură, motiv pentru care pe măsură ce înainta în așternerea pe hârtie a gândurilor, confrunța mereu realitatea partiturii cu posibilitățile interpretului. Pentru aceasta, era necesar să parcurgă o scară elicoidală de la etajul superior unde era găzduit și unde compunea, la subsolul aceleiași clădiri, unde studia Daniel Kientzy și unde primea avizul interpretului vis-à-vis de ceea ce scrisese până la acel punct. Acel traseu sinuos datorat arhitecturii de tip olandez a casei interpretului i s-a

¹ Amintirile despre conjunctura în care a fost creată piesa mi-au fost relatate de însuși compozitorul într-o convorbire purtată în anul 2006, acasă la Domnia sa.

² La Sala Auditorium din Les Halles a avut loc un concert-portret în cadrul căruia s-a prezentat *Invocatio*, simfonie concertantă pentru cor a cappella – solicitată de Radio France, alături de compozitori precum Machaut, Poulenc, Scelsi, Xenakis. Pieseile lor au fost alese tot de Niculescu cu intenția de a dezvălui o familie de autori cu care el însuși se înrudește. Un redactor al Radio France realiza în direct acest concert-portret, punând întrebări compozitorului, fapt catalogat de Ștefan Niculescu drept o experiență originală.

întipărit în memorie extraordinar de bine, la fel ca și atmosfera pozitivă în care a creat-o¹.

Chant-son este o piesă de dimensiuni restrânse care s-a bucurat de o mare apreciere din partea comanditarului ei. Daniel a inclus-o rapid în repertoriul său și a prezentat-o cu succes în nenumărate concerte, atât în țară, cât și în străinătate.

Așa cum era de așteptat, *Chant-son* este gândită atât pentru a pune în valoare tehnica instrumentistului, cât și pentru a ilustra un tip de expresivitate proprie compozitorului. Timbrul instrumentelor constituie aici o premisă care generează concluzii interesante. Cea mai pregnantă este legată de utilizarea unor elemente morfologice omogene și a dezvoltării lor variaționale, procedeu prin care compozitorul conferă nu doar unitate piesei, ci și un ethos specific. Îmbinând diatonica cu microintervalele, folosind *isonul*, ritmuri ostinate și motive melodice spațializate, **Ștefan Niculescu** asigură prin aceste câteva elemente baza unei compoziții complexe în care unitatea și diversitatea se înlănțuie pe principiul *coincidentia oppositorum*.

Bifonia implică un anumit tip de scriitură determinat de posibilitățile de emisie a sunetelor simultan la ambele instrumente. Cele două muștiucuri sunt acționate de o coloană unică de aer, prin urmare instrumentele vor avea de cele mai multe ori trasee izoritmice. Astfel se derulează majoritatea fragmentelor din secțiunea întâi, *A (con violenza)* din *Chant-son*.

O altă situație posibilă este cea în care un saxofon menține un sunet lung, timp în care cel de-al doilea prefigurează o linie melodică individualizată. Ea poate avea diverse profiluri și dimensiuni, deoarece este probabil ca în asemenea cazuri să fie implicat *sufnul continuu* ca element tehnico-expresiv atribuit ambelor instrumente. Evident, sunt

¹ După propriile mărturisiri, *Chant-son* este o piesă la care Ștefan Niculescu ținea foarte mult.

întâlnite și alte ornamentări și efecte ale liniilor melodice implicate în bifonie. Intonația microintervalică este unul dintre ele, procedeu pe care **Ștefan Niculescu** îl explorează și pe a cărei expresivitate își bazează cea de a doua secțiune a piesei, *B (poco meno mosso)*. Sunt întâlnite de asemenea apogiaturile, trilurile, melodia timbrală (*timbro-laudie*¹), pe întreg parcursul piesei, într-o pondere variabilă.

Cu toate că parametrul metric nu este definit în cadrul *Chant-son*-ului, cel ritmic se prezintă sub o formă extrem de precisă. Unitatea prevăzută de compozitor ca reper este pătrimea, dar practica instrumentală instituie optimea ca unitate-eșalon în derularea întregului discurs muzical. Deși dimensiunile relativ restrânse ale piesei precum și limitarea instrumentistului la acele tehnici și combinații melodico-ritmice posibil de realizat în *bifonie* sunt evidente, valențele expresive ale saxofonului/saxofoanelor transcend aceste bariere, uimind ascultătorul prin sonoritățile imaginate și redată prin prisma acestei compoziții.

Alăturarea saxofoanelor sopran și alto instituie piesei o timbralitate aparte, aflată la granița dintre cea specifică lemnelor și alămurilor. Prin plurivocalitatea caracteristică acestei creații, compozitorul ilustrează plastic principiile categoriilor sintactice ale muzicii (la cel puțin două voci): omofonia, polifonia, eterofonia. Ele sunt dublate de fenomene dictate de percepție, anume *rarefierea*, *detaaliul* și *aglomerarea*. Prin combinarea lor, alcătuiește cu ingeniozitate o piesă convingătoare, cu încărcătură semantică autentică. Ea este precedată de indicația agogică *con violenza*, susținută din punct de vedere sonor printr-o dinamică congruentă: *ff*, *cresc.*, *fff*. Atmosfera frenetică, explozivă se reflectă mai ales în planul ritmic și cel dinamic, însă și aspectul melodic crenelat subliniază atitudinea interpretativă imaginată de compozitor.

¹ Termenul îi aparține lui Daniel Kientzy și se regăsește în tratatul *Saxologie*, Ed. Nova Musica, Paris.

The image shows a musical score for two parts: Saxophone Alto (S) and Alto (A). The Saxophone part is marked 'con violenza' and 'ff' (fortissimo). The Alto part is marked 'ff' and 'mf' (mezzo-forte). The score features a complex rhythmic pattern of repeated notes, characteristic of an ison. The Saxophone part has a melodic line that is more varied than the Alto part, which consists of a dense, repetitive rhythmic texture. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ex. muz. nr. 2, ison ritmizat

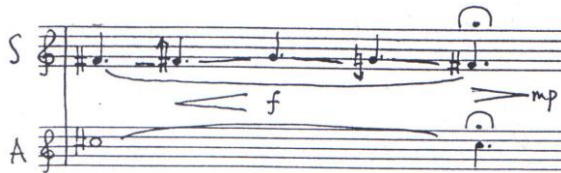
Saxofonul alto este investit cu un discurs ostinat pe sunetul *mi*, ușor alterat cu variante microtonale. Menținerea acestui sunet îl instituie drept pilon sonor al întregii piese, dobândind rol de susținere a liniei melodice complementare din ștима celui alt instrument. Înscriindu-se într-un ambitus relativ restrâns, discursul saxofonului sopran include inițial motive de patru sunete dispuse în ipostaze permutative diferite (a se vedea primele trei grupări ritmice din *Ex. muz. nr. 2*). Aceasta modalitate de organizare sonoră amintește de teoria grafurilor, inspirată din geometrie și transpusă de **Ștefan Niculescu** în sistemul său de compoziție¹. În *Chant-son* teoria respectivă nu este aplicată strict deoarece ostinato-ul, deci repetiția sonoră constituie un procedeu impus de valențele tehnice ale instrumentelor aflate în bifonie. Totodată, ostinato-ul este folosit de compozitor ca metodă de a realiza o densitate melodicoritmă substanțială, acea *aglomerare* care se află în raport de complementaritate cu *rărierea* și *detaliul sonor*. Se poate afirma în continuarea aceleiași idei că ostinato-ul melodic, suprapus unei pulsații ritmice divers organizată constituie o variantă a isonului. Sunetul unic, lung, deasupra căruia o altă voce își desfășoară melodia este înlocuit cu o prezentare detaliată, pulverizată în dese repetări ale sunetului respectiv. Am denumit acest procedeu *ison ritmizat*, sintagmă adecvată

¹ Conform acestuia, relațiile între sunete trebuie să se desfășoare după principiul nonrepetibilității. Având trei sunete A,B,C, compozitorul determină variante posibile de combinare a lor fără ca relațiile dintre două sunete să se repete.

situației propuse de **Ștefan Niculescu** în debutul *Chant-sonului*.

Revenind la aspectul melodic din partitura saxofonului sopran, se observă lărgirea ambitusului prin salturi ascendente și descendente, noile sunete primind valori punctate și dublu-punctate, elemente de noutate pe lângă treizecișidoimile din debutul piesei. Valorile ample oferă urechii posibilitatea de a percepe sunetele în detaliu, interpretului – ocazia de a se odihni, iar piesei – acel echilibru între aglomerare și rarefiere pe care autorul îl intuiește foarte bine și îl propagă prin intermediul tuturor compozițiilor sale. Sunetele lungi au inclusiv rolul de *finalis-uri*, momente cadențiale, unele aureolate de *coroane*.

Intonația microtonală este specifică unor motive melodice contrastante față de cel prezentat anterior. Ele se desfășoară pe spații temporale mai extinse, valorile sunetelor permițând producerea și perceperea microintervalor. Citându-l pe Dan Dediu, afirmăm următoarele: „*Niculescu definește eterofonia ca simultaneitate a materialului muzical original și a variantelor sale*”¹. Iar dacă admitem faptul că un *mi supercromatizat*² este o variantă a sunetului *mi natural*, la fel ca și un *fa hipercromatizat* descendent, **Ștefan Niculescu** ne oferă o mostră a principiului eterofonic la scară redusă, o abstractizare a conceptului până la cele mai mici dimensiuni posibile. În cazul de față, coexistența unui sunet alături de variantele sale microtonale reprezintă ilustrarea acestui principiu.



Ex. muz. nr. 3: ison/eterofonie

¹ Dan Dediu. *Ștefan Niculescu sau isonul ca soteriologie* în România Literară, ediția online, nr. 19/2002. Vezi http://www.romlit.ro/tefan_niculescu_sau_unisonul_ca_soteriologie accesat la 2 decembrie 2010.

² Termenul îi aparține lui Anatol Vieru.

În același timp, exemplul anterior poate fi interpretat ca ilustrare a relației *Unu-Multiplu*, unisonul/isonul constituind unitatea, iar variantele microtonale – multiplicitatea. Prin descongestionarea elementelor ritmice și glisarea de sonorități netemperate, compozitorul realizează un contrast cu *violența* expresivă cerută interpretului în debutul piesei. Ulterior, acest efect va fi perpetuat prin alternarea fragmentelor ostinate, dense din punct de vedere motric, cu pasaje mai flexibile, diferențiate sub aspect ritmic. *Trioletul* marchează categoria tipologică a noilor motive, fapt ușor de observat pe parcursul primei secțiuni a piesei.

The image displays two systems of musical notation for Soprano (S) and Alto (A) voices. The first system shows a dense, rhythmic passage in the Soprano part, starting with a fortissimo (ff) dynamic, followed by a mezzo-forte (sub.mf) section, a piano (P) section, and ending with another fortissimo (ff) section. The Alto part provides a steady accompaniment. The second system continues this pattern, featuring a fortissimo (fff) section, a mezzo-piano (mp) section, and another fortissimo (fff) section. A triplet of notes is marked in the Soprano part. The Alto part continues with a consistent rhythmic accompaniment.

Ex. muz. nr. 4 – apariția trioletului, o nouă tipologie motivică

Trioletele fac posibilă o percepere a sonorităților în detaliu, elementele lor fiind spațializate și distanțate de segmente temporale mai mari în comparație cu cele care le preced. Se instaurează astfel efectul contrastant, opoziția tipologică a motivelor conturându-se în mod evident.

Aspectul timbral (prin timbro-laudie) și cel ritmic coroborează, pulsația rezultată constituind una dintre trăsăturile definitorii ale secțiunii A. Ea este amplu dezvoltată prin sincoparea formulelor ritmice utilizate anterior, prin permutarea unui număr finit de elemente melodice și insistarea ostinată pe aceleași sonorități. Saxofonul sopran cucerește spațiul sonor prin acest tip de fraze intonate în nuanțe extreme (fff), iar

compensatoriu, acalmia este prefigurată de cele intens melodizate, rarefiate.



Ex. muz. nr. 5: opoziția stărilor densitate-rarefiere

În privința sintaxei muzicale, se observă că predomină omofonia. Rapelul la muzica bizantină este totuși perceptibil în anumite momente ale piesei, ca cele introduse de triolet, deoarece suportul isonic și tratarea netemperată a vocii superioare își găsesc corespondent în practica liturgică bizantină (a se vedea ex. muz. anterior).

Nici imitația, procedeu specific polifoniei nu lipsește din desfășurarea *Chant-son*-ului. În finalul secțiunii, vocile sunt inversate: saxofonul sopran preia *isonul ritmizat* în timp ce saxofonul alto prefigurează același tip de linie melodică oscilantă, structurată conform *teoriei grafurilor*.



Ex. muz. nr. 6: organizarea sunetelor conform teoriei grafurilor

Pentru exemplificarea acestora, știma saxofonului alto conferă un material potrivit: luate patru câte patru, sunetele astfel regrupate dezvăluie combinații unice. *Do, si, la#*, *si* vor fi transcrise sub forma *a,b,c,b* pentru o mai simplă ilustrare a permutărilor alese de compozitor. Acestea sunt: *a,b,c,b*; *a,c,a,b*; *c,a,c,b*; *a,b,c,a*; *b,a,c,b*; *c,b,a,c*; *a,c,b,c*; *a,b,a,c*; *b,a,b,c*. Excepția care confirmă regula este chiar prima ipostază, repetată în cea de-a șaptea postură combinatorie. La fel continuă organizarea pasajului următor, a cărui celulă melodică este alcătuită din sunetele *solb*, *sib*, *dob*. În cadrul celor zece grupuri de patru sunete, una singură (tot prima) este dublată în finalului șirului, astfel: *a,b,c,a*; *b,a,b,c*; *b,a,c,b*; *c,a,b,a*; *c,b,a,b*; *c,a,c,b*; *a,b,a,c*; *b,c,a,b*; *c,b,a,c*, iar ultimei celule i se adaugă o completare recurentă *a,b,c,a,c,b,a* cu axă de simetrie sunetul *a*.

Iată deci cum trei tipuri de motive ritmico-melodice stau la baza edificiului sonor al primei secțiunii a lucrării. Ostinato-ul dinamic, dens cu melodiile care-l însoțesc, isonul clasic în combinație cu pasaje microtonale pe de-o parte, și cele amplu melodizate – pe de altă parte constituie elemente prin care ideile general-valabile, specifice creației lui **Ștefan Niculescu** sunt transpuse în această situație interpretativă propusă de saxofoanele alto și sopran. Aglomerarea, detaliul, rarefierea, omofonia, polifonia, eterofonia, isonul, teoria grafurilor – toate transpar prin gesturi componistice clare. Cu toate că dimensiunile piesei sunt de factură miniaturală, complexitatea ei rezidă tocmai în puterea de concentrare a informației în cadrul acesteia. Deși disonanțele joacă un rol important în limbajul piesei, consonanțele predomină, marcând puternic percepția ascultătorului. Chiar și sonoritățile netemperate sunt circumscrise unui centru prin forța exercitată de sunetul-ison.

Odată cu secțiunea a doua, *Poco meno mosso*, se constată cum aceleași elemente arhitecturale primesc un nou tip de expresivitate, subordonate unei atmosfere apolinice, echilibrate. Aspectul melodic predomină în favoarea celui ritmic, iar *detaliul* este perceptibil pe întreg traseul evolutiv al știmelor saxofoanelor. Tempo-ul mai lent favorizează conturarea clară a liniilor melodice, așa cum rezultă din debutul secțiunii *B*. Ele combină din punct de vedere ritmic diviziuni normale și

excepționale ale valorii binare (pătrimea), înglobând în profilul lor două motive prezente la începutul piesei: cel preponderent ritmic, ostinat, și cel melodizat, introdus de triolet. Rezultatul îl constituie o suprapunere de două voci cu un profil sinuos aflate în relație de complementaritate.



Ex. muz. nr. 7: debutul secțiunii B

Izoritmia pasajului este dictată de posibilitățile tehnice ale impuse de bifonie, iar mișcarea aproape în oglindă a vocilor amintește de principiile polifoniei, la fel ca și încrucișarea vocilor. Se remarcă totodată unitatea tematică a secțiunilor piesei, asigurată prin reiterarea variată a celulelor ritmico-melodice (răsturnare, recurență – vezi celulele ritmice punctate din exemplul de mai jos și cele din *ex. muz. nr. 2*):



Ex. muz. nr. 8: încrucișarea vocilor

Repausul pe unison este din ce în ce mai des întâlnit la sfârșituri de fraze (a se vedea *ex. de mai sus*) iar isonul devine fundament al unui *cânt* apropiat ethosului bizantin. Saxofonul sopran își reia rolul de solist, în timp ce alto-ul menține isonul pe durate variabile. Sunetele melodiei se înlănțuie sub forma unor melisme în care se regăsesc atât sunete diatonice cât și netemperate. Impunerea fundamentalei – pilon al întregii piese – este realizată printr-un joc de registre în care sunetele *do#*, *re*, *mi* și *fa#* se regăsesc în octave diferite. Salturile implicate

sunt atenuate de valorile lungi, fiecare element al melodiei fiind clar perceptibil.



Ex. muz. nr. 9: citatul monteverdian

Piesa se încheie într-o atmosferă luminoasă în care sunetele radiază o energie prin forța pulsatorie a respirației interpretului, valorificată până la ultimul sunet. Cu toate că nu posedă un număr semnificativ de caracteristici specifice muzicii sacre, *Chant-son* conține și transmite celor ce o ascultă o inefabilă aspirație spre înalt.

Citatul monteverdian apare ca o concluzie solară, intonată de saxofonul sopran chiar în finalul compoziției. **Ștefan Niculescu** transpune varianta originală pe sunetul *mi* și îi aduce semnificative modificări metro-ritmice și de registru (a se vedea prin comparație, *Ex. muz. nr. 1*). Organizarea motivică o păstrează însă, adaptând-se inclusiv la posibilitățile interpretative ale solistului. Se observă inclusiv prefigurarea elementelor din conturul citatului înainte de expunerea lui integrală, utilizate parcă pentru afirmarea ideii de *unitate în diversitate*. Accepțiunile semantice pot fi numeroase. Ceea ce pare destul de evident este însă finalul. Un „Ave, Maria!” nerostit, sugerat, puternic afirmat dezvăluie scopul/funcționalitatea piesei: ofrandă adusă divinității.

Bibliografie:

NICULESCU; Ștefan. *O teorie a sintaxei Revista Muzicale* în *Revista Muzica*, nr. 3/1973

NICULESCU, Ștefan. *Reflecții despre muzică*, Editura Academiei Române, București, 2006

SANDU-DEDIU, Valentina. *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, Editura Muzicală, București, 1997.

SANDU-DEDIU, Valentina. *Muzica nouă între modern și postmodern*, Editura Muzicală, București, 2004.