

STUDII

Formele muzicii: exerciții de combinatorică arhetipală (III)

Oleg Garaz

Introducere

Sarcina istorică a modernismului muzical

Ca început al unei noi perioade în istoria muzicală a Europei, primele două decenii ale secolului XX nu pot fi percepute și astfel înțelese în termenii începuturilor anterioare: baroc, clasicist sau romantic. Diferența devine vizibilă și prin comparația între *sincronia stilistică* modernistă (orientată centrifug atât ideologic-estetic, cât și tehnic-structural) și unitatea câmpului stilistic baroc (orientată centripet și structurată ca sistem de vase comunicante, prin coordonare și sinteză).

În special barocul excelează în efortul invenției componistice, depus parcă pentru a se departaja cât mai puternic de Renaștere printr-o destul de intensă invenție de această dată conceptuală – *stil*, *gen* și *formă* (toate trei accepțiile inventate în baroc) –, existente anterior în accepții diferite sau inexistente deloc. Iar începutul modernismului muzical ar fi asemănător mai degrabă chiar cu această trecere de la Renaștere la baroc – reformularea polifoniei în omofonie

și a vocalității în instrumentalitate¹ – prin însăși refocalizarea pe *problema prioritară a sistemului de organizare sonoră*, de această dată *atonal* și, vrând-nevrând, *contrapunctic*. Iar prin această opțiune modernismul se include drept o ultimă bornă în descendența sistemului *modal* (arcul Antichitate-Renaștere) și cel *tonal-funcțional* (arcul Baroc-Romantism).

Astfel, devine vizibilă o progresie istorică în inventarea și asimilarea conceptelor fundamentale ale gândirii muzicale, fiecare epocă postrenascentistă fiind specializată în elaborarea *stilului* (baroc, concomitent cu reformularea sistemului de

¹ Compareate între ele, afirmarea *melodiei acompaniate* în creația compozitorilor italieni de la limita anului 1600 (Peri, Caccini, Cavalieri, Monteverdi) și inventarea *organizării tonal-funcționale* de către Rameau nu pot fi văzute ca fenomene de importanță egală. Din contră, reforma lui Rameau poate fi considerată doar ca o consecință logică a mutației paradigmatică de la contrapunctic la omofon, conceptual mult mai puternică și radicală ca descoperire și inovație în planul gândirii muzicale. Tot astfel, ca tipologie *omofonia* face parte drept ultima din grupul celor *fenomenologice* (conform sistemului formulat de Șt. Niculescu), pe când *tonal-funcționalul*, ar fi o primă tipologie inventată intențional drept una deja *compoziționistică* (arcul Werckmeister-Bach-Rameau). Astfel, paralela între barocul și modernismul muzical formulat de cercetătoarea rusă Marina Lobanova în monografia ei *Музыкальный стиль и жанр. История и современность* [Stilul și genul muzical. Istorie și contemporaneitate], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1990, poate fi acceptată doar parțial și doar în ideea noutății radicale, "de rupere a tiparului", deși în esență, modernismul se prezintă mai degrabă drept o autentică "renaștere" (revenire/recuperare) intrinsec muzicală în opoziție cu substanța "filologică" a barocului, clasicismului vienez și a romantismului. Mai mult, această "renaștere" (o mică "renaștere") este una formal recuperativă-retrogradă, deoarece în esență modernismul atonal recurge la penultima tipologie fenomenologică – cea polifonă – pentru a-și susține declarația avangardismului atonal-dodecafonic-serial. În plan cronologic devine vizibilă o simetrie de oglindă în planul recuperării: tandemul *omofon/tonal-funcțional* baroc se regăsește în cel *polifon/atonal* modernist. În acest sens, poate fi vorba despre o "revoluție" recuperativă.

organizare sonoră de la polifonie la omofonie)¹, definitivarea conceptelor *gen* și *formă* (clasicismul vienez, cu o continuare în romantism) și a *sistemului de organizare sonoră* (începutul modernismului ca reproiectare a stării de lucruri de la începutul barocului muzical). Din schema de principiu a conceptelor gândirii muzicale² lipsesc doar două: conceptele *canon* și *sunet muzical*. Ca și termen superior *stilului* și în calitatea lui de concept dominant, *canonul* acoperă ca arie istorică trei epoci preocupate de afirmarea și re-afirmarea *normei*: Antichitatea greacă (etapa de origine), cu o continuare susținută în Evul Mediu și Renaștere. La rândul lui, *sunetul muzical* ajunge în prim-planul reformulării de abia începând cu emergența bruitismului (al doilea deceniu al secolului XX) și continuând cu avangardele postweberniene (sfârșitul anilor '40 - anii '50 ai secolului XX), în special în domeniul experimentelor electronice care au vizat extinderea câmpului timbralității. *Sunetul muzical* rămâne astfel ultimul de pe lista conceptelor gândirii muzicale a cărui definitivare³, dar și depășire, ocupă restul timpului rămas până în punctul de emergență a postmodernismului (sfârșitul

¹ În ceea ce privește focalizarea pe problema *stilului* în perioada barocului, este concludentă formularea lui Manfred Bukofzer referitoare la sfârșitul perioadei care intervine în virtutea încheierii a două procese de extindere paneuropeană: (a) coordonarea stilurilor naționale în muzica lui Händel și (b) fuziunea stilurilor naționale în creația lui Bach.

² A se vedea în acest sens volumul subsemnatului intitulat *Genurile muzicii: ideea unei antropologii arhetipale*, București: Eikon, 2016.

³ Cu un început încă în secolul al XI-lea – inventarea înălțimilor (Guido d'Arezzo) –, urmând inventarea duratelor (*de mensurabili musica* – Johannes de Garlandia, secolul al XIII-lea), inventarea *intensității* (de la cântarea *antifonală*, dinamica *terasată* și până la experimentele Școlii de la Manheim), al patrulea parametru, ultimul – timbrul – este definitivat în mai multe etape pe întreaga durată a secolului XX: începând din romantismul târziu (sfârșitul secolului al XIX-lea), continuând cu simbolismul impresionist (Debussy), bruitismul (Russolo-Varèse), Noua școală poloneză (Chominsky-Serocki) și mai multe avangarde de reacție (muzica stocastică, micropolifonică sau aleatorică), și atingând o definitivare odată cu cercetările în domeniul muzicii electronice (Varèse-Stockhausen-Babbitt).

anilor '70 - începutul anilor '80 ai secolului XX). Și atunci, progresia istorică a gândirii muzicale europene poate fi văzută ca o coborâre treptată, fără salturi și omisiuni, de la poziția superioară a *canonului* înspre originea întregului sistem conceptual – *sunetul muzical*.

Observație 1: După cum observă muzicologa rusă Marina Lobanova¹, modernismul muzical reinițiază mai multe trăsături ale barocului, ambele epoci prezentându-se drept perioade de *revoluție conceptuală*, cel puțin în planul reformulărilor focalizate pe sisteme de organizare sonoră. Însă cu o singură diferență.

Observație 2: Este de remarcat faptul că reformularea unui concept din totalul celor șase² determină și reformularea celorlalte, însă cu specificația că această reformulare trebuie să atingă doar primele două concepte, referitoare la accepția (sunetul muzical) și organizarea materiei muzicale (sistemele de organizare sonoră). Acest algoritm nu funcționează la celelalte patru niveluri superioare care țin fie de *logica* organizării (normative) *discursive* (formele), fie de identificarea *socială-istorică* (normativă) a practicilor muzicale (gen, stil, canon).

Observație 3: În acest sens, fără a fi atinsă accepția sunetului muzical, reformularea barocă a contrapunctului modal în omofonie tonal-funcțională a determinat, practic, formularea explicită a accepțiilor conceptelor *canon* (canon stilistic), *stil* diferențiat de *genuri*, precum și formularea explicită a conceptului *formă muzicală* (cu o expunere sistematică a

¹ Marina Lobanova, *Музыкальный стиль и жанр. История и современность* [Stilul și genul muzical. Istorie și contemporaneitate], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1990

² Este vorba despre sistemul conceptual hexamorf al gândirii muzicale constituit, în ordine acidentă, din: (1) sunet muzical, (2) sisteme de organizare sonoră, (3) forme, (4) genuri, (5) stiluri și (6) canon.

principalelor modele de forme muzicale în tratatul de compoziție al lui Antonin Reicha, 1826). Este de observat că mutația se produce simultan la nivelul ambelor tipologii de organizare sonoră, fiind implicate atât tipologiile sintactice (contrapunctic în omofon), cât și cele tonale propriu-zise (modal în tonal-funcțional), fiind produsă și o nouă tipologie – contrapunct tonal-funcțional.

Observație 4: Paradoxal, însă într-o situație similară la începutul modernismului, reformularea tonal-funcționalului în atonal de substanță dodecafonică și serială (element de noutate) determină reinstalarea sintaxei contrapunctice (element istoric-tradițional) ca sintaxă dominantă, repetând cu fidelitate scenariul baroc.

Observație 5: Astfel, la nivelul sistemelor de organizare sonoră, reformularea conceptuală poate fi efectuată doar *în bloc*, grupul sintactic *împreună* cu cel tonal, deoarece chiar și apelarea separată, doar a unuia, va determina, neintenționat însă obligatoriu, activarea celui de-al doilea. Mai mult, acest recul înspre modelul contextului baroc nu a afectat nici tipologiile deja consacrate ale formelor, și nici pe cele ale genurilor, deoarece deja odată formulate în baroc (și cristalizate în clasicismul vienez), acestea din urmă nu mai aveau de ce să mai fie afectate (supuse reformulării), rechemată fiind imaginea (chiar și una de această dată modernistă) contextului care le-a dat naștere.

În consecință, fiecare etapă istorică își asumă o sarcină precis definită care se rezumă nu atât la formularea propriului concept, cât la elaborarea unei accepții proprii care impusă drept dominantă este extrapolată asupra tuturor perioadelor anterioare. Iar această *sarcină cognitivă* și, mai pe larg, *epistemologică*, poate fi considerată pe bună dreptate drept *specializare istorică* a fiecărui segment temporal definibil drept integru în funcție de ideologia și estetica asumate drept

dominante. În același timp, conceptele odată "achiziționate" ca funcții active ale gândirii muzicale rămân să funcționeze ca *șir* (succesiune de accepții istorice) peste care se suprapun noi și noi "achiziții" conceptuale în imaginea unei "polifonii" epistemologice lansată într-o expansiune continuă. Astfel, în perioada barocului conceptul *canon* este reformulat în *canon stilistic*, confuzia barocă între conceptele *stil* și *gen* (de asemenea, cu accepții moderne inventate în baroc) este clarificată în clasicismul vienez printr-o departajare normativă clară, amplificată în romantism, peste care sunt suprapuse accepțiile moderniste (re-valorizate prin truda lui Guido Adler, inventatorul muzicologiei, și de asemenea prin efortul de sistematizare depus de Hugo Riemann).

Revenind la problema *formelor* (accepția cărora este inventată, practic, tot în baroc, împreună cu cele menționate mai sus) sau, mai precis, a *schemelor compoziționale* în perioada modernismului muzical, devine clar că aceasta nu este o problemă prioritară chiar prin comparație cu *specializarea istorică* a modernismului, o prioritate absolută, care se rezumă la inventarea unui nou *sistem de organizare sonoră*¹. Altfel spus, în modernismul muzical problema *schemelor compoziționale* în niciun caz nu poate fi comparată cu prioritatea absolută a acesteia în perioada clasicismului vienez. Prezentându-se ca o problemă de plan secund, tematizarea conceptului *formă* atrage totuși interesul prin chiar modul în care *schemele compoziționale* elaborate în cele trei culturi tonal-funcționale anterioare (baroc, clasicism vienez și romantism), fiindu-le proprii și reprezentându-le în cel mai înalt grad, sunt adaptate la sintaxa de tip atonal de substanță contrapunctică, implicită fiind și conformarea cu toate deformările aferente acestei nepotriviri. În acest sens, problema *formelor muzicale* în modernism poate fi rezumată doar la specificul funcționării acestora într-un nou context al organizării sonore.

¹ Astfel devine explicabilă și preocuparea lui Schönberg în ceea ce privește armonia atonală, parcă urmând îndeaproape modelul Rameau.

Instaurarea modernismului și noua ordine a gândirii muzicale

Prin emergența unui nou actant conceptual care a fost organizarea sonoră atonală, primul deceniu al secolului XX își revendică pe bună dreptate valoarea unui moment crucial în evoluția gândirii muzicale europene. După aproximativ două secole de muzică tonal-funcțională ca sistem-hegemon, atonalismul aduce nu doar o completare prin diversificare tipologică și, implicit, o multiplicare a "actanților" conceptuali, ci și o evidentă intensificare a proceselor generative în câmpul practicilor muzicale în special în planul conținuturilor și expresiei.

Continuând cu *staticismul* unui postromantism tot mai evident redundant (axa Skriabin / Rahmaninov – Mahler / Schönberg)¹ sau cu manierismul neoclasicist (Brahms, Reger, Ceikovski, Richard Strauss, Stravinski sau Prokofiev și până la Hindemith și Orff), evoluția muzicii europene adoptă direcții de *derivare* și *mutație* gradată înspre concepții tot mai îndepărtate de tonal-funcționalismul ortodox: simbolismul impresionist al lui Debussy (până în 1918, anul morții compozitorului), montarea baletului "Sacre du Printemps" al lui Stravinski (1913), manifestul bruitist "L'arte dei rumori" (1913) al lui Russolo, cu o continuare în creația lui Varèse (spre exemplu, "Amerique", 1918-1921) și cu importante declarații de intenții ale lui Arnold

¹ Aceste două perechi de nume se instituie drept două grupuri tipologice în ceea ce privește funcționarea *redundanței* ca principiu de organizare a *procesualității* sonore. În primul caz este vorba despre funcționarea *extensivă*, de la intensitatea conținuturilor și expresiei la Skriabin la *invariabilitatea* stilistică (manieristă) la Rahmaninov susținută până aproape de mijlocul secolului XX. În al doilea caz este vorba despre redundanța *intensivă* la Mahler în ceea ce privește (hiper)scriitura orchestrală, multiplicarea centrilor tonali, mixtura stilistică a diverselor tipuri de culturi muzicale, ceea ce la Schönberg capătă forma unui manierism de transfer înspre atonalitate (sextetul "Noapte transfigurată" și poemul simfonic "Pelléas și Mélisande").

Schönberg – "Fünf Orchesterstücke", op. 16 (1909) (la care ar putea fi adăugat ciclul pentru pian "Drei Klavierstücke" op. 11 (1909), cu o posibilă și aproximativă analogie anticipativă încă în "Bagatela fără tonalitate" compusă în 1885 de Franz Liszt).

Dintre toate propunerile conceptuale formulate în planul organizării sonore la hotarul între secolele XIX-XX (incluzând aici până și realismul francez (Bizet) sau verismul italian (Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea și Puccini) și în primul deceniu al secolului XX, sistemul atonal se dovedește a fi singurul care într-un mod legitim poate fi considerat drept continuator al sistemelor modal și tonal-funcțional (spre deosebire de orientările neo-, modală și tonală, care se prezintă pe bună dreptate drept fenomene artistice tributare).

Chiar mai mult, în comparație cu primele două mari sisteme istorice (modal și tonal-funcțional), cel atonal se impune ca o *alteritate* absolută față de primele două. În același timp, prin raportare la celelalte sisteme și orientări (de substanță mai degrabă recuperativă) cu care coexistă cel puțin în primele șase decenii ale secolului trecut (neo-tonalism și neo-modalism), anume atonalismul se dovedește a fi cel mai puternic în sens generativ, chiar de la bun început impunându-se prin cel puțin două concepții: atonalism (cu o continuare în dodecafonie și serialism) și bruitism, această pereche găsindu-și o continuare în opoziția față serialismul integral (postwebernian – Boulez, Stockhausen, Babbitt, Nono) prin sonorism (Noua școală poloneză – Penderecki, Serocki, Górecki) și celelalte avangardisme "de reacție" în ultima etapă a modernismului muzical deja transatlantic după 1945. În ceea ce privește ideea, concepția și sistemul organizării sonore atonale expresiile-cheie ar putea fi, pe bună dreptate, *noutate conceptuală radicală, potențial generativ, energie evolutivă*, spre deosebire de o anumită tentă deja manieristă a tributarismului neo-, tonal și modal, care stă drept semn atât a încetirii, cât și, simultan, a slăbirii proceselor generativ-evolutive.

Ori, procesul de ieșire din gândirea de tip tonal-funcțional s-a articulat ca unul diferențiat în mai multe propuneri/soluții conceptuale, toate fiind consecințe ale unor

stări de lucruri acumulate înspre penultimul deceniu al secolului al XIX-lea în gândirea muzicală europeană: masificarea și hiperromatizarea scriiturii (Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler), emergența tonal-funcționalismului pluricentric (Bruckner, Mahler) ca tendință înspre "fluidizare" și estompare a delimitărilor între ariile tonale. În același timp, orientarea neoclastică (Brahms, Reger) reformulează moștenirea epocilor anterioare, "infuzând" tematizări din Händel sau Mozart cu un spirit romantic-postromantic, tendință continuată deja ca atitudine modernistă (și manieristă) de Prokofiev și aprofundată de Șostakovici, Hindemith, Britten, Richard Strauss Carl Orff ș.a.

Pornind de la o serie de lucrări cu caracter "tributar": *Variațiuni pe o temă de Robert Schumann* în fa diez minor (pentru pian), op. 9, *Variațiuni și fugă pe o temă de Händel* în Si bemol major (pentru pian), op. 24, *Studii pentru pian: Variațiuni pe o temă de Paganini* (pentru pian), op. 35, *Variațiuni pe o temă de Haydn* (pentru orchestră), op. 56a, de Johannes Brahms sau *Variațiuni și Fugă pe o temă de J. S. Bach* (coralul *Auf Christi Himmelfahrt allein*, BWV 128/4) (pentru pian) op. 81, *Variațiuni și Fugă pe o temă de Beethoven* (pentru două pian), op. 85 sau *Variațiuni și fugă pe o temă de Mozart* (pentru orchestră), op. 132 de Max Reger, este inițiată o adevărată tradiție de lucrări "tributare", recognoscibile prin sufixarea caracteristică *-ana* sau *-iana* care decurge dintr-un titlu obținut prin ca derivație a unui nume de compozitor referențial: *Albeniziana* de Joan Gibert Camins, *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos, *Bartokiana* de George Rochberg, *Fantasia Busoniana* de John Ogdon, *Chopiniana* de Alexander Glazunov, *Cimariosiana* de Gian Francesco Malipiero, *Ode Corelliana* de Salvatore Di Vittorio, *Debussiana* de James Rhinehart, *Donizettiana* de Myer Fredman, *Dussekiiana* de Eric Gross (František Xaver Dušek), *Frescobaldiana* de Vittorio Giannini, *Gabrieliana* de Gian Francesco Malipiero, *Gershwiniana* de Steven Gerber, *Handeliana* de Józef Koffler, *Ivesiana*, balet montat de George Balanchine pe muzica lui Charles Ives, *Kreiseriana* de Robert Schumann (omagiind un caracter ficțional Johann Kreisler din scrierile lui E. T. A.

Hoffmann), *Lisztiana* de Dmitri Rogal-Levitski și Jean-François Grancher, *Mahleriana* de Domenico Giannetta, *Mozartiana* de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, *Mozartiana* de Julian Yu, *Offenbachiana* de Juan José Castro și Manuel Rosenthal, *Paganiniana* de Alfredo Casella, darr și de Nathan Milstein și Charles Camilleri (pentru pian la patru mâini), *Pedrelliana* de Manuel de Falla și Roberto Gerhard în memoria lui Felip Pedrell (ultima parte din suita pentru orchestră *Hommages*), *Purcelliana* de Alfred Akon honouring Henry Purcell, *Ode Corelliana* și *Overture Respighiana* de Salvatore Di Vittorio, *Rossiniana* de Ottorino Respighi, *Sarasateana* de Efrem Zimbalist, *Scarlattiana* de Alfredo Casella și Noam Sheriff, *Schumanniana* de Vincent d'Indy, *Segoviana* de Darius Milhaud, *Soleriana* de Joaquín Rodrigo, *Stevensonia*: două suite pentru orchestră de Edward Burlingame Hill pe motivele scrierilor lui Robert Louis Stevenson, *Straussiana* de Erich Wolfgang Korngold (Johann Strauss-fiul), *Tartiniana* de Luigi Dallapiccola, *Tchaikovskiana* de Myer Fredman, de și de Tasmin Little și John Lenehan; honouring, *Telemanniana* de Hans Werner Henze, *Verdiana* de Tutti Camarata, *Viottiana* de Luciano Sgrizzi, *Vivaldiana* de Gian Francesco Malipiero sau aparținând compozitorului clujean Ede Terenyi. (această înșiruire reprezintă o compilație de informații din diverse surse, ca bază servind câteva articole din Wikipedia).

Amplificarea structurilor armonice și slăbirea intenționată a legăturilor funcționale caracterizează, spre exemplu, atitudinea impresionist-simbolistă (Debussy) ca și coeficient al reorientării imagistice înspre exotismul anistoric (mitologia), istoric (modalismul renascentist) sau geografic (tradițiile afro-americană, balineză, hispanică sau modalismul rus). Această "infuzie" repune în prim-plan resurecția "exotismului" modal (în ambele sensuri: istoric și geografic – palestrinian, mussorgskian sau balinez) ca factor suplimentar celui explicit post-wagnerian de "erodare" a hegemoniei tonal-funcționalității.

"Fluidizarea" tonal-funcționalismului este întreprinsă și în virtutea intensificării registrului expresiv-afectiv prin

concepțiile veristă (Puccini) și expresionistă (Richard Strauss), în care ordinea lucrurilor este inversată și în care deja dinamica hiper-emoționalității "lichefiază" atât conținutul structurii armonice, cât și componența înșiruirii tonale.

Iar expresia de limită a spectrului conceptual o oferă Schönberg, îmbinând în lucrările lui ambele extreme – de la postromantismul poemului simfonic *Pelleas și Melisande* și până la atonalismul explicit din *Fünf Orchesterstücke*.

Ideea noutății ca produs al reciclării

Nu tot astfel stau lucrurile în planul genurilor muzicale, unde necătând la instaurarea unui nou sistem de organizare sonoră, taxonomiile au rămas, practic, neschimbate. Cu alte cuvinte și doar ca o primă idee, nu poate fi constatată o interdependență între organizarea scriiturii ca noutate și tipurile deja consfințite istoric de surse (vocal-instrumental), componente (cameral-monumental) sau etos (epic, liric, dramatic), doate trei fiind criteriile de identificare a atribuției de gen. Ca și predecesorii lor în epoca clasicilor vienezzi (normativă în special în planul formelor, dar și a genurilor) și mai târziu ai romantismului, și Schönberg, și Berg, dar și Webern recurg la atribuțiile de gen tradiționale precum simfonia, cvartetul, concertul instrumental (clasicism vienez), cantata, opera (baroc), liedul (romantism) ș.a., aici nemaifiind vorba (ca în cazul barocului, clasicismului sau romantismului muzical) despre generarea unor genuri intrinseci expresionismului atonal.

Nici atribuția stilistică nu excelează prin originalitate, fapt care oglindește situația generală în ceea ce privește asimilarea conceptului stil în gândirea muzicală. Chiar din contră, în comparație cu titulatura (normativă în plan canonic) stilul *clasic* vienez sau cu cea de *romantism* (împrumutată din domeniul literaturii – roman, romanesc, romanțios, romantic, romantism), în identificarea stilistică a expresionismului *Noii școli vieneze* se recurge la identificativul de etos precum implicitul *stil*

expresionist (cu o mare marjă de eroare – de la Richard Strauss la Schönberg și Berg) sau cu o mai mare precizie, la termeni care trimit la tipologiile de organizare a scriiturii – stil *atonal*, stil *dodecafonic*, stil *serial* (cu trimitere la atribuții asemănătoare în baroc), situație care necesită o detaliere ceva mai diferențiată.

Observație 1:

Această dilemă – expresionist sau atonal – în niciun caz nu ar putea însemna opțiunea pentru o apropiere sinonimală între cei doi termeni. Primul, de substanță estetică, reflectă pur și simplu, chiar și cu prețul unei evidente redundanțe, tipul de organizare a expresiei. În același timp, poate fi constatată scăderea puterii de diferențiere a termenului *expresionism*, sinonimal cu *verismul* italian și, în același timp, forțând o sinonimie între lucrările din aceeași categorie *expresionistă* ale lui Richard Strauss și Arnold Schönberg, dar și între cel din urmă și elevii lui – Alban Berg și (totalmente inoportun) Anton Webern. Al doilea termen – *atonal* – își amplifică relevanța anume prin asocierea cu termenul *stil* în expresia *stil atonal*, un indice mult mai puternic și adecvat ca funcție atributivă decât indicativul stilistic *stil expresionist*, unul destul de confuz. Extrapolând într-un sens istoric invers intagma *stil atonal*, s-ar putea la fel de bine aplica expresia *stilul tonal-funcțional* al muzicii luii Bach, dar și al clasicilor vienezi, ca și expresia *stilul modal* servind drept indicativ pentru muzica lui Palestrina, Lasso sau Monteverdi. Însă nici unul și nici celălalt nu sunt uzitate, cedând în fața termenilor precum *stil baroc* și, respectiv, *stil renascentist*. Însă uzuale rămân sintagmele *stil bisericesc* sau *stil trio-sonată*, *stil beethovenian*, *stil romantic* sau *stil impresionist*.

Observație 2:

De aici devine observabilă procedura de selecție prin care termenului *stil* în fiecare epocă i se atașează

un termen relevant ca indicator al situației specifice existente în perioada respectivă: a. accelerarea și aprofundarea stratificării sociale și diferențierii ideologice în baroc spre deosebire de Renaștere (bisericesc versus laic), b. determinanta raționalist-individualistă în clasicismul iluminist (stil mozartian sau beethovenian) cu o absolutizare în romantism, c. determinanta ideologic-estetică pentru întreaga perioadă a romantismului și în final d. determinanta pur tehnică-structurală pentru modernismul atonal.

Observație 3:

Ori, în cazul modernismului *atonal* accentul cade pe determinanta organizării sonore (stil atonal, stil dodecafonic sau stil serial) și nu pe numele compozitorului (stil schönbergian) sau pe titulatura școlii (stilul *Noii școli vieneze*), ceea ce structurează o imagine genealogică diferită de cea estetică sau sociologică.

În acest caz este vorba despre etapele istorice, începând cu modernitatea postrenascentistă, ca etape de achiziționare a conceptelor gândirii muzicale cu accentul pus pe *gen* și *stil* (destul de confuze și interferând semantic în baroc), *formă* și *gen* (departajate cu claritate în clasicism-romantism), urmând logic focalizarea pe determinanta pur tehnică a *organizării sonore* (în modernismul atonal). Astfel, în perioada barocului invenția lui Rameau (organizarea tonal-funcțională) este "obturată" de procese generative mai puternice în planul formulării genurilor și stilului ca și concepte ale gândirii muzicale în comparație cu proeminența invenției comune Hauer-Schönberg în contextul în care formularea conceptelor *stil-gen-formă* a fost deja demult definitivă. În același timp, complexitatea atribuției stilistice în primul modernism (antebelic) poate fi definită atât prin învecinarea *stilului atonal* (determinantă tehnică) cu *stilul impresionist* (determinantă "anacronică", estetică), cât și prin nevoia

de a diferenția componenta propriu-zis *atonală* (ca organizare sonoră) de cea propriu-zis *bruitistă* (ieșind dintre limitele accepției standard a organizării sonore, dar și a sunetului muzical).

De abia în planul formelor muzicale apare o primă problemă majoră în ceea ce privește capacitatea generativă a sistemului atonal de organizare sonoră (toate cele trei subdiviziuni – atonal propriu-zis, dodecafonic și serial), una considerată slabă sau, la limită, disfuncțională, prin analogie cu spectaculoasa capacitate a sistemului tonal-funcțional în ceea ce privește generarea, structurarea, articularea și controlul formei muzicale. Chiar în virtutea elementului său de noutate – anularea (sau, eufemistic vorbind, reformularea) legăturilor funcționale între sunete – și în domeniul schemelor compoziționale sistemul atonal se dovedește mai degrabă recuperativ decât unul generator de noutate, deoarece structurile și procesualitatea de tip ternar de descendență clasică și romantică își pierd sustenabilitatea în favoarea modelului de lanț rondo-variațional de descendență barocă.

Cu alte cuvinte, ca și în cazul genurilor muzicale, sistemul atonal nu produce nicio tipologie de formă sau un model de schemă compozițională intrinseci, compozitorii fiind nevoiți să recurgă la taxonomia tradițională a formelor și în virtutea mecanismelor proprii de structurare și articulare a sistemului atonal să procedeze la o abordare selectivă a acestei taxonomii prin deplasarea accentelor de prioritate de la tristroficitatea romantică înspre "lanțul" de tip rondo sau variațiuni ale clasicii venezi sau chiar ale compozitorilor preclasici.

Spre deosebire de contextul barocului, clasicismului sau romantismului muzical, unde cristalizarea sistemului tonal-funcțional este însoțită de evoluții similare în ceea ce privește formularea și standardizarea genurilor (sonată, cvartet, concert sau simfonie) și a formelor muzicale (în special a formei de sonată clasică), contextul primului deceniu al secolului XX se prezintă cu totul diferit.

Situația este una paradoxală, deoarece anume emergența sistemului de organizare sonoră atonal relevă o flagrantă "desincronizare" evolutivă a mai multor elemente dintr-un ansamblu conceptual complex al gândirii muzicale compus din constante normative precum canon, stil, gen, formă, sistem de organizare sonoră sau sunet muzical.

Ori, la nivelul temporal al primului deceniu al secolului XX fenomenele de rodare, (hiper)cumulare, dispersie și epuizare, au determinat un "salt cuantic" *întreprins anume și doar în planul organizării sonore*. Așa cum a fost arătat mai sus, prin comparație cu noutatea radicală a sistemului atonal, sistemul genurilor se prezintă cu o evoluție taxonomică deja încheiată, la fel prezentându-se situația și în planul formelor muzicale. Însă dacă în planul genurilor ar fi de constatat un anumit staticism (excepție făcând, poate, doar deschiderea bruististă cu miză pe textură și timbru), în planul formelor lucrurile s-au articulat într-un mod diferit.

Formele muzicii: cauze și condiții determinante ale "noii" ordini tipologice

Considerând catena drept principiu primar de constituire a oricărei scheme compoziționale și, în același timp, drept criteriu normativ, atunci se poate afirma că încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea muzical (european) este atins punctul de maximă îndepărtare de la acest etalon și, în același timp, arhetip generativ, proces care continuă cu o tot mai mare amploare până spre sfârșitul secolului al XIX-lea. Cu alte cuvinte, mai ales în domeniul muzicii instrumentale dominant ajunge să fie tiparul tri-morf atât în sens structural – schema compozițională tripartită (mică și mare) –, cât și în unul procesual, după modelul *Allegro de sonată* – organizarea trifazică (initio-motus-terminus, după cum le indică B. Asafiev în scrierea sa fundamentală *Forma muzicală ca proces*).

Este vorba aici despre schemele compoziționale simetrice, scurte și în egală măsură despre forme muzicale

intensive (ABA), cu o desfășurare procesuală alertă, cu un consum evenimentțial (tematic-tonal-armonic) "accelerat"¹. Această evaluare este făcută prin raportare la formele extensive, lungi și "lente" precum rondoul sau variațiunile.

Astfel, întreaga evoluție a gândirii muzicale în domeniul formei muzicale ar putea fi reprezentată drept o schemă în trei timpi (după modelul lui Carl Dahlhaus referitor la perioadele culturii muzicale):

(a) relevanța maximă a catenei (practicile muzicale de substanță monodică, formele de lanț; organizare modală),

(b) formele de relevanță mediată a catenei (în special rondoul ca schemă compozițională, dar și variațiunile ca ciclu; organizare modală și tonal-funcțională) și

(c) formele de disimulare maximă a catenei (schemele compoziționale bi- și, în special, cele tri-podice; organizare sonoră exclusiv tonal-funcțională). Fiind atins (în romantism) punctul de maximă "voalare" a principiului generativ original, se deschid două posibilități de continuare evolutivă: fie prin

(1) continuarea generării de noi modele de scheme compoziționale, fie prin

(2) inversarea procesului de îndepărtare și inițierea unui proces de reapropiere compensatorie (la un alt nivel al spiralei istorice) înspre principiul catenă.

Momentul formulării unui concept completamente nou de organizare sonoră – cea atonală – se prezintă drept o posibilitate de a formula noi scheme compoziționale atâta timp cât, spre exemplu, organizarea tonal-funcțională s-a dovedit în egală măsură hiperfecundă (ajungând hiper-redundantă în postromantism), dar și hipereficientă (adică, "specializată") în structurarea și articularea schemei tristrofice și a procesualității

¹ Drept exemple relevante aici pot servi cel puțin două cicluri de lucrări aparținând perioadei romantice, ambele aparținând lui Fr. Chopin – atât două caiete de Studii pentru pian op. 10 și, respectiv, op. 25, câte doisprezece studii în fiecare, precum și cele douăzeci și unu de nocturne pentru pian (op.9 – op. 72, primele 19, la care se adaugă încă două, postume). În cazul ambelor cicluri definitorie devine schema compozițională tristrofică (mare) ABA ca model al unei procesualități *închise* (tematic, tonal, armonic, procesual).

trifazice. Cunoscute fiind mecanismele tonal-funcționale de producere a formei – contrastul tonal-armonic, precum și cel tematic, apare o întrebare legitimă în ceea ce privește capacitatea organizării atonale de a genera forme muzicale articulate.

Chiar dacă în evoluția gândirii muzicale atonalismul apare drept ultimul element, al treilea, în consecuția evolutivă a sistemelor de organizare sonoră, după sistemele modal și tonal-funcțional, luând drept criteriu evaluativ coeziunea entităților elementare (sunetele muzicale) cel dintâi ar trebui plasat, paradoxal, drept primul, deoarece astfel este respectată logica acumulării gradate de coeziune și coerență: (a) sistemul atonal – coeziune nulă, (b) sistemul modal – coeziune slabă și drept corolar (c) sistemul tonal-funcțional – coeziune puternică. În realitate lucrurile nu au mers deloc în această ordine, deoarece de la coeziunea slabă (sistemul modal) se ajunge la coeziunea puternică (sistemul tonal-funcțional), însă continuarea evolutivă logică este, aparent surprinzător, coeziunea nulă (sistemul atonal). În același timp, deloc paradoxal, *coeziunea nulă* este identificabilă ca atare doar în termenii celor două sisteme precedente, cu accent pus pe calitatea "gravitației"/atracției. În realitate sistemul atonal de organizare sonoră se impune drept continuare logică din moment ce în realitate el se prezintă drept sistem cu *coeziune hiperdeterminată*, una forțată, mecanică, una explicit numerică (intervalică), și, printr-un "împrumut" forțat și el, contrapunctică.

O a doua întrebare legitimă ar fi: cum poate fi considerată capacitatea generativă în planul formei a unui sistem de organizare sonoră atâta timp cât acesta afișează drept principalul element (de noutate) chiar lipsa oricărei coeziuni între entitățile sale constitutive elementare? Altfel spus, cum poate produce, articula și controla forma unei lucrări muzicale un sistem de organizare sonoră care se identifică și se afirmă chiar prin lipsa acestor mecanisme deja existente drept tonal-funcționale și cu o reputație imbatabilă în acest sens? Ori, în cazul de coeziune nulă, și capacitatea generativă de formă se prezintă drept nulă sau, într-un mod sinonim – hiperdeterminată, și atunci, contrar tuturor așteptărilor, nu

prima, ci a doua direcție evolutivă – cea recuperativă, de reapropiere compensatorie înspre catenă (seria ca și catenă) – ar trebui considerată drept cea mai probabilă, cum s-a și întâmplat de fapt în realitatea istorică.

Iar în situația în care pentru a asigura coeziunea structurală și procesuală a unei lucrări atonale este *rechemată* sau, mai precis, "reciclată" sintaxa contrapunctic-polifonă, aceasta din urmă la rândul ei va *reclama* și schemele compoziționale legitimate drept implicite și deja elaborate în perioada barocului muzical: atât rondoul, cât și variațiunile.

Și, surprinzător, faptul focalizării exclusive a compozitorilor *Noii școli vienez*e anume pe parametrul *sintactic*, atât de evident, nu va trezi legitime semne de întrebare, urmate de analize atente și pertinente, că producerea un nou sistem sintactic, cu un nou tip de coeziune între sunete (nulă) și cu miza prioritară pe timbru și textură, va anula și accepțiunile anterioare ale formei muzicale, impunând un tip de abordare analitică în totalitate diferit.

Narativismul tonal-funcțional ca motor generativ de formă muzicală

În monografia sa fundamentală intitulată *Симфонии Малера* [Simfoniile lui Mahler], cercetătoarea rusă Irina Barsova surprinde (și consistent comentează) cele două componente ale intenției compozitorului care prin simfoniile lui în egală măsură trata *problemele eterne* (ale gândirii, ale individului și ale omenirii sau existenței) ca *idei esențiale*, dar și construia o *lume* (din semne, obiecte și, în special, teme culturale). Însă ambele, atât *ideea* (filosofică), cât și *lumea* (în sens cultural-ontologic) pe care le realizează Mahler în simfoniile lui, sunt două entități relatabile într-o analogie cu discursul noțional, ceea ce o determină pe cercetătoare să identifice esența gândirii compozitorului drept *фабульный симфонизм*, unde prin *fabulă* se înțelege "istorisirea" (nararea)

unei trame într-o analogie perfectă cu un roman sau dramă¹ și care "străpunge" într-o dezvoltare continuă toate părțile unei simfonii.

Însă cazul lui Mahler este doar expresia de vârf, o ultima formă de sinteză muzical-culturală dintr-un șir istoric-acumulativ ale cărui începuturi se confundă cu începuturile barocului muzical, precum și cu inventarea și emergența sistemului de organizare sonoră tonal-funcțional.

Poate nu întâmplător inventarea sistemului tonal-funcțional ar putea fi văzută și drept consecință a unei mutații epistemologice, aceasta din urmă determinată de mutarea din urmă muzicii din quadriviumul disciplinelor numeral-cosmice (aritmetica, geometria, astronomia și muzica) în triviumul disciplinelor filologice (gramatica, logica și retorica). Este vorba despre cazul florentinului Giulio del Bene, membru al *Del Convivio degli Alterati*, care la 1586 formulează această propunere care va transforma din rădăcină atât substanța muzicii, cât și întreaga evoluție a gândirii muzicale europene până la începutul secolului XX². După cum bine observă Daniel K. L. Chua, accepția semnificației muzicii ca tip de gândire și practică a fost una *construită*, deci, *re-inventată*, sfârșitul Renașterii putând fi poziționat ca și "cumpănă" culturală care, practic, desparte istoria muzicii europene în două mari perioade – până la și după propunerea lui Del Bene. Cu alte cuvinte, practica devoțională (non-narativă și prin definiție mistică) a muzicii versus practica vocațională, ontologismul de substanță sacră fiind substituit prin narativismul de tip noțional (poetic, literar, teatral ș.a.).

Drept consecință a acestei decizii, întreaga istorie a muzicii europene cuprinsă între sfârșitul Renașterii (1586-1600) și începutul modernismului (1900+) poate fi reprezentată prin trei perioade (baroc, clasicism, romantism), însă cu un accent de prioritate care cade nu atât pe specificul muzical (sens,

¹ Irina Barsova, *Simfoniile lui Mahler*, Moskva: Sovetski Kompozitor, 1975, p. 40.

² Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 61.

sunet și proces muzical), ci pe cel filologic (sens, cuvânt și discurs noțional).

Cele trei perioade istorice – barocul, clasicismul și romantismul – se succed într-o similitudine totală cu constituenții triviumului filologic – gramatica, logica, retorica –, doar că într-o ordine inversă care determină și tiparul narativ dominant al fiecărei epoci. Dat fiind faptul că în plan cultural (pan-european) propunerea lui Del Bene a fost adoptată drept idee diriguitoare,

(1) perioada barocului muzical se desfășoară sub semnul *retoricului* în special în genul operei (Lully/Purcell/Rameau ș.a.), în zona muzicii instrumentale retoricitatea impunându-se de abia în prima jumătate a secolului al XVIII-lea (axa Werckmeister-Bach-Mattheson);

(2) Perioada clasicismului vienez intră sub auspiciile narativismului de substanță *logic-dramaturgică* (teatral-scenic și în egală măsură ideatic-filosofic), printr-o extremă "funcționalizare" a scriiturii, ceea ce poate fi interpretat ca îndepărtarea oricărui element "ornamental" care împiedică vizibilitatea clară a construcției formale;

(3) De abia în a treia perioadă – cea romantică – este inițiat studiul *gramaticii* prin inventarea semioticii de către Charles S. Peirce (cu o finalitate în lucrările unor Jean-Jacques Nattiez, Kofi Agawu, Mario Baroni, Gino Stefani, Eero Tarasti ș.a.), a muzicologiei de către Guido Adler și a hermeneuticii muzicale de către Hermann Kretzschmar. Iar întreg romantismul muzical poate fi văzut ca o tot mai puternică emergență a elementelor de poezie (Schumann și "noua eră poetică"), literatură, teatru, pictură în ecuația gândirii muzicale (lecturile dantești și goethiene ale lui Liszt, lecturile hoffmanniene ale lui Schumann, biblioteca lecturilor poetice ale lui Schubert, Schumann, Brahms, Wolf și Mahler, lecturile mitologice-filosofice ale lui Wagner ș.a.). Toate cele trei perioade istorice (B-C-R) sunt nu altceva decât trei etape de implementare tot mai profundă a narativismului extra- sau meta-muzical, toate trei epoci având ca miză exclusivă sistemul tonal-funcțional.

În acest sens, chiar dacă apariția tonalității este explicată printr-o "răcire" și esențializare a gândirii contrapunctice pre-baroce, ipoteza inventării tonalității în vederea satisfacerii noii paradigme a narativismului nu ar trebui exclusă. Altfel spus, legătura între mutarea muzicii între disciplinele filologice (narrative) și inventarea sistemului tonal-funcțional ca esențializare a celui modal poate fi considerată una puternică atâta timp cât imperativul narativismului a reprezentat, dincolo de orice dubii, o incontestabilă dominantă conceptuală a barocului, clasicismului și romantismului.

La rândul lui, sistemul tonal-funcțional afișează o multitudine de aspecte care univoc trimit la funcția narativă drept una dominantă:

(1) organizarea tonal-funcțională oglindește ordinea absolutistă a organizării sociale – funcția *Tonica* deține centralitatea absolută a organizării sonore și astfel "blochează" restul sunetelor într-un sistem diferențiat de "vasalități" funcționale, iar prin mecanismul sensibilei instaurează "supunerea" necondiționată a celorlalte funcții față de epicentru (sistemul tonal-funcțional ca imagine a monarhiei absolute);

(2) într-o altă ordine de idei, funcționalitatea treptelor poate fi văzută ca o ierarhie de "roluri" (tonica, medianta inferioară și superioară, subdominantă, dominantă, sensibila inferioară și superioară) angajate într-o "tramă" sonoră în care aceste funcții-personaje sunt recognoscibile ca atare;

(3) mai mult, într-o tramă de dimensiuni mai mari este vorba despre relații funcționale ceva mai extinse, nu doar între treptele unei game, ci între arii sonore subordonate mai multor tonalități situate în diverse grade de "înrudire" (trei grade conform armoniei lui Rimski-Korsakov și, respectiv, patru grade conform armoniei lui Ceaikovski) și între care pot fi realizate "vizite" de scurtă durată (inflexiuni) sau cu rămânere definitivă (modulații).

Cu alte cuvinte, este vorba despre "personaje", "relații" și "evenimente" care se articulează într-o analogie totală cu subiectul unui text literar, poetic sau dramatic, deoarece

sunetele "au a spune ceva"¹ sau, mai precis, dețin un potențial retoric descifrabil în termenii unui discurs noțional.

(4) un caz special al tehnicii narative îl reprezintă forma de sonată a clasicilor vienezi, așa cum o comentează cercetătoarea americană Marcia J. Citron în celebra sa monografie² *Gender and the Musical Canon*. Relația între cele două teme este văzută în lumina *gender theory* ca relația masculin-feminin, iar cele trei secțiuni ale unui *Allegro de sonată* (expoziția-tratarea-repriza) sunt văzute ca trei "acte" ale unei drame care are ca subiect "cumișirea" temei secunde prin reducerea ei la tonalitatea temei principale;

(5) acest narativism implicit al sistemului tonal-funcțional, în special dinamismul dramaturgic de substanță dialectică își dovedește universalismul atât în ceea s-ar putea numi programatism implicit (intra-muzical), fundat strictamente pe resursele gândirii muzicale, cât și, mai ales, în cazul programatismului explicit (extra-muzical) cultivat cu mult sârg în perioada romantismului prin implicarea a cât mai multor mijloace din cât mai multe domenii artistice învecinate cu muzica (poezia, literatura, teatrul, mitologia, pictura ș.a.). Ca "vârf de lance", creația simfonică a lui Mahler cumulează, practic, semnele celor trei epoci – retorismul, logicitatea și gramaticalitatea –, edificându-se drept un autentic precursor și înaintemergător al unui proto-postmodernism încă postromantic.

Ori, inventarea sistemului de organizare sonoră atonal poate fi înțeleasă ca o consecință logică a mai multor cauze care au dus într-un mod treptat la blocarea progresivă într-o irelevanță tot mai evidentă a narativismului de tip tonal-funcțional:

(1) ca indiciu al faptului că în cultura muzicală europeană dominantă narativă și-a epuizat potențialul evolutiv, realizând până la capăt conținutul triviumului (gramatica-logica-

¹ Theodor W. Adorno, *Music, Language and Composition*, in: *The Musical Quarterly*, vol. 77, nr. 3 (Autumn 1993), p. 401-414.

² Marcia, J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

retorica) și, implicit, a concepției lui Del Bene. Drept semn al unei "dezarticulări" intenționale, una antinarativistă, servește chiar curentul *dadaism* (Tristan Tzara, varianta elvețiană, sau Velimir Hlebnikov, varianta rusească);

(2) în plan intrinsec muzical, sistemul tonal-funcțional și-a atins limitele deja în metoda componistică wagneriană care țintește "fluidizarea" (a se citi: tendința înspre orizontalizare) discursului muzical prin hiperromatizare și care inevitabil a dus la fuziunea zonelor tonale într-o "melodie infinită" a tonalității și armoniei (așa cum a arătat-o într-un mod concludent Ernst Kurth în celebra sa monografie *Criza armoniei romantice în opera Tristan de Richard Wagner*, Berna, 1920), prin sistemul minuțios elaborat de leitmotive și astfel printr-un autentic hipertematism al dramelor muzicale "fluidizând" și parametrul tematic;

(3) drept tendință emergentă se proliferază tot mai puternic aceea a polifonizării ca semn al insuficienței omofonicului, așa cum aceasta poate fi surprinsă în special la Bruckner, la care aderă și reprezentanții neoclasicismului începând cu Brahms, Reger sau Franck (ș.a),

(4) de asemenea, este observabilă (în virtutea deja amintitului neoclasicism) (re)emergența genurilor și formelor muzicii baroce precum, spre exemplu, surprinzătoarea Chaconă din partea a IV-a a Simfoniei a IV-a (în mi minor, op. 98 de Brahms), dar și o reafirmare a schemei compoziționale lungi de variațiuni (Brahms, Reger, Franck). Cumulul acestor tendințe ar putea sta drept semn al "oboselii" sistemului tonal-funcțional și în egală măsură a nevoii de a ieși din sub "umbrela" unui narativism postromantic deja prea puțin eficient în raport cu dinamica existenței sociale, cu noua mentalitate "fin de siècle" și intrarea într-o epocă postvictoriană, cu progresul tehnologic accentuat, cu noua ordine mondială, deși colonială, însă împinsă înspre destrămarea imperiilor, cât și înspre destituirea unui eurocentrism deja anacronic;

(5) și din nou, atât de evidentă, însă atât de puțin observabilă în adevăratul ei sens, *focalizarea exclusivă pe sintactic* a compozitorilor *Noii școli venezei*, atitudine care suspendă orice posibilitate de analogie și transfer semantic

înspre discursul noțional și astfel înspre narativism: non-melodismul și astfel și non-tematismul seriei, folosirea intervalelor mari (chiar și în partide vocale), diferențierea detaliată a articulației, dinamicii și timbralității, restrângerea extensiei șirului de înălțimi până dimensiuni motivice și chiar celulare, și nu în ultimul rând *simetriile* uzitate pe larg (mai ales de către Webern), un semn al non-narativismului funciar al muzicii dodecafonice-seriale.

Iar răspunsul la această nevoie a și fost sistemul de organizare sonoră atonală, care printr-o singură prefixare negativă – a- – elibera sunetele de oricare "vasalitate" funcțională și în egală măsură de "obedița" față de "absolutismul" deja "bătrânicos" al tonicii, și până la urmă de un narativism redundant și contraproductiv. Noua ordine socială tindea înspre o implacabilă atomizare autizantă (spre exemplu, monodrama "Erwartung", op. 17 sau chiar melodrama "Pierrot Lunaire", op. 21, ambele de Schönberg) impunând astfel și o nouă ordine a gândirii muzicale.

leșirea din narativism prin recursul la oferta gândirii muzicale baroce

Prin suprimarea legăturilor funcționale între sunete, atonalismul a suprimat nu doar narativismul în cel mai general sens posibil, ci a anulat și un foarte eficient mecanism de producere și control al formei muzicale în temeiurile ei procesuale. În esență, anularea funcționalității tonale (de substanță fie omofonă, fie contrapunctică), adică "refuzul" consfințit doctrinar al sunetelor de a intra în relații funcționale (de ordin armonic sau tonal) anula însăși posibilitatea unei propulsii procesuale, nemaivorbind despre o elementară ordonare în structuri articulabile. Cu alte cuvinte, în mod particular devenea imposibil de imaginat articularea unor scheme compoziționale intensive scurte prin chiar dispariția unor necesare "pârghii" tonal-armonice de producere și susținere a acestora. Care ar fi fost atunci posibilitățile de a pune, totuși, sunetele împreună, de a le "mobiliza" în concepții

structurale și de a le determina să participe la o articulare procesuală?

Extrapolând ordinea de lucruri din sistemul tonal-funcțional, se pune problema de a identifica analogii de substituiri a entităților producătoare de formă care anterior fusesse tema, armonia și tonalitatea, chiar și în calitatea lor de eufemisme.

O sursă importantă în ceea ce privește invenția tematică a fost concepția lui Johann Matthias Hauer care consta în înșiruirea totalului cromatic și extragerea din acesta a unor succesiuni numite *serii*, precum și a tropilor (44 la număr), din a căror permutare era acoperită producția structurală. Schönberg urmează aceeași cale conceptuală, însă într-o atitudine mult mai relaxată, departajabilă și ea în două părți complementare: ideea dodecafonului și ideea serială. De observat este că ambele idei nu conțin nicio trimitere la vreo determinantă de ordin expresiv, sugestiv sau descriptiv de origine extra-muzicală. Acest argument se confirmă, după cum argumentează muzicologul britanic Arnold Whittall, și printr-o antipatie manifestată, spre exemplu, de Hauer față de o artă care ar exprima idei, programe sau simțăminte și în același timp prin intenția de a ridica muzica la cel mai înalt nivel de puritate spirituală¹. Trimiterea la ideea de muzică absolută este evidentă, chiar dacă sintagma este una intrinsec romantică, formulată de Wagner la 1851.

În ceea ce privește posibilitatea generării structurale, Schönberg refuză recursul la teoria tropilor (și din considerente de "drepturi de autor"), procedând prin similitudine cu ideea seriei la un principiu pur structural de organizare a sunetelor în ansambluri funcționale. Soluția a fost găsită, deloc surprinzător, în *tehnica polifonică de contrapunct* (cu trimitere mai degrabă înspre cel sever, de substanță modală, decât înspre cel liber de substanță tonal - funcțională), unde rațiunile structurale determinau într-un mod incomparabil mai strict logica

¹ Arnold Whittall, *The Cambridge Introduction to Serialism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 26 și, respectiv, 134-135.

organizării procesuale în comparație cu "laxitatea" sistemului tonal-funcțional omofon (de sorginte deja post-romantică). Astfel, "haosul" sunetelor disfuncționalizate a fost organizat printr-o serie de prescripții tehnice cu valoare de imperativ.

Ca exemplu relevant în acest sens poate servi o adevărată "antisimfonie" care este Simfonia op. 21 de Anton Webern, în special prima parte a acestei lucrări, articulată în tiparul formal (aparent) de bistrofic cu repriză (A/BA). Concepută într-o scriitură tipic pointilistă, parcă intenționat anti-narativă, cu o temă simetrică¹ având în epicentru intervalul de triton, "antisimfonismul" acestei prime părți este vizibil prin staticismul explicit, unul "înghețat" în "cristale sonore", al muzicii care este articulată în tiparul structural de canon. Șirul sugestiv al acestei prime părți rezidă ca atare în elemente tehnice care nu conțin nicio trimitere la psiho-afectivitate și cu atât mai puțin afișând vreo intenție narativă: pointilism, simetrie, triton, staticism, canon. Caracterul muzicii este mai degrabă "imploziv" și autizant.

Continuând cu acest "împrumut" din tehnicile contrapunctice baroce, și ideea operării cu eufemismul tematic care era *seria* a fost soluționată printr-un "împrumut", atâta timp cât redevin funcționale cele patru forme contrapunctice de operare cu tema: originalul, inversarea, recurența originalului și recurența inversării. Și nici măcar o aluzie la determinantele de ordin emoțional, imaginativ sau narativ. Ar fi de observat că solicitarea acestor patru procedee sunt determinate de însăși metoda producerii acestor profiluri cvasi-tematice care sunt *seriile*, lapidare prin însăși puținătatea sunetelor numerotate implicate, acestea succedându-se într-o ordine intervalică (a succesiunii înălțimilor) și cu imperativul de a nu repeta un sunet deja utilizat până nu este prezentat și restul totalului cromatic. De remarcat aici sunt atât singularitatea criteriului structural ca dominantă exclusivă și un implicit "antiexpresivism", dacă drept model ar fi de luat (hiper)afectivismul muzicii postromantice.

¹ A se vedea în acest sens Irinel Anghel, *Spiritul geometric al creației lui Anton Webern*, în: revista Muzica, nr. 3/1991, București.

Scriitura atonală în căutarea unei forme proprii: Variația

Până în acest punct al descrierii nu a fost de remarcat niciun element care ar trimite la capacitatea sistemului de organizare sonoră atonal (dodecafonic/serial) în a reclama o anumită schemă compozițională. Termeni precum *serie*, *contrapunct* sau *simetrie* nu sugerează "apetența" atonalismului pentru vreun anumit tipar, cât mai degrabă decurg din opțiunea pentru sintactic în vederea organizării structural-procesuale. Prin extrapolare retroversivă, ar fi de constatat capacitatea sistemului tonal-funcțional de a produce formă prin manipularea efectului de *contrast* (tematic, armonic, tonal) și cel al *cezurii*¹, ambele devenind irelevante într-un context în care sunetele se prezintă mai degrabă drept "monade", dată fiind absența oricărei relaționări funcționale. La rândul ei, "monadizarea" sunetelor determină și irelevanța expresivă a eufemismului tematic serial, chiar dacă în contextul unei lucrări atonale *seria* își păstrează funcția de temă. Tot astfel, și caracterul intervalic al constituirii tematice, unul explicit antimelodic și implicit antiretoric (și prin extensie, antinarativ), "depersonalizează" (sau "epurează") succesiunea sunetelor de orice posibilitate sugestivă în sensul tradițional (baroc, clasic sau romantic) al cuvântului. Chiar mai mult, s-ar putea afirma că însăși expresia *sistem de organizare sonoră atonal* este un eufemism atâta timp cât afirmarea

¹ Poate doar *cezura* își păstrează funcția și în contextul atonal, dat fiind sensul ei de opoziție ei pur mecanică față de sonoritate ca întrerupere sau absență a acesteia. Prima parte a Simfoniei op. 21 de Anton Webern ar putea fi considerată pe bună dreptate o muzică a cezurilor mai degrabă decât o muzică a sunetelor. Contrastul este reorientat de la cel *tematic-armonic-tonal* înspre sensurile de *contrast al înălțimilor* (intervalic), precum și *al densităților* (de scriitură), ceea ce inevitabil implică și contrastul de *timbru*, mai ales în cazul lucrărilor orchestrale.

atonalității este o declarație cât se poate de onestă a lipsei oricăror intenții de sistematizare a sunetelor.

Lipsind mecanismele de producere, susținere și intensificare a procesualității, devine clar că nemaifiind posibile schemele compoziționale scurte, în prim-plan ar trebui să iasă cele extensive lungi. Acest fapt îl confirmă schema compozițională a celei de a doua părți din simfonia op. 21 de Anton Webern – *Temă și variațiuni* –, concepută ca temă cu șapte variațiuni și o codă, unde inserția procedurii contrapunctice "afectează" pilonii ciclului (părțile I, IV, VII și Coda), prima variațiune este un dublu canon în inversare, a patra¹ (epicentru, punctul de simetrie pentru înceg ciclul de variațiuni) prezintă o foarte densă scriitură contrapunctică, a șaptea – un dublu canon și coda – tema și recurența ei.

Limitând observațiile doar la această lucrare weberniană, s-ar putea conchide că în ceea ce privește schema compozițională soluția pertinentă, adică una corespunzătoare sistemului de organizare sonoră ar fi variațiunile contrapunctice. Pentru această idee pledează alegerea sintaxei pentru alte lucrări precum *Passacaglia* op. 1 pentru orchestră (în stilul romantismului târziu), *Variațiuni* op. 27 pentru pian, partea I din *Cvartetul* op. 28, *Variațiuni* op. 30 pentru orchestră ale lui Anton Webern, celebra *Passacaglia* din opera *Wozzeck* (actul I, scena IV) de Alban Berg, dar și *Variațiuni* pentru orchestră op. 31 (1926-'28) ale lui Arnold Schönberg. În contextul organizării atonale, criteriu variabilității ajunge să fie mult mai potrivită și eficientă în ambele sensuri – și structural, dar mai ales procesual – în comparație cu logica dialectică potrivită mai mult în cazul organizării tonal-funcționale.

Reformularea contrastului din unul explicit – tematic, armonic, tonal – în egală măsură orientat narativ și cu intenția înrâuririi sugestive în unul implicit – operarea cu intervalica,

¹ Exact aceeași poziționare ciclică o are și partea a treia – *Farben* – din *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 de Schönberg și a cărei organizare, chiar dacă vizează parametrul timbral, are la bază aceeași schemă compozițională variațională.

logica metro-tectonică de substanță geometrică (simetriile) și un puternic accent pe scriitură – cu eliminarea narativismului și ostentației manipulatorii, au deplasat accentul de prioritate de la spectaculozitatea extrovertită a muzicii "care are ceva de spus" (Adorno) înspre "incomprehensibilitatea" introvertită a unei muzici "care (mai degrabă - *n.n.*) are ceva de trăit" și asta aparent într-o totală ignorare a vreunui public, o eludare completă a vreunui tip de narativism și într-un total dezinteres față de faptul dacă cineva înțelege ceva sau deloc.

Anume această eludare a sistemului tonal-funcțional (cu toate consecințele însoțitoare) determină, însă, în muzica *Noii școli vieneze* și căutarea altor posibilități tehnice de realizare a *principiului variației* decât cele tradiționale și în orice caz deja epuizate moral. Cu alte cuvinte, atât principiul, cât și, mai ales, tiparul variațional devine altceva și este realizat altfel decât în contextul tonal-funcțional, acesta din urmă apărând drept unul "de suprafață", servind un narativism convențional (precum "Ah, vous dirais-je, maman" de Mozart sau "Variațiunile A.B.E.G.G." de Schumann), pe când *noua idee variațională* "transcrie" acest principiu direct în termenii parametrilor sunetului muzical, de unde decurg cel puțin două tipologii determinante. În consecință, în locul principiului variațional ca și (a) transformare gradată prin (b) repetare a temei și astfel (c) concatenare a replicilor variate ale acesteia într-un șir constituit din șase, douăsprezece sau treizeci și două, emerge principiul *evoluției variaționale* ca stare procesuală activă pe întreaga desfășurare a unei lucrări (atonale).

Variația timbrală, prima și cea mai importantă tipologie, este o foarte originală declarație și în același timp o foarte precisă premoniție schönbergiană a viitorului, premoniție care, bineînțeles, împreună cu *variația texturală* (de substanță sintactică și ea, însă de substanță mai degrabă bruitistă) deschide calea directă înspre avangardele euro-americane de *reacție* a anilor '50-'60, însă în special înspre *sonorismul Noii școli poloneze* (Chominski/Serocki - Penderecki-Gorecki). Această din urmă orientare conceptuală se edifică și drept

sursă, dar și drept egidă pentru mai toate concepțiile avangardiste focalizate pe *timbru și textură*¹.

Este de observat că în noul context modernist principiul variațional nu se multiplică tipologic așa cum ar fi fost normal date fiind noile condiții conceptuale sau așa cum s-a întâmplat în perioadele istorice anterioare. Însă aici nu este vorba despre o "pasivitate" creativă sau o "insuficiență" generativă atâta timp cât în virtutea convergenței a mai mulți factori determinanți *principiul variației* își schimbă statutul, transformându-se din *tipar* sau *schemă compozițională* în *determinantă sintactică* și în egală măsură în *generator procesual*, dislocând și substituind principiul tehnicii *evolutive* (cu sinonimii precum *tratare, elaborare, dezvoltare*) tradiționale.

Muzicologul Laura Vasiliu invocă această dihotomie dialectică – dezvoltare/variație (exprimarea cercetătoarei) –, citând două definiții din *Dicționar de termeni muzicali* (București, 1984)², însă alăturarea celor doi termeni nu are nimic dialectic, deoarece în contextul muzicii atonale termenul *dezvoltare* devine irelevant din cel puțin două motive:

1. în general, mai precis este termenul *evoluție* și doar în calitate de atribut pentru ceea ce se întâmplă de fapt ca o *evoluție variațională* în contextul unei lucrări dodecafonic-seriale; și

2. spre deosebire de contextul tradițional al unui *Allegro de sonată*, unde termenul *dezvoltare* se referă doar la articulația mediană a întregii forme, în contextul unei "sonate" dodecafonice-seriale sintagma *evoluție variațională* se referă la întreaga lucrare drept un tot unitar din punct de vedere procesual;

¹ Și serialismul integral cu descendență weberniană (Boulez, Nono, Babbitt, Stockhausen), dar și sonorismul *Noii școli poloneze* (Chominski/Serocki - Penderecki-Gorecki) ar putea fi considerate drept două consecințe conceptuale ale *Noii școli vieneze* și drept două filoane conceptuale principale ale ultimului modernism muzical: prima ca fiind consecința unei expansive logicizări structurale, pe când a doua fiind consecința unei expansive texturalizări timbrale.

² Laura Vasiliu, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Iași: Artes, 2002, p. 151.

Însă în noul context dodecafonic-serial irelevante devin, una câte una, o serie de componente structural-dramaturgice ale unui *Allegro de sonată* tradițional:

Observație 1. Seria poate fi definită ca tipologie de organizare a consecuției sunetelor selectate din totalul cromatic și structurate în unități (cvasi-motivice) elementare; fără un obiectiv expresiv explicit și fără un rol în dramaturgia generală ca succesiune a "temelor" și articulațiilor formei. Seria și totalul profilurilor seriale au roluri complet diferite de cele ale melodiei sau temeii în muzica tonal-funcțională și își exercită cele două funcții principale – texturală și procesuală – având ca obiectiv fundamental inițierea, menținerea, diversificarea și amplificarea procedurii variaționale. Spre deosebire de accepția tradițională a *temei*, *seria* poate fi considerată un autentic *nucleu*, dar și *vector* sau *vehicul* procesual;

Observație 2. Convenționalismul secțiunii *expoziție*, deoarece procesul variațional începe prin chiar expunerea seriei, iar tot ceea ce urmează se rezumă la o continuă amplificare și diversificare a tipologiilor de procese variaționale. Cu alte cuvinte, în contextul *variației totale* (cu miza majoră pe contrapunctic) funcțiile procesuale tradiționale – initio-motus-terminus – își pierd sensul deținut în muzica celor două secole *narative*. Atât secțiunea *expoziție*, cât și celelalte două (tratarea și repriza) devin *metafore albe*, adică termeni fără conținut referențial;

Observație 3. Convenționalismul divizării în cele trei articulații de *Allegro de sonată* – *expoziție*, *tratare*, *repriză* –, care sunt în egală măsură și funcții dramaturgice, mai ales juxtapunerea *expoziție-repriză* (prin inițierea contrastului tematic-expresiv în *expoziție* și anularea acestuia în *repriză*), deoarece nu mai poate fi vorba despre o mini-"biografie" a temeii-"personaj", cel puțin nu în termenii unei trame "misogine" în care tema principală (masculină) înfruntă și până la urmă supune (în *repriză*, adică reduce la

propria tonalitate) temeile blocului secund (feminin), așa cum o prezintă Marcia J. Citron în cunoscuta sa monografie *Gender and the Musical Canon*¹. Despre ce tratare ar putea fi vorba din moment ce întreaga lucrare dodecafonic-serială este concepută ca un câmp unitar de desfășurare a mai multor procese explicit *variaționale* (neputând fi vorba despre altceva)²;

Observație 4. prin comparație cu *evoluția variațională continuă* care definește o lucrare dodecafonic-serială de la prima la ultima notă ca un spațiu procesual (cvasi)omogen, *Allegro de sonată* este o constituire procesual *eterogenă*, care chiar dacă și are același tempo pe toată durata desfășurării, însă prezintă trei stări sau "viteze" procesuale diferite (expoziție-tratare-repriză) care își asigură coerența și coeziunea printr-un fond tematic-tonal comun;

Observație 5. Forma de sonată își pierde aproape complet din relevanța dramaturgică, una implicit conflictuală, și de asemenea explicit narativă. Două exemple – Simfonia de cameră op. 9 de Schönberg, dar mai ales Simfonia op. 21, p. I, de Webern – sunt exemple concludente. "Reducția" la atonalism elimină cu desăvârșire oricare referire la interacțiunea dialectică în planul tematic-tonal, ceea ce în noile condiții sintactice ar trebui înțeles ca *serie* și *organizare dodecafonic-serială*, însă seria nu poate fi interpretată în vechii termeni drept *tema* ca "*platformă*"

¹ Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

² În noul ambient conceptual (atonalismul) "a avut de suportat transformări considerabile însăși ierarhia principiilor de sonată: continuitatea elaborării și procesualitatea au ieșit în prim-plan, în timp ce contrastele tonale și tematic-expresive au fost considerabil nivelate, dacă nu au și dispărut în totalitate. În sfera sonatei o tot mai mare importanță l-a căpătat principiul variațional, mai ales cu baza pe tehnica serială; în: Galina Grigorieva, *Музыкальные формы XX века* [Formele muzicale ale secolului XX], Moskva: Vlado, 2004, p. 11.

semantică" și "pepinieră intonațională", ci mai degrabă drept un *nucleu ca generator structural-textural*, iar caracterul "parcelat" al unei înșiruiți tonale, cu inflexiuni și modulații de diverse grade de înrudire (deplasare prin sau staționare în aria unui centru tonal), nu are nimic în comun nici cu integritatea (coeziunea și coerența) și nici cu sensul de *durchführung* (elaborare continuă) – ideea axială a scriiturii și procesualității de tip dodecafonic-serial și de substanță contrapunctică-variațională¹.

După toate cele afirmate mai sus, reiese cu claritate că reinstaurarea tiparelor extensive – în special variațiunile împreună cu rondo – nu a fost una mecanică, ci a reieșit ca un constituent organic din însăși "fiziologia" tehnicii generic considerate drept atonală (atonală propriu-zisă, dodecafonică și serială). Relevantă este noua concepție a ideii de variație care se rezumă la reformularea variațiunilor din forma de tipar compozițional – conform modelelor din baroc, clasicism vienez și romantism, de simplă succesiune a temei transformată gradat – în forma de principiu procesual care funcționează pe

¹ "În reflexiile sale A. Schönberg ajunge la ideea de omnisciență a tehnicii de «*variație elaborativă*», a cărei particularitate constă și în faptul că «epuizând... posibilitățile ideii principale», compozitorul rămâne, totuși, «între hotarele gândirii umane și a cerințelor logicii» [Schönberg, 2006, p. 199]. Și nu este vorba despre principiul de succesiune a variațiunilor, al repetării, ci despre principiul aproape simfonic al «generării prin intermediul variației elaborative» [idem., p. 350], despre o extrem de detaliată elaborare motivică fără posibilitatea unor repetări identice, acestea obligatoriu sunt variate. [...] Tehnica variației elaborative, pe larg prezentată în compozițiile perioadei atonalității libere, într-un mod firesc se îmbină cu tehnica structurii acordice centrale, a unui grup melodic selectat și în continuare este înfăptuită în tehnica serială, asigurându-i unitatea sonoră și arhitectonică"; sursa citatelor din text: Arnold Schönberg, *Стиль и мысль: Статьи и материалы* [Stil și idee: articole și materiale], M: 2006.; în: L. Fedotova, *Атональность в музыке XX века* [Atonalitatea în muzica secolului XX], Kazan: Conservatorul de stat din Kazan, 2011, p. 42.

întreaga durată a lucrării. În acest caz, principiul *variației elaborative* se prezintă ca o nouă și originală formă a unei sinteze care are ca numitor comun conceptul cu valoare cvasi-arhetipală pentru gândirea muzicală europeană – *invariantul elaborativ* – și care constă în cumulara aspectelor unui *Allegro de sonată* (clasic, dar mai ales romantic, cu pătrunderea acțiunii elaborative atât înspre Repriză și Codă, cât și înspre Expoziție (Brahms), fără a mai pomeni emergența contrapunctului în însăși secțiunea Tratare (Beethoven-Liszt)), a sonatei ca gen în accepția barocă și, în final, a tiparului compozițional de variațiuni. Astfel, revenirea *invariantului variațional* se produce în calitate de cumul al tuturor evoluțiilor conceptuale pe care gândirea muzicală le parcurge pe durata a cel puțin trei secole (1600-1900).

Scriitura atonală în căutarea unei forme proprii: Rondo

Tipologia variațiunilor nu poate fi înțeleasă, însă, fără un al doilea element care este tipologia rondo, astfel expresia completă, deja ca principiu intrinsec organizării procesuale, este *rondo-variațional*, într-un consens total cu importanța care a avut-o acesta în perioada barocului. Astfel, după *serie* și *contrapunct*, al treilea element intrinsec prin care ar putea fi definit potențialul procesual al organizării sonore atonale este *rondo-variațional*.

Așa cum reiese din cele expuse anterior, revenirea tiparelor lungi și extensive (variațiuni și rondo) nu s-a produs într-un mod mecanic, ci a reprezentat un foarte lung traseu acumulativ, timp în care ambele principii formulate în baroc și mai apoi în clasicism drept *scheme compoziționale* distincte, separate cu claritate de celelalte tipuri de *scheme*, ajung să cumuleze semnele mai multor tipare învecinate. Astfel, în baza *invariantului elaborativ*, variațiunea evoluează de la principiul *transformării gradate* (model evolutiv slab) înspre *transformarea radicală* (model evolutiv puternic – modelul variațiunilor libere) prin replicarea proceselor din secțiunea Tratare ale unui *Allegro de sonată*, pentru ca într-o ultimă stare să adopte starea

sintetică de *variație elaborativă* sau *elaborare variațională* ca formă *pan-elaborativă* pentru întreaga lucrare, absorbind în această totalitate toate articulațiile unei anumite *scheme compoziționale*.

Observație 1. Chiar dacă în sintagma *rondo-variațional*, principiul și schema *rondo* apare pe prima poziție, în fapt, ar trebui constatată o diferență specifică și anume că *rondoul* este o *schemă compozițională*, pe când variațiunile nu pot fi identificate astfel;

Observație 2. De aici reiese și relaționarea specifică a acestor două modele formale. Variația ca principiu pan-elaborativ și, practic, determinantă procesuală este compozițional suprapoziționată rondoului ca importanță. Determinanta procesuală va include schema compozițională, care la rândul-i va avea o înrâurire incomparabil mai restrânsă asupra întregii forme;

Observație 3. Această diferență specifică rezidă și în repartizarea "responsabilităților", atâta timp cât pe lângă funcția pur procesuală, variațiunea atinge și include parametrii timbral și textural, pe când rondoul își păstrează doar controlul asupra succesiunii și alternanței tipizate a articulațiilor forme;

Titulatura schemei compoziționale *rondo* o putem regăsi, mai întâi, drept un principiu "scufundat" în însăși tehnica organizării scriiturii atonale drept o determinantă puternică anume în sens morfologic-structural. Organizarea sunetelor în serii presupune procedura de rotație a celor doisprezece constituenți și de revenire a aceluiași sunet doar după apariția tuturor celorlalți care îi preced. Cele patru proceduri de operare cu seria-temă (originalul, inversarea, recurența originalului și a inversării) implică aceeași imagine a rotației atâta timp cât ideea revenirii periodice (frecvente) a originalului definește însăși logica acumulării de formă. Ori, dată fiind această atitudine de "detașare" specifică a unei linii și chiar a scriiturii atonale față de sugestibilitatea tradițională tonal-funcțională, funcționarea principiului *rondo* (revenirea ciclică a identicului)

poate fi extinsă la dimensiunile unei întregi lucrări atât ca mecanism de acumulare a formei și asigurare a dinamismului procesual, cât și ca mecanism de stimulare a atenției și percepției în general.

Ca *schemă compozițională* rondoul, ca și variațiunea, relevă nu atât semnele perioadelor istorice postrenascentiste în care a supraviețuit cu succes (intrând în interacțiune cu sonata prin tiparul de rondo-sonată în perioadele clasică și romantică), cât mai degrabă înrudirea cu *tiparul* (strofic) *de cântec*, în care alternanța *cuplet-refren* domină imaginea succesiunii și prin forma invariabilă a ambelor "strofe" și astfel parcă "dezvelind" și aici (ca și în cazul variațiunii) prezența determinantă a principiului *catenă* și astfel ar putea fi percepute drept un "bloc" de principii formale înrudite.

În creația compozitorilor *Noii școli vieneze*, preocuparea pentru genurile vocale îi caracterizează pe toți trei compozitorii (Schönberg cu preocuparea pentru oratorical, Berg – pentru operă și Webern – pentru vocal-cameral) însă cu o evidentă preeminență în creația lui Anton Webern a genului *lied*. Astfel, după *Passacaglia* pentru orchestră op. 1 urmează, în lanț, *Cinci cântece* pentru voce și pian, op. 3 și cu același titlu, op. 4, (ambele pe texte de Stefan George), *Două cântece* (Rainer Maria Rilke), *Patru cântece pentru voce și pian*, op. 12 și pentru voce și orchestră op. 13, *Șase cântece* op. 14 (Georg Trakl), *Trei cântece*, op. 18, pentru voce, clarinet in B și chitară, *Două cântece*, op. 19, pentru cor mixt, celestă, chitară, vioară, clarinet și clarinet-bas (Johann Wolfgang Goethe), *Trei cântece* pentru voce și pian (Hildegard Jone), op. 25, precum și *Cantata nr. 1*, op. 29, pentru soprană, cor mixt și orchestră (Hildegard Jone) și *Cantata nr. 2*, op. 31, pentru soprană, bas, chor și orchestră (Hildegard Jone), ultima lucrare a compozitorului. De asemenea, o bună parte din lucrările fără număr de ópus sunt de asemenea vocale.

Atrag atenția cele două *rondouri* din lucrările nenumerotate – un rondo pentru pian (1906) și un rondo pentru cvartet de coarde (1906), precum și partea a III-a, în formă de rondo din *Concertul pentru nouă instrumente*, op. 24 (1934), căreia îi precede o parte lentă concepută, după cum observă

muzicologa rusă (de origine armeană) Tatiana Kiureghian, în forma tristrofică de lied.

Ori, situația tiparului *rondo* relevă dificultatea articulării principiului strofic în formele lui tradiționale (baroce, clasice și romantice) într-un context de substanță atonală (non-referențial) în care nu mai funcționează posibilitățile de control tematic sau tonal, precum nici procedeul cadenței, pedalei și mai ales al repetării fidele își pierd sensul. În același sens, nu mai funcționează legitățile contrastului tonal-tematic, de o importanță vitală pentru susținerea procesuală a schemei compoziționale, dar și pentru identificarea acesteia din urmă. Și chiar dacă într-o formă recognoscibilă tiparul *rondo* supraviețuiește doar în lucrările de substanță neoclasică, așa cum o consemnează Laura Vasiliu¹, acest fapt nu înseamnă (1) că roudoul a încetat să mai existe ca principiu și tipar și (2) că schema compozițională *rondo* poate fi articulată doar în aria gândirii tonal-funcționale, i.e. în virtutea formelor tradiționale de constituire a contrastului. Acesta din urmă poate fi edificat și prin alte mijloace decât doar prin cel tematic și cel tonal, iar aici se relevă aceleași două mijloace determinante ca și în cazul variațiunii care sunt *timbrul* și *textura* (scriitura):

În calitate de idee preliminară constatăm că deși prin mijloace seriale pot fi modelate procese armonice asemănătoare cu cele care decurg în forme tonale – stabilitatea înălțimilor (în teme) și instabilitatea acestora

¹ "Rondo-ul tradițional, chiar și cel bitematic de sonată este aproape părăsit. Îl întâlnim doar în lucrările declarat neoclasic, precum *Forlana* din *Mormântul lui Couperin* de M. Ravel (**A B A C A D coda**), în *Bourrée-ul* din *Suita a II-a*, op. 20 de G. Enescu (rondo-sonată – **A B A C A B A**) (cu trimitere la Valentin Timaru, *Simfonismul enescian*, p. 66-67 – n. n.), sau finalul din *Cvartetul nr. 1*, op. 7 de B. Bartók (tot rondo-sonată)."; în: Laura Vasiliu, op. cit., p. 176. Ori, este și normal ca "rondo-ul tradițional" să se și întâlnească în "lucrările declarat neoclasic", din moment ce cuvântul *tradițional* face sinonimie cu *neoclasic*, i.e. *tributar*. Însă acest citat ne ajută doar să înțelegem că nu ar trebui să căutăm "rondo tradițional" în afara filonului "neoclasic", adică în muzica filonelor avangardiste (în ambele practici componistice atonale precum cea dodecafonic-serială sau bruitistă).

(în tranziții), o stabilitate a formei pe baza șirului serial principal – pentru forma serială acestea (asemenea simulări – n.n.) nu sunt obligatorii. Într-o anumită măsură, unitatea intonațională asigurată prin serie substituie unitatea pe baza tonalității principale; însă fără un șir referențial profilulul înălțimilor unei forme seriale poate suporta transformări, ceea ce atrage o oarecare amplificare a altor parametri generatori de formă. În absența unui sprijin vizibil pe suportul serial în temele de rondo, un rol sporit în relevarea funcțiilor deținute de articulațiile corespunzătoare ale formei îl pot prelua, spre exemplu, factura (i.e. textura, scriitura – n.n.) și timbrul, care vor permite stabilirea raporturilor funcționale necesare între articulații și fără juxtapuneri de tipul "tonalitate principală – tonalitate secundară"¹

Ca exemplificare pentru paragraful de mai sus servește partea III din *Concertul pentru nouă instrumente*, op. 24, de Anton Webern, concepută în formă mică de rondo (după o definește T. Kiureghian), care încheie un ciclu compus din Partea I – "formă de sonată" (aparentă) și Partea II – formă de lied tristofic.

Iar acest exemplu – atât partea a III-a, dar și primele două părți – este relevant și pentru demonstrația ideii că accepția *funcției* din muzica tonală este substituită prin concepția de *șir* în muzica serială, iar *seria*² exercită o asemenea înrâurire asupra materialului muzical încât acesta din urmă (1) nu mai poate avea segmente "non-seriale", (2) nu

¹ Tatiana Kiureghian, *Форма в музике XVII-XX* [Forma în muzica secolelor XVII-XX], Moskva: Sfera, 1998, p. 224.

² Integritatea pe care seria o asigură întregii lucrări muzicale nu exclude, deloc paradoxal, posibilitatea articulării contrastului și omogenității, deoarece chiar dacă fiecare element morfologic al scriiturii seriale poate fi considerat coeficient al seriei (omogenitatea), acest fapt generează nevoia permanentei înnoiri sonore (timbral-texturale) a profilurilor seriale. Frumusețea procesualității de tip serial rezidă anume în această transformare perpetuă a unui material muzical omogen.

mai există diferențiere de *prim-plan* și *fond*, (3) evenimentele sonore adoptă o formă concisă (comprimată) și nu mai poate fi vorba despre o consecuție causală a acestora, (4) dispare opoziția *disonanță-consonanță*, (5) scriitura adoptă o altă accepție în virtutea "conduitei" specifice pe care o manifestă elementele constitutive ale acesteia: diferențiere maximă în loc de contopire, scurtarea progresivă a entităților sonore și nu extinderea lor, acuitatea contrastelor de registru, o extrem de detaliată nuanțare dinamică și de articulație a sonorității, "caleidoscopismul" timbral în opoziție cu omogenitatea dominantă în contextul tonal. Și nu în ultimul rând, profilurile sonore seriale nu sunt *melodii* sau *teme* în termeni tradiționali clasici sau romantici, ci într-un mod organic se prezintă drept *figuri* sonore, de unde și concluzia că *seria*, chiar dacă produce *proces*, ea nu produce *formă*, ci doar *structuri sintactice*, referirea la formă fiind una *reziduală*, prin analogie deseori *forțată* și *inadecvată* identității structurale pe care o poate deține o lucrare serială.

Într-un alt sens, implicarea simetriei ca mijloc de construcție formală stimulează, aparent paradoxal, atât dinamica variabilității (una strict determinată și reductibilă la un repertoriu de forme predeterminate), cât și pe cea a rotației (revenirii) chiar în virtutea faptului că imaginată ca structură, simetria ca principiu se prezintă ca un sistem închis, echilibrat și, în consecință, non-dinamic. Acest joc al contrariilor care în muzica narativă era în totalitate orientat înspre articularea unei sugestibilități de substanță extramuzicală, în cazul gândirii atonale coboară până la nivelul constituirii intime a structurii (componenta logică) și a mecanismelor ei implicit sonore de funcționare (componenta acustică).

Concluzii

Sintetizând toate cele afirmate mai sus, se poate spune că emergența gândirii muzicale atonale a determinat în planul formelor muzicale efectuarea unui prim pas în procesul de revenire înspre principiul catenă, preluând atât schema compozițională a variațiunilor, cât și principiul de rondo –

ambele formulabile în sintagma algoritm rondo-variațional – ca motoare ale producției de proces și formă. Iar această *revenire* nu a fost una asumată, ci doar a decurs mai mult indirect decât direct din alegerea în planul organizării sonore.

Această rechemare a celor două mai degrabă principii procesuale decât scheme compoziționale nu a fost una deloc simplă și s-a produs într-un mod spectaculos în virtutea a cel puțin două stări de lucruri, acestea din urmă funcționând față de atonalismul avangardist mai degrabă drept factori de excludere:

1. (teză) perioada 1890-1924 este definibilă întâi de toate prin multitudinea componentelor câmpului stilistic (sincronia stilistică), câmp incomparabil mai aglomerat decât în oricare altă perioadă istorică anterioară. În acest context multitudinea face sinonimie cu eterogenitatea, iar afirmarea destul de dificilă a atonalismului determină o "aglutinare" a câmpului stilistic în structuri mai consistente de *filon stilistic* atâta timp cât creația *Noii școli vieneză* emerge ca o nouă tradiție ("școală") și astfel se suprapune peste tradițiile deja existente care își continuă neabătut evoluția;

2. (antiteză) atonalismul dodecafonic-serial emerge cu o declarație conceptuală insolită, explicit avangardistă (a nu se confunda cu estetica expresionistă), într-o vizibilă opoziție nu doar cu trecutul romantic (atitudine anti-wagneristă), dar și cu simbolismul impresionist contemporan (atitudine anti-debussistă), o altă declarație ideologică modernistă și ea. Mai mult, *Noua școală vieneză* recheamă în prim-planul conceptual tiparele lungi, extensive ale variațiunii și rondului, oferindu-le exclusivitate ca factori procesuali și devansând astfel logica și dramaturgia sonatei tradiționale (clasice-romantice); chiar mai mult, această substituție este înfăptuită într-un context sintactic totalmente nou – atonalismul, lansând în "muzealitate" și organizarea sonoră tonal-funcțională;

3. (sinteză) tentativa de afirmare ca "noua școală" și, implicit, "noua tradiție" întreprinsă într-un context stilistic aglomerat tipologic și în egală măsură eterogen și cu o declarație de intenții "tabularasistă" ar apărea la o primă vedere drept cel puțin o "neghiobie" sau "inconștientă" și cel mult un act "teribilism" extremist. Însă la o abordare mai atentă, atrage

atenția caracterul funciarmente organic al deciziilor luate de către cei trei compozitori (Schönberg, Berg și Webern și nu doar) în planul creației și o spectaculoasă soluționare a sarcinii de formulare a noi accepții privind atât materialul muzical cât și "protocoalele" tehnic ale procedurii componistice. Mai mult, aparentul "teribilism" declarat prin tehnica dodecafonic-serială se dovedește a nu fi o consecință a căutării de originalitate cu orice preț și a ruperii radicale cu trecutul, ci chiar din contră, a șocat prin imensa și atât de terifianta surpriză, de neimaginat, oferită publicului prin geniul vizionarist schönbergian că noul atonalism dodecafonic-serial se naște chiar din atât de venerabila tradiție romantică și în fapt și este moștenitorul "genetic" al întregii culturi muzicale europene anterioare: ambientul atonal, cu miză pe texturalitate, se prezintă ca spațiu propriu pentru procedurile de re-ancorare atât pentru sintaxa polifonă, cât și pentru tiparele lungi ale variațiunii și rondoului.

Imaginând procesul de evoluție a schemelor compoziționale în imaginea unui pendul istoric, instaurarea atonalismului poate fi înțeleasă ca inițiere a procesului de revenire la arhetipul abandonat undeva la sfârșitul Renașterii. Însă reinstaurarea variațiunii și rondoului, în sintagma rondo-variațional, s-a produs cu prețul pierderii identității formale, deoarece cum am arătat mai sus seria nu produce formă, ci doar structuri sintactice (coeficienți ai scriiturii), fapt care determină "scufundarea" ambelor tipare (variațiuni și rondo) la nivel de *principii procesuale* și doar în consecința sintezei conceptuale care produce *variație elaborativă*, pe când rondoul își conservă identitatea ca *principiul rotației* (alternanței) la nivelul procedurii de operare cu seria însăși.

Afirmat ca avangardist, în planul gândirii formale sistemul atonal se dovedește, însă, a fi unul recuperativ și orientat înspre un viitor unde la un nivel superior al spiralei evolutive principiul catenei va reveni în deplina sa legitimitate. Până la reafirmarea explicită a catenei ca bază a concepției componistice și în egală măsură ca generator procesual rămânea de făcut doar un singur pas.

Bibliografie

Monografii:

AGAWU, Kofi, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York: Oxford University Press, 2008

BARSOVA, I., *Simfoniile lui Mahler* [Симфонии Малера], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1975

CHUA, Daniel, K. L., *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004

CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993

FEDOTOVA, L., *Атональность в музыке XX века* [Atonalitatea în muzica secolului XX], Kazan: Conservatorul de stat din Kazan, 2011

HOLOPOVA, V., *Formele lucrărilor muzicale* [Формы музыкальных произведений], SPb (Sankt-Petersburg): Lanit, 2001

KIUREGIAN, T., *Forma în muzica secolelor XVII-XX*, Moskva: Sfera, 1998

LOBANOVA, M., *Музыкальный стиль и жанр. История и современность* [Stilul și genul muzical. Istorie și contemporaneitate], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1990

SOKOLOV, A., *Introducere în compoziția secolului XX* [Введение в композицию XX века], Moskva: VLADOS, 2004

VASILIU, L., *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Iași: Artes, 2002

WHITTALL, A., *The Cambridge Introduction to Serialism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008

Culegeri:

MIRKA, D., AGAWU, K. (ed.), *Communication in Eighteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008

Studii:

ADORNO, Theodor W., *Music, Language and Composition*, in: *The Musical Quarterly*, vol. 77, nr. 3 (Autumn 1993)

ANGHEL, Irinel, *Spiritul geometric al creației lui Anton Webern*, in: revista Muzica, nr. 3/1991, București

SUMMARY

Oleg Garaz

Musical Forms: Exercises of Archetypal Combinatorics (III)

In the field of musical forms there is a unique situation at the beginning of the 20th century, the synchrony of several stances regarding the concept. For example, Rachmaninov's Romantic Mannerism preserves shape and also traditional grouping of formal typologies, extending this up to the beginning of the '40s. In the same time, the neoclassical trend, through multiple composers starting with Brahms and Reger and up to Prokofiev, Shostakovich and Britten declare their attachment for tradition as a form of noblesse. In turn, Debussy starts a different trend, defined as a concept of covering or dissimulation of the already known musical forms, as the Russian composer Edison Denisov concludes firmly. In such a radical friction, an experimentalist one and therefore iconoclast, we find Bruitism, especially with the works of Varèse, and only with Schönberg's serial-dodecaphonic atonal attitude, an original synthesis, a prolific attitude with a visible generative potential is brought into attention. Two centuries of domination of ternary forms are followed by the atonal concepts that lead to a comeback of long musical forms (rondo and variations). From the general point of view the revealing of the generative pattern of chain is produced, as from the specific, technical point of view of the formal thinking this brings a solution to the matter of fusion between the compositional structures and the compositional process, managing, for the first time, to combine these two matters into a superior compositional formula.