

CREAȚII

De pândă la devenirea întru muzică a lumii sonore

- o posibilă analitică asociativă -

Stefan Anqi

Mătasea și metalul (La seda y el metal) pentru cvartet de coarde de Adrian Pop (2011) reprezintă un prilej deosebit de experimentare a lumii sonore contemporane în devenirea sa întru creație muzicală. Cvartetul având o structură generativă, întregul proces al desfășurării sale spațio-temporale oferă o modalitate de urmărire diacronică *in nascendi* a apariției, dezvoltării, înfloririi și apoi stingerii fiecărui moment evolutiv, mai mult, de participare la o „navetă” meditativă a privirii în sens prospectiv și retrospectiv asupra evenimentelor.

Un copil dotat întâlnindu-se prima dată cu claviatura pianului și intonând un sunet cu degetul lăsat continuu pe clapă ascultă cu mirare viața sonoră a fenomenului provocat. Până la stingerea sa. Pentru el a fost o muzică dăruită de viața unui singur sunet. Și-și va reaminti primul său experiment creativ multă vreme, de multe ori, dacă a fost înzestrat *ab ovo* cu darul curiozității creative.

Pe noi, iubitorii noului născut în și prin muzică ne cuprinde sfânta invidie după paradisul părăsit al mirajului copilăriei căutând nestrămutat întâlnirea cu nașterea muzicală a ceea ce ne vestește noul, nemaiîntâlnitul. Bucuria întâlnirii cu el este cu atât mai mare cu cât îl avem față în față în devenirea sa, trăind sentimentul nedeclarat dar hotărât de a contribui și

noi la existența acestui nou. Chiar la existența sa premonitivă, și/sau la prospekția finalizării sale.

Primele patru măsuri, introducerea *Grave* a cvartetului, produc, cred nu numai pentru mine, plăcerea estetică de a putea pândi discret începutul devenirii. Devenirea care ne inspiră la o nerăbdare a așteptării a ceea ce va urma, cu surprize și cu satisfacții, cu aprobări sau opuneri emoționale, dar totul într-un proces încătușător până la finele piesei, și chiar după acest fine. Nemaivorbind de amintita navetă a evocărilor deja trăite și la *déjà vu*-ul celor încă netrăite în sensul paramneziei¹.

Invitându-ne la această splendidă aventură estetică pornim la investigație căutând să surprindem devenirea întru creație a cvartetului din constelația de astăzi a lumii sonore muzicale.

Prezentăm mai întâi sub forma unor *cuvinte cheie* pleiada indicațiilor minuțioase prescrise de compozitor pentru interpretarea adecvată a piesei la toți parametrii săi, de la plasticizarea și revelarea melodică, respectiv ritmică a expresiei și până la dozajul dinamic al intensității lor sonore. Un resort aparte îl reprezintă prescrierile timbrale, sensibilizând luminile și culorile cu o deosebită bogăție de nuanțe, de la un opac lugubru la o strălucire transcendentală. Toate sunt puse în slujba reliefării pe cât de autentice, pe atât de competente a mesajului învederat pe traiectoria confruntărilor unor trăiri, sentimente conflictuale și înduioșătoare deopotrivă, într-o varietate de-a dreptul emoționantă.

Al doilea moment preliminar îl constituie depistarea unor intervale și motive din discursul partiturii, având o capacitate retorică cu funcții asociative menite să concretizeze „obiectualitatea nedefinită” (Hegel) a mesajului cu evocări arhetipale ale unor legende și mituri. La modul concret, mitul Anei Sânziana și al Penelopei.

¹ *Paramnezie, paramnezii*, s. f. Tulburare a memoriei care constă în interpretarea unor realități abia percepute ca pe niște amintiri. – Din fr. *paramnésie*. În *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, Ed. Academiei, București, 1975, p. 652.

Keywords

(Cuvinte-expresii indicativ-cheie în ordinea apariției lor în partitură)

La seda y el metal (Mătasea și metalul)¹ - titlul

M.1-27. *Liscio quasi legato, non vibrato quasi niente*²

M.29-30. *A tempo. rallentando*³

M.31-81. *Molto vivace*⁴

M.82 -130. *A tempo, quasi sordino ppp*⁵

M.131-172. *A tempo, brutale*⁶

M.173-187. *Parossistico*⁷

M.188-189. *Adagio al. pont sul. pont*⁸

M.190-191. *Senza voce: soffio con bocca aperta*⁹

M.192-206. *Tranziție*¹⁰

M.207-208. *Phaaa repetat*

M.209-214. *Moderato, pochissimo ritardando*¹¹

M 215-251. *Sempre flag. naturali*¹²

¹ Titlul cvartetului.

² Plat, cvasi legat, fără vibrato, ca nimica.

³ Punte spre expunerea primului plan tematic.

⁴ Multă vivacitate. Primul plan (mătasea).

⁵ Idem, cvasi surdinat, *ppp*; Cele două planuri conviețuiesc paralel fie juxtapus, fie învăluitor.

⁶ În tempoul original la mod brutal.

⁷ Paroxistic (prin glissando-uri).

⁸ *Sul ponticello* (loc. it. „deasupra călușului”), indicație privind apropierea trăsăturii de arcuș de călușul violinei, în scopul obținerii unei sonorități stranii, netimbrate, ca foșnetul unei pale de vânt de iarbă uscată (Ex.: *Andante sostenuto e misterioso* din *Sonata a treia pentru pian și vl.*, „în caracter popular românesc”, de George Enescu, măsura 20). În *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică București, 1984, p. 466.

Al ponticello înseamnă: la călușul violinei

⁹ Respirație cu gura deschisă, sintagma *Phaaa*, o surpriză-montaj.

¹⁰ Pregătirea repetării sintagmei *Phaaa*.

¹¹ Ieșire din zona surprizelor cu o foarte mică încetinire.

¹² Simple flageolete naturale.

M.252-267. *Lo stesso tempo, rubato con bruschetta e bravura*¹ cu indicații de interpretare: *via sord. violente e precipitato declamando, precipitando*²

M.268-423. *Allegro molto accelerando:*

M.270-410. *molto allegro*

M.402-410. *f luminoso* → *ff disperatamente*³

M.411-414. *poco rallentando, declamando appassionatamente ff*⁴

Măsurile 414-421. *molto meno mosso drammatico*⁵ și cele de 422-433 *moderato*⁶,

M. 434-450. *Con moto, quasi improvvisando*⁷ *sulp. tremolo gettato cl legno batutto, tremolo sul ponti con scarsi armonici*⁸

M. 451-463. *Adagio religioso Chiesa del Palestrina*⁹

M 464-496. *Pequeña chacona de los recuerdos*¹⁰ *non vibrato quasi organo*¹¹

M.496-500. *Piu mosso appassionato*¹²; ultima izbucnire a pasiunilor

M.501-506. *Adagio dolcissimo, delicatissimo*

M. 507-511. *Andante malinconico lontano*¹³

¹ Același tempo rubato cu duritate și bravură).

² De luat surdina, violent și precipitat, declamativ, precipitant; moment tranzitiv de pregătire a părții centrale culminative.

³ De la luminos la disperat.

⁴ Puțin rărit, declamant pasional.

⁵ Cu mai multă mișcare dramatică.

⁶ Reprezintă tranziția dialogantă spre o ipostază concertantă care urmează.

⁷ *Cu mișcare, improvizant*

⁸ La căluș tremolo săltat cu bătăile lemnului arcușului, tremolo la căluș cu armonici reduse.

⁹ Adagio religios, bisericesc palestrinian.

¹⁰ Mică ciaconă reminiscentă.

¹¹ Fără vibrato, cvasi orgă.

¹² Cu mai multă mișcare, cu pasiune.

¹³ Duios, melancolic, îndepărtat.

ieșirea din sine ascendentă și descendentă a sunetului primar adoma oscilației unei corzi în urma ciupirii sale, oprindu-se instantaneu la nivelul sunetelor vecine superioare și inferioare, potrivit acusticii armonicilor. Existența sa în *unul multiplu*¹ va crea pe parcursul desfășurării diferite ipostaze de isoane duble, triple, chiar cvadruple în susținerea relațiilor dintre cele două blocuri tematice lineare, componente evolutive ale discursului muzical în ansamblul lui.

Atributele de *împletit* și *despletit* vor să sugereze fazele generative ale structurării și destructurării isonului complet, semnificând totodată și sensibilitatea asociativă a acestora pe plan programatic al toarcerii, respectiv, al țesutului.

ord.

4. Grupări ternare de sunete repetate, delimitări spațio-temporale → ale planurilor contrastante:

A musical score for measures 28-29, featuring four staves. The top staff is marked 'A tempo (♩=90)' and 'rall.' with a key signature of one flat. The second staff has dynamics *mp* and *p*, and is marked 'pizz.'. The third staff has dynamics *p* and is marked 'pizz.'. The bottom staff has dynamics *mf* and *p*, and is marked 'pizz.'. The score shows a transition from 3/8 to 6/8 time signature.

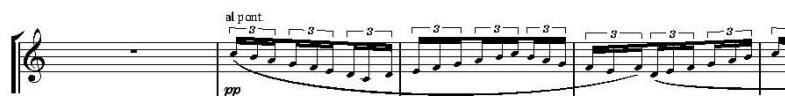
[măsurile 28-29]

5. Secvențe de grupări ternare descendente ale
→planului mătase în notație reală:

A musical score for measures 31-32, featuring a single staff in 3/8 time. The tempo is 'Molto vivace' with a quarter note equal to 66 (♩ = 66). The score is marked 'ff' and 'pp'. It consists of two measures of descending triplets, with a '3^{va}' marking above the first measure.

[măsurile 31-32]

6. Secvențe de grupări ternare descendente, rectilinere sau ascendente repetitive, generatoare ale planului mătase în notație de ornament (virtuală) → perdea de tul:



[măsurile 40-42]

7. Glissando-uri paroxistice → linii (de)constructive:

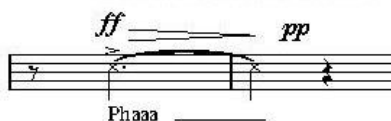
sempre molto intenso



[măsurile 178 și urm.]

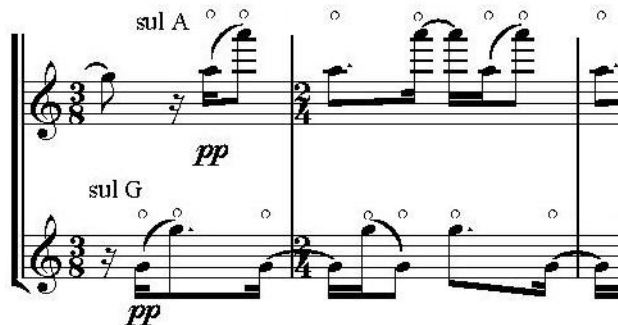
8. Expresia „Phaaa” → poantă scăzută:

senza voce: soffio con bocca aperta, fortissimo, lugubre,
poi diminuendo come spiando



[măsurile 190-191]

9. Simple flageolette naturale → imperiul luminii:



[măsurile 215→]

10. Motiv violent-precipitat → plânso-dialogant:



[măsurile 252-253]

11. Acorduri pasionale → lovitoare a spatei războiului de țesut:



[măsurile 293 și urm.]

12. Motivul aripat → al suveicii:



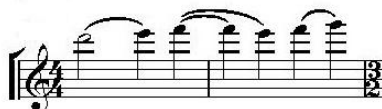
[măsurile 299-302]

13. Motiv cvasi improvisat → concertant:



[măsurile 436]

14. Motiv evocativ → religios palestrinian:



[măsurile 451-452]

15. Motiv ciacona → al liniștii sufletești:

[măsurile 464-465]

Se remarcă în special valența asociativă a intervalelor mărunte (mici), secunde și terțe în multiple ipostaze, precum și inversările lor, în septime și sexte; de asemenea, repetitivitatea lor în pasaje și grupări. La fel, sunt purtătoare de program asociativ construcțiile de acorduri (ciorchine, cluster) în și prin verticalizarea unor pasaje de pe axa orizontală a discursului.

3. Exod asociativ în lumea arhetipurilor legendare

Semnificația directă în discursul partiturii, *sensul literal* al mesajului, cum ar spune Dante¹, este reprezentat printr-o retorică deosebit de bogată în sentimente și pasiuni, prin evoluția gradantă, tensională culminativă sau diminutivă a subiectului. Ancorarea lor într-o imagistică muzicală reală este

¹ Dante analizând propria sa capodoperă, Divina commedia arată, în legătură cu sensul ei alegoric următoarele: „Pentru limpedea înțelegere a celor care sunt de spus, trebuie știut că înțelesul acestei opere nu este simplu, ci dîmpotrivă, poate fi numit *polysemos*, adică cu mai multe înțelesuri. Într-adevăr cel dintâi înțeles este cel care dobândește prin literă, celălalt este cel care se dobândește prin cele lăsate să se înțeleagă prin literă. Și primul se numește literal, iar al doilea alegoric sau moral sau anagogic. Acest fel de tratare se poate vedea, ca să fie mai limpede, în aceste versete: „Când Israel a plecat din Egipt și casa lui Iacob de la un neam păgân, ludeea a ajuns să fie locul lui sfânt, iar Israel, stăpânirea lui” (Psalmul CXIII, 1,2). Într-adevăr, dacă avem în vedere doar litera, ni se arată ieșirea fiilor lui Israel din Egipt, în vreme lui Moise; dacă alegoria, ni se arată mântuirea noastră săvârșită prin mijlocirea lui Christos; dacă înțelesul moral, ni se arată trecere sufletului de la jalea și suferința păcatului la starea de har; dacă pe cel anagogic, ni se arată ieșirea sufletului sfânt din robia stricăciunii da aici către libertatea slavei veșnice. Și deși aceste înțelesuri mistice au nume felurite, toate îndeobște pot fi numite alegorice, deoarece sunt deosebite de cel literal sau istoric. Căci alegoria este numită așa de la *aleeon* din limba greacă, ceea ce în latină înseamnă altul sau deosebit. Vezi: Dante *Scrisoarea a XIII-a*, în *Opere minore*, Editura Univers, București, p. 745-746.

sugerată pe de o parte prin supra-detaliate, aş spune, microscopice indicații pentru interpretarea discursului muzical, iar pe de alta, prin metaforizarea plasticizantă și revelatoare ale acestora în diferite figuri retorice. Premisa de manifestare vie, ideatică și materială a mesajului constă, înainte de toate, în adaptarea „pre-programatică” a discursului la toți parametri ai mijloacelor de expresie, la toate paradigmele latente ale unor asociații posibile.

Pe axa verticală asociativă a discursului muzical apar evocativ, *in absentia* după teoria lui F. de Saussure¹, episoade

¹ *Raporturi sintagmatice și raporturi asociative.*

„Într-o stare de limbă, totul se bazează pe raporturi; cum funcționează ele ? Raporturile și diferențele dintre termenii lingvistici se derulează în două sfere distincte; fiecare dintre ele generează o anumită ordine de valori; opoziția dintre aceste două ordini ne face să înțelegem mai bine natura fiecăruia dintre ele. Ele corespund cu două forme ale activității noastre mentale, amândouă indispensabile vieții limbii. Pe de o parte, în discurs, cuvintele contractează între ele, în virtutea înlănțuirii lor, raporturi bazate pe caracterul linear al limbii, care exclude posibilitatea de a pronunța două elemente în același timp (vezi p. 88). Acestea se orânduiesc unele în urma altora în lanțul vorbirii. Aceste combinații, care au drept suport întinderea, pot fi numite *sintagme*. Pe de altă parte, în afara discursului, cuvintele ce au ceva în comun se asociază în memorie; în acest fel, se formează grupuri în sânul cărora domnesc raporturi foarte diferite. Astfel, cuvântul *enseignement* va face să se ivească inconștient în mintea noastră o mulțime de alte cuvinte (*enseigner, renseigner* etc., sau *armement, changement* etc., sau *éducation, apprentissage*); într-un fel sau altul, toate au ceva comun între ele. Se vede că aceste coordonări sunt de o cu totul altă specie decât primele. Ele nu au drept suport întinderea; sediul lor se află în creier; ele fac parte din acea comoară interioară ce este, pentru fiecare individ, limba. Le vom denumi *raporturi asociative*. (135) *Raportul sintagmatic este in praesentia*; el se bazează pe doi sau mai mulți termeni, în egală măsură prezenți într-o serie efectivă. Dimpotrivă, raportul asociativ unește termeni *in absentia* într-o serie mnemonică virtuală. (136) *Raporturile asociative*. Grupurile formate prin asociere mentală nu se mărginesc să apropie termenii ce au ceva în comun; mintea noastră surprinde și natura raporturilor care îi leagă în fiecare caz și creează tot atâtea serii asociative câte raporturi diferite există. (...) În timp ce o sintagmă antrenează imediat ideea unei ordini de succesiune și a unui număr determinat de elemente, termenii unei familii asociative nu se prezintă nici în număr definit și nici într-o ordine determinată (137-138)”. Sursa: Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, Polirom, Iași, 1998, pp. 135-138.

legendare din Homer și din arhetipurile colindelor, respectiv baladelor românești, toate cu caracteristicile lor deloc liniștitoare, semnalând dramatismul evenimentelor evocate. Adrian Pop, însuși era preocupat în anii compunerii cvartetului de minunatele mituri ale țeserii¹ în drama lui Penelopa și a lui Ana Sânziana, luna-soră a soarelui. Ca paradigmă i-a servit *Colinda-Baladă*, creația lui György Kurtág, pe care prezentându-o cu ocazia premierii absolute în cadrul Festivalului Cluj Modern 2009 a asemuit cu creațiile lui Bartók inspirate din lumea colindelor românești. A menționat cu această ocazie că „Kurtág s-a apropiat și el de genul colindei și a ales o colindă pe care au ascultat-o urechile lui Bartók, din culegerea lui Bartók, dar tot din zona Hunedoarei, tot din Hațeg. Este vorba de o colindă despre Soarele și Luna, un mit naiv, cum găsim uneori în folclorul românesc, în care straturile succesive ale istoriei se amestecă. Este vorba de *Colinda-Baladă*; dimensiunile ating sfera baladei deși pornirea este într-adevăr o colindă. Op. 46, o lucrare foarte recentă, a fost terminată anul trecut și ne revine cinstea deosebită de a vă prezenta dumneavoastră și în transmisie radio directă, prima audiție mondială.

Plecat-o, plecat-u,
Puternicu soare,
Că el să să-nsoare.
Cât și cât umblare,
Lumea înconjurare

Da, desigur, *lumea înconjurare* și Soarele nu și-a găsit ușor nevastă.

Și el cât umblare,
Cât își căutare,
Soață nu-și găse!
Pân-pe sorăsa. A!
Ana Sânziana

¹ *Țese*. A încrucișa în unghi drept două sisteme de fire l războiul de țesut, trecând cu suveica bătătura prin urzeală, pentru a face o țesătură. In DEX, *ed. cit.*, p. 985.

Doar Ana Sânziana, zâna frumoasă, sora soarelui a putut să fie nevastă pentru el. Și-atunci, a pețit-o. Și, pețind-o, i-a spus:

- Țese Ano, țese,
Fir și ibrișin,
Haine de mătasă.
Ca să-mi fii mireasă,

Oare nu e Penelopa? A trebuit să-și țese zestrea, străvechi model arhetip al nunții ce urmează să vină și, ca și Penelopa, s-a sfiit, s-a codit, s-a retras pentru că știa că acest lucru nu e îndătinat, știa că nu trebuie să intre într-un incest. Și a pus condiții și opreliști, așa cum se pun voinicilor când pețesc, să facă un pod din adâncul mării până în cer și să meargă la Moș Adam și la Moașa Eva. *Moș Adam și Moașa Eva*. Iată, o suprapunere de neolitic cu creștin, admirabilă, cum găsim arareori dar găsim în folclorul nostru. Și, desigur, Moș Adam și Moașa Eva au fost scandalizați:

Iară moș Adam
Și cu moașa Eva,
Când mi-l d-auze,
Pă soare-l lega,
Și-n iad mi-l băga.
Iadul lumina,
Lumea întuneca

Nu s-a putut. N-a putut rămâne cu luna în întuneric și Soarele a apărut din nou și iarăși a pețit-o, iarăși a îndemnat-o:

Țese, Ano, țese

Și iarăși a primit o nouă încercare, să facă un pod din adâncul mării,

Și-n capăt de pod
Naltă mănăstire,
Și-on popă de ciară
Cum nu e pe lume:

Ăla ne cunune!¹

Un popă de ceară... sigur, o lumânare de ceară, dar *un popă de ceară care să ne cunune...* era o stratagemă, aidoma Penelopei. Căci, când Soarele, ardent, a făcut și această ispravă și a ajuns la mănăstire în fața popii de ceară, popa s-a topit și s-a împlinit datul. Soarele și Luna s-au transformat în niște aștri care nu se întâlnesc niciodată.

Ne-am întors la colindă, de unde am plecat; ne-am întors în Hațeg, de unde am plecat, în ținutul mitic al Sarmisegetuzei, acolo de unde au plecat cerbii lui Bartók, peste punte, ca să nu mai bea apă decât din izvoare curate.²

Mitul despre pânza Penelopei destăinuia următoarele: „După evenimentele ce au condus-o la căsătoria cu Ulise (vezi ICARIOS), Penelopa și-a urmat soțul în Itaca și a avut de la el un singur fiu, Telemah, care era încă mic atunci când Ulise a plecat în războiul troian. În timpul îndelungatei absențe a soțului, ea a trebuit să facă față unui întreg șir de pretendenți, care râvneau la mâna ei și la tronul Itacăi. Cu multă abilitate, Penelopa a reușit să le țină piept invocând drept scuză faptul că trebuia să termine de țesut o pânză imensă ce urma să servească drept giulgiu socrului ei, Laerte, și abia la sfârșirea lucrului va putea, în tihnă, să ia o hotărâre.

Dar dacă în timpul zilei se arăta plină de zel în a-și țese pânza la stative, noaptea deșira tot ce lucrase de cu zi, ca să amâne la nesfârșit momentul deciziei și nădăjduind în taină că Ulise se va întoarce între timp de la război. Stratagama a funcționat multă vreme, dar a fost descoperită în cele din urmă de pețitori, cărora le-o dezvăluiseră niște slugi; insistența cu care aceștia îi cereau să se hotărască a devenit treptat tot mai

¹ Versurile citate sunt spicuite din textul partiturii *Colindei baladă* a lui György Kurtág.

² Fragmente copiate din prezentarea liberă a maestrului Adrian Pop, a celei de a treia seri a Festivalului *Cluj Modern*, „Arhetipuri românești”. *Concertul Corului Filarmonicii de Stat „Transilvania”* dirijor: Cornel Groza, solist: Ștefan Pop². În data de 29 Martie 2009 la Academia de Muzică „Gh. Dima” [Copie de pe CD realizat de Studioul Acustic al AMGD „Cluj Modern 2009, Arhetipuri românești” CD 2 cota nr. 3133].

presantă și mai insuportabilă, dar tocmai când lucrurile începeau să se precipite Ulise a revenit în Itaca, după o absență de douăzeci de ani.

Penelopa și-a recunoscut după numeroase semne soțul căruia hotărâse să-i rămână credincioasă. Acesta, sub pretextul că vrea să participe la întrecerea de tras cu arcul în urma căreia Penelopa avea să-și aleagă în sfârșit viitorul soț, a apucat la rândul lui arcul, măcelărindu-i pe pretendenți. Astfel, Penelopa și-a putut petrece restul vieții în tihnă împreună cu Ulise.”¹

Episoadele „stratagemei Penelopei” și ale uciderii peșitorilor de către Ulise sunt redade de Homer în nemuritoarea epopee *Odiseea*, una din primele surse ale paradigmelor arhetipale străvechi universale.

În cântul XIX Penelopa povestește drama șiretlicul ei cu țeserea „unei pânze uriașe”:

Cântul XIX. (fragment)²

Zise Penelopa:

Tot darul meu, mândrețea și făptura,

160 Străinule, mi le topiră zeii,
De când s-au dus spre Ilion aheii
Cu care-a fost și soțul meu
Ulise.

O, de-ar veni el paznic vieții mele,
Mi-ar fi mai mare, mai frumoasă slava!

165 Dar azi tânjesc amar, c-atât de multe

180 M-am pus să țes o pânză foarte lungă

Și gingașă, iar lor le-am zis în urmă:

Voi, tineri peșitori ai mei, acuma,
Când răposat e soțul meu Ulise,
Mai așteptați și nu dați zor cu nunta,

185 Să isprăvesc întâi această pânză,

Să nu se mai destrame urzitura.
Că vreau să fie giulgiul lui

Laerte,
Când nemiloasa moarte-o să-l

¹ Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și română*, (*Dizionario di mitologia greca e latina*), traducere de Dragoș Cojocaru, Emanuela Stoleriu, Dana Zămosteanu, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 651.

² Homer, *Odiseea*, Traducere de George Murnu, BPT 2008, Editura Minerva, București, pp. 581-582.

Nevoi ursit-asupra mea trimise.
Toți tinerii frunțași de prin
ostroave,
Din Same, din Dulichiu, din
Zachintos
Cel păduros, precum și toți mai-
marii

170 Din țara noastră limpede
Itaca,
în butul meu mă cer și-mi storc
averea.

De-aceea nu mai pot căta de
oaspeți,
De rugători de-adăpost, de
crainici,
Ai obștii slujitori. Și-n veci mă
mistui

175 De dorul lui Ulise. Peșitorii
Zoresc nuntirea, eu i-amân
și-nchipui
Înșelăciuni. Întâi un zeu îmi
dete
În minte să încep o
șesătură.
Și-ndată eu la stative-n cămară

întindă.
Ca nu cumva femeile-aheene
190 Să aib-alean pe mine, că
din parte-mi
Fu socrul meu nepânzuit la
moarte.

Când el agonisi atâta-avere.
Așa le-am zis și dâșii mă
crezură.
Eu ziua tot lucrăm la pânzătură,

195 Dar peste noapte, la lumina
torței.
Eu deșiram tot ce lucrasem ziua.
Așa-i tot amăgii trei ani de-a
rândul.
Dar când trecură patru ani și
vremuri

Și luni și zile multe se-ncheiară,
200 Slugi mârșave,-mpietrite,
mă trădară;
Veniră peste mine peșitorii,
Mă prinseră și crunt m-
amenințară.
De sil - atunci mi-am isprăvit
șesutul.

Fidela Penelopa ca să îndepărteze peșitorii ei inventează un al doilea șiretlic, proba cu încordarea arcului lui Ulise și tragerea cu acesta prin douăsprezece capete de secure în așa fel ca țuguicul de aramă care trece prin ele să nu atingă pereții nici uneia. Fiind convinsă că această probă în afară de soțul ei Ulise nimeni nu o poate îndeplini, promitea că va fi soția aceluia pretendent care reușește să treacă cu succes proba.

Homer descrie magistral în cântul XXI trecerea victorioasă a probei doar de către însuși Ulise care travestit în haine de cerșetor a sosit între timp acasă, precum și uciderea cu același arc a tuturor peșitorilor.

Înainte ca să cităm din epopee povestea celor întâmplate, remarcăm din punct de vedere simbolic puterea asociativă a probei cu procesul țeserii. Trecerea lin-subită a țuguului prin orificiile capetelor celor doisprezece secure amintește de metaforele muzicale galopante ale țeserii, *du-te vino-ul* înaripat al suveicii¹ în rostul² urzelii, precum și intervenția cu lovituri presante, metalice ale spatei³ în producerea țesăturii. Încă o observație: în coexistența alternativ-contrastantă a planurilor merită a se medita asupra complementarității retorice a țeserii pe tot parcursul galopant al planului mătășii cu rezonanțele metalice ale acesteia din planul celălalt.

Iată acum, descrierea desfășurării probei din Cântul XXI la Homer:

Cântul XXI⁴

510

Și urmărea cu ochii pe Ulise.
În vremea asta el umbla cu
arcul,
Îl pipăia și-1 învârtea-n tot felul
Ca nu cumva în lipsa-i
îndelungă
Să-i fi fost coarnele de cari
mâncate.

515

Iar pețitorii se mirau, și unul
Zicea privind la altul mai de-

530

Din mațul răsucit de oaie, -
ntocmai
Așa struni și el netrudnic arcul,
Cu dreapta-i prinse și-ncercă el
coarda,
Iar ea sună frumos ca ciripitul
De rândunică. Pețitorii fură

535

Cuprinși de-amar și toți
schimbară fețe.
Iar cerul bubui atunci prin nouri
Vădind semn bun: se bucură

¹ *Suveică*, piesă de lemn la războiul de țesut, de formă lunguiată, care servește la introducerea firului de bătătură în rostul urzelii. In *DEX*, ed. cit., p. 919.

² *Urzeală*, ansamblul firelor textile paralele montate în războiul de țesut, printre care se petrece firul de bătătură pentru a obține țesătura. *Idem*, p. 1002.

³ Spata, piesă la războiul de țesut formată dintr-un sistem de lamele paralele fixate la ambele capete, formând un fel de pieptene cu două rădăcini printre dinții căruia trec firele de urzeală. *Idem*, p. 879.

⁴ Homer, *Op. cit.*, pp. 657-658.

aproape:

„O fi om meșter, priceput la
arcuri;

Va fi având și el de-aceste-
acasă;

Ori vrea la fel să-și facă poate
vr-unul,

520

De-aceea și-1 tot dibuie
milogul

Deprins la rău". Se mângâia
un altul;

„Atâta bine și folos să aibă
Cât va putea el să destindă
arcul".

Așa ziceau cu toții. Iar Ulise

525

Cel iscusit, îndată ce-a pus
mâna

Pe arcul mare, peste tot cu
ochii

Îl cercetă. Și cum un maistru
vrednic

Pricepător la cântec și la liră

Pe-un nou căluș întinde lesne
coarda

Ulise

De piaza care domnul îi trimise.

Luă săgeata ce stătea stingheră

540

Pe masă lângă el, că celelalte
Ce-aveau să le cunoască peștorii
S-aflau grămadă-n scobitura
tolbei,

Și-o trase el, de unde sta pe
scaun.

De creștături și coardă pân' la
cotul

545

De corn al arcului și-ochind în
față-i

Zvârli săgeata, nimeri la țintă:

Prin capetele de securi deodată

Trecu pe rând țuguicul ei de-
aramă

Și dincolo răzbi. Și-a zis Ulise:

550

„Vezi, Telemah, că chiar șezând
pe scaun

Tot nu te rușinează musafirul.

Forma

Forma piesei este una generativă. Chiar auto-generativă. Justețea butadei latine, *forma dat esse rei* – forma dă esență lucrului – se adevărește treptat, pe parcursul genezei, și oarecum, într-o retroversiune, ca „un fel de pasăre care zboară invers”¹. Funcția generativă a formei îl călăuzește

¹ Nichita Stănescu: „Către cititorul cărții acesteia. Înșiruirea de versuri din fața dumneavoastră este *un fel de pasăre care zboară invers*, – ca să repet o inspirată imagine a lui Borges” – scrie în Prefața volumului *Ordinea cuvintelor* II, Carte românească 1985, p. 6 [sublinierea noastră].

pe spectator, ca pe parcursul audiției, întorcându-și atenția de la momentele prezente ale percepției spre trecutul reprezentărilor avute, să-și readucă aminte din istoria evenimentelor arhetipale mituri, legende, istorioare care se asociază din inconștientul colectiv¹ mesajului creației în cauză.

Capacitatea semantică a arhetipului, ca și a simbolului fiind polisemică mesajul ideatic și sentimental al discursului pe care îl generează are un rol determinant asupra devenirii formei.

În partitura investigată sensurile multiple ale mesajului, de altfel deschise la conversație, conduc la apariția unui câmp generativ formal cel puțin cuadruplu direcțional:

a) este menit să dea spațio-temporalitate liberă unei procesualități evolutiv succesive, aidoma structurii motetelor sau madrigalelor renaștentiste sau baroce;

b) să ofere șansa evoluției contrastante, metonimice a confruntărilor;

c) să ofere „în absență” modalități asociative unor evocări arhetipale pe axa paradigmatică a discursului muzical și *în fine*;

d) să le asigure conviețuire dialogantă printr-o complementaritate „antifonală și/sau responsorială planurilor alternativ contrastante

¹ „În psihologia lui C.G. Jung arhetipul este definit ca fiind conținutul de reprezentări primordiale originare și eterne ale inconștientului (ca dragonii, paradisul pierdut). Se manifestă în legende, visuri, deliruri, metafore. Post freudienii consideră arhetipul ca »forme de complexe« endogene, înnăscute, preformate care mobilizează și animă materialul experienței individuale, dar și al inconștientului colectiv. (...) Noțiunile de inconștient colectiv, de arhetip și de simbol au deschis o poartă spre înțelegerea unui »fond comun« în care omul e înscris de la naștere și în care circulă și sunt înțelese mituri, basme, legende care impresionează și prin care omul găsește temele din fantasmalele sale spontane. ”- citim la Ursula Șchiopu în: *Dicționar de psihologie*, coordonare: Ursula Șchiopu, Editura Babel, București, 1997, p. 77-78.

În consecință, prima direcție promovează forma în ciorchine sau în ghirlande, a doua, tema cu variațiune, cea de-a treia, contururile formei de rondo-sonată și cea de a patra, miniaturale episoade concertante.

Dintre ele însă nici una nu se supune celorlalte, ci conviețuiesc toate într-un cumul al devenirii *in nascendi*. Ghirlandele și ciorchinele contribuie în continuitate lor lineară la schițarea evolutivă a expunerii tematice. Prin juxtapunerea componentelor lor se nasc planurile contrastante ale temei cu o dublă valență semantică. Tema va genera șirul variațiunilor duble ale piesei. Iar caracterele multicolore ale acestora ne vor călăuzi în sfera tripartită a formei de sonată.

Geneză tematică și implicațiile sale asociative

Structura tematică se grupează pe două planuri sonore de relativă independență. Potențialul ei variațional ne amintește de structura temei – *Aria*¹ – celor 30 de variațiuni *Goldberg* pentru clavecin de J.S. Bach. Diferența construcției constă în *sincronia suprapusă* a celor două componente prescrisă pentru mâna dreapta (discantul) și mâna stânga (cvasi basso continuo) la Bach, iar aici în *diacronia succesivă* a genezei celor două planuri organizate în diferite repartiții la cele patru compartimente ale formației.

Planurile tematice au sensuri premonitive în semnificarea conținutului asociativ-metaforic, pe care le vom înțelege în profunzime doar pe parcursul lor generativ-evolutiv, din moment în moment ale discursului.

Din învelișul tainic al simbolicii putem întrezări contururile legendelor Anei Sânziana și ale Penelopei, sentimentele lor pline de pasiuni dramatice ascunse în procesul

¹ J. S. Bach, *Aria mit verschiedenen Veränderungen*; a se vedea analiza detaliată a piesei în: Sigismund Toduță în colaborare cu Vasile Herman, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach* vol. III. Editura Muzicală, București, 1978, pp.116-183.

țeserii unor pânze cu speranța de a fi salvate de pețitorii lor, pretendenți cu intenții deloc binevenite...

O privire longitudinală asupra structurării formei arată astfel: a) Expoziție, introducerea gravă, geneza planurilor tematice contrastante; b) Partea mediană – șirul a opt variațiuni – Finalul, cvasi-repriza, coda.

Secțiunea longitudinală

EXPOZIȚIA

Grave (m. 1-19) Introducere gravă

Incipitul pornește cu o linie melodică la unison conducând la formarea melopeică a unui ison¹ cu funcții centripetale multiple care va genera *planul sonor ondulant al metalicului* semnalat în titlu. Potrivit indicațiilor de interpretare² – curge neted, contiguu, impresionant.

Primul plan se construiește după o scurtă evocare a unei *introduceri grave* (m.1-4). Unisonul celor patru măsuri reprezintă prima asociere programatică legată de cuvintele cheie alegorice ale titlului piesei – mătasea și metalul – prin întreșeserea plată (*liscio*) a sunetelor componenete *mi bemol-fa-mi becar-do diez*.

În continuare, procedeul de toarcere cedează locul construirii primului plan tematic acel al *metalului*. Este un plan sonor virtual efervescent în continuă schimbare. Cvasi-motivele sale generative sunt destinate manifestării „culorii plăcute” a metalului pe de o parte, pe de alta, manevrării contrastante ale relațiilor dramatice cu celălalt plan tematic.

² *liscio, quasi legato, non-vibrato, vibrato, quasi niente, dolce, espressivo*

Adrian Pop (2011)

Grave ♩ = 72

Violin I: *quasi legato*, *non vibr.*, *p non vibr.*, *pp*, *ppp quasi niente*

Violin II: *liscio, quasi legato*, *non vibr.*, *vibr.*, *sf*, *niente*

Viola: *liscio, quasi legato*, *p non vibr.*, *pp*, *non vibr.*, *p*, *ppp quasi niente*

Violoncello: *p non vibr.*, *pp*, *ord.*, *f*, *p*, *3*, *pp*

Violin I: *p*, *p*, *3*, *vibr.*, *non vibr.*, *poco sf*

Violin II: *ppp*, *ord.*, *p dolce*, *ppp*

Viola: *non vibr.*, *p*, *ppp quasi niente*

Violoncello: *ppp quasi niente*, *3*, *p dolce*

Ex. muz. nr. 1

M 20 Più mosso ♩=90 (m.18-27)

Finalizarea prezentării planul sonor ondulant al *metalcului*. Expune inversat, la septimă mare ascendentă, faza dublă a isonului, care va deveni pe parcurs mobilul tranziției între planurile contrastante ale structurii:

1 mosso ♩=90

ord. *p*

ord. *mp espress.*

ord. *p*

pp

25 ord. *mp espress.*

ord. *mp espress.*

poco rit.

Ex. muz. nr. 2

A tempo (♩=90) (m. 28-30)

Anticiparea expunerii *in abrupto* a planului galopant al mătășii. Nucleele sonore de câte trei șaisprezecimi formate repetitiv vor avea, de asemenea, roluri de orientare spațio-temporală a coexistenței planurilor contrastante.

Cel de al doilea plan tematic este un plan virtual cu frecvențe și subite transgresiuni în ipostaze reale. Diferențele celor două stadii sunt menționate și în notație: momentele virtuale ale planului sunt caracterizate cu pasaje repezi, de regulă descendente, imprimate în note de ornament arpeggiate, iar stadiile reale sunt înscrise în note obișnuite, propriu-zise. Planul virtual are menirea în a reflecta luminozitate asociată de strălucirea imaginii și în oferirea metaforică a unei perdele de tul mătăsoase drept decor pentru sensibilizarea lirică a întâlnirilor contrastante între cele două ipostaze tematice ale variațiunilor. Este de remarcat în geneza expositivă a primei apariții impunătoare a planului mătășii în *ff*, *molto vivace* (m.31 și urm.) Deși virtual, planul al doilea nu renunță la egalitate de drepturi în confruntări dialogante.

Molto vivace ♩. = 66 (m. 31-81)

Apariția subită vertiginoasă a *planului galopant al mătășii*. Se poate observa în notația de tip ornament trecerea după două măsuri a galopului în ipostaza imaginii virtuale, metaforizând perdeaua de tul sonoră a mătășii.

Molto vivace ♩. = 66

30

ff arco *pp*

ff arco *pp sotto voce*

ff arco *pp sotto voce*

ff *p*

34

Ex. muz. nr. 3

În măsura 50 încep contrastările celor două planuri alternante.

49

54

Ex. muz. nr. 4

Apar mozaicat elemente ale planului ondulat, al *metalicului* și însoțesc, când paralel, când învăluind planul galopant al *mătășii*.

Indicațiile¹ cu arcuș, cu voce scăzută,² la căluș glissando, evidențiază bogăția timbrală a interpretării planului metalic.

Dinamica mișcării planului galopant, al *mătășii* – sugerează asociativ începutul subit al țeserii.

Între măsurile 76-81, după o scurtă acutizare a confruntărilor între planuri, apare tendința de finalizare a pasajului. Cursa frenetică a planului mătase își ia sfârșit, apar măruntele triade repetitive semnalând oprirea care se și întâmplă într-o scurtă cadență gravă; intensitatea se reduce la *ppp* respectând indicațiile *de pesante, arco ordinario, rallentando molto, intenso*. Cu fermata măsurilor 80-81 se încheie partea propriu-zisă a Expoziției.

PARTEA MEDIANĂ

Variațiunile 1 – 8

Ele alcătuiesc partea mediană, de travaliu propriu-zis al piesei. Sunt, în marea lor majoritate, variațiuni „duble”, cu supra-poziționarea celor două planuri motivice, evidențind coexistența lor când mai contrastantă, când mai complementară.

Prima variațiune (m. 82-130)

Începutul părții mediane. Ne aflăm în lumea catifelată a sunetelor. *Planul mătase* apare în imagine virtuală.

¹ *arco, sotto voce. al pont., arco, glissandi, al pont (m.65 – 70) arco simple, pesante, arco ordinario*

² *sotto voce* (loc. it. „sub voce”), indicație dinamică* și culoare care recomandă interpretarea unui pasaj cu voce (1) scăzută, surdă; mai puțin decât *mezza voce**, in: DTM, ed. cit., p. 458.

Discursul de ansamblu evidențiază începutul țeserii mătăsoase intime în planuri contrastant - cursive de la violă la vioara I, apoi vioara II și din nou la violă. Se remarcă, pe de o parte la momentele compuse cvasi ornamental, finețea măgulitoare a nuanțelor în conceperea și interpretarea pasajelor planului mătase, prin distincții grafice ale notației între imaginar și real muzical, notație fină, subțire de alură ornamentică, a perdelei sonore de tul, iar pe de altă parte, se reține o grafică *bold*, palpabilă în discursul real metalic.

A tempo ♩. = 66

79

quasi sord.

ppp

quasi sord.

pp mormorando

quasi sord.

ppp

87

quasi sord.

pp mormorando

Ex. muz. nr. 5

Variațiunea a doua (m. 131-172)

Procesul evolutiv trece printr-o nouă ipostază (*a tempo, brutale*). Deși discursul este similar cu formelor sale anterioare, aici reapare cu o dinamică expresivă diametral opusă (*ff*). Ambele planuri, – metalic și mătăsoș – trec în procesul unor schimburi de esență. Se construiește toposul retoric al metaforei țeserii simbolice. Planul mătăsiî începe naveta sa între stadiile perdelei virtuale de tul și imaginea unei pânze în curs de țesere. Iar planul metalic se configurează în dute-vino-ul suveicii printre rostul urzelii, precum și în intervenția cu lovituri presante metalice ale spatei războiului de țesut. Se prevestește apoteoza pasiunilor fidelității (Penelopa) și/sau ale evitării incestului (Ana Sânziana).

A tempo, brutale

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 131-144) is for a string quartet. It begins with the tempo marking 'A tempo, brutale' and a dynamic of *ff*. The notation includes triplets and various articulations. The second system (measures 145-172) introduces a vocal line (sotto voce) and continues the string quartet. Dynamics range from *p* to *f*. Performance instructions include 'arco', 'al pont.', 'ord.', and 'f'. The score concludes with a dynamic of *f* and a triplet marking.

Ex. muz. nr. 6

Măsurile 136-172 înfățișează apoteoza confruntărilor dintre planuri. Coexistența lor tensională conduce la paroxism.

Variațiunea a treia

(m. 173-187)

Începând cu o aclamație furioasă la vioara I dispar amprente distinctive ale celor două planuri și apare o nouă structură, mai precis, o antistructură a unor glissando-uri conservative conducând la o sonoritatea paroxistică. Discursul se fărâmițează, destrucurându-se linear în și prin aceste glissando-uri.

Ele fiind veritabile linii drepte arhitecturale, precum le considera și Xenakis¹, joacă totodată rolul perspectival de remontare a destrucurărilor.

¹ Citat dintr-o conversație cu Xenakis:

“- Putem percepe crescendo-ul și decrescendo-ul ca și glissando al intensității?”

- Da, bunăoară, în astfel de cazuri intensitatea se modifică față de timp în continuu, similar glissando-ului

- Iar linia Pavilionului Philips nu este oare linia glissando-ului în spațiu?

- Sigur că da. Ce reprezintă o dreaptă într-un spațiu bidimensional? Modificarea permanentă a unei dimensiuni față de cealaltă. Același lucru se întâmplă în relația înălțime/temporalitate: dreapta reprezintă schimbarea permanentă a înălțimii în timp. Diferența dintre spațiu fizic și cel muzical constă în faptul că primul este omogen, atât sub aspectul lungimii cât și sub acel al distanței. În muzică însă natura celor două dimensiuni (înălțimea sonoră și timpul) sunt străine una față de cealaltă, putându-se legate doar prin rânduire. Muzicienii vechi, Guido d'Arezzo și alții, nu a fost în clar cu aceasta, și nici cei de astăzi nu o cunosc. Eu am meditat mult despre această problemă și acum o văd clar”. In Varga Bálint András, *Beszélgetések Iannis Xenakisszal (De vorbă cu Iannis Xenakis)*, Zeneműkiadó, Budapest, 1980, p. 78.

Parossistico ♩. = 70

sempre molto intenso (♩ = 105)

178

Ex. muz. nr. 7

Între măsurile 173-187 tensiunea se menține prin atacuri glissande susținute, gradarea lor intensificându-se de la măsura 178, *sempre molto intenso*¹, până la măsura 187, de unde în *diminuendo* ne conduce la intermezzoul surprizelor.

INTERMEZZO și variațiunea a patra (m. 188-215)

Surpriza se realizează prin *metafora* „Phaaa” a sfâșierii. După momentele apoteotice ajungem în liniștea iluzorie a evenimentelor dramatice. Liniștea aparentă tănuiește însă ruperea, sau cel puțin intenția ruperii în bucăți a planurilor

¹ Simplu, cu multă intensitate.

contrastante – metaforic vorbind țesuturile, pânzele muncite cu atâtea trudă și sacrificiu – printr-o autodistrugere disperată. Ne întrebăm: Ana Sânziana sau Penelopa își nimicesc produsul trudei lor extenuante? Crezul lor în puterea jertfei cedează locul unei resemnări disperate? Nu! Bunăoară, culminația sfâșierii este înlocuită cu mascarea acesteia. Ne aflăm în zona poantelor surpriză¹. Explozia așteptată este evitată printr-o liniște, în felul ei, poate, și mai amenințătoare. În măsurile 191-192 se produce ceva cu totul aparte: pe fundalul unui ison multiplu în *ppp* intervine *vox humana ff*, glasul la unison al celor patru interpreți. Fără sunet, respirând cu gura deschisă interpreții rostesc expresia *Phaa*² în *fortissimo* lugubru, iar apoi în scădere ispășitoare³ care în măsurile 207-208 se repetă la un nivel mai ridicat al intensității sonore (*idem, come prima, ma piu alto*). Este *Poantă scăzută*. Ruperea, nimicirea, sfâșierea, sfârtecarea pânzei în bucăți este preschimbata în intonarea

¹ Termenul *poantă scăzută*, în original *die fallende Pointe*, apare în analizele scenice asupra discursului muzical mozartian la muzicologul și regizorul austriac Ernst Lert (1883-1955) în lucrarea sa intitulată *Mozart aus dem Theater* (Berlin, 1918). A se mai vedea studiul lui Liebner János, *Mozart a színpadon (Mozart pe scenă)*, Budapest, 1961.

Die fallende Pointe reprezintă unul dintre toposuri cu efecte subite, neașteptate pe care am căutat să-l traducem ca *poantă-surpriză* sau *poantă scăzută* și care apare, de regulă, la fazele de finalizare ale unor momente cheie, momente fecunde ale desfășurării procesului muzical.

Poanta scăzută ocupă un spațiu de configurare și un timp de desfășurare retorică mai mare decât dimensiunile mecanismului propriuzis ale figurilor stilistice ca atare. Similar componentelor nomenclatorului analizelor morfologice, toposul poantei-surpriză corespunde, ca spațiu și timp semantic, articulației formei condiționate pe parcursul sau la sfârșitul unei structuri muzicale închegate. Are menirea de a surprinde prin înlocuirea poantei de natură dramatică cu subsumarea înăbușită a acesteia. Pauzarea neașteptată a mecanismului de finalizare prin impactul unei poante conduce la un efect estetic conflictual și mai mare decât de cel produs de o cadență oarecum așteptată deja.

² Cu indicația senza voce: *soffio con bocca aperta, fortissimo, lugubre, poi diminuendo come spiando*.

³ A se vedea indicația partiturii: *senza voce: soffio con bocca aperta, fortissimo, lugubre, poi diminuendo come spiando*.

unui sunet virtual al acestora. Este o ingenioasă tehnică a interpretării plasticizante, o *surpriză-montaj* construită din intervenția nemijlocită, vie a voci umane – expresia *Phaaa* – în contextul timbralității bogate a corzilor.

senza voce: soffio con bocca aperta, fortissimo, lugubre,
poi diminuendo come espiando

ff ————— *pp*

Phaaa _____

Adagio ♩ = 90

∞ al pont. ∞ sul pont. ∞ al pont. ∞ ord.

pp ————— *f* ————— *ppp*

senza voce: soffio con bocca aperta, fortissimo, lugubre,
poi diminuendo come espiando

ff ————— *pp*

Phaaa _____

∞ al pont. ∞ sul pont. ∞ al pont. ∞ ord.

pp ————— *f* ————— *ppp*

senza voce: soffio con bocca aperta, fortissimo, lugubre,
poi diminuendo come espiando

ff ————— *pp*

Phaaa _____

∞ al pont. ∞ sul pont. ∞ al pont. ∞ ord.

pp ————— *f* ————— *ppp*

senza voce: soffio con bocca aperta, fortissimo, lugubre,
poi diminuendo come espiando

ff ————— *pp*

Phaaa _____

∞ al pont. ∞ sul pont. ∞ al pont. ∞ ord.

pp ————— *f* ————— *ppp*

3

Ex. muz. nr. 8

Variațiunea a cincea (m 215-251)

O culoare și o lumină strălucitoare, aducătoare de liniște sufletească confirmă salvarea jertfei și speranța în mai bine al unui final îmbucurător, evlavios (deși până la finalizarea acesteia probele contrastante mai continuă).

Aici, esențializarea culorii și a strălucirii apare într-o timbralitate bipolară:

	metalic		
	culoare	Plan I. imanentă	
Lumină	strălucire	Plan II. transcendentă	Timbralitate

mătășos

Timbralitate bipolară direcționată concomitent spre ambele planuri tematice – (m. 215 și urm.): a) spre planul metalului marcând *coloristica* luminii; b) spre planul mătășii – evidențiind *strălucirea* luminii.

Hermeneutica arhetipului medieval al culorii și strălucirii arată, că ele au reprezentat pe traiectoria lor evolutivă poli imanent și transcendent ai luminii. Polul imanent – *culoarea* – a fost o moștenire reprezentând ethosul antichității. Preluat de către Sfântul Augustin începe transcenderea sa în strălucire. Canonul moștenit prin Cicero a avut menirea de a salvarda tradiția antică pentru noua societate. Cel nou – al strălucirii – finalizat de Sfântul Toma de Aquino a condus la strălucirea cerească simbolizând Trinitatea: Tatăl, Fiul și Sfântul Duh. Apariția și dezvoltarea canoanelor le recapitulează Gilbert și Kuhn¹ astfel: „Sf. Augustin (354—430), urmându-1 pe Cicero, a cărui definiție ajunsese un loc comun, definea frumusețea ca »proporție a părților, împreună cu o anumită calitate plăcută a culorii«². Alte definiții medievale difereau prea puțin în modul de a concepe armonia formală. Albertus Magnus definea frumosul

¹ A se vedea, K.E.Gilbert – H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1972 p. 131.

² *Nicene and Post nicene. Fathers*, ser. I, V: II, *Cetatea lui Dumnezeu*. XXII, XIX, p. 497.

ca o »comensurabilitate elegantă«; Bonaventura, ca o »egalitate numerabilă«¹ Toma din Aquino, ca implicând cele trei condiții ale integrității, proporției și strălucirii². *Mutatis mutandum*, de la lumină la timbralitate, paradigmele metalicul și mătășosul pe plan muzical pot avea – precum sugerează tabelul de mai sus – același comportament mutativ de la o ipostază imanentă la aceea transcendentă. Această mutație se poate întrezări în cvartetul evidențiat în drum spre transcendență, mai ales în momentele sale finale – *Adagio religioso (Chiesa del Palestrina)* și *Un poco meno mosso (Pequeña chacona de los recuerdos)* în măsurile 451-495.

Andantino (m. 215-245)

215 Andantino ♩ = 78

sul A

pp

sul G

pp

sempre flag. naturali

pp dolcissimo

con sord.

pp dolcissimo

gliss.

gliss.

p

Ex. muz. nr. 9

¹ *Opere*, ed. Quaracchi, I, 544.

² *Summa theologica*, I, 39, 8, trad. Părinților dominicani, ed. a II-a, Londra, 1921, p. 147.

Așadar, variațiunea a V-a începe în *pp dolcissimo*, prezentând o scurtă tranziție în maniera punții dintre părțile trei și patru ale *Simfoniei Destinului* beethoveniene: anticipează sugestiv tensiunea crescândă a variațiunilor următoare, o tensiune interceptată în momente succesive. Vocile grave intonând alternativ flageolete naturale¹ pe coarda *La*, viola și pe coarda *Sol*, violoncelul, creează o deschidere neliniștitoare împreună cu jocul *con sordino* în *pp dolcissimo* al vocilor superioare purtătoare de apogiaturi pasagere de tipul unor intonații populare baladești.

A tempo (m. 246-251)

Este construit din fărâmituri ale planului metalic producând o mică reliefare a unei dulci reverii.²

A tempo ♩ = 78
(tu poco in rilievo)

246

p dolce, sognando

p dolce, sognando

pp sognando

pp mormorio

249

Ex. muz. nr. 10

¹ Indicația: *sempre flag. naturali*.

² Un poco in rilievo dolce sognando.

Variațiunea a șasea (m. 252-268)

Reprezintă un dialog concertant între violoncel și violă confruntat cu acordurile prompte pizzicato ale vocilor superioare. Este un moment tranzitiv de pregătire a părții centrale culminative. Dialogul începe cu anticiparea episodului concertant din variațiunea a opta. Se înfățișează în același tempo ca dinainte, dar într-un discurs dinamic emoțional diametral opus antecedentelor, personificând un rubato cu duritate și bravură¹. Apar în ordinea desfășurării indicațiile: *fără surdină, violent și precipitat, declamativ, precipitant*².

Prima serie de acorduri întretaie componentele mozaicate ale *planului metallic* în execuție *pizzicato*. Materialul prelucrat își are originea în metaforele incipitului *Grave*, un pasaj amenințător care prevestește declanșarea culminației principale a compoziției, expuse edificator în următoarea variațiune.

Lo stesso tempo,
rubato con bruschezza e bravura
via sord. 1

Ex. muz. nr. 11

¹ A se vedea indicația pe partitură: *Lo stesso tempo, rubato con bruschezza e bravura*.

² *Via sord. violente e precipitato declamando, precipitando*.

Variațiunea a șaptea (m. 268-421)

Reprezintă cea mai lungă componentă a piesei, totalizând 154 de măsuri. Înfățișează culminația mesajului pasional în plenitudinea sa.

Ne oprim asupra momentelor cheie ale variațiunii.

1. *Molto accelerando*; ne aflăm în toiul culminației centrale. Metaforele țeserii se subțiază. Cele două optimi de *dodiez* în măsura 269 decupate din începuturile grupetelor de treizeci și doimi metaforice ale țeserii anunță într-un ritm sacadat verticalizarea acțiunii. Prin anticiparea apariției în rol al unor serii de acorduri izbitoare ne cuprinde o primă impresie că țesăturile discursurilor orizontale vor fi întretăiate. Ne putem întreba însă, de pe pedestalul asociativ al evocărilor, că menirea acordurilor semnalate constă chiar în întretăierea pânzei țesute de eroinele legendelor? Potrivit fidelității Penelopei sau dârzeniei Anei Sânziana dramatismul discursului simbolizează mai mult, credem, intensificarea însăși a trecerii într-un *du-te vino* înaripat al suveicii și gradarea loviturilor pesante ale pieptenului spatei în producerea țesăturii, reflectând edificator pasiunea, voința și abnegația eroinelor amintite.

268 Allegro ♩ = 128 molto accel..

arco

arco

p

arco

pp cresc.

pp cresc.

Ex. muz. nr. 12

2. Motivul planului galopant trece din stadiul virtual-aerian într-o ipostază real-plastică, aidoma muncii pasionale de țesut pânza salvatoare împotriva peșitorilor, fie ai Penelopei, fie al Anei, în chipul soarelui frate (*Molto allegro*, m. 270-292)

Molto allegro ♩ = 166

272

292

8

Ex. muz. nr. 13

3. În măsurile 293-298 se amplifică dinamica expresivă a acordurilor purtătoare de pasiuni în apropierea lor grăbită spre culminația paroxistică în *ff* a discursului.

A musical score for four staves, likely piano and bass. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is characterized by a strong, rhythmic accompaniment with frequent sixteenth-note patterns. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in all four staves, indicating a very loud volume. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

Ex. muz. nr. 14

4. Nivelurile metaforice ale acțiunii la războiul de țesut se desprind. În măsurile 299-309 se evidențiază du-te-vino-ul suveicii, apoi în măsurile 310-312 cele două niveluri mobile – înariparea suveicii și bătăile (acordurile) pieptănelui spatei războiului de țesut – reapar complementar, încetinindu-se ambele de la măsura 312 la măsura 314.

A musical score for four staves, continuing from the previous example. The score is in the same key and time signature. The dynamic marking *pp mormorio* (pianissimo mormorio) is present in all four staves, indicating a very soft volume. The notation includes various articulations such as slurs and accents. The music is characterized by a slow, rhythmic accompaniment with frequent sixteenth-note patterns.

The image displays a musical score for 'Ex. muz. nr. 15'. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 306, features four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The second system, starting at measure 310, also has four staves. It begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a gradual decrescendo (*dim.*) across the measures, ending with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Ex. muz. nr. 15

5. În continuare, de la măsura 329 se evidențiază din nou planul acordurilor purtătoare de genază verticală a procesului formei.

6. Măsurile 345-354 readuc la egalitate discursul valului galopant cu succesiunea acordurilor dialogante prompte care îl însoțesc.

7. Începând cu măsura 402 evoluția verticală a discursului încetează definitiv, rămâne prezența variată în lanțul jucăuș al intervalelor repetitive evocatoare a navetei suveicii printre lamele spatei. Procesualitatea lor trece prin trei etape.

a) În prima metabolismul evolutiv al discursului trece prin scurte faze ale căror acompaniamente emoționale sunt reflectate variat, de la luminos la disperat¹ (m. 402-410):

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system (measures 402-405) is marked *f luminoso*. The second system (measures 406-410) is marked *ff, disperatamente*. The score includes a double bar line between the two systems.

Ex. muz. nr. 16

¹ De la luminoso la disperamente.

b) A doua etapă aduce o încetinire declamată pasional (m. 411-413):

poco rall. -
declamando
appassionatamente

longa longa

sempre *ff* longa longa

sempre *ff* longa

sempre *ff* longa

sempre *ff* longa longa

sempre *ff*

Ex. muz.nr.17

c) A treia etapă, în măsurile 414-421,¹ încetinirea de mai sus a discursului se preschimbă într-un final cu mai multă mișcare și accente dramatice:

Molto meno mosso,
drammatico (♩=cca 114)

drammatico pizz.

f drammatico pizz. molle

f pizz. aspro molle

f pizz. aspro molle

f pizz. aspro molle

f

Ex. muz. nr.18

¹ *La poco rallantando, declamando appassionatamente, (m.410-412) Molto meno mosso, drammatico (♩=cca 114) (m.410-421)*

Variațiunea a opta (m.422-450)

Începutul pregătirii finalului în două mini etape.

Moderato (m. 422-433). Se evocă incipitul piesei; în dedesubtul isonului dublu *mibemol-rebemol* reapar variat micile nuclee ale devenirii întru *planul mătășii* în alternanța subită a interpretării acestora *la călus* (m. 432), *aproape de căluș* (m. 433).¹

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 3/4. The score begins with a tempo marking of 'Moderato' and a metronome marking of 90. Dynamics include *pp*, *arco*, and *cresc.*. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, characteristic of the 'mătășii' style mentioned in the text.

Ex. muz. nr.19

Con moto (434-450). Pe același fundal al isonului despletit la trei voci apare în continuare un pasaj concertant similar momentului dialogant al violoncelului din măsurile 252-267. Aici, vioara I. concertează cu restul ansamblului („tutti”). Este „coada cometei” suferințelor, o reminiscență a pasiunilor trăite, evocând atmosfera jeluitoare a pasiunilor plângerii.

Intonarea *per arco* a isonului incipient trece la violă și vioara a II-a într-un tremolo grăbit, produs prin bătăile lemnului de arcuș² cu indicația finală *al pont.*, apoi *sul pont.* Violoncelul, execută *per arco* sunetele isonului într-un stadiu sul. pont. cu armonici reduse (*con scarsi armonici*). Se desfășoară întreg acompaniamentul în *pp* sub forma unui freamăt, tremurând ca o perdea de tul fluturândă. Asupra acestei timbralități pe cât de stranie pe atât de pline cu așteptări sfoase apare soloul în *f* a vioarei I. De la măsura 436 și până la măsura 447, vioara I

¹ Al pont (432) Sul pont (433).

² Tremolo *gettato cl legnobattuto*.

intonează *quasi improvisando*, evocând efectele sonore ale planului metalico-tematic grav, un prelungit strigăt jeluitor spre cer. În final, după un moment de *sospiro* (m. 448) urmat *ad libitum* (m.449), efectele sonore ale triunghiului bătut cu bagheta de sticlă¹ încheie cu multă delicatețe jeluirea.

quasi improvisando

Con moto

The image displays a musical score for a string quartet, specifically focusing on the first violin part. The score is divided into two systems. The first system starts with a double bar line and a repeat sign. The tempo is marked 'Con moto' and the performance style is 'quasi improvisando'. The first violin part begins with a tremolo on a high note, marked 'f' (forte). The second violin part has a tremolo marked 'pp' (pianissimo). The third violin part has a tremolo marked 'pp'. The fourth violin part has a tremolo marked 'pp'. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system starts with a double bar line and a repeat sign. The first violin part has a tremolo marked 'p' (piano). The second violin part has a tremolo marked 'pp'. The third violin part has a tremolo marked 'pp'. The fourth violin part has a tremolo marked 'p'. The second system ends with a double bar line and a repeat sign.

tremolo gettato c/ legnobattuto

pp

sul tremolo gettato c/ legnobattuto

pp

tremolo sul pont. con scarsi armonici

al pont.

pp

al pont.

pp

al pont.

pp

al pont.

p

Ex. muz. nr. 20

Finalul. *Adagio religioso* (Chiesa del Palestrina) (m. 451-463)

leșim cu încetul din zona arhetipurilor antice. Se liniștesc și pasiunile acompaniatoare de evenimente ale legendelor. Intrăm în sfera evlavioasă a motetelor renaștentiste evocatoare a dorului după pace în inimi și în lume. O melodie

¹ *Triangolo ad lib. molto delicato, con bacchetta di vetro.*

eterică la vioara I compusă din flageolete, imitând din altitudini îndepărtate climatul afectiv al stilului bisericesc palestrinian coboară ca o transcendență, precum ar spune L. Blaga, pe traiectoria pământeană a sunetelor (m. 451-463).

Adagio religioso ♩ = 52
(Chiesa del Palestrina)
flag. loco

pp lontano, in alto
flag. loco

pp lontano, in alto
flag. loco

pp lontano, in alto

pp

sul tasto

pp

pp

pp

Ex. muz. nr. 21

O concluzie devansată

Față de *Adagio religioso*. *Chiesa del Palestrina* *flag. loco lontano in alto* (m. 451) întâlnim o indicație similară, simbolică, personificată și în partitura *Colindă baladă* a lui Kurtág György: *sonore dolce ppp di Gesualdo* (m. 105-106). Partea a doua a secțiunii *Hora, quasi in tempo, strascinato*,

irregolare (măsurile 82-91) compuse pe textul „Și el cât umblare,/ Cât își căutare,/ Soață nu-și găse! /Pân-pe sorăsa. A!” conduce la *Berceuse Siciliano con amore* (m. 93-114) în care, pe discursul muzical compus în ritmul siciliano învelit într-o intonație de leagăn, răsună repetitiv, cu pasiune gradantă numele Anei Sânziana. Auzim parcă vocea Soarelui, înflăcărată pentru o dragoste oprită a incestului. La urma cântării amoroase apare indicația timbrală *sonore dolce ppp di Gesualdo* asupra textului „Ana Sânziana, Sora” (m. 105-106). În continuare, urmează îndemnul Soarelui în secțiunea *Calmo, scorrevole, esitando, poco espr. concitato* „Țese Ano, țese,/ Fir și ibrișin, /Haine de mătasă./Țese Ano,/Mai țese și mai țese./ Ca să-mi fii mireasă,/ Ca să-mi fii nevastă./ Și-mi vei fi mireasă,/Și-mi vei fi nevastă.” Așadar, actul țeserii la Ana ar fi zălogul logodnei și al nunții, implicit condiția comiterii incestului. Punerea de către Ana a probelor cu scara de fier și cu binecuvântarea „popii de ciară” reprezintă mărturia firești de împotrivire ale Anei.

Față de țeserea Penelopei – dovadă grăitoare a fidelității – neîndeplinirea de către Ana a îndemnului Soarelui reprezintă respectarea etosului străvechi al purității între frați, având menirea evitării unui final nefast, dramatic. În locul pedepsei vinei tragice necomise Ana Sânziana Luna și Soarele ei frate sunt condamnați la o căutare zadarnic reciprocă pe traiectoria cerului fără să se întâlnească vreodată – aflăm din finalul legendei „Puternicu soare / Cu gându-mi gânde / Podu să face,/De mână lua / Tot pe soră-sa, /Pă pod îmi pleca./Soarele-mi pripe, / Mult îl dogore, / Popa să tope! / Dumnezeu mi-1 lua, /Pă cer mi-1 pune./ Când luna răsere, /Soarele apune.”

Indicația timbrală *di Gesualdo* ne asociază din *Cronica Napoli* (1590) asasinarea de către compozitorul italian a soției sale (care i-a fost verișoară) împreună cu amantul ei¹ prevestind pericolul unui posibil final pe cât de plin în pasiune, pe atât de tragic în consecințe, – final evitat până la urmă.

¹ Cf. Riemann, *Musiklexikon* Personenteil A-K., Ed. B. Schott Söhne, Mainz 1959, p. 626.

Întrebuițarea de către Adrian Pop a numelui lui Giovanni Pierluigi da Palestrina, – compozitor de frunte al sfintei arte corale bisericești renaștentiste – în indicarea timbralității finale a cvartetului evidențiat ne orientează atenția retrospectiv, precum am semnalat încă de la începutul studiului nostru privind geneza evolutivă (retro-evolutivă) a formei, la finalul cathartic senin al mitului Penelopei care „și-a putut petrece restul vieții în tihnă împreună cu Ulise”¹.

Coda

Pasajul următor – *Un poco meno mosso. Pequeña chacona de los recuerdos*² (m. 464-495) – aduce adierea bucuriei seninătății sufletești. *Non vibrato quasi organo* va evoca atmosfera unei ciacone minuscule (m.451-463) prin pulsația ternară a acompaniamentului, care asigură și constanța variațională a cadrului armonic. Vioara I susține și în continuare discantul, într-o atmosferă de reverie evlavioasă³. Auzim o ciacona mică reminiscentă a Înălțării.

Un poco meno mosso ♩ = 48
(Pequeña chacona de los recuerdos)
II Violino: *rubato quasi sognando*

464

pp
non vibr., quasi organo

pp
non vibr., quasi organo

poco cresc.

poco cresc.

mf

mp

Ex. muz. nr. 22

¹ Anna Ferrari, *Op. cit.*, p. 651.

² Ciacona mică reminiscentă.

³ *Rubato quasi sognando*.

Dintre motivele împăcării se mai ridică un ultim val de pasiune în măsurile 496-500, *Più mosso, appassionato*; indicația *forte appassionato e sostenuto*, implică o revenire la *vibrato*.

Este ultimă izbucnire.

The image shows a musical score for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is divided into two sections. The first section is marked 'i mosso, appassionato' and the second 'molto accel.'. Dynamic markings include *f appassionato e sostenuto*, *p*, and *f*. The Cello/Double Bass part has a marking '*f sostenuto (meno degli altri)*'. There are also some numerical markings (5, 6, 7) above the notes, possibly indicating fingerings or specific techniques.

Ex. muz. nr. 23

După o pauză cu fermata *longa* urmează șase măsuri (501-506) de *Adagio dolcissimo* și *delicatissimo*.

Ultimul segment (m. 507-511) *Andante malinconico* readuce variat, din îndepărtări, *lontano rallantando* isonul dublu *mibemol-re* printr-un interval repetitiv de septimă ascendentă de la începutul piesei finalizând compoziția cu patru pizzicato-uri săltărețe în *piano*.

Ele reprezintă ultimii pași în sfera evenimentelor sonore părăsind-o tiptil.

„Sunetele se pierd, dar armonia rămâne.”¹

¹ Goethe, J.W., *Maxime și reflecții*, București, Ed. Univers, 1972, p. 205.

Andante malinconico ♩ = 72

Musical score for the first system, measures 505-507. It consists of four staves: two treble clefs (top and middle) and two bass clefs (bottom two). The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle staff has a treble clef. The bottom two staves have bass clefs. The music is in 8/8 time. The tempo is 'Andante malinconico' with a metronome marking of ♩ = 72. The dynamic is *p lontano*. The first staff contains a melodic line with a slur over measures 505 and 506, and a quarter rest in measure 507. The middle staff has a quarter rest in measure 505, followed by a quarter rest in measure 506, and a quarter rest in measure 507. The bottom two staves are empty.

Musical score for the second system, measures 508-511. It consists of four staves: two treble clefs (top and middle) and two bass clefs (bottom two). The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle staff has a treble clef. The bottom two staves have bass clefs. The music is in 8/8 time. The tempo is 'Andante malinconico' with a metronome marking of ♩ = 72. The dynamic is *p lontano*. The first staff contains a melodic line with a slur over measures 508 and 509, and a slur over measures 510 and 511. The middle staff has a quarter rest in measure 508, followed by a quarter rest in measure 509, and a quarter rest in measure 510. The bottom two staves are empty. The dynamic is *p*. The tempo is *rall.* The first staff contains a melodic line with a slur over measures 508 and 509, and a slur over measures 510 and 511. The middle staff has a quarter rest in measure 508, followed by a quarter rest in measure 509, and a quarter rest in measure 510. The bottom two staves are empty. The dynamic is *p*. The tempo is *rall.*