

SONATA POEM. METAMORFOZE ȘI

CREAȚIE PROPRIE

-rezumat-

1.PREMISE ISTORICE

1. 1.GERMENI AI UNIFICĂRII GENULUI DE SONATĂ ÎN CLASICISM

Originea genului de *sonată* se află în suita preclasică de dansuri, din care se dezvoltă treptat cele patru părți ale ciclului. Încorporarea elementelor suitei s-a făcut lent, pierzându-se caracterul de dans (fapt ce se observă încă din creația lui Johann Sebastian Bach), *Allemanda* devenind prima parte a ciclului, de regulă o mișcare *Allegro*, *Sarabanda*, având deja construcția tripartită, devenind partea lentă, în formă de *lied*, iar *Giga* transformându-se în partea finală, fiind de asemenea o parte mișcată. Cele mai puține modificări le suferă *Menuetul*, partea a treia.

Sonata, ca formă și gen, așa cum se prezintă în structura sa clasică, este cristalizată de Carl Philipp Emanuel Bach și de simfoniștii Școlii de la Mannheim. Acesta este momentul de unde practic începe un alt drum, desăvârșirea formei de sonată nefiind nicidecum finalul unei evoluții, ci începutul unor transformări arhitecturale deosebite.

Germenii *sonatei-poem* și ai *sonatei ciclice* se regăsesc chiar în creația reprezentanților primei Școli vieneze, în special la Mozart și Beethoven, chiar dacă deplina decantare a formei și genului de abia fusese realizată în creația lui Haydn. Modificările aduse în special structurii genului au motivații de ordin estetic – expresiv, conținutul afectiv al muzicii mozartiene sau beethoveniene încadrându-se cu greu rigorilor formei clasice. Astfel, căutările celor doi compozitori s-au materializat în modificări structurale ce au constituit primi pași și surse de inspirație pentru compozitorii romantici în efortul de contopire a părților sonatei.

Un prim moment, aparent nesemnificativ, este conștientizarea caracterului dezvoltător al temei cu variațiuni și capacitatea acestei tehnici de compoziție de a înlocui însăși forma de sonată. Cel mai cunoscut exemplu în acest sens este *Sonata KV 331 în La Major* de Mozart, lucrare atipică din mai multe considerente: în primul rând, după cum am precizat, prima parte este o *temă cu variațiuni*, partea a doua este *Menuetul cu Trio* (deci se renunță la partea lentă în formă de *lied*), iar partea a treia, *Alla turca*, cu un caracter strofic, fără nici o secțiune dezvoltătoare. Deci singura manieră de tratare, prelucrare și dezvoltare a materialului tematic rămâne tehnica variațională din prima parte.

Un caz mai interesant îl putem întâlni în *Sonata pentru pian și vioară KV.547*, în care variațiunile și forma de sonată coexistă, în părți distincte. Aici însă apar alte abateri de la structura clasică prin nerespectarea ordinii părților genului (*Allegro-ul de sonată* este partea a doua, lucrarea debutând cu o parte așezată, *Andante cantabile*, într-o formă strofică). *Tema cu variațiuni* este partea a treia, și ultima, având aceeași mișcare cu prima parte (*Andante*). Pentru ca ordinea mișcărilor la nivelul genului să nu rămână lent- repede-lent, compozitorul recurge la un artificiu componistic, inovator având în vedere epoca în care l-a abordat: ultima variațiune și *coda* sunt scrise în valori duble (treizecideoimi, față de șaisprezecimi) pentru a schimba practic *tempo*-ul. Schimbarea mișcării este realizată doar din scriitură (unitatea metronomică rămânând aceeași), însă efectul auditiv este practic schimbarea *tempo*-ului și senzația unei mici părți diferite cu rol concluziv.

Deosebit de important este momentul în care variațiunile clasice, invariabile ca număr de măsuri, structură armonică și tonalitate, încep să-și piardă din rigiditate în creația lui Beethoven. Compozitorul german este creatorul unui număr impresionant de teme cu variațiuni, unele de sine stătătoare, altele integrate în lucrări ample, variațiuni ce în primele perioade de creație respectau întocmai tiparul clasic. Apariția *variațiunii de caracter* schimbă radical rolul acestei tehnici de compoziție, accentuând și aprofundând rolul său dezvoltător. Deși este un deosebit de important pas către tehnica variațională continuă, în creația lui Beethoven ea va rămâne doar la nivelul de temă cu variațiuni clasică, în care unele dintre ele vor fi tratate mult mai liber, neținând cont de stabilitatea tonală, de dimensiuni sau de regăsirea întregii teme în cadrul lor.

Beethoven mai face un pas important în unificarea părților ce compun genul de sonată prin interpretarea fără pauză (cu *attacca*), în special a ultimelor două. Exemple grăitoare în acest sens le găsim în genul concertant: ultimele două părți din *Concertul pentru vioară* și din *Concertele nr. 4 și nr. 5* pentru pian. În aceste cazuri partea lentă nu mai este o structură de sine stătătoare, ci practic devine un fel de preludiu pentru partea finală. Unificarea celor două părți nu se realizează deocamdată la nivelul materialului tematic, acesta rămânând distinct pentru fiecare dintre ele, în schimb avem de-a face cu o unificare la nivel expresiv, dramatic, cele două părți contopindu-se și completându-se una pe cealaltă.

Un alt caz, la un alt nivel, întâlnim în *Concertul pentru vioară*: aici partea a doua nu mai cadentează ca în exemplul precedent ci este legată firesc, printr-o improvizație liberă a instrumentului solist și printr-o semicadență, de partea finală.

În sfârșit, o altă treaptă o constituie exemplul din *Concertul nr. 5, Imperial*, în care legătura nu mai este asigurată prin elemente libere figurative ci prin anticiparea, la finalul părții secunde, a motivului principal cu care debutează partea următoare.

Mergând mai departe în evoluția consolidării *sonatei poem*, remarcăm un nou pas important, și anume prezența unor teme comune mai multor părți. Beethoven nu se mulțumește cu legarea a două sau mai multe părți prin *attacca*, ci merge mai departe în procesul de unificare prin conferirea unui material tematic comun.

Primul pas îl realizează în *Sonata pentru pian Op. 13, Patetica*, sudând introducerea lentă cu prima parte. Până la momentul compunerii acestei sonate, introducerile nu prezentau similarități tematice cu prima parte, dimpotrivă, aveau un caracter cvasi- improvizatoric, îndrăzneț din punct de vedere armonic, cu rolul de a pregăti atmosfera mai rigidă a *allegro-ului de sonată*. Beethoven juxtapune primul motiv al temei principale din forma de sonată cu primul motiv al introducerii, acesta din urmă având altă desfășurare ritmică, dar același mers melodic. De asemenea motivul introducerii stă la baza construcției temei secundare și a temei rondoului final. O astfel de legătură motivică dintre prima și ultima parte a formei ciclice reprezintă un mare pas înainte și oferă compozitorului posibilitatea să dezvolte organic imaginile fundamentale ale lucrării.

Beethoven extinde procedeele experimentate în cadrul sonatelor pentru pian și la nivelul simfoniei. Preocuparea asupra unificării mișcărilor genului se fructifică cel mai evident în *Simfonia a-V-a în do minor*, poate cea mai populară dintre toate simfoniile lui Beethoven. Întreaga lucrare este extrem de concentrată și laconică. Prima parte are la bază un motiv principal, din patru sunete, în timp ce puținele motive contrastante nu apar nicăieri în prim plan. Prelucrarea motivică, unul din aspectele cele mai viguroase ale măiestriei compozitorului, atinge o putere de concentrare și varietate rar întâlnite. Modificările arhitecturale cele mai importante se produc însă în partea a treia și partea a patra. Nu exagerăm dacă apreciem că sudarea lor este atât de puternică încât creează un tot indivizibil. Părțile sunt legate prin *attacca* (cazul al doilea, cu semicadență), iar pe parcursul celei de-a patra părți se reia integral, într-o formă variată timbral, tema secundă a părții a treia. Aceasta prezintă o altă caracteristică importantă: este construită pe o variantă ritmică ternară a motivului principal al primei părți, compozitorul realizând astfel o uniune la nivel tematic și cu partea de debut a simfoniei. Ideea sonatei ciclice nu a rămas la stadiul de experiment în creația beethoveniană. Marea majoritate a lucrărilor sale de maturitate dovedesc o aplecare deosebită către unificarea genului. Compozitorul se apleacă și spre alte forme de dezvoltare motivică, cum ar fi *fuga* (*Sonata în Si b M Op. 106 pentru pian*, partea I a *Cvartetului Op. 131*) și *tema cu variațiuni* (*Sonata Op. 109 pentru pian*, partea a IV-a a *Simfoniei a-IX-a*).

În ultima parte a *Simfoniei a-IX-a*, Beethoven realizează o sinteză a inovațiilor întâlnite pe parcursul întregii sale creații. Prezența recitativului instrumental (întâlnit pentru prima dată în *Sonata Op. 31 Nr. 2 "cu recitativ"*), are rol de liant în recapitularea temelor principale din

cele trei părți anterioare. Utilizarea tehnicii variaționale și a variațiunii de caracter cu rol dezvoltător, de prelucrare motivică, sau a tehnicii *fugatto*-ului, tot cu rol de dezvoltare, sunt tehnici întâlnite pe parcursul creației sale și cristalizate în această ultimă simfonie a sa.

1. 2. SONATA CICLICĂ

Primii pași realizați în perioada romantică îi regăsim în creația simfonică a lui Hector Berlioz. Fiind prin excelență un muzician de ruptură și anticipând în mod straniu îndrăznelile muzicii secolului XX, Berlioz va da simfoniei noi limite expresive, apelând la programatism și la o aparentă libertate a parametrilor sonori și arhitecturali. Descoperind muzica lui Beethoven, Berlioz a fost mai determinat în a scrie simfonii și a dăruit genului patru capodopere, toate programatice: *Simfonia fantastică*, *Harold în Italia* (scrisă la cerea lui Paganini), *Romeo și Julietta* și *Marea simfonie funebră și triumfală*. Prima dintre ele, *Simfonia fantastică*, a reprezentat la vremea ei un moment deosebit de important în evoluția genului.

Soluția aleasă de Berlioz, contradictorie și centrată pe ideea unei unități cauzale, este fără precedent, pentru că pentru prima dată în istoria muzicii simfonice forma părților succesive, precum și forma de ansamblu, nu este prefixată, nesupunându-se unor tipare preexistente date. Avem practic de-a face cu o suită de mari fragmente, aparent independente, eterogene. Berlioz realizează o simfonie ce nu se încadează în accepțiunea clasică a termenului și genului, rapsodicul tinzând să domine și generând un șir de cânturi polistrofice. Conflictul dintre episoade determină o subgrupare într-un bloc format din trei mișcări și un altul compus din celelalte două. Elementul ce interesează cel mai mult însă în urmărirea evoluției către sonata ciclică este prezența unei teme ce revine, transformată de fiecare dată, în toate mișcărilor, așa numita *idee fixă*. Aceasta unește toate părțile, contribuind astfel la tendința epocii de a crea o relație între secțiuni prin înrudire tematică.

Merită să amintim și alte elemente de limbaj ce au făcut din *Simfonia fantastică* o lucrare de referință prin inovațiile aduse în epocă, deoarece această acțiune tulburătoare este susținută de o muzică ce nu are precedent în privința originalității.

În primul rand regăsim o orchestrație modernă, în care timbrul, culoarea și dinamica joacă un rol preponderent în expresia muzicală. Berlioz recurge la multe practici asociate la acea vreme în special muzicii de operă, cum ar fi utilizarea harpelor, cornului englez sau a clopotelor, a clarinetului în Mi b pentru înfățișarea ciudată, vulgarizată a ideii fixe din ultima parte. De asemenea a apelat la patru timpani simultan pentru a ilustra tunetul, în timp ce instrumentele de alamă au un rol crescut, bine determinat. Fără a exagera, îl putem considera

ca fiind și unul din precursorii stereofoniei. Un nou pas temerar, tot de sorginte beethoveniană, îl reprezintă varierea substanțială a formulei simfonice, diferită de la o parte la alta prin introducerea de noi instrumente. Rezultatul este o diversificare a tipurilor de scriitură orchestrală, a înregistrării simfonice, lărgirea considerabilă a câmpului sonor, rarefierea sau densificarea imaginii fonice.

La nivelul formei se mai petrece o nouă metamorfozare, datorată deplasării simfoniei în direcția dramei simfonice supuse unui scenariu: inserarea suitei în sonată. Fenomenul este inversul celui prezentat la începutul capitolului, unde urmăream din punct de vedere istoric drumul parcurs în cristalizarea genului de sonată, având la bază suita de dansuri.

Având ca punct de plecare tot inovațiile lui Beethoven, Cesar Franck construiește magistral și definitivează sonata ciclică. Firul discursului beethovenian a fost urmat de Franck, la paisprezece ani de la moartea compozitorului german, prin compunerea primului *Trio, în Fa# M*. Tânărul elev al Conservatorului din Paris a avut ideea stabilirii unei opere importante pe baza unei teme unice, concurând cu alte melodii, deopotrivă amintite în cursul lucrării, creând astfel din piese dispartate un ciclu muzical.

Una din marile capodopere ale genului cameral, *Sonata pentru vioară și pian în La M*, poate fi considerată momentul desăvârșirii sonatei ciclice din punctul de vedere al cristalizării arhitecturii. Este o dovadă a unei măiestrii componistice deosebite, a stăpânirii magistrale a tehnicii contrapunctice și variaționale, fără ca meșteșugul să se simtă ostentativ în momentul audiției.

Nu e nevoie de o analiză foarte atentă pentru a remarca unitatea tematică a lucrării, tema principală revine în multe momente aproape neschimbată și este ușor de identificat. Ceea ce se distinge mai greu este unitatea motivică a tuturor temelor. Celula ritmico-melodică cu care debutează sonata stă la baza construcției multor momente dezvoltătoare și a majorității temelor.

Sonata pentru vioară și pian de Franck reprezintă în evoluția formei de sonată un vârf. Baza pe care se sprijină se află însă în prima Școală vieneză, iar parcursul până la aceste două capodopere a fost îmbogățit și prin aportul romanticilor timpurii. La sfârșitul perioadei romantice, genul de sonată cunoștea trei variante: cea clasică, abordată genial de Johannes Brahms, și cele două enunțate mai sus. Un loc aparte îl ocupa sonata programatică (*Sonata Dante* de Liszt, *Simfonia Manfred* de Ceaikovski), însă modificările și transformările ce apar aici sunt particulare, nefiind preluate mai departe, deoarece reprezentau derogări ce serveau programul literar.

1.3. FRANZ LISZT – CREATORUL POEMULUI SIMFONIC ȘI AL SONATEI POEM

Inovațiile lui Liszt sunt în principal axate pe modificări ale formei, ale arhitecturii, fiind binecunoscut faptul că este creatorul poemului simfonic și al rapsodiei, dar nu putem neglija aportul său vizionar în plan armonic, ce constă într-o hipercromatizare dusă până la disoluția tonalității, în utilizarea modurilor și implicit a armoniei modale sau în redescoperirea valorilor folclorice.

Poemul simfonic este o formă în care Liszt a experimentat mult și, în ciuda programului afișat de fiecare dintre ele, demersul este mai puțin descriptiv și mai mult psihologic. Noua concepție manifestată asupra ciclului simfonic, privit nu ca o suită de unități independente ci ca un întreg unificat printr-un program literar, în care ideile muzicale se desfășoară pe suprafețe ample, nu alterează întotdeauna tiparele sale clasice.

Sonata în si minor a fost compusă în anul 1853, la Weimar, și reprezintă una din cele mai originale contribuții aduse formei de sonată în perioada secolului al- XIX-lea. Pentru prima oară în istoria muzicii Liszt concentrează cele patru părți, specifice genului de sonată, într-o singură parte, și, mai mult decât atât, pe parcursul acestei desfășurări neîntrerupte regăsim schema formei de sonată cu cele trei secțiuni principale: expoziție, dezvoltare, repriză.

Cea mai mare parte a structurii e generată de un mic grup de motive tematice, enunțate în introducere (*Lento assai/ Allegro energico*), fără însă a fi conturată cu claritate tonalitatea.

Tehnica variațională este principalul mod de prelucrare a celor trei motive, rezultând astfel valențe noi de ordin ritmic și melodic

Sonata a fost publicată în 1854 și dedicată lui Robert Schumann. Abia după trei ani, în 1857, a fost interpretată de Hans von Bulow la Berlin. Lucrarea nu s-a bucurat de succes din partea criticii, Gustav Engel apreciind că această compoziție intră în conflict atât cu natura cât și cu logica.

1.4. SINTEZE STRUCTURALE ȘI ARHITECTURALE. SEMNE ALE RESURECȚIEI CLASICISMULUI ÎN SECOLUL XX

Secolul XX a reprezentat în istoria umanității una din cele mai tensionate perioade istorice, iar din punct de vedere cultural au existat două direcții principale pe care creatorii le-au urmat: negarea trecutului sau, dimpotrivă, fructificarea valorilor sale prin respectarea tradiției. Într-o zonă greu de definit s-au aflat cei trei reprezentanți ai Expresionismului muzical austriac, curent ce sub aparenta opoziție față de trecut, prin organizarea nouă a

materialului sonor, s-a dovedit a fi, în parte, continuatorul unor elemente structurale clasice și baroce.

Compozitorul Arnold Schoenberg, mentorul acestui grup de creatori, s-a remarcat printr-o gândire muzicală puternic personalizată și printr-o atitudine critică unică, nu de puține ori contrazicându-și propriile postulate estetice.

Simfonia de cameră Op. 9 aparține perioadei tonale și postromantice a lui Schoenberg, alături de poemul simfonic *Pelleas și Melisande* Op. 5 și *Guerrelieder*. Simfonia cuprinde deja elemente de limbaj violente, înlocuind printre altele acordurile de terță cu suprapuneri de cvarte, atingând limitele tonale. Gândirea tonal-funcțională guvernează încă *opus-ul*, zonele de suspensie tonală, datorate armoniei geometrice, rezolvându-se treptat în armonii gravitaționale, uneori prin suprapunerea unei desfășurări funcționale peste una nefuncțională. Oficial, simfonia este scrisă în *Mi Major*, realitatea sonoră fiind însă cu totul alta, hipercromatizarea și inovațiile armonice reliefând o descompunere a lumii tonale.

Iminenta despărțire de tonalitate, anunțată de această simfonie, nu se manifestă evident în planul structurii arhitecturale, încă ancorată pe pilonii clasici ai secolului XIX. Aparatul instrumental utilizat este și el inovator: pare a fi o ripostă față de orchestrațiile deosebit de stufoase ale perioadei postwagneriene, ce solicitau ansambluri gigant. Schoenberg recurge la o supradimensionare a unui ansamblu cameral, cele 15 instrumente soliste depășind cu mult concepția epocii în legătură ce ceea ce se putea numi o formație camerală. Este prima lucrare de acest gen din creația sa, fiind urmată de un lung șir de lucrări similare. Componenta formației cuprinde un grup de suflători de lemn (flaut, oboi, corn englez, clarinet în *Re*, clarinet în *La*, clarinet bas în *La*, fagot, contrafagot), doi corni în *Fa* și un grup de instrumente de coarde (două viori, violă, violoncel și contrabas). Interesant este și amplasamentul pe care-l indică Schoenberg celor 15 instrumente, în scopul asigurării unei sonorități omogene, dar și a unui echilibru între voci: în rândul întâi flautul și patru instrumente de coarde, în rândul al doilea doar viola, în cel de-al treilea restul lemnelor și în ultimul rând cei doi corni, precizând în același timp că toți instrumentiștii trebuie să se afle pe același plan al scenei

Foarte importantă în desfășurarea simfoniei este prezența unui *leit-motiv* tematic, structurat în special pe cvarte perfecte.. Asistăm deci la o fuziune completă între structura lisztiană a sonatei-poem și cea franckiană a sonatei ciclice, *leit-motivul* fiind un factor de unitate a cărui prezență o putem remarca mai ales în momentele cheie ale desfășurării dramatice.

În procesul de dezvoltare a formei și genului de sonată, unul din principalele momente îl constituie creația compozitorului George Enescu.

Totuși, locul și importanța compozitorului român în istoria muzicii moderne încă se mai află în progresivă precizare și fixare. Multe din opusurile sale au la bază forma de sonată, tratată de o manieră mai clasicizantă sau, dimpotrivă, transformată, înnoită, metamorfozată în funcție de necesitățile sale expresive. Astfel, *Octetul de coarde* aduce cu sine inovații pe planul construcției, ce își au rădăcinile probabil în creația beethoveniană. Spre deosebire de sonata-poem lizztiană, într-o singură parte, aici avem de-a face cu păstrarea structurii de patru părți diferite ale genului, în schimb forma de sonată le cuprinde pe toate: prima parte (*Tres modere*) constituie expoziția, a doua și a treia (*Tres fougeux* și *Lentement*) – dezvoltarea, pentru ca finalul (*Mouvement de valse bien rithmee*) să conțină repriza. Forma creată astfel de Enescu este complet nouă și îi servește în exprimarea unui conținut emoțional deosebit. Această formă amplă este rezultatul unei creșteri și evoluții ale unor nuclee de bază în plan melodic, ritmic și timbral.

Urmărind în continuare ipostaze ale prezenței formei de *sonată-poem* sau *sonată ciclică* în creația compozitorilor secolului XX, nu putem să nu ne oprim la ultimul opus enescian, *Simfonia de cameră*, unde vom observa similarități, dar și diferențe în comparație cu structura octetului.

Cele patru mișcări, caracteristice genului de sonată, sunt integrate într-o unitate morfologică superioară, o formă ciclică, în care ideile muzicale se păstrează de la o parte la alta, se metamorfozează progresiv și nu se dezvoltă complet decât la finalul întregii lucrări.

Simfonia de cameră de Arnold Schoenberg, precum și cea enesciană, sunt fără îndoială genul de lucrări muzicale cu dublă conotație din punct de vedere al raportării evoluției istorice a genului: compozițiile reprezintă sinteze perfecte din punct de vedere structural a tuturor inovațiilor aduse formei de sonată de către compozitorii secolului XIX. Am putea spune că forma sonatei poem, prefigurată și intuită de maestrul primei Școli vieneze, își găsește împlinirea în această creație a mentorului celei de-a doua Școli vieneze, dar, mai mult decât atât, simfonia este și un punct de plecare, lucru ce se poate lesne observa în creația ulterioară a lui Schoenberg. Pe de altă parte, compoziția lui George Enescu este un punct final al întregii sale creații, o adevărată culme a gândirii sale muzicale, ce și-a găsit cel mai bine supraordonarea în forma de sonată poem.

Un caz unic în istoria muzicii îl reprezintă creația lui Stravinski. Putem observa aplecarea sa spre zone stilistice premergătoare Clasicismului, renunțând la căutările bazate pe culoare în favoarea unui gen de polifonie lineară de sorginte barocă. Regăsim în lucrări precum *Sonata pentru pian* (1924) sonorități ce amintesc de stilul încărcat din punct de vedere ornamental al clavecinistilor francezi, sau sonorități bachiene în *Concertul în mi* pentru orchestră. Ecouri ce ne întorc către izvoarele muzicii occidentale prin folosirea psalmodiei în spiritul muzicii

gregoriene, precum și a modurilor bisericești regăsim în *Simfonia psalmilor*, o lucrare ce constituie un punct de plecare al unor noi căutări de îmbogățire ale limbajului muzical, precum și ale structurii arhitecturale.

Spre sfârșitul secolului XX, asistăm la o reînnoare a tradiției, pierdută în căutările avangardei postbelice. Noile postulate estetice, bazate practic pe o redefinire a celor anterioare secolului XX, au făcut posibilă discuția despre o eventuală revenire în sfera componistică a zilelor noastre a formei de sonată, cu tot ce presupune structura sa clasică, având desigur în vedere și caracteristicile emoționale ale conflictului tematic. Nu putem vorbi în niciun caz de o continuare evolutivă din locul în care s-a produs ruptura, ci de o revenire în atenția creatorilor a unor valori estetice solide ale secolelor anterioare, metamorfozate în așa fel încât să corespundă structurii afectiv-emoțională a omului secolului XXI. Noile compoziții încearcă o sinteză, o împăcare de neconceput în deceniile anterioare, a factorilor tradiționali cu cei avangardiști.

Simfonia I *Glossă* de Viorel Munteanu este importantă în demersul nostru de urmărire a evoluției sonatei-poem, deoarece observăm inovații arhitecturale reale aplicate genului, îmbogățindu-l fără a-i afecta structura de bază.

Lucrarea, vocal-simfonică, este construită pe celebra glossă eminesciană, la rândul ei o formă literară riguros organizată. Contopirea structurii formei literare cu cea a sonatei-poem constituie aportul original al compozitorului Viorel Munteanu asupra genului în discuție. Astfel, recurența versurilor din ultima strofă a poeziei este transpusă, în plan muzical, printr-o recurență a reprizei formei de sonată. La baza construcției întregii simfonii stă un motiv ce asigură unitate conceptuală asupra întregii lucrări, având la bază un mod obținut prin fuziunea melogramelor EMINESCU(MIHAI)-ENESCU:

Arhitectura acestei simfonii este următoarea: prima parte este o sonată fără dezvoltare, în care regăsim două zone tematice contrastante, partea a doua este o dezvoltare variațională a materialului tematic din prima parte, iar partea a treia este o repriză inversată, materialul tematic fiind condensat și ușor dinamizat.

Remarcăm faptul că partea mediană este susținută aproape integral de aparatul orchestral, spre finalul său corul și tenorul solist intonând versurile ce par a fi chintesența meditației filosofice, cheia descifrării întregii glose:

Viitorul și trecutul

Sunt a filei două fețe:

Vede-n capăt începutul

Cine știe să le-nvețe.

Prima audiție absolută a Simfoniei I *Glossă* a avut loc în anul 2002 la Bacău, în cadrul Festivalului Internațional *Zilele muzicii contemporane*, bucurându-se de aprecierea criticilor și a publicului totodată.

2.ANALIZA COMPOZIȚIILOR CAMERALE

Privind către cele două secole de muzică parcurse și dorind a înțelege și a aprofunda travaliul conceperii unei lucrări în formă ciclică, am încercat aplicarea în compozițiile proprii a principiilor arhitecturii *sonatei-poem*. Încercările mele s-au materializat prin compunerea a trei lucrări camerale și a unei simfonii. Principala dificultate s-a dovedit a fi încercarea de a încadra limbajul modal exigenței formelor concepute și desăvârșite într-o epocă în care tonalitatea cunoștea perioada sa de maximă înflorire. Principiul contrastului tematic trebuia realizat cu ajutorul altor mijloace decât cele bazate pe instabilitatea gravitațională generată de tonică și dominantă. Soluția găsită a fost o resurrecție a consonanței, ce a căpătat noi valențe de stabilizare și detensionare a discursului muzical, chiar prin prezența trisonului. Toate aceste căutări au dus la rezolvarea problemelor de realizare a secțiunilor contrastante, adăugând aici și schimbarea *tempo*-ului sau a unității ritmice de bază. Se poate afirma că este și o încercare de a armoniza muzica mai veche, tonală, cu inovațiile secolului XX, lucru greu de realizat având în vedere diferențele de limbaj radicale dintre cele două secole.

Utilizarea frecventă a acestor procedee a dat naștere unei noi provocări, existând riscul fărâmițării formei în ansamblu, a realizării unui discurs muzical caleidoscopic, greu de sudat. Soluția a fost dată de forma însăși, din ciclicitatea sa, din încercarea de a utiliza cât mai puține motive generatoare care să stea la baza întregului material tematic, făcând apel la celebrele modele enunțate în capitolul anterior. S-a apelat la tehnica *leit-motivului*, la tehnica variațională și la preluarea unor secțiuni în părți diferite ale lucrării.

Aplicarea principiilor *sonatei-poem* și ale *sonatei-ciclice* în cele trei lucrări camerale au avut ca rezultat trei structuri diferite, fiecare din ele abordând o problemă diferită în crearea unității morfologice a genului. Astfel, *Sonata pentru pian* este alcătuită dintr-o singură parte ce se poate subdiviza în secțiuni contrastante, având aspectul caleidoscopic menționat anterior. Principalele secțiuni ale formei de sonată se regăsesc în ordinea lor firească, clasică: expoziția cu cele două teme contrastante, dezvoltarea structurată în cinci faze și o repriză de

mici dimensiuni cu rol concludiv, în care cele două teme apar modificate din punct de vedere structural. Cele cinci faze ale dezvoltării sunt o succesiune de mișcări contrastante (între ele regăsindu-se o parte lentă dar și un moment ce sugerează existența unui *Scherzo* deosebit de dramatic), ce prelucrează sub diverse forme materialul tematic al expoziției. În schimb, structura Cvartetului de coarde se prezintă sub forma unui monolit ce are la bază un unic motiv, (motivul *B-A-C-H*), din care vor izvorî toate temele discursului muzical. Practic această lucrare constituie un studiu de compoziție amplu pe acest motiv, prelucrat în nenumărate variante, fără a epuiza nici pe departe potențialul său generator. Forma cvartetului este o interferență între tema cu variațiuni și forma de sonată. Spre deosebire de *Sonata pentru pian*, cvartetul este structurat în trei părți ample.

În privința *Cantatei de cameră "Cântec înfinit"*, aceasta nu se înscrie în tiparele enunțate mai sus sau în capitolul anterior. Forma de sonată este atipică, supusă dramaturgiei textului. Muzica susține, completează sau ilustrează poemul poetului George Popa, un poem ambiguu, construit pe metafore cheie, cu dublu înțeles, ce stimulează un joc al imaginarului, al dinamicii muzicale, al sensibilității. Spre deosebire de cvartet, cantata cuprinde un număr de patru teme, din care două formează grupul tematic principal, una este tema secundă, elementul de contrast, și a patra este tema dezvoltării, culminația dramatică a lucrării. Adevărata organizare este realizată prin construirea fazelor dezvoltării în baza șirului lui Fibonacci, iar ca suprastructură cele trei părți durează cinci, respectiv trei și două minute.

2. 1. MATERIALUL TEMATIC AL EXPOZIȚIILOR:

Urmărind maniera de construcție a materialului tematic, observăm similitudini între *Sonata pentru pian* și *Cvartetul de coarde*. Principala asemănare constă în prezența motivului generator unic, supus dezvoltărilor variaționale și unor modificări structurale, ce dă unitate la nivel microstructural temelor principale expuse în cele două lucrări.

În ciuda unității motivice, temele din expoziția sonatei sunt puternic contrastante, realizarea conflictului dramatic făcându-se prin diferențieri între ceilalți parametri ce intră în componența discursului muzical. Caracterul ritmic sacadat al temei secunde, încadrat din punct de vedere metric în măsura de 12/8, nu are nimic în comun cu lirismul primei teme. De asemenea, realizarea acompaniamentului printr-o formulă ternară, izoritmă, induce dinamism și ritmicitate, spre deosebire de polifonia liberă a primei teme. Cel mai interesant aspect derivă din structura temelor, deosebit de diferită: liniștea emoțională introvertită a primei teme se bazează și pe echilibrul dintre fraza antecedentă și cea consecventă, pe simetria lor, pe când caracterul extrovertit, tensionat al temei secunde rezultă din

fragmentarea excesivă a liniei melodice, preluată frecvent în registrul grav al pianului, frazele fiind foarte scurte (1-2 măsuri), contorsionate și dezechilibrate.

Primă temă a cvartetului cuprinde 21 de măsuri, are un caracter sobru dar tensionat și este construită pe baza unei polifonii libere, asemănătoare cu cea din tema principală a *Sonatei pentru pian*, linia melodică fiind preluată pe rând de cele patru instrumente. Formula cromatică întoarsă este omniprezentă, atât cu rol melodic principal, dar și sub forma unui contrapunct pentru vocea ce are rol solistic. Tensiunea interioară intensă este susținută și de o dinamică foarte bogată, de la nuanțe foarte mici (*P*), la nuanțe mari (*ff*), ce se pot succede pe spații temporale reduse, sau pot fi concomitente în cazul a două voci diferite (vezi ultima măsură din exemplul de mai sus).

Ideea secundară a primei părți din cvartet pornește din măsura 28 și are o substanță dramatică ceva mai lejeră, am putea spune că se caracterizează printr-un ritm dansant. Din punct de vedere microstructural motivul B-A-C-H este prezent prin câteva dintre variantele sale, dar mai regăsim și unele forme lărgite intervalic ale formulei cromatice întoarse.

Structura tematică a *Cantatei de cameră*, reprezintă un caz special, necomparabil cu cel al lucrărilor anterioare. Expoziția acestei compoziții nu înșiruie materialul tematic într-o ordine firească, clasică, ci are un caracter aparent liber, atipic. Structura tematică a cantatei cuprinde patru teme ample, două dintre ele alcătuind un grup tematic principal, o alta constituind tema secundă (elementul de contrast), iar cea de-a patra fiind așa numita temă a dezvoltării, singura ce nu este supusă în niciun fel tratării motivice sau variaționale. Spre deosebire de temeale lucrărilor analizate anterior, bazate pe un motiv unic, în cantată observăm că nu mai avem de-a face cu o unitate motivică, fiecare temă fiind construită pe baza unor microstructuri diferite.

2. 2. MANIERE DE DEZVOLTARE

Tratarea materialului tematic în cele trei compoziții nu se realizează doar în dezvoltarea formei de sonată. Zone ample din cadrul expozițiilor (punți, tranziții) sunt de fapt mici momente ce prelucrează materialul tematic preexistent sau, dimpotrivă, care anticipă desfășurări tematice ce urmează a fi intonate.

Dezvoltările propriu-zise ale celor trei lucrări au la bază tehnica variațională, desfășurarea lor întinzându-se pe zone ample ce cuprind, din punct de vedere al genului, părți cu structuri și mișcări diferite. În cazul *Sonatei pentru pian* dezvoltarea se structurează în cinci faze bine delimitate, contrastante, asimetrice, faza a-IV-a constituind de fapt partea lentă, ea însăși având forma unui *lied* cu material tematic propriu, realizat prin ornamentarea celulei generatoare sau a subfazei I din tema principală. *Cvartetul de coarde*, având trei părți bine

delimitate, cuprinde dezvoltarea primei părți, structurată în patru faze, dar tot tratări variaționale constituie și partea a doua în întregime, precum și prima jumătate a celei de-a treia părți. Dezvoltarea *Cantatei de cameră* începe în prima parte și are în componența sa și partea a doua integral.

Construcția Cvartetului s-a realizat ținând seama de elaborarea unei forme complexe ce îmbină tema cu variațiuni și sonata. Un alt plan însă îl reprezintă tratarea motivului B-A-C-H, structură de bază a întregului discurs muzical. Toate temele cvartetului sunt generate de acest motiv, iar dezvoltările ample au ca prim scop tratarea sa.

Din cele 24 de variante ale sale, obținute prin permutări ale celor patru sunete ce intră în componența sa, pe parcursul celor trei părți ale lucrării întâlnim 17. Acestea sunt: 1) B-A-C-H, 2) B-A-H-C, 3) B-C-H-A, 4) B-H-C-A, 5) A-B-H-C, 6) A-C-H-B, 7) A-H-C-B, 8) C-A-B-H, 9) C-B-A-H, 10) C-B-H-A, 11) C-H-A-B, 12) C-H-B-A, 13) H-A-B-C, 14) H-B-A-C, 15) H-B-C-A, 16) H-C-A-B, 17) H-A-C-B.

Cele șapte permutări neutilizate sunt: 1) B-C-A-H, 2) B-H-A-C, 3) A-B-C-H, 4) A-C-B-H, 5) A-H-B-C, 6) C-A-H-B, 7) H-A-C-B.

2. 3. CONSIDERENTE PRIVIND ELEMENTELE DE LIMBAJ. ARMONIA ȘI POLIFONIA.

Limbajul însă este unul și același pentru toate cele trei compoziții, tonal-modal, susținut de o armonie gravitațională. Deși nu există o stabilitate modală sau tonală pe zone ample, motivul fiind în special abundența cromatizărilor, există aproape întotdeauna un centru gravitațional puternic ce reușește să rezolve tendința de disoluție a organizării limbajului. Puține sunt cazurile în care acești centri au rol de tonică, fiind vorba doar de momentele de imixtiune ale organizării tonale, ei în general sunt niște repere de la care pornește și către care tinde tot discursul sonor, între aceste două momente evoluția armonică fiind liberă, uneori greu de anticipat.

Există o supraordonare a acestor centri, succesiunea lor nefiind întâmplătoare. De obicei reprizele au tendința de a nivela centrul gravitațional, aducând temele în aceeași lume sonoră ce tinde spre același punct de sprijin.

Interesantă este aplicarea acestui principiu în structura *Cantatei de cameră*, lucrare în care granița dintre tonal și modal este imperceptibilă, fiind trecută în ambele direcții de foarte multe ori fără nici o reținere. Nivelarea centrilor gravitaționali se produce în ultima parte, aceasta având drept finală sunetul *fa*. Acestui principiu i se supune însă și tema dezvoltării, reluată de asemenea în partea finală a reprizei, cu toate că aceasta este scrisă în cel mai pur limbaj tonal. Este evident că grija pentru unitatea centrului gravitațional în reprizele tuturor

lucrărilor camerale analizate în teză este un principiu clasic, utilizat pentru a detensiona contrastul tematic al expozițiilor.

O altă construcție ce organizează succesiunea centrilor gravitaționali este fuga din partea a treia a *Cvartetului de coarde*, La nivel macrostructural trebuie observată organizarea pe baza motivului *B-A-C-H*, centrii gravitaționali succedându-se în această ordine: expoziția - *re*, repriza mediană I – *do#*, repriza mediană II – *mi*, repriza mediană III – *mi b*. Este evident că percepția acestei supraorganizări este minimă la nivelul unei audiții, însă din punct de vedere al arhitecturii are o puternică motivație prin exacerbarea valențelor generatoare ale motivului. În cele din urmă poate fi considerată și un alt fel de realizare variațională, transformând fiecare din cele patru sunete ale motivului în piloni gravitaționali în jurul cărora se organizează structuri complexe.

Permanentă alternanță dintre contrapunctul liber și cel imitativ, mai sever sau, dimpotrivă, mai relaxat, contribuie la realizarea zonelor afective mai încărcate din punct de vedere dramatic sau mai lirice. Tensionarea și detensionarea discursului muzical se regăsesc în mod evident și în țesătura polifonică, a cărei densitate și rigoare sunt departe de a fi constante.

Cea mai elaborată secțiune din punct de vedere contrapunctic este fuga din finalul celei de-a treia părți a cvartetului, moment supus analizei în subcapitolul anterior. Realizarea unei fugi modale a constituit o provocare, deoarece era nevoie de o adaptare a limbajului muzical într-o așa manieră încât să nu afecteze sub niciun aspect structura barocă a formei. Lipsa planului tonal a dat naștere nevoii unei supraorganizări a centrilor modali și a înlocuirii prin aceasta a polilor gravitaționali ai tonalității. Am prezentat deja felul în care organizarea modurilor (și implicit a subiectului, contrasubiectelor obligate și a reprizelor interioare) s-a realizat cu ajutorul motivului *B-A-C-H*.

La polul opus al organizării polifonice riguroase de tip baroc se află limbajul heterofonic, aflat la granița dintre omofonie și polifonie. Prezența sa se poate percepe pe zone ample din toate cele trei compoziții, constituind în special baza pentru secțiunile lirice ale discursului musical.

Încercarea de contopire a tradiției clasice cu noile inovații de limbaj ale secolului XX s-a dovedit a fi cel mai greu de realizat tocmai în această zonă armonico-polifonică. Imposibilitatea de a separa cei doi parametri, dar și includerea lor într-un sistem de organizare sonoră mai amplu (tonal, modal sau atonal) creează probleme componistice complexe, mai ales de factură stilistică. Susținerea unor structuri arhitecturale ample, de genul *sonatei-poem*, fără a avea la bază un sistem de organizare sonoră bine definit, este imposibilă. Utilizarea mai multor sisteme de organizare a materialului sonor se transformă astfel dintr-un factor

destabilizator într-unul de varietate coloristică și afectivă, într-o alăturare nondistructivă între vechi și nou, tonalitate și atonalism, consonanță și disonanță.

2. 4. DINAMICA, REGISTRELE SI VARIETATEA TIMBRALĂ

Alături de arhitectură, prelucrare motivică sau variațională, armonie și polifonie, deosebit de important în construcția dramatico-afectivă a unei compoziții este factorul coloristic, ce ține de specularea valențelor dinamice și timbrale ale sunetului. Dificultățile apar atât în cazul lucrărilor ce se caracterizează prin omogenitate timbrală, cât și în cazul formațiilor camerale ce au în componența lor instrumente de factură diferită, unde pericolul unor sonorități “pestrițe”, stridente, trebuie evitat prin abordarea unor mixturi timbrale bine armonizate, în scopul obținerii unei omogenități coloristice (cazul *Cantatei de cameră*).

În primul caz nu există riscul unor combinații nefericite, punându-se în schimb problema apariției unui gen de monotonie sonoră ce ar putea umbri realizările de ordin arhitectural sau armonico-polifonic. Problema existenței unui discurs muzical inert se poate rezolva doar prin specularea posibilităților tehnice ale instrumentelor respective, în care includem și anumite efecte specifice, având însă grijă în a nu exagera frecvența lor. Excesul utilizării efectelor instrumentale este la fel de nociv, din punct de vedere al percepției produsului sonor finit, ca și monotonia mai sus amintită. Cu ajutorul jocului de registre se pot obține și anumite efecte timbrale inedite, principala condiție fiind încălcarea anumitor reguli ale scriiturii clasice. În cazul formațiilor monotimbrale, recurgerea la efecte instrumentale de tipul celor din exemplul de mai sus (flagiolet), reprezintă una din manierele posibile de îmbogățire coloristică a discursului muzical. Alte efecte abordate sunt *tremollo*, *glissando* și *pizzicato*.

Maniera de atac are de asemenea un rol important în modificarea calității sunetului, la baza acesteia existând întotdeauna motivații de ordin afectiv. Deși este în general un atribut al interpretului, există câteva momente unde aceasta este notată explicit în partitură, prin termenii *dolce* sau *pesante*.

Probleme reale de ordin timbral întâlnim în *Cantata de cameră*, o lucrare mai amplă din punct de vedere al structurii ansamblului instrumental. Componența formației camerale cuprinde un cvartet de suflători din lemn (flaut, oboi, clarinet și fagot), un trio de coarde (vioară, violă și violoncel) și pianul. Contrar principiilor clasice, rolul preponderent pe parcursul desfășurării muzicale revine suflătorilor și pianului, lăsând corzilor sarcina fundamentului armonic. Scurtele momente solistice ale instrumentelor de coarde devin astfel mai pregnante, mai bine definite. Pianul, prin posibilitățile sale polifonice deosebite, dar și prin ambitusul său generos, are mai multe atribuții în cadrul ansamblului: susține momente

solistice, completează structurile armonice, iar din punct de vedere timbral este liantul principal dintre instrumentele de suflat și cele de coarde.

Nu s-a lucrat pe compartimente în care să se grupeze instrumentele din aceeași familie, ci în general s-a urmărit armonizarea timbrilor între instrumente de factură diferită (vezi ex.90). Întrucât grupul instrumentelor de suflat se caracterizează ca fiind cel mai bogat din punct de vedere al varietății timbrale (fiecare instrument având sonoritatea sa inconfundabilă), s-au putut realiza timbre noi prin folosirea mixturilor. Sonorități noi au fost obținute și prin combinații timbrale în registre extreme. Deși regula pare a fi un anumit gen de armonizare a compartimentelor sonore, trebuie menționat faptul că există și momente în care acestea se individualizează foarte bine. O permanentă încercare de contopire nu poate fi benefică, riscul fiind un anumit gen de pastă sonoră lipsită de contraste. Diversitatea necesară și în cazul instrumentației, așa cum a fost urmărită în realizarea tuturor celorlalți parametri sonori, impunea și specularea sonorităților deosebit de expresive ale fiecărui compartiment în parte.

2. 5. RELAȚIA MUZICĂ-TEXT ÎN CANTATA DE CAMERĂ „CÂNTEC INFINIT”

Una din marile provocări la care este supus un compozitor ce abordează un gen vocal-instrumental, indiferent că este vorba de un *lied* sau de un oratoriu, este aceea de a ilustra corect din punct de vedere muzical mesajul afectiv al textului. Orice stângăcie, sau orice licență cu o așa-zisă explicație de ordin muzical, are ca efect denaturarea mesajului inițial al cuvântului, ceea ce duce implacabil la o nedorită devalorizare a operei literare.

Poemul *Cantec infinit* sugerează fenomenologia creației și conflictul consecutiv care ia naștere dintre finit și infinit.

După primul cuvânt divin, care proclamă nașterea luminii, începe fenomenologia creației:

o mână-a-ngenuncheat pe torsul nins

o orgă a răspuns în necuprins

Din punct de vedere muzical, acest distih este enunțat de cei doi soliști, tocmai sub forma unui dialog ce întărește principiul cauzei și al efectului: gestul creator al mâinii, ce inițiază ritmul cosmic primordial, Declanșează cântul orgii ce induce armonia în organizarea formelor. Tocmai din acest motiv primele două versuri constituie expoziția formei de sonată: expunerea Cuvântului ce ulterior dă naștere dezvoltării întregului Cosmos.

Alegera a două voci, una feminină și una bărbătească, pentru expunerea textului, are atât motive ce țin de dramaturgia cantatei, cât și argumente legate de ideile filosofice ale poemului. Antiteza *finit- infinit* poate fi transferată de la polul cosmic, la polul uman: principiul masculin și principiul feminin.. Aceste forme contopite nasc un sens, eternitatea modelului uman: viață, moarte, renaștere, ce se desfășoară între materialitate, inimă și *negrăit*.

Construcția dezvoltării muzicale coincide cu prezentarea formării Universului. Organizarea bazată pe *șirul lui Fibonacci* (pornind de la valorile mari către cele mici, deci în ordine descrescătoare) sugerează ordinea în care au fost create lumea exterioară și cea interioară: întâi lucrurile mari (privind prin prisma omului): cerul, apele, ziua și noaptea, luminătorii, și în final viețuitoarele și omul.

Sufletul omului (sugerat de cuvântul *inimă*) este descris muzical într-un limbaj pur, tonal, argumentul compozitorului fiind nevinovăția ființei plămădite *după chipul și asemănarea* Creatorului.

Tensiunea inițială a părții secunde a cantatei, sugestie timidă a ciocnirii forțelor ce au dus la construcția a tot ceea ce ne înconjoară, și cu care ne contopim, conduce la liniștea din finalul acestei părți, ce dorește să descrie ordinea lucrurilor deja așezate, aflate în echilibru: Universul creat, distrus, apoi recreat, acest ciclu fiind infinit.

Pentru această fază a creației nu mai e nevoie de cuvinte (absența soliștilor din partea secundă), fenomenele se succed singure prin momente de tensionare și detensionare, până la atingerea echilibrului perfect.

Repriza, urmând întocmai filosofia clasică a formei de sonată, aduce cu sine liniștea, stingerea conflictului. Primul vers al ultimului distih este o reluare a primului vers al poeziei, acesta fiind argumentul construcției reprizei formei de sonată în acest moment.

3.ANALIZA SIMFONIEI I

Simfonia I continuă și dezvoltă linia neoclasică începută odată cu *Sonata pentru pian*, trecând prin *Cvartetul de coarde* și *Cantata de cameră*, fructificând realizările arhitecturale ale acestor trei lucrări și încercând pe mai departe să deschidă noi provocări de ordin structural.

3. 1. TRANSFORMĂRILE TEMELOR PÂNĂ LA CONTOPIRE ORGANICĂ :

Procesul evolutiv al tematismului acestei simfonii își are originile în introducere, locul în care regăsim germenii motivici ai întregii desfășurare muzicale ulterioare. Elementele constitutive ale temei principale se adaugă treptat, într-un proces cumulativ, pornind de la sugestii a ceea ce va fi motivul principal, până la definitivarea sa.

Prima parte a simfoniei debutează cu expunerea temei principale. Se poate observa că este contrapunctată de violoncele și contrabasuri cu o contramelodie ce nu reprezintă altceva decât o primă variațiune a temei principale. Putem afirma astfel că prelucrarea variațională a temei începe chiar din momentul enunțării formei sale definitive, prin suprapunerea acestui contrapunct în planul grav al ansamblului orchestral.

Tema a doua apare prima dată începând cu măsura 35 a primei părți, fiind din punct de vedere al organizării planului gravitațional al întregii structuri în zona diametral opusă a temei principale. Realizarea contrastului tematic a fost urmărită la nivelul mai multor parametri: latura ritmică a ideii secundare nu mai este rigidă, ci are un caracter liber, susținerea armonică și polifonică este minimală, axată în special pe o pedală și câteva inserții heterofonice, dramatismul primei idei fiind contrabalansat de acest gen de lirism *quasi rubato* al celei de-a doua. Diferit este și limbajul celor două teme, prima încadrându-se în mod evident într-o tonalitate lărgită, hiper cromatizată, în timp ce a doua este modal-diatonică, singurul element cromatic fiind scordatura din cea de-a patra măsură, pasageră (*mi-mi b*), ce îndeplinește un rol de dominantă în contextul armonic al modului eolian.

Cea de-a treia temă, a părții secunde, nu apare în mod direct, precum tema a-II-a, ci este și ea pregătită prin enunțarea în diferite forme a motivului său generator, începând cu scurta secțiune tranzitivă din finalul primei părți.

Toate cele trei teme ale simfoniei sunt prezentate doar de două ori în forma lor neprelucrată: cele două teme ale primei părți le regăsim, desigur, în expoziție și în scurta repriză a acesteia, iar tema părții secunde este intonată de două ori într-un interval temporal redus, a doua oară într-o formă amplificată din punct de vedere al componenței orchestrale.

Deși este construită pe baza aceluiași motiv cu tema I, deci constituie de fapt o prelucrare variațională a acesteia, merită să amintim tema cu care debutează partea a-III-a. Pregația ritmică și caracterul său unic în contextul melodic al lucrării o impun ca pe o structură tematică în adevăratul sens al cuvântului, înrudirea sa cu tema I, pe cât este de evidentă din punct de vedere grafic, pe atât de greu este de distins în momentul unei audiții.

Sinteza tematică nu înseamnă simpla suprapunere a motivelor generatoare, ci reprezintă mai curând nașterea unei noi structuri tematice în a cărei alcătuire să intre toate motivele. Tema astfel obținută cuprinde măsurile 111-133 ale ultimei părți. În alcătuirea sa intră trei fraze, ușor de delimitat, din care ultima se poate subdiviza în două subfrazе de câte trei

măsuri. Prima frază realizează sinteza melodică, melodia fiind parametrul cel mai exploatat în aceste nouă măsuri (111-119). Observăm că nu este vorba despre o simplă utilizare a motivelor generatoare sau a unor forme derivate lor, ci avem de-a face chiar cu un proces de fuziune motivică prin valorificarea intervalelor comune ale submotivelor ce intră în componența lor

Fraza a doua a temei de sinteză este structurată pe două planuri strict delimitate din perspectiva tuturor parametrilor sonori, mai puțin din cel al dinamicii. Din punct de vedere dramatic asistăm pe parcursul celor opt măsuri ale frazei secunde la o permanentă tensionare, realizată în special prin adăugarea progresivă a partidelor, pornind din registrul grav către cel acut, dar și printr-o creștere gradată a dinamicii.

Fraza a treia (măs. 128-133 ale ultimei părți) este compusă din două subfraze de câte trei măsuri, simetrice și din punct de vedere al succesiunii elementelor. Planurile timbrale diferite cuprind motivele în formele lor inițiale sau tratate din punct de vedere variațional, fără însă a mai asista la combinarea unor secțiuni din motive diferite, precum am observat în prima frază, în structura aceleiași linii melodice.

Întreaga temă de sinteză reprezintă o repriză organizată pe cu totul alte principii decât cele cristalizate în perioada clasicismului vienez. Putem remarca de asemenea mobilitatea tuturor temelor din această compoziție, supuse permanent dezvoltărilor de diferite forme. Tratarea materialului motivic este permanentă, chiar pe parcursul unei simple enunțări a unei idei, ceea ce are ca rezultat faptul că temele apar în forme complete de foarte puține ori, în contextul unei audiții impunându-se mai curând motivele generatoare decât ideile în ansamblu.

3. 2. SINTAXA MUZICALĂ

Prelucrarea perpetuă a materialului motivic se realizează pe întreg parcursul simfoniei însă există secțiuni în care prelucrarea tematică devine un scop în sine și o formă de îmbogățire a limbajului muzical. Ele pot fi cu ușurință localizate ca fiind dezvoltarea din cadrul primei părți a lucrării, variațiunile din cea de-a doua parte și prima secțiune a ultimei mișcări, în caracterul unui *Scherzo*. Dacă dezvoltarea primei părți respectă cu fidelitate maniera clasică de tratare a materialului muzical, precum și forma de organizare a unei asemenea secțiuni, celelalte structuri dezvoltătoare se caracterizează printr-o libertate mult mai mare, derivată din organizarea lor în forme arhitecturale ce în mod normal nu se supun travaliului prelucrării tematice: *Scherzo*-ul, forma de *lied*, etc.

Transformarea unor faze diferite ale dezvoltării la nivelul genului în structuri ce sugerează mișcări și forme diferite, ce aparțin firesc genului simfoniei, are scopul de a evidenția atât unitatea structurală a întregii lucrări, cât și componentele, părțile, ce aparțin prin tradiție speciei în cauză. Dezvoltarea primei părți se caracterizează prin claritatea organizării materialului, fiind împărțită în faze bine delimitate.

O altfel de abordare a prelucrării materialului tematic, atât din punct de vedere structural cât și arhitectural, regăsim în partea lentă a compoziției, o construcție variațională, atât în sensul casic (succesiunea temei și a variațiunilor) cât și în sensul larg răspândit în creația compozitorilor moderni și contemporani (variațiunea continuă). Realizarea unei sinteze de acest fel a pus unele probleme reale de ordin stilistic, mai ales în planul succesiunii variațiunilor, dar și în cel al conținutului fiecăreia. Aparent tehnica variațională clasică nu poate fi compatibilă cu tehnica variațională continuă, însă în acest caz s-a recurs la o soluție în care cele două tehnici variaționale se pot contopi. Din punct de vedere arhitectural distingem existența a cinci variațiuni bine delimitate, incluzând aici și prima expunere, bazate în special pe prelucrarea ornamentală, armonică și timbrală a temei părții secunde, notă discordantă făcând doar cea de-a patra, o structură de sinteză, în care putem distinge cu ușurință și prezența motivelor generatoare ale temelor din prima parte

Atribuirea termenului de *Scherzo* ultimei părți se referă doar la conținutul expresiv, la caracter, structura arhitecturală neavând nimic în comun cu forma clasică inițiată de Beethoven, fiind mult mai liberă și mai dezvoltătoare. La o analiză atentă realizăm că avem de-a face cu o succesiune de variațiuni libere ce tratează toate motivele principale constitutive ale structurii tematice a simfoniei, în care putem regăsi o anumită ciclicitate a ideilor și un scurt moment cu rezonanțele caracteristice unui *Trio* (măs. 47-64).

Muzica acestei secțiuni se detașează din punct de vedere dramatic de întreaga desfășurare a compoziției, fiind plină de contraste la nivelul tuturor parametrilor. Contopirea tematică din secțiunea imediat următoare, repriza întregii simfonii, nu ar putea avea o motivație puternică de ordin afectiv în absența acestei violente ciocniri a ideilor din *Scherzo*. Detensionarea ce se produce în repriză este consecința directă a încheșării și a violenței limbajului din prima jumătate a părții finale și rezultatul eliberării unei acumulări de dramatism produs pe parcursul primelor două părți.

Simfonia nu cuprinde organizări armonice geometrice și nici structurări ale materialului sonor de ordin atonal în ciuda manierei moderne de prelucrare a materialului motivic. Toate tratările variaționale ce au presupus operarea de modificări la nivelul structurii modale, permutări, suprimări sau adăugări de elemente, au fost voit realizate în perfectă concordanță cu un plan armonic bine stabilit, pentru a evita apariția unui limbaj artificial, nongravitațional.

ÎNCHEIERE

Structura lucrării de față așează prezentarea diferitelor compoziții într-o ordine cronologică. Dorim să subliniem faptul că nu ideea unei *evoluții a muzicii* a stat la baza acestei organizări ci, dimpotrivă, ideea continuității și perpetuării în toate epocile a unor valori indisolubile ce țin în special de cele mai lăuntrice și intime zone ale sufletului omenesc. De fapt muzica nici nu evoluează, nici nu involuează, iar transformările suferite de-a lungul timpului țin doar de partea formală, fondul rămânând nealterat.

Sonata pentru pian, Cvartetul de coarde, Cantata de cameră „Cântec infinit” și Simfonia I reprezintă abordări diferite, cu ansambluri instrumentale sau vocal-instrumentale diferite, ale formei de sonată-poem. Nu se vor a fi compoziții temerare în care să fie experimentate noi forme de expresie muzicală, după cum nu sunt nicidecum, prin neoclasicismul lor structural și emoțional, un manifest împotriva altor forme de manifestare a creației muzicale contemporane.

BIBLIOGRAFIE

1. Alșvang, A. – *Beethoven* (traducere din limba rusă de Liviu Rusu și Paul Donici), Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1961;
2. Bălan, George – *Cazul Schoenberg*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1974;
3. Benteoiu, Pascal – *Capodopere enesciene*, Editura muzicală, București, 1984;
4. Benteoiu, Pascal – *Gândirea muzicală*, Editura muzicală, București, 1975;
5. Benteoiu, Pascal – *Imagine și sens*, Editura muzicală, București, 1971;
6. Benteoiu, Pascal – *Opt simfonii și un poem*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2007;
7. Berger, Wilhelm Georg – *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, Editura muzicală, București, 1979;
8. Berger, Wilhelm G. – *Dimensiuni modale*, Editura muzicală, București, 1979;
9. Berger, Wilhelm Georg – *Estetica sonatei romantice*, Editura muzicală, București, 1983;
10. Berger, Wilhelm Georg – *Estetica sonatei moderne*, Editura muzicală, București, 1984;
11. Bogdan, Vasile – *Ei l-au cunoscut pe Enescu*, Editura Ion Creangă, București, 1987;
12. Buciu, Dan – *Elemente de scriitură modală*, București, Editura muzicală, 1981;
13. Cristian, V. – *Wolfgang Amadeus Mozart*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1958;
14. ****Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers enciclopedic, București, 2000;
15. ****Dicționar de termeni muzicali*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1984;
16. D Indy, Vincent – *Cesar Franck* (traducere din limba franceză de Bogdan Moroianu), Editura muzicală, București, 1982;
17. Firca, Gheorghe – *Structuri și funcții în armonia modală*, Editura muzicală, București, 1988;
18. Firca, Gheorghe – *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura muzicală, București, 1966;
19. Herman, Vasile – *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Editura muzicală, București, 1977;
20. Honegger, Arthur – *Sunt compozitor*, Editura muzicală, București, 1966;
21. Iliuț, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. 3, *Muzica secolului al-XX-lea*, Editura muzicală, București, 1987;
22. Manovici, George – *Crochiuri în alabastru*, Editura Axa, Botoșani, 2003;
23. Munteanu, Viorel – *Roman Vlad – modernitate și tradiție*, Editura muzicală, București, 2001;
24. Nemescu, Octavian – *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura muzicală, București, 1983;
25. Niculescu, Ștefan – *Reflecții despre muzică*, Editura muzicală, București, 1980;
26. Popa, George – *Orfeu și Euridice*, Editura Junimea, Iași, 1986;
27. Schoenberg, Arnold – *Fundamentele compoziției muzicale* (traducere și adaptare de Neonila Negură și Alexandru Hrubaru), Editura Institutului Național pentru Societatea și Cultura Română, 1998;
28. Schonberg, Harold C. – *Viețile marilor compozitori* (traducere de Anca Irina Ionescu), Editura Lider, București;
29. Stravinski, Igor – *Poetica muzicală*, Editura muzicală, București, 1967;
30. Terenyi, Ede – *Armonia muzicii moderne*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001;
31. ****The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; Editat de Stanley Sadie, editor executiv John Tyrrell, editia a-II-a, Londra, Macmillan Publishers Limited, 2001

32. Varga, Ovidiu – *Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu*, Editura muzicală, București, 1983;
33. Vasiliu, Laura – *Articularea și dramaturgia formei muzicale în Epoca modernă (1900-1920)*, Editura Artes, Iași, 2002;
34. Vieru, Anatol – *Cartea modurilor*, vol.I, Editura muzicală, București, 1980;
35. Vlad, Roman – *Istoria dodecafoniei* (traducere de Irina Passa și Viorel Munteanu), Editura Național, 1998;
36. Weinberg, I. – *Haydn*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1964;
37. Weinberg, I. – *Mozart*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962.