

CUPRINS

	PAGINA
Preambul	3
STUDII	
Corneliu Dan Georgescu Afinități electiv muzicale. Aurel Stroe în context internațional	5
Vlad Văidean Arta de a compune tăcerea – pauza ca strategie componistică în muzica clasică occidentală. Câteva repere	14
Elena Boancă Paralelisme ale sensibilității în creația compozitorului Cornel Țăranu	57
INTERVIURI	
Andra Apostu Un dialog cu muzicologul Gabriel Banciu	67
PORTRETE	
Ioan Golcea Centenar Petre Crăciun	72
RECENZII	
George Natsis <i>Sunetul de referință și arca muzicii occidentale</i>	93
Octavian Ursulescu Mereu tânărul Ionel Tudor	97

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Corneliu Dan Georgescu Elective musical affinities. Aurel Stroe in an international context	5
Vlad Văidean The art of composing silence – pause as a compositional strategy in Western classical music. Some landmarks	14
Elena Boancă Parallels of sensibility in the creation of composer Cornel Țăranu	57
INTERVIEWS	
Andra Apostu A dialogue with musicologist Gabriel Banciu	67
PORTRAITS	
Ioan Golcea Petre Crăciun Centennial	72
REVIEWS	
George Natsis <i>The reference sound and the ark of Western music</i>	93
Octavian Ursulescu The ever-young Ionel Tudor	97

PREAMBUL

Primul studiu din acest număr al revistei *Muzica* îi aparține lui Corneliu Dan Georgescu și tratează modul în care compozitorul Aurel Stroe a reușit să impună propriul set de *afinități electiv* într-un context al avangardei muzicale din România care a cunoscut astfel un progres major în anii 1960. Setul de afinități muzicale ale lui Stroe este ilustrat prin opt compozitori (Bartók, Stravinski, Scelsi, La Monte Young, Ligeti, Varèse, Xenakis, Mahler) din șapte țări, creând un context care dezvăluie informații despre dezvoltarea, dinamica și schimbările de idei ale epocii.

Într-un text amplu, Vlad Văidean își propune o parcurgere istorică a modurilor de tratare a pauzei muzicale evidențiind codificarea stilistică a acestora din teoria figurilor retorice, modurile de folosire a pauzei independente de înțelesurile pe care le căpăta procedeul atunci când ilustra texte poetice, pauza ca procedeu ludic sau tăcerea asociată cu un orizont conceptual și chiar spiritual înspre care tindeau toate eforturile imaginației creatoare. Studiul este o invitație la o călătorie muzicologică documentată care urmărește arta de a compune tăcerea ca strategie componistică în muzica clasică occidentală.

Rubrica de *Studii* se încheie cu o contribuție a Elenei Boacă prezentând figura complexă a compozitorului Cornel Țăranu la timpul prezent. Studiul creionează și aduce spre atenție și alte afinități creatoare ale lui Cornel Țăranu dincolo de cele deja cunoscute de public și declarate de acesta, cele pentru muzica enesciană ca și preferința compozitorului pentru anumite tematici recurente în creația sa, argumentate prin mici inserții analitice.

Interviul cu muzicologul Gabriel Banciu, profesor universitar doctor al Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj Napoca aduce informații despre activitatea acestuia în zona cercetării fenomenului muzical orientat către aspecte de estetică, retorică, semiotică și hermeneutică muzicală.

Ioan Golcea realizează un portret al lui Petre Crăciun, marcând 100 de ani de la nașterea sa, în care se evidențiază contribuția de netăgăduit a maestrului la evoluția didacticii universitare corale, a cărei dovadă o fac numeroșii săi discipoli care acum sunt demni urmași – exponenți ai artei dirijorale corale românești.

În septembrie 2024 a apărut volumul *Sunetul de referință și arca muzicii occidentale* semnat de Mircea Tiberian, o incursiune în complexitatea limbajului muzical din perspectiva discursului sonor și a ordonării elementelor ce îl compun. George Natsis recenzează acest volum și evidențiază modul în care cartea oferă o experiență deosebită la nivelul unei cunoașteri mai profunde a fenomenului muzical, cu un conținut organizat din perspective originale și cu multe idei ce merită apreciate.

CD-ul cu nr. 17 din colecția *Antologiei Muzicii Românești* editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România este un portret dedicat compozitorului Ionel Tudor care conține piese ale acestuia apreciate pe scenele celor mai mari festivaluri de profil din România. Recenzia de disc este scrisă de Octavian Ursulescu care urmărește și subliniază excelența lui Ionel Tudor în muzica ușoară românească, ca reper memorabil al evoluției acestui gen muzical.

**Andra Apostu
Redactor**

PREAMBLE

The first study in this issue of the *Muzica* magazine belongs to Corneliu Dan Georgescu and examines how the composer Aurel Stroe managed to impose his own set of elective affinities in a context of the musical avant-garde in Romania, which thus experienced a major breakthrough in the 1960s. Stroe's set of musical affinities is illustrated through eight composers (Bartók, Stravinski, Scelsi, La Monte Young, Ligeti, Varèse, Xenakis, Mahler) from seven countries, creating a context that reveals interesting insights into the development, dynamics and exchange of ideas of the time.

In a wide-ranging text, Vlad Văidean proposes a historical overview of the ways of treating the musical pause, highlighting its stylistic codification from the theory of rhetorical figures, the ways of using the pause independently of the meanings that the procedure acquired when illustrating poetic texts, the pause as a playful procedure or silence associated with a conceptual and even spiritual horizon towards which all the efforts of the creative imagination were directed. The study is an invitation to a musicological journey tracing the art of silence as a compositional strategy in Western classical music.

The *Studies* section concludes with a contribution by Elena Boancă presenting the complex figure of the composer Cornel Țăranu at the present time. The study sketches and brings to attention other creative affinities of Cornel Țăranu beyond those already known to the public and declared by him, those for Enescu's music as well as the composer's preference for certain recurrent themes in his creation, supported by some analytical insertions.

The interview with the musicologist Gabriel Banciu, PhD professor at the National Academy of Music "Gheorghe Dima" in Cluj Napoca, provides information about his activity in the area of research on the musical phenomenon oriented towards aspects of aesthetics, rhetoric, semiotics and musical hermeneutics.

Ioan Golcea presents a portrait of Petre Crăciun, marking the 100th anniversary of his birth, in which his undeniable contribution to the evolution of choral university didactics is emphasized, as evidenced by his numerous disciples who are now worthy descendants - exponents of the Romanian choral conducting art.

In September 2024, the volume *Reference sound and the ark of Western music* by Mircea Tiberian was published, an incursion into the complexity of musical language from the perspective of the sonic discourse and the ordering of the elements that compose it. George Natsis signs the review of this volume and emphasizes how the book offers a special experience at the level of a somewhat deeper knowledge of the musical phenomenon, with a content organized from original perspectives and with many ideas to be appreciated.

The CD no. 17 of the collection *Anthology of Romanian Music* published by the Union of Composers and Musicologists of Romania is a portrait dedicated to the composer Ionel Tudor, which contains pieces by him appreciated on the stages of the biggest music festivals in Romania. The CD review is written by Octavian Ursulescu who traces and emphasizes the excellence of Ionel Tudor in Romanian pop music, as a memorable landmark in the evolution of this musical genre.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Afinități electice muzicale¹ Aurel Stroe în context internațional

Corneliu Dan Georgescu

Nu Goethe a inventat tema „Faust”, ci *componenta psihică* Faust a creat personalitatea lui Goethe – susține psihologul analitic Carl Gustav Jung [Jung 1962:262]. El consideră că o anumită idee, care întruchipează o experiență de viață profundă, arhetipală, trăiește o viață proprie și poate acapara, „vrăji” oamenii, modelându-i pe ei și creația lor în consecință. Este posibil ca o astfel de idee să aibă rădăcini vechi și totuși să fie abordată, „descoperită”, din nou și din nou. Prin urmare, atunci când examinăm contactele stilistice, deci apropierea dintre compozitorii care utilizează aceeași idee mai importantă, nu trebuie să uităm trei premise: în primul rând, prioritatea alegerii unei idei are doar o valoare relativă, documentară, nu și estetică; în al doilea rând, nu este vorba de a pune astfel la îndoială originalitatea unui compozitor; și în al treilea

¹ Expresia *Afinitățile electice* este cunoscută mai ales ca titlu al unui celebru roman de Johann Wolfgang Goethe, scris în 1809 (original în germană: *Wahlverwandschaften*). Am apelat intenționat la această formulă, pentru că este exact termenul de care aveam nevoie pentru a exprima ceva special, ceva care semnifică mai mult decât o apropiere sau o înrudire obișnuite. Am în vedere o *comunitate spirituală de idei profundă, esențială*, cu multe *relații cu subconștientul* și cu importante *caracteristici arhetipale*. *Afinitățile electice* (prin care înțeleg astfel ceva de genul „sensibilități reciproc atractive special alese”) îmi pare o formulă binevenită mai ales pentru muzică, domeniu în care se pot găsi multe asemănări între compozitori diferiți ce nu pot fi explicate prin „împrumuturi” voluntare, conștiente.

Sub titlul *Musikalische Wahlverwandschaften. Aurel Stroe im internationalen Kontext* acest text a fost prezentat pe 11.10.2024 în cadrul simpozionului internațional de la de la *Hochschule für Musik Dresden – Institut für Musikwissenschaft*, intitulat *Aurel Stroe. Eine Arbeitstagung von Musikwissenschaftler innen aus Rumänien und Deutschland*. El a fost însoțit de o prezentare în format PPT cu date și explicații suplimentare, portrete ale compozitorilor menționați și exemple muzicale. Spre deosebire de alte situații similare, textul comunicării în limba germană, limitat de condițiile respectivei sesiuni, este prezentat aici în forma în care a fost expus, de data aceasta doar tradus în limba română, nefiind prelucrat sau extins, de unde și concizia sa, ca și eventuala lipsă a unor detalii sau comentarii.

rând, nu trebuie sperat că tot ceea ce privește stilul un compozitor poate fi astfel explicat.

Premierele pieselor *Metastasis* de Xenakis în 1955, *Klavierstück Nr. XI* de Stockhausen în 1956, *Quattro Pezzi per Orchestra* de Scelsi în 1959, *Composition 1960 No. 7* de La Monte Young în 1960, *Apparitions* și *Athmosphères* de Ligeti, în 1959, respectiv, 1961, au adus inovații radicale avangardei occidentale și nu au rămas fără ecou în muzica tânărului, pe atunci, compozitor Aurel Stroe. Dacă acceptăm afirmația lui Ton de Leeuw conform căreia ideile sau sugestiile lui **Claude Debussy** au stat la baza aproape tuturor inovațiilor majore ale secolului al XX-lea (inclusiv construirea muzicii prin juxtapunere, în locul unui proces coerent, evolutiv, „emanciparea” armoniilor consonante sau disonante, sau interesul pentru structurile „muzicii exotice”), vom înțelege mai bine multe dintre lucrările lui Stroe. Pentru că respectul său pentru Debussy înseamnă mult mai mult decât includerea unui citat din *Ondine* („Un reste non-assimilé...”) în *Prairie-Prières*, 1993, sau denumirea primului preludiu din *Preludiile lirice*, 1999, „Entre Debussy et le Maître Pérotin”. Dar desigur că sugestiile lui Debussy trebuiesc înțelese mai larg.

Într-o lucrare timpurie a lui Aurel Stroe, cum este *Sonata I pentru pian*, 1955, precum și în unele dintre primele sale compoziții, câteva *Colinde* pentru pian (*Miniaturi*, 1947), se pot recunoaște unele asemănări cu **Béla Bartók**. Interesul pentru genul folcloric „colinde” rămâne o constantă atât la Bartók (de la *Colinde românești* pentru pian, 1915, la *Cantata Profana*, 1930), cât și la Stroe. Acesta din urmă folosește melodii întregi, fragmente sau elemente – de exemplu, alături de *Sonatele pentru pian I și III*, în *Concertul pentru clarinet*, 1975, în *Humoreske*, 1997, sau în lungul ostinato ritmic „colinda infinita” din *Ciaccona con alcune licenze*, 1995. Atât cvarta augmentată tipic bihoreană, cât și ritmul colindei aparțin folclorului românesc; se pare însă că interesul lui Stroe pentru ele a fost mai degrabă stimulat prin muzica lui Bartók. Pe lângă colinde, alte elemente folclorice, cum ar fi cântece sau melodii de joc, se regăsesc la Stroe și în unele *Mobile* din mai multe compoziții, iar piesele pentru orchestră *Canto I și II*, 1967, respectiv 1971, sunt construite pe o linie extinsă, bazată exclusiv pe alăturarea unor fragmente de melodii tradiționale din întreaga lume „de-ritmizate”. Nicolae Teodoreanu pledează pentru recurgerea la etnomuzicologie pentru a înțelege mai bine logica tuturor convergențelor posibile între culturi muzicale diferite [Teodoreanu 2017:123]. Dar Stroe nu va căuta întotdeauna convergențele, iar aceste două compoziții rămân mai mult un gest cultural-politic, care ar trebui să sublinieze atitudinea sa internaționalistă declarată. Deoarece, spre deosebire de alți compozitori contemporani, de exemplu Stockhausen (*Telemusik* 1966), în masa sonoră complexă a pieselor *Canto* abia dacă este perceptibilă o melodie sau un fragment.

Poate chiar mai profundă, dacă nu atât de concretă, este afinitatea lui Aurel Stroe cu **Igor Stravinski**. Dacă Stroe nu urmează gustul pronunțat pentru

parodie al acestuia, găsim la el un interes special și consecvent pentru bizar, pentru accente grotești sau asimetrii generale în formarea grupurilor melodice sau a ritmurilor, precum și, în *Monumentum*, 1965, un principiu formal foarte apropiat de cel inspirat de Renaștere din piesa lui Stravinski, *In Memoriam Dylan Thomas*, 1954. Dar și refuzul radical al romantismului, sentimentalismului, îl apropie pe Stroe de Stravinski.

În procesul de afirmare a ideii de *continuum* în anii 1955-65, compozițiile lui **Giacinto Scelsi** au jucat un rol decisiv, mai ales *Quattro pezzi per orchestra*, 1959, una dintre puținele sale lucrări care a fost interpretată fără mare întârziere. Scelsi a dezvoltat un anumit concept de sunet „sferic”, care integrează elemente microtonale și constă în prezența constantă a unui ison în mișcare, utilizarea forței unui interval, o tensiune permanentă, explorarea microcosmului nuanțelor fine, variația culorii timbrale prin *tremolo* și repetiția suntelor. Dar contactele dintre Stroe și Scelsi în domeniul unui „continuum modulant”, deci în continuă variație, nu sunt simplu de definit și necesită o analiză specială, mai ales pentru acești doi compozitori care, ca puțin alții, își conduc ideile până la consecința lor extremă. Ocazional pot fi găsite și idei concrete comune, cum ar fi scriitura cu totul particulară, pointilistă a vocii, în unele piese din ciclul *Canti del Capricorno* de Scelsi, 1962-72 (inspirate de Michiko Hirayama), pentru voce, gong, blockflöte, saxofon, contrabas și percuție, înregistrate pentru prima oară în 1969, și liederurile pe versuri de Morgenstern de Stroe, pentru soprană, saxofon și percuție, compuse și cântate în 1987.

Există însă un caz extrem al continuumului: *Composition 60#7* de **La Monte Young**, 1960, care constă dintr-un singur sunet „fără sfârșit”, o pedală pe o cvintă cu indicația „a fi ținută mult timp” [“to be held for a long time”]: o ruptură radicală cu abundența de informație, pe atunci comună în muzica post-serială, stocastică sau aleatorică. Folosit ca ison, acest procedeu poate fi auzit adesea în muzica românească, folclorică sau cultă, între altele, și în *Concertul pentru clarinet* al lui Stroe, 1975, în muzica sa de operă (de exemplu, la începutul operei a II-a din trilogia sa lirică, *Orestia, Choephorele*, 1977), în *Ciaccona*, 1995 etc., unde pasaje lungi sunt însoțite de un fundal static (un trison major sau un *cluster*). Dar „isonul de lungă durată” nu a fost inventat nici de Scelsi, nici de La Monte Young sau de Stroe, ci este un procedeu universal, la fel de vechi ca muzica însăși. În muzica bizantină tradițională el este de la sine înțeles.

Înrudirea lui Stroe cu lumea muzicală a lui **György Ligeti** este fundamentală și nu se reduce nicidecum la contacte în domeniul folosirii continuumului sau al compoziției suprafețelor sonore (Klangflächenkomposition), așa cum rezultă din comparația dintre *Apparitions*, 1959, *Atmosphères*, 1961, respectiv *Arcade*, 1963, *Laude* I, II, 1966, 1968 sau *Canto* I, II, 1968, 1971, sau la înrudiri în domeniul folosirii microintervalor, a micropolifoniei și a poliritmiei. Amândoi au trecut „pe lângă” sau „prin”

folclorism, aleatorism, minimalism, „atemporalitate”, polistilism, teatru muzical, fără a se opri la ele. Esențială este însă mai ales apropierea acestor doi compozitori la un nivel profund: este vorba de interesul lor constant pentru muzica non-europeană, pentru alte culturi, paradigme.

Relația lui Stroe cu **Edgar Varèse** este de asemenea fundamentală. Ea include atât utilizarea unor ansambluri instrumentale neobișnuite și a unor culori timbrale speciale, cât și conceperea formei prin simpla însușire a acestora (conform uneia dintre sugestiile lui Debussy). Un eseu al lui Adalbert Grote analizează în detaliu relațiile complexe dintre *Quintandre* de Stroe, 1984, și *Octandre* de Varèse, 1934 (premieră în 1965), și descrie unele procedee comune, cum ar fi: preferința pentru registrele extreme, transparența culorilor, repetițiile frecvente de sunete, interesul pentru structurile primitive, pentru „forțele naturale”, dar și pentru știința modernă [Grote 2017:152]. Caracteristică și aproape unică pentru acești doi compozitori este relația cu totul specială dintre zgomot pur și structuri melodice foarte simple, naive, aproape copilărești.

La numai un an după *Uvertura burlescă*, în 1961, se manifestă o primă schimbare clară de orientare la Stroe, schimbare care este dusă la extrem în ciclul *La Démarche Musicale* cu *Muzica de concert pentru pian, percuție și alămuri*, 1965.

Această *Muzică de concert* are patru părți: (1) *Moto Perpetuo-Scherzando*, segment în care pianul este privit ca un instrument de percuție alături de patru percuționiști „reali”, (2) *Armonia*, care constă dintr-un *tenuto* executat de alămuri, care își fac intrarea abia aici, (3) *Delirando-Impetuoso*, singura mișcare în care pianul, percuția și alăturile se întâlnesc și (4) *Armonia*, repetiția exactă a celei de-a doua mișcări. O analiză descriptivă pas cu pas a microformei ar fi ineficientă, deoarece fiecare mișcare este o muzică „atemporală”: nu există o evoluție, o dezvoltare în timp perceptibilă. Potrivit primului interpret al compoziției, Constantin Ionescu-Vovu, căruia lucrarea i-a și fost dedicată și care a scris un studiu amplu asupra acesteia, primele trei mișcări trebuiau interpretate *attacca*, doar o pauză lungă *ad libitum* înainte de a patra mișcare era prevăzută [Ionescu-Vovu 2011:102]. Din păcate, această importantă instrucțiune a fost rareori urmată.

(N.B. În exemplul muzical din această piesă, inclus în prezentarea publică a comunicării, un fel de „rezumat” al celor patru părți ale compoziției lui Stroe, am respectat această indicație a compozitorului: nu există pauze între primele trei părți, doar cea de a patra este precedată de o lungă pauză. Efectul dorit este evident, se accentuează astfel „absurdul temporal” cauzat de o repetiție, dacă se poate spune astfel, „ultra-redundantă”: în timp ce primele trei părți formează un bloc continuu, axat pe materiale foarte diferite, cea de a patra, aduce, după o lungă așteptare a ceva cu totul nou, cum ar fi fost „normal”, tocmai ceva cu totul cunoscut).

Contactele lui Aurel Stroe cu **Iannis Xenakis** sunt de o natură aparte. În cele ce urmează, cu prilejul unei comparații între lucrarea citată mai sus și *Eonta* de Iannis Xenakis, 1994, sunt discutate și unele aspecte intime ale raportului între notația și percepția muzicii.

Aurel Stroe a declarat în repetate rânduri că el nu scrie muzică stocastică, deoarece muzica sa este strict determinată de programele de calculator din acea vreme (*MusGener, Prat, Atif* [Arzoiu 2017:10]). Dacă există o contradicție flagrantă între modul în care este produsă o *muzică strict programată*, adică *omogen logică* și o muzică care se presupune a fi *omogen ilogică*, haotică, aleatorie, cum este *muzica stocastică* a lui Xenakis, nu același lucru se poate spune despre rezultatul sonor al acestor două procedee: în cazul lucrărilor menționate mai sus ale acestor doi compozitori, există multe asemănări pregnante.

Această problemă merită însă mai multă atenție. Aproximarea la nivel auditiv dintre distribuția foarte complexă a sunetelor din *muzica complet determinată* a serialismului integral târziu și distribuția haotică din *muzica improvizată complet nedeterminată*, „legalizată” prin muzica aleatorie, pare, dintr-o perspectivă mai largă, de netăgăduit. Am arătat în mai multe texte, în special în cele cu referire la improvizație [Georgescu 1995:62-63], că în multe cazuri „extremele se ating”. De exemplu, muzica programată pe calculator, a cărei desfășurare este strict controlată logic, poate simula improvizația spontană chiar mai convingător decât ar putea fi vreodată improvizația reală, efectivă. Sau: sentimentul de „atemporalitate”, de suprimare a timpului, de monotonie, poate apărea în mod paradoxal atât dintr-o aplicare radicală a *principiului iterativ* al formei, cât și a *principiului progresiv* al formei, adică, atât prin *prea puțină*, cât și prin *prea multă* informație. Dacă suntem interesați de rezultatul sonor – iar muzica este gândită pentru a fi ascultată, nu analizată – cu greu vom putea găsi diferențe sonore semnificative între o distribuție haotică *strict controlată* și una *strict necontrolată* a materialului. Stroe ne-a reamintit nu doar o dată că *întâmplarea pură* este foarte greu de obținut empiric; doar un program complex, logic, de calculator o poate genera. De fapt, problema se reduce la necesitatea de a separa modul în care *ceva este produs* în comparație cu *rezultatul obținut*. Astfel, entropia maximă poate fi generată fie printr-o distribuție probabilist-stocastică, fie prin metode complexe permutațional-combinatorii, fie „spontan”, prin improvizație (în măsura în așa ceva există și nu este decât o iluzie). Va fi dificil, dacă nu imposibil, să se facă distincția între ele la nivelul percepției. Desigur însă că, din punct de vedere al tehnicii componistice, este important și „cum a fost realizat” ceva.

Mai ales în acest sens este semnificativă apropierea dintre *Eonta* pentru alămuri și pian, 1964, de Iannis Xenakis, și *Muzica de concert pentru pian, percuție și alămuri*, 1965, de Aurel Stroe. Există multe diferențe între aceste compoziții, mai presus de toate, piesa lui Xenakis este mai variată, mai complexă decât cea a lui Stroe, atât în macroforma sa, cât și în detalii; dar

piesa lui Stroe este mai radicală, își conduce ideile fără niciun compromis până la consecința lor maximă.

Trecând peste obiectivitatea, „non-expresivitatea” extremă a limbajului muzical, care înrudește esențial acești doi compozitori, apropierea se referă inițial la alegerea formației: un grup de instrumente de alamă în opoziție cu pianul solist (însoțit de percuție în cazul muzicii de concert a lui Stroe), o opoziție între două mase sonore bogată în contraste și care amintește vag de opoziția clasică între *tutti* și *solo*. *Tutti*-ul din partida alămurilor oferă momente de stabilitate printr-o omofonie relativ simplă (care la Xenakis poate fi înlocuită și de lungi pauze), în contrast cu partea solistică a pianului de concert, care interpretează cu o virtuozitate implacabilă, aproape mecanică, o muzică, monotonă în variabilitatea sa informală complexă. Ceea ce au în comun ambele compoziții este deci, pe de o parte, *distribuția probabilistică cvasi-haotică*, programată sau haotic-stocastică a sunetelor în ceea ce privește înălțimea, durata, registrul și modul de atac, care impune un fel de „hegemonie a microstructurii” pe suprafețe mari, suprasaturate, prin aglomerări sau diluări succesive, și, pe de altă parte, *geometria arhitecturală elementară a macroformei*. Astfel se creează contraste maxime în ceea ce privește culoarea timbrală și designul muzical al părții de pian în comparație cu alămurile: *secco versus tenuto*, salturi de intervale *versus* sunete statice, grade diferite de densitate timbrală, disonanță, stridentă, respectiv agresivitate, violență. În cazul muzicii de concert a lui Stroe, contrastul dintre entropia extremă a pasajelor dinamice, în continuă schimbare, care se desfășoară imprevizibil, ale pianului *solo* (în părțile 1 și 3) și redundanța maximă a armoniei statice, fără dezvoltare, care se desfășoară previzibil, a alămurilor *tutti* (părțile 2 și 4 – opoziție pe care el o probase anterior în *Oedip la Colonna* după Sofocle, 1963) este maxim; el nu este de găsit la Xenakis în această măsură. Repetarea exactă a părții a 2-a ca parte a 4-a este un alt efect șocant la Stroe, care aduce ceva parcă predestinat, ca un fenomen natural inevitabil.

(N.B. Majoritatea ideilor din aceste ultime paragrafe au fost preluate din: [Georgescu 2022:14-24].)

În timp ce Stroe își va extinde considerabil paleta compozițională în anii următori, interesul său pentru includerea pasajelor pseudo-haotice (în special în sensul improvizațiilor colective cu accent pe *Mobile*) se regăsește și în ultimele sale compoziții scrise la Mannheim după 1985. Simplitatea impresionantă, „olimpiană” a arhitecturii geometrice, cu linii clare, aproape clasice, precum și duritatea limbajului, inclusiv a culorilor timbrale, cu expresivitatea (mai bine zis, cum am afirmat mai sus, non-expresivitatea) lor proprie, eliberată de orice sentimentalism, vor aparține de asemenea muzicii sale până la sfârșit.

Nu poate fi trecută cu vederea admirația profundă a lui Stroe pentru **Gustav Mahler**, deci pentru un compozitor foarte îndepărtat de atitudinea sa estetică, fundamental pro-franceză, ca și simpatia sa pentru Friedrich Nietzsche [Leahu 2017:111], filosof căruia îi datorează și înțelegerea specială a

tragediei antice. Ce găsește Stroe la Mahler poate fi exprimat chiar prin citarea declarațiilor sale. El vorbește despre o „catastrofă a ideii de stil” în *Simfonia a IV-a*, despre echilibrarea forțelor distructive prin forțe unificatoare în *Simfonia a V-a* [Arzoiu 2003:12], despre „disoluția ca fenomen caracteristic simfoniilor mahleriene” [Arzoiu 2003:13], despre „pasațele dulci sau amenințate de kitsch” [Arzoiu 2003:15], ca și despre „o bucățică de haos în muzică” [Arzoiu 2003:66]. În sfârșit, el afirmă: „Privind muzica lui Mahler de la nivele mai joase se găsesc multe lucruri care te înspăimântă, rupturi, accidente, dar urcând la un nivel mai înalt totul se constituie ca o mare împlinire” [Arzoiu 2003:153]. Este vorba așadar atât de contradicții irezolvabile, de depășirea lor, cât și, cel puțin la modul general, de ideea unei *gândiri morfogenetice*. În finalul dialogurilor sale cu muzicoloaga Ruxandra Arzoiu, Stroe afirmă cu referire la Mahler: „Sunt aprecierile mele, criteriile mele și las libertate totală altora să își aleagă alți zei pentru că eu mi l-am ales” [Arzoiu 2003:160].

Se pune desigur și problema *afinităților elective* ale lui Stroe în cadrul culturii românești. Dacă similitudini între Stroe și sculptorul **Constantin Brâncuși** în sensul unui *primitivism arhetipal* sunt relativ ușor de găsit, iar unele procedee tehnice izolate (de exemplu, utilizarea modurilor complementare) le împărtășește Stroe cu colegii săi de generație, nu există aproape deloc contacte semnificative cu muzica românească a vremii. Această afirmație se referă la opera sa începând cu *Arcade*, 1962-63. Același lucru este valabil și în ceea ce privește contactul lui cu muzica lui George Enescu. Dar această ultimă ipoteză ar trebui să constituie o întrebare deschisă, nu în ultimul rând deoarece comparații se pot face la niveluri foarte diferite.

Sursele de inspirație filosofică și științifică ale lui Stroe nu sunt discutate în acest text.

Setul de afinități muzicale ale lui Stroe, prezentat aici sub forma unei prime schițe a acestui subiect și ilustrat prin opt compozitori (Bartók, Stravinski, Scelsi, La Monte Young, Ligeti, Varèse, Xenakis, Mahler) din șapte țări (Franța, Ungaria, Rusia, USA, Italia, Germania, România), în cadrul unei „axe” între Debussy și Brâncuși, poate spune multe, dar nu totul despre muzica lui. Trebuie remarcat faptul că majoritatea compozitorilor menționați mai sus sunt personalități izolate, care nu se situează pe linia principală a dezvoltării muzicale a timpului lor, în special Varèse, Scelsi, La Monte Young. S-ar mai putea menționa, de asemenea, ca *afinități muzicale* ale lui Stroe, opțiuni sau elemente comune cu Gesualdo da Venosa, ultimele cvartete ale lui Beethoven sau cu Alban Berg, Eric Satie, André Jolivet, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, John Cage, Mauricio Kagel, Charles Ives, Morton Feldman, Zygmunt Krauze și a sa *Unitary Music*. Toate acestea se referă mai ales la perioada sa timpurie; odată cu perioada Mannheim, astfel de convergențe sunt mai puțin perceptibile, dar nu cu totul absente. De remarcat însă și faptul că Stroe a adoptat de obicei doar idei izolate din diverse surse, idei care rezonau cu propriile sale concepții, concepții ce permit la rândul lor o neobișnuită

variabilitate, fără a conduce la eterogenitate. De aceea, *disocierile* sale față de aceiași compozitori nu sunt mai puțin semnificative: înclinația lui Debussy către muzica distractivă, dinamismul neoclasic quasi-mecanic al lui Bartók și Stravinski, fundalul mistic al lui La Monte Young sau expresivitatea târziu-romantică a lui Mahler i-au rămas lui Stroe cu totul străine.

Concluzii:

1. Avangarda muzicală românească a anilor 1960-1980, în paralel cu o cunoaștere mai profundă a operei târzii a lui Enescu și în ciuda dificultăților de natură politică de tot felul, a privit cu mare atenție fiecare nouă idee apărută în Occident, idee pe care apoi a adoptat-o și prelucrat-o fără nicio urmă de complex de inferioritate. Termenul de „adoptare” nu este însă pe deplin corect, deoarece multe asemenea idei (isonul, haosul, bizarul, grotescul, micro-intervalele, „atemporalitatea”), la fel ca și „ideea Faust”, pot avea o viață proprie, independentă: ele nu provin de la un singur compozitor, dar pot atrage și modela fiecare compozitor în parte.

2. Totuși, doar ideile corespunzătoare unui anumit *set de afinități elective* și-au găsit un interes durabil în muzica românească.

3. Acest *set de afinități* poate fi extins, iar o mare personalitate poate propune un nou set, propriu. Foarte simplificat: dacă *setul de afinități elective* al lui Enescu era bazat pe linia *Brahms-Wagner-Fauré-Dukas plus muzica românească lăutărească*, anii 1960-70 au integrat mai târziu în această muzică și elemente din liniile *Schoenberg-Boulez* și *Stravinski-Bartók-Messiaen*.

4. Iar după 1965, Stroe a reușit să impună un *set propriu de afinități elective*, nou, inedit în România și, mai ales, mult mai larg. Datorită capacității sale de a accepta contradicțiile și de a gândi sintetic „deasupra” lor, muzica românească a cunoscut un progres major în anii 1960. Se poate spune că muzica românească *după Stroe* este diferită față de ceea ce era ea *înainte de Stroe*.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Arzoiu, Ruxandra, *În universul simfoniilor lui Gustav Mahler. Dialoguri cu compozitorul Aurel Stroe*. București, 2003.

Arzoiu, Ruxandra, *Timpul nemântuit. Paradigme culturale în muzica lui Aurel Stroe*. București, 2007.

Cavana, Bernard, Despina Petecel-Theodoru, Angelika Kohli-Stroe, Ruxandra Arzoiu, Petruța-Maria Coroiu, Laurențiu Beldean, Ludovic Bács, Ana Szyłágyi, Constantin Ionescu-Vovu, *Aurel Stroe și tradiția muzicală europeană*. București, 2011.

Dediu, Dan, *Siluețe în mișcare. Eseuri despre compozitori români [Silhouettes in movement. Essays about Romanian composers]* Artes. Journal of Musicology, București, 2021, <https://doi.org/10.35218/ajm-2023-0015>

Georgescu, Corneliu Dan, *Improvisation in der rumänischen traditionellen Musik*. Eisenach, 1995.

Georgescu, Corneliu Dan, *Aurel Stroe și Iannis Xenakis - scurte întâlniri stilistice providențiale* (conferință la simpozionul online de la SIMN București, 27-28 mai 2022). Publicată în: *Muzica*, 4/2022, p. 14-24, și în Corneliu Dan Georgescu, *Studii și eseuri de muzicologie Vol. III, Monotonia ca principiu estetic*, București 2022, p. 487-494.

Grote, Adalbert, *Quintandre de Aurel Stroe*. În: Olguța Lupu (coordonator), *Pascal Bentoiu. Aurel Stroe. Schițe de portret*. București 2017, p. 147-160.

Ionescu-Vovă, Constantin, *Muzica de concert pentru pian, percuție și alături și creația lui Aurel Stroe din anii '60-'70*. În: Bernard Cavana... *Aurel Stroe și tradiția muzicală europeană*. București, 2011, p. 91-109.

Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*. Geneva, Éditions du Mont-Blanc, 1962.

„Ce n'est pas Goethe qui a 'fait' Faust, c'est la composante psychique Faust qui a fait Goethe” [*Psychologie de l'inconscient*. p. 262].

Leahu, Alexandru, *Destinul în tragedia antică și în muzica Orestilor lui Aurel Stroe*. În: Olguța Lupu (coordonator), *Pascal Bentoiu. Aurel Stroe. Schițe de portret*. București 2017, p. 111-115.

Leeuw, Ton de, *Muziek van de twintigste eeuw*. Utrecht, 1964. Versiunea germană: *Die Sprache der Musik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, 1995.

Teodoreanu, Nicolae, *Două drumuri: al minții și al inimii în Choephorele lui Aurel Stroe*. În: Olguța Lupu (coordonator), *Pascal Bentoiu. Aurel Stroe. Schițe de portret*. București 2017, p. 123-146.

Exemple muzicale folosite în prezentarea publică a articolului, din data de 11.10.2024:

Iannis Xenakis: *Eonta* (p.a. 1964)

https://www.youtube.com/results?search_query=xenakis+eonta

Aurel Stroe: *Muzică de concert pentru pian, percuție și alături* (p.a. 1965)

https://www.youtube.com/results?search_query=aurel+stroe+music+from+concert

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

Elective musical affinities.

Aurel Stroe in an international context

It is generally accepted that, in addition to information of a historical-documentary nature, a detailed descriptive analysis of the musical structure is essential to the understanding of any composition. More than this, however, trying to determine a composer's own set of musical affinities in a broad context that transcends conventional political and cultural boundaries, especially in the case of a complex personality such as Aurel Stroe, could reveal interesting additional information about the development, the dynamics, the exchange of ideas of the period.

Arta de a compune tăcerea – pauza ca strategie componistică în muzica clasică occidentală. Câteva repere

Vlad Văidean

O aprinsă dezbatere despre natura spațiului a fost purtată, în secolul XVII, între filozofii Samuel Clarke și Gottfried Leibniz. Primul susținea concepția newtoniană, potrivit căreia spațiul există în mod absolut, adică găzduiește mișcările lucrurilor și ale corpurilor, totodată rămânând independent față de acestea. În fizica newtoniană este posibilă, cel puțin la nivel teoretic, imaginarea spațiului ca un recipient gol, sau umplerea lui cu un singur corp. Altfel spus, popularea spațiului reprezintă un fapt contingent. În schimb, Leibniz considera că spațiul nu este nimic altceva decât un sistem de relații între corpuri și lucruri, așa încât nu se poate vorbi despre el ca despre o entitate de sine stătătoare, și cu atât mai puțin nu se poate concepe ipostaza lui vidă sau locuirea lui cu un singur corp.

Ar putea fi imaginată angrenarea ipotetică a sunetelor muzicale și a tăcerii în fiecare din cele două raporturi enunțate. O concepție absolutistă asemănătoare celei newtoniene ar admite faptul că există într-adevăr un spațiu al tăcerii, pasibil de a fi populat cu sunete aranjate în secvențe artistice. Când se aude un sunet, el de fapt își face intrarea în spațiul preexistent al tăcerii, apoi își menține, o vreme, o anumită poziție în interiorul acestuia, adică survine după și este urmat de alte sunete, angajându-se în diverse raporturi cu ele, raporturi care la rândul lor se consumă în interiorul aceluiași atotcuprinzător și subzistent sân al tăcerii. În schimb, o concepție relativistă asemănătoare celei leibniziene ar susține că nu avem de-a face, în realitate, decât cu un sistem de relații urzite între evenimente sonore; spațiul tăcerii este, de fapt, o iluzie auditivă, o abstracțiune convențională pe care gândirea muzicală a adoptat-o tocmai pentru a se putea desfășura într-un mod cât mai coerent și autonom. Adevărul acestui fapt evident nu mai poate fi contestat, mai ales nu după ce inevitabila capodoperă 4'33" a fost ticluită¹. Însă dintr-un asemenea raționament s-ar putea deduce o concluzie inadecvată; s-ar putea crede că manifestările scriptice ale tăcerii – pauzele – nu sunt entități muzicale, de vreme ce nici sistemul de relații din care ele fac parte (adică tăcerea) și în care se află încastrate sunetele nu poate fi considerat o entitate reală.

¹ Vezi Vlad Văidean, „Arta de a plimba rama – tăcerea ca muzică a lumii în viziunea lui John Cage”, *Muzica*, București, an XXX, nr. 7, 2019, p. 49-74.

Apar, deci, câteva întrebări (majoritatea retorice): este tăcerea o condiție ontologică a muzicii, căreia nu doar îi susține, ci îi și influențează decisiv modurile de desfășurare temporală, sau ar trebui tratată doar ca un spațiu neutru, un recipient ce nu își pune amprenta asupra sunetelor care îl populează? Pot fi pauzele realmente considerate parteneri cu drepturi egale ai sunetelor muzicale? Sunt ele „bucăți” ocazional desprinse din spațiul înconjurător de tăcere în sânul căruia se desfășoară muzica, sau constituie mai degrabă aspecte structurale ale sistemului de relații plăsmuite între componentele muzicii?

Lăsând deoparte meditațiile ce se pot derula din belșug pe marginea tăcerii ca instanță deopotrivă originară și devoratoare a muzicii, propunerea însemnărilor următoare este întrucâtva mai pedantă, pentru că are în vedere să demonstreze într-o manieră mai aplicată ceva ce de regulă nu beneficiază de asemenea tratamente: adoptând logica unei perspective istorice și culturale fatalmente parțiale, voi urmări implicațiile tăcerii atunci când ea devine apartenență unui discurs muzical, deci contextualizată metric, comensurabilă ritmic și conotativă. Voi merge pe urmele câtorva ipostaze emblematice pe care le capătă în muzică tăcerea atunci când îi sunt valorificate valențele de strategie componistică activă, de agent ce modelează fluxul muzical, configurându-i limitele deopotrivă fizice și metafizice, articulându-i structurile prin elocvente demarcații și respirații, reliefându-i anumite gesturi, atitudini sau prelungiri spre inefabil. Pe scurt, invit la parcurgerea unei mici istorii (selective, deci subiective) a procedului tehnic cunoscut sub denumirea de *pauză muzicală*.

Preliminarii medievale – prime codificări ritmice ale pauzelor muzicale

Deși inițial, la fel ca în perioada monodiei gregoriene, notația polifonică medievală s-a rezumat la indicarea scurtelor momente de tăcere printr-un semn nedeterminat ritmic, dezvoltarea și rafinarea constantă a notației mensurale a determinat o sporire rapidă a exigențelor gradului de specificitate scriptică. Principiul identificării și măsurării cât mai exacte a înălțimilor melodice, respectiv a duratelor ritmice, a trebuit să se impună și în privința pauzelor, căci capacitatea de semnalare lămurită a acestora constituia, în fapt, capacitatea esențială de a evidenția diviziunile interne ale fluxului muzical, precum și disponibilitatea compozitorilor și a scribilor de a considera un asemenea demers drept un procedeu muzical necesar, asumat în mod explicit, dincolo de semnificația tacită a unor convenții nescrise.

Cel care a contribuit decisiv la cristalizarea și stabilizarea notației mensurale în secolul XIII a fost Franco din Köln, reputat teoretician, probabil și compozitor. Conform propriei semnături de la finalul tratatului *Ars cantus mensurabilis*, a deținut în orașul natal influența poziției de preceptor al Cavalerilor Ospitalieri din Ordinul Sfântului Ioan și a activat mai apoi la Paris, în calitate de capelan al Papei. Titlul citat apare pe frontispiciul principalei sale scrieri teoretice, elaborată în jurul anului 1260, abundant citită, copiată și

comentată în decursul următoarelor două secole, considerată manual de căpătâi în toată perioada ce retroactiv avea să devină cunoscută drept *Ars antiqua*. Spre deosebire de majoritatea autorilor de lucrări teoretice din acele vremuri, Franco din Köln își propusese în *Ars cantus mensurabilis* să evite speculațiile metafizice pe marginea muzicii și să ofere în schimb un ghid cât se poate de practic, presărat cu exemple muzicale special destinate cântăreților, pentru a le explica pas cu pas tehnicile componistice care făcuseră faima școlii de la Notre-Dame. El sintetiza de fapt, într-o expunere clară și logică, noua concepție asupra sistemului de notație muzicală pe care mulți alți teoreticieni începuseră să îl forjeze în anii 1240-1270.

Ideea cu adevărat inovatoare a tratatului pleda pentru determinarea duratelor ritmice nu numai în funcție de diverse reguli nescrise și de contextul cântării muzicale (după cum se întâmplase în sistemul modurilor ritmice de până atunci), ci într-o strictă dependență de simbolizarea lor pe pagina de hârtie. Franco din Köln propunea, în acest sens, șase semne pentru notarea proporțională a valorilor ritmice: *longa* dublă (intitulată mai târziu *maxima*), *brevis* și *semibrevis* (alte trei valori ritmice și mai scurte – *minima*, *semiminima/fusa* și *semifusa* – aveau să fie introduse ulterior în Franța); fiecare dintre acestea putea fi perfectă sau imperfectă, în funcție de subdivizarea în trei sau, respectiv, în două note cu valoare ritmică imediat inferioară¹. Prin corespondență, Franco din Köln a postulat simboluri care să semnaleze de asemenea și absența sunetelor: *pausa perfecta* (echivalentă cu o *longa perfecta*), *pausa imperfecta* (echivalentă cu o *longa imperfecta*, iar mai târziu cu o *brevis* alterată), *pausa brevis* (echivalentă cu o *recta brevis*), *pausa maior semibrevis* (echivalentă cu două treimi dintr-o *brevis*), *pausa minor semibrevis* (echivalentă cu o treime dintr-o *brevis*).

Mai exista și semnul *finis punctorum*, care nu avea o durată precis determinată, căci indica, printr-o linie verticală trasată pe tot portativul, cel mai consistent interval de tăcere, menit să încununeze încheierea unei secțiuni sau a unei piese în întregul ei. Adresată în mod direct călugărilor-cântăreți (care în acea perioadă erau și ascultătorii principali ai cântărilor gregoriene), această indicație avea menirea să-l numere printre ascultătorii săi și pe însuși Dumnezeu, așa încât pecetluirea muzicii prin păstrarea finală a unor momente de tăcere unanimă să devină un prilej – asemănător rugăciunii – de contemplație colectivă și de comuniune cu divinitatea. Importanța unui astfel de semn apare cu atât mai semnificativă cu cât prevestește, cel dintâi într-o manieră atât de explicită, valorificarea modernă a tăcerii în sălile de concerte, ca procedeu ritualic de înrămare estetică și instituțională a operelor muzicale. Căci atunci, în decursul secolului al XIX-lea, s-a petrecut translarea atmosferei de devoțiune liturgică în templele seculare ale artei, pentru a selecta și izola astfel un spațiu imaginar privilegiat, în care lucrările muzicale autonome să

¹ Franco din Köln se numără printre puținii autori ce precizează în mod explicit faptul că această codificare ternară, în care rolul ordonator și estetic superior îl deține numărul trei, reflectă perfecțiunea Sfintei Treimi.

ruleze netulburate de zgomotul social al lumii din afara sălilor de concerte. De altfel, prilejuirea unor momente tăcute de coeziune spirituală între muzicieni și ascultători a devenit pentru romanticii târzii aproape un manierism, prin notarea frecventă în partituri a unei *fermata* deasupra barei duble finale, ori prin adăugarea unei ultime măsuri de tăcere generală, la rândul ei deseori însoțită de o *fermata*.

Cu privire la teoretizarea lui Franco din Köln, s-ar mai putea susține că atenția specială pe care a acordat-o pauzelor muzicale se încadra într-un anumit spirit al vremii, căci posibilitatea (ori imposibilitatea) măsurării absenței unei cantități constituia un subiect de intense dezbateri în cercurile filozofice pariziene, cu atât mai intense cu cât între numerele romane, aflate pe atunci în uz, nu se regăsește vreunul echivalent cu ceea ce arabii știuseră să noteze prin cifra zero. În orice caz, faptul că absența sunetului a început să fie măsurată a adus certe beneficii și a contribuit la dinamizarea artei muzicale în Occident. De pildă, o tehnică muzicală sofisticată, nouă pe atunci, precum *hocquetus* nu ar fi fost posibilă fără notarea minuțioasă a pauzelor. Franco din Köln a mai surprins, în acest sens, încă un aspect esențial – acela că eficiența tăcerii depinde de atitudinea celor ce cântă, de receptivitatea lor sporită: atunci când, în context polifonic, apărea specificată tăcerea unei anumite voci (*vox amissa*), cântăreții în cauză nu aveau nicidecum căderea să se rezume la faptul de a asigura, în mod pasiv, vacuitatea acustică a vocii respective, ci ei trebuiau să se angajeze activ în ascultarea restului vocilor (*vox prolata*). Ulterior, o scrupulozitate sporită în legătură cu situația semnalată prin *vox amissa* i-a determinat pe scribii medievali să adopte faimosul imperativ latin *tacet*, rămas în uz până în prezent, ca un procedeu de simbolizare generală și abreviată a perioadelor de tăcere neîncadrate metric¹.

Pauza ca figură retorică în muzica vocală renescentistă și barocă

Exigența preciziei în notarea muzicii a obligat nu numai la redarea acribică a gândului muzical prealabil, ci totodată a stimulat noi și originale manipulări ale acestuia, influențând ea însăși configurația gândirii componistice. În deceniile din jurul anului 1400, muzicieni savanți precum Dufay, Ockeghem sau Busnois au excelat în folosirea unei stufoase și subtile notații polifonice, în cadrul căreia pauzele, efectele *hocquetus* și sincopările retorice alcătuiau un arsenal tehnic de extrem rafinament. Puțin mai târziu, această valorificare manieristă a notației muzicale și-a extins semnificativ implicațiile, până s-a ajuns la plăcerea cu care madrigaliștii italieni și englezi de

¹ Pentru redactarea acestor observații rezumative despre teoretizarea pauzelor realizată de Franco din Köln, am consultat traducerea în engleză a unor fragmente din *Ars cantus mensurabilis*, inclusă în *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*, ed. Oliver Strunk, W.W. Norton & Company, New York, 1950, p. 139-159. Vezi și Ian D. Bent, „Musical notation”, *Encyclopædia Britannica*, 1998, <https://www.britannica.com/art/musical-notation>.

la cumpăna secolelor XV-XVI sugerau sensuri extra-muzicale prin simboluri și încifrări pur muzicale: uneori culoarea neagră a notelor era folosită pentru evocarea întunericii sau a morții, altele dimpotrivă, notele nu erau umplute, astfel încât culoarea lor albă să facă trimitere la lumină sau puritate. Scrierea încrucișată a unui grup de note constituia simbolizarea vădită a crucifixului, procedea atât de îndrăgit și de Bach mai târziu. Nu de puține ori pasiunea caligrafică lua chipul unor somptuoase și întinse tapiserii, gândite să seducă mai degrabă ochiul decât urechea, căci acestea din urmă îi era aproape imposibil să discearnă luxuriantele hățșuri sonore ce rezultau din cântarea propriu-zisă a respectivelor jungle polifonice. Chiar așa a și fost poreclită această erudiție muzicală superlativă – „muzică a ochiului” (după sintagma binecunoscută a lui Alfred Einstein), scoțându-se astfel în evidență faptul că surplusul de indicații scrise ajunsese în secolul XV să facă parte integrantă din modul în care era concepută și receptată muzica.

Evoluția aceasta fusese favorizată și de schimbarea decisivă de paradigmă pe care gândirea muzicală a cunoscut-o spre sfârșitul secolului XV, ca urmare a răspândirii viziunii umaniste și a redescoperirii tratatelor antice greco-latine despre retorică și oratorie (Aristotel, Cicero, Quintilian). Pe scurt, se impusese ideea generală că „muzica poate și trebuie să exprime conținuturi afective, picturale”¹. Dacă teoreticienii și polifoniștii medievali prețuiseră arta muzicală în primul rând în virtutea congruenței sale (simbolice sau efective) cu legile și principiile fizico-acustice, matematice, ale universului, renașterii în schimb adaugă acestei viziuni eminamente abstracte și cerebrale o mai pronunțată, mai explicită preocupare pentru compunerea, practicarea și receptarea muzicii în concordanță cu criteriile gramaticale, retorice și poetice. Altfel spus, îi conferă muzicii statutul de *limbaj*, care nu numai că traduce speculații numerice și viziuni mistice asupra orânduirii cosmice, ci totodată e apt și chiar dator să exprime, printr-o elocventă persuasiune, pasiunile ce orânduiesc sau, dimpotrivă, răvășesc sufletul omenesc. Structura însăși a învățământului occidental reflectase, în decursul aceluiași secol XV, noua concepție, determinând migrația muzicii din hotarele artelor exacte (așa-numitul *quadrivium*, alcătuit din aritmetică, geometrie, astronomie și muzică) și alăturarea ei disciplinelor liberale (gramatica, retorica și dialectica, reunite în *trivium*) ce aveau drept obiect de studiu arta folosirii și analizării limbajului în vorbire și în gândire. În definitiv, procedând astfel, universitățile europene nu făceau decât să repună în drepturi ceea ce încă de la grecii antici, atât de atenți la ethosurile diferite ale modurilor muzicale, fusese recunoscut drept cea mai covârșitoare putere a muzicii, deopotrivă fermecată și primejdioasă – puterea de înrăurire a sentimentelor, modelarea benefică ori manipularea negativă a emoțiilor. Nu au lipsit, firește, nici din cântările liturgice medievale reflexele retoricii moștenite din oratoria antică; însă mai ales odată cu emanciparea polifonică petrecută în spațiul neerlandez, reflexele respective s-au subordonat

¹ Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2010, p. 68.

multă vreme idealului de orânduire matematică savantă, așa încât, printr-un soi de compensație, domeniul lor predilect de manifestare a ajuns atunci să se refugieze în sensibilitatea muzicală mai simplă, mai directă, specifică trubadurilor, apoi jonglerilor și menestrelilor, dar și în arta polifonică engleză și italiană, care se păstrase dintotdeauna mai apropiată de nevoia exprimării muzicale directe. Astfel, tocmai din contactul constant între elitista muzică sacră și „impura” muzică profană, apoi între franco-flamanzi și italieni, precum și între englezi și franco-flamanzi, avea să se impună definitiv conceperea muzicii în cheia expresivității retorice, „transformând compoziția muzicală într-o știință bazată pe relația cuvânt-sunet”¹.

Mai ales grație madrigaliștilor italieni din secolul al XVI-lea a căpătat expresie deplină noul ideal al îngemănării, aproape picturale, între cuvintele poetice și discursul muzical. Iar angajarea tăcerii sub forma pauzelor a constituit, în ansamblul acestui repertoriu, un procedeu expresiv într-atât de frecvent și de grăitor, încât ar fi cu siguranță o pedanterie redundantă tentativa utopică de a inventaria cât mai multe din situațiile survenirii sale. De aceea, întrucât include mai multe ipostaze relevante ale tăcerii valorificate expresiv, ar fi poate suficientă semnalarea unei capodopere precum *Sospirava il mio core*, inclusă de Carlo Gesualdo da Venosa în cel de-al treilea caiet al său de madrigale, publicat în 1595:

The image shows a musical score for five voices: CANTO, QUINTO, ALTO, TENORE, and BASSO. The score is for the madrigal 'Sospirava il mio core' by Carlo Gesualdo da Venosa. The lyrics are in Italian and describe the soul's longing for the Holy Spirit. The score is characterized by its complex polyphonic texture, with overlapping vocal lines and frequent rests, which is a key feature of the piece.

Ex. 1: Carlo Gesualdo da Venosa, *Sospirava il mio core*, măs. 1-9 [preluat din *Madrigali a cinque voci, Libro III*, ed. Christos Christodoulou, CC BY-NC 4.0, 2016, p. 25]

¹ Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte*, p. 59.

Plasticizarea suspinului prin întreruperi scurte și repetate ale unei melodii – procedeu foarte frecvent în multe lucrări vocale renascentiste și baroce – are parte în acest madrigal al lui Gesualdo de o concretizare dintre cele mai emblematice: verbul *sospirava* este întretăiat de suspinul muzical al pauzelor, iar fiecare apariție a substantivului *sospir* este urmată la rândul ei de câte o scurtă pauză pe tot parcursul piesei. O conotație diferită poartă pauza de durată mai lungă ce împlinește muzicalizarea verbului *spiro*; în ea poate fi întrevăzută consacrată asociere a tăcerii cu evocarea muzicală a morții. Legătura dintre aceste două noțiuni a constituit, desigur, un străvechi și inepuizabil subiect de meditație pentru imaginația muzicală colectivă¹. Dar abia accentuarea, în Renaștere și în Baroc, a potențialului muzicii de a imita (străvechiul *mimesis* aristotelician) și influența expresiv afectele omenești va impune convingător simbolizarea muzicală a morții prin tăcere, echivalând transgresarea/ pierderea/absența vieții cu cea a sunetului. Din această perspectivă merită amintit cazul mai aparte al madrigalului *Ahi, misera mia vita*, compus în 1609 de Johann Grabbe, un discipol mai puțin cunoscut al lui Giovanni Gabrieli:

Ex. 2: Johann Grabbe, *Ahi, misera mia vita*, măs. 39-44

[preluat din Heinrich Schwab, „Kammermusik og lokalitet – fra den private til den offentlige præsentation”, *Musik og forskning*, vol. 24, 1998-99, p. 12]

¹ Ca un exemplu timpuriu poate fi citată în acest sens balada *Armes, amours/O flour*, compusă în secolul XIV de Franciscus Andrieu, pe versurile unei elegii scrise de Eustache Deschamps cu prilejul morții lui Guillaume Machaut (1377); textul refrenului se încheie cu sintagma „la mort Machaut, le noble retorique”, iar după cuvântul „mort”, apoi din nou după numele compozitorului, o pauză generală spintecă discursul tuturor celor patru voci, impunând deplângerea îndoliată a faptului că „nobila retorică” etalată de vocea lui Machaut s-a stins pentru totdeauna.

Se poate cu ușurință observa felul cum fiecare mențiune în text a cuvântului „moarte” determină stingerea treptată a fiecărei voci în parte, până când soprana rămâne să încheie singuratic discursul, pe un timp slab. Însă nu doar atât, căci finalul piesei ar putea fi catalogat drept un fel de reducere la tăcere a sopranelor, în sensul în care ultima intervenție melodică reprezintă coborârea într-un registru grav greu accesibil vocii respective, ceea ce probabil se vrea a fi sugestia unui tip de cântare imaginară, „tăcută”. E sesizabilă în plus, din punct de vedere armonic, omiterea unei cadențe explicite, semnătura pecetluitoare revenindu-i de fapt unei pauze semibreve, procedeu care în secolele următoare va constitui, după cum am precizat deja, un veritabil gest manierist, dar care încă poate fi considerat o inovație la vremea în care scria Grabbe. Conjugarea atâtor tehnici neobișnuite îl determină pe exegetul Heinrich Schwab să vadă în această abordare un tip de „exegeză muzicală de cel mai înalt nivel”, ce merită pe bună dreptate catalogată chiar ca o situație absolut unică în întreaga istorie a madrigalelor¹.

Importanța acordată de madrigaliști reprezentării afectelor în muzică a devenit, în perioada barocă, una dintre legile noilor forme scenice și semi-scenice care îmbinau textul literar, jocul dramatic și discursul muzical. Iar tăcerea, desigur, nu a încetat să fie considerată un dispozitiv retoric esențial, apt să contribuie, în momentele potrivite, la amplificarea tensiunii și caracterizarea psihologică a personajelor. Ea era angajată mai ales în acel stil *rappresentativo* derivat din declamarea expresivă a unui text poetic. Iată, de pildă, vestitul recitativ din actul al doilea al operei *Orfeo* de Monteverdi (1607):

The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's *L'Orfeo*, Act II, recitative "Tu se' morta". The score is written for voice and lute. The title "ORFEO" is at the top left. The lyrics are: "Tu se' mor - ta se' mor - ta mia vi - ta ed io respi - ro, tu se' da me par - ti - ta,". The score includes a piano introduction with the text "Un organo di legno e un chitarone (Largo)". The music is in a slow, recitative style with a prominent bass line.

Ex. 3: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, SV 318, actul II, recitativul *Tu se' morta*, măs. 1-6
[preluat din *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, vol. 11, ed. Gian Francesco Malipiero, Universal Edition, Viena, 1930, p. 62-63]

¹ „Dette er musikalsk eksegese på højeste niveau. At slutte en 5-stemmig madrigal på denne måde ved at undlade en afsluttende kadence må siges at være et absolut unikum i madrigalgenrens historie”. Heinrich Schwab, „Kammermusik og lokalitet – fra den private til den offentlige præsentation”, *Musik og forskning*, vol. 24, 1998-99, p. 11.

Orfeu tocmai a primit vestea morții Euridicei, iar solilocviul prin care își exprimă îndurerarea nu poate începe decât printr-o tăcere rănită a glasului său. Astfel, în răstimpul dilatat al primei măsurii, când sobrietatea vibrantă a atmosferei este statornicită prin acordul instrumental, ascultătorii au prilejul de a consuna cu încremenirea lui Orfeu, aproape auzindu-l cum își caută în gând cuvintele potrivite prin care să reacționeze. Apoi, odată ce și-a adunat puterile, prima lui intervenție pâlpâie scurtă și nesigură, ea însăși străbătută de tăcere, ca și cum nu ar vrea să dea crezare faptului evident pe care îl enunță: „tu... sei morta” („tu... ai murit”). Recade deocamdată în tăcere, luându-și din nou răgazul de a interioriza tragicul eveniment. Izbutește să extindă fraza începută, o răsuște astfel încât să se refere la propria lui condiție: „tu sei morta, mia vita” („tu ai murit, viața mea”). Încă o pauză se interpune, înainte ca Orfeu să remarce: „ed io respiro” („iar eu [încă] respir”). Astfel, printr-o iscusită dozare a tăcerilor, Monteverdi îi oferă, pe de o parte, personajului Orfeu mijloacele de a-și îngemăna propriul destin cu cel al Euridicei, iar pe de altă parte prilejuiește momente semnificative în care interpretul și ascultătorii săi se apropie cel mai mult de stadiul unei comuniuni de intenții.

Tăcerea capătă o altă fațetă pregnantă în prologul aceleiași opere:

Hor mentrei cantil al . ter . no hor lie . ti hor me . sti non si mo . va

Au . gel . lin fra que . ste pian . te ne a 'o . da

in que . ste ri . ve on . da so . nan . te et o . gni au .

. ret . ta in suo cam . min a 'ar . re . . sti .

Ex. 4: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, SV 318, Prolog, măs. 46-54
[preluat din *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, vol. 11, ed. Gian
Francesco Malipiero, Universal Edition, Viena, 1930, p. 7-8]

Aici cuvântul inaugurator îl deține însăși Musica, apărută pe scenă ca personaj alegoric (astfel de prezențe erau frecvente în acele prime opere din

zorii secolului XVII). După ce s-a adresat curtenitoare ascultătorilor, numindu-i „iluștri eroi” și „nobile vlăstare regale”, ale căror fapte înălțătoare nu pot fi pe deplin relatate; după ce și-a recapitulat „cartea de vizită” în tradiționala cheie pitagoreică, prezentându-se atât ca *musica humana*, capabilă deopotrivă să liniștească sau să aprindă inimile, cât și ca *musica mundana*, ale cărei cântece fermecate hrănesc dorul transcendent al oamenilor după armonia sferelor; și după ce anunță subiectul mirabilei și tragicei *favola in musica* ce stă să înceapă – povestea semizeului Orfeu, capabil, prin armoniile lirei sale, să îmblânzească fiarele sălbatice și să se coboare în tărâmurile morților; după toate aceste rafinate preliminarii, Musica le adresează tuturor ascultătorilor – păsări, valuri, adieri – cererea de a păstra tăcere în tot timpul în care ea cântă. Și, de fapt, ea însăși devine în final tăcută, căci ultima strofă e străbătută de pauze tot mai abundente, atât în partea vocală, cât și în cea a basului continuu. Rezultă de aici încă un exemplu timpuriu de gest componistic prin care încărcătura semantică a unor pauze implicate în context muzical devine elocventa impunere a unei anumite etichete de comportament estetic. Mai precis, Monteverdi își invită publicul să conștientizeze faptul că muzica se cuvine ascultată cu acel tip de atenție pe care numai atitudinea de reculegere tăcută îl poate prilejui.

În decursul întregului secol al XVII-lea, analogia dintre muzică și retorică va fi cultivată din plin, în acea epocă atingându-și în fapt apogeul: activitatea compozitorului era concepută, pe de o parte, ca o potrivire de sunete și acorduri, ca o treptată construire, divizare și îmbinare a acestora în unități temporale periodice, echivalente cu cuvintele și frazele din limba vorbită. Însă, pe de altă parte, toți parametrii sonori (tonalități, ritmuri, forme, timbruri) trebuiau (și nici nu aveau încotro decât) să treacă dincolo de acest nivel strict gramatical, adică să comunice idei și să întruchipeze conținuturi afective. Și tocmai disciplina retoricii putea constitui liantul ideal între dibăcia strict tehnică a aranjării sonorităților muzicale și direcționarea semantică a acestora în sensul unor reprezentări afective intenționate. Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) – autor al unei celebre monografii despre Bach (1802), dar și al *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788), în care e cuprinsă și o ultimă sinteză teoretică de amploare în domeniul retoricii muzicale baroce – avea să sublinieze că „aranjarea estetică a gândurilor muzicale” reprezintă demersul de bază al unei bune retorici muzicale. De aceea, el nu putea pune „degenerarea” muzicii din timpul său decât pe seama aplicării defectuoase a acestui principiu fundamental, care stipula faptul că orice autor responsabil al unui „discurs sonor” (*Klangrede*, concept retoric propus pentru prima oară de Johann Mattheson, autor citit și citat de Forkel) trebuie să îmbine gândul și sentimentul într-o formă convenabilă, aptă să convingă și, totodată, să seducă ascultătorul:

Un punct central al retoricii și esteticii muzicale îl reprezintă așadar faptul de a orândui gândurile muzicale și evoluția sentimentelor exprimate de acestea în așa fel încât să intre într-o relație specială cu inimile noastre, la fel cum se întâmplă și într-un

discurs, anume conform rațiunilor logice care înlănțuie ideile spiritului nostru.¹

Având în vedere asemenea deziderate estetice, muzicienii și exegeții baroci (îndeosebi cei din spațiul german) s-au angajat într-o veritabilă obiectivizare a mijloacelor de care dispunea un compozitor pentru a exprima pasiunile omenești în reprezentări muzicale convingătoare. S-au născut, din acest demers tipic pentru raționalismul epocii, nenumărate tratate ce își propuneau să codifice figuri muzicale asemănătoare cu cele din oratoria antică, majoritatea denumite chiar prin termeni proveniți din retorica greco-latină, însă existând și unele specific muzicale, fără echivalent în retorica poetică. De la Joachim Burmeister, trecând printr-o pleiadă de savanți precum Lipius, Nucius, Thuringus, Herbst, Kircher, Bernhard, Ahle, Janovka, Walther, Vogt, Scheibe, Spiess, și ajungând până la Forkel, așa-numita *Affektenlehre* s-a concretizat treptat sub forma compendiilor ce inventariau ca figuri retorice tot felul de microstructuri melodice, ritmice, dinamice și timbrale prin intermediul cărora devenea posibilă o elaborare unitară și omogenă, deopotrivă agreabil decorată, a discursului muzical. Altfel spus, redarea afectelor în muzică nu era nicidecum lăsată în voia capriciilor subiective sau a efuziunilor sentimentale, ci atent controlată și planificată, cu aceeași grijă pentru efect pe care o presupunea și dibăcia oratorică:

Chiar dacă pune accentul pe sentiment, demersul său [al compozitorului baroc – *n.m.*] va fi totuși mult diferit de cel al creatorului romantic, bazat pe spontaneitate emoțională, pe o altfel de ideologie, ce respinge raționalismul (fără a-l putea evita însă, în ultimă instanță). În plus, trebuie subliniat faptul că apelul la figurile retorice (componente ale unui adevărat vocabular muzical) pentru întruchiparea afectului muzical nu este suficient în a asigura valoarea unei muzici, care poate rămâne un simplu compendiu de figuri, fără a se înscrie în rândul capodoperelor.²

Încercând o organizare a tuturor acestor figuri retorice risipite, nesistematic, prin tratatele secolelor XVII și XVIII, exegeza muzicologică modernă a identificat posibilitatea de a le grupa în șapte categorii pe cele mai frecvent folosite. Între acestea, categoria figurilor retorice alcătuite prin pauze deține un loc consistent: încă din secolul XVI, numeroși autori remarcaseră

¹ „Die Anordnung musikalischer Gedanken, und die Fortschreitung der durch sie ausgedrückten Empfindungen, so daß sie unserm Herzen in einen gewissen Zusammenhange beigebracht werden, wie die in einer Rede enthalteten, nach logischen Grundsätzen auf einander folgenden Ideen unserm Geiste, ist daher ein Hauptpunkt in der musikalischen Rhetorik und Ästhetik”. Johann Nikolaus Forkel, citat de Natasa Nestic, în *Die Pause in der Musik Anton Weberns*, dizertație de master, Kunstuniversität, Graz, 2009, p. 11.

² Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte*, p. 82.

valoarea artistică, „eleganța și suavitatea”¹ pauzelor survenite în reprezentarea muzicală a unui text literar, și mai ales în cazurile în care sublinierea și clarificarea semnificației poetice se petrecea prin cufundarea în tăcere a tuturor vocilor. În acest sens, un fenomen bine-cunoscut, apreciat ca o necesitate deopotrivă tehnică și expresivă, îl reprezenta structurarea motetelor renascentiste în funcție de cezurile care articulau textele poetice. Pe lângă faptul că facilita diferențierea secțiunilor literare (pe cale de consecință, și a celor muzicale), pauzele puteau fi folosite de asemenea într-o manieră mai explicită, aptă să contribuie la dimensiunea semantică și simbolică a unor cuvinte, gânduri sau imagini specifice implicate în textul poetic. Iată, de pildă, cazul celebrului motet *Ave Maria, virgo serena* de Josquin des Prez, în care ultima adresare către Fecioara Maria („*O Mater Dei*”) – omofonă dintr-odată, după ce întreaga piesă s-a desfășurat conform tipicului polifonic – este înrămată și pusă într-o lumină specială prin câte o pauză generală ce o precedă și îi urmează, fiecare îndelung prelungită:

The image shows a musical score for Josquin des Prez's 'Ave Maria, virgo serena', measures 145-152. It is a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: O Ma - ter De - i, me - men - to me - i. A - men. The score features a long, sustained note for the word 'Amen' in each part, indicating a general pause.

Ex. 5: Josquin des Prez, *Ave Maria, virgo serena*, măș. 142-152 [preluat din Josquin des Prez, *Ave Maria, virgo serena*, ed. Allen Garvin, CC BY-NC 2.5, 2016, p. 5]

Această strânsă dependență a reprezentării muzicale de mesajul expresiei literare reprezintă de fapt principalul motiv pentru care figurile retorice formate prin pauze au dobândit fațete extrem de variate în teoria barocă a afectelor. Multe nu aveau corespondente în retorica poetică, întrucât aceasta nu considera tăcerea ca făcând parte din structura propriu-zisă a unui discurs, ci o trata mai degrabă ca pe un aspect practic ce ținea de domeniul nesistematizat scriptic al pronunției, și deci varia în funcție de caracteristicile fiecărei situații particulare. Tăcerea ajunsese să dețină în schimb o însemnătate evidentă într-o artă precum cea muzicală, unde punctele sensibile de dispariție a sunetelor se cereau cât mai precis notate și justificate estetic. Astfel, modalitățile de întrebuițare muzicală a tăcerii au fost circumscrise de teoreticienii baroci unor șapte figuri retorice, care pot fi înțelese mai bine prin împărțirea lor în două categorii principale: pe de o parte, pauze generale, menținute îndelung în toate compartimentele unei compoziții, și survenite fie

¹ Atribute enunțate de Gallus Dreßler, unul dintre primii autori care, în tratatul său din 1563/64, intitulat, în mod semnificativ, *Praecepta musicae poeticae*, a relaționat pauza cu redarea muzicală a textelor literare. Citatul original în latină este reprodus de Dietrich Bartel în importanta sa lucrare, care ghidează și observațiile de față, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln & Londra, 1997, p. 362.

la final, fie subit, în plină desfășurare muzicală (*abruptio*, *aposiopesis*, *homoioptoton* și *homoiooteleuton*¹); iar pe de altă parte, pauze scurte ce întretaie linii melodice individuale, fie din rațiuni pur structurale (*tmesis*), fie cu scopul de a plasticiza ilustrarea muzicală a textului (*ellipsis* și *suspiratio/stenasmus*)².

Clasificarea aceasta poate căpăta însă o înfățișare cu totul diferită în cazul în care drept criteriu taxonomic nu mai e considerat *locul aplicării* pauzelor (întreaga țesătură muzicală sau un anumit parcurs melodic), ci *rolul propriu-zis muzical* al fiecărei figuri în parte. Se impun astfel distincții mai subtile: în primul rând, între *abruptio* și *aposiopesis* (prima semnalează procedeele de întrerupere a discursului muzical, pe când a doua constituie pauza generală prin care este realizat acest procedeu), apoi între *tmesis* și *suspiratio* (la fel, prima face referire la fragmentarea liniei melodice, pe când a doua desemnează scurtele pauze care înfăptuiesc fragmentarea respectivă). Așadar, conform acestui nou criteriu taxonomic, cele două categorii ale figurilor formate prin pauze capătă componența următoare: pe de o parte, *abruptio* și *tmesis* (figuri ce indică nu atât tăceri în sine, cât procedeele prin care survin tăcerile muzicale, anume întreruperea subită a discursului muzical sau omiterea unui anumit sunet ori a unei anumite armonii consonante cu rol de cadență), iar pe de altă parte, *aposiopesis* (cu cele două subdiviziuni ale sale), *ellipsis* și *suspiratio* (figuri ce indică, prin semnul grafic al pauzei, fenomenul propriu-zis al tăcerii). În acest sens, un recitativ lapidar, însă cu o deosebită pondere expresivă, din oratoriul *Patimile după Ioan*, BWV 245, de Johann Sebastian Bach, oferă o exemplificare clarificatoare a distincției dintre *abruptio* și *aposiopesis*:

31. Evangelista
Tenore Evangelista
Und nei - get das Haupt und ver - schied.
Continuo
senza Essono grosso

Ex. 6: Johann Sebastian Bach, *Patimile după Ioan*, BWV 245, recitativul „Und neiget das Haupt”, măș. 1-2 [preluat din *Neue Bach-Ausgabe*, seria II, vol. 4, *Johannespasion*, ed. Arthur Mendel, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1974, p. 135]

¹ Ultimele două sunt de fapt cazuri particulare ale figurii *aposiopesis*, adoptate pentru a distinge între două modalități diferite de plasare a acesteia: *homoiooteleuton* nu poate interveni decât după ce în prealabil a răsunat o cadență finală (reprezintă, deci, așa-numita *finale silentium*), pe când *homoioptoton* nu are nevoie de o asemenea condiționare, putând surveni în orice moment al compoziției (altfel spus, e înțeleasă în sensul mai larg de *generalis pausa*). Vezi Bartel, *Musica Poetica*, p. 295-298.

² Exemplificări ale acestei categorii am semnalat în madrigalul mai devreme citat al lui Gesualdo (vezi ex. 1), compozitor care de altfel a fost recunoscut drept un inegalabil maestru nu numai în mânuirea intercalărilor și amănărilor armonice, dar și datorită abilității cu care folosește pauzele pentru a aplica disonanțe sincopate (*ellipsis*) sau a înlocui unele jumătăți de valori ritmice (*suspiratio*), sugerând astfel respirațiile întretăiate și tânăjirile conotate erotic.

Moartea lui Hristos impune retezarea dramatică a discursului muzical, însă cu un mic decalaj între planul vocal și acompaniamentul basului continuu: linia melodică se stinge abrupt, prematur, înaintea cadenței finale, ceea ce reprezintă o ipostază tipică a figurii *abruptio*, frecvent angajată într-un asemenea stil recitativic; *aposiopesis* survine ulterior, abia odată cu pauza ce pecetluiește rezolvarea armonică. De asemenea, din acest exemplu bachian reiese cu elocvență și faptul că sub incidența figurii *aposiopesis* intră deja amintita legătură a tăcerii cu reprezentarea contextualizată muzical a morții și, în general, a unor concepte (eternitatea, infinitul, neantul) ori afecte (furia, mâhnirea, contemplația) aflate la limita inexprimabilului. Numeroși teoreticieni ai retoricii muzicale baroce au lăudat și încurajat în acest sens folosirea expresivă a pauzei

la sfârșitul unei compoziții, unde pot fi exprimate cel mai bine pierderea, decăderea sau nimicirea – de exemplu, secvența din Magnificat în care se spune „pe cei bogați i-a scos afară cu mâinile goale” [Luca 1:53], sau după cum J. Hassler a făcut în versul „mă depărtez și mor”, unde toate glasurile devin tăcute.¹

Pierderea sau distrugerea a ceva, precum și textele ce implică un anumit sentiment al infinitului – „Cel fără de lege va pieri ca o nălucă” [Iov 20:7], „Doar o clipă te-am părăsit” [Isaia 54:7], „Cerul și pământul vor trece” [Matei, 24:35], „Pacea Lui nu va avea hotar” [Isaia 9:6] și altele asemănătoare – ar trebui urmate de pauze, după cum cer vorbele, prin amușirea simultană a tuturor glasurilor.²

Aposiopesis mai putea fi folosită și după întrebări retorice, caz în care tăcerea survenită astfel îi acorda ascultătorului răgazul necesar pentru a imagina un posibil răspuns sau, mai degrabă, pentru a contempla răsfrângerile unei întrebări căreia nu i se poate răspunde. În general, supradimensionarea dramatică a tăcerii implicate de această figură retorică se integra ideal în contextul religios presupus de genurile muzicale liturgice. Un exemplu strălucit – între multe altele – îl oferă, evident, tot Bach, în motetul *Jesu, meine Freude*, BWV 227, unde alternanța dintre pauzele prelungi și repetarea, variată armonic, melodic și dinamic, a cuvântului *nichts*, generează dramatizarea

¹ „als: am End / wann ein verlorne Sach / oder eines dings untergang soll angedeutet werden / nemlich / dispersit, dimisit inanes, und im J. L. Hasl. mit diesen Worten: Ich scheid und stirbe / da alle Stimmen silschweigen”. Johann Andreas Herbst, citat de Bartel, în *Musica Poetica*, p. 203.

² „Wenn eines Dinges Untergang oder eine Sache verloren gehet, oder wann die Textworte expresse ohne Ende sieh ereignen, nemlich: «Der Gottlosen Weg vergehet»; item: «Ich habe dich einen kleinen Augenblick verlassen»; also auch «Himmel und Erde vergehen»; oder «Des Friedens kein Ende». Bei solchen oder dergleichen Textworten sollen Pausen folgen, indem es der Text erfordert, daß zugleich mit allen Stimmen auf einmal abgeschnitten werde”. Daniel Speer, citat de Bartel, în *Musica Poetica*, p. 204.

memorabilă a discursului muzical și, totodată, afirmarea decisă, limpede, a mesajului teologic („*Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind*”):

S I
S II
A
T
B

Ex. 7: Johann Sebastian Bach, *Jesu, meine Freude*, BWV 227, măs. 20-25
[preluat din *Neue Bach-Ausgabe*, seria III, vol. 1, *Motetten*, ed. Konrad Ameln,
Bärenreiter Verlag, Kassel, 1965, p. 78]

Migrația rolurilor retorice ale pauzei în muzica instrumentală barocă

Din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, muzica instrumentală își sporește gradul de independență nu numai în raport cu muzica liturgică și cea dramatică, dar și cu sensurile specifice care îi erau atribuite prin încadrarea ei în funcționalitatea expresiei dansante. Tinde, altfel spus, spre un tip de logică emoțională autonomă, la fel de distinct profilată precum cea deja obținută în mediul muzicii vocale. Și, chiar dacă discursul muzical instrumental din această perioadă preferă ca, odată declanșat, să curgă neîntrerupt de vreo pauză explicită, pot fi sesizate totuși unele excepții notabile de la această regulă predominantă. A fost reliefat cazul special al lui Arcangelo Corelli, căci acest compozitor a contribuit decisiv la dezvoltarea unui stil instrumental expresiv și prin frecvența cu care a valorificat, între primii, potențialul dramatic al notării absenței sunetului. Iată, de pildă, entuziasmul oarecum extravagant pe care un exeget al lui Corelli îl pune la bătaie pentru a compara cu profunzimea abisală efectul unei pauze generale menținute pe parcursul unei întregi măsuri, în preludiul Sonatei op. 4 nr. 2:

Inspirația compozitorului nu slăbește nici în cea de-a doua sonată, care se deschide cu un *Preludio* conținând o melodie de excepțională frumusețe. Dezvoltarea melodică descendentă este totuși scurtă, căci intervine la un moment dat o *grande pausa* care sapă un adânc, dar, în același timp, grandios abis înainte de revenirea melodiei.¹

¹ „L'ispirazione davvero non viene meno nella *Sonata seconda* che si apre con un Preludio comprendente una melodia di eccezionale bellezza. Lo svelgimento melodico discendente è però breve, ché una *grande pausa* viene a scavare un abisso profondo, 28

Grave.

Violino I.
Violino II.
Violone
e Organo.

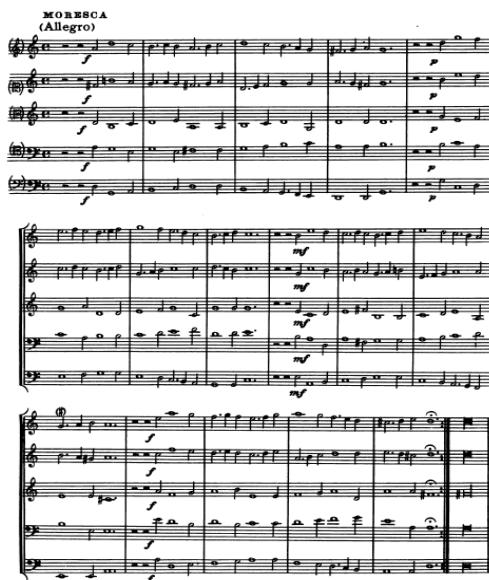
Ex. 8: Arcangelo Corelli, Trio-sonata op. 4 nr. 2, *Preludio*, măs. 1-10
[preluat din *Sonate da camera a tre, Opera Quarta*, ed. Joseph Joachim & Friedrich Chrysander, Augener & Co., Londra, 1888-1891, p. 200]

De fapt, această pauză generală ar putea fi încadrată într-una din cele trei categorii ale tăcerii identificate în legătură cu muzica instrumentală a lui Corelli¹: alături de categoria mai generală a pauzei folosite pentru a demarca granițe formale și armonice, este vorba mai întâi de așa-numita pauză întrerupătoare (*interruptive silence*), folosită în debutul mișcărilor lente ce deschid noile genuri și forme instrumentale din Baroc (sonatele *da chiesa* sau *da camera*, *concerti grossi*), cu scopul de a separa prima frază de transpoziția ei subsecventă (cel mai adesea la dominantă sau la relativa majoră) și de a accentua astfel senzația de încetinire și caracterul grav sau elegiac al progresiei

ma nello istesso tempo grandioso, prima della ripresa melodica". Mario Rinaldi, citat de Wallis Dwight Braman, în *The use of silence in the instrumental works of representative composers: Baroque, Classic, Romantic*, teză de doctorat, Eastman School of Music of the University of Rochester, 1956, p. 111. La pagina următoare, Braman mai adaugă un destul de contrariant citat din Georg Muffat, compozitor care și-a asumat în repetate rânduri rolul de a transplanta în spațiul german inovațiile stilului instrumental corellian; acesta preciza în prefața la *Armonico Tributo* (1682), o colecție de sonate pentru coarde scrise în maniera lui Corelli, că semnul coroanei (*fermata*) inscripționat deasupra unei pauze generale indică faptul că pauza respectivă „nu trebuie respectată în logica strictă a tempoului, ci abordată cu discreție și menținută pe o durată *mai scurtă* decât de obicei” (s.m.). Desigur, o pauză generală rămâne, în tempo lent, cât se poate de sesizabilă prin lungimea sa, chiar dacă durează, precum spune Muffat, mai puțin decât valoarea ei ritmică notată în partitură. E, totuși, frapant faptul că semnul *fermata* a indicat, la un moment dat, tocmai contrariul a ceea ce indică în prezent, anume scurtarea, iar nu prelungirea *ad libitum* a duratei ritmice. Ulterior, pauza generală cu coroană va semnala, în numeroase partituri instrumentale baroce, nu menținerea tăcerii, ci survenirea momentului potrivit în care instrumentistul se poate desfășura improvizatoric. Acest rol va fi consacrat apoi în forma clasică de concert, unde ultimul pasaj solistic, denumit „cadență”, este precedat de o asemenea pauză, menită să marcheze amuțirea orchestrei.

¹ Vezi Ellen T. Harris, „Silence as Sound: Handel’s Sublime Pauses”, *The Journal of Musicology*, vol. 22, nr. 4, 2005, p. 521-558.

armonice. Corelli secționează printr-o pauză generală cuplul frazal inaugurator și în mai rarele cazuri în care cea de-a doua frază nu o transpune pe prima, astfel încât s-ar putea spune că, încăput pe mâinile lui, procedeu acesta capătă o fațetă aproape stereotipă. Nu e însă nicidecum și invenția sa; în definitiv, separarea frazelor muzicale prin pauze reprezintă o idee componistică intuitivă, elementară, ceea ce ar îndreptăți presupunerea faptului că eficiența sporită pe care aceasta o imprimă în procesul percepției formale a fost sesizată mai de timpuriu de către compozitori. Într-adevăr: cu mulți ani înainte de Corelli, germanul Melchior Franck (1573-1639) folosea frecvent, în suitele sale de dansuri instrumentale, pauze menite să separe fie secțiuni mari ale formei, fie fraze mai scurte, în care cea de-a doua reprezenta, aproape fără excepție, o fidelă transpoziție a celei dintâi¹. Monteverdi, contemporan cu Franck, produce la rândul lui o ipostază antologică a acestui procedeu, încheind opera *Orfeo* printr-o morescă alcătuită din patru fraze, dintre care ultimele trei nu sunt altceva decât transpoziții ale primeia, fiecare separată de precedenta printr-o pauză generală:



Ex. 9: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, SV 318, Moresca [preluat din *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, vol. 11, ed. Gian Francesco Malipiero, Universal Edition, Viena, 1930, p. 153]

În fine, cea de-a treia categorie a pauzei, deja cu oarecare tradiție în muzica instrumentală, dar pe care, preluând-o și utilizând-o din abundență, Corelli a consacrat-o în trio-sonatele sale, este cea interpusă între un acord de dominantă și cadența finală (subliniată de obicei, în cazul mișcărilor rapide,

¹ Vezi Braman, *The use of silence in the instrumental works of representative composers*, p. 69-70.

prin răirea tempoului). Ellen T. Harris a arătat că această pauză pre-cadențială (*pre-cadential silence*), menită să suspende temporar sau, dimpotrivă, să propulseze pulsul armonic, a fost cu siguranță preluată de Händel de la Corelli, în timpul anilor pe care cel dintâi îi petrecuse în Italia (cei doi compozitori s-au cunoscut și împrietenit la Roma). E o filiație stilistică semnificativă, căci Händel a ajuns să acorde o atât de frecventă importanță pauzei generale menite să separe lentoarea solemnă a cadenței finale (au fost inventariate 60 de piese instrumentale händeliene ce se încheie astfel¹), încât procedeul respectiv e îndeobște perceput drept o marcă înregistrată a semnăturii händeliene. Ultimele măsuri ale corului *Hallelujah* din oratoriul *Messiah* (1714) constituie, desigur, exemplul cel mai familiar, pe care oricine și-l poate lesne aminti chiar și în absența audicienii:

90
Lords, Halle-lujah, Halle-lujah, Halle-lujah, Halle-lujah, Hal-le-lu-jah.
e-ver, Halle-lujah, Halle-lujah, Halle-lujah, Halle-lujah, Hal-le-lu-jah.
e-ver, Halle-lujah, Halle-lujah, Halle-lujah, Halle-lujah, Hal-le-lu-jah.
e-ver, Halle-lujah, Halle-lujah, Halle-lujah, Halle-lujah, Hal-le-lu-jah.

Ex. 10: Georg Friedrich Händel, *Messiah*, HWV 56, corul *Hallelujah*, măs. 90-94
[preluat din Nicolas Sceaux, *Vocal parts and keyboard reduction based upon the Deutsche Händelgesellschaft Edition edited by Friedrich Chrysander*, CC BY-NC 3.0, 2009, p. 145]

După o cadență interioară ce încununase, cu 14 măsuri înaintea finalului, o creștere treptată a tensiunii pe toate planurile (ritmic, armonic, dramatic), perorația corală se avântă într-o îndesire a texturii ritmice, trecând de la pătrimi („King of Kings”) la optimi („forever and ever”) și, în fine, la șaisprezecimi alternate cu optimi („hallelujah”). Acestei progresive amplificări a densității ritmice (însoțită adeseori, în interpretarea propriu-zisă, și de o grăbire a tempoului) i se adaugă proclamarea insistentă a tonicii de către soprane, ceea ce creează efectul plonjării într-un vârtej din care pare să nu mai existe scăpare – până când, subit, fără niciun fel de avertisment, întregul ansamblu vocal-instrumental amuțește. Harris are dreptate să observe că

nu poate exista vreun ascultător, nici măcar vreunul ce nu fusese luat pe sus de turbionul precedent, care să nu devină dintr-odată atent într-un asemenea moment. Atunci când interpreții

¹ Vezi Braman, *The use of silence in the instrumental works of representative composers*, p. 137-138.

asumă pe deplin tăcerea și nu o grăbesc, aceasta devine un prilej de enormă expectativă, în decursul căreia întregul public tinde să-și țină respirația, intrând în comuniune cu interpreții, ca într-o pregătire colectivă pentru atacarea ultimului „ha-le-lu-jah”. Eliberarea finală survine sub forma unei cadențe plagale magnific susținute, ce pare să atingă firmamentul.¹

Händel și-a apropiat inconfundabil și celelalte două tipuri de pauză tocmai descrise (cea interpusă la joncțiunea dintre două secțiuni formale, precum și cea cu rol de întrerupere sau amânare a progresiei armonice), folosindu-le din plin în multe din cele mai valoroase și mature lucrări ale sale (fie ele instrumentale sau vocal-instrumentale). De altfel, încă din cantatele sale de tinerețe el se dovedise frecvent dispus să valorifice expresiv suspendarea încadrată metric a sunetului, însă, bineînțeles, dat fiind contextul vocal al acestui gen muzical, numai în conformitate cu tradiția consacrată a „madrigalismelor”: primele sale cantate abundă în cuvintele specifice care se pretau la faptul de a fi întrerupte (*tremoli, sospir, sospirando*) sau urmate (*morte, moro, morir, ferma, fermati*) de tăcere. Iar pe lângă această manieră de abordare descriptivă și corectă gramatical, Händel mai folosea la fel de frecvent pauza și atunci când cuvintele în sine (*solo, tu, partir*) nu sunt asociate în mod explicit cu sfera conceptuală a tăcerii. Se conturează, într-o asemenea situație, figura retorică *dissolutio*, proeminentă și în *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638), a opta carte de madrigale semnată de Claudio Monteverdi, unde tumultul emoțional sugerat de un discurs dezarticulat (*parlar disgiunto*) îl stimulează pe compozitor să presare textul cu pauze numeroase, adeseori fără legătură cu sensul propriu-zis al cuvintelor pe care le însoțesc. Mai târziu (după 1710, odată cu stabilirea lui la Londra), Händel va angaja în cantatele și oratoriile sale tot mai multe și mai îndelungate pauze care întrerupeau nu doar fluxul muzical, ci și sintaxa textului literar, căci survineau adeseori în momente „greșite” din punct de vedere gramatical, însă culminative în privința tensiunii expresive ce putea fi atinsă tocmai prin încălcarea regulilor gramaticale. Ellen T. Harris pune această intensificare a retoricii pur muzicale pe seama afinității resimțite de Händel pentru maniera sistematică, exclusiv instrumentală, deci necontextualizată literar în care Corelli întrebuințase cele trei tipuri ale sale de pauză muzicală. Altfel spus, Händel a transplantat tăcerile retorice consfințite de Corelli în mediul muzicii instrumentale înapoi în idiomul vocal (acolo de unde acestea fuseseră de fapt derivate), însă într-o manieră în care acum nu mai erau dependente de strictețea semantică a cuvintelor.

¹ „No listener, even one not caught up in the preceding vortex, can fail to come on attention here. When the silence is fully embraced in performance and not rushed, it becomes a moment of huge anticipation, during which the whole audience tends to catch its breath and hold it expectantly, united with the performers in collectively preparing for the downbeat on the final «ha-le-lu-jah. The release comes in a magnificently sustained plagal cadence that seems to ring the firmament”. Harris, „Silence as Sound”, p. 521.

Chiar dacă, potrivit lui W. D. Braman, pauza generală nu survine, în întreaga creație instrumentală a lui Johann Sebastian Bach, decât în proporție de aproximativ 10%¹, două ipostaze remarcabile ale acesteia pot fi întâlnite totuși, mai ales în lucrările bachiene pentru orgă și clavecin. Este vorba, pe de o parte, de pauza pre-cadențială, tocmai sesizată ca procedeu preferat îndeosebi de Corelli și Händel; ea capătă înspre finalurile unor preludii și fugi bachiene semnificația cea mai apăsată a climaxului, a încremenirii dramatice menite să „frâneze” fluxul sonor, după avântările și debordările tot mai tensionate acumulate până în momentul survenirii ei. Aproape că se poate vorbi despre un caracter de-a dreptul rapsodic al felurilor în care Bach folosește pauzele în preludiile virtuozice destinate instrumentelor cu claviaturi. Este, de fapt, o manieră cu siguranță preluată admirativ din grandioasele demonstrații de forță solistică ale lui Dietrich Buxtehude (cca 1637-1707)², întruchipată exemplar în debutul *Toccatei în re minor*, BWV 565, pentru orgă:



Ex. 11: Johann Sebastian Bach, *Toccată și fuga pentru orgă în re minor*, BWV 565, măs. 1-5
[preluat din *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, vol. 15, ed. Wilhelm Rust,
Breitkopf & Härtel, 1867, p. 267]

Încercând o luminare analitică a rolului semnificativ deținut de pauze în această celebră pagină muzicală, se poate constata mai întâi că figurile ritmice lapidare, tipice pentru scriitura de tocată, reușesc să-și închege suflul într-o curgere neîntreruptă abia după măsura a opta; până acolo însă, primele măsuri pun în scenă o treptată luare în stăpânire a spațiului muzical. Iar tocmai pauzele sunt cele care, întrerupând permanent tendința discursului sonor de a se concretiza într-un flux continuu, asigură calitatea improvizatorică a acestui grandios exordiu. Senzația de creație incompletă, aflată în plină desfășurare, reiese tocmai din faptul că intervențiile repetate ale pauzelor conturează

¹ „There are absolutely no rest-indicated stops in approximately 700 out of a total 800 movements. The 700 could be boosted to 750 if movements containing but one slight stop were to be included – such slight stops as those which might come at the end of Part I in the binary forms (20 movements), or where there is a slight phrasing rest in a fugue subject (20 movements), or where there are single rests of no more than a half-beat's duration not located in a significant position (10 movements)”. Braman, *The use of silence in instrumental works of representative composers*, p. 119.

² În 1705, Bach călătorise pe jos de la Arnstadt la Lübeck, unde a rămas timp de paisprezece luni, special pentru a-l asculta pe faimosul organist.

neantul pe fundalul căruia gesturile sonore fragmentate, contorsionate, invazive, își caută frenetic înlănțuirea organică. Pe de o parte, tăcerea nu e locuită, ci sfâșiată de permutările motivului introductiv, care au tăiș, scapără și fulgeră, se înfig în întunericul înconjurător, însetate nu de a-l locui, ci de a-l înlocui. Pe de altă parte, tăcerea sculptează perorațiile motivice, le îngăduie întrețeserea și creșterea treptată în dimensiuni, metamorfozarea în fraze cu caracter figurativ, ba avântate deodată în căutarea structurii, ba repliate în încălceli grandilocvente, ce încă mai amână declanșarea pulsației. Tiparele anacruzice efervescente, rapide, rezultate din plasarea pauzelor de durate scurte pe porțiuni de timp accentuate, imprimă acestei tipic baroce *Fortspinnungstechnik* o pronunțată calitate motorică, o perpetuă propulsare și tendință dinamică înspre timpul următor. Totul se desfășoară, datorită permanentei oglindiri dintre pauze și izbucniri motivice, ca și cum gândul muzical s-ar grăbi să-și câștige conturul și să lase definitiv în urmă haosul netocmit.

Pauza ca intermediar între structură și emoție în muzica instrumentală clasică

Dintr-o abordare precum cea bachiană, în care discursul de tip improvizatoric se lasă modelat de fermate și cezuri, de „tăceri grăitoare”, transpare poate cel mai bine capacitatea pauzei de a fi concepută și percepută drept semn de punctuație muzicală (virgulă, punct și virgulă, punct, semn de întrebare, paranteză etc.). Revine astfel în discuție viziunea retorică asupra muzicii, în conformitate cu care limbajul muzical poate fi într-adevăr înțeles ca o închegare discursivă de fraze principale și secundare, de afirmații, exclamații sau interogații, ce încep și sfârșesc, respiră și sunt conduse mai departe prin mijlocirea unor punctări sintactice precum pauzele. Desigur, atunci când e angajată în contextul muzicii instrumentale, ce nu pare să „vorbească” la fel de explicit ca muzica bazată pe un text, expresivitatea și pregnanța dramatică a pauzelor capătă o oarecare autonomie, căci ea nu mai este în acest caz rezultatul sensurilor extra-muzicale pe care teoria barocă a figurilor retorice le imprima asupra discursului muzical. De altfel, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, pe măsură ce se petrece tranziția de la stilul baroc la cel clasic, iar muzica instrumentală dobândește un grad tot mai sporit de autonomie, elocvența artei muzicale ajunge să depindă tot mai puțin de familiaritatea cu tabelele de figuri retorice. Totuși, conceperea muzicii în sensul mai general de limbaj inteligibil, de discurs coerent și persuasiv, așadar prin prisma metaforei retorice, rămâne în continuare importantă și pentru înțelegerea stilului clasic¹. Din această perspectivă, se poate lesne constata faptul că principalele forme ale muzicii instrumentale clasice invită, prin însăși natura lor, la marcarea punctelor lor nodale printr-o profuziune de pauze: măsuri goale, întreruperi dramatice, cezuri lungi și deliberative, respirații subtile și alerte pot fi întâlnite,

¹ Vezi Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric, Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & Londra, 1991.

în plan macrostructural, la oricare dintre extremitățile expoziției, dezvoltării și reprizei din forma sonată, înainte sau după oricare revenire a refrenului în cadrul formei rondo – după cum ele pot apărea și în punctele de articulație microstructurală dintre frazele regulate și periodice care se înlănțuie potrivit convenției precis delimitate a cvadraturii clasice. Manipulate astfel, pauzele ajung să funcționeze aidoma unor „semne de circulație” care nu numai că asigură comprehensibilitatea arhitecturii formale, dar în același timp fac călătoria muzicală mai confortabilă și, totodată, mai savuroasă.

Aparent, s-ar putea susține că o asemenea funcționalitate sintactică nu deține vreun rol însemnat în amplificarea sau degajarea tensiunii expresive¹. Însă relativizarea acestei intuiții oarecum facile reiese din abordarea multor compozitori. Iată, de pildă, cazul sonatelor pentru clavecin de Domenico Scarlatti: foarte frecvent aplicată înainte de ceea ce s-ar putea numi secțiunea a doua piesei, pauza subită, *sensa misura*, peste care se adaugă aproape întotdeauna semnul coroanei, nu se rezumă la un rol pur structural; întrucât apare de cele mai multe ori după cascada unei virtuozе descinderi arpegiate, ea nu își dezmente nicicând puterea de a surprinde prin faptul că volatilizează instantaneu sprintara broderie ritmică, în același timp punând temporar sub semnul întrebării echilibrul tonal. Stabilește, de fapt, un contrast palpitan între neîncadrarea sa metrică și pulsul discursului sonor ce o înconjoară. De aceea, oricât de tentantă, redarea ei muzicală printr-o rărire și întârziere retorică asupra măsurii ce o precedă, sau, dimpotrivă, printr-o scurtare neglijentă a răgazului pe care îl prilejuiește, ar constitui, fără îndoială, o dezamăgitoare eroare de interpretare.

Trecând însă la repertoriul clasicilor vienezi, se poate observa o ipostază și mai subtilă a pauzei structurale în multe din piesele scrise de Mozart în forma sonată: survenită la finalul secțiunii dezvoltătoare, unde marchează momentul în care recapitularea devine inevitabilă, pauza cu coroană capătă irizații dramatice tocmai datorită faptului că, deși lipsită de sunet, ei nu îi lipsește nicidecum capacitatea de a impulsiona, de a purta înainte discursul și de a crea în mintea ascultătorului o serie de așteptări în legătură cu ceea ce e pe cale să răsune. Mozart are de asemenea o preferință aparte pentru opririle cadențiale, pentru pauzele de un timp sau doi, menite să amplifice contrastul dintre cele două teme ale formei sonată. Cazul Sonatei pentru pian în fa major KV 280 este în acest sens unul cu totul special, întrucât, în partea lentă, două pauze de optime cu *fermata* anulează pur și simplu puntea, întrerupând orice fel de legătură melodică, armonică sau de caracter între finalul destul de convențional al primei teme și începutul direct, lipsit de preliminariei, al celei de-a doua:

¹ E un punct de vedere susținut de Zofia Lissa: „In their capacity as punctuation marks, the rests play no signal role in either augmenting or relieving tension, and this is true of all the musical styles from Bach, Handel, and Haydn, up to our time”. Zofia Lissa, „Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 22, nr. 4, 1964, p. 447.



Ex. 12: Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata pentru pian în fa major, KV 280, partea a II-a (*Adagio*), măș. 1-9 [preluat din *Neue Mozart-Ausgabe*, seria IX, Werkgruppe 25, Klaviersonaten, vol. 1, ed. Wolfgang Plath & Wolfgang Rehm, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1986, p. 19]

Dar chiar dacă Mozart folosește pauza cu deosebită iscusință în unele din piesele sale instrumentale (trei uverturi, nouă părți din sonatele pentru pian, 18 părți din aproximativ 90, câte cuprind cvartetele de coarde, 13 părți din cele 31 ale cvintetelor¹), frecvența mozartiană a acestui procedeu nici nu poate fi comparată cu mult mai copleșitoarea sa prolificitate observabilă în muzica instrumentală a lui Joseph Haydn. Exegeții au subliniat în nenumărate rânduri ponderea evidentă pe care pauza o deține între componentele intrinseci stilului haydnian, explicabilă mai ales din perspectiva efectelor umoristice vizate atât de adesea de Haydn. Iar pe lângă faptul că se dovedește în permanență perfect conștient de puterea pauzei generale de a contura dramatic articulațiile structurale (căci, indiferent de efectul expresiv spre care țintește, pauza continuă să fie aplicată și de el preponderent în punctele de joncțiune ale secțiunilor formale), Haydn conferă pauzei chiar roluri diferite în funcție de genul și forma pieselor în care o angrenează: cvartetele sale de coarde conțin pauze generale cu un anumit efect, altul decât cel obținut în simfonii; la fel, implicațiile semantice ale pauzelor survenite pe parcursul pieselor scrise în forma sonată se deosebesc substanțial de acelea ale pauzelor ce punctează piesele scrise în formele de rondo sau menuet. Ba mai mult, s-a putut constata că pauzele își fac apariția aproape în aceleași poziții ale fiecăreia dintre formele amintite. Aceasta e, cel puțin, teza susținută de Yael Kaduri, care a ajuns la concluzia că muzica instrumentală a lui Haydn constituie un fel de laborator conceptual, primul de acest gen din întreaga muzică occidentală, în care pauza generală a fost cultivată într-un mod atât de sistematic, încât cercetătorul este ispitit să sesizeze o veritabilă gramatică a procedurii².

¹ Inventariere realizată de W. D. Braman, în *The use of silence in instrumental works*, p. 211.

² „The different ways in which Haydn employs the general pause and the logical links between them constitute a «grammar» of the general pause, which provide its meaning. My research shows that Haydn’s instrumental music is an ideal environment, a kind of laboratory for this unique method. This environment, which can be described in analytical, aesthetic and historical terms, is the earliest conceptual field in Western music in which the general pause was systematically cultivated, and thus provided with

Haydn produce în cvartetele de coarde angajări plurivalente, ambigue, adeseori ludice ale pauzei generale, parcă dorind să-și demonstreze astfel meșteșugul cu care joacă pe degete tensiuni și relaxări, deplasări și stagnări, disponibilitatea de a crea anumite așteptări în mințile ascultătorilor numai pentru ca mai apoi să le înșele. În intimitatea mediului cameral haydnian, pauzele generale par să acționeze precum niște piedici sau impasuri, care subliniază în mod ironic impresia de „bâlbâială”, de pretinsă uitucenie creatoare, devierea de la o subînțeleasă cale corectă. E un rol asemănător întrucâtva cu acela al disonanțelor armonice: oricât de surprinzătoare sau extremă s-ar putea dovedi folosirea pauzei generale, ascultătorul familiarizat cu sintaxa muzicii clasice e capabil să savureze și să se lase surprins de disonanțele ritmice declanșate de momentele subite de tăcere tocmai în virtutea familiarității sale cu acest tip de logică muzicală; altfel spus, el nu se îndoiește nicio clipă de faptul că asemenea devieri fac parte dintr-un joc cu reguli la fel de bine-stabilite precum cele ale armoniei tonale. De câte ori, în acest sens, nu a stârnit amuzamentul printre cunoscători jena resimțită de cei neinițiați după ce s-au lăsat înșelați de Haydn și au aplaudat înainte de încheierea (sau, mai degrabă, încheierile) Cvartetului op. 33, nr. 2? De câte ori nu au picat exegeții în extaz în fața acestei arhi-cunoscute și, totodată, mereu eficiente „înșelăciuni” care constituie poanta cvartetului supranumit tocmai astfel, *Der Witz*?

Ex. 13: Joseph Haydn, Cvartetul de coarde în mi bemol major, op. 33 nr. 2, partea a IV-a (*Presto*), măsur. 148-172 [preluat din Haydn, *String Quartets Opp. 20 and 33*, ed. Wilhelm Altmann, Dover Publications, Mineola, 1985, p. 184]

După una din numeroasele reveniri ale refrenului acestui rondo, Haydn introduce un subit comentariu în *Adagio*, înainte de care și în decursul căruia

meaning”. Yael Kaduri, „Wittgenstein and Haydn on Understanding Music”, *Contemporary Aesthetics*, vol. 4, nr. 1, 2006, <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0004.015>.

pauzele cu coroană se aplatizează din punct de vedere ritmic, lăsându-se tot mai puțin străbătute de reverberațiile alertei pulsații de până atunci. Această primă destabilizare este urmată de reinstaurarea tempoului inițial (*Presto*) și de reformularea temei principale, însă acum petrecută sacadat, motiv cu motiv, fiecare în parte separat de celelalte prin îndelungi tăceri. Prins într-un carusel aproape exasperant al alternării dintre surpriză și anticipație, ascultătorul pare pus în situația studentului aflat la proba de dictare armonică: aude primul motiv, apoi un interval considerabil de tăcere, ca și cum i s-ar oferi răgazul să deslușească și să transcrie ceea ce tocmai a auzit; urmează motivul al doilea, însoțit din nou de tăcere; la fel se înlănțuie cel de-al treilea motiv și, în fine, ultimul, parafat printr-o cadență ce pare să nu mai ridice niciun dubiu în privința caracterului ei pe deplin concludiv. În acest moment e aproape sigură râsunarea câtorva aplauze din public, căci piesa ar fi putut, în definitiv, să se încheie foarte bine aici. Haydn trebuie însă să-și ducă gluma până la capăt, așa că, după încă un interval tăcut – cel mai consistent –, revine primul motiv, provocând fără îndoială o oarecare dezorientare: va începe acum o nouă formulare fragmentată a întregii teme? Iată o piesă aparent incapabilă sau nedornică să-și recunoască propriul sfârșit; și, tocmai când acest fapt este pe cale să fie recunoscut și admis cu zâmbetul pe buze de toată lumea, tocmai atunci survine deodată „ora stingerii”, căci primul motiv nu mai e urmat de celelalte.

Maniera haydniană de abordare a pauzei capătă un remarcabil statut motivic în Cvartetul op. 71, nr. 3, a cărui finalitate publică (a fost scris de Haydn în 1793, în timpul celei de-a doua vizite la Londra) îl deosebește întrucâtva de mediul rezervat aristocratic în care își găsea principala menire cvartetul citat mai devreme:

Ex. 14: Joseph Haydn, Cvartetul de coarde în mi bemol major, op. 71 nr. 3, partea I (*Vivace*), măs. 1-16 [preluat din Haydn, *Twelve String Quartets Opp. 55, 64 and 71*, ed. Wilhelm Altmann, Dover Publications, New York, 1980, p. 253]

Opoziția dintre sunet și tăcere apare apăsător afirmată încă din prima măsură, pentru ca mai apoi să se contureze drept concept definitoriu al întregii piese, căci subtila interacțiune dintre cele două elemente fundamentale ale artei muzicale este supusă unei intense prelucrări motivice. Tratată pe picior

de egalitate cu ceilalți parametri sonori, pauza devine astfel o entitate de sine stătătoare, un ingredient activ al țesăturii muzicale, care contribuie la demarcarea motivelor ritmice și a caracterului lor cadențial. Ulterior, în decursul secțiunii dezvoltătoare, statutul privilegiat pe care „disonanța” ritmică a pauzei îl deține în cadrul motivului generator îi permite lui Haydn să creeze o situație cu totul deosebită: cele patru instrumente intonează la un moment dat imitații ale ideii motivice inițiale, astfel încât, deși fiecare instrument în parte dezvăluie din unghiuri diferite caracterul ideii respective, audiția scriiturii de ansamblu duce la o efectivă „umplere” a pauzelor ce fac parte integrantă din ideea supusă procesului imitativ. Altfel spus, tratarea polifonică a unui motiv ce conține pauze, anterior fixat prin intonarea sa omofonă, îl face pe ascultător să sesizeze „absența”, negarea pauzelor respective.

Pe de altă parte, Yael Kaduri susține cu justețe faptul că, prin contrast cu această subtilă și ludică meșteșugire manifestă în intimitatea rafinată a cvartetului de coarde, efectul pauzelor angrenate în genul simfonic are un aer mai lejer, mai puțin sofisticat, dată fiind evidenta conștiință a compozitorului că se adresează unui public de ascultători anonimi, care trebuie persuadați și delectați, indiferent de erudiția lor muzicală: mai ales în ultimele simfonii, rondourile finale etalează juxtapuneri efervescente de pauze generale cu repetiții ale unor ghiduse pilule motivice (ultimele părți din Simfoniile nr. 98 și nr. 100 sunt antologice în acest sens). Desigur, nu lipsesc nici din discursul simfonic haydnian remarcabile dramatizări motivice ale pauzei; *Allegro*-ul ce deschide Simfonia nr. 95 stă mărturie pentru o asemenea abordare. Există, apoi, mai ales în unele menuete (precum cel din Simfonia nr. 104), pauze cu evidente calități de întreruperi ludice. Rămâne, totuși, sesizabilă distincția dintre gradul sporit de subtilitate dovedit de Haydn în mediul cameral și degajarea sărbătorească pe care o emană simfoniile sale, unde pauza deține rolul consacrat al gestului teatral care atrage atenția ascultătorilor asupra punctelor strategice de articulație formală. Referindu-se doar la cele din primele părți simfonice, scrise în forma sonată, W. D. Braman a realizat o utilă inventariere a cazurilor în care aceste puncte strategice sunt marcate prin pauze:

Punctele din forma sonată în care pauzele lungi par să intervină cel mai frecvent sunt, în această ordine: imediat înaintea reprizei; înaintea temei secunde din expoziție și/sau repriză; între secțiunile dezvoltării. Totuși, luând în considerare repertoriul simfoniilor în întregul lui, se poate observa că pauzele sunt plasate în orice poziție imaginabilă, de la prima frază a primei teme până la ultima frază a piesei. Astfel, cu referire exclusiv la părțile întâi din simfonii, pauzele pot fi găsite după prima frază (nr. 39); înaintea punții către tema a doua (nr. 94); înaintea temei a doua propriu-zise (nr. 97); înaintea temei ce încheie expoziția (nr. 35); între expoziție și dezvoltare (nr. 80); după prima frază sau perioadă a dezvoltării (nr. 42); între secțiunile dezvoltării (nr. 51); înaintea sau pe parcursul tranziției înspre repriză (nr. 87); înaintea reprizei (nr. 45); în puncte secționale din repriză corespondente cu cele din expoziție

(sau, uneori, numai în aceste puncte din repriză, nu și în cele din expoziție); înaintea sau pe parcursul codei (nr. 102).¹

Dincolo însă de funcționalitatea sa structurală – care fie întărește, aidoma semnului de punctuație, articulațiile dintre secțiuni formale, fraze sau motive, fie relativizează cu umor legitățile sintaxei clasice –, se poate susține fără ezitare că pauza muzicală își dobândește cele mai proeminente implicații dramatice în muzica lui Beethoven. Nu numai că pauzele beethoveniene survin într-un număr considerabil, dar și modalitățile lor de a se manifesta sunt extrem de variate, astfel încât nu de puține ori s-ar putea afirma că, în muzica lui Beethoven, tăcerii i se oferă prilejul să iasă cu adevărat în prim-plan și să se dovedească un element componistic cât se poate de activ, cel puțin la fel de important ca notele muzicale în sine, cu care se află într-o perpetuă interacțiune. Barry Cooper, reputatul cercetător beethovenian, a realizat o cuprinzătoare sistematizare a modurilor în care Beethoven valorifică puterea expresivă a tăcerii², aplecându-se mai ales asupra acelor care, deși pot îndeplini una sau mai multe dintre funcțiile consacrate ale tăcerii (secționare formală; ilustrare descriptivă a unui sens extra-muzical; întrerupere, subliniere, anticipare sau amânare a unei anumite sonorități), nu pot fi totuși încadrate într-o tipologie clară, căci ele ar trebui considerate mai degrabă specifice stilului beethovenian.

Mai întâi, multe din pauzele beethoveniene pot fi înțelese din perspectiva capacității lor de a intensifica stările emoționale generate de evoluția discursului muzical, caz în care se împart în două subcategorii: pauze ce funcționează fie ca miez incandescent al emoției respective, fie ca un decisiv punct de cotitură între două stări contrastante. Cooper găsește exemplificări pilduitoare ale primei subcategorii mai ales în sonatele pentru pian, dintre care celebra *Patetica* se remarcă prin faptul că acele acorduri elephantine din

¹ „The points in sonata form (we are still talking of the symphonies) at which the long silences seem to occur most frequently are just before the recapitulation, before the second theme in the exposition and/or recapitulation, and between sections of the development, in that order. However, viewing the entire output of symphonies as a whole, the silences are placed at any conceivable position along the way from the first phrase of the first theme to the last phrase of the movement. Referring to first movements only, silences are found after the first phrase (No. 39); before the transition to the second theme (No. 94); before the second theme (No. 97); before the closing theme (No. 35); between the exposition and development (No. 80); after the first phrase or period of the development (No. 42); between sections in the development (No. 51); before or within the retransition (No. 87); before the recapitulation (No. 45); at sectional points within the recapitulation matching those in the exposition (or appearing at these points in the recapitulation and not in the exposition); before or within the coda (No. 102)”. Braman, *The use of silence in instrumental works*, p. 191.

² Vezi Barry Cooper, „Beethoven’s uses of silence”, *The Musical Times*, vol. 152, nr. 1914, 2011, p. 25-43.

introducere ajung să fie înlocuite în coda primei părți de o serie de pauze într-atât de prelungi, încât nu puțini pianiști se simt tentați să le scurteze, oarecum intimidati de pregnanța copleșitoare pe care o capătă astfel, datorită tăcerii, patosul indicat în titlatura sonatei. În orice caz, despre o asemenea dispoziție afectivă liminală tăcerea rămâne într-adevăr să aibă ultimul cuvânt și să-l rostească „mai răsunător decât ar putea-o face oricâte alte vorbe sau note muzicale”¹:



Ex. 15: Ludwig van Beethoven, Sonata pentru pian nr. 8 op. 13, în do minor, partea I (Grave), măș. 295-297 [preluat din Beethoven, *Sonaten für Pianoforte solo*, vol. I, ed. Louis Köhler & Adolf Ruthardt, C. F. Peters, Leipzig, cca 1910, p. 151]

În general preambulurile sonatelor beethoveniene au un caracter improvizatoric pe care compozitorul îl evidențiază, la fel ca Bach, prin pauze ce acționează în calitatea lor de procedee suspensive, de suplimente sau, dimpotrivă, înlocuitoare ritmice ale unor acorduri cu rol tematic. În alte cazuri (precum partea lentă din Sonata pentru pian op. 10, nr. 3, finalul marșului funebru din Simfonia *Eroica*, finalul Sonatei pentru pian op. 110 – exemplificat mai jos –, Cavatina din Cvartetul de coarde op. 130), lirismul melancolic, dezagregarea depresivă, sau chiar epuizarea fizică sunt sugerate prin destrămarea țesăturii melodice, prin presărarea acestuia cu pauze intermitente, survenite totdeauna pe părți de timp accentuate, al căror rol expresiv se aseamănă în mod izbitor cu cel deținut în vechea artă a „madrigalismelor” de figura retorică *suspiratio*:



Ex. 16: Ludwig van Beethoven, Sonata pentru pian nr. 31 op. 110, în la bemol major, partea a III-a, măș. 125-130 [preluat din *L. van Beethoven: Klaviersonaten*, ed. Heinrich Schenker, Universal Edition, Viena, 1914, p. 591]

Însă Cooper arată că Beethoven folosește cu aceeași măiestrie tăcerea pentru a evoca stări emoționale plasate nu numai în spectrul emoțional depresiv, ci și în cel optimist, ba chiar umoristic; e cazul variațiunilor pe tema scoțiană *Bonny Laddie*, op. 107 nr. 2, unde finalul tipic pentru muzica

¹ „The protagonist in Beethoven’s *Pathétique* Sonata seems to become overcome by sadness, and the pathos of the resulting silences speaks louder of his emotional state than any number of words or notes could”. Cooper, „Beethoven’s uses of silence”, p. 28.

tradițională scoțiană – tonica survenită scurt, pe ultima optime dintr-o măsură – capătă un aer oarecum ridicol în logica sintaxei clasice, pe care însă Beethoven preferă să nu îl împlânzească printr-o convenabilă reîncadrare metrică și previzibilă rezolvare armonică, ci tocmai dimpotrivă, îl amplifică prin accentuarea ultimului acord și urmarea lui imediată de o măsură întregă de tăcere („asurzitoare”, o cataloghează Cooper), în absența căreia efectul rezultat ar fi avut o mult mai slabă pregnanță comică:



Ex. 17: Ludwig van Beethoven, *Bonny Laddie* op. 107 nr. 2, măs. 13-19
[preluat din *Ludwig van Beethovens Werke*, Serie 14, *Für Pianoforte und Blasinstrumente*, Nr. 115-119, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1862-90, p. 7]

Tot într-un set de variațiuni (cele pe tema lui Dittersdorf *Es war einmal*, WoO66), Cooper identifică o ipostază, tot umoristică, a celeilalte subcategorii de pauză afectivă – cea care marchează schimbarea traiectoriei emoționale: în chiar mijlocul temei, după o cadență deschisă pe dominantă, survine o măsură întregă de tăcere, al cărei potențial va fi exploatat din plin pe parcursul variațiunilor, căci va determina de fiecare dată schimbări substanțiale de scriitură și de caracter în raport cu materialul ce o precedă. Apoi, și mai numeroase și mai notabile în privința acestui tip de pauză se dovedesc, bineînțeles, cazurile în care ea generează schimbări de macaz afectiv în contextul pieselor cantonate în sfera dispozițiilor grave. Iată, bunăoară, finalul Sonatei pentru pian op. 101, unde tăcerea subliniază contrastul dintre răsunătorul gest octavizat ce o precedă (la rândul lui apărut ca o izbucnire subită, puternic contrastantă față de anterioara desfășurare acordică liniștită, în la major), și începerea subversivă a unui proces fugat, care proliferează implacabil până la un climax atins după o sută de măsuri, pe fundamentul faimosului *mi* din contra-octavă, cel mai grav sunet pianistic folosit până atunci de vreun compozitor. Tăcerea marchează așadar o schimbare radicală pe toate planurile (dinamic, al registrației, de scriitură, afectiv); contrastul, care stă la baza oricărui efect culminativ, este de fapt intensificat în acest pasaj prin faptul că tăcerea amplifică suspansul psihologic resimțit de ascultător cu privire la turnura inedită pe care o vor lua evenimentele sonore secționare de tăcere.



Ex. 18: Ludwig van Beethoven, Sonata pentru pian nr. 28 op. 101, în la major, partea a IV-a, măs. 88-95 [preluat din *L. van Beethoven: Klaviersonaten*, ed. Heinrich Schenker, Universal Edition, Viena, 1921, p. 504]

O desfășurare la fel de tumultuoasă poate fi sesizată în secțiunea dezvoltătoare din prima parte a Simfoniei *Eroica*: generând, ca și în exemplul precedent, metamorfoze decisive și simultane pe niveluri multiple (perturbare metrică, prelungire a tensiunii armonice și, deci, rezolvare amânată a unui acord disonant, intensificare a șocului auditiv și a sentimentului de dezorientare resimțit din plin de ascultător), pauza nu marchează însă, în acest caz, începutul procesului dezvoltător, ci intervine în chiar punctul său culminant, pe primul timp al măsurii 280. Ea prilejuiește astfel ceea ce a ajuns cunoscut drept „cea mai zgomotoasă tăcere din întreaga literatură muzicală”¹:



Ex. 19: Ludwig van Beethoven, Simfonia nr. 3 op. 55, în mi bemol major, *Eroica*, partea I, măș. 276-283 [preluat din Barry Cooper, „Beethoven’s uses of silence”, *The Musical Times*, vol. 152, nr. 1914, 2011, p. 34]

De fapt, dacă ar fi luată în calcul configurația acustică propriu-zisă a acestui celebru moment muzical, se va constata că nu e nicidecum vorba despre o tăcere literală, întrucât răsunătorul acord precedent își împinge reverberațiile și asupra pauzei de pătrime, practic în mare parte anulându-i acesteia statutul de simbol al tăcerii perceptibile. Și totuși, în pofida ambiguității de ordin strict acustic, impresia tăcerii audibile rămâne manifestă tocmai datorită faptului că percepția auditivă este în permanență impregnată de cunoașterea conceptuală: având noțiunea vizuală a pauzei înscrise în partitură (sau, dacă nu e alfabetizat muzical, cel puțin resimțind din plin „golirea” sincopată a primului timp din măsură), ascultătorul „vede” cu ochiul minții pauza respectivă și, pornind de la ea, conchide asupra semnificației decisive pe care o deține fenomenul tăcerii în momentul respectiv.

Însă cea mai caracteristică amprentare beethoveniană a tăcerii rezultă din frecvențele cazuri ale pauzelor dramatice proeminent interpușe încă din primele mășuri ale unei lucrări. Ceea ce înseamnă, în plus, că ele sunt supuse la rândul lor travaliului tematic, menținându-se astfel pe tot parcursul evoluției muzicale drept componente recognoscibile ale ideilor tematice principale. După cum bine se știe, aceste idei obișnuiesc să capete, în cazul lui Beethoven, înfățișarea unor motive lapidare, impulsive, pline de vitalitate ritmică și potențial dezvoltător, iar pauzele constitutive au de jucat un rol cu adevărat esențial în configurarea acestei concizii impetuoase ce caracterizează cele mai memorabile semnături beethoveniene. Inventariind într-un tabel revelator piesele în care pauza cu pondere motivică are parte de ipostaze dintre cele mai

¹ „the loudest silence in all of music literature”. Grosvenor W. Cooper și Leonard B. Meyer, citați de B. Cooper, în „Beethoven’s uses of silence”, p. 34.

ilustrative, Barry Cooper trage semnificativa concluzie că, în viziunea creatoare a lui Beethoven, întreruperile subite cu rol tematic se numără printre acele procedee asociate cu intensitatea expresivă specifică sferei semantice a minorului (întrucât mai mult de jumătate din piesele identificate sunt scrise în tonalități minore)¹. Iar între toate, probabil cel mai remarcabil caz este acela al pauzelor generale ce subliniază încă din primele măsuri caracterul de *scherzo* al părții secunde din Simfonia a IX-a:



Ex. nr. 20: Ludwig van Beethoven, Simfonia nr. 9 în re minor, op. 125, partea a II-a (Scherzo: *Molto vivace*), măs. 1-8 [preluat din Beethoven, *Symphony No. 9*, arrangement for piano solo by Ernst Pauer, Augener, London, cca 1900, p. 22]

E o situație cu totul deosebită în primul rând pentru că pauzele dețin nu doar o poziție inaugurală, ci și o valoare temporală identică (cel puțin o măsură) cu lungimea structurilor sonore între care își fac apariția. Altfel spus, sunt concepute în așa fel încât să reiasă tratarea lor pe picior de egalitate cu contraponderea lor sonoră. De altfel, durata lor se amplifică pe măsură ce și cantitatea sonoră a motivului generator câștigă în densitate: repetarea pauzei generale în măsura nr. 4 este urmată de o „dezvoltare” (adică dublare) a acesteia în măsura nr. 8, pentru ca în măsura nr. 10 să fie în sfârșit înlocuită cu un sunet propriu-zis. Aici intră în scenă dezvoltarea echilibrată și continuă a unei teme stacate, care își prelungește elanul ritmic până în măsura nr. 148, unde apare subit retezată de o nouă survenire a pauzei generale. Aceasta e supusă la rândul ei prelucrării tematice, în sensul că, imediat după declanșarea secțiunii dezvoltătoare, este triplată ca valoare ritmică, apoi, la sfârșitul reprizei, reformulată de două ori. În fine, după ce pe parcursul *trio*-ului nu își mai face nicio apariție, pauzei generale îi este rezervată, chiar cu patru măsuri înainte de încheierea întregii piese, o revenire surprinzătoare, care anulează cu brutalitate locul unei note ce fusese auzită anterior într-un context similar. De fapt, această ultimă pauză anulează o posibilă revenire a majorului idilic din *trio*, demonstrându-și încă o dată potențialul de a suprima în mod activ sunetul, iar nu de a se lăsa percepută doar ca o absență neutră a acestuia. În definitiv, un statut asemănător avusese încă din motivul inaugurator, a cărui evidentă incompletitudine ritmică reclama prezența unei note la începutul măsurii a doua; faptul că această rezolvare este negată și înlocuită printr-o pauză generală semnalează existența explicită a două motive generatoare: atacul sonor din prima măsură și tăcerea subsecventă care, în calitate de „sunet suprimat”, are parte pe tot parcursul piesei de aceeași tratare de care are parte orice motiv muzical obișnuit: repetare, variere, dezvoltare,

¹ Vezi Cooper, „Beethoven’s uses of silence”, p. 36.

recapitulare și, în final, manipulare în sensul formulării gestului concluziv. Barry Cooper încheie analiza acestei extraordinare mișcări simfonice printr-o observație fină:

Funcția ei motivică [a tăcerii – *n.m.*] poate fi percepută mai bine dacă ne imaginăm înlocuirea fiecărei măsurii de pauză cu, să zicem, o singură bătaie a timpanului. Această notă percusivă recurentă ar reprezenta atunci un motiv izbitor al piesei, și ar fi audiată ca atare. Însă întrucât Beethoven a preferat să folosească în schimb o măsură de pauză generală, semnificația motivică a acesteia este mult prea ușor trecută cu vederea.¹

Diversificarea și întărirea rolurilor pauzei în muzica instrumentală romantică

Se știe prea bine că romanticii au reprodus adeseori ticurile limbajului beethovenian. A fost deci întrucâtva inevitabil să preia și să integreze în vocabularul lor muzical, totodată să extindă și să radicalizeze varietatea funcțiilor și pregnanța sporită a dinamismului dramatic pe care le-a căpătat procedeul pauzei în abordarea lui Beethoven. După cum limbajul armonic, timbrurile orchestrale și concepția despre formele muzicale au cunoscut în romantism îmbogățiri și transformări decisive, tot mai generoasa aplicare a pauzelor poate fi la rândul ei înscrisă în același proces de intensificare și flexibilizare dramatică ce a avut loc atunci în planul tuturor mijloacelor de expresie. Poetica tipic romantică a întrepătrunderii contrastelor extreme, ce a generat noi forme, situații și mesaje semantice hibridizate, a făcut ca și pauza să-și multiplice valențele emoționale: iritarea, teama, surprinderea, gestul ironic, entuziasmul, solemnitatea lugubră, metamorfoza spirituală, transcendența inefabilă – toate puteau fi sugerate prin cezura tăcerii, făcând-o să conteze mai puțin ca procedeul pur structural, și mai mult în ipostaza ei de mediator între structurile sonore și sensurile emoționale spre a căror evocare tindeau acestea.

Romanticii nu au repudiat însă nicidecum modurile mai vechi de valorificare a pauzei. Chopin, de pildă, pe lângă remarcabila tratare motivică a tăcerii în celebrul său Scherzo în si bemol minor, op. 31 nr. 2, a asumat ca pe un procedeu aproape stereotip acel tip de „pauză pre-cadențială” despre care am arătat că, după ce a fost practicat masiv în muzica vocală renascentistă, și-a cunoscut consacrarea instrumentală odată cu Corelli. În multe din Preludiile chopiniene pentru pian (nr. 2, 3, 4, 18, 19 și 22), cadența finală (sau doar ultima ei parte) este separată de restul piesei printr-o pauză a cărei survenire se impune cu atât mai izbitor, cu cât în majoritatea cazurilor muzica avansează

¹ „Its motivic function can be perceived much more readily if one imagines each whole-bar rest being replaced by, say, a single percussion note. This recurring percussion note would then form a conspicuous motif in the movement and would be heard as such. But because Beethoven has used a bar of complete silence instead, its motivic significance is all too easily overlooked”. Cooper, „Beethoven’s uses of silence”, p. 39.

continuu până în acel moment, într-o mișcare pulsatorie neîntreruptă. Poate cel mai faimos în această privință este Preludiul nr. 4 în mi minor, unde tăcerea apare după repetate și „eșuate” tentative de a formula o cadență finală:

Ex. 21: Frédéric Chopin, Preludiul nr. 4 în mi minor, op. 28, măs. 13-25
[preluat din Chopin, *24 Préludes Op. 28*, ed. Bernhard Hansen, Wiener Urtext Edition, 1973, p. 5]

După ce devierile explicite de la tiparul cadențial consacrat nu fac decât să îi accentueze acestuia caracterul inevitabil; după ce parcursul armonic face aluzie la pecetea cadenței în chiar punctele cele mai sensibile, ocolind-o parcă în ultima clipă, când părea că ar mai fi fost de ajuns un singur pas pentru ca ea să se impună aidoma predestinării; după astfel de alunecări și răsuciri armonice, atent construite, pauza instaurată înainte de final îi oferă ascultătorului prilejul necesar pentru a conștientiza pe deplin faptul că întreaga piesă s-a desfășurat în așa fel încât încheierea ei a răsunat în imaginație încă dinainte de formularea ei propriu-zisă. De aceea, interpusă în momentul în care semnătura armonică finală a dobândit gradul cel mai ridicat de predictibilitate, tăcerea face ca această rostire cadențială să apară ca și cum s-ar întâmpla cumva în trecut, percepută nu neapărat ca un țel îndelung anticipat, ci mai degrabă drept sonorizarea unei intuiții deja demult presimțite. E vorba, deci, despre o subtilă manipulare psihologică, pe care Elizabeth Margulis o denumeste, foarte nimerit, „abilitate a tăcerii de a activa urechea internă”:

Când stimulii externi sunt anulați, proiecțiile și construcțiile interne, imaginile și presupunerile mentale ies la suprafață cu atât mai recognoscibile. O tăcere muzicală funcționează adeseori tocmai pentru a încuraja ivirea unor asemenea fenomene. [...] Prin faptul că sunetul este anulat într-un punct în care următorul eveniment sonor pare inevitabil, ascultătorii sunt absorbiți, aproape într-o manieră participativă, în desfășurarea muzicală, sunt invitați, adică, să ia

parte la evoluția acesteia. Așteptarea resimțită în absența unui stimul sonor devine astfel un pod între imaginația ascultătorilor și sunetul muzicii.¹

Aceeași autoare remarcă tot în cazul lui Chopin predilecția pentru pauze la fel de retorice care separă de corpul principal al piesei nu numai gesturi concluzive, ci și fraze sau acorduri cu caracter introductiv. De exemplu, în Nocturna în si bemol major, op. 62 nr. 1, o pauză substanțială apare la doar două măsuri după un cuplu acordic ce pare nu atât introductiv, cât mai degrabă desprins dintr-un gest expansiv a cărui anterioritate pare să se fi consumat înaintea începerii propriu-zise a piesei:



Ex. 22: Frédéric Chopin, Nocturna în si bemol major op. 62 nr. 1, măs. 1-4
[preluat din *Friedrich Chopin's Werke*, vol. IV, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1878, p. 64]

Progresia celor două acorduri de septimă din primele două măsuri reprezintă, de fapt, o cadență incompletă, văduvită de enunțarea fațășă a unei tonici inițiale. Și tocmai datorită acestei eludări, reverberațiile neauzite ale tonicii fuzionează cu un fundament imaginat, a cărui latență vibrează în gradul cel mai pregnant tocmai în răstimpul pauzei ce acoperă prima jumătate a măsurii a treia: la fel ca în preludiul citat anterior, pauza respectivă face ca survenirea tonicii să se comporte nu atât ca un procedeu anticipat pe parcurs, cât mai degrabă presupus retroactiv de la bun început. E un efect amplificat și de faptul că evenimentele sonore înconjurătoare se lasă afectate în planul dinamicii și în cel al scriiturii de tăcerea pe care o împrejmuiesc, atenuându-i astfel tradiționalul caracter de întrerupere subită pe care aceasta l-ar fi putut eventual dobândi. Mai întâi, izbucnirea panglicii introductive nu își expandează preludierea avântată, precum pare să intenționeze, ci își anunță iminentul și timpuriul declin prin încremenirea într-un unic gest cadențial; acesta se dizolvă inițial în tradiționala suspensie armonică rezultată din formularea septimei de dominantă, care însă nu se rezolvă imediat la tonică, așa cum ar fi fost

¹ „When external stimuli are withdrawn, internal projection, imaginings, constructions, and assumptions emerge more recognizably. A musical silence often functions primarily to encourage this emergence. [...] by withdrawing sound at a point where the next event seems most predictable, the music invites listeners into the process, drawing them into the ongoing movement of the piece in a nearly participatory fashion. The expectation, felt in the absence of a presently sounding stimulus, becomes a bridge between their own imagination and the sound of the music”. Elizabeth Hellmuth Margulis, „Moved by Nothing. Listening to Musical Silence”, *Journal of Music Theory*, vol. 51, nr. 2, 2007, p. 255, 259.

previzibil, ci preferă să se resoarbă treptat în tăcere, ca și cum tonica ar fi devenit într-atât de evidentă, încât formularea ei explicită ar fi fost de acum superfluă. La o atât de timpurie amuțire, obținută printr-un *calando* tipic chopinian, reapariția muzicii nu se poate raporta decât prin a accepta să pâlpeie delicată, să izvorască din miezul tăcerii, conturându-și abia treptat configurația precisă: optimele picurate în a doua jumătate a măsurii a treia fac primele aluzii la încadrarea metrică, instaurând astfel un contrast cu preludierea languroasă ce le-a precedat, dar totodată fiind dependente expresiv de aceasta tocmai datorită tăcerii din care ele au emanat și în care cadența introductivă s-a topit. Tăcerea sudează, așadar, tonica implicită, imaginată în primele două măsuri, cu tonica formulată efectiv pe primul timp al măsurii a patra; ea, tăcerea, îi oferă ascultătorului prilejul de a conștientiza faptul că presimte armonia tonicii ca pe un eveniment inevitabil, astfel încât survenirea acesteia încadrează într-un mod și mai cuceritor melodia nocturnei, făcând-o să pară cât se poate de familiară și intimă, chiar dacă e auzită pentru prima dată.

O abordare diferită a pauzei survenite după armonia dominantei poate fi întâlnită în multe piese pentru pian de Franz Schubert: spre deosebire de Chopin, care, după cum am arătat, obișnuiește să integreze subtil tăcerea în țesătura scriiturii instrumentale, Schubert preferă să accentueze capacitatea tăcerii de a întrerupe, de a reteza o mișcare constantă și rapidă de note cu valori ritmice scurte. De exemplu, în *Moment musicaux* în do diez minor, op. 94 nr. 4, o măsură întreagă de pauză cu coroană intervine după șaizeci de măsuri în care șaisprezecimile au tors neobosite:

The image displays a musical score for Franz Schubert's *Moment musicaux*, op. 94 nr. 4. It consists of two systems of piano notation. The first system, starting at measure 168, shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system, starting at measure 173, is marked 'Coda' and features a full-measure rest in the right hand, with the left hand playing chords. The section concludes with a 'ritard.' marking and a final cadence.

Ex. 23: Franz Schubert, *Moment musicaux* în do diez minor, op. 94 nr. 4, măs. 168-180 [preluat din Schubert, *Impromptus und Moments musicaux*, ed. Walter Gieseking, G. Henle Verlag, München, 1948, p. 53]

Interpunerea abruptă a tăcerii se conturează nu numai prin contrast cu motorica deja pregnantă de până la ea, însă și în contextul organizării formale: evoluția muzicală anterioară se configurase conform unei logici armonice cvadrate, care ajungea la fiecare patru măsuri pe un acord de dominantă, acord care la rândul lui tindea să se rezolve pe reluarea aceluiași acord de tonică prin care debutase fiecare grup respectiv de patru măsuri. Pauza din

măsura nr. 61 se aplică exact peste una dintre aceste cusături structurale – între încheierea unui motiv cvadrat și începerea anticipată a altuia; ascultătorului i se atrage astfel atenția asupra caracterului de monadă închisă și predictibilă, specific materialului muzical în do diez minor. Totodată, este amplificat efectul surprinzător al armoniei subsecvente, în re bemol major, ea putând fi mai lesne percepută, datorită pauzei subite ce o precedă, drept primul eveniment sonor desprins din bucla traseului circular ce fusese obsesiv reiterat în cele șaiszeci de măsuri precedente. Faptul că peste pauză se suprapune semnul distinctiv al coroanei contribuie din plin la impresia de ruptură expresivă pe toate planurile. Tocmai pentru a obține acest efect esențial, pianistii ar trebui să refuze tentația, destul de frecventă, de a prelungi pe teritoriul pauzei anterioara armonie de dominantă; dimpotrivă, aceasta se cuvine mai degrabă retezată, respectând cu strictete valoarea ritmică scurtă (șaisprezecime) preponderentă la mâna dreaptă și articularea stacată a optimilor din bas. Căci numai astfel prima notă melodică – *fa becar* în loc de *fa bemol* – din codă poate să contureze cu pregnanța cuvenită schimbarea modului din minor în major, și totodată să mențină izolată măsura de tăcere.

Schubert valorifică potențialul disruptiv al tăcerii și în discursul simfonic. E celebrisimă pauza generală survenită în expoziția părții întâi din *Simfonia neterminată*:

Ex. 24: Franz Schubert, Simfonia nr. 8, D. 759, *Neterminata*, partea I, măs. 60-72
[preluat din Schubert, *H-Moll Symphonie*, für Klavier zu Händen bearbeitet
von Richard Kleinmichel, Breitkopf & Härtel, Leipzig, cca 1900, p. 4]

După ce idilicului *Ländler* depănat până atunci îi este subit refuzată, prin interpunerea pauzei, cadențarea în sol major, o dezlănțuire dramatică în do minor impune catapultarea evoluției muzicale în sensul unei frenetice escaladări cromatice, șocul rezultat nefiind departe de a-i produce ascultătorului neprevenit serioase tulburări miocardice. Căci pauza pare să reprezinte aici acel singur pas dincolo de care geniul se transformă în nebunie, acel perete extrem de subțire capabil să aducă într-o relație de vecinătate elemente plasate de obicei la antipodi.

Această radicalizare a efectului de ruptură retorică își capătă una dintre cele mai tipic romantice ipostaze atunci când pauza generală este plasată tocmai în climaxul unui proces de acumulare și amplificare expresivă,

sugerând astfel că s-a atins o limită critică a exprimării muzicale, dincolo de care nu mai pot reverbera decât sensurile camuflate, „asurzitoare”, ale tăcerii. Exemple nenumărate în acest sens pot fi culese din opera pianistică a lui Franz Liszt; în mod evident, virtuozitatea „transcendentală” vizată de acest compozitor-interpret nu putea găsi decât un aliat de nădejde într-un asemenea procedeu de „întindere a coardei”: aproape două treimi din întreaga producție pianistică și, de fapt, toate poemele simfonice lisztiene conțin pauze grandilocvente, majoritatea marcate în mod explicit prin notația *lunga pausa*. Iată, de pildă, un pasaj din *Valsul Mefisto nr. 1*, unde fluxul muzical se precipită furibund și frenetic, se rostogolește și se frământă, până într-un punct dincolo de care nu mai pare posibilă niciun fel de intensificare, astfel încât totul se avântă cu capul înainte într-un portal încremenit de tăcere, menit să sugereze faptul că extremitatea tumultului pirotehnic a atins culmi ce impun transcenderea granițelor sonore:

The image shows a musical score for Franz Liszt's 'Valsul Mefisto nr. 1', measures 184-199. The score is in G major and 3/4 time. It features a dramatic crescendo leading to a 'staccato' section, followed by a 'velocissimo quasi cadenza glissando' section. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'staccato', and performance instructions like 'S2a' and 'S2b'. The piece ends with a final cadence marked '3'.

Ex. 25: Franz Liszt, *Valsul Mefisto nr. 1*, măs. 184-199
[preluat din *Neue Liszt-Ausgabe*, Serie 1, Band 15, ed. Imre Mező
& Imre Sulyok, Editio Musica, Budapesta, 1982, p. 120-121]

Poate din neglijență, poate din teama de a asuma dramatismul psihologic presupus de acest pasaj, mulți pianiști fac greșeala de a scurta durata pantagruelică a celor trei măsuri pe care Liszt le-a încredințat pauzei. Însă importanța unei asemenea ghilotine expresive nu poate fi subestimată, căci tocmai lungimea ei temporală întărește impresia generală de tensiune

ferventă și totodată conferă un caracter convingător pasajelor ce o înconjoară; numai după ce tăcerea a staționat imperativă, grea de sensuri nespuse, izbucnirea aproape bestială ce îi urmează – un *glissando* revărsat pe toată întinderea claviaturii, și încheiat printr-o sclipire zgomotoasă de octave în registrul acut – își capătă la rândul-i sensul deplin.

Nu voi mai sublinia decât în treacăt faptul oarecum evident că îndeosebi compozitorii romantici afiliați direcției programatice au valorificat la maximum potențialul dramatic al tăcerii. Chiar „părintelui spiritual” al programatismului muzical – Hector Berlioz – ar putea să i se concedă o poziție de-a dreptul fruntașă în această privință, căci, potrivit inventarierii realizate de W. D. Braman, „singura lucrare orchestrală a sa care nu conține cel puțin un moment notabil de tăcere pare să fie doar uvertura *Corsarul*”¹. Același autor citat aduce exemplul pilduitor al scenei mormântului din simfonia cu cor *Romeo și Julieta*, scenă pe care o schițează în întregime, pentru a reliefa astfel copleșitorul efect cumulativ al celor aproape 40 de pauze generale menite fie să imite expresia vorbirii investite cu o puternică încărcătură emoțională, fie amuțirea ce se impune în toiul unui sentiment de bucurie extatică, fie teroarea în fața morții².

Și ar mai trebui adăugat că, pentru sensibilitatea muzicală romantică, tăcerea nu se mai limitează doar la funcțiile semnului scriptic al pauzelor, ci ajunge să fie asociată cu un orizont conceptual și chiar spiritual înspre care tindeau toate eforturile imaginației creatoare. Așa cum poeții romantici și cei simbolști începuseră să se refere la tăcere ca la un factor esențial în muzicalizarea expresiei literare, muzicienii resimțiseră la rândul lor imboldul de a concepe operele muzicale ca pe niște evenimente efemere survenite în spațiul idealizat al tăcerii. Iată de ce în partiturile romantismului târziu proliferază indicații precum *silenzio*, *ad silentium*, *per silentium*, *tönend gewordene Leere* ș.a., toate menite să facă aluzie la prezența subterană a tăcerii, la capacitatea acesteia de a hotărâni statutul ontologic al lucrărilor muzicale. Mulți artiști romantici ajunseseră să vizeze o anumită stare de puritate inefabilă, pe care mediul corupt al limbajului literar sau muzical nu putea avea pretenția de a o atinge efectiv, dar pe care avea în schimb datoria de a o invoca și evoca pe cât de sugestiv cu putință.

O exemplificare edificatoare a acestei concepții ar putea fi regăsită în Simfonia nr. 2 de Anton Bruckner, nu întâmplător supranumită *Pausensymphonie*. Mai ales în prima parte, întreaga desfășurare muzicală este împânzită de pauze generale, care îndeplinesc, pe de o parte, funcția consacrată a procedurii despărțitor, intervenit la granițele micro-formale (dintre grupurile tematice) și macro-formale (dintre expoziție, dezvoltare și repriză). Pe de altă parte, acestei funcții structurale i se adaugă și ceea ce am

¹ „The only orchestral work of Berlioz which does not contain at least one notable silence seems to be *Le Corsaire* overture”. Braman, *The use of silence in instrumental works*, p. 296.

² Vezi Braman, *The use of silence in instrumental works*, p. 303-306.

putea denumi o funcție simbolică a obârșiei, căci majoritatea pauzelor nu apar decât după ce fluxul muzical anterior lor s-a volatilizat treptat. Astfel, ele nu mai reprezintă acele eliberări dramatice de tensiune tipice pentru latura grandilocventă a retoricii romantice, ci mai degrabă niște continuări firești ale sonorităților, care contribuie din plin la impresia – des invocată în legătură cu simfoniile lui Bruckner – de „catedrală” sonoră, de solemnă supradimensionare a discursului muzical. De altfel, pauze folosite într-un mod asemănător apar și în lucrări precum *Missa* în si minor sau *Te Deum*, așa încât, ținând cont și de credința religioasă care l-a animat în permanență pe Bruckner, se poate afirma că pauze precum cele prezente în Simfonia nr. 2 semnalizează nu doar variatele stadii – densitate, rarefiere – prin care trece țesătura muzicală, ci în aceeași măsură suveranizarea conceptuală a tăcerii în calitatea ei de simbol al eternității, al purității și transcendenței inefabile.

O privire în perspectivă – tăcerea constitutivă în muzica modernă

Procesul de elevare spirituală prin care au trecut valențele muzicale ale tăcerii și-a atins faza culminativă odată cu estetica modernistă a secolului XX. Atunci pauzele s-au emancipat la rândul lor, asemenea altor parametri sonori, de sub tutela sintaxei tonale clasico-romantice, ajungând să reprezinte nu atât absențe plurale, parțiale și temporare ale sunetului, nu atât articulații mai mult sau mai puțin tensionate ale țesăturii muzicale, cât mai degrabă manifestări ale unei atotprezențe indivizibile, ale tăcerii concepute ca *pleruma*, ca mediu în sânul căruia muzica este trezită la viață și apoi se stinge, mai mult sau mai puțin împăcată. Îmbibate de ceea ce cu îndreptățire s-ar putea numi „tăcere constitutivă”¹, evenimentele muzicale par acum doar niște efemeride ce zvâcnesc și alunecă pe suprafața unui continuum, nicidecum opuse acestuia, ci paralele cu, și, de fapt, complet dependente de permanența lui. Într-o asemenea concepție artistică, muzica devine (după memorabila formulare a filozofului și teologului elvețian Max Picard) „tăcere care, visând, începe să răsună”². E o decisivă schimbare de perspectivă, care nu de puține ori s-a conturat ca o reacție retractilă la adresa galopantei dezvoltări industriale ce traversa societatea occidentală, și genera peisaje sonore dereglate, zgomotoase, de nerecunoscut prin raport cu cele din secolele anterioare. Confrunțați cu proliferarea mecanică a tehnologiilor sonore, cu zumzetul ubicuu al mijloacelor de comunicare în masă, cu creșterea generală nu numai a vitezei, ci și a volumului sonor în care se desfășura viața modernă, mulți artiști au considerat drept cel mai potrivit – și salvator – răspuns tocmai negarea tuturor acestor semnalmente ale neașezării și sterilității spirituale; ei și-au găsit

¹ Vezi Julianna Hodkinson, *Presenting Absence. Constitutive Silences in Music and Sound Art Since the 1950s*, teză de doctorat, University of Copenhagen, 2007.

² „Music is silence, which in dreaming begins to sound”. Max Picard, *The World of Silence*, trad. de Stanley Goodman, Harvill, Londra, 1948 (ed. princeps: *Die Welt des Schweigens*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach, 1948), p. 27.

refugiul în tăcere, concepând-o, aidoma lui Picard, ca pe o condiție ontologică așezată la fundamentul lumii:

Tăcerea a fost cea dintâi, înaintea tuturor lucrurilor. Este ca și cum pădurile au crescut, încetul cu încetul, după ea: crengile copacilor sunt linii întunecate ce au urmat, în creșterea lor, mișcările tăcerii; frunzele acoperă crengile în straturi groase, ca și cum tăcerea ar fi vrut să-și tăinuiască prezența.¹

În secolul XX, compozitori dintre cei mai diverși precum Mahler, Berg, Webern, Ives, Zimmermann, Lachenmann, nu s-au mai mulțumit să evalueze tăcerea doar ca pe un revers negativ, foarte rar dat la iveală, al medaliei sonore, ci au intenționat să o ridice la rangul de parametru fundamental al gândirii muzicale. Dincolo de consacrată ei posibilitate de a acționa ca întrerupere retorică a evoluției sonore, de a aduce, sub forma cezurilor, un spor de tensiune expresivă sau de adâncime meditativă, tăcerii a ajuns să i se valorifice în muzica secolului XX decisivul rol modelator pe care îl deține în economia oricărui eveniment acustic. Ea și-a depășit astfel statutul tradițional de periferie subînțeleasă, pasivă a rampei fonice, și s-a profilat ca unealtă componistică cu drepturi depline, folosită pe picior de egalitate cu elementele sonore propriu-zise. Întrucâtva era și inevitabil să se întâmple așa. Căci, într-o epocă precum cea modernă – în care arta componistică atinsese gradul suprem de reflexivitate și luciditate teoretică; în care dezintegrarea sistemului tonal-funcțional, până nu demult considerat universal-valabil, condusesse la conștiința istoricității tuturor stilurilor muzicale; în care serialismul operase democratizarea celor douăsprezece semitonuri, iar muzica concretă propusese întoarcerea spre posibilitățile semantice ale zgomotului –, instaurarea unei poziții de egalitate între valoarea sunetului și cea a pauzei nu putea reprezenta decât un pas logic pe calea înnoirii. Era de fapt o alternativă ideală pentru acei compozitori, tot mai numeroși, care ajunseseră să considere impracticabilă îmbrățișarea fără rezerve a expresivității muzicale abundant emoționale consacrate de mentalitatea romantică. Rarefiate de tot mai corpolente inserții ale tăcerii, lucrări ale unor compozitori precum Morton Feldman, Luigi Nono sau Salvatore Sciarrino se încheagă din enunțuri sonore volatile, reținute sau, dimpotrivă, căznite și zvâcnite, aidoma unor scânteieri repede stinse, demonstrând astfel că actul elocuției nu reprezintă nicidecum un impuls atât de natural și personal precum avuseseră tendința să creadă romanticii. Această aspirație spre idealul evaziv al tăcerii poate fi considerată, de fapt, parte a unui mai amplu comentariu artistic și existențial pe care spiritul modernist l-a întreprins cu privire la actul exprimării, cu privire la momentele în care expunerea unei emoții sau a unei idei este inițiată și mijloacele prin care ea poate fi comunicată. Căci, după cum se obișnuiește ca

¹ „Silence was there first, before things. It is as though the forest grew up slowly after it: the branches of the trees are like dark lines that have followed the movements of silence; the leaves thickly cover the branches as if the silence wanted to conceal itself”. Picard, *The World of Silence*, p. 137.

tăcerea să fie considerată un spațiu negativ pe fondul căruia are loc prezentarea și analizarea evenimentelor sonore, în aceeași măsură este posibil ca presupusa absență a informațiilor acustice să fie scoasă în relief tocmai cu scopul de a accentua resorturile ascunse și mai ales caracterul de eveniment efemer, dispensabil al oricărui tip de act enunțiativ.

Doar un singur caz emblematic voi mai reliefa aici, punând astfel o încheiere aleatorie însemnărilor de față, ce desigur mai pot suporta ample completări. Dintre compozitorii din prima jumătate a secolului XX, Anton Webern a nutrit fără îndoială adorația cea mai explicită, aproape obsesivitatea pentru obținerea unei expresivități muzicale de supremă condensare și intensitate lirică. De la *Passacaglia* op. 1 pentru orchestră, trecând prin faza atonală, și ajungând la ultima lui lucrare, *Kantate* op. 31 (unde muzicalizează un poem de Hildegarde Jone – *Schweigst auch die Welt* – ce conține referiri explicite la tăcere), Webern se arată mereu a fi locuitorul-anahoret al acelei regiuni impalpabile pe care i-a plăcut în repetate rânduri să o indice prin sintagma *kaum hörbar* („abia audibil”), și căreia i-a demonstrat, ca nimeni altul până atunci, vastitatea nebănuită, împânzind-o cu infinitezimale și, totodată, cât se poate de vibrante gradații dinamice. Minimizând la maximum gesticulația retorică și durata propriu-zisă a pieselor sale (unele nici nu depășesc trei minute; s-a spus de altfel că, ascultate de la cap la coadă, cele 31 de numere de opus „oficiale” țin mai puțin de patru ore), el pare să-și fi fixat drept deziderat estetic telescoparea pasionată, neîncetată, a dialecticii microcosmice dintre vibrația sonoră și repaosul tăcerii. Căci, în pofida rigurosului lor laconism, gesturile muzicale webernieni capătă o pregnantă încărcătură emoțională și o valorificare aproape senzorială a efectului lor coloristic tocmai pentru că fiecare în parte este scos puternic în relief de pauze ce îl „împachetează”, aproape sufocându-l uneori, în plan orizontal și deopotrivă vertical. Altfel spus, identitatea fiecărui eveniment sonor reprezintă o emanație spirituală a felurilor în care acesta se ivește din, interacționează cu, și se topește înapoi în tăcere. Rostirile aforistice și amuțirile tremurătoare se pândesc și se îmbrățișează, se distilează și se pulverizează, îngemănate într-o țesătură sonoră subțiată, rarefiată aproape până la transparență totală, capabilă, după cum memorabil scria Arnold Schönberg în prefața celor *Şase bagatele* op. 9 pentru cvartet de coarde, publicate de Webern în 1924, „să sintetizeze un roman într-un suspin, și o bucurie într-o singură suflare”¹. În același timp, nu poate fi nicidecum ignorat faptul că această valorificare pur estetică a conciziei și a clarității era conjugată de Webern cu o evidentă dimensiune spirituală; cuvintele prin care, într-o scrisoare adresată mentorului său, încerca să verbalizeze esența amintitelor piese pentru coarde, după insuccesul primei lor audiții, arată în acest sens chiar o preocupare teologică:

¹ „But to express a novel in a single gesture, a joy in a breath – such concentration can only be present in proportion to the absence of self-pity”. Schönberg, citat de Jenny Doctor în „The Texture of Silence”, în *Silence, Music, Silent Music*, ed. Nicky Losseff & Jenny Doctor, Ashgate, Hampshire, 2007, p. 29.

Înainte de toate un cuvânt: înger. Din el izvorăște „starea sufletească” a acestei lucrări. Îngerii din Paradis. Starea de neînțeles de după moarte. Ajung să am tot mai mult o credință absolută în aceste lucruri: rai și iad. Dar nu în sensul acela schimbat de iad pe pământ, ca o condiție a acestei vieți. Nu, ci realmente numai după moarte.¹

Într-adevăr, palpitudini și irizații sonore precum cele ce străbat *Bagatelele* lui Webern pot fi ascultate ca gesturi înfiorate, suspendate în limbul dintre zgomotul vieții și tăcerea purificatoare a morții. În plus, numeroase texte poetice abordate muzical de Webern au ca subiect predilect descrierea unor prezențe angelice, așa încât s-ar putea spune că, pentru acest compozitor, tăcerea constituie o experiență conotată nu în modul negativ consacrat, adică o condiție fundamentală a morții ca sfârșit definitiv al vieții, ci în mod pozitiv, asociată cu starea incompreensibilă a vieții de după moarte. Peisajul pastoral din sudul Tirolului – unde se afla moșia familiei Webern, și unde fusese înmormântată mama compozitorului, despre a cărei moarte s-a spus că și-a lăsat pecetea asupra majorității compozițiilor weberniene –, surditatea transparentă, luminozitatea și tăria aerului liber de la munte, unde nimic nu poate fi confuz sau cavernos, toate au constituit la rândul lor tot atâtea circumstanțe favorabile pentru ca arta lui Webern să ajungă să graviteze nu numai estetic, ci și spiritual în jurul tăcerii.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Bartel, Dietrich, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln & Londra, 1997

Bent, Ian D., „Musical notation”, *Encyclopædia Britannica*, 1998, <https://www.britannica.com/art/musical-notation>

Bonds, Mark Evan, *Wordless Rhetoric, Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & Londra, 1991

Braman, Wallis Dwight, *The use of silence in the instrumental works of representative composers: Baroque, Classic, Romantic*, teză de doctorat, Eastman School of Music of the University of Rochester, 1956

Cooper, Barry, „Beethoven’s uses of silence”, *The Musical Times*, vol. 152, nr. 1914, 2011, p. 25-43

Doctor, Jenny, „The Texture of Silence”, în *Silence, Music, Silent Music*, ed. Nicky Losseff & Jenny Doctor, Ashgate, Hampshire, 2007, p. 15-36

Harris, Ellen T., „Silence as Sound: Handel’s Sublime Pauses”, *The Journal of Musicology*, vol. 22, nr. 4, 2005, p. 521-558

¹ „First a word: angel. From it comes the «mood» of this piece. The angels in heaven. The incomprehensible state after death. I come more and more to the absolute belief in these things: heaven and hell. But not in the transferred sense: hell on this earth, a condition in this life. No, really only after death”. Webern, într-o scrisoare către Schönberg, din 24 noiembrie 1913, citată de Hans și Rosaleen Moldenhauer, în *Anton von Webern: a Chronicle of his Life and Work*, Victor Gollancz, Londra, 1978, p. 192.

Hellmuth Margulis, Elizabeth, „Moved by Nothing. Listening to Musical Silence”, *Journal of Music Theory*, vol. 51, nr. 2, 2007, p. 245-276

Hodkinson, Julianna, *Presenting Absence. Constitutive Silences in Music and Sound Art Since the 1950s*, teză de doctorat, University of Copenhagen, 2007

Kaduri, Yael, „Wittgenstein and Haydn on Understanding Music”, *Contemporary Aesthetics*, vol. 4, nr. 1, 2006,
<http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0004.015>

Lissa, Zofia, „Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 22, nr. 4, 1964, p. 443-454

Moldenhauer, Hans & Moldenhauer, Rosaleen, *Anton von Webern: a Chronicle of his Life and Work*, Victor Gollancz, Londra, 1978

Nesic, Natasa, *Die Pause in der Musik Anton Weberns*, dizertație de master, Kunstuniversität, Graz, 2009

Picard, Max, *The World of Silence*, trad. de Stanley Goodman, Harvill, Londra, 1948 (ed. princeps: *Die Welt des Schweigens*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach, 1948)

Sandu-Dediu, Valentina, *Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2010

Schwab, Heinrich, „Kammermusik og lokalitet – fra den private til den offentlige præsentation”, *Musik og forskning*, vol. 24, 1998-99, p. 7-35

Strunk, Oliver (ed.), *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*, W.W. Norton & Company, New York, 1950, „18. Franco of Cologne, *Ars cantus mensurabilis*”, p. 139-159

SUMMARY

Vlad Văidean

The art of composing silence – pause as a compositional strategy in Western classical music. Some landmarks

The present research is a selective and subjective historical survey of the ways of treating the musical pause. After outlining the decisive role played by Franco of Cologne's system of notating pauses, I discuss the stylistic codification of the musical pause in the theory of rhetorical figures, applicable in vocal and vocal-instrumental music of the Baroque period and before. I then outline, with reference to baroque instrumental music (Corelli), ways of using the pause independent of the meanings that it acquired when illustrating poetic texts. I also highlight the special case of Haydn, who very frequently uses the pause as a playful device, as well as the frequency and variety with which Beethoven amplifies the dramatic implications of the pause, a fact that was later fully exploited by the Romantics (especially those affiliated to the programmatic direction). Finally, I also note that in late Romanticism and then in modernist musical aesthetics, silence was no longer confined to the functions of the scripted sign of the pauses, but came to be associated with a conceptual and even spiritual horizon towards which all the endeavours of the creative imagination were directed. As the only suggestive example in this sense (among a multitude of others), I propose Webern's pointilist writing.

Paralelisme ale sensibilității în creația compozitorului Cornel Țăranu

Elena Boancă

În cadrul Festivalului Internațional Meridian, ediția a XVIII-a (București, noiembrie 2023), am avut plăcerea/ocazia de a participa la Simpozionul cu tematica *Persona*, evocând, la doar câteva luni de la brusca sa dispariție, figura complexă a maestrului clujean Cornel Țăranu. Fără a putea evita o oarecare încărcătură emoțională dată de proximitatea în timp a plecării sale, discursul a urmărit două direcții, poate că doar tangențial legate de tematica simpozionului, dar în mod clar conexe cu spiritul Festivalului Meridian. În primul rând, Cornel Țăranu ca *persona*, în sensul de proiecție publică a personalității sale. Apoi, în prelungire, dar și ca o încercare de completare a imaginii sale, câteva considerații analitice care se referă la afinitățile sale creatoare.

Despre Cornel Țăranu se poate vorbi doar la prezent. Mărturisesc că a fost dificil să mă aplec asupra unor analize detașate și obiective ale lucrărilor sale, pentru că fiecare tentativă a fost deturnată de o serie de amintiri și gânduri evocatoare. Despre muzica sa, spunea cineva, nu se poate discuta fără a lua în discuție persoana însăși.¹ Pentru noi, cei care l-am cunoscut ca profesor și maestru, a-l întâlni pe holurile Academiei de Muzică din Cluj-Napoca sau a-l regăsi la diferite manifestări artistice a fost mai mult decât firesc până în ultimele zile ale vieții sale. Sub figura sa jovială se ascundea o profundă înțelegere a personalității umane, iar atitudinea firească și prietenoasă era semnul unei superiorități intelectuale care nu simțea nevoia să epateze și, cu toate acestea, se impunea. Aș spune că această mască ascundea uneori o doză de ironie care putea ajunge spre sarcasm. Dar Țăranu era un abil jucător pe tărâmul relațiilor, un fel de „spiriduș șef”, după cum îl caracteriza scriitoarea Ruxandra Cesereanu, hâtru și în același timp plin de carismă.²

Profesorul

Profesorul Cornel Țăranu – o fațetă mai puțin discutată a personalității sale. Ne-am obișnuit să-l privim în ipostaza de compozitor, eventual animator al vieții muzicale (Țăranu este cel care a înființat Festivalul Cluj-Modern) și

¹ Șerban Marcu, „Tinerete fără bătrânețe. Cornel Țăranu – *Cetini Negre*”, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. XXXIV, nr. 2, număr dedicat maestrului Cornel Țăranu, Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 2019, p. 78.

² *Artdelenisme*, emisiune TVR Cluj pentru TVR Cultural, producători Alin Gelmărean și Vig Emese, 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=HJaXTbKyW-M>, accesat la 5.10.2023.

reprezentant al avangardei culturale, dar poate că ar trebui să-i completăm portretul cu trăsăturile deosebite ale profesorului care a fost. O întâlnire cu Țăranu, programată sau întâmplătoare, se putea transforma oricând într-o lecție de cultură predată în mod natural, spontan, îmbogățind perspectiva interlocutorului și oferind deschideri, conexiuni interesante între fapte, idei artistice, tendințe ale muzicii. Avea mereu discrete gesturi generoase, așa cum era obiceiul de a furniza bibliotecii Conservatorului materiale, partituri și cărți, cele mai multe dintre ele inedite și reprezentative pentru avangarda muzicală a secolului XX. Cornel Țăranu a aparținut unei generații de muzicieni ce au cunoscut restricțiile politice care afectau inclusiv studiul muzicii; obținerea cu dificultate a unei partituri de muzică nouă (de multe ori dintre cele neagreate pe linie ideologică pentru studiul academic) era prilej de împărtășire, de analiză și dezbateri împreună cu alți colegi compozitori, de aflare a unor soluții componistice; materialele deveneau obiect de studiu la orele de compoziție și stilistică muzicală, iar maestrul avea grijă ca biblioteca să fie aprovizionată pentru studenți. Nu a renunțat la acest obicei nici atunci când circulația materialelor publicate nu mai reprezenta o problemă, ani mulți după căderea comunismului; apărea în bibliotecă, întotdeauna jovial, aducând câte o carte sau o partitură („Iubito, am aici o partitură, dă-mi, te rog, un formular de donație să semnez”). În ultimii ani de viață și-a propus să doneze o parte mai consistentă din colecția personală, dar timpul i-a fost dușman.

Gesturile sale, alături de ținuta înaltă a cursurilor, se reflectă în formarea unor generații de muzicieni care au avut libertatea de a-și fi căutat propriul drum artistic. Am constatat că în ultima perioadă la Cluj s-a conturat o nouă direcție a școlii de compoziție, cea datorată lui Țăranu, reprezentată de o generație de compozitori tineri bine orientați și din ce în ce mai prezenți, activi în context artistic. Dacă în umbra lui Sigismund Toduță s-a format o școală de compoziție pe osatura tradiției europene, Cornel Țăranu reprezintă al doilea pilon, în jurul căruia se coagulează o viziune modernă, cu perspective promițătoare. Despre Țăranu se poate vorbi la prezent.

Compozitorul – afinități, paralelisme

Activitatea creatoare a maestrului Țăranu a suscitat mult interes. Studii și analize de profunzimi și detalieri diferite, alături de interviuri, sunt presărate de-a lungul a mai bine de jumătate de veac, clarificând direcții artistice, dar și oferind prilejuri pentru meditație. Poate că este momentul potrivit pentru a încerca unele sinteze, adunând treptat concluzii. Așteptăm cu mare interes și transferul fondului de partituri ale maestrului la noul sediu al Academiei Naționale de Muzică din Cluj, când vom putea completa perspectiva.

La o simplă parcurgere a listei creațiilor sale atrag atenția unele aspecte legate de opțiunile componistice. Între acestea, frecvența raportare la universul artistic al altor creatori, fie ei muzicieni, sau din zona literaturii și a

poeziei. Exegeți ai creației lui Țăranu¹ au observat că multe dintre lucrările maestrului omagiază diferite personalități, uneori surprinzând aspecte care țin de viziunea lor artistică: în primul rând George Enescu, apoi Béla Bartók, Johann Sebastian Bach, Mihai Moldovan, dar și o serie de poeți și scriitori ca Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Stéphane Mallarmé, Lucian Blaga, Ana Blandiana, Mihai Eminescu, George Bacovia, Camil Petrescu, Michelangelo Buonaroti, William Shakespeare sau Paul Celan. Apar firești titlurile unor lucrări ca *Rimembranza, Hommage a..., Remembering...* .

Personalitatea lui Cornel Țăranu, de o complexitate și o trăire interioară pe cât de intensă, pe atât de nuanțată, l-a determinat să se intereseze de cele mai variate zone ale culturii, asimilând, hrănindu-și și bucurându-și spiritul cu ceea ce reprezintă valoare artistică. Pulsul vieții culturale a fost întotdeauna una dintre preocupările sale, demonstrată prin menționarea unor lecturi consistente, participarea la evenimente artistice, plăcerea pentru a dezbate subiecte legate de cultură. Se știe că în casa Țăranu se organizau reuniuni ale unor personalități din diferite domenii artistice și nu numai (medici, avocați, muzicieni, poeți) și că acolo se făcea muzică, se scriau poezii, se discutau probleme și tendințe ale artei, într-o elevată și tihnită efervescență.²

Afinitățile artistice ale maestrului pot deveni pretexte pentru propriile exprimări creatoare. Pretexte și nu premise, pentru că de cele mai multe ori, conturarea unei compoziții raportate la moștenirea culturală muzicală ține, în cazul lui Cornel Țăranu, de stilul personal mai mult decât de influență sau de împrumutul (fie și temporar) al stilemelor creatoare ale predecesorilor săi. Pe de o parte, această frecventă raportare la trecut este și o amprentă a școlii de compoziție îndrumate de Sigismund Toduță, cel care a imprimat discipolilor săi o direcție creatoare înrădăcinată în tradiția europeană. Nu degeaba, colegul puțin mai vârstnic al lui Țăranu, compozitorul și muzicologul Vasile Herman, afirma că noul crește întotdeauna grefat pe vechi. Spre deosebire de ceilalți colegi de generație clujeni, Cornel Țăranu a avut avantajul unei libertăți a spiritului care l-a propulsat într-o zonă a avangardei muzicale, fără a simți totuși nevoia de a se desprinde complet de spiritul transilvan. Cultura muzicală clujeană a avut de câștigat prin alegerea compozitorului de a se întoarce în țară după stagiile de pregătire sub îndrumarea lui Olivier Messiaen și Nadia Boulanger. Ideea de a fonda un ansamblu de muzică contemporană, formația *Ars Nova*, în 1968, a oferit premisele pentru familiarizarea publicului cu aceste muzici, dar a și contribuit la perfecționarea unor muzicieni pentru interpretarea acestor lucrări. Cu această inițiativă îl regăsim din nou în ipostaza

¹ Vezi Ghenadie Ciobanu, „Cornel Țăranu. Paradigmele creației”, în *Lucrări de muzicologie*, vol. XXXIV, nr. 2, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 2009, pp. 22-31.

² Vezi Virgil Mihaiu, „Cornel Țăranu, sau înțelepciunea de a rămâne clujean”, *Tribuna*, Cluj-Napoca, nr. 403, 16-30 iunie 2019, p. 17, <https://tribuna-magazine.com/cornel-taranu-sau-intelepciunea-de-a-ramane-clujean/>, accesat la 26.10.2023.

de *magister*, cel care îi învață pe alții. Țăranu credea în valoarea climatului cultural al Clujului, pe care îl aprecia.

Pe de altă parte, apropierea de creația enesciană, nu doar în sensul cunoașterii și exegezei detaliate a acesteia, dar și în acela de substituire demiurgică, prin îndrăzneța încercare de completare a unora dintre manuscrisele rămase nefinalizate, creează premisele unei înțelegeri în profunzime a stilului componistic al lui Enescu. În ciuda conștientizării riscurilor de a nu cuprinde în totalitate intențiile inițiale ale creatorului, Țăranu își asumă misiunea de a reda interpretării și scenei, fie și într-o versiune amendabilă, aceste lucrări valoroase. Fără îndoială că aplecarea atentă asupra muzicii enesciene a activat resorturi interioare pentru compozitorul clujean. Mărturisirea că există anumite „afinități creatoare” comune cu acelea ale lui Enescu, dar că acestea nu înseamnă parcurgerea aceluiași drum stilistic, nici imitarea, ci se constituie mai degrabă în „paralelisme ale sensibilității”¹.

Sintagma folosită de compozitor descrie subtil modul în care Țăranu s-a raportat la universul muzical sau liric al celor pe care prin creația sa i-a redat prezentului. Liniile paralele parcurg aceeași direcție, dar ele nu se întâlnesc, nu se intersectează niciodată. În același mod, afinitățile artistice ale lui Țăranu sunt apropiate de acelea ale lui Enescu, în sensul favorizării ocazionale a unui spirit folcloric cu tentă lirică, a unui caracter parlando-rubato, a modalismului, a heterofoniei, a utilizării unor celule intonaționale modale specifice, dar compozitorul clujean reușește de fiecare dată să rămână el însuși: stilul doinit este întrerupt de sonorități aspre, modalismul este tot mai puternic cromatizat, scriitura devine uneori serială, post-serială și pe alocuri detașată de tematism, iar lucrările dedicate înaintașului său reprezintă subtile referiri la creația acestuia. Spre exemplu, în materialul tematic al lucrării *Rimembranza* (compusă la cincizeci de ani de la moartea lui Enescu), se poate detecta o structură circumscrisă motivului B-A-C-H transfigurat, așa cum este el regăsit în creația enesciană, de asemenea sugerat în partea I a *Sinfoniei brevis* din 1962, dedicată aceleiași personalități.² Împreună cu procedeul variației continue și momentele de heterofonie, limbajul modal cromatic folosit asigură un anumit ethos apropiat de cel enescian, care este însă definibil ca stilul personal al lui Țăranu, cu structuri verticale disonante repetate identic, răbufniri incisive, fragmentări ale discursului spre o pulverizare a melodicii, generate nu doar de întreruperile prin pauze, dar și de frângerea liniilor prin salturi mari, în registre diferite. Tot astfel, în lucrarea *Bachiana*, alături de apelul la un material melodic din *Clavecinul bine temperat*, se realizează o alternanță cu fragmente muzicale puternic disonante, reunite după principii caracteristice stilului

¹ Țăranu, citat de Oleg Garaz, în interviul „Descifrarea manuscriselor enesciene neterminate: potecile lăaturalnice ale meșteșugului hermeneutic”, în Oleg Garaz, *Poetică muzicală în convorbiri*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003, p. 285.

² Vezi Ecaterina Banciu, Gabriel Banciu, „Echoes of Enescu: Cornel Țăranu's *Rimembranza* for Orchestra”, în *Musica. Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, Cluj-Napoca, vol. LVI, nr. 2, 2011, pp. 227-240.

compozitorului clujean. În general, aluziile la creații muzicale ale altor compozitori nu modifică amprenta personală a lui Țăranu, ci reprezintă dialoguri pe tărâm muzical, momente în care compozitorul privește prin propria lentilă spre valori artistice „paralele”.

Paralelisme ale sensibilității în creația de cântece

Am extins această idee a paralelismelor spre domeniul liricii, observând cât de mare apare interesul lui Cornel Țăranu în raport cu unii dintre poeții pe care i-am menționat anterior. Despre relația sa de prietenie plină de admirație cu Nichita Stănescu, dar și despre inspirația pe care a găsit-o în poetica acestuia, s-a mai scris. Sensibilitatea sa artistică l-a purtat însă și spre versurile altora, iar întrebarea care a apărut este dacă există puncte comune, o predilecție pentru anumite tematici sau dacă muzicalitatea versului este singurul argument care stă la baza selecției acestora. Compozitorul mărturisea că este preocupat de poezie și că unele poeme l-au urmărit aproape douăzeci de ani, până când le-a găsit înveșmântarea muzicală care să i se pară potrivită. În plus, multe dintre versurile în limba română au fost traduse în versiune franceză de către compozitorul însuși și publicate ulterior la editura Salabert, dovadă a unei aprofundări în detaliu a sensurilor poetice.

Se pare că există cel puțin două posibilități de selecție a textelor: tematica acestora și construcția sau muzicalitatea versului, de multe ori cele două fiind coroborate. Parcurgând textele lucrărilor sale (aici fiind incluse cântece pentru voce și pian, piese pentru voce/voci și ansamblu instrumental, dar și câteva coruri), nu putem să nu remarcăm raportarea constantă la problematica timpului, o temă recurentă, căreia i se subsumează meditații poetice legate de specificul anotimpurilor (în special toamna), momente ale înserării, înnoptarea, apropierea de finalul vieții, dorul, nostalgia, depărtarea.

Spre exemplu, lucrarea *Patul lui Procust* pentru bariton, clarinet, violă și pian, compusă în 1969-1970, pe versuri de Camil Petrescu, folosește în partea a treia un text selectat din poezia *Cercul*:

*Nu e decât un mereu topit în oriunde,
un nicăieri pe nicicând îl ascunde
Acolo inima gândului rotește-o plasă
de începuturi, altele, și timp, altoit.*

The image shows a musical score for the piece 'Patul lui Procust III ms. 1-4'. It features four staves: Violin I (V-la), Voice (Voce), Piano (Piano), and Clarinet (CL.). The Violin I part includes markings like 'pp flautato', 'gliss. lentiss', and 'sombre et'. The Voice part has lyrics in French: 'Nu e decât un mereu topit en oriunde, un nicăieri pe nicicând îl ascunde Acolo inima gândului rotește-o plasă de începuturi, altele, și timp, altoit.' The Piano part includes 'Sord.' and 'pizz'. The Clarinet part has 'mf' and 'scrup. suavo'. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation marks.

Ex. 1. *Patul lui Procust* III ms. 1-4

Sau *Cântecele nomade*, compuse în 1982, pentru două mezzosoprane, tenor, bariton, recitator și ansamblu cameral, pe versurile unuia dintre prietenii lui Țăranu, Cezar Baltag, cu un text impresionant prin bogăția sugestiilor filosofice:

*Știu un zvon pe de rost: clipa trece în zi,
Ce va fi a mai fost, ce a fost va mai fi.*

În acest prim cântec nomad se remarcă și preferința compozitorului pentru textele bazate pe antinomii, care aduc o anumită melodicitate a discursului și care sunt tratate muzical pe principiul reversibilității; chiar dacă aplicarea acestuia nu este întotdeauna foarte riguroasă, sugestiile retorice rămân valabile. Aici, complementaritatea dintre trecut și viitor (*ce va fi a mai fost, ce a fost va mai fi*) este sugerată de la primele măsuri, prin oscilații de secundă mică în oglindă (ascendent și descendent suprapus), având un sunet pilon comun (*sol*), de la care pornesc și la care revin. Poate fi înțeleasă ca o sugestie a întâlnirii dintre trecut și viitor în prezent. Acest fragment va reapărea ca un cvasi-refren și în final, rotunjind piesa, ca o imagine a ciclicității trecut-viitor.



Ex. 2. *Cântecele nomade* ms. 1-4

Ideea curgerii timpului este prezentă și în *Rime di Michelangelo*, lucrare compusă în 1977, al cărei text punctează din nou antinomia dintre naștere și moarte, dintre dulce și dureros, dintre râs și tristețe.



Ex. 3. *Rime di Michelangelo* fragmente

Conturarea ideilor poetice se realizează fragmentat, într-un proces întrerupt de pauze care invită parcă la meditație. De altfel, acesta pare a fi unul dintre mijloacele tehnice preferate de către compozitor, care alege să trezească o stare de expectație activă, oferind informația muzicală și poetică în

mod progresiv. În mod similar, ideile muzicale se conturează prin adăugare, pornind laconic de la celule de două-trei sunete cărora cu fiecare reluare li se adaugă sunete noi sau variații. Este un procedeu componistic întâlnit și în lucrările sale simfonice sau în muzica de film. Dezvăluirea treptată a conținutului obligă la o ascultare participativă, asumată intelectual, într-un proces de seducere treptată a atenției auditoriului.

The image shows a musical score for 'Rime di Michelangelo' (ms. 6-13). It features two staves. The top staff is for the voice, marked 'Lento' and 'Voce', with lyrics 'Chiun — que'. The bottom staff is for the piano, with lyrics 'nas — ce a morte ai — ri — va'. The piano part includes dynamic markings like 'mp' and 'f', and numerical annotations (6, 7, 8, 9, 3, 2, 4) above the notes, possibly indicating fingerings or specific musical techniques.

Ex. 4. *Rime di Michelangelo* ms. 6-13

Și în alte lucrări poate fi regăsită fie problema timpului, fie fascinația exprimărilor antinomice (așa cum se întâmplă în *Dezîmblînzirea*, pe versuri de Nichita Stănescu):

*De mult negru mă albisem
De mult soare mă-nnoptasem
De mult viu mă mult murisem
Din visare mă aflasem.*

The image shows a musical score fragment for 'Dezîmblînzirea'. It features a single staff with lyrics 'De mult viu mă — mult murisem'. The music is written in a simple, melodic style with a key signature of one sharp (F#).

Ex. 5. *Dezîmblînzirea* fragment

Sau în *Hommage a Paul Celan III*, lucrare care vorbește despre o numărătoare a orelor în curgerea lor (*Cel ce ne-a numărat orele numără mai departe...*); sau în *Ochiul Timpului* pe versuri de Tristan Tzara...

Colecția *Eminesciana*, pentru cor mixt, cuprinde patru lucrări compuse în primul deceniu al noului mileniu și publicate în 2018 la Editura Arpeggione. Primele trei poeme aparțin lui Mihai Eminescu (*Căci eterne sunt ale lumii toate, Din munți bătrâni, Cu mâne zilele-ți adaogi*), iar ultimul este al lui Matei Călinescu (*Despre timp*). Ele sunt reunite prin tematica timpului, dar și prin parafraza pe care Călinescu o propune pentru poezia eminesciană:

*Cu mâne zilele-ți adaugi, cu ieri viața ta o scazi,
Dinspre mâine, dinspre azi, în timpul același.*

Piesa pe textul lui Eminescu a fost finalizată cu un an mai târziu decât cealaltă, o interesantă inversare cronologică, de la parafraza poetică spre original.

Molto moderato

Soprano

Alto

Cu

Cu mâi - ne zi - le - le-ți - a - daugi

Ex. 6. *Despre timp* ms. 1-5

Opțiunile muzicale paralele includ auto-citarea cvasi-identică a temei inițiale și în general crearea unei atmosfere similare prin reluarea structurilor ritmice și melodice: din punct de vedere ritmico-metric o înrudire a formulelor utilizate în măsurile alternative; din punct de vedere melodic, o oarecare îmblânzire a discursului prin gesturi mai largi și evitarea parțială a salturilor mari, chiar dacă scriitura rămâne puternic cromatizată.

Lento flessibile

TENOR

BASS

Cu

Cu ieri

Cu mâ - ne zi - lel-le-ți a - da - ogi Cu ieri

Ex. 7. *Cu mâne zilele-ți adaogi* ms. 1-3

Scriitura corală implică momente de unison pentru ambele piese, alături de frecvența de tratare în oglindă a vocilor și de pasaje imitative sau suprapuneri heterofonice.

Problema timpului și a direcției în care acesta curge pare a face parte dintr-o întreagă filosofie a compozitorului clujean, regăsită în lucrările realizate, de la primele opusuri cu text și până la cele din ultima perioadă de creație. Ea apare conexasă subtil și cu interesul pentru exprimările de tip oximoronic, contrastante sau antinomice, care își vor găsi paralela muzicală în utilizarea fragmentelor de tip palindrom, în suprapunerile de linii melodice reflectate în oglindă, dar și în contrastele dintre scriitura meditativă, rubato și răbufnirile surprinzătoare, pline de asprime.

Cele câteva fragmente extrase din muzica cu text a lui Cornel Țăranu, alături de altele similare, ne dezvăluie o latură complementară a personalității sale. Ne-am obișnuit să-l privim ca pe o persoană detașată, cu o filozofie de viață senină, așa cum se prezenta de cele mai multe ori în mediile pe care le frecventa. Se pare însă că această *persona* ascundea o profundă frământare cu privire la rostul lucrurilor, direcția lor și trecerea timpului. Aș spune că timpul este înțeles de Cornel Țăranu în reversibilitatea sa. Nu doar piesele cu text semnalează acest fapt, ci și lucrările instrumentale circumscrise aceleiași viziuni, de la nivel de tehnică și limbaj până la sugestiile și trimiterile din titluri. Căci ce altceva reprezintă o lucrare ca *Yan și Yin*, decât ideea de complementaritate, inclusiv la nivel temporal, între trecut și viitor? Sau care este sensul unor lucrări ca *Remembering Bartók*, *Bachiana*, *Rimembranza*, *Hommage a Paul Celan*? Nu sunt ele o reafirmare a convingerii că trecutul

trăiește în prezent? De ce un ansamblu de muzică contemporană poate primi numele unei arte afirmate cu sute de ani în urmă (Ars Nova)? Și de ce ar fi important ca *Enescu* (să rămână) în conștiința prezentului¹, iar lucrările sale neterminale să ajungă din muzeu pe scenă?

Poate pentru că, în viziunea lui Cornel Țăranu, valoarea artistică nu este cuprinsă în timp. Creația sa este în mare măsură o invitație plină de generozitate la „exerciții de admirație” pentru ceea ce transcende timpul: arta. Pretextele pe care opera muzicală sau poetică a altor creatori le constituie pentru propriile exprimări confirmă aceste afinități dezvoltate în paralel, printr-un stil personal convingător.

Va mai fi ce a fost! Iar despre Cornel Țăranu se poate vorbi la prezent!

BIBLIOGRAFIE

Artdelenisme, emisiune TVR Cluj pentru TVR Cultural, producători Alin Gelmărean și Vig Emese, 2007,

<https://www.youtube.com/watch?v=HJaXTbKyW-M>, accesat la 5.10.2023.

Banciu, Ecaterina; Banciu, Gabriel, „Echoes of Enescu: Cornel Țăranu’s Rimembranza for Orchestra”, în *Musica. Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, vol. LVI, nr. 2/2011, Cluj-Napoca, pp. 227-240.

Ciobanu, Ghenadie, „Cornel Țăranu. Paradigmele creației”, în *Lucrări de muzicologie*, vol. XXXIV, nr. 2, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 2009, pp. 22-31.

Garaz, Oleg, *Poetică muzicală în convorbiri*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003.

Marcu, Șerban, „Tinerete fără bătrânețe. Cornel Țăranu – *Cetini Negre*”, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. XXXIV, nr. 2, Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 2019, pp. 78-86.

Mihaiu, Virgil, „Cornel Țăranu, sau înțelepciunea de a rămâne clujean”, *Tribuna*, Cluj-Napoca, nr. 403, 16-30 iunie 2019, p. 17, <https://tribuna-magazine.com/cornel-taranu-sau-intelepciunea-de-a-ramane-clujean/>, accesat la 26.10.2023

SUMMARY

Elena Boancă

Parallels of sensibility in the creation of composer Cornel Țăranu

Starting from an expression of the Cluj composer Cornel Țăranu regarding the relationship between his own creation and the admiration that he, like his entire generation, had for George Enescu, I try to bring to the attention other

¹ *Enescu în conștiința prezentului* este titlul tezei de doctorat a lui Cornel Țăranu, publicată în 1969 la Editura pentru Literatură.

creative affinities that find their expression in his compositional activity, taking into consideration not only the relationship with the creation of his predecessors, but also the relationship that is established between the lyrical universe of some poets and the musician. His sensitivity to what is meant by *aesthetic value* (in the sense that Vianu defines it), as well as his preference for certain recurring themes in his creation, are argued through small analytical insertions, which, I hope, contribute to completing the portrait of the composer. I also take this opportunity to evoke the personality of the master who has not long since left us and to (re)discover him once again in the (subjective) light of those who knew and cherished him. *Persona*: the projection of his personality in artistic circles, the way in which Țăranu's image was shaped by his art, but also by his consistent presence in the cultural life of the city of Cluj.

INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Gabriel Banciu

Andra Apostu



Domnul Gabriel Banciu este un reprezentant semnificativ al școlii de muzicologie clujene, foarte activ și apreciat în zona cercetării fenomenului muzical și profesor universitar doctor în catedra de muzicologie a Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj Napoca. Eforturile domniei sale sunt concretizate în prezențe la simpozioane de specialitate, conferințe și festivaluri naționale și internaționale. De asemenea, este autorul mai multor volume de muzicologie, cu o orientare aparte înspre aspecte de estetică, retorică, semiotică și hermeneutică în muzică.

- **Andra Apostu:** Stimate domnule Gabriel Banciu, ați cercetat fenomenul muzical cu mare plăcere și dedicare, pe tot parcursul vieții dumneavoastră, pornind de la ipostaza de tânăr student la muzicologie până astăzi când reprezentați cu mare succes școala de muzicologie de la Cluj. Cum s-a produs această apropiere de muzicologie, de această știință care consumă mult timp și multă energie?

Gabriel Banciu: Am început educația muzicală cu studiul viorii, în primul an de școală primară, dar cu timpul m-a atras ceea ce este în partitură

și, mai apoi, ce este în spatele acesteia. În perioada liceală am fost deja hotărât să mă orientez către cunoașterea teoretică aprofundată a muzicii. Muzicologia a devenit un vis, împlinit după un an în care am încheiat primul an de studii la specializarea „pedagogie muzicală”, pe atunci o secție adresată doar celor care aveau o pregătire teoretică solidă. De menționat că, pe lângă probele de strictă specialitate (teorie, dicteu muzical, solfegiu), am avut de susținut o probă instrumentală și una de limba română. Profesorii pe care i-am avut și pe care i-am admirat mult, ne-au format după principiile unei școli muzicale în care munca, seriozitatea și atitudinea contau mult.

- **A.A.:** Fiind o știință care se bazează pe cercetare aprofundată de surse de toate tipurile, în afară de contactul cu documentarea scrisă, de ce altceva mai are nevoie muzicologul pentru a-și putea împlini menirea?

G.B.: Ceea ce nu poate lipsi este contactul nemijlocit cu muzica, de toate felurile, din toate genurile și epocile stilistice. Cine nu ascultă muzică, nu frecventează recitalurile și concertele, nu este la curent cu tendințele contemporane ale artei muzicale, nu profită de oferta unor posturi Radio-Tv specializate sau de oportunitățile difuzării prin streaming a artei sonore, sau uită că muzica este un fenomen viu și dinamic, riscă să rămână ancorat în amintiri și prejudecăți. La fel de importantă este, pe cât posibil, exersarea (sau chiar valorificarea) abilităților vocale și instrumentale, în fața partiturii. Bineînțeles, pentru a fi muzicolog, trebuie să ai o pregătire muzicală temeinică și o cultură solidă.

- **A.A.:** Ați publicat numeroase studii dar și volume care arată o evidentă aplecare către zona esteticii muzicale. De ce ați ales tocmai o asemenea orientare pentru cercetările dumneavoastră?

G.B.: Am avut, la momentul potrivit, șansa unui mentor care mi-a modelat gândirea muzicală și m-a determinat să-mi aleg un anume traseu profesional: profesorul și esteticianul Ștefan Angi, sub îndrumarea căruia mi-am susținut lucrarea de licență, lucrarea pentru obținerea gradului didactic I și teza de doctorat. De adăugat că analiza estetică nu o exclude pe cea structurală, ci o completează. Dincolo de realitatea partiturii, există sensul, semnificația și mesajul muzicii, care pot fi înțelese sau imaginate din perspectivă estetică, retorică, semiotică și hermeneutică. „Gestul muzical” nu este doar un element de morfologie sau sintaxă muzicală, ci este o ipostază rafinată, subtilă și de multe ori criptică a ideii și a ethosului.

- **A.A.:** Care este rostul acestei științe, estetica, în formarea și definirea unui artist – interpret, compozitor, muzicolog? Există o relaționare între aceste ipostaze din perspectiva cunoașterii de ordin estetic a operei de artă?

G.B.: În centrul gândirii estetice se află cea mai inefabilă dintre valori, cea estetică, centrată pe frumos. Frumosul este o noțiune mult analizată, mai întâi de filozofi și apoi de esteticieni, dar dincolo de teoretizările complexe se află compozitorul și interpretul. Primul operează implicit cu valorile, pentru a imagina, structura și apoi a coda în partitură idei, sentimente, imagini, iar cel de-al doilea, interpretul (hermeneut, în viziunea lui Platon) este cel care decriptează partitura, o creează fizic, acustic, într-o ipostază particulară, nu unică, dar convingătoare și recognoscibilă. Activitatea amândurora reprezintă demersuri implicite estetice, „în oglinda” înțeleșurilor teoretice ale conceptului. Lor li se adaugă auditorul, pentru care un minimum de educație estetică condiționează mai întâi acceptarea și, pe o treaptă superioară, înțelegerea unei lucrări muzicale. În ceea ce-l privește pe muzicolog, pregătirea estetică este subînțeleasă.

- **A.A.:** Ce sunt categoriile estetice și care este folosul lor în demersul muzicologic al cunoașterii fenomenului muzical?

G.B.: Majoritatea sistemelor estetico-filozofice sunt construite în jurul frumosului, dar în dubla sa accepțiune: cea de categorie centrală, la care se raportează toate celelalte categorii (sublimul, tragicul, comicul, grotescul, absurdul, transcendentalul), dar și cea de categorie egală cu toate celelalte. Se mai adaugă complementaritatea valorilor estetice, care se explică și se validează reciproc. Frumosul ființează și poate fi recunoscut ca atare datorită urâtului, o categorie negativă dar investită ca valoare estetică (să ne amintim de *Estetica urâtului* a lui Karl Rosenkranz). Similar, toate celelalte categorii se află într-un echilibru relațional: sublimul se opune josnicului (sau grotescului, în viziunea Romantismului), tragicul are drept opozant comicul (cu care poate însă și fuziona, creând o nouă valoare: tragi-comicul). Să precizăm însă că valorile enumerate sunt virtuale, ele au o existență teoretică, pentru că în artă se particularizează, se contaminează reciproc sau comunică, ceea ce face ca terminologia estetică a valorilor să fie foarte diversă și nuanțată.

- **A.A.:** Ce facem când ne aflăm, ca astăzi, în fața unei imense diversități creative cu diferite forme de expresie, foarte multe dintre ele noi? Cum operăm în această situație cu categoriile estetice existente dar care, uneori, ar mai avea nevoie de dilatări ale granițelor lor?

G.B.: Muzica este un fenomen viu, o necesitate, reflectă realități socio-politice, aspecte biografice sau atitudini, este dependentă de progresul tehnic și legată de gust sau percepția valorii. Teoretizările suportă la rândul lor metamorfoze, salturi sau chiar negări. Dilema constă în diversitatea fenomenului artistic contemporan, care a depășit de mult noțiunile categoriale de gen, formă și stil. Se contestă chiar realitatea unui stil individual în compoziție, lucrarea fiind cea purtătoare a unor valori specifice. Se modifică timbralitatea și modalitățile de creare a obiectului sonor, planează și amenințătoarea implicare a AI, o plauzibilă dezumanizare a actului creator.

Oricare ar fi noile limite ale artei, noțiunea centrală de valoare va rămâne, iar teoriile se vor adapta în timp. Rămâne doar convingerea că, indiferent de forma de manifestare artistică, o creație muzicală trebuie să fie persuasivă și să respecte cele trei scopuri ale discursului, *docere, movere, delectare*, stabilite de retorica antică.

- **A.A.:** Ați publicat de-a lungul timpului o serie de studii pe diferite teme de cercetare dar din care se disting pe de o parte cele dedicate geniului mozartian și pe de altă parte cele dedicate muzicii românești în general și creației lui Sigismund Toduță în particular...

G.B.: De ce Mozart? Este compozitorul care a excelat în toate genurile pe care le-a abordat, creația sa dovedește imaginația sa fascinantă, te surprinde și se joacă cu așteptările tale. Pare facil, dar este deosebit de elaborat, muzica sa este retorică și subtilă. Un geniu...

Pe Sigismund Toduță l-am cunoscut și i-am ascultat discursul elevat, de o logică implacabilă, i-am admirat personalitatea copleșitoare și cultura renescentistă. Pentru cei din generația mea, Toduță nu este un popas în istoria muzicii, ci o amintire care ne-a marcat. Era profesor consultant în perioada studenției mele, conducea doctorate, secondat doar de Romeo Ghircoiașiu în această exclusivistă activitate. A fost deopotrivă extrem de sever și uimitor de elegant ca atitudine. Profesorii mei, foști discipoli ai lui Toduță, extrem de solid pregătiți, l-au venerat. Așa a apărut, după moartea maestrului, Fundația Sigismund Toduță, iar de aici până la cunoașterea creației sale nu a fost decât un pas.

- **A.A.:** Ați dedicat o mare parte din timpul dumneavoastră învățământului muzical, prin diversele funcții pe care le-ați deținut – inspector școlar, prorector al Academiei Naționale de Muzică Gh. Dima și nu numai. De ce ați ales să vă implicați și în această zonă mai puțin apropiată fenomenului muzical intrinsec?

G.B.: Această opțiune, justificată de o gândire ordonată și o autodidactă pregătire juridică, m-a împins într-un câmp de luptă de multe ori incomod și cronofag, și – dintr-o anume perspectivă – a fost o formă de sacrificiu. Nu regret însă că am dus la bun sfârșit cea mai mare parte a acestui parcurs.

- **A.A.:** Ați moderat simpozioane și ați fost director științific al Festivalului Internațional „Sigismund Toduță” de la Cluj Napoca. Care este rolul acestor manifestări?

G.B.: Această întrebare se leagă de precedenta, căci apreciez că nu am moderat destule simpozioane și nu m-am implicat în toate manifestările științifice cu deschidere internațională ale Festivalului „Sigismund Toduță”, dar

m-am bucurat de fiecare eveniment de acest gen. Din fericire, avem destule resurse muzicologice de înaltă clasă în departament, mă refer la distiinții mei colegi de specializare, care s-au angajat impecabil în proiectele artistice și științifice aferente. Beneficiile apar pe mai multe planuri: deschiderea și reciprocitatea în relațiile profesionale, oportunitățile legate de mobilitățile și schimburile de experiență, motivarea și implicarea studenților, internaționalizarea și imaginea instituțională.

- **A.A.:** Participați activ în procesul educativ la nivel academic, mai cu seamă prin coordonarea lucrărilor de doctorat ale școlii doctorale clujene. Cum sunt orientate astăzi temele de cercetare, care e tendința subiectelor alese și cum mai poți aduce astăzi noutate într-o epocă în care se pare că totul a fost deja spus?

G.B.: Școala doctorală a fost înființată de Sigismund Toduță, îi poartă azi numele, are conducători de doctorat selectați prin concurs, și este râvnită de mulți aspiranți la titlul academic de doctor în muzică. Temele de cercetare și, mai ales, cele mai bune dintre tezele finalizate, dovedesc că se poate spune ceva nou și interesant, chiar și despre creația secolelor anterioare. Perspectiva este alta, documentarea la fel, apar permanent abordări diferite de cele existente. Acestora li se adaugă studiile dedicate muzicii contemporane sau noilor tehnici componistice sau tehnologii educaționale.

- **A.A.:** Care sunt proiectele în care sunteți acum implicat și cum impactează acestea viața muzicală românească actuală?

G.B.: În acest an universitar doresc să mă implic în proiecte didactice, predau cinci discipline de specialitate (muzicologie, stilistică, estetică, retorică), la care se adaugă un curs de redactare, tehnoredactare și prezentarea textelor științifice, pentru doctoranzi. De asemenea, am mai multe teme de cercetare lăsate în așteptare, pe care doresc să le reiau.

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with musicologist Gabriel Banciu

Mr. Gabriel Banciu is a significant representative of the Cluj school of musicology, very active and appreciated in the area of research of the musical phenomenon and a PhD professor in the Department of Musicology of the National Academy of Music "Gheorghe Dima" in Cluj Napoca. His efforts are materialized in presentations at specialized symposia, conferences and national and international festivals. He is also the author of several volumes of musicology, with a particular orientation towards aspects of aesthetics, rhetoric, semiotics and hermeneutics in music.

PORTRETE

Centenar Petre Crăciun

Ioan Golcea

Motto:

„Mă trag dintr-un izvor: NEAMUL MEU!”

Petre Crăciun

I.1. Completări biografice

Profesorul Petre Crăciun – care pentru promoțiile de studenți devenea încă din prima săptămână de curs *Maestrul Crăciun* – s-a născut la 9 martie, 1924, de *Sfinții 40 de Mucenici din Sevastia* (Moșii de Iarnă), declarat în acte la 29 martie 1924. Și-a petrecut copilăria în satul natal, unde a parcurs studiile primare. S-a format într-un mediu patriarhal, în cultul muncii, al tradiției, al strămoșilor veniți de dincolo de Carpați, din zona Sibiului, stabiliți pe un pământ fertil și generos din Valea Prahovei.



Liceul l-a urmat la București. Vremurile tulburi și tragice ale Războiului Mondial l-au determinat să se îndrepte atât spre *Seminarul Central* cât și spre *Școala Normală*, instituții pe care le-a absolvit – prin examene și diferențe – în 1946. Pentru a-și câștiga existența și a-și plăti școala și examenele, în 1945 s-a angajat *pedagog* (supraveghetor al elevilor) la internatul *Școlii de Ucenici* din Capitală, unde s-a bucurat de respectul elevilor, dar și de

aprecierea profesorului de muzică, Sighitiu, pentru calitățile sale artistice. Acesta l-a îndemnat să se înscrie după terminarea Seminarului la Conservator și la Facultatea de Teologie.

Manifestând o năvalnică înclinație spre studiu, Petre Crăciun a depus actele la trei facultăți: la Drept, la Conservator, la A.S.E. „*Toată viața am studiat, am învățat, dar nu pentru mine, ci ca să «dau» altora.*”

Despre această perioadă Maestrul ne mărturisea: „*nu știa nimeni încotro ne îndreptăm*”, așa că după ce a terminat studiile teologice s-a orientat spre Conservator, unde l-a întâmpinat o comisie al cărei președinte era compozitorul și profesorul Ion Dumitrescu. Odată admis, profesori i-au fost: *M. Jora, M. Negrea, I. D. Chirescu, T. Ciortea, Z. Vancea, Th. Rogalski, Șt. Popescu și I. D. Vicol, D. D. Botez* la dirijat, absolvind două specializări: „*Profesor de muzică*” și „*Dirijat cor academic*”. Deseori ne amintea că „*profesorii mei – adevărate personalități în domeniu – aveau un ideal din a transmite studenților «ceea ce-i mai înalt»*”.

Studiile superioare (1946-1951) s-au desfășurat sub semnul incertitudinii politice și a numeroaselor transformări în programele de studiu și în orientarea ideologică a societății românești.

În afara problemelor de conștiință s-au acutizat și cele financiare, pe care studentul Petre Crăciun a început să le depășească angajându-se corist la Filarmonică (1950), instituție condusă (1947-1953) de dirijorul, compozitorul și pianistul *Constantin Silvestri*. Această poziție profesională l-a determinat să-și amâne susținerea lucrării de diplomă până în 1954. La început a fost *corist* (la partida tenorilor, cu un evident simț al muzicalității, remarcat încă din perioada Seminarului), apoi *Secretar muzical* al Filarmonicii (din 1953), iar prin muncă, responsabilitate și competență a devenit *Șef al Secretariatului muzical* al Filarmonicii, la pupitrul și conducerea căreia avea să revină dirijorul *George Georgescu*. Noul director i-a acordat tânărului manager Petre Crăciun o încredere statornică (până la sfârșitul vieții sale, survenit în 1964), datorită activității profesioniste de coordonator al Secretariatului Filarmonicii, dar și în urma organizării impecabile a turneelor de anvergură în Europa cu orchestra instituției, în *Ungaria, Polonia, Bulgaria, Grecia, Austria, Germania, Franța, Anglia, Belgia*. Despre aceste deplasări stau mărturie cronicile unor condeie apreciate ale criticii muzicale din acei ani.

De fapt, în mod concret, Petre Crăciun și-a menținut colaborarea cu Filarmonica „G. Enescu” până în 1964, anul trecerii în eternitate a strălucitului șef de orchestră, G. Georgescu.

În perioada petrecută la Filarmonică, pe lângă experiența asimilării unui bogat repertoriu coral a cappella și vocal-simfonic – finalizat interpretativ de maestrul *Dumitru D. Botez* (dirijor al corului Filarmonicii între 1953-1969) -, tânărul muzician a trăit momente concertistice memorabile datorate unor dirijori de orchestră iluștri, invitați la pupitrul Filarmonicii: John Barbirolli, Zubin Mehta, Georges Prêtre, Pierre Monteaux, Carlo Zecchi ș.a.

În acest timp, între 1957-1959, dirijează două concerte a cappella cu impresionantul cor al Filarmonicii și alte trei concerte cu muzică din Renașterea italiană, franceză, germană și engleză, cu o formație corală alcătuită din tineri coriști din Filarmonică. Încurajat de succesele repurtate, dirijorul în afirmare susține – în 1960 – concursul de ocupare a postului de dirijor al corului, dar răspunsul, negativ, îl primește după doi ani, constând din înștiințarea că „nu s-a aprobat dosarul de «cadre»”, nu pentru că n-ar fi reușit să convingă comisia de calitățile sale profesionale.

În 1962, la recomandarea maestrului Dumitru D. Botez (rector al Conservatorului între 1959-1963), Petre Crăciun s-a alăturat cadrelor didactice universitare, după ce a primit importante propuneri de ocupare a unor funcții de conducere: Director al Operei Române și Director al Muzicii în Ministerul Culturii – pe care le-a refuzat, mărturisindu-ne mai târziu: „*Dacă aș fi vrut, aș fi ajuns și Ministrul Culturii, dar niciodată n-am râvnit funcții, deși am avut parte de ele*”.

Partea curioasă a situației sale profesionale constă în faptul că – așa cum ne împărtășea – „*n-am vrut să fiu profesor; preferam să fiu cercetător-chimist*”, dar destinul l-a îndreptat spre catedră. Aici, a conștientizat că „*venind la Conservator am știut că nu voi fi un simplu funcționar care se încadrează în orarul stabilit*”, ci unul dintre aleșii dirijatului coral român din partea a doua a secolului XX, alături de *Dorin Pop* (1917-1985), *Ion Românu* (1918-1980), *Marin Constantin* (1925-2011), *Ion Pavalache* (1927-2007), *Stelian Olariu* (n. 1928), *Aurel Grigoraș* (1932-2000) – o adevărată pleiadă a interpretării muzicale și a învățământului superior muzical.

În 1962, când își începe cariera de profesor la Conservator, P. Crăciun preia și conducerea *Corului Ansamblului Tineretului*, pe care l-a dirijat până în 1974.

La Conservator dirijează, mai întâi, corurile anilor de studii, iar pe măsură ce calitățile interpretative și de lider în rândul studenților îi sunt recunoscute, este „numit” dirijor al corului de studenți care reprezenta Conservatorul la concursurile naționale, tot mai numeroase și mai calificate din punct de vedere profesional. În același timp, colegii săi din celelalte centre universitare, I. Pavalache (Iași), I. Românu și ucenicii săi (Timișoara), Dorin Pop (Cluj) aduceau pe scenă coruri tot mai valoroase, generând un mediu concurențial real, în care, de fiecare dată când participa, Maestrul de la București obținea premiul întâi. Argumentele biruințelor sale? Repertoriul întocmit pe vârfuri valorice, gradul înalt de tehnicitate și expresivitate vocală și o interpretare absolut inegalabilă a partiturilor selecționate pentru programe. Treptata micșorare a numărului de studenți la Conservator (de la 120 de admiși în anii '60-'70 la numai 10 locuri la Pedagogie muzicală) a condus la desființarea acestei formații în 1983 (revigorată în fiecare an cu noile promoții), când maestrul Petre Crăciun a dirijat (cu un succes răsunător) ultimul concert al studenților conservatoriști la concursul corurilor studențești de la Timișoara, formație alcătuită din studenții de la specializările Pedagogie muzicală, Canto și Pian.

Biografia maestrului Petre Crăciun este completată de familia sa – adevăratul său sprijin în viață – alcătuită din minunata soție, *Jenica*, cele două fiice muziciene (*Sanda și Mihaela*) și doi nepoți (*Alexandru și Petru*), muzicieni în Filarmonica „G. Enescu”. Maestrul era mândru de nepoți, urmărindu-i cu interes și discreție în evoluția lor profesională. Odată l-am auzit spunând: „*nepotul poartă în el trăsăturile bunicului: Părinții sunt numai purtătorii genelor, nu și al caracterului copilului*”.

*

Principala *preocupare profesională* a maestrului Petre Crăciun a fost *lectura*: „în viața mea n-am pizmuțit pe nimeni, dar îl invidiez pe acela care poate sau are norocul să stea de dimineața până seara să citească, să scrie și să gândească”.

Cu toate că s-a implicat în profesie fără „să se cruțe”, a parcurs un program, neîntrerupt, de studiu, în mai multe etape. La început, prin anii '60-'70, a parcurs numeroase scrieri despre *structuralism, lingvistică, semiotică, teoria informației, acustică muzicală, cibernetică, epistemologie, gestaltism*, din care și-a structurat o bogată argumentație pentru concluziile și intuițiile sale despre cânt și dirijat. În cursurile de mai târziu erau invocați *Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, L. Bloomfield, L. Hjelmslev* (danezul, autor al glosematicii), *Ch. Peirce* și *Ch. Morris* (semioticieni și fondatori ai programatismului), *Raoul Husson* (autorul teoriei neurocronaxice) sau *Alexandru Rosetti* (lingvist și filolog, autor de studii și lucrări fundamentale de fonetică). Din aceste surse Maestrul a sintetizat informația de bază, vorbind studenților despre *fonologie, fonoaudiologie, teorii ale fonației, mecanismele vocii cântate, evoluția limbajului articulat, triumghiul vocalic al lui Christoph Friedrich Hellwag* (1781) sau despre teoria limbajelor, a comunicării, modele de analiză (pe text) a elementelor morfo-sintactice.

Apreciatul profesor era pasionat și fascinat de conexiunea ideilor, de corespondențele acestora și interferențele survenite în planul experiențelor interioare. Preocupat de aspectul științific al artei sonore, de legăturile între fenomenele, evenimentele și semnificațiile teoriilor din India și Grecia antică, Maestrul a așezat bogata experiență a predecesorilor ca fundament al gândirii și practicii moderne. Un exemplu îl constituie prezentarea structurilor hemiolice din muzica antică, romantică și contemporană în asociere cu inventivitatea ritmică a compozitorilor *Cl. Monteverdi, H. Schütz, J. S. Bach, P. Constantinescu, L. Glodeanu, M. Moldovan, A. Vieru*, făcând trimitere la raporturile numerice din *musica mensurata* și la *sectio aurea* din creațiile lui *C. Gesualdo* și *Șt. Niculescu*.

O altă latură a investigațiilor sale a constituit-o descifrarea evoluției cercetării științifice în arte, în medicină, în fizică și acustică, filosofie și psihologie, acoperind un larg orizont cultural și informațional. În dese ocazii ne vorbea de prefacerea omenirii, de progresele considerabile – poate chiar excepționale – ale investigației științifice moderne, de la cinematograful lui *L. Lumière* și dinamita lui *A. Nobel* de la sfârșitul secolului XIX, urmate de apariția magnetofonului, a televiziunii, bomba atomică, ieșirea în spațiu și era electronului. Tot în planul științelor și al sistemelor de gândire s-a dezvoltat lingvistica, semiotica, fonetica sau artele devenite nonfigurative.

Maestrul Crăciun a ajuns expert în aplicarea principiilor lingvisticii, semioticii sau a teoriei comunicării la fenomenul muzical, pătrunzându-se de ascuțimea raționamentelor și de avalanșa informațiilor depistate cu un imens efort în rafturile de „sus” ale bibliotecilor sau în depozitele unor subsoluri.

Uneori cărțile erau la lumină, dar timpul nu-i îngăduia să le parcurgă decât noaptea, până spre dimineață când, după un somn scurt și adânc, începea o nouă zi de muncă și de implicare în viața cetății și a artei acesteia.

Noutățile din artă, știință și cultură, preocuparea pentru cunoașterea nemijlocită, dar și alternanța între cunoașterea științifică și cea intuitivă l-au inspirat în elaborarea unor teorii proprii, fundamentale pentru cântul și dirijatul performant: *limbajul verbo-muzical, limbajul dirijoral, gestul dirijoral cu funcție de semn, sistemul gestual, analiza morfo-sintactică a partiturii, impulsul gestual generator de expresie, clase de bătăi dirijorale, conceptul de figură gestuală, figuri de takt derivate sau supraordonate, curbă tensională a unităților frastice, model mental dirijoral etc.*

Într-o altă etapă de studii și cercetări (anii '70) Maestrul a adâncit domeniul *semioticii* pornind de la *Cursul de lingvistică generală* a lui F. de Saussure (1916), de la scrierile americanilor Ch. Peirce și Ch. Morris (1938) și ai numeroșilor autori români familiarizați cu acest domeniu. În cursuri s-a vorbit despre *planuri, nivele și laturi sintagmatice și paradigmatică etc.*

La mijlocul carierei sale didactice, Maestrul s-a apropiat de *fenomenologia husserliană* – pe care a fructificat-o în elaborarea teoriei interpretării – și de *analiza psihologică* – necesară definirii și clasificării operaționale a stărilor sufletești care determină reacții previzibile în sufletul interpreților și al auditorilor. Interesul pentru metodologia fenomenologică, pentru *mecanismele conștiinței, ale intenționalității, a noesei și noemei* s-a conjugat cu cercetările de tip semantic și hermeneutic, aplicate la un set divers de repertorii corale.

Privite în ansamblu, preocupările maestrului P. Crăciun s-au concretizat într-o apologie a actului muzical interpretativ, cu argumente hermeneutice și fenomenologice.

Maestrul Petre Crăciun a purtat un nume predestinat: *PETRE* – pe umerii căruia se sprijină credința creștină -, *CRĂCIUN* – simbol al sărbătorii Nașterii Domnului și *MAESTRUL* – „persoană deosebit de înzestrată, de talentată, cu contribuții valoroase într-un anumit domeniu, cu o autoritate recunoscută” (Dicționar). A fost pasionat de însușirea unui orizont științific și artistic netulburat de incertitudine; era o ființă grațioasă și sensibilă, un spirit echilibrat și fără excese, ziditor și protagonist de evenimente artistice și didactice cruciale în instituția sa. A fost un creator de școală modernă, cu o operă didactică revărsată în sufletele promoțiilor de absolvenți ai Conservatorului.

Pentru studenții săi a fost un PROFESOR – MODEL care a generat în ființa lor lăuntrică idealul de a deveni ei înșiși modele.

Atitudinea Maestrului în fața semenilor era aceea de *mesager al unor principii decantate pe criterii profesionale și morale; s-a străduit să „mântuiască”* – cum spunea uneori – viitorii dirijori de neștiință, alcătuiind un sistem de cunoștințe (sau cunoștințe incluse într-un sistem) pe care le-a explicat, cu acribie, promoțiilor de studenți, orientându-i spre arhetipurile fenomenului muzical prin modul său de a *transmite convingeri*, nu doar

cunoștințe teoretice și practice. În cursurile sale afirma sentențios: „*orice artă se fundamentează pe o știință a ei și orice știință finalizează în mod artistic*”.

La catedră avea prestanță, săvârșind ceremonialul expunerii cu solemnitate; oficia mai mult decât expunea teme sau idei.

Genera o forță pozitivă care „trezea” sufletele audienței, stârnind interesul studiului; transforma orice conștiință indiferentă (prin impulsuri spre gândire – simțire și acțiune) într-un partener de ideal. Consacra demersului inițiativ al studenților cele mai bune puteri ale sale deschizându-și mintea și inima pentru a lumina și încălzi tot ce era în jurul său.

Inocula studenților un intens sentiment al demnității, al autodescoverii calităților proprii prin mobilizarea instanțelor intelectuale și sufletești, astfel că după terminarea studiilor numeroși absolvenți își aminteau spiritul său cald și exigent, înscris într-un destul de rar întâlnit sentiment al moralității, onestității, corectitudinii.

Pe lângă aceste aspecte de ținută academică am remarcat și abilitatea sa de a impresiona – uneori chiar de a emoționa – asistența cu temele dezbătute, apelând la imagini, la stări, la contraste, atrăgând atenția asupra esențialului cât și a detaliilor. Manifesta siguranță în expunere, delicatețe și o trăire afectivă intensă, dar reținută.

În privința *caracterului* maestrului Petre Crăciun sunt nenumărate aspecte care pot fi consemnate, dar pentru a contura imaginea de ansamblu a Domniei Sale voi selecta doar câteva trăsături din care se poate schița un sumar portret al ființei sale interioare.

Din toate împrejurările în care l-am cunoscut, realizările Maestrului în plan didactic ar fi suficiente pentru a defini o personalitate complexă și un caracter de excepție. Prin opera sa didactică a dovedit (asemeni maestrului *Dumitru D. Botez* și al altor înaintași de la Catedra de Dirijat) că pentru a fi profesor cu vocație ai nevoie să activezi un complex de factori sensibili, intelectuali și volitivi, fiindu-ți necesară și o mentalitate specială: „*dacă vrei să devii profesor, nu te gândi la bani; profesoratul nu-i o afacere !*” – se confesa Maestrul.

Caracterul și personalitatea sa s-au format în mediul familial, în educația riguroasă de la sat, avându-i model pe *părintele* său – harnic și auster – pe *mama* sa – energică, hotărâtă și plină de povețe, pe *bunicii* săi, păstrători de datini, dar și puternica *tradiție* a locuitorilor din zona subcarpatică, înrudiți spiritual cu ardelenii din zona Sibiului. De fapt, Maestrul bănuia că neamul său se „trage” din păstori veniți în transhumanță de la Sibiu, stabilindu-se în câmpia mănoasă a Prahovei, prin căsătorie. Fiindu-i mereu aproape, am observat că manifesta o vibrație specială pentru portul, cântecele și expresiile lingvistice provenite din Ardeal. Au fost nouă copii, unul decedat în cel de-al doilea Război Mondial și altul la o vârstă fragedă, iar supraviețuitorii au străbătut acele vremuri vitrege, realizându-se profesional și familial după deceniul cinci al secolului trecut.

Alte repere morale le-a perceput în timpul studiilor de la profesorii săi eminenți, impresionanți ca personalitate și cultură, formați la școala începutului de secol XX și modelați după curentele de profundă cunoaștere ale perioadei interbelice. După ce și-a terminat studiile și-a început cercetarea la Biblioteca Academiei și la fondurile de carte ale altor instituții, desăvârșindu-și munca asupra sa prin activarea unei imense forțe de autostăpânire și o permanentă dorință de autocunoaștere. În aceste condiții s-a definit personalitatea remarcabilă a maestrului Petre Crăciun, plină lăuntric de înțelegere și căutare a perfecțiunii prin menținerea interesului pentru studiu, lectură și aprofundarea sensurilor, dar și de păstrare a armoniei și unității între dominantele intelectului și ale afectivității.

Pe măsură ce anii s-au adunat, capacitatea sa de a selecta ceea ce este semnificativ din noianul de evenimente era tot mai puternică, astfel că în conținutul cursurilor și al dialogurilor sale profesionale revărsa un bogat sumar ideatic, demn de urmașii „înțelepților” din plaiurile natale (pe care îi evoca cu pasiune) sau ai oratorilor de la Seminarul Central, *Dumitru Stăniloae* sau *Gala Galaction*. Din aceste resurse s-a definit *muzicianul* generos, tolerant, exigent și integru, „scurt” la vorbă și „legat” la minte (cum spune poporul), dar și *profesorul-model* pentru colegi și studenți, drept și „dârz” – cu nuanțele semantice de îndrăzneț, curajos, cutezător, neclintit, fără să fie vreodată aprig, înverșunat, neînduplecat, îndărătnic, încăpățânat, mândru, semeț sau țanțoș. Încearca să se mențină *în armonie cu tot ceea ce-l înconjură*, fixându-și repere în gânduri și în fapte, excluzând – în mod conștient – excesele și extremele. A găsit, întotdeauna, în el însuși energia de a se elibera de nedreptăți, stăpânindu-și și reprimând resentimente sau invidie, acceptându-și semenii în cuprinzătoarea lor diversitate morală și comportamentală.

Probabil că având atâtea aptitudini și formându-și numeroase deprinderi intelectual-artistice, din punct de vedere social și profesional *maestrul Petre Crăciun ar fi meritat mai mult*, dar dacă cuantificăm imensa sa contribuție în domeniul muzical și didactic timp de o jumătate de secol (dintre care patruzeci și doi de ani numai la Conservator), ne convingem că și-a manifestat vocațiile *împlinind un destin semnificativ în cultura și arta națională, modelând generații și impunând un model de personalitate*.

Un asemenea caracter viguros trădează și un psihic pe măsură; pentru oricine era evidentă natura complexă a ființei sale, reliefată prin concentrarea asupra propriei lumi interioare (latura introvertită, axată pe idei și raționamente), asociată cu prestigiul exterior (aspectul extravertit).

Cu toate că manifesta o modestie proverbială, maestrul P. Crăciun se bucura de o reputație substanțială în viața personală, la catedră, în fața studenților, în relațiile cu dirijorii din țară pe care-i coordona prin „întâlnirile profesionale” de la Conservator (conferințe și concerte corale) sau în particular, în diverse întrevederi sau la telefon. Se dăruia artei corale cu generozitate, manifestând o disponibilitate uriașă de a comunica, de a se face înțeles – deși nu de puține ori se exprima aforistic, dar convingător.

Pentru cuvântul rostit, pentru cuvântul din interior și pentru tot ce-l înconjură, Maestrul avea o stăruitoare responsabilitate.

Cu semenii săi era întotdeauna echidistant, dar foarte atent la sensibilitățile și problemele lor reale, mai cu seamă că s-a format – intelectual și afectiv – în vremuri grele, începând cu Războiul și epoca postbelică, urmată de totalitarism. În acest context a înțeles că numai *munca îl salvează și îl împlinește*; de fapt roadele muncii sale l-au promovat în funcțiile de la Filarmonică și Conservator, fiind mereu solicitat să ducă la bun sfârșit proiecte grele, unele începute de alții (concerte corale, concursuri în țară și în străinătate – cum a fost Festivalul Internațional al Tineretului de la Berlin, 1973 – organizarea învățământului în Conservator etc.).

Față de colegii săi a manifestat afecțiune, respectându-le personalitatea, pe unii ferindu-i de nedreptăți iar pe alții salvându-i din situații limită (normare didactică sau acuze politice neîntemeiate).

În calitate de șef, în loc să asalteze colegii cu obligații, prefera să-și asume „sarcini”, verificând orice informație receptată, începând cu măruntele discuții colegiale până la fiabilitatea ideilor și a tezelor aflate în circuitul profesional.

Maestrul Crăciun și-a asumat formarea unui colectiv didactic la Catedra de Dirijat și Ansamblu coral, oferind tinerilor săi colegi nu doar un înalt nivel de cunoaștere și experiență proprie, ci și un ideal pedagogic și artistic fundamentat pe un prototip de înțelegere și căldură sufletească.

Față de maestrii și colegii săi mai vârstnici de la Conservator și Filarmonică a stabilit relații de prietenie cordială, acționând ca un „om de cuvânt și de onoare”. Pe maestrul *Dumitru D. Botez* l-a respectat, pe *Ștefan Niculescu* l-a admirat, pe *Victor Giuleanu* l-a prețuit, pe *Alexandru Pașcanu* l-a stimat, pe *Dragoș Alexandrescu* l-a onorat cu sentimente frățești, pe *Dan Constantinescu* l-a îndemnat să orchestreze missa „Notre Dame” a lui G. de Machault, pe care a dirijat-o, la Conservator, cu studenții, în 1971, iar colegilor-compozitori (mai tineri sau consacrați) le-a prezentat în primă audiție lucrările corale, cu o înălțătoare deschidere spre creație reavănă și inspirată.

Față de maestrul *George Georgescu* a nutrit un sentiment de venerație, urmărindu-i repetițiile și sfaturile interpretative, dar și programele de turnee unde l-a însoțit, apreciindu-i succesele de public. În mod reciproc, directorul Filarmonicii i-a oferit prietenia și încrederea până în ultima zi a vieții sale, sentimente pe care Maestrul le-a întreținut cu devotament și satisfacție.

Aceste aspecte evidențiază, în esență, relieful sufletesc rodnic al profesorului Petre Crăciun și impresionanta sa fidelitate pentru *aducerea adevărului la lumină*. Probabil că mediul teologic pe care l-a străbătut în traseul său ontogenetic într-o anumită perioadă a contribuit la desăvârșirea acestor facultăți; cu cât a avansat în vârstă, aceste repere launtrice au devenit tot mai depline.

Dacă pornim de la premisa că modul de viață al omului determină și faptele acestuia, discutând despre faptele sau „roadele” Maestrului avem

suficiente argumente pentru a conchide că a parcurs un mod exemplar de viață prin dăruire, generozitate și perseverență.

Legându-ne inimile de spiritul său, noi – cei din Catedra de Dirijat – și ceilalți colegi din Universitatea Națională de Muzică din București am beneficiat de prezența unei individualități de excepție, neîncetat deschisă spre semeni, spre studenți și foști studenți cărora le împărtășea, cu vervă și bunăvoință, experiențele sale interioare și drumul spre ideal, sugerând – mereu – o conexiune lăuntrică. Era un artist și pedagog cu viziuni moderne, un promotor al culturii profesionale, o autoritate în profesie și un exemplu de omenie.

În structura sa sufletească vibra cultul strămoșilor și al părinților: „*Prin cercetările mele mi-am «răzburat» strămoșii care n-au știut carte, dar aveau o poziție dreaptă în viață*”, la care s-a adăugat formația sa *teologică, artistică și științifică*. Treptat, spiritul științific s-a convertit în *spirit filosofic*, cel care domina, îngloba și sintetiza informațiile într-o viziune de ansamblu, de natură holistică, în care – de fapt – se oglindea concepția sa asupra lumii și a artei. (Aici, notez o observație subiectivă: până și în lucrurile obișnuite Maestrul gândea în plan fenomenologic și structuralist).

Atitudinea prin care se remarcă era una înalt spiritualizată, din care se excludea formalismul și interesul, atenția îndreptându-i-se spre *starea de Adevăr și Lumină* pe care le deținea cu prisosință și le iradia generos. Era modest – extrem de modest, lipsit de aroganță, dezvoltând un profund sentiment și respect față de *dreptate*, deși viața întregă i-a fost „pavată” cu *nedreptăți*, în special în colaborarea cu Ministerul Culturii și la Filarmonica „G. Enescu”.

Corectitudinea profesorului P. Crăciun era proverbială, atât printre studenți cât și printre dirijorii formațiilor corale pe care le juriza, neacceptând compromisuri. Uneori ne mărturisea: „*Eu dorm liniștit pe perna mea !*” – făcând referire atât la spiritul dreptății pe care-l purta în suflet, cât și la înclinația sa de a munci neobosit, dar cu „rost”. Orice „sarcină” de serviciu o transforma într-o preocupare înaltă doar dacă îi identifica rostul în firea umană, manifestând o responsabilitate conștientă în orice situație dată. Dormea puțin și citea mult.

În tumultul vieții și-a păstrat luciditatea, înclinația de a descifra resorturile lăuntrice ale interlocutorilor săi cu o discreție deplină asupra opiniilor personale. În sine însuși și în sufletul celorlalți căuta – cu pasiune – *armonia*, fapt pentru care întâlnirea cu profesorul Petre Crăciun prilejuia un contact cu o sumă impresionantă de calități umane, din care străluceau probitatea, onestitatea, dăruirea, impulsurile pozitive.

Ca detaliu, ne amintim cu plăcere timbrul vocii sale de tenor cu reflexe sonore baritonale și de nuanță de recitator în timp ce vorbea, precum și ținuta sa vestimentară impecabilă. Era o prezență agreabilă, extrem de plăcută, fără să cadă vreodată în banal sau în atmosfera de salon, iar privirea – cuceritoare – era transformată, deliberat, în modalitate de subliniere a tâlcului spuselor sale.

I.2. Activitatea didactică

Motto:

„Vine un moment în viață când tragi linie
și te judeci după faptele tale”.

Petre Crăciun

Activitatea didactică a maestrului P. Crăciun s-a desfășurat pe două planuri egale: *cursuri* cu o bogată informație și o *aplicație* concomitentă a teoriei muzicale și interpretative în programe incluse în *concertele Conservatorului*. Suportul teoretic al activității de predare și interpretare l-a constituit *programa analitică* (de studiu) care – în ultimii 30-40 de ani – conservă amprenta intelectuală și contribuția metodologică a Maestrului la înțelegerea fenomenului muzical în ansamblu și a modului de a proiecta și forma personalității didactice și interpretative pe coordonate tehnice și psihotehnice.

Din fericire pentru noi, câteva cursuri ale Maestrului au fost filmate și pot fi mărturia calității acestor expuneri. Ca martor la numeroase prezentări în fața studenților am remarcat simțul accentuat al limpezimii enunțării, atât în detaliile argumentației cât și în ierarhia ideilor. Orice expozeu avea gradație, cu un început contextual, urmat de o argumentație și explicație cât mai pertinentă, pentru ca finalul să gloseze asupra răsrângerii importanței aceluși subiect despre fenomenul dirijoral sau vocal privit ca unitate, nu ca sumă a elementelor componente. În deschiderea temelor ample, Maestrul avea o prezentare istoric-enciclopedică, subiectul fiind privit *in nuce*, de la origini, trecut prin filtrul culturilor și apoi dezvoltat (după metoda maieutică, socratică) în fața auditorilor. Maestrul era preocupat de conținutul și forma „*cursurilor de aulă*”, îngemănând *erudiția cu cercetarea* și (nu de puține ori) *cu retorica*.

Terminologia și limbajul Maestrului erau întotdeauna de specialitate, aplicate, fără echivoc, explicând – cât mai plastic și complet – fiecare element morfo-sintactic al enunțului. Ținuta științifică a cursurilor era agrementată de exprimări aforistice, unele formulate spontan, altele îndelung elaborate în ceasurile de lectură și de analize ale partiturilor: „*muzica este trăire pentru că semnul se reflectă în mine, iar eu emit (gestual și expresiv) ceea ce am filtrat dincolo de ceea ce gândesc*”, sau: „*muzica românească cultă se sprijină pe cea corală; școala noastră muzicală identifică disciplina «muzică» cu corul, iar profesorul de muzică este – prin definiție – dirijor de cor*”, sau „*odată cu formarea limbajului se formează și gândirea muzicală, apoi pornim de la gândirea muzicală și construim limbajul dirijoral*”.

Una din preocupările constante ale Maestrului era îndreptată spre *partitura* pusă în studiu: orice lucrare nu era intonată sau aprofundată până când nu-i prezenta structura ei arhitectonică și de conținut, menționându-l – deseori – pe maestrul *Constantin Bugeanu* care, la Filarmonică, prezenta mai întâi forma lucrării pe care o dirija cu orchestra și corul, apoi trecea „la lucru”. Maestrul manifesta înclinația permanentă de a învăța studenții să *gândească*

muzica corală ca un fenomen complex și profund, supus unor analize detaliate, cu aparat științific de investigație: *clasificări ale vocalelor și ale consoanelor, mod și loc de articulație, sonoritatea vocală, timbralitatea muzicală* etc., apoi rolul *textului* în edificarea sonorității corale, analiza (morfo-sintactică, fonetică, fonologică) a textului și delimitări ale nivelelor structurale: *sistem* (reducție a variantelor), *structură* (rezultat al posibilităților de combinare), planurile *sintagmatic și paradigmatic* în devenirea sonoră – elemente care orientau studenții spre înțelegerea fenomenelor, nu doar acceptarea unor aserțiuni sau definiții cu rol de generalitate.

Calitatea primordială a profesorului Petre Crăciun a fost aceea de a aduce conținutul cursurilor sale la nivelul „actual” al domeniilor, cercetând – cu acribie – știința muzicii, a cântului și a artei dirijorale, împărtășindu-le apoi – cu generozitate dezarmantă – studenților, profesorilor, dirijorilor, compozitorilor. Timp de 36 de ani cât am asistat la cursurile Domniei Sale nu a repetat conținutul vreunei prelegeri, ci a adus – de fiecare dată – informații noi sau alte perspective în care se răsfrângeau temele programei. La reluarea temelor, pentru următoarea promoție de studenți, conținutul acestora era tot mai adânc și mai ușor de înțeles, cu o redundanță minimă. Asemeni punctelor colorate din pânzele lui Camille Pissarro și Alfred Sisley, maestrul Petre Crăciun constituia tabloul ideilor sale depășind contrarietăți prin dezasambarea conceptelor până la nivel atomic, pentru ca, în final, să le reunească într-un cosmos miraculos și copleșitor.

Ultimele cursuri ale Maestrului au cuprins referiri la „*retorica muzicală*” – privită ca o dimensiune a limbajului verbal, – care include atât argumentația rațională cât și răsfrângerea stărilor afective în devenirea discursului sonor.

Prin modul de a vorbi, în special prin timbrul cald al vocii și privirea de un verde intens, insufla studenților un puternic impuls spre apropierea de dirijatul coral; detaliile atitudinii sale creau asistenței senzația că actul dirijoral constă într-un efort minim și o imensă satisfacție. Cu toate acestea explica, răbdător, fiecare gest de conducere a discursului, îl aducea în context și-l lega de funcțiile acestuia în parcurgerea devenirii sonore, făcându-ne să înțelegem cât de importante sunt mișcările asociate cu rol expresiv: *mimica feței, atitudinile corporale, diapazonul expresiv al palmei*.

Desigur, într-o carieră didactică nu pot fi ocolite momentele de tensiune ale colectivelor, dar – am observat – că într-o asemenea situație Maestrul găsea dispoziția sufletească potrivită care *echilibra orice distorsiune*, neacceptând excese, nici formalități.

Maestrul Petre Crăciun și-a elaborat și perfecționat conținutul cursurilor pe *cicluri de teme* și pe *nivele de pregătire și de preocupări* ale studenților la diferite specializări: cursuri generale de cânt și dirijat (pentru *Pedagogie muzicală*), cursuri specializate (pentru *Dirijat cor academic*), cursuri de măiestrie interpretativă (la *Studii aprofundate – Master*), urmărind să cuprindă ansamblul problematicilor în formulări cu maximă *claritate și concizie*. Pentru fiecare nivel a alcătuit programe detaliate și repertorii corale

corespunzătoare, propunând verificări semestriale cu bilete de examen pentru partea teoretică a cursurilor (conținutul științific), iar pentru abilitățile practice un anumit număr de piese, cu problematici diverse.

Gândind neîncetat la configurarea unui sistem de concepte, după o analiză profundă și pasionată asupra fenomenului dirijoral și vocal, a introdus în vocabularul Catedrei o sumă de *termeni și sintagme proprii* pe care titularii cursurilor le-au preluat și aplicat în experiența lor personală. Încă din 1973 „*Petre Crăciun dorea o unificare a terminologiei folosite la diferite cursuri*”¹.

Totodată, maestrul Petre Crăciun a fost primul profesor care, după 1990, a inițiat studii și un curs de *Stilistică dirijorală* în cadrul *Studiilor aprofundate* din Universitatea Națională de Muzică din București. Temele cursului vizau subiecte de înaltă subtilitate interpretativă și semantică precum: *funcțiile lexicului în analiza partiturii corale, logica claselor formale, noile direcții în filosofia contemporană și aplicarea modului de gândire eidetic în actul dirijoral sau modele de segmentare a discursului verbo-muzical, elementele generatoare de formă muzicală, construcția epodică, funcția coroanelor în coralul protestant etc.*, ajungându-se la o filosofie a fenomenului muzical privit din perspectivă ontologică și transcendențială.

Acest nivel de gândire și de prezentare a temelor este rezultatul înaltei sale competențe dobândită într-o încrâncenată muncă de cunoaștere. În arhiva Universității Naționale de Muzică din București se află documente din care rezultă că în 1966 „*la Catedra de Dirijat coral, Petre Crăciun, ca și Iosif Csire, cu toate că au gradul de asistent, se comportă ca un lector*”².

Ținuta cursurilor sale consta din limbajul bogat de specialitate, exactitatea termenilor dar și din orientările – subtile și cu discernământ – către muzica modernă și contemporană. Câteva subiecte din această viziune: *temele ritmice din „Paparuda” lui G. Balint, recitarea în grup în „Remember Hiroshima” de D. Buciu, formule ritmice non-retrogradabile cu aspect de palindrom în lucrările lui A. Pop, Gr. Cudalbu și alții*. Considera că numai în măsura în care limbajul verbo-muzical contemporan este cunoscut și înțeles de dirijor și formație, repertoriul coral poate fi adus „*la zi*”.

I.2.1. Cursuri de cânt în ansamblu. Corul ca instrument viu

Atât în alcătuirea programelor analitice cât și în stabilirea repertoriului de studiu și concert, maestrul P. Crăciun a separat, cu justețe, domeniul cântului coral de conducerea dirijorală non-verbală, reunindu-le doar în cursurile de „*practică artistică*”.

Cursurile de *Ansamblu coral* aveau la bază o temeinică documentare științifică, inspirată din teoria neurocronică a lui *Raoul Husson* (apărută în

¹ Octavian Lazăr Cosma, *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani*, vol. III, pag. 662.

² idem, pag. 410.

anii '50 ai secolului trecut), implicând concepte precum: *influx motor recurențial, geneza cerebrală a deschiderilor glotice scurte, ritmate și rapide, procese subglotice și acțiunea rezonatorie a pavilioanelor supraglotice, formații vocalici, rolurile fonatoare ale sensibilităților interne în cânt, clasificarea vocilor cântate, conduitele fonatoare, studiul fiziologic al tehnicilor vocale, exigențele cântului* etc.

În corelație cu emisia vocală se prezentau și problemele de *lingvistică și fonetică*, în care erau evidențiate concepte precum: *unități prozodice, morfologice, sintactice, topică și punctuație, mecanismele fonației și ale articulației vocale, transformarea produsului laringian în sonoritate, ariile articulației vocale după locul și modul de articulație, reprezentarea structurii sunetelor vocale sub formă de triunghi (C. F. Hellwag), de patruleter (Alexandru Rosetti) sau piramida vocalică generală (Raoul Husson), clasificări ale „seriilor” vocalice și consonantice, teorii ale fonației, rolul acusticii muzicale în desfășurarea procesului sonor, silaba proeminentă din vers, accentul tonic al prozodiei, regim continuu și tranzitoriu al sunetelor la atac, Fonetica – studiul sunetelor vocale, structura formantică, fonem, morfem, cuvânt, propoziție, discurs, articulație – coartaculație, vorbirea legată, fonologie, gramatică generativă, stilistică poetică, psihologie, semiotică, filosofie* etc.

Corolarul tematicii pentru disciplina *Ansamblu coral* l-a reprezentat ampla expunere pe tema *sonorității corale*, concept pe care l-a definit în mod magistral, acordându-i o deosebită atenție în relevarea elementelor sale componente, a interacțiunii acestora în cadrul discursului sonor și a semnificațiilor pe care sonoritatea, în ansamblul său, o dobândește în semantica muzicală. *„În spatele semnelor se află sonorități pe care dirijorul și le poate imagina. Despre ele mie nu-mi place să vorbesc, dar simt impulsul de a le face”*.

1.2.2. Cursuri de tehnică și măiestrie dirijorală

Referitor la așezarea în pagină a cursului său de dirijat, Maestrul declara: *„Dacă ar fi să scriu un tratat de dirijat ar însemna ca pentru fiecare capitol al meu să scriu – în pregătire – câte un alt tratat”*. Cu toate acestea, l-a marcat preocuparea de a limpezi terminologia dirijorală, informându-se de la numeroase surse, muzicale și extramuzicale (în domeniul științelor de „nișă”), pentru a elucida și stabili termeni cât mai potriviți pentru componentele a ceea ce a numit – pe bună dreptate – ***limbajul gestual dirijoral***.

Pentru a defini lexicul gestual, Maestrul a dovedit o pregătire enciclopedică și științifică pe care nici un predecesor ori contemporan de al său nu a afirmat-o. Domnia Sa mărturisea: *„Ce să fac ? Mi-a mers mintea !”* sau *„Nu m-am luat după nimeni ! Am trecut totul prin capul meu”* !

Iată câțiva din termenii încetățeniți în cursurile Maestrului, neîntâlniți în tratatele de bază ale muzicologiei autohtone: *sistem gestual, gestică – gesticulație, posturi și mișcări corporale, bătaia dirijorală, lanț de băți, punct*

de cădere, figuri de takt (fundamentale, derivate și supraordonate), configurații gestuale transtaktale (urmăresc curbele tensionale ale melodiei, armoniei, ritmului în cadrul frazei muzicale), discurs gestual, unități frastice și suprafrastice, auftakt gestual, tipuri de bătăi dirijorale, mișcări adductive și abductive, tipuri de impuls gestual dirijoral, limbajul gestual ca latură a limbajului general-uman.

Decisiv în organizarea sistemului gestual dirijoral al Maestrului era definirea rolului și a importanței **cinetismului** în conducerea dirijorală, trecând explicarea gestului dirijoral din planul *cinematicii* (a dirijatului pe bază de modele exterioare, preluate prin imitații vizuale și explicații verbale) în cel al *cenestezicului* (impresie generală, nediferențiată, proprie), introducând – în educația dirijorală – ideea de *senzație în mișcarea corporală* (a brațelor). Predarea noțiunilor dirijorale era coordonată de o concepție integratoare, pornind de la studiul partiturilor, nu de la tipurile de mișcări corporale, avansând – încă din primele cursuri – orientarea studenților spre *adevărul muzical și cunoașterea conținutului* partiturii ca năzuință mereu perfectibilă.

Un reper al sistemului său de gândire și de organizare a materialului din partitură îl constituie **modelul mental** al dirijorului, o realitate psihică complexă, înscrisă în nivele de semnificație din care conștiința interpretativă „traduce” elementele de *limbaj muzical și poetic* în *limbaj gestual*. Acest mecanism a constituit o preocupare majoră și îndelungată la nivelul argumentării științifice, autorul atenționând asupra corespondențelor celor două limbaje cât și asupra diferențelor concludente dintre acestea. Motivația constituirii *modelului mental* o identifica în *psihologia gestaltistă*, dar și în efectele ei în gândirea configuraționistă despre formă, în general.

De o importanță decisivă pentru coordonarea gestuală a discursului sonor a fost definirea conceptului de **figură de takt supraordonată**, atât de necesară în conducerea eficientă a metricii asimetrice cât și în elucidarea necesității de *a încheaga și nucleiza devenirea sonoră într-o unitate*, prin alternarea unor formule verbo-muzicale în mișcare fluentă.

O altă direcție în conștientizarea lexicului gestual era studiul mișcărilor corporale pe baza *autopercepției senzoriale*, nu cea mecanică (după modele dirijorale sau geometrice vizualizate în oglindă).

Privirea adâncă a muzicianului Petre Crăciun asupra fenomenului dirijoral s-a concretizat în idei precum: *„gestul dirijoral de cor nu substituie cuvintele textului întrucât limbajul dirijoral exprimă generalități prin modalități cinetice și expresive, prin modele de comunicare, nu prin situații concrete. Sunetele muzicale se leagă în structuri intervalice (orizontale și verticale) pe când gesturile alcătuiesc un limbaj corporal purtător de sensuri prin posturi și mișcări ale brațelor”*.

În acest mod a reușit Maestrul să structureze sistemul gestual – după ani de meditație și de reformulări – și să precizeze componentele și funcțiile unităților de limbaj gestual, începând cu *bătaia dirijorală ca unitate minimă de semnificare*, alcătuită din cel puțin două componente: *thesis* și *arsis*.

I.3. De la partitura corală spre conceptul de „interpretare”

În concepția Maestrului, *partitura este un „document”* de la care dirijorul inițiază un proces de *cunoaștere a semnelor* și de *descoperire a sensurilor*. Analiza partiturii corale diferă de nivelul muzicologic de investigație – deși se bazează pe acesta -, incluzând:

- *structurile verbo-muzicale*;
- *reperele dirijorale*, la care se adaugă, tot ca sistem de referință, *modelul nivelelor lingvistice morfo-sintactice și de sens*.

Un alt reper analitic este preluat din modelul semiotic saussurian (*bilateral*: semnificant-semnificat) și cel al lui Ch. Peirce (modelul triadic sau *trunghiul semiotic*).

Din aceste jaloane se desprind segmentele *morfo-sintactice-verbo-muzicale*, *unitățile sintactice frastice* (frază), *suprafrastice* (perioada), cele *transfrastice* (construcția sonoră) și *schema reprezentării mentale dirijorale* (nu doar „schema formei”).

Analiza formei și întocmirea schemei acesteia beneficia de o atenție sporită, începând cu traducerea textului (dacă era cazul), delimitările structurale, descifrarea sensurilor conotate și denotate, întocmirea modelului mental al lucrării, delimitări stilistice.

Asupra noțiunii și semnificării *interpretării muzicale* nu intrăm în amănunte pentru că la încheierea volumului voi cita o parte dintr-o expunere a Maestrului pe această temă. Sesizăm doar că de-a lungul carierei sale didactice a avut tăria să afirme – în pofida tuturor accepțiunilor și a conveniențelor muzicologice – că *dirijorul nu interpretează muzica, nici măcar o partitură; dirijorul interpretează doar ceea ce se „spune” în partitură* (sau în „modelul” muzical în cazul muzicii orale ori improvizatorice) și *modalitatea în care se exprimă ceea ce se „spune” în partitură*.

Pentru a vă face o părere despre profunzimea cugetărilor sale, transcriem aici o idee exprimată în 1993: „*Ca să explici «interpretarea muzicală» trebuie să mergi la originile omului, la trebuințele lui, la motivația lui*”.

Maestrul P. Crăciun și-a întemeiat *concepția interpretativă* pornind de la noțiunea de *limbaj*, în mod particular de la limbajul *verbo-muzical*, o realitate complexă și flexibilă. Conținutul muzical era asociat cu pledoaria pentru studiul limbajelor și a expresiei artistico-interpretative, în scopul aprofundării elementelor de bază ale *limbajului muzical* (înălțimile și ritmul) și ale celui *verbal* (timbrul sunetelor vocale și al zgomotelor – al consoanelor) îngemănate în coeziunea limbajului *verbo-muzical*.

Pentru instituirea unei concepții asupra modului de interpretare a partiturilor, Maestrul recomanda studiul *limbajelor* și unitățile lor segmentale, factorii structurali ai unităților limbajelor, delimitări și similitudini ale limbajului *vorbit* („model”) și cel *cântat* (din cadrul sintagmei *limbaj verbo-muzical*), elementele discursului muzical, unitățile minimale, structurale și suprastructurale ale limbajelor, unitățile constitutive și stratul funcțional al

limbajelor, planul conținutului (*ce „spune”*) și al expresiei (*cum „spun”* ceea ce am de „spus”) – o îndelungă dezbateră exemplificată cu lucrări din bogata literatură corală. Din acest demers rezultă unitățile *minimale, sintactice* și *semantice* ale limbajului vorbit în consonanță cu sumarul limbajului muzical.

O amplă cercetare s-a desfășurat de-a lungul anilor pe tema particularităților *sintactice* ale creației corale din Evul mediu până în contemporaneitate (cu exemple), tipurile de polifonii, motetul izoritm și cel polifonic, tipuri de cadențe (de la *clausula* lui Machault și Landino și din cântul gregorian la profilele armonice finale din creația clasică și romantică, tonală și modală, dar și cea monodică – bizantină).

În acest sistem, muzica corală este concepută în strânsă legătură cu textul (pornind de la ritmul prozodic), cu *melodia* alcătuită din curba melodică a recitării, cu „acordarea” culorilor vocalice la stările psihice și logica textului, cu segmentarea discursului verbal de pe „poziția” poeticii, a prozei poetice, a stilisticii și a topicii. Din aceste „zone” decurg metodele (principiile) de rezolvare a *situațiilor propuse* de conținutul partiturii.

O altă investigație temeinică s-a produs în prezentarea genurilor corale, a formei celor mai reprezentative creații corale a cappella și cu acompaniament din toate epocile, descifrarea conținutului și a expresiei formei atunci când semnele partiturii se transformă în sonoritate concretă, având ca reper ideea că „*argumente pentru maniera în care faci muzică se găsesc numai în interdisciplinaritate. Astăzi nu ne mai putem limita doar la o singură disciplină; de exemplu, vorbind de lingvistică, discutăm și de semiotică*” (2001).

La mijlocul raportului dintre partitură și interpretarea corală se află complexa problematică a *repertoriului*.

La „*practica artistică*” a studenților Maestrul a parcurs un imens *repertoriu coral și vocal-simfonic*, beneficiind de experiențele sale de interpretare de la Filarmonică, unde a alcătuit proiecte de programe de concert și s-a documentat pentru menținerea formațiilor Filarmonicii la standardele vieții muzicale mondiale.

Înțelegând evoluția limbajului muzical, Maestrul a promovat – din plin – *creația corală modernă și contemporană*, incluzând în repertoriul studenților nenumărate prime audiții, fără să o neglijeze pe cea tradițională – pe care o aprecia ca fundament al educației și la a cărei aprofundare a contribuit prin cursurile sale de temeinică erudiție. Astfel, la seriile de studenți cu cinci ani de studii au fost „citite” și studiate lucrări din Prerenăștere, la *Missa în si* (J. S. Bach) ori *Missa solemnă* (L. van Beethoven), dar și creațiile lui Șt. Niculescu, A. Vieru, L. Glodeanu, T. Olah, Al. Pașcanu, S. Toduță, M. Marbe, D. Buciu, I. Odăgescu, S. Vulcu, S. Pautza, V. Spătăreanu, D. Rotaru, D. Vodă, G. Balint, Gr. Cudalbu etc.

Maestrul Crăciun opina că „*sunt mulți dirijori care rămân numai în secolul XIX cu repertoriul ales sau promovează doar creații în stilul acelei epoci. De aceea zic: Să devenim contemporani cu contemporanii noștri!*”. În această idee a susținut – în calitate de organizator – desfășurarea a cinci ediții a

„Concursului de creație corală contemporană pentru tineri compozitori” și aducerea primelor audiții în programele de concert.

În apropierea permanentă a Maestrului de *muzica religioasă* se exprimă un mod subtil de a-și regăsi fondul profund Creștin al moralei sale personale și profesionale, în spiritul căreia a fost crescut și educat. Exemplu concludent constă în efortul uriaș pe care l-a depus pentru pregătirea și prezentarea în public a *Misei de la Notre Dame* a lui Guillaume de Machault (1300-1377) – la Conservator în 1971, dirijând corul și orchestra studenților – dar și bogatul repertoriu cu text sacru pentru cor a cappella din toate perioadele de creație corală și partituri de muzică liturgică. „*Apropiindu-se sfârșitul anului universitar se ivesc și mult așteptatele concerte corale ori concerte vocal-instrumentale, pregătite cu studenții de la Pedagogie. Petre Crăciun dirijează un asemenea concert, la 20 mai 1971, cu program bogat ca spectru stilistic, în care instrumentele revin tot studenților acestei secții ... În program: Guillaume de Machault – La Messe de Notre Dame (1364) – versiune pentru patru voci și instrumente: Dan Constantinescu (primă audiție), A. Jensen – Cântec de primăvară, J. Brahms – Nopti de vis, M. Ravel – Nicolette, A. Schönberg – Schein uns du liebe Sonne (primă audiție), B. Britten – Cântec pentru narcise (primă audiție), M. Jora – Moșul, S. Drăgoi – Creața, V. Spătărelu – Trei colinde, N. Oancea – Lângă leagăn, S. Toduță – Arhaisme, R. Paladi – Hai, tineret*”¹.

Pentru specializarea *Dirijat cor academic* selecta repertoriul acordând egală importanță lucrărilor a cappella, cu acompaniament, cât și ale celor cu soliști, sesizând – cu intuiție și promptitudine – aspectul sincretic al acestui valoros gen muzical.

În concepția Maestrului, specializarea *Dirijat cor academic* are ca domeniu cunoașterea activității corurilor profesioniste, de la corurile de filarmonică la cele de operă, operetă sau ansambluri, vizând – în primul rând – repertoriul vocal-simfonic, de la cantate, requiem-uri la misse, de la *Gloria* lui A. Vivaldi la *Requiemul de război* al lui B. Britten la *oratoriile* lui P. Constantinescu. Pentru pregătirea acestor lucrări este indispensabilă corepetiția și audiția comparată.

Într-o *Programă* pentru specializarea *Dirijat cor academic* Maestrul preciza: „*Disciplină complexă, având drept scop formarea personalității artistice a dirijorilor profesioniști de cor, pentru formații autonome, ansambluri corale (mixte, de voci egale, de copii etc.) ale instituțiilor de specialitate (filarmonici, opere, operete, teatre muzicale, coruri bisericești de performanță etc.), pentru cursurile de Dirijat și Ansamblu coral în învățământul muzical de toate gradele etc. Disciplina asigură dirijorului de cor cunoașterea aprofundată a tehnicii de formare a sonorității corale, a istoriei genurilor vocale a cappella și vocal-instrumentale, a stilurilor vocale din marile epoci creatoare ș.a. Prin contactul nemijlocit cu ansamblul coral de profesioniști, viitorul dirijor de cor își*

¹ Octavian Lazăr Cosma – *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani*, vol. III, pag. 575-576.

acumulează acele cunoștințe, priceperi și deprinderi care-i sunt indispensabile susținerii – la un nivel artistic superior – unui repertoriu coral de prestigiu din toate timpurile. Ca șef de ansamblu, dirijorul de cor academic devine și organizatorul, conducătorul și pedagogul formațiilor cu care colaborează”.

I.4. Magistrul și discipolii

Maestrul nu și-a neglijat cursurile niciodată, cu toate că primea numeroase solicitări în Catedră sau de la Decanat, ca dirijor al formațiilor reprezentative ale Conservatorului și ca dirijor al Corului Tineretului, ca membru în comisiile și Senatul din Conservator, membru în jurii, organizator de viață muzicală corală la nivel național.

A investit în Conservator prin munca sa, priceperea și idealul de a profesa într-o instituție de nivel internațional, întemeindu-se pe principiile unei *implicări permanente în viața cetății universitare și pe o morală desăvârșită*. Pot afirma că ori de câte ori aveam prilejul să-l întâlnesc, simțeam nevoia de a-mi reînnoi, cu o putere sporită, promisiunea că mă voi dedica profesiei mele cu toate energiile, simțindu-mă legat de idealul pe care îl întrupa maestrul Crăciun, un legământ pe care l-am înnoit mereu și care nici astăzi n-a pierit din adâncul ființei mele, ajutându-mă să pășesc în viață – în pofida vârstei biologice – ca un etern student. La fel ca și mine, numeroși studenți ai Maestrului au trăit acest *sentiment de perfecționare și regenerare* pe care ni-l transmitea.

Încă de la Filarmonică Maestrului i-au fost remarcate două particularități dirijorale personale: o temeinică analiză a partiturii (concretizată în constituirea „*modelului mental*” al dirijorului) și *gestica funcțională, expresivă și extrem de elegantă*. De aceste calități s-au bucurat coriștii de la Ansamblul Tineretului și studenții de la Conservator. În fond, aceste aprecieri estetice aveau o profundă justificare teoretică – regăsită în conținutul cursurilor sale de cânt și dirijat coral, dar și în argumentele logice desprinse din studiul partiturilor.

În mod subiectiv, afirm că gesturile expresive și funcționale ale maestrului P. Crăciun erau rodul gândirii sale muzicale și mai puțin al inspirației senzoriale sau de moment. Într-o discuție din 1995, ne-a spus: „*Dirijorul se prezintă în fața formației ca o concentrare de forțe*”.

Într-un alt plan al capacităților sale, vreau să relev aspecte ale generozității maestrului P. Crăciun și sentimentele care s-au răsfrânt – cu prisosință – asupra *studenților*. Harul său s-a manifestat în a-i primi pe toți, deopotrivă, în sufletul său, având un discernământ rar de a pătrunde trăsăturile psihice ale semenilor. Ca mod de a reacționa, însă, învăluia fiecare ființă într-un frunziș al afecțiunii și al afabilității din care – de cele mai multe ori – aveai impresia că te afli în fața unui eveniment important, chiar dacă era doar o simplă discuție.

Pentru studenți a fost un spirit ocrotitor, extrem de receptiv la problemele lor – atât în calitate de *Decan* cât și ca *Șef de catedră*; era mereu în

mijlocul lor, îi sfătuia și se bucura de reușitele lor, acceptând să stea „la o țigară” lângă ei, ceea ce nu-l împiedica să fie în clasă profesorul-model și exigent. Nu de puține ori ne atrăgea atenția: „Să rețineți: studentul simte ceea ce «știi» și ce «poți» tu, ca profesor” sau „Studentii vor și pot să facă o treabă bună, dar și «tu» să le întinzi mâna”.

De-a lungul carierei didactice, Maestrul a manifestat o nedisimulată încredere în tineret, în generațiile care urmau să înlocuiască maestrul, atât în dirijat cât și în compoziție, în viața muzicală, în educația muzicală din învățământul de toate gradele. Duhul său protector se îndrepta atât spre rezolvarea problemelor individuale ale studenților cât și spre pregătirea lor muzicală, teoretică și practică.

Am reținut un aforism inspirat de relația sa cu studenții: „Acum înțeleg de ce i se dă credit profesorului cu experiență: pentru că în fața studentului ai o răspundere imensă!”.

Contribuția maestrului Petre Crăciun la evoluția didacticii universitare muzicale este decisivă și încă neevaluată, dar ea se va impune prin foștii săi studenți și – probabil – prin studiile ulterioare. Remarc, aici, în acest context, contribuția sa la formarea deprinderilor studenților de a-i determina – cu argumente sigure – să-și imagineze singuri (descoperind în sens fenomenologic) mijloacele de expresie dirijorală.

Pentru tinerii dirijori a organizat maestrul Petre Crăciun – împreună cu un alt distins muzician, Stelian Olariu – dirijorul Corului Operei și Alexandru Racu – dirijorul Corului Filarmonicii „Oltenia” din Craiova „Concursul tinerilor dirijori de cor” (1993). A fost o șansă pentru tinerii dirijori – studenți și absolvenți de Conservatoare – pentru a se confrunța cu scena, cu o formație profesionistă, cu tehnica de lucru la nivelul Filarmonicii, cu exigența publicului auditor.

Din preocupările sale am reținut ponderea pe care o acorda probei de *cvartet* la examene, cât și parcurgerea din *memorie* a discursului sonor, încurajând dezvoltarea memoriei de tip anamnezic (teoretizată – in extenso – de maestrul *Constantin Bugeanu*).

A dat prioritate activității practice corale finalizând diferite repertorii pentru fiecare an de studiu, adăugând cursului anual de „*Practică artistică*” (de 24 săptămâni) încă 40 de ore – după sesiunea din luna iunie – în cadrul „*Practicii de vară*”, cu un repertoriu coral reprezentativ din literatura universală și autohtonă.

În acest context este necesar să reamintim că în sala „G. Enescu” a Conservatorului concertele corale ale clasei profesorului P. Crăciun aveau – și încă au – importanța unui eveniment artistic la nivelul Capitalei, apreciat de publicul ascultător, dar și de studenții altor ani de studii.

Am admirat la maestrul Crăciun disponibilitatea sa de a acționa, în plan personal ori profesional, cu viziune, cu o perspectivă limpede asupra motivelor și mobilelor de acțiune, integrând inițiativele de mică anvergură în proiecte cuprinzătoare, de lungă durată. Remarc, în acest context, trei mari acțiuni desfășurate la Conservator (devenit *Academia de Muzică* – 1990-1992, ulterior

Universitatea de Muzică din București – 1992-2000 și *Universitatea Națională de Muzică* – din 2000), în care, alături de inițiatorul de proiecte, Petre Crăciun, s-au implicat profesori, studenți, elevi, coriști, dirijori.

Înainte de 1980 a organizat la Conservator ciclul de „*Întâlniri profesionale*” ale dirijorilor de cor, întocmind un plan riguros de perfecționare a dirijorilor și a coriștilor amatori din Capitală și din zone apropiate, constând din expunerea Domniei Sale pe o temă de interes, discuții libere cu invitații din juriu și cu asistența din sală, iar în încheiere erau invitate 2-3 formații corale să prezinte microrecitaluri. De bun augur au fost temele consacrate corurilor școlare și repertoriului care face atractivă muzica corală pentru viitorii melomani.

După înființarea *Asociației Naționale Corale din România*, maestrul Petre Crăciun a inițiat încă două ample manifestări artistice consacrate tinerilor muzicieni apropiați de arta corală: „*Concursul tinerilor dirijori de cor*” – cinci ediții, desfășurat la Filarmonica „Oltenia” din Craiova și „*Concursul național de creație corală*” – șapte ediții destinat tinerilor compozitori, sprijinit de corurile anilor de studii ale studenților de la Facultatea de Compoziție, Muzicologie și Pedagogie muzicală din Universitatea Națională de Muzică și un juriu de elită.

II. Epitaf

În finalul acestui text sintetic, desigur că trebuie să vorbim și de lucruri grave, dar nu și triste, pentru că *Maestrul și-a împlinit menirea croind fapte pe măsura situațiilor în care a fost destinat*, fără să transforme traseul vieții sale în motiv de lamentație prozodică. De exemplu, de mai multe ori a „văzut” moartea și nu s-a speriat de ea; a rămas neînfricat ! A luptat pentru a reveni în tumultul vieții, învingând necunoscutul, apropiindu-se de inevitabilul moment al „plecării” cu împăcare și înțelegere – așa cum procedau și strămoșii săi. Nu pot să nu-i asemăn atitudinea cu cea a lui Socrate !

Cineva spunea că un inițiat, după ce „pleacă” de lângă tine, îți transmite sentimentul că încă mai este alături. În acest sens, personal confirm că maestrul Petre Crăciun s-a retras de la Catedră lăsându-ne PREZENȚA SA CONTINUĂ, exprimată prin preocuparea noastră neîntreruptă de a menține constant nivelul științific și artistic al cursurilor de Dirijat – Ansamblu coral pe care l-a consacrat maestrul Petre Crăciun în pilduitoarea sa carieră didactică la U.N.M.B. și de a forma personalități didactice și interpretative după pilda bobului de grâu care, după ce a fost semănat, devine spic.

Pentru noi, cei din Catedra de Dirijat, plecarea la „cele veșnice” a maestrului Petre Crăciun nu este chiar o dispariție, ci *un alt fel de prezență*, percepută în conștiința noastră de educatori, în care se răsfrânge un *model de autodeterminare*, de *Eu autodefini*t în contact cu o realitate care nu l-a influențat decisiv, decât că i-a conturat *strălucirea potențialului energetic pozitiv*, transmis – în ani – promoțiilor de absolvenți ai Conservatorului, devenind – în acest mod – un *nou reper al tradiției învățământului muzical și artistic din țara noastră*.

Străduindu-se, neîncetat, să se cunoască pe sine, nu s-a lăsat cunoscut aproape de nimeni, sfidând – în același timp – intruziunea în intimitatea altora, evocându-i pozitiv pe „ceilalți”, refuzând autografe și pliante publicitare.

Urmând pildele strămoșilor, s-a identificat cu o filosofie neaoșă, de esență transcendentă, pe care și-a motivat-o astfel: „*Eu vin de la țară și acolo toți sătenii își fac treaba cât pot ei mai bine. O fac zdravăn (cuvânt spus și însoțit de un gest apăsător, cu impuls puternic, expresia feței hotărâtă, privirea intensă – n.n.) ! Ei nu vorbesc despre ceea ce fac – de aceea nu dau eu interviuri. Preotul, profesorul și învățătorul nu și-au făcut doar meseria, ci datoria: ei au fost apostoli ! Noi avem, aici, o misiune, aceea de a duce după noi o bună parte din popor, să nu-l lăsăm să cadă în ignoranță și bestialitate*”.

Singurul nostru regret este că nu și-a transcris opera verbală în tratate, dar îi admirăm credința că pentru a-și desăvârși concepția, „*mai avea încă de studiat*”. Destinul, însă, nu l-a așteptat ! A lăsat, în schimb, o viață pilduitoare, asemeni călugărilor eremiți sau a sfinților din pustie. A deprins câte „ceva” din atitudinea acestora în tinerețea „aspră”, pe care a parcurs-o promițându-și să netezească „cutele” semenilor așa cum calci gulerul unei haine pe care ai curățat-o cu prudență. Pe de altă parte, a purtat lupte pe podiumul Adevărului, uneori fiind frustrat de victorie, dar niciodată n-a pierdut din demnitatea Sa atât de sfântă și din împăcarea cu sine însuși.

Maestrul a „plecat” de lângă noi, nu și Spiritul Său și cred că atâta vreme cât voința noastră de a-i aprofunda zestrea teoretică este onestă, *imagea-model a ziditorului de ideal și ordine interioară* își continuă prezența printre noi, așa cum spune înțeleptul în rugăciunea lui: „*Și tu vei trăi cu adevărat în ființa cosmică a Omului!*”.

SUMMARY

Ioan Golcea

Petre Crăciun Centennial

Having numerous aptitudes and various intellectual-artistic skills, from a social and professional point of view, Petre Crăciun made a huge contribution to the musical and didactic field for half a century (of which forty-two years only at the Music Conservatory). He manifested his vocations by fulfilling a significant destiny in our national culture and art, shaping new generations and setting a personality model. Understanding the evolution of the musical language, the Maestro promoted modern and contemporary choral creation, including in the repertoire of his students countless first auditions, without neglecting the traditional one - which he appreciated as the foundation of education and to the deepening of which he contributed through his courses of profound erudition. Petre Crăciun's contribution to the evolution of university music teaching was decisive and as yet unappreciated, but it will certainly be recognized through his former students and - probably - through further studies.

RECENZII

Sunetul de referință și arca muzicii occidentale

George Natsis



Luna septembrie 2024 a adus în peisajul editorial autohton un interesant studiu muzicologic intitulat *Sunetul de referință și arca muzicii occidentale*. Autorul acestui studiu, Prof. Dr. Mircea Tiberian își propune o introspecție în meandrele limbajului muzical atât din punct de vedere al ordonării principalelor elemente ce alcătuiesc discursul muzical: tonalitate, melodie, armonie, ritm, cât și al puternicului impact emoțional pe care discursul muzical îl produce în fiecare din noi, atunci când experimentăm acest discurs. Citez: "Prin gândire, aici și acum pot fi despărțite. În muzică, însă, ele se găsesc întotdeauna împreună, dizolvate în vibrația sonoră".

După cum menționează autorul, lucrarea de față reprezintă o variantă accesibilă și prescurtată a unei lucrări mai ample intitulate *Domeniul muzical, o lume cu patru dimensiuni*. Este o variantă mai săracă în termeni de specialitate sau partituri, din dorința de a face textul cât mai accesibil unui număr cât mai mare de cititori. Cu toate acestea, Mircea

Tiberian este generos în lansarea unor idei pe care le numește “socio-riscante”, idei care nu aparțin încă muzicologiei tradiționale.

Undele temporale, importanța evenimentelor în funcție de plasamentul lor în grila metrică, bara de măsură ca vârf de undă, simetriile ce se creează în jurul acestora, meridianele armonice și rolul lor în planul înălțimilor, reușita melodică – rezultată a echilibrului dintre atractori, structura aritmetică a timpului muzical și cea de tip geometric din armonie, coeficientul de ocupare cu evenimente a unui segment de timp, logica discursului narativ, migrația sunetului de referință al sistemului în diferite perioade ale istoriei muzicii, căldura, luminozitatea și greutatea specifică a unui segment din cadranul tonal, asemănarea dintre muzică și jocul de șah – sunt idei care în această lucrare, citez: “constituie ipoteze, viziuni personale asupra domeniului muzical sub raport structural și funcțional. Descoperite pe parcursul câtorva decenii de practică și reflecție asupra naturii fenomenului, verificate prin numeroase experiențe, aceste idei sunt prezentate publicului pentru prima oară în textele de față.”

Lucrarea este împărțită în trei segmente principale, după cum urmează: *Muzica și jocul de șah*, *Arca muzicii occidentale* și *Muzica și cuvintele*.

În prima parte (*Muzica și jocul de șah*), autorul face o ingenioasă analogie între principalele elemente ale muzicii și modul cum sunt ordonate piesele pe tabla de șah. De exemplu: regele reprezintă tonica (sunetul de referință) a cărei pierdere reprezintă sfârșitul partidei. Regina reprezintă melodia care se plimbă nestingherită în toate direcțiile, fiind în același timp ocrotitoarea regelui. Turnurile reprezintă construcțiile armonice, armonia, aria lor de acțiune deschizând perspective orizontale și verticale. Pionii reprezintă sunetele emise, expresia sonoră. Odată emis, sunetul nu mai poate fi chemat înapoi, întocmai ca pionul care nu cunoaște mișcarea retrogradă. Citez: “Omul joacă șah cu el însuși aranjând vectori și atractori în toate demersurile sale. Este pe rând pion, turn, cal, regină, dar mai ales este rege de alb și de negru alternativ și în același timp, major și minor, ascendent și descendent, ritm și armonie, metru și sincopă.”

Sunetul de referință, în opinia domnului Tiberian, este cel care coagulează discursul muzical, oferind stabilitate și creând în raport cu celelalte sunete senzații de apartenență sau de straniețate, citez: “Apariția în discurs a sunetului de referință generează o senzație de familiaritate și relaxează tensiunile muzicale. Invers, îndepărtarea (măsurată în numărul de cvinte dintre sunetul nou și sunetul de referință) produce o senzație de straniețate și generează tensiune.” Această analogie între ordonarea și relațiile dintre principalele elemente ale muzicii și jocul de șah constituie, din punctul meu de vedere, o pledoarie justificată pentru tonică și tonalitate ca fiind principalul element de echilibru și stabilitate, un punct de pornire în realizarea discursului muzical. Citez: “Ne raportăm la sunetul de referință (ceea ce în sistemul tonal reprezintă tonica) așa cum, în gândire, alegem subiectul unei propoziții. În jurul acestui subiect se țin legături sintactice, logice, epice, ș.a.m.d.”

Această pledoarie pentru tonalitate – mod nu exclude însă noile modalități de expresie care, chiar dacă evită relațiile tonomodale, au adus în muzică contribuții de netăgăduit. Un exemplu îl constituie chiar muzica de jazz, căreia autorul îi dedică câteva rânduri. Citez: "Jazz-ul nu propune renunțarea la vechile sisteme și ierarhii ci o reconsiderare a acestora, o repunere în ecuație."

Alte teme care se regăsesc în această primă parte ar fi: spectrul modal, armonia ca sumă a activității melodice, de ce există polifonia, culoarea timbrală, expresie și stil, ș.a.m.d.

Din partea a doua a acestei lucrări (*Arca muzicii occidentale*) am desprins câteva teme interesante, cum e cea a undelor temporale, a căror existență poate fi sesizată doar în prezența unor evenimente sonore, care pot fi poetico-muzicale sau zgomote provenind din diferite surse. Citez: "Pentru ca seria undelor să se declanșeze este nevoie ca psihicul să detecteze un număr de elemente identice sau similarități între elementele unei succesiuni de evenimente sonore. De îndată ce detectează aceste similarități, ascultătorul are tendința de a continua "mental" seria acestora. În realitate avem de a face cu o implicare psiho-somatică a receptorului vis-à-vis de prezența undelor temporale."

Alte teme interesante din această a doua parte ar fi timpul ca pulsație, măsură, simetriile timpului muzical, forma și mai ales, "steaua polară a muzicii occidentale". În acest capitol, autorul vorbește despre sunetul fundamental pentru multe instrumente, care este Do central. Modul de șapte sunete construit pe nota Do, alcătuit din alăturarea a două tetracorduri simetrice cu structura Ton, Ton, Semiton, constituie una dintre cele mai echilibrate structuri între toate scările muzicale. Chiar și în cazul instrumentelor transpozitorii, Do este considerat sunetul fundamental, de referință. Sau, o partitură non-transpozitorie, indiferent în ce tonalitate (tonalități) este scrisă, poartă numele de "partitură în Do" (C score).

Autorul își încheie cea de-a doua parte a cărții cu următoarele cuvinte: "Muzica ar putea fi definită ca sinteză între geometrie și aritmetică, transpusă în domeniile acustico-emoțiv-somatice; sau poate că e simbioza dintre acustic, emoțiv și somatic, realizată după regulile unei sinteze spațial-numerică".

În partea a treia, intitulată "Cuvintele și muzica", Mircea Tiberian ne propune un timp de meditație asupra legăturii dintre un limbaj abstract (cel muzical), dar nebănuț de bogat și limbajul nostru cotidian sau chiar poetic. Cât de puternic poate fi impactul unei structuri muzicale și puterea cuvintelor așezate pe muzică? Cât de mult poate să influențeze o tonalitate sau un anumit mod reacția emoțională a receptorului? Cât de importantă este structura ritmică, sau cum o numește autorul, "logica discursului ritmic de factură narativă"?

Ce anume a influențat atribuirea unor nume la lucrări celebre din istoria muzicii, cum ar fi: Jupiter, Appasionata, Eroica, etc. ? Citez: "Ce ar putea să aibă în comun o noapte cu lună și niște trioletzi de optimi care figurează un acord de Do# minor?" (Sonata Lunii)

Către finalul cărții, autorul atrage atenția asupra unui pericol care se manifestă în muzica vremurilor actuale, în special în muzica de larg consum: "Aflată pe toate drumurile, muzica s-a transformat din ce în ce mai mult în fundal sonor. Componentele fundalului nu sunt atât de importante așa că a devenit din ce în ce mai răspândită folosirea prefabricatelor în compoziție (a sampling-ului) și a seriilor de evenimente, așa numitele secvențe. Prestabilitul, standardizarea, uniformizarea vitezelor de succesiune a timpilor și evenimentelor numită quantizare, uzul aceluiași tempo pentru mai multe piese în ideea conectării mai facile a acestora, au redus la minimum varietatea formelor și legătura lor cu celelalte dimensiuni ale actului muzical."

Ca o concluzie, pot spune că *Sunetul de referință și arca muzicii occidentale* constituie o lectură plăcută care se adresează în primul rând unui cititor cât de cât avizat, o lectură care conține unele abordări foarte originale și multe idei care merită toată aprecierea.

În încheiere menționez că, în urma lecturării acestei cărți, o anumită expresie (și automat o anumite idee) îmi stăruie în minte: **Arca muzicii occidentale!** Cu toții știm ce reprezintă Arca, dacă ne referim la vremurile biblice. Astfel, cel puțin în mintea mea, se naște următoarea întrebare: poate fi considerată muzica occidentală, întreaga cultură muzicală europeană, o Arcă (salvare) în fața unor noi tendințe care susțin "eliberarea de sub dictatura sunetului de referință prin abolirea tonalității și a întregului sistem bazat pe aceasta", o negare a profunzimilor și complexităților atinse în muzica ultimelor secole?

SUMMARY

George Natsis

The reference sound and the ark of Western music

The month of September 2024 brought to the local publishing landscape an interesting musicological study entitled *The reference sound and the ark of Western music*. This paper is an accessible and abridged version of a larger work entitled *The musical domain, a four-dimensional world*. The author of this study, Prof. Dr. Mircea Tiberian, proposes an introspection into the meanders of the musical language, both in terms of the order of the main elements that comprise the musical discourse: tonality, melody, harmony, rhythm and the strong emotional impact that the musical discourse produces in each of us. The book is an enjoyable experience addressed primarily to the more informed reader, a text that contains some very original approaches and many ideas that deserve to be appreciated.

Mereu tânărul Ionel Tudor

Octavian Ursulescu

Înșuși prenumele lui sună ca un alint, probabil părinții (tatăl a fost un muzician valoros) i-au urât, la naștere, copilărie veșnică și tinerețe fără bătrânețe! De fapt, așa l-am și prezentat la primele sale apariții publice importante, drept “tânărul compozitor”, fie că era vorba de festivalul “Melodii” de la București, de cel de la Mamaia (unde am debutat amândoi în 1983, la reluarea manifestării, el reușind să cucerească atunci Premiul Publicului cu șlagărul “La 5 și jumătate, la Universitate”) sau la concursul TV “Șlagăre în devenire”. Și chiar că era tânăr, fiind născut pe 22 octombrie 1955, la București... Ar fi putut deveni un excelent pianist concertist, fiind absolvent al Conservatorului bucureștean la clasa de pian, unde i-a avut profesori pe Dan Grigore sau Alexandru Sandrin, dar a preferat muzica ușoară. Încă de pe



băncile facultății îl găsim în componența formației Academica, alături de colegii săi Mircea Romcescu și Eugen Tegu, după care între 1980 și 1991 a fost profesor la Școala Populară de Arte, unde a pregătit o sumedenie din vedetele genului, în activitate și astăzi. Ulterior le-a încredințat acestora melodii de succes, dar le-a și acompaniat în postura de pianist și dirijor, atât cu Big-Band-ul Radio, cât și cu propria sa formație (îndeosebi la festivalurile de muzică ușoară de la Brăila și Amara). Este membru atât al Biroului de conducere a secției de

muzică pop și jazz a UCMR, cât și al Consiliului UCMR, al Consiliului director și al Comisiei profesionale ale UCMR-ADA. Așadar, într-un firesc crescendo, a cântat într-o cunoscută formație pop, a fost pe rând profesor, orchestrator, pianist și șef de formație, pentru ca la nici 30 de ani să se impună drept unul dintre cei mai importanți creatori din domeniul muzicii ușoare românești. Cum despre cele mai importante titluri ale sale vom reveni (mare parte din ele prezente pe CD-ul de față), să notăm că Ionel Tudor a dirijat, înafara Big-band-ului Radio, mari orchestre simfonice în cadrul unor spectacole de referință (cum ar fi Festivalul internațional “Cerbul de aur” de la Brașov, de pildă) de tip pop-simfonic, pop, pop-opera, colaborând practic cu toată floarea vocilor de referință din muzica ușoară și de jazz, dar nu numai. În cei 30 de ani cât s-a aflat în fruntea big-band-ului Radio a reușit să-l transforme din ansamblul “de estradă”, cum era cunoscut pe vremuri, într-o redevabilă orchestră de jazz,

inițiind concerte în care au apărut toate vocile importante ale genului, plus invitați de peste hotare. Înafara manifestărilor festivaliere de care deja am amintit – “Melodii”, Mamaia, “Cerbul de aur”, Brăila, Amara – Ionel Tudor și-a pus amprenta personalității sale, ca dirijor, compozitor, pianist, orchestrator sau șef de orchestră, în concerte de clasă la Ateneul Român sau la Opera Română, în gale de tip Proms sau în tot ce înseamnă singurul festival internațional de muzică ușoară cu desfășurarea neîntreruptă, “George Grigoriu” de la Brăila, fiind inițiator al acestei manifestări de top alături de soția sa, poeta Andreea Andrei, fiică a compozitorului omagiat. Chiar dacă albumul de față reunește, cu o singură excepție, șlagăre de muzică ușoară, nu putem omite că Ionel Tudor a colaborat, în calitate de dirijor și orchestrator, cu sopranele Angela Gheorghiu, Felicia Filip, Irina Lordăchescu, Crina Zancu sau cu tenorii Ionel Voineag, Teodor Ilincăi, Andrei Lazăr, Vlad Miriță. Numele lui figurează, în calitate de compozitor, pe genericul filmelor “În fiecare zi mi-e dor de tine” (regia Gheorghe Vitanidis), “Un studio în căutarea unei vedete” (Nicolae Corjos), “Expediția” (Mircea Moldovan), “Turnul din Pisa” (Șerban Marinescu). De asemenea a compus muzica pentru musical-urile “Elefăntelul Bimbo”, “Elefăntelul Bimbo și Pantera Roz”, “Un noroc cu cântece”, “Ah, misterele iubirii”, “Insula cu amintiri” și a reorchestrat partitura musical-ului lui Henry Mălineanu “Bună seara, domnule Wilde!”. Dacă ar fi să publicăm lista tuturor premiilor, distincțiilor, diplomelor de excelență primite în cele peste patru decenii de activitate fructuoasă, ne-ar trebui cam multe pagini. Importante ni se par, însă, cele dintâi, în primii ani 80, când într-adevăr Ionel Tudor era “tânărul compozitor” care începea să uimească prin talentul său. În această categorie intră piesele finaliste, unele premiate, de la concursul TV “Șlagăre în devenire”, chiar dacă nereținute pentru acest disc editat de UCMR (dar pentru asta ar fi fost necesar cel puțin un album dublu!): “Anotimpul speranțelor”, “Copilul meu” (ambele cu Eva Kiss), “Zile fericite” (Marina Florea), “Toamnă blândă românească” (Cvintetul vocal Luchian), “Doar o vorbă” (Cornel Constantiniu) sau “Nu-i prea mult” (Adrian Daminescu), după care a venit consacrarea de la Mamaia 1983. La loc de cinste în secțiunea distincției se înscriu cele cinci premii ale UCMR și cele trei din partea revistei “Actualitatea Muzicală”. Iar prestigiul personal l-a impus în postura de membru sau de președinte de juriu la diverse competiții importante. Și mai e ceva ce n-aș vrea să uit. La competițiile muzicale internaționale, cum ar fi “Cerbul de aur” de la Brașov sau “George Grigoriu” de la Brăila, numeroși sunt soliștii străini care aleg compozițiile lui Ionel Tudor, cuceriiți de muzicalitatea lor aparte, și de cele mai multe ori le cântă chiar în limba română!

Pe Ionel Tudor l-am cunoscut în casa compozitorului George Grigoriu, care avea să-i devină socru. Spre cinstea lui, n-a făcut public acest lucru, construindu-și cu modestie cariera solidă prin propriul talent și muncind neabătut. Este și cazul soției sale, poeta și textiera Andreea Grigoriu semnând Andreea Andrei (după prenumele fiului lor), doar la ultimele două cărți, despre Trio Grigoriu și Iosif Ivanovici/George Grigoriu – Andreea Andrei-Tudor. La ediția 2024 a Festivalului internațional de muzică ușoară “George Grigoriu” de

la Brăila, amândoi au semnat dedicații numeroșilor melomani prezenți – Andreea pe cele două remarcabile cărți amintite, iar Ionel pe CD-ul de față, editat de UCMR. Una din amintirile cele mai dragi legate de Ionel Tudor se leagă de o emisiune TVR din urmă cu aproape trei decenii. Nicoleta Păun, fostă componentă a formației feminine Venus, obținuse aprobarea pentru realizarea unei emisiuni consacrate compozitorilor noștri de muzică ușoară. Nu avea un nume, așa încât eu am botezat-o “Portret în oglindă”. În general mica noastră echipă de filmare (operator de imagine și sunetist, așadar emisiune cu buget minuscul) se deplasa acasă la compozitori (doar cu Aurel Giroveanu am făcut interviul în studioul muzical al TVR), așa cum s-au întâmplat lucrurile cu Henry Mălineanu, Gică Petrescu (care nu accepta sub nici o formă filmări la el în apartament, dar a contat relația de prietenie!), Alexandru Mandy sau Ionel Tudor. Acesta din urmă locuiește într-un bloc vechi, cu o încărcătură specială legată de istoria muzicii ușoare românești, fiindcă acolo a trăit renumitul Ion Vasilescu – mai știi cum asta i-a influențat drumul în muzică lui Ionel Tudor? Am povestit atunci multe, parte din ele se regăsesc în textul de față, interesându-mă în mod deosebit începuturile sale pop-rock în formația Academica, neprivite cu ochi buni, bănuiesc, de profesorii săi. Fidel în prietenie, compozitorul și dirijorul îl are și acum alături de el, în formația pe care o conduce, pe redevabilul chitarist-bas Eugen Tegu. La ediția a 42-a a festivalului de la Mamaia, din august 2024, Ionel Tudor a făcut parte din juriu și a orchestrat multe din melodiile din concursul de Interpretare, soliștii cântând în acompaniamentul unei orchestre simfonice dirijate, de această dată, doar de fiul său Andrei Tudor...

Depășind “pe repede înainte” etape importante din cariera compozitorului Ionel Tudor, am amintit și câteva titluri emblematice, dar nu întâmplător am scris undeva că prolificului autor de hit-uri i s-ar fi convenit cel puțin un dublu CD. Și asta pentru că, fatalmente, pe albumul de față nu și-au mai găsit loc cântece extraordinare, cum ar fi “Piano, pianissimo”, “Ultimul tramvai” (ambele cu Angela Similea), “Ore” (Marina Voica), “Serenada mea”, “Și ce dacă trece vremea” (ambele cu Dan Spătaru), “Câte ferestre, atâtea povești” (Luminița Anghel), titluri ce ne vin automat în minte. Din fericire, melomanul iubitor de muzică ușoară regăsește aici melodii intrate deja în “cufărul de aur” pe care-l deschidem de fiecare dată când simțim nevoia să ne alinăm sufletele cu bijuterii ale compozitorilor noștri. Sigur, ca și în cazul concursului “Șlagăre în devenire”, unele refrene îmi trezesc dulci reverii și nostalgii, din postura de prezentator, fiind părtaș la lansarea lor și martor al entuziasmului publicului. Așa au stat lucrurile cu “Noapte albastră” la “Melodii 87”, la Polivalenta bucureșteană, când 6000 de spectatori nu-l mai lăsau să plece de pe scenă pe Gabriel Cotabiță, aflat la începuturile sale în muzica ușoară, după cariera rock. Asemănător au stat lucrurile cu “Nu îți spun *te iubesc*” cu Cornel Constantiniu, la Mamaia 85, sau cu șlagărele de neuitat cu care Gabriel Cotabiță electriza publicul în turneele pe care le organizam în țară și intitulate, cum altfel?, “Noapte albastră”, șlagăre ce figurează toate pe disc. Și dacă tot am amintit de acest titlu, la concertul “25 de nopți albastre”

orchestra condusă de Andrei Tudor (nu întâmplător a fost aleasă această variantă) l-a acompaniat pe Cotabiță în piesa "Te rog, domișoară, nu pleca...", domnișoara în cauză fiind pe scenă tânăra solistă Alexandra Vărgatu, ale cărei cosițe brunete băteau toate recordurile de lungime. Mai toate piesele de pe disc au cucerit premii mari la festivalul de la Mamaia, inclusiv Trofee și premii I, cum ar fi "Voice from above", "Poate că da, poate că nu", "Și va mai trece o noapte", "Șansa e de partea mea", "Un ceas sau două sau trei", "Aproape de cer", "Să nu ne spunem adio", dar evident că nu aceste recunoașteri le-au impus marelui public, juriul suprem. Tot prin "votul" publicului s-au impus melodii lansate la Radio (când încă se difuza muzică ușoară românească la postul public...), netrecute prin concursuri, dar pe care publicul le reclamă la fiecare concert al vedetelor respective, în repertoriul cărora figurează la loc de cinste: "Te-aștept să vii" (celebrul "Fotoliu din odaie") – Mirabela Dauer sau "Stele perechi" – Marina Florea. Este valabil și pentru ceilalți interpreți de pe disc, care de fapt este o colecție de refrene formidabile aduse la microfon de voci de excepție: Marcel Pavel ("Ia-mi și sufletul cu tine"), Adrian Enache ("Seara"), Monica Anghel, Luminița Anghel, Ionuț Ungureanu. Piesa "El amor" este cunoscută și prin versiunea în limba română, "Uneori", iar "Pe drumul meu" a figurat pe ultimul disc al lui Dan Spătaru, orchestrat de Ionel Tudor. O prezentare aparte se cuvine cântecului "Tell Me Why?", ce a marcat prima calificare a țării noastre direct în finala Eurovision, în Estonia, dar și o clasare frumoasă, locul 8-9, la egalitate cu piesa Suediei. Practic, această selecție este o superbă realizare de familie, versurile aparținând, cu trei excepții, Andrei Tudor. Iar pe Andrei Tudor îl mai găsim în postura de dirijor al Orchestrei Simfonice București la piesa instrumentală ce încheie discul, "Evening Waltz", emoționanta lucrare ce ne-a încălzit inimile în serile lungi ale pandemiei. Atunci, instrumentiști din toată lumea au colaborat online, într-o solidaritate ce ne-a amintit că muzica nu are granițe și învinge toate obstacolele. Piesa a fost difuzată în acea perioadă de sute de ori de toate posturile de televiziune, începând cu Antena 3 și TVR.

SUMMARY

Octavian Ursulescu

The ever-young Ionel Tudor

In the album - portrait of the composer Ionel Tudor from the *Anthology of Romanian Music* series published by the Union of Composers and Musicologists of Romania, the music lover can find songs that have already entered the "golden box" that we open every time we feel the need to soothe our souls with the gems of our composers. Several of the songs on the disk have won big prizes at the *Mamaia* festival, including trophies and first prizes, such as "Voice from above", "Maybe yes, maybe no", "And another night will pass", "Chance is on my side", "One or two or three hours", "Close to the sky", "Let's not say goodbye".