

STUDII

Gondolierul-fantomă: lumini și umbre în creația lui George Crumb¹

Diana Rotaru

Hauntingly beautiful – „bântuitor de frumoasă” – este sintagma cu care a fost descrisă aproape constant muzica compozitorului american George Crumb. În dicționarul Cambridge, acest *haunting* este explicat în felul următor: „frumos, dar într-un fel trist și adesea de neuitat”². Nimerită descriere pentru un creator trecut în 2022 în lumea umbrelor și care chiar s-a autoportretizat în timpul vieții drept un *psihopomp*, un intermediar care transportă sufletele din lumea viilor în cea a morților, din tărâmul conștientului în cel al inconștientului: în primul volum al ciclului *Makrokosmos*, care adună portrete secrete ale unor muzicieni sau prieteni ai compozitorului, piesa cu numărul 6, *Gondolierul fantomă*, în care se face referire la Charon, luntrașul lui Hades din mitologia Greciei antice, este piesa care îl reprezintă chiar pe George Henry Crumb. Aidoma modului în care se vedea creatorul ei, muzica lui Crumb este una de intersecție, aflată la granița între lumină și umbră, între simplu și complex, între consonanță și disonanță, între trezie și visare; un meta-limbaj prin care

¹ Text prezentat în cadrul simpozionului internațional de muzicologie „Creație și exegeză muzicală”, secțiunea “Muzică contemporană”, (coordonator: Olguța Lupu), care a avut loc în data de 27 mai 2022 în cadrul festivalului Săptămâna Internațională a Muzicii Noi (director artistic: Dan Dediu).

² „Beautiful, but in a sad way and often in a way that cannot be forgotten”, cf. <https://dictionary.cambridge.org>, accesat la data de 9.07.2022

compozitorul filtrează inconștientul colectiv, esențializând aproape toate ipostazele muzicii, fie ea născută în siajul tradiției occidentale, academice, fie „primitivă”, incantatorie.

„Întotdeauna am considerat că muzica este o substanță foarte ciudată, o substanță înzestrată cu proprietăți magice. Muzica este tangibilă, aproape palpabilă, și totuși ireală, iluzorie”¹, spunea compozitorul. Voi încerca în rândurile următoare să depistez câteva dintre aspectele care dau această calitate „fantomatică” muzicii lui Crumb, coordonatele principale ale „bântuirii” ca fenomen muzical.

1. Citatul-nălucă

Citatul este un element deosebit de pregnant în creația lui Crumb, iar modul inedit în care este inserat îi dă o calitate de efemeridă, de rest al memoriei. Citatul apare întotdeauna fragmentat, fiind întrerupt înainte de cadența armonică și câteodată văduvit și de primele note, de multe ori distorsionat și mascat în ambianța sonoră generală. Filtrat astfel prin prisma memoriei compozitorului, *citatul-nălucă* devine obiect sonor decontextualizat, una din cărămizile mozaicului formal. Majoritatea cazurilor în care sunt descrise apariții ale unor stafii sau ectoplasme le prezintă ca niște resturi reziduale ale unor lumi trecute, realizând acțiuni în buclă și neinteracționând cu cei vii. Aidoma, citatele-năluci plutesc prin muzica lui Crumb ca aflate într-o stare de suspensie între lumi diferite, într-o stare de *limbo*, de amorțeală care amintește de fenomenul hipnagogiei - starea între trezie și somn sau, altfel spus, visarea lucidă, un

¹ „I have always considered music to be a very strange substance, a substance endowed with magical properties. Music is tangible, almost palpable, and yet unreal, illusive.” – Mac Lean, Suzanne, *George Crumb, American Composer and Visionary*, în *George Crumb: Profile of a Composer*, ed. de Don Gillespie, New York: C.F. Peters Corporation, 1986, pp. 20

fenomen care provoacă halucinații auditive dar mai ales vizuale.

Muzicile care l-au fascinat pe Crumb și din care a decupat năluciri sonore sunt multe și diverse, de la capodopere ale muzicii occidentale, la imnuri religioase sau cântece americane. Întâlnim stafia lui Johann Sebastian Bach în *Ancient Voices of Children* (1970), în partea a patra: chiar înainte de a începe segmentul intitulat *Ghost Dance*, pianul de jucărie intonează un fragment din *Bist du bei mir* din *Albumul pentru Anna Magdalena Bach* (1722), ciuntit de cadența finală și suspendat peste un tril al marimbei. Pe Franz Schubert îl întâlnim în cvartetul de coarde *Black Angels* (1970), unde *Pavana Lachrymae*, partea a șasea, este debutul modificat al părții a doua din *Moartea și fata*, cvartetul nr. 14 în re minor. Spectrul lui Claude Debussy apare în *An Idyll for the Misbegotten* (1986), unde flautul se topește printr-un *glissando* amplu în primul motiv din *Syrinx* (1913), lamento-ul descendent al satirului Pan care își cântă durerea.

În ciclul *Makrokosmos*, în primul volum, în piesa nr. 11, *Dream Images*, sunt inserate două fragmente, non-consecutive, din *Fantezia Improptu* de Frédéric Chopin, năluciri segmentate înainte de cadențe – iar în debutul piesei apare indicația „meditativ, ca mângâierea blândă a unei muzici vag amintite”¹. În al doilea volum apar două citate: în piesa nr. 8, tema celebrului imn latin din secolul al XIII-lea, *Dies Irae* („Ziua Mâniei lui Dumnezeu”), este centrul palindromului circular intitulat *A Prophecy of Nostradamus*, iar în piesa nr. 11, *Litany of the Galactic Bells*, apare un citat din Ludwig van Beethoven, sonata pentru pian op.106 nr. 29, subintitulată *Hammer-Klavier* (un fragment din introducerea *Largo* al părții a patra din sonată, ce este întâi anticipat de trei ori). Al treilea volum din *Makrokosmos* (*Music for a Summer Evening*) citează din al doilea volum din *Clavecinul bine temperat* al lui J.S. Bach,

¹ “musingly, like the gentle caress of a faintly remembered music” – Crumb, George, *Makrokosmos* vol. I, Edition Peters, New York 1974, pp. 17

respectiv trei fragmente din fuga nr.8 (în re# minor) sunt inserate în partea a cincea, *Music of the Starry Night*.

2. Carcase tonale reziduale

Un alt aspect al „bântuirii” din muzica lui Crumb este legat tot de referințele la sistemul tonal, dar de această dată nu prin citări, ci prin utilizarea *trisonului*. Extras din sistem, trisonul – fie el major sau minor, dar și mărit sau micșorat – devine o simplă construcție intervalică ce nu trebuie pregătită sau rezolvată, dar care funcționează ca un micro-arhetip cultural, o „pastilă” de etos codificat care trimite imediat la trecutul muzical occidental. Termenul de „carcasă” îi aparține lui Dan Dediu, care îl folosește în studiul *Delincvență în muzica nouă după 1970. O privire imunologică asupra dispozitivului major-minor*¹, unde analizează modalități de virusare a dispozitivului atonal-serial (DAS) prin inserarea unor „doze homeopate” din cel major-minor (DMM), rezultatul muzical fiind o hibridizare la nivel sistemic.

Voi da exemplul lucrării pentru orchestră *A Haunted Landscape* („Un peisaj bântuit”, 1985) – al cărei titlu de altfel definește fantastic estetica lui Crumb. Lucrarea este însoțită permanent de un ison pe sib în registrul tenebros al contrabasurilor cu scordatură: un ison „cosmic”, după cum îl vedea Crumb. Din tenebre se naște piesa, care folosește un instrumentar de percuție enorm și exotic, timbralitate care dă senzația unei variante suprarealiste și coșmărești a genului de world music. Peisajul, departe de a fi unul bucolic, este mușcat de *sforzandi* incisive, borne printre care hălăduiesc tot felul de creaturi sonore care revin în mod obsesiv, de la mici dansuri distorsionate, la bizare cutii muzicale, crâmpie de lamento-uri înfundate sau „fanfare îndepărtate” (*fanfare lontane*, un obiect sonor de tip semnal cântat de trompete și care constă în acorduri majore figurate – iată o primă carcasă reziduală). Chiar

¹ Revista MUZICA nr. 2/2016, pp. 25-48

la începutul lucrării, Crumb se autocitează: flautul intonează un fragment din *Vox Balaenae* (1971), un fragment care, precum semnalul ulterior al instrumentului brazilian cuica și alte instrumente „exotice”, nu va apărea decât o singură dată în lucrare – un interesant caz de muzică hipnotic-obsesivă populată de micro-insule de singularitate muzicală pregnantă. Dintre personajele care revin frecvent menționez semnalul de cinci note repetate, un „ciocănit” obsesiv al unei stafii posibil maligne de tipul poltergeist-ului. În tot acest univers tenebros apare totuși o fantomă benignă, luminoasă – un coral diafan cântat de corzi, pe un registru extins proiectat însă mult în acut, prin sunetele armonice, un coral lent alcătuit din trisonuri tonale: si_b major, $do\#$ minor, la_b major și si minor, în cazul primei apariții. Sopranul coboară cromatic, amintind de figura retorică din Baroc, *passus duriusculus* – o umbră a durerii grefată în lumină. Coralul apare de două ori în prima jumătate a lucrării, apoi se retrage și lasă loc unei tensionări treptate din ce în ce mai agresive. Va reveni în finalul lucrării, mult extins, isonul permanent de si_b din bas căpătând o proiecție armonică de trison major, asociat în cultura muzicală occidentală cu „lumina”, cu calmul și cu echilibrul. Deasupra coralului, în ecoul fiecărei note a mersului cromatic din sopran, apare la triton ciocănitul de cinci note repetate, ca o reminiscență a tenebrelor, precum și un semnal de trisonuri minore (cu codificarea lor semantică din spațiul occidental), tot la distanță de triton. De altfel cvarta mărită folosită intensiv, sonoritățile bizare, „nocturne”, precum și opoziția terță mare-terță mică, apropiere această lucrare de paradigma night music din universul sonor bartokian.

3. Repetiția cu funcție hipnotică

Calitatea hipnagogică a muzicii lui George Crumb se datorează și folosirii extensive a procedeelelor repetitive. De altfel, poate un caz unic în istoria muzicii este faptul că a scris până la finalul vieții în același idiom, încă de la prima lucrare (cele *Cinci piese pentru pian* din 1962), realizând noi și noi variante combinatorice în baza unui număr finit de paradigme

formale, intonaționale și timbrale. Lucrările sale sunt de multe ori băntuite de personaje sonore similare, precum fragmentul melodic tradițional din zona Apalașilor, pe o structură intonațională pre-pentatonică ascendentă și descendentă, cu un caracter de „cântec de leagăn”, melodie care revine în multe lucrări ale compozitorului – bunăoară, în *Mica Suită de Crăciun* și în *Makrokosmos*, volumele I și II.

Principiul repetiției poate fi identificat la nivelul tuturor parametrilor:

1. Repetiția la nivel macroformal se observă în preponderența covârșitoare a formei ciclice, de suită de miniaturi sau variațiuni.
2. Repetiția permutativă în cadrul unei mulțimi, care este aplicată și la nivel de obiecte sonore, și la nivel de clase de sunete. În primul caz, permutarea de obiecte se face într-o formă de tip mozaic, expozitivă. În al doilea caz, există o serie de clase de sunete de dimensiuni reduse, care sunt utilizate de compozitor atât în planul melodic, cât și în cel armonic, și anume: clusterul [1-1]; structurile prepentatonice anhemitonice [2-3-2], [2-3] sau [3-2] și hemitonice [2-3-1], [1-2], [1-3]; micro-mulțimile ce alătură un semiton unui interval mai mare, [1-4], [1-5], [1-6], [1-7]; în sfârșit, clasele de sunete mai ample, pentatoniile și structura în tonuri (hexatonie), precum și combinațiile rezultate din suprapunerea transpozițiilor acestora.
3. Suprapunerea de obiecte-strat, de obicei de tipul ostinato-ului sau conținând repetiție permutativă la nivel de celulă
4. Inserția de citate-nălucă, deformate și fragmentate, din literatura muzicală occidentală sau populară.
5. Ramificarea fractală la nivel structural: forma globală reflectă forma obiectului sau a stratului (cum se întâmplă, de exemplu, în interludiile din *Music for a Summer Evening*, unde palindromul generează mai mulți parametri: formal, intonațional, ritmic).

6. Repetiția prin multiplicare polivocală – imitația în stretto, în canon sau prin eterofonie a unui obiect sau strat – sau monovocală, prin procedeul secvențării.
7. Repetiția la nivel microstructural subscie mai multe procedee: repetiția permutativă la nivel de celulă (întâlnită, de obicei, în construcția figurațiilor); repetiția unor intervale obsesive (terța mică descendentă, reflectată și de polaritatea pan-tonală din Music for a Summer Evening, secunda mare descendentă, relația de triton); existența unei protocoale generatoare pentru întregul material intonațional; predominanța pulsațiilor de 3, 5 sau 7 atacuri (la nivel de obiect sau la nivel metric).

4. Poltergeist-ul sonor, Doppelgänger-ul și distorsiunea timbrală

Forța dialectică domină în mare parte creația lui Crumb, la nivelul tuturor parametrilor, iar acest fenomen este cel mai pregnant în capodopera sa (și una din cele mai fascinante lucrări ale secolului XX), cvartetul de coarde *Black Angels*, terminat, după cum scrie în partitură, „vineri 13, martie 1970 (in tempore belli)”¹, în timp ce se desfășura Războiul din Vietnam. Cvartetul este construit într-o macro-formă de palindrom în 13 părți subsumate alternativ celor doi poli arhetipali care guvernează lucrarea: binomul Bine-Rău, reprezentat la nivel simbolic de Dumnezeu și Diavol. O primă codificare a acestor două forțe opuse este una numerică, o pasiune a misticului Crumb, respectiv, prin numerele 7 și 13, reprezentate muzical la nivelul unor parametri diferiți (de la cel macro-formal, la detaliul ritmic sau intonațional). Pentru a sugera o coexistență și o codependență permanentă a Binelui și Răului, cele două numere sunt juxtapuse și suprapuse, îngemănate și împletite pe parcursul întregii lucrări: putem vorbi de o reprezentare sonoră a fenomenului Doppelgänger, „geamănul malefic”.

¹ Crumb, George, *Black Angels*, Edition Peters, New York 1971, pp. 1

Universul muzical al Răului este marcat de *distorsiune* la nivelul tuturor parametrilor: timbral, dinamic, intonațional (prin *glissando*), ritmic. Întâlnim aici, mai mult ca în alte lucrări, categoria *poltergeist-ului muzical*. „Fantomă gălăgioasă” în limba germană, poltergeist-ul este un spirit care, spre deosebire de alte ectoplasme interacționează – și încă agresiv – cu lumea viilor. Un prim poltergeist apare în cele trei „trenodii” care ancorează palindromul formal (părțile 1, 7 și 13 – iată din nou numerele simbol): „insectele electrice”, unul din cele mai puternice și mai sugestive personaje muzicale ale literaturii muzicale occidentale, imaginea absolută a Răului primordial, inexorabil și brutal. Roiul de insecte – care se pare că era metafora prin care Crumb descria elicopterele de atac¹ – invadează feroce spațiul acustic încă de la primele note ale cvartetului: corzi violente în registrul acut, *sul ponticello*, în clustere cu *glissando* și *tremolo*. Șocul contrastelor dinamice extreme (fff – ppp) care se repetă pe tot parcursul primei părți creează iluzia deplasării hiper-rapide prin spațiu: roiul atacă, se retrage moccind în depărtare și apoi atacă din nou la intervale neregulate. „Insectele electrice” se dezlanțuie în partea mediană a palindromului (partea a șaptea), fiind pregătite de o „bântuire” discretă a *Pavanei Lachrymae* (partea a șasea); zumzăiala lor violentă este suprapusă cu scandări în diferite limbi a numărului 13, simbolul Răului, ca într-un Turn Babel coșmăresc. În partea a 13-a, roiul pare a se potoli, deși ultimul cuvânt rostit este numărul 13 în japoneză (*jūsan*).

Un alt poltergeist pregnant apare în partea a patra, *Devil-music*, unde cadența brutală, eterogenă, gestuală și cromatică a viorii în registrul grav este acompaniată de un *Dies irae* fragmentat și foarte distorsionat timbral: de fiecare dată suprapuse cu Tam-tam-ul (lovit și freat de către violoncelist), vioara a II-a și viola folosesc efectul de *pedal tones* care, prin presiunea de arcuș tras extrem de lent, proiectează sunetul cu

¹ Greenberg, Robert, *Music as a mirror of history*, cf. <https://robertgreenbergmusic.com/download/music-as-mirror-history>, accesat la data de 9.07.2022

o octavă mai jos și îi conferă o nuanță de „grohăit” sau „mârâit” tenebros. Același *Dies irae* apare și în partea a cincea, *Danse macabre*, de această dată deformat într-o ipostază grotescă-ludică: vioara I și violoncelul cântă în *pizzicato* în *stretto*, marcând în același timp pulsația cu un maracas ținut în mâna dreaptă.

Universul muzical al Binelui conține, prin contrast, muzici diafane, lente, echilibrate, constând atât din sugestii de muzică religioasă occidentală de tip coral, precum *Pavana Lachrymae* (partea a șasea) sau *Sarabanda de la Muerte Oscura* (partea a opta), dar și din aluzii la un folclor planetar primitiv, la puritatea arhaică a muzicii cu funcționalitate magică. Și aceste muzici sunt transfigurate de idiomul timbral specific lui Crumb, sonoritățile stranii, utilizarea non-convențională a instrumentelor, ambiguitatea timbrală realizată prin combinarea și mascarea surselor sonore ce conferă acea atmosferă hipnagogică muzicii lui Crumb. Un prim exemplu este partea a 10-a, *God-music*, unde *Aria* violoncelului, *Vox Dei*, e acompaniată de un coral de trisonuri preponderent tonale, cântate la pahare de cristal cu arcușul. Sonoritatea coralului, care se defazează treptat, amintește de instrumentul *glass harmonica*, inventat în secolul al XVIII-lea și care era folosit inclusiv în ședințe de hipnoterapie¹; bizareria sunetelor celeste, în combinație cu violoncelul care cântă în mod atipic în registrul viorii, dă o forță specială și nu neapărat complet benignă acestui moment – de altfel, în secolul XVIII, mulți credeau că

¹ Mesmerismul, o practică terapeutică brevetată de austriacul Franz Anton Mesmer (1734–1815) se baza pe inducerea transei cu ajutorul muzicii, mai precis, a instrumentului *glass harmonica*. Instrumentul, al cărui design a fost realizat de Benjamin Franklin în 1771, era realizat prin îmbinarea unor boluri de sticlă și avea o sonoritate aparte, nepământeană, care a făcut să fie folosit des în opere, bunăoară, la sfârșitul secolului XVIII, în scenele care implicau magie sau vrajă – de exemplu, în *Flautul Fermecat* de W. A. Mozart (1791) – cf. Taruskin, Richard, *Chapter 2: The Music Trance, The Oxford History of Western Music: The Complete Five Volume Set*, Oxford University Press, New York, 2010, pp. 3101-3102

sonoritatea de glass harmonica provoacă tulburări nervoase și chiar convulsii ale animalelor¹. Cel mai pregnant exemplu de transfigurare timbrală îl găsim însă în finalul cvartetului, unde „Sarabanda de la muerte oscura” este reluată, dar de această dată instrumentiștii nu mai cântă cu arcușele, ci cu degetare de metal care glisează în tremolo de-a lungul corzilor. Așa cum remarcă și compozitorul în partitură, armoniile tonale abia se mai disting, sarabanda se aude doar ca o „nălucă” sonoră (*ghostly, phantasmaf*) mult în spatele texturii metalice delicate ce amintește de roiul de insecte, complet transformat. Pe deasupra, violoncelul îngână abia audibil ecouri din *Vox Dei*. Iată cum Crumb îngemănează din nou în finalul cvartetului cele două forțe primare, Binele și Răul, într-un vitraliu sonor pe cât de bizar și misterios, pe atât de fascinant.

Ne întoarcem în final la *Gondolierul fantomă*, autoportretul lui George Crumb, cea mai complexă și lugubră lucrare din ciclul *Makrokosmos* – un Doppelgänger inventat de autor, un mod poate de exorcizare a unor bântuiri lăuntrice. O piesă demonico-fantomatică, care folosește aproape exclusiv registrul grav și care se încadrează în totalitatea sa în categoria poltergeist-ului muzical. O piesă care este o provocare pentru pianistul-actor care cântă din picioare, mormăie și geme în glissando ca o fantomă, declamă în *Sprechgesang* fragmente de text extrase din partitura „corului demonilor” din partea a IV-a a oratoriului *Damnațiunea lui Faust* de Hector Berlioz (“Has! Irimiru Karabras”³), lovește și zgârie corzile pianului cu degetare de metal, transformând pianul într-un un țambal coșmăresc, totul peste un coral de cvinte perfecte înăbușite, năclăite de armonicile registrului extrem grav al pianului. O piesă care ni-l relevă pe blândul Crumb, așa cum îl cunoaștem din interviuri, ca pe o enigmă de nedeslușit, captiv între lumea

¹ Cf. <https://www.finkenbeiner.com/HARMONICA.htm>, accesat în data de 8.07.2022

² Crumb, George, *Black Angels*, pp. 9

³ Crumb, George, *Makrokosmos*, vol. I, pp. 11

umbrelor și cea a luminii – dar și ca pe o voce singulară care a lăsat o amprentă unică în istoria muzicii.

SUMMARY

Diana Rotaru

The Phantom-Gondolier: Lights and Shadows in the Creation of George Crumb

Hauntingly beautiful is the phrase with which the music of American composer George Crumb has almost constantly been described. A worthy description for a creator who even portrayed himself during his lifetime as a psychopomp, an intermediary who transports souls from the world of the living to that of the dead, from the realm of the conscious to that of the unconscious (his musical self-portrait is „The Phantom-Gondolier”, from *Makrokosmos*, volume I). In 2022, Crumb left us and went to the shadow world, but his music has always been a *borderline* music: between light and dark, between simplicity and complexity, between wakefulness and dream, hypnotic, mystical and fascinating. Focusing on some of Crumb's seminal works such as *A Haunted Landscape*, the *Makrokosmos* cycle, *Vox Balaenae* or *Black Angels*, Diana Rotaru is examining phenomena such as *musical haunting*, *ghostly-quotations*, *sonic poltergeist*, *musical distortion* versus *musical blurring* and other characteristic compositional techniques.