

STUDII

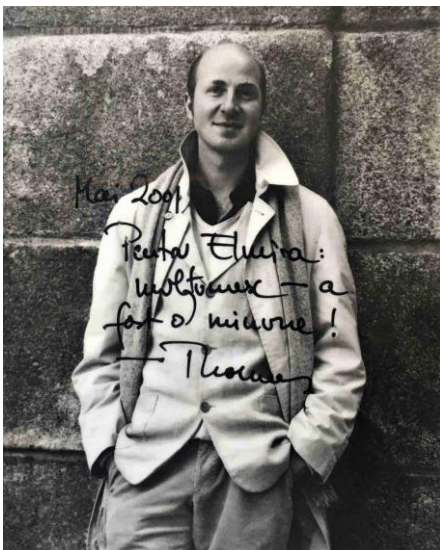
Thomas Beimel – lirica de dragoste în creația pentru mezzo-soprană solo

Elmira Sebat

*What is a voice able to do?
To change life into a blossoming rose garden.¹*

Iată că la sfârșitul lunii iunie 2022 s-au împlinit deja șase ani de la dispariția atât de timpurie a compozitorului, violistului și muzicologului german Thomas Beimel – cofondator, în anul 1989, al renumitului ansamblu *Partita radicale*.

Artist complex, adânc legat de fenomenul muzical contemporan românesc, Thomas cunoștea în cele mai mici detalii evoluția școlii componistice din țara noastră și era un oaspete îndrăgit, care se integrase perfect în peisajul artistic autohton încă din ultimul deceniu al secolului XX.



¹ Carte poștală trimisă de Thomas Beimel autoarei, în anul 2006

Pentru Thomas Beimel, Bucureștiul a fost un „acasă” mult prețuit, unde revenea periodic, printre muzicienii cu care a colaborat și de care se simțea legat prin fire nevăzute:

„Ceea ce am găsit în România a fost o avangardă muzicală care nu nega caracterul lingvistic al muzicii. Experiențele mele și „inițierea” mea componistică sunt legate cu precădere de o singură persoană: Myriam Marbé. În anii prieteniei noastre, în dezbaterile interminabile despre estetică, despre viața de zi cu zi și despre ultimele lucruri, precum și în predarea în sens restrâns, am învățat mai ales acest lucru de la compozitoarea româncă: o înțelegere a necesității crizei, care include în mod necesar momente de eșec și slăbiciune, o înțelegere a relativității sistemelor estetice și un respect profund pentru comunicarea muzicală ca act prin care oamenii se pot întâlni solidar în demnitate. De asemenea, să nu ne fie teamă, având în vedere limitele noastre, să ne deschidem în fața experiențelor dureroase ale vieții, împărtășindu-le.

Învățătura ei m-a făcut să recunosc compoziția ca pe o activitate în care propria senzualitate și putere reflexivă pot fi cultivate fără a exclude contradicțiile, pentru a înfrunța suferințele la care suntem expuși. De asemenea, să urmez impulsuri aparent iraționale.”¹

tu aliento (2001)

Prima sa piesă pentru mezzo-soprană solo este compusă pe un text reprezentând o rugăciune găsită la picioarele unei mumii egiptene. Este vorba despre o autentică și pasională poezie de dragoste, în spaniolă, care l-a impresionat și l-a urmărit multă vreme pe compozitor:

¹ „Thomas Beimel“ – Presentare CD 2005, Valve Records, pag. 5

Răsuflarea ta¹

*Respir adierea blajină emanată de gura ta,
Îți contemplan zilnic frumusețea
Și mi-e dor să-ți aud vocea iubită
Ce seamănă cu murmurul Vântului de Nord.
Lubirea va reda trupului meu tinerețea.*

*Dă-mi mâna, unde se află sufletul tău
Și eu o voi îmbrățișa și voi trăi cu ea.
Strigă-mă pe nume din nou și pentru totdeauna,
Pentru ca strigătul tău să nu fie nevoit să fie lansat
Fără a găsi un răspuns.*

(rugăciune înscrisă pe o plăcuță aurită, aflată la picioarele unei mumii – numele autorului fiind șters – și așezată de către poetul irakian Al-Bayati ca motto la începutul volumului

Luna din Schiraz)

Precum singur mărturisea – și probabil că este o angoasă pe care au avut-o majoritatea compozitorilor în momentul în care s-au apucat să scrie pentru voce solo – Thomas Beimel era speriat de ideea de a compune pentru o voce neacompaniată, principala întrebare care îl obseda fiind aceea dacă vocea nu ar fi, în această situație, prea „goală”, prea neputincioasă. De asemenea, el nu era foarte sigur că o lucrare compusă pentru voce solo ar trezi atâta interes publicului obișnuit cu asocierea vocii altor instrumente și nici că interpreții, la rândul lor, ar răspunde fără teamă acestei mari provocări.

Discutând cu diverși compozitori despre această preocupare a sa, Thomas Beimel a constatat că ea este împărtășită de foarte multă lume familiarizată mai ales cu stilul vocal al tradiției europene. El s-a tot întrebat – înainte de a purcede propriu-zis la crearea primei compoziții pentru voce

¹ Traducerile în limba română îmi aparțin, ele fiind agreate de către Thomas Beimel

solo – de ce s-ar teme de ceva ce se întâmplă pretutindeni, într-un mod atât de natural? Și anume, oamenii își exprimă universul interior – diferit de la o cultură la alta – prin intermediul propriei voci. Pentru a le reda celor din jur impresiile, gândurile sau senzațiile, ei apelează la voce. De ce n-ar fi posibil să aduci acest lucru pe scenă, îmbrăcându-l într-o formă artistică?

Încercările anterioare de a scrie pentru voce solo ale lui Thomas Beimel se născuseră din abordarea unei poziții dialectice: conțineau în multe privințe un cânt artistic, o muzică plină de codificări interioare – în care renunța, cu toate acestea, la grandoarea „burghezului“ *belcanto* și la ideea pe care acesta o susținea: cea a unei reprezentări sociale exclusive, fiind convins că acest lucru are consecințe clare atât asupra conceptului estetic al acestei muzici, cât și asupra tehnicii vocale utilizate.

În momentele ce au premers procesul de creare propriu-zisă a piesei *tu aliento*, Thomas Beimel era conștient de dorința sa de a realiza – prin îmbinarea diferitelor culturi ale cântului – o nouă formă de cânt artistic. El consideră că în acest demers, nu este lipsit de importanță faptul că s-a născut în Germania. Și, pentru a-și clarifica îndoielile și afinitățile, el dă diverse explicații despre situația istorică generală, precum și despre niște întâmplări personale concrete, pentru a crea o imagine mai clară a contextului și a motivelor ce au dus la creșterea interesului său față de această modalitate de exprimare artistică.

De aceea, el apelează la un scurt istoric al parcursului muzicii în Germania după cel de al doilea război mondial. Astfel, în acel moment precis al istoriei, în această țară existau niște tradiții reminiscente ale unei culturi populare cu iz reacționar – de care abuzase ideologia fascistă. Cotitura istorică ce a urmat a marcat sfârșitul unei culturi muzicale rurale aflate într-o continuă dezmembrare la începutul așa-numitei revoluții industriale. Pentru Thomas Beimel, importanța acestui mod de evoluție s-a evidențiat și prin asemănarea cu situația existentă în România: aici, compozitorii apelau de multă vreme la modelele propriilor tradiții naționale și reușeau să dezvolte

într-o mare măsură tehnici de compoziție impresionante, avangardiste și foarte abstracte.¹

Precum afirma rememorând momentele de început, Thomas Beimel a întâlnit, pe parcursul copilăriei și adolescenței petrecute în Germania, forme ale cântului colectiv: la grădiniță și mai apoi la școală, cântecele populare și cele pentru copii, fredonate împreună cu familia, la care se adaugă desigur și forme ale cântului dezvoltate de copii, în care propria voce și gustul personal, ca și dicția individuală, sunt încercate și evidențiate.

Toate aceste forme ale cântului nu au constituit însă pentru el, după propriile-i spuse, un model al unei identități culturale, la fel cum s-a întâmplat și cu muzica pe care a auzit-o în jurul său: șlagărele germane ale acelei perioade, opereta sau muzica pop i-au fost într-o mare măsură indiferente. El afirmă că a fost de la început interesat mai degrabă de modelele muzicii așa-zis clasice și că nu a considerat, în naivitatea sa, că această muzică reprezenta o anumită pătură istorică și socială cu care nu avea nimic în comun (pentru el, cântul gregorian a rămas un punct de reper și o frântură semnificativă a ideii de patrie).

De asemenea, contactul cu alte forme culturale s-a produs timpuriu, însă el l-a perceput nu ca un „străin” – deci ca cineva venind din afara sistemului –, ci ca fiind un raport imanent congenital.

La începutul activității sale componistice, pentru el, modelele muzicii clasice au existat doar în fundal, în special în ceea ce privește muzica vocală: tot ceea ce asculta pentru propria plăcere sau din interes estetic nu prea avea de a face cu această muzică. El menționează câteva experiențe auditive pe care le-a avut în tinerețe. În primul rând, *flamenco*-ul l-a fascinat dintotdeauna – și în special forma solo de *saeta*, cu al

¹ Toate aceste informații și confesiuni au ca sursă diverse discuții private care au avut loc în perioada în care lucrarea a prins contur. Cele mai multe figurează și în prezentarea manuscrisului partiturii, fiind datate februarie 2001

său patos special, ce răspunde unor necesități interioare proprii lui și care transformă un tip de emoționalitate tensionată într-o formă de cânt.

Mai departe, lui Thomas Beimel i-au fost aproape și i s-au întipărit adânc în memorie diverse tradiții vocale musulmane din zona Asiei Centrale. Înaintea și în timpul lucrului la **tu aliento**, el admira în mod deosebit arta cântăreței uzebece Munadjat Yulchieva. Aceste tradiții îi captau interesul, cu privire la tehnica vocală. Desfășurarea melodică obișnuită propune adesea o linie dezvoltată a cântului, dar realizată într-un ambitus restrâns și care nu numai că ornamentează în mod variat sunete diferite, ci și oferă – prin tehnica utilizării *glissando*-urilor și a *portamento*-urilor – un concept mai liber despre sunet decât cel al muzicii clasice, care se concentrează în mod esențial asupra unei înălțimi fixe a sunetului, având calități constante, concept căruia îi aparțin diferite feluri de *vibrati*, *fioraturi*, contraste dinamice extreme, registre vocale clar delimitate, deci, o foarte bogată paletă a posibilităților sonore.

Thomas Beimel subliniază faptul că s-a familiarizat cu aceste tehnici vocale atât prin intermediul vieții de zi cu zi din Germania, cât și, mai târziu, prin cel al popasurilor importante și repetate în Spania și România.

În munca proprie de compoziție, i s-a întâmplat adesea să dezvolte o anumită linie a cântului care oferă astăzi posibilitățile unei exprimări rudimentare. La fel de importantă ca predispoziția interculturală este și ipoteza fundamentală din timpul creației, aceea că limbajul și cântul nu sunt separabile, ci mai degrabă cântul este doar o artă amplificată a vorbitului.

Pe lângă ideile componistice de bază din **tu aliento**, Thomas Beimel afirmă că a lucrat cu o tehnică pur subiectivă și care nu este ușor de verificat: o determinare ideatică a stărilor de tensiune interioară. În multe dintre tradițiile muzicale vocale menționate mai sus, el și-a dat seama că, prin schimbări bruște ale tensiunii interioare, se evidențiază multe detalii sonore subtile, care se exprimă adesea prin combinații neobișnuite: de exemplu, când un sunet este retras brusc în *piano*, se produce simultan și o concentrare a vibratoului. Compozitorul găsește

încântătoare căutarea acestei forme de determinare subiectivă, ca parte înăscută a interpretării.

De aici rezultă o înțelegere a actului artistic ce se desprinde din modelele muzicii clasice. Contrar idealului obligatoriu al acesteia de a realiza o congruență cât mai perfectă între interpret și personaj, pe Thomas Beimel îl preocupă tocmai divergența dintre aceștia. Interpreta-cântăreața nu este congruentă cu personajul: ea nu umple cu desăvârșire scena prezentată. Dimpotrivă, ea se află într-un raport tensionat de apropiere și distanțare de „rolul” său. Aceasta este ideea dramaturgică centrală a acestei piese – **tu aliento** –, în care cântăreața alege întâi sonoritatea unui cântec simplu – *canción*. Pe parcursul lucrării, ea își schimbă atitudinea. Dilatarea extremă a frazelor și creșterea sonorităților folosite, determinarea ideatică a stării de tensiune interioară, ca și invitația de a da glas vocii omului cu adevărat iubit de către cântăreața fac ca, în final, rolul interpretat și persoana concretă a cântăreței să se contopească. De aceea, **tu aliento** este o piesă „rudimentară” și o provocare.

În fine, Thomas Beimel afirmă că, în lucrările sale destinate vocii solo, încearcă să dea viață unui context cultural pluralist printr-o expresie subiectivă, ce nu se teme de un patos autentic și speră că lucrările sale pentru voce solo sunt un act de contradicție radical-individuală și prin asta și irațională: o afirmație acustică a propriului ego.

„Pentru mine, a compune înseamnă tocmai acest lucru: a formula puterea tandreței, a arăta propria vulnerabilitate, a permite iritățile, a-mi depăși limitele și a formula astfel experiențe contradictorii care pot fi senzualizate datorită interpreților. Mă bucur că există muzicieni care m-au sprijinit în munca mea componistică prin încrederea lor: în special Lila Brown, Werner Dickel și Elmira Sebat. La urma urmei, a compune reprezintă – încă – un act metafizic, o disoluție a granițelor în care se întâlnesc extazul și comuniunea: ieșirea din sine și unirea. Mulțumirile mele cele mai

recente se îndreaptă spre Albert Groth, care îmi permite să trăiesc acest miracol din nou și din nou.¹

tu aliento se împarte în trei secțiuni: *canción*, *transfiguración* și *aliento colorido*.

Cântul inițial simplu și apropiat de lied se amplifică ulterior. Frazele capătă o dilatare ce produce o situație specială: cântăreața ajunge la limitele respirației și își pierde pentru câteva momente controlul asupra cântului. Astfel, ea se pregătește ca, prin propria imaginație, să lase să se reverse în mod audibil respirația omului iubit.

Ⓘ CANCIÓN

♩ = 63 calmo e semplice

res-pi-ro el ca-i-re

p mp mf

> p < mp > p mp > p

mp p < mp > p

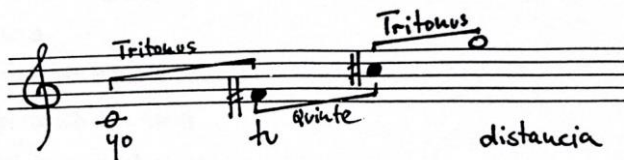
2

Linia cântului trebuie să fie „simplă”. Când nu există alte indicații, trebuie cântat pe cât posibil fără vibrato. În execuție, compozitorul n-a avut în vedere idealul unei arte a cântului de tip cult, vest-european, ci mai degrabă pe al acelor culturi ale cântului existente în special în lumea islamică. El și-a imaginat o voce inițial modestă, „neîncălzită”, care se exprimă cu un patos interiorizat și conduce o linie a cântului ce se îmbogățește cu numeroase dar subtile ornamentări și colorări, până când izbucnește în niște gesturi de mare expresivitate.

¹ „Thomas Beimel“ – prezentare CD 2005, Valve Records, pag. 8

² Manuscriul partiturii **tu aliento**, pag. 1

Pentru actul componistic propriu-zis, Beimel folosește câteva sunete centrale cu conținut simbolic. Ele reprezintă liricul „eu“, îndrăgitul „tu“, le confirmă și delimitează locul „depărtării“:



Aceste sunete alcătuiesc o armonie stabilă pe fundalul lucrării.

Pentru a stimula discursul cântăreței, vocea imaginară a persoanei iubite este notată pe un alt portativ.

tu aliento trebuie prezentat, după dorința compozitorului, fără emfază artistică. Trebuie evitată cu desăvârșire gestică pur teatrală, exterioară, lipsită de încărcătură.

La începutul partiturii există o pagină de legendă a semnelor utilizate, ce se referă inclusiv la cele cinci grade ale stării de tensiune interioară ale cântăreței și mențiunea că această compoziție apelează într-o mare măsură la imaginația interpretei. Prin mijlocirea dilatării extreme a frazelor și a pierderii limitate a controlului vocii trebuie redată o situație psihică, iar actul intrării într-o altă voce trebuie să fie veridic. Trebuie evitat cu orice preț patosul forțat.

Compozitorul nu folosește în această lucrare bara de măsură. Există în schimb indicații stricte de tempo, foarte multe nuanțe și recomandări la nivelul expresiei și al stării, o combinație între cele clasice, în italiană (*calmo e semplice, poco lontano, chiaro e leggiero, dolce, con calore, affettuoso, liberamente*) și cele în limba sa maternă, în germană (*versteckt, farblos, wie ein Geheimnis, zunehmend die Kontrolle über die Tonhöhe verlieren, mit einer fremden, dunklen Stimme, wie die*

¹ Manuscrisul partiturii **tu aliento**, prezentarea piesei, pag. 2

Brandung des Meeres, ein Geheimnis sehend, unkontrolliert, fast schreiend, wie ein synthetischer Klang, guttural, wenig Farbe, wie erschrocken, vollständig entfärbt, schnell und unter grossem Druck, Atem zurückhalten, wie ein fernes Weinen, wie eine Antwort auf eine ferne Stimme, zärtlich und ohne Pathos.

În afara acestor indicații extrem de minuțioase, cărora li se adaugă cele foarte numeroase și la fel de concrete privind gradarea stării de tensiune interioară, apare ca fiind inedită folosirea inspirației și expirației, în diverse grade de audibilitate și care redau, la fel de bine ca și vocea cântată, trăirile complexe ale interpretei. De asemenea, este folosită și vocea vorbită, în diverse ipostaze și nuanțe: calmă, evocatoare, agitată, impersonală, într-o împletire de mare efect cu vocea cântată.

Prima parte, *canción*, se desfășoară în nuanțe mici și medii, în registrul central și grav al vocii și într-o atmosferă destul de senină. În partea a doua, *transfiguración*, vocea pornește din registrul grav și începe să urce treptat în cel acut, unde are câteva dezlănțuiri în forță, la limita cu țipătul și în nuanțe mari.

The image shows a handwritten musical score for voice, consisting of three staves. The first staff begins with the tempo marking 'molto' and the lyrics 'dónde está to a-'. It includes dynamic markings such as 'mp', 'p', 'mp', and 'pp', along with performance instructions like '$\leq (mf)$' and '> p'. The second staff starts with 'Ritornel' and 'J = 84', with lyrics 'la abraza ré y vi-vi-ré an e la'. It features dynamic markings 'mp', 'f', 'p', and 'mp'. The third staff has a tempo of 'J = 76' and lyrics 'mi no- m- bre o- ta ve'. It includes dynamic markings 'mp', 'p', and 'mp', and performance instructions like 'calma e J = 63 poco mosso' and 'guttural- oad.'. The score is marked with various musical symbols, including accents, slurs, and dynamic hairpins.

¹ Manuscrisul partiturii *tu aliento*, pag. 4

La sfârșitul acestei părți apare pentru prima oară vocea persoanei iubite, care este redată în fapt prin inspirații și expirații de aer și deloc prin voce cântată. În fine, partea a treia, *aliento colorido*, începe cu niște fraze largi, ce pun respirația cântăreței la grea încercare, în registrul grav și mediu al vocii și în nuanțe subtile, pentru ca ulterior să existe o acumulare destul de bruscă spre punctul culminant, care este chiar un țipăt verist, terminat cu un *glissando* în coborâre. Finalul propriu-zis este realizat printr-o alternanță a unei lansări spectaculoase în registrul acut cu stingerea în registrul grav – un comentariu discret al vocii persoanei iubite.

***auf deinen Wangen / goldene Tauben* (2002)**

A doua sa lucrare pentru mezzo-soprană solo a fost compusă pentru al X-lea forum Else Lasker-Schüler, care a avut loc la Wuppertal (Germania), în noiembrie 2002.

Thomas Beimel mărturisește, în prezentarea făcută lucrării, că aceasta nu este o „punere pe note“ a unui text în sensul tradițional al cuvântului, ci mai degrabă o încercare de urmărire a procesului poetic pe care l-a parcurs creatoarea versurilor.

Pornind de la descompunerea materialului a două poezii, compozitorul a încercat să reinventeze limbajul poetic al Elsei Lasker-Schüler.

Cântecul meu de dragoste

Pe obrajii tăi se află

Porumbei de aur.

Dar inima ta e o vâltoare,

Sângele tău murmură, ca și al meu –

Dulce,

Pe lângă tufele de zmeură.

O, mă gândesc la tine –

Întreabă doar noaptea!

*Nimeni nu se poate juca
Atât de frumos cu mâinile tale,
Și nici să construiască castele, ca mine,
Din degete de aur.
Cetăți cu turnuri înalte!
Hoți de comori pe plajă suntem noi atunci.
Când ești aici,
Sunt întotdeauna bogat.
Mă iei în așa fel la tine,
Îți văd inima strălucind.
Șopârle sclipitoare
Sunt măruntaiele tale.
Ești în întregime din aur –
Toate buzele își opresc respirația.*

Un cântec de dragoste

*Din respirația de aur,
Cerul ne-a creat.
O, cât ne iubim...
Păsările devin muguri pe crengi,
Iar trandafirii dau din aripi.
Îți caut mereu buzele
Îndărătul a mii de săruturi.
O noapte de aur,
Stele din noapte...
Nimeni nu ne vede.
Vine lumina cu verdele,
Ațipim;
Doar umerii noștri se joacă încă, precum fluturii.*

El explică motivul pentru care a ajuns la această soluție, povestind că, pe parcursul adolescenței sale, a fost încântat de

poezia lui Lasker-Schüler, și anume de modulațiile puternice și de lumea de imagini exotice pe care aceste versuri le conțin.

A urmat apoi o distanțare în timp față de această poetică, pentru ca, după ani de pauză, Beimel să reia lectura și să constate că limbajul splendid al poetei îi provoacă acum teamă: el părea să descopere în estetica suverană și solitară a lui Lasker-Schüler, în metaforele sale cu iz oriental, prin intermediul cărora ea exprimă situațiile prin care poate trece omul – o uriașă distanță față de propriile sale preferințe.

Această înțelegere a făcut dificilă reapropierea compozitorului de poezia lui Lasker-Schüler. Privirea sa parcurgea versurile cu o energie aproape mândioasă, lăsându-se captivată de structura izolată a unor cuvinte, pentru a trece apoi mai departe, cu iritare. De aceea, compozitorului i-a fost la început imposibil să aleagă o singură poezie care să reflecte și să pună în valoare întregul.

În baza acestor temeri și a acestei derute pe care lirica poetei i-o provocau lui Thomas Beimel, el s-a hotărât să transpună caracterul straniu al acestui potpuriu poetic, în principii componistice.

auf deinen Wangen / goldene Tauben se împarte în trei secțiuni:

1) *„Mit äusserster Exaltation“* („Cu exaltare extremă“): articulări eruptive o duc pe interpretă la un joc al schimbărilor între propriile sale stări de tensiune interioară. Cântul pare a fi „nestăpânit“ și se extinde dintru început prin tot corpul (pocnete din degete, bătăi pe piept, bătăi din palme, *tremolo* al mâinilor, bătăi ale mâinilor pe partea exterioară a coapselor, *tremolo* pe coapse, bătăi din picior).

2) *„Im Dickicht der Metaphern“* („În desișul metaforelor“): aici, cântăreața pășește în încăperea imaginară a unui haos creativ. În ea se nasc capricii vocale care se dezvoltă în mod discontinuu pe trei planuri – a) ornamente relaxate în registrul acut; b) un cânt „tainic“ și „ascuns“ în registrul extrem grav și c) un limbaj instigator, sugerând hărțuiala și care încalcă regulile conturării clare a fonemelor.

3) „Hochzeit-Lied“ („Cântec de nuntă“): pentru această ultimă parte, Beimel a fost într-o continuă competiție cu el însuși, referitoare la capacitatea sa de a reuși să găsească, măcar pentru una dintre poezii – **Cântecul meu de dragoste** – o manieră prin care să redea cât mai fidel integritatea formei de lied.

Agitația părților centrale izvorăște în cele mai multe privințe din cântecul modelat. Liniile melodice sunt construite pe un mod stabil, ce folosește o scară hexatonică – la bemol – si bemol – re bemol – mi bemol – sol – la.

Melodiile sunt împărțite prin intermediul unor ritmuri asimetrice, expuse întâi prin acțiunile interpretei, care dezvoltă, în desfășurarea liedului, un contrapunct gestual și acustic la cânt.¹

Handwritten musical score for "Hochzeit-Lied". The score consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are "a - ber dein Blu - t ist ein Wir - bel - wind". The score is annotated with various markings: a circled "4" at the beginning, a circled "P" (piano) marking, a circled "A" (accents) marking, and a circled "f" (forte) marking. There are also handwritten notes like "pp mf mp" and "2".

„Pe parcursul piesei, situațiile se schimbă: cântăreța se strecoară în rolul interpretei, care știe să exprime poezia deja scrisă în cântec – însă asta rămâne desigur o iluzie. În această lucrare, cântăreța schimbă rolurile fără să se retragă în totalitate pe sine însăși, ca persoană. Ea nu trebuie să înfățișeze o figură omogenă, ci dimpotrivă, să sublinieze tocmai părțile fragmentare și divergente ale unui om aflat în plin proces creator.“³

¹ Manuscrisul partiturii **auf deinen Wangen / goldene Tauben**, prezentarea piesei, pag. 2

² Manuscrisul partiturii **auf deinen Wangen / goldene Tauben**, pag. 6

³ Beimel, Thomas – însemnări personale

Ca mijloace componistice, Beimel utilizează în această lucrare – tocmai pentru a descompune pe alocuri textul și pentru a-i reda ulterior coerența în momentele în care apare rostit / cântat în mod clasic – vorbitul „introvers“ (anumite silabe aspirate, mai ales în clipele de preaplin emoțional al interpretei, ca și cum aceasta s-ar bâlbâi sau sufoca din cauza complexității incredibile a stărilor care o copleșesc și pe care încearcă să le exprime cum poate mai bine, chiar dacă cel mai adesea într-un mod neconvențional).

prestissimo 7

einige Silben
some syllables

niemand sieht uns / und Rosen flattern auf / aus goldenem Odem

1

Die Tempoangaben sind orientativ.

ungefähre Tonhöhen die Intervallbeziehungen sollen unbedingt beachtet werden.

♯♯♯ - mikrotonale Abweichungen

Bezeichnet den inneren Spannungszustand der Sängerin:
 ☐ / ■ sehr entspannt / entspannt / gewöhnlicher Zustand / starke innere Anspannung / extreme innere Anspannung

☐ ☐ ☐ Der entsprechende Teil wird in einem Atem gesungen/gesprochen.

☐ ☐ ☐ mit dem letzten Rest des Atems

☐ nichtmetrische Pause

☐☐☐ schneller werden

☐ Glissandi

☐ Vibrati (aus Gründen der Übersicht ist manchmal explizit angegeben, daß ohne Vibrato gesungen werden soll-3,4,5, non vibrato)

☐ Praller, wenn nicht anders angegeben, immer mit dem oberen Halbton ausführen

☐ Länge der Töne

← / → Einatmen / Ausatmen

☐ gesungener Ton mit hörbarem Anteil an Anstrichklang

☐ zwischen Sprechen und Singen

☐ gesprochen:
Die mittlere Linie des Systems bezeichnet die gewöhnliche, entspannte Sprechhöhe. Die ausgehenden Rhythmen und der Diktus des Sprechens ist jeweils orientativ.

☐ inners - also im Einatmen - gesprochen oder gesungen

☐ ☐ gesprochene Partien

☐ ☐ zwischen a und o
☐ ☐ warmes, leicht geschlossenes a
☐ ☐ sehr hell klingendes, offenes a

Alle Körperaktionen sind in einem eigenen System notiert:

☐ mit den Fingern beider Hände schwingen

☐ mit den Händen auf den oberen Teil des Brustkorbs - drückt unter dem Hals - schlagen

☐ mit den Händen klatschen

☐ tremolo mit den Händen

☐ mit den Händen auf die Außenseiten der Oberarmknochen schlagen

☐ tremolo mit den Händen auf den Außenseiten der Oberarmknochen

☐ mit einem Fuß stampfen

Jede detaillierte Eingabe ist zu vermeiden!

2

¹ Manuscrisul partiturii **auf deinen Wangen / goldene Tauben**, pag. 4

² Manuscrisul partiturii **auf deinen Wangen / goldene Tauben**, prezentarea piesei, pag. 1

'aynaki / deine augen (2003)

În prezentarea celei de a treia piese pentru mezzosoprană solo, Thomas Beimel se confesează:

„Noi, oamenii, avem o voce pe care o înălțăm în speranța că vom urni ceva, că vom modela într-un fel lumea în care trăim, că vom găsi un ecou la problemele noastre. Ne înălțăm vocea și în acest act de înstrăinare – prin care ne asigurăm de fapt propria existență – constă speranța noastră.

Poetul Armin T. Wegner și-a înălțat vocea – chiar în fața morții cenușii. Însă groaza s-a transformat: în zilele noastre nu ne mai cunoaștem interlocutorul. Ecoul colectiv a fost ucis și înlocuit în vremurile de azi cu o hegemonie economică totalitară.

Dar vocea noastră se află încă aici.

Ce putem face? Cum ne putem exprima?

Ne mai rămâne altceva de făcut decât să ne formulăm dezacordul? Suntem suficient de amuțiți pentru a simți nevoia să ne folosim vocea?

Când am citit scrisoarea adresată de către Armin T. Wegner din Bagdad «unei mame armence», am auzit înlăuntrul meu un om: o voce singuratică, o femeie. Ea citește această scrisoare, însă nu-i pricepe limbajul: nu-i poate cuprinde înțelesul – vocea sa se cufundă.

Dar acolo, în abisul gâtlejului, acolo unde – după vechi interpretări semitice ale sensului vieții – gâtul, respirația și viața conviețuiesc laolaltă în starea primordială, acolo vocea devine sunet pur, aproape inaudibil, însă cu toate acestea...

Femeia este singură. Ea își amintește. Există și un alt om, un interlocutor. Cine era el? Ea se concentrează numai asupra unui lucru : 'aynaki – ochii tăi.

Femeia își amintește; în propriul său limbaj: versuri a doi poeți irakieni, care au condus poezia arabă spre latura ei modernă – Abd Al-Wahhab Al-Bayati și Badr Schaker As-Sayab.

Al-Bayati a scris în 1965 o poezie destinată soției sale, Hind. Din depărtarea exilului egiptean, el își amintește:

Ochii tăi: Madridul recucerit.

Ochii tăi: Qandahar.

Două mări între păduri de palmieri și stepe fierbinți.

Ochii tăi: Isfahan.

În turlele lui își fac cuibul porumbeii.

Ochii tăi: Bagdadul pe care îl caut când fac de strajă și în vise.

Și As-Sayaf își amintește. În marele său poem, *Cântul ploilor*, îi apar și lui ochii:

*Ochii tăi: două păduri de palmieri la răsăritul soarelui
Sau două creneluri părăsite de lună.*

Ochii tăi – când râd, devin frunze de podgorii,

Iar luminile încep să danseze... ca luna în mișcare,

Care își lasă cârma să se înfioare lin la răsăritul

soarelui

Ca și cum stele ar scânteia pe pământ...

Am devenit muți. Și totuși, probabil că nimic altceva nu ne-a mai rămas, decât o voce.

Vocea unei femei. O femeie care nu înțelege unele cuvinte și pentru care altele sunt un simplu rest, ceva aruncat.

O voce singură, care mai are încă puterea să se transforme în sunet. Care se înalță.”¹

Iată și fragmentele alese de compozitor din poezia lui Armin T. Wegner, *Unei mame armence – Bagdad, 1916*:

Nu mă vezi când îți stau alături / copiii tăi / lunii strălucitoare /

Pământul prăfuit / în fiecare noapte / cum zăceau aici / cu gura plină de somn /

*Lumina se încovoia... / pe tine / pământul gol / ochii / depărtarea / liniștea ca oaspete / **ochii tăi***

Acolo zaci tu, singură printre altele mii, care umplu câmpiile cu fumul boltelor cerești /

¹ Manuscrisul partituri *'aynaki / deine Augen*, prezentarea piesei, pag. 1












*Pierdută printre fugari / respirând din greu cu pieptul
pe podea / tu nu mă vezi cât de departe stau / ochii tăi /
Eu însă te văd / fața ta / ochii tăi / care încep să râdă
în somn / mereu plini de speranță.*

Partitura este precedată de indicații detaliate de pronunție:

deutsch	arabisch
ç phonetisch ç, wie ch in „ich“	· starker Glottisschlag (Stimmritzenlaut)
ر deutsches Schluß-e	ā langes a
schwach gesprochenes deutsches Schluß-r	ħ stark aspiriertes (behauchtes) h
æ offener Vokal zwischen e und a	ħ wie deutsches ch in „Bach“
Z stimmhaftes s	ī langes i
V immer wie deutsches w (l)	q velarisiertes (in der Kehle gesprochenes) k
(Achtung für w gilt andere Aussprache, siehe „arabisch“)	r Zungen-r
o offenes o	ř Rachen-r
Ä sehr helles offenes a	s velarisiertes s
	š wie deutsches sch
	ū langes u
	w wie englisches w
	y i / j
	wie im französischen „journal“
	stimmhaftes th, wie im englischen „the“

De asemenea, există și o legendă a semnelor suplimentare, care se referă la intonație, stări interioare, tip de vibrato sau inspirație/expirație audibilă, cu rol expresiv:

Die Taktstriche sind orientativ gesetzt

	ungefähre Tonhöhen
	mikrotonale Abweichungen
	Bezeichnet den inneren Spannungszustand der Sängerin: sehr entspannt / gewöhnlicher Zustand / starke innere Anspannung / extreme innere Anspannung
	Der entsprechende Teil wird in einem Atem gesungen
	Glissandi
	Vibrati (aus Gründen der Vorsicht ist manchmal explizit angegeben, daß ohne Vibrato gesungen werden soll: s.v. non vibrato)
	Atemgeräusch
	Einatmen / Ausatmen
	gesungener Ton / ange deutete Tonhöhe / gesprochen (Die mittlere Linie des Systems bezeichnet die gewöhnliche, entspannte Sprechiage.)
	quasi multiphonic
	Stimme so stark absenken, bis nur noch ein knarrender Kehllaut zu hören ist

¹ Manuscrisul partiturii **'aynaki / deine Augen**, prezentarea piesei, pag. 3

² Idem, pag. 5

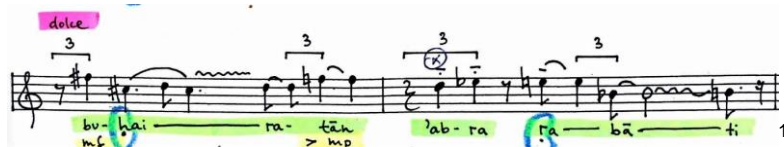
Din punct de vedere al mijloacelor componistice, Thomas Beimel delimitează foarte clar cele două tipuri de scriitură muzicală pe care le alternează cu măiestrie în această piesă.

Primul este cel realizat pe versurile eliptice în germană ale lui Armin T. Wegner, în care femeia citește cu greu textul într-o limbă care, în mod evident, nu îi este foarte familiară și care îi accentuează latura nostalgică și distanțarea. Această dificultate și lentoare a demersului este redată muzical printr-un discurs în care predomină notele foarte lungi, atacate aproape exclusiv prin *glissandi* dilatate, prin nuanțe mici, printr-o exacerbare a atacului consoanelor și printr-o derulare într-un ambitus grav (*mi 2 – sol 3*, cu insistență clară pe sunetele *la bemol 2, si bemol 2, re bemol 3 si mi bemol 3*), care presupune în totalitate cântul cu voce de piept.

The image shows a musical score snippet on a five-line staff. The notes are mostly long, with some slurs and dynamic markings. Below the staff, there are German lyrics: "dai- nō a- u- ga- n di- in- zla- f- su- le- chē- wō- ga- non- i- ma- bi- hō- f- nung-". There are handwritten annotations in red and pink: "3" above the first group of notes, "3" above the second group, "pō calmo" above the third group, and "3" above the fourth group. Below the lyrics, there are handwritten notes in red: "deine Augen", "die im Jurtaf in", "die cheln begannen", "immer", and "voll Hoffnung.". A small number "1" is at the bottom right of the snippet.

Al doilea tip de manifestare sonoră a femeii (cu versuri în arabă) se află la polul opus: exaltarea apare din primele momente și se menține mai departe de la sine. Deși nu mai stăpânește bine nici limba maternă (exilul a adus-o în punctul paradoxal dintre două limbi / culturi), este evident că aceasta chiar „îi spune ceva” și că toate speranțele, tot dorul, toată fericirea, melancolia și armonia sunt stârnite și întreținute de sonoritățile specifice țărâmului natal. Discursul muzical se desfășoară în ambitusul *si 3 – la bemol 4* (o zonă de luciu maxim al vocii de mezzo-soprană), în nuanțe mari, cu ornamentație bogată, specific orientală, cu sunete trilate și cu insistență pe notele *si 3, re 4 - mi diez 4* (o secundă mărită reluată obsesiv), *fa diez 4 si sol 4*.

¹ Manuscrisul partiturii **'aynaki / deine Augen**, pag. 4



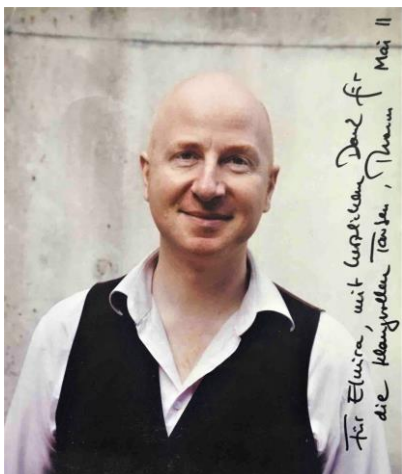
Thomas Beimel a ales să scrie toate titlurile lucrărilor sale (inclusiv cele care încep cu un substantiv în limba germană) cu literă mică, ideea de majusculă aducând cu sine o emfază care îi era străină și care ar fi denaturat intenția sa: aceea de a utiliza titlurile doar ca pe niște indicii, ca pe niște chei care pot deschide porțile către universul fiecărei partituri, acolo unde se află răspunsurile și esența mesajului său.

Lista completă a pieselor pentru mezzo-soprană solo și mezzo-soprană și diverse ansambluri camerale cuprinde:

- 2001 – **tu aliento**, pentru mezzo-soprană solo (versuri în spaniolă)
- 2002 – **tanâvar**, pentru mezzo-soprană, flaut alto și trombon (versuri în turcă)
- 2002 – **auf deinen wangen / goldene tauben**, pentru mezzo-soprană solo (versuri în germană)
- 2003 – **'aynaki / deine augen**, pentru mezzo-soprană solo (versuri în germană și arabă)
- 2003 – **veni creator spiritus**, pentru mezzo-soprană și contratenor (versuri în latină)
- 2004 – **(no hay) consuelo**, pentru mezzo-soprană (sau trompetă) și trio de coarde (fără text, pe o vocală între A și O)
- 2005 – **schrammeln**, pentru mezzo-soprană solo (versuri în germană)
- 2006 – **hasret**, pentru mezzo-soprană, violă și percuție (versuri în turcă)
- 2006 – **hanacpachap**, pentru mezzo-soprană, acordeon și orgă portabilă (versuri în quechua)
- 2008 – **dane-dane**, pentru mezzo-soprană și violă (versuri în turcă)
- 2012-2012 – **lună ay luna**, pentru mezzo-soprană, clarinet și clavecin (versuri în română, turcă și spaniolă)

¹ Manuscrisul partituri **'aynaki / deine Augen**, pag. 2

„Viața mea este o rețea complexă, iar bogăția mea personală constă în faptul că pot intra în mod voluntar în contact cu cei mai diverși oameni. Muzica mea este o expresie a diferitelor singurătăți, a diferitelor dependențe. [...] Limbajul meu muzical este creat prin procese dialectice de continuități și rupturi – nu este un stil. Poate de aceea nu poate fi înțeleasă – poate așa este –, dar poate fi experimentată. Pentru mine, a compune înseamnă, de asemenea, a deveni liber, liber de constrângerile unui idiom muzical definit, liber de o emblemă. Nu am nici o «imago», nici o imagine clară a mea.”¹



Thomas Beigel a fost un extraordinar exemplu de artist care îmbina, cu desăvârșită naturalețe, strictețea și disciplina cu libertatea și creativitatea.

Rigoarea repetițiilor care aveau loc într-un regim previzibil, perfect organizat, era întotdeauna compensată de îndemnul tacit către improvizație din timpul liber, în care fiecare propunere era primită cu entuziasm, iar granițele acțiunilor programate se topeau, lăsând loc unui prezent viu și jucăuș, deschis oricăror posibilități.

Noi toți, cei care am avut privilegiul de a ne intersecta traseele cu cel al lui Thomas Beigel, ne amintim cu nostalgie de căldura lui umană, de deschiderea sa în toate domeniile, de profunzimea și de erudiția lui, de capacitatea lui incredibilă de a vorbi în limba țării în care se afla și de imensa lui dragoste

¹ „Thomas Beigel“ – Prezentare CD 2005, Valve Records, pag. 7

pentru viață. Pe lângă toate calitățile lui profesionale, Thomas a fost prietenul perfect, interlocutorul-model și întruchiparea ideală a *bon viveur*-ului.

SUMMARY

Elmira Sebat

Thomas Beimel – the love poetry in the creation for solo mezzo-soprano

The German composer, violist and musicologist Thomas Beimel – complex artist, who died prematurely in 2016, in full creative maturity, considered himself a disciple of the Romanian composer, Myriam Marbé.

When he started composing the pieces for solo mezzo-soprano in the first year of the 21st century, he wanted to create a new form of artistic singing by combining different vocal cultures. Working with a purely subjective technique, namely an ideational determination of the states of inner tension, he gave birth to a pluralistic context that is not afraid of authentic pathos, and his pieces managed to become an acoustic affirmation of his own personality.

An admirer of various Muslim vocal traditions from the Central Asian area and the art of the Uzbek singer Munadjat Yulchieva, Thomas Beimel has always been a follower of a natural, unaffected manner of singing, and the love lyric sprinkled his compositional trajectory like a leading red thread. A man of complex culture, he always began his searches, in new compositions for mezzo-soprano, from the impact that certain poems had on him, from the story that the lyrics inspired. Through these works, but also through the unique way in which he went through life, Thomas Beimel has plentifully demonstrated to us that love is essential.