

ADRIAN CIOBAN

***CREAȚIA MUZICALĂ PENTRU OBOI
A SECOLULUI XX
ASPECTE TEHNICE ȘI
INTERPRETATIVE***

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
CIOBAN, ADRIAN

**Creația muzicală pentru oboi a secolului XX : aspecte tehnice
și interpretative** / Adrian Cioban. - Cluj-Napoca : MediaMusica,
2019

Conține bibliografie

ISMN 979-0-707655-52-8

ISBN 978-606-645-118-5

78

© Copyright, 2019, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

 Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25
tel. / fax 0264-591242

CUPRINS

INTRODUCERE	5
Evoluția oboiului din perspectiva creației muzicale.....	7
Lucrări reprezentative în creația pentru oboi a secolului XX.....	15
Francis Poulenc (1899–1963) –	
<i>Sonata pentru oboi și pian (1962)</i>.....	15
Francis Poulenc – date biografice, creație	15
Sonata pentru oboi și pian (1962) – analiza lucrării	17
Benjamin Britten (1913–1976)	
<i>Șase Metamorfoze după Ovidiu (1951), op. 49</i>.....	38
Benjamin Britten – date biografice, creație	38
Oboiul în lucrările camerale ale lui Benjamin Britten (Phantasy Quartet, Two Insect Pieces, Temporal Variations, Six Metamorphoses after Ovid)	40
Șase Metamorfoze după Ovidiu (1951) – analiza lucrării	41
Pan	43
Phaeton	46
Niobe	51
Bacchus.....	54
Narcissus.....	57
Arethusa.....	61
Concluzii.....	64
Isang Yun (1917–1995) – <i>Piri für Oboe solo (1971)</i>.....	66
Isang Yun – date biografice.....	66
Universul creației.....	71
Influențe din cultura asiatică și cea europeană în lucrările lui Isang Yun.....	71
Influențe din religia și filosofia asiatică în creația lui Isang Yun; conceptul Hauptton	77
Lista lucrărilor compuse de Isang Yun	83
Elemente noi de notație, tehnici noi de execuție inspirate din muzica tradițională asiatică în creația lui Isang Yun	87

Piri für Oboe solo (1971) – analiza lucrării	91
Concluzii	104
Edgar Varèse (1883–1965) – <i>Octandre</i> (1923)	105
Edgar Varèse – date biografice, creație	105
Elemente esențiale ale tehnicii componistice în creația lui Edgar Varèse – procese în loc de forme, audiție în loc de analiză.....	108
Edgar Varèse – <i>Octandre</i> (1923) – analiza lucrării.....	112
Concluzii	129
Sigismund Toduță (1908–1991) – <i>Concertul pentru oboi, corn englez / oboi d’amore și orchestră de coarde</i> (1985–1989)	132
Sigismund Toduță – repere biografice.....	132
Universul creației, lista lucrărilor compuse de Sigismund Toduță.....	133
Recitativo	144
Arioso	146
Finale	148
Concluzii	151
Bibliografie	155
Anexa.....	163
Repertoriul pentru oboi – secolul XX (lucrări reprezentative)...	163

INTRODUCERE

În prezenta lucrare având ca titlu *Creația muzicală pentru oboi – aspecte tehnice și interpretative* doresc să aduc în prim plan repertoriul modern și contemporan dedicat oboiului, abordând lucrări reprezentative, unele mai puțin cunoscute publicului din România. Toate lucrările propuse spre analiză fac parte din repertoriul propriu, acumulat în perioada studenției la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca și îmbogățit în cadrul studiilor mele postuniversitare de masterat la *Hochschule der Künste Bern* din Elveția. Aceste lucrări sunt deosebit de importante, de referință pe plan mondial, nelipsind din acest motiv din programele impuse ale concursurilor internaționale pentru oboi. Pe parcursul studiilor de doctorat, în paralel cu abordarea analitică, am avut plăcerea să și interpretez aceste lucrări, unele în primă audiție în România, în cadrul unor recitaluri și concerte organizate la Academia de Muzică din Cluj-Napoca și la alte instituții de cultură din România. Captivat de creația muzicală contemporană, am avut ocazia să intru în contact cu o serie de lucrări interesante în care am descoperit o multitudine de principii noi, elemente inovatoare care mi-au atras în mod special atenția, simțind impulsul de a le înțelege și a le aprofunda. Astfel, am pătruns în atmosfera creată de noile efecte sonore realizate prin intermediul noilor tehnici de execuție, noțiuni caracteristice creației muzicale pentru oboi a secolului XX. În abordarea acestui subiect am constatat faptul că literatura de specialitate este în general destul de cuprinzătoare în acest domeniu, dacă privim creația contemporană în ansamblul ei. În schimb, dacă urmărim în particular doar evoluția oboiului în literatura contemporană, și

mai precis dezvoltarea tehnicilor noi de execuție, observăm că referințele la această tematică sunt mult mai reduse ca volum, rezumându-se la un număr foarte mic de lucrări de specialitate din alte țări (Germania, SUA, Italia) elaborate în limbi străine și cu un cuprins relativ succint.

Această lucrare, elaborată atât pe coordonate analitice cât și în urma experienței practice în interpretare, se adresează în primul rând elevilor, studenților și instrumentiștilor oboiști, dar în aceeași măsură și profesorilor, compozitorilor, tuturor celor captivați de pulsația energetică a creației muzicale contemporane.

EVOLUȚIA OBOIULUI DIN PERSPECTIVA CREAȚIEI MUZICALE

Evoluția tehnică și interpretativă a oboiului de la origini și până la forma sa actuală a fost impulsionată de cooperarea dintre marii compozitori, oboiști și renumiți constructori de instrumente. Au fost construite astfel modele tot mai perfecționate, prin intermediul cărora interpretarea lucrărilor muzicale existente a fost în permanență facilitată. În secolul al XIX-lea, lucrările unor compozitori precum Berlioz sau Wagner au început să pună probleme tehnice serioase oboiștilor. Modelul oboiului *Triébert 6 bis*, finalizat în anul 1906 în colaborare cu Georges Gillet, profesor la Conservatorul din Paris, a ridicat în sfârșit nivelul tehnic al instrumentului peste cel al cerințelor literaturii existente. Din acest moment, au mai fost necesari încă 40 de ani până când compozitorii au început să exploateze instrumentul la potențialul său maxim, fiind tot mai mult inspirați de noile posibilități tehnice ale acestuia.

În perioada barocă oboiul a fost prezent într-o mare măsură în lucrările compozitorilor epocii. Dacă ne gândim la barocul german regăsim în cantatele lui Johann Sebastian Bach, în faimoasele *Concerte Brandenburgice* sau în *Oratoriul de Crăciun* nenumărate pasaje solistice dedicate oboiului. Compozitorii germani Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann au compus de asemenea o serie de sonate și concerte pentru oboi, oboiul era des auzit în ample solo-uri în alte genuri muzicale ale vremii: opere, balet, mise, patimi. În Italia, în aceeași perioadă se remarcă sonatele și concertele pentru oboi ale lui Antonio Vivaldi, lucrări

considerate ca fiind de mare virtuozitate de către oboiști. O lucrare emblematică pentru această perioadă de referință ar fi celebrul *Concert pentru oboi în re minor* de Alessandro Marcello, pentru publicul meloman, poate cea mai cunoscută lucrare din repertoriul oboistic. În Franța, oboiul apare pentru prima dată într-o partitură orchestrală, în *L'amour malade* de Jean-Baptiste Lully, în anul 1657, iar compozitorul François Couperin dedică oboiului renumita serie de concerte *Les Concerts royaux et Les goûts reunits*.¹ Între anii 1716-1719, Jan Dismas Zelenka, cel mai renumit compozitor ceh al epocii baroce, a compus șase trionsonate pentru două oboae și fagot. Aceste sonate sunt recunoscute în rândul oboiștilor ca fiind primele lucrări structurate într-o manieră care forța limita posibilităților tehnice ale instrumentiștilor vremii. Chiar și în ziua de astăzi, prin intermediul oboiului modern, multe dintre lucrările baroce sunt dificil de interpretat din punct de vedere tehnic. Trebuie să ne gândim că la acea vreme oboiul baroc era înzestrat doar cu două clape, nivelul artistic al vremii fiind explicabil mai mult prin nivelul ridicat al artei interpretative a instrumentiștilor și mai puțin prin perfecțiunea tehnică de atunci a instrumentului.

În Clasicism, oboiul nu a evoluat semnificativ din punct de vedere al construcției și al posibilităților tehnice. Instrumentul rămâne încă o lungă perioadă de timp la forma sa rudimentară cu două clape, important însă de remarcat este faptul că ambitusul se va extinde treptat, în special în registrul supra-acut, până la sunetul *fa3*. Compozitorii Wolfgang Amadeus Mozart și Carl Philipp Emanuel Bach au compus în această perioadă concerte pentru oboi, deosebit de apreciate. În *Cvartetul în Fa major* cu trio de coarde de W. A. Mozart, în

¹ Aurel Marc, *Colaborarea compozitor – interpret în literatura muzicală de specialitate*, Media Musica, Cluj-Napoca, 2012, p. 56.

partitura solistică de oboi, apare pentru prima dată sunetul *fa3*, chiar în mod repetat. În anul 1793, Ludwig van Beethoven are ocazia să audieze un trio pentru 2 oboaie și corn englez al oboistului - compozitor Jan Wenth (1745-1801). Inspirat de acesta, Beethoven compune în perioada următoare două lucrări reprezentative, pentru acest tip de formație camerală: *Variațiuni pe teme din „La ci darem la mano”* de Mozart și *Trio în Do major*, op. 87. Pe lângă acestea, Beethoven a început și compunerea unui *Concert în Fa major* pentru oboi și orchestră, în jurul anului 1792. Din păcate, până în ziua de astăzi au fost găsite doar niște schițe ale părții a doua a concertului, într-o culegere de lucrări care se află în prezent la *Muzeul Britanic*.² Contribuția oboiului este determinată și în simfonismul epocii clasice, în creația celor mai prolifici compozitori: Haydn, Mozart, Beethoven.

Importanța oboiului în perioada romantică se face remarcată mai cu seamă în literatura pentru orchestră. În această perioadă, au fost compuse mai puține lucrări solistice pentru oboi în comparație cu epocile anterioare. Acest fapt se datorează cu siguranță unei anumite zone de instabilitate în evoluția tehnică a instrumentului, între anii 1840-1920, interval de timp în care s-au produs în permanență numeroase schimbări și au fost experimentate concepte constructive revoluționare. Între acești ani, spectaculoasa evoluție a instrumentului a fost în mare măsură determinată de câteva personalități marcante ale vremii, instrumentiști profesioniști și profesori la instituții de învățământ de renume din Europa. Acești mentori, într-o strânsă colaborare cu fabricanții de instrumente, au perfecționat treptat prin ideile lor mecanica instrumentului. Ei au elaborat concomitent cu eforturile constructorilor, tabele complexe cu digitații pentru toate

² *Ibid.*, p. 57.

sunetele gamei cromatice, poziții facile pentru majoritatea combinațiilor de triluri, iar mai apoi, importante volume de studii tehnice a căror grad de dificultate era corelat în permanență cu stadiul evolutiv al oboiului. Dintre aceștia, îi putem enumera pe: Henri Brod, care a compus volumul *Etudes et Sonates* în 1839, Apollon Marie Barret, *A Complete Oboe Method* (1850), revăzută în anul 1862 pentru sistemul de oboi *Triebert/Barret 4*, Franz Wilhelm Ferling, *48 Studies*, iar cea mai importantă metodă de studii ar fi cea a lui Georges Gillet (profesor la Conservatorul din Paris), *Études pour l'enseignement supérieur du hautbois* (1909), concepută pentru noul model de oboi *Triebert 6 bis* (sistem ergonomic, clapele erau dotate cu platouri, ambitusul avea o extensie mărită, între *si^b* din octava mică și *la³*).³ Acest model de oboi însoțit de volumul de studii al lui Gillet reprezintă până în prezent sursa de bază a tehnicii instrumentale oboistice.

Îmbunătățirile aduse instrumentului de către acești mentori, în marea lor majoritate francezi, au făcut ca, în perioada următoare, secolul XX, numărul lucrărilor solistice pentru oboi să crească vertiginos.

Creățiile secolului XX pentru oboi ar putea fi împărțite în două categorii principale: cele care urmează tehnica romantică de compoziție și cele care se bazează pe concepte noi, începând cu tehnica *dodecafonică* de compoziție și continuând cu explorarea noilor efecte sonore realizabile prin intermediul noilor tehnici de execuție. Tehnicile de compoziție ale secolului XX fac astfel un pas înainte pe un nou teritoriu. Au existat cu siguranță compozitori precum Camille Saint-Saëns sau Richard Strauss, care în lucrările dedicate

³ International Double Reed Society Publications: *To the World's Oboists*; The Double Reed; Journal, Daniel Stolper and Gerald Corey, East Lansing, Michigan, 1978.

oboiiului nu au dorit să renunțe la mijloacele de expresie ale Romantismului. În schimb alții, precum Paul Hindemith, Francis Poulenc, Ralph Vaughan Williams, au ales caracteristicile Neoclasicismului, îmbogățind repertoriul solistic și cel al muzicii de cameră cu numeroase capodopere. Adevărații făuritori de drumuri au fost însă compozitorii avangardiști precum: Karlheinz Stockhausen, Edgar Varèse, Luciano Berio, Isang Yun, Heinz Holliger, care introducând în lucrările lor efecte sonore inovatoare, au contribuit la promovarea literaturii oboistice spre un nivel de importanță istorică.

În prima jumătate a secolului XX, compozitorii și-au materializat ideile creatoare prin lucrările lor, în două direcții diferite: unii au folosit tehnicile instrumentale tradiționale de execuție și le-au aplicat în genuri și forme muzicale noi, neconvenționale, alți compozitori au preferat extinderea tehnicilor de execuție într-o direcție neconvențională și folosirea lor în forme muzicale convenționale și neconvenționale. *Cvintetul pentru suflători*, op. 26, compus de Arnold Schönberg în anul 1924, face parte din prima categorie de lucrări. Deși Schönberg nu introduce tehnici noi de execuție, această lucrare este considerată de referință, fiind prima lucrare de anvergură în care compozitorul austriac își expune noua tehnică de compoziție bazată pe seria de douăsprezece sunete. Într-o altă direcție, compozitorul Edgar Varèse explorează un teritoriu cu totul nou. El încearcă să lărgască spectrul tehnicilor de execuție spre un alt nivel, fiind interesat de sonorități noi, care, în decursul timpului, vor propulsa creația sa în sfera muzicii electronice. În lucrarea sa *Octandre* (1924), pentru suflători și contrabas, în știma cu caracter solistic a oboiiului apar în premieră nenumărate elemente interpretative deosebite, cum ar fi: salturi mari între

registre, efecte dinamice extreme (*crescendo* spre *ffff*), efectul *frullato*.

Sintetizând, putem evidenția faptul că în această perioadă a creației muzicale pentru oboi, prima jumătate a secolului XX, compozitorii au încercat în permanență să forțeze granițele tehnicilor tradiționale de execuție, dar cu toate acestea nu s-a produs o schimbare radicală în rândul acestora, aspectele inovatoare s-au remarcat mai cu seamă în evoluția tehnicilor de compoziție.

În a doua jumătate a secolului XX, exploatarea noilor sonorități în diverse forme a devenit o preocupare de bază a compozitorilor. Oboiul s-a făcut rapid remarcat ca fiind un instrument care posedă o gamă diversificată de culori timbrale și o mare abilitate în realizarea noilor efecte sonore, prin natura construcției sale. Compozitorii secolului XX au compus numeroase lucrări solistice și camerale dedicate oboiului, în care regăsim majoritatea noilor efecte sonore și tehnici de execuție realizabile prin intermediul instrumentelor de suflat. Luciano Berio introduce în lucrarea sa *Sequenza VII* (1969) pentru oboi solo unele dintre aceste elemente noi. Pentru a obține o diversificare a timbrului sonor, compozitorul folosește: efectele armonice, *bisbigliando*, efectele sonore multifonice (în diverse forme). În sensul îmbogățirii liniei melodice Berio introduce microtonii, apogiaturi multiple, *glissandi*, triluri duble (în diverse combinații). Este important de remarcat faptul că toate aceste elemente sonore noi, pot fi combinate între ele și aplicate unele altora, generându-se astfel o infinită varietate acustică. Compozitorul contemporan Vinko Globokar compune o lucrare cu totul specială, *Atemstudie* (1971) pentru oboi solo, care, după cum sugerează și titlul, trebuie interpretată fără respirație pe toată desfășurarea sa. Astfel, oboistul este încurajat să folosească o tehnică nouă de

execuție, respirația circulară (dublă), o tehnică ce necesită mult exercițiu și antrenament fizic, lucrarea se situează prin dificultatea ei la limita extremă a posibilităților de interpretare. În lucrări reprezentative pentru oboi ale altor compozitori contemporani precum: Nicollo Castiglioni (*Alef*, 1965), Friedrich Schenker (*Monolog*, 1968), Hans Ulrich Lehmann (*Tractus*, 1971), apar elemente neconvenționale de altă natură: articulația dublă, efecte percusive. Pentru interpretarea cu succes a lucrărilor din repertoriul contemporan, care cuprinde toate aceste elemente inovatoare, interpreții oboiști au avut o importantă sursă de documentare. Bruno Bartolozzi, compozitor italian și un pionier în perfecționarea noilor tehnici de execuție la instrumentele de suflat, a elaborat o lucrare didactică, de referință în domeniu, *New Sounds for Woodwind* (1967), în care sunt catalogate o gamă largă de digitații alternative și grifuri speciale, ce pot fi utilizate în producerea noilor efecte sonore, venind astfel în sprijinul interpreților și al compozitorilor. O personalitate proeminentă a secolului XX, care a avut un rol determinant în evoluția repertoriului contemporan pentru oboi, este Heinz Holliger (oboist, pedagog, compozitor, dirijor). Holliger este recunoscut la nivel mondial atât ca mare virtuoz interpret al repertoriului tradițional, dar mai ales ca făuritor de drumuri în creația modernă și contemporană. Mulți compozitori de renume au compus în această perioadă lucrări dedicate lui Holliger: Penderecki, Lutosławski, Dorati, Globokar, Castiglioni, Wytenbach, Berio. La rândul său, Heinz Holliger are, în postură de compozitor, o creație impresionantă, a compus un număr considerabil de lucrări în stil avangardist în care se regăsesc numeroase concepte inovatoare ale secolului XX.

Începând cu anii '60 oboiul intră în era muzicii electronice. Primele compoziții în care oboiul se confruntă cu

universul electronic au fost cele în care interpretarea instrumentală era dublată de banda magnetică, cu rol de acompaniament. Astfel putem enumera câțiva compozitori care au scris lucrări din această categorie: Serena Tamburini (*Specchi*, 1988), Ton Bruynel (*Soft Song for Oboe and Two Soundtracks*), Hans - Ola Ericsson (*Melody to the Memory of a Lost Friend*, 1983). Un următor pas înainte a fost reprezentat de elaborarea mecanismului „*Rückkoppelung*”, prin intermediul căruia mai multe benzi magnetice cu rol de acompaniament erau interconectate; înregistrând și redând după un anumit tipar vocea solistică, se crea un efect de canon artificial (Stockhausen, *Solo*, Van Den Booren, *Spiel I*). Tehnologia *MIDI* (*Musical Instrument Digital Interface*) a fost însă cea care a propulsat muzica electronică la un nivel mult mai complex. Datorită preciziei emisiei sonore și a diversității timbrale, oboiul prin natura sa, a fost unul dintre cele mai potrivite instrumente care poate genera, prin captare, semnale *MIDI* de înaltă calitate. Această tehnologie, combinată cu diverse programe informatice, a condus în zilele noastre spre apariția unui nou gen de muzică, *muzica interactivă*. Acest gen cultivă integrarea perfectă între partea instrumentală și partea electronică. Astfel muzicianul reprezintă sursa sonoră, putând dialoga în timp real cu un sistem electronic care are capacitatea de a modifica și retransmite în timp real semnalele recepționate (Michael Jarrell, *Congruences*, 1988, Aldo Brizzi, *En ton pan*, 1993).⁴

⁴ Andrea Chenna, Massimiliano Salmi, Omar Zobolli, *Manuale Dell'Oboe Contemporaneo*, Rugginenti Editore, Milan, 1994, p. 66.

LUCRĂRI REPREZENTATIVE ÎN CREAȚIA PENTRU OBOI A SECOLULUI XX

Francis Poulenc (1899–1963) – *Sonata pentru oboi și pian* (1962)

Francis Poulenc – date biografice, creație

Francis Poulenc (7 ian. 1899–30 ian. 1963) a fost un prolific compozitor francez, cu o bogată activitate componistică. În creația sa întâlnim surse de inspirație variate, numeroase lucrări având un caracter religios, altele caracter laic. Creația sa include opere, balet, lucrări pentru orchestră și ansambluri camerale, lucrări vocal-simfonice, coruri de cameră.

Francis Poulenc a studiat compoziția în mare măsură ca autodidact. Primele îndrumări de specialitate în domeniul compoziției le-a primit de la Charles Koechlin, între anii 1921-1925. Compozitorul se alătură grupului celor șase compozitori francezi numit *Les six* condus de Jean Cocteau, colectiv din care făceau parte compozitori francezi renumiți (Honegger, Auric, Milhaud). Lucrările din prima perioadă a creației sale au un stil lejer, după anul 1935 însă, creațiile sale capătă o adevărată profunzime stilistică.

Lucrări scenice

Poulenc s-a bucurat de un succes considerabil cu opera sa comică *Les Mamelles de Tirésias*, pe un text de Apollinaire. Lucrarea a fost scrisă chiar în ultimele zile ale celui de-al doilea război mondial și a fost pusă în scenă la Paris în anul 1947. O altă operă care s-a evidențiat în repertoriul de operă internațional este opera tragică *Dialogues des Carmélites*.

Libretul acestei opere are la bază o piesă de teatru de Georges Bernanos pe tema execuției călugărițelor Carmelite în timpul Revoluției Franceze. Alte lucrări importante din această categorie ar fi baletul *Les Biches*, pus în scenă prima oară la Monte Carlo, în anul 1924, precum și alte creații care includ muzică de divertisment și muzică de film.

Lucrări pentru orchestră

În creația pentru orchestră a compozitorului Francis Poulenc se remarcă o suită din baletul *Les Biches*, un fermecător *Concert champêtre* pentru clavecin și orchestră mică, precum și concerte pentru orgă, pian și pentru două pian.

Lucrări vocal-simfonice

După convertirea la religia catolică, în anul 1935, creația lui Poulenc capătă un caracter profund religios. În această perioadă compozitorul compune *Misa* în anul 1937, emoționantul *Stabat Mater* în 1950. Au urmat apoi, în 1959, *Gloria* pentru soprană solo, cor și orchestră și *Sept répons des ténèbres*, o lucrare cu un caracter sumbru, în anul 1961.

Lucrări camerale

Compozitorii francezi ai secolului XX au manifestat un interes deosebit în a aprofunda maniera interpretativă și posibilitățile tehnice ale instrumentelor de suflat din lemn. Această măiestrie o regăsim și în sonatele lui Poulenc pentru flaut și pian, clarinet și pian, oboi și pian, precum și în remarcabilul *Trio* pentru oboi, fagot și pian.

Lucrări pentru pian

Lucrarea pentru pian *Mouvements perpétuels*, compusă de Francis Poulenc în anul 1918, a fost percepută o îndelungată perioadă de timp drept cea mai cunoscută lucrare a întregii sale creații. În perioada următoare compozitorul dedică pianului un număr considerabil de lucrări atractive, printre care se

evidențiază *Sonata* pentru două pianе, eleganta *Promenades* sau *Suite française*.

Sonata pentru oboi și pian (1962) – analiza lucrării

Multe dintre lucrările compuse în ultimii ani ai vieții sunt lucrări vocal-simfonice sau opere cu caracter religios: *Dialogues des Carmelites*, *Gloria*, *Sept répons des ténèbres*. Aceste lucrări sunt reprezentative pentru starea de spirit în care se regăsea compozitorul la acel moment, putem întâlni o deosebită intensitate a trăirii religioase, combinată cu sentimentul fricii față de boală, degradare și moarte. Această ultimă perioadă a creației sale poate fi descrisă ca fiind „muzica propriului sfârșit”. Doi importanți compozitori francezi, Debussy și Saint-Saëns, contemporani cu Poulenc, au dedicat ultimele lor creații instrumentelor de suflat, ultimele compoziții ale acestora fiind sonate pentru suflători. Urmând această tradiție, *Sonata pentru oboi* compusă de Poulenc în anul 1962 este ultima creație a compozitorului, premiera lucrării având loc în anul 1963, după moartea sa. Lucrarea este compusă în memoria lui Sergei Prokofiev. În această sonată regăsim atmosfera din lucrarea *Sept répons des ténèbres*, un caracter interiorizat, resemnat, combinat cu sentimente de furie și răzvrătire, compozitorul simțindu-și parcă iminentul sfârșit.

Èlègie

Sonata pentru oboi și pian are trei părți: *Èlègie*, *Scherzo*, *Déploration*. Succesiunea tradițională a mișcărilor în cadrul unei sonate, **rapid – lent – rapid**, apare în sonata lui Poulenc în formă inversată, rezultând un tipar special, **lent – rapid – lent**, care oferă lucrării o concluzie sumbră, întunecată, un adevărat *memento mori*.

Prima mișcare a acestei lucrări este intitulată *Èlègie*. Elegia poate fi o specie a poeziei lirice sau o compoziție muzicală cu caracter melancolic, trist (**ELEGÍE**, *elegii*, s. f. 1. *Specie a poeziei lirice în care sunt exprimate sentimente de melancolie, de tristețe, de jale; p. ext. plângere, jeluire*. 2. *Compoziție muzicală cu caracter melancolic, trist.* – Din fr. *élégie*, lat. *elegia*).⁵

Discursul muzical al primei părți este structurat într-o formă de sonată, puțin modificată. Prima secțiune a acestei părți, expoziția (m. 1–21), debutează cu un scurt fragment în care oboiul nu este acompaniat de pian, un fel de *motto* cu caracter melancolic, un scurt oftat de tristețe.

Ex.1

The image shows a musical score for Oboe and Piano. The title is "Paisiblement" with a tempo marking of a quarter note equal to 66. The Oboe part is written on a single staff in 3/4 time, starting with a melodic line marked "pp". The Piano part is written on two staves, both of which contain rests, indicating it is silent in this section.

După scurta introducere de două măsuri, lucrarea continuă cu prima frază (m. 3-10), în care oboiul acompaniat de pian interpretează o melodie simplă, cu caracter liric, nostalgic, pastoral. Acest caracter este redat prin *tempo*-ul lent (*Paisiblement*, pătrimea=66), înlănțuirea notelor prin *legato*-uri succesive, nuanțe mici, de *p* la oboi, *pp* la pian. Pianul acompaniază oboiul printr-o pulsație ușoară, regulată, de acorduri. La sfârșitul frazei, pianul redă ca un fel de ecou, primul motiv enunțat de oboi la începutul frazei, sugerând confirmarea, consensul, dintre cele două voci. Din punct de

⁵ *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, 1998.

vedere armonic, tonalitatea de debut este *sol major*, dar aceasta nu este stabilizată, apărând pe parcurs mai multe acorduri disonante complexe, care aduc incertitudine (m. 8).

Ex. 2

The musical score is for a piece titled "Paisiblement" in 3/4 time, with a tempo marking of "♩ : 66". It features two staves: OBOE and PIANO. The Oboe part begins with a melodic line marked *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The Piano part provides a rhythmic accompaniment marked *pp*. The score is divided into three systems. The first system shows the initial melodic phrase in the Oboe and the corresponding piano accompaniment. The second system continues the melodic line, marked *mf* (mezzo-forte) and *molto*, with a first ending bracket. The third system shows the melodic line continuing, marked *pp* and *p*, with the piano accompaniment marked *p*.

În fraza a doua (m. 11-16), linia melodică a oboiului face un salt, prin desfășurarea unui acord major răsturnat cu septimă, iar apoi coboară înapoi până la *fa#2*, unde a început fraza, realizând un arc. Sfârșitul arcului melodic coincide la pian cu un acord micșorat cu septima, unde *la#* se suprapune peste octava naturală *la* din bas, ducând la o disonanță stridentă, înainte ca fraza să se încheie liniștit pe un acord de *re major* cu septimă. Astfel, simetria și conflictul merg alăturat. La finalul acestei fraze, oboiul și pianul recheamă în dialog

motivul circular din debutul primei fraze, de această dată în tonalitatea dominantei, *re major*.

Ex. 3



Fraza a treia (m. 17–21) include motivul principal al primei fraze alături de un nou motiv melodic unduitor, alcătuit din optimi cu *legato*. Spre final, fraza se diluează în culori mai închise, printr-un cromatism glisant (m. 20–21), care se încheie cu o disonanță neidentificabilă. În ultima măsură a frazei, oboiul realizează la rândul său o alunecare cromatică, un fel de apogiatură, dându-ne senzația unui suspin trist care încheie fraza într-o notă melancolică.

Ex. 4



A doua secțiune a părții întâi (m. 22–47) ar reprezenta dezvoltarea, dacă insistăm să identificăm secțiunile formei

tradiționale de „sonată – *allegro*”.⁶ Liniile melodice se combină cu lejeritate între oboi și pian, într-un dialog (m. 22-33) care exploatează motive melodice din prima secțiune. În acest dialog apar acorduri majore cu septimă în formă arpeggiată, în direcție ascendentă, complementar la pian și la oboi, creând un bogat peisaj de culori muzicale. Gesturile repetate în direcție ascendentă sugerează un obiect în mișcare, ne putem imagina o fântână arteziană sau niște brațe umane ridicându-se în mod repetat. Acordurile arpeggiate din această zonă apar în răsturnarea a treia (cu septima la bază, precum în motivele melodice din expoziție), astfel că, intervalul cel mai mic apare la bază, sugerând că gestul mișcării devine tot mai amplu pe măsură ce se înalță. La finalul acestui segment apare un element din finalul expoziției (m. 21), acea disonanță accentuată nerezolvată, asemănătoare cu o apogiatură (m. 33).

Ex. 5



Secțiunea a doua continuă prin introducerea în acest punct a unei noi teme. Această temă, caracterizată printr-un motiv circular repetitiv este diferită față de prima temă a

⁶ Margaret Jean Grant, *A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano*, University of Cincinnati, 2006, p. 87.

lucrării deoarece aduce pentru prima oară unele inegalități ritmice, respectiv scurte formule ritmice punctate, succesive.

Ex. 6



Aceste elemente creează un efect de surpriză, atmosfera devine mai luminoasă, ne putem imagina calmul dinaintea furtunii ce va urma. Începând cu măsura 44 dinamica începe treptat să crească de la *pp* la *f*, discursul culminează în măsura 46 cu un acord strălucitor de *fa# major*, prăbușindu-se apoi într-o disonanță nedefinită. În momentul următor, se declanșează haosul (m. 48). Acesta este punctul culminant al primei părți a sonatei, un moment de criză. Mișcările ritmice dublu punctate în *ff* ale oboiului se suprapun peste acompaniamentul cu acorduri disonante în ritm de optimi care se repetă obsedant, ca niște strigăte. Oboiul atinge în măsura 50 un vârf accentuat în *ff*, extrem de strident, *mi3*, același efect percutant apare și în măsura 53, pe nota *re3* tensionând la extrem această zonă de culminație. Compozitorul ne oferă în acest pasaj (m. 48–53) un indiciu concret asupra semnificației muzicale și a substratului semantic, punând accente pe cele patru sunete care marchează extremele de registru ale vocii superioare de la oboi (*fa1*, *mi3*, *fa1*, *re3*).

Ex.7

(6) Sans presser

mf

8va basse

Deși cele patru sunete sunt separate fizic atât prin spațiul muzical dintre ele, cât și prin distanța dintre registrele în care le regăsim, ele reprezintă foarte evident cele patru sunete ale *Dies irae* (motiv caracteristic în Misa de Recviem din liturgia catolică).⁷

Ex. 8

Di - es i - rae, di - es il - la, Sol - vet saec - lum

in fa - vil - la, Tes - te Da - vid cum Si - bil - la.

Acest aspect nu poate fi o simplă coincidență. Notele accentuate marchează extremele de registru și sunt singurele sunete notate cu accent ale părții întâi. Ele alcătuiesc același motiv ca în *Dies irae*, cu excepția distanțării lor în octave

⁷ *Ibid.*, p. 90.

diferite. Faptul că sunetele sunt separate între ele în acest fel, poate fi interpretat. Este sugerat un *Dies irae* ascuns, obscur, dislocat, incomplet, degradat, toate elementele care ar putea descrie aspecte ale vieții lui Poulenc, de la dualitatea religioasă, la durerea constantă cauzată de pierderea atâtor prieteni și persoane iubite. Măsurile imediat următoare acestui *Dies irae* ascuns, sunt marcate cu *très doux* (foarte ușor, fin). Dinamica în *pp* și acordurile disonante din acompaniament ne induc o dispoziție sumbră. Structura contrapunctului se diferențiază față de momentele anterioare, avem ipostaza în care două voci conversează, par a încerca să soluționeze un conflict printr-un dialog, dar nu reușesc. Această conversație nu durează mult, se întrerupe brusc (m. 60), în momentul în care oboiul revine la țipătul disperat al punctului culminant precedent (m. 48). Notele cu accent, dinamica *ff*, ritmurile dezechilibrate, în paralel la pian și oboi, transmit ascultătorului șocuri dure. În următoarele opt măsuri (m. 64–71) se răspândește o senzație stranie de calm prin revenirea la nuanțe de *pp* și la ritmuri echilibrate, această zonă de tranziție pregătește repriza (m. 72). Oboiul se află din nou în dialog cu pianul (m. 68–71), realizând o linie melodică circulară, continuă, al cărei contur și conținut motivic ne trimite cu gândul la materialul sonor din fraza a doua a expoziției (m. 11–12). Calmul și blândețea celor două voci restabilesc în final echilibrul, muzica se întoarce la atmosfera inițială.

Ex. 9





Am putea crede că în final, în cadrul reprizei, muzica revine cu elemente consistente din structura expoziției, rezultatul așteptat al tradiționalei forme de „sonată-allegro”.⁸ Cu toate acestea, temele principale din deschidere, cu caracter cantabil, pastoral, apar în repriză în versiuni prescurtate, trunchiate, combinându-se cu elemente contrastante ce apar în zona tensionată a punctului culminant din secțiunea dezvoltatoare. Spre final, totul începe să devină din ce în ce mai fragmentat și dispersat, tensiunile apărute pe parcurs nu reușesc să se elibereze într-un consens. Oboiul șoptește scurt, slugarnic, oarecum incoerent în dialog cu pianul, care răspunde cu acorduri blânde având notația *très lié* (m. 89–93). În încheierea acestei prime părți, acordul final de la pian, având în sopran sunetul cel mai înalt de până acum, primește un răspuns la polul opus prin trei sunete foarte grave, tensiunea armonică rămâne nerezolvată, sonoritatea devine complexă, ambiguă (*lâchez et laissez vibrer*). Oboiul se suprapune cu o simplă pedală în *pp*, această parte încheindu-se în aceeași notă enigmatică de la începutul mișcării.

⁸ *Ibid.*, p. 93.

Ex. 10

The image shows a musical score for a piano and string ensemble. The piano part is in the upper system, and the string part is in the lower system. The score includes various dynamics such as *pp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo), and tempo markings like *strictement en mesure* and *très lié*. The string part includes a section marked *8va* (octave) and *lâchez et laissez vibrer* (release and let vibrate). The piano part includes a section marked *pp* (pianissimo) and *très lié* (very connected).

Scherzo

Scherzo este unul dintre genurile preferate ale lui Prokofiev. Prin urmare, este logic a căuta aici o relație între dedicația făcută de Poulenc către acest compozitor („à la mémoire de Serge Prokofieff”) și muzica însăși. Este interesant de observat faptul că structura **rapid – lent – rapid** a *Scherzo*-ului este opusă configurației de ansamblu a sonatei cu cele 3 părți, **lent – rapid –lent**. Astfel, secțiunea centrală lentă a *Scherzo*-ului reprezintă centrul, atât al mișcării, cât și al întregii sonate, creând o dublă simetrie a formei generale.

Elégie: lent Scherzo: rapid – lent – rapid Déploration: lent

În cadrul formei cu trei secțiuni (*ABA*) a *Scherzo*-ului, secțiunile exterioare rapide, cu pregnanță ritmică, încadrează secțiunea mediană lentă, cu caracter liric. Secțiunile exterioare (m. 1–100 și m. 135–187) ne oferă ceea ce ne așteptam în legătură cu elementele caracteristice ale unui *Scherzo*: structură ritmică simplă, ritm vioi. În partea de oboi, trei

motive definite prin ritmuri și articulații specifice (m. 4–5, 8–9, 10–11) asigură materialul melodic pentru primele patruzeci de măsuri. În acest segment, pianul acompaniază impulsionând motric, prin pasaje lejere de optimi la o viteză uimitoare (pătrimea cu punct=160).

Ex.10

II. SCHERZO

Très animé $\text{♩} = 160$

h

1

În desfășurarea acestei secțiuni apar apoi alte două motive noi (m. 41–44, 45–46), care definesc restul secțiunii.

Ex. 11

The musical score for Ex. 11 consists of two systems. The first system shows a piano part in the lower register with a complex, syncopated rhythm and a violin part in the upper register with a more melodic line. The second system continues the piano part with a similar rhythmic complexity and the violin part with a more active, staccato line. Dynamic markings include *ff*, *p*, and *f stacc.*

Schimbările metrice ocazionale, prin introducerea de măsuri alternative de 6/8 și 9/8, varietatea motivelor ritmico – melodice, trilurile frenetice ale oboiului în registrul supra-acut (m. 39–40, 7–75) creează o atmosferă amuzantă, oarecum neserioasă, astfel încât nu putem intui în niciun moment direcția liniei muzicale. Aceste elemente ne pot sugera atmosfera relaxată din timpul jocurilor de bridge la care Poulenc, Prokofiev și alți pasionați jucători din cercul internațional de bridge participau frecvent.⁹

Ex.12

The musical score for Ex. 12 consists of two systems. The first system shows a piano part in the lower register with a complex, syncopated rhythm and a violin part in the upper register with a more melodic line. The second system continues the piano part with a similar rhythmic complexity and the violin part with a more active, staccato line. Dynamic markings include *ff*, *p*, and *f stacc.*

⁹ Benjamin Ivry, *Francis Poulenc*, Phaidon Press, London, 1996, p. 63.

Secțiunea mediană B (m. 101–134) este centrul întregii sonate, „miezul”. După introducerea precedentă, un ascultător neavizat ar putea fi surprins de momentul schimbării radicale a dispoziției, către meditație. Nu este deloc neobișnuit ca un *Scherzo* să conțină un *Trio* care continuă într-un tempo puțin mai lent decât al celorlalte segmente, dar în cazul sonatei lui Poulenc, aici nu întâlnim cu siguranță un *Trio*. Această secțiune, are un caracter aparte și merită să fie tratată cu o atenție deosebită datorită locației ei centrale. Secțiunea debutează în măsura 101, cu indicația *le double plus lent*. Un segment de tranziție de trei măsuri (m. 101–103) conduc ascultătorul din secțiunea jubilantă A înspre o zonă complet diferită, învăluită de mister. La pian, acordurile disonante, dublate la fiecare mână, coboară înlănțuit din registrul mediu în registrul grav, în paralel cu dinamica, care descrește lin, de la *f* la *p*. Aceste acorduri alcătuiesc un model secvențial în care intervalele extinse gradat alternează între consonanță și disonanță, notele înalte și cele joase deplasându-se cromatic, în mișcare contrară. Din punct de vedere emoțional, ascultătorul este transpus astfel într-o stare interiorizată de reflecție. După această scurtă zonă de tranziție care se încheie cu o coroană, pianul introduce o frază melodică de patru măsuri (m. 104–107) cu o deosebită cantabilitate, acompaniată de armonii tonale. Când oboiul răspunde în fraza următoare (m. 107–111), melodia se înalță secvențial spre un strălucitor acord culminant de *fa# major* (m. 110).

Ex. 13

8 le double plus lent $\text{♩} = \text{♩}$ précédente

9 a tempo (très légèrement rubato)

céder beaucoup *court* *presser un peu*

p *p* *p très doux*

10

Efectul creat este deosebit și uimitor, ne putem imagina apariția soarelui după o furtună. În fragmentul care urmează, până la finalul secțiunii B, pianul se află într-un permanent dialog cu oboiul, motivul muzical luminos apare pe rând la fiecare instrument în diferite registre. Secțiunea B se încheie cu o frază concludivă de patru măsuri, încheiată cu o coroană (m. 131–134), în care regăsim atmosfera calmă, dar enigmatică de la începutul secțiunii.

Ex. 14



Secțiunea A revine în măsura 135, *Tempo I*, aproape identic în raport cu începutul *Scherzo*-ului, dar cu mici diferențe. În timp ce unele fraze sunt scurtate la jumătate (m. 42–43, 159–160) materialul ritmico-melodic rămâne același. În măsura 165 este introdusă o temă nouă (*léger*) cu caracter repetitiv, scânteietor. Acest segment, până la finalul părții, poate fi tratat ca un fel de *Coda* (m. 165–187), în care regăsim trilul frenetic al oboiului în *fff* (element important din prima secțiune), iar în ultimele două măsuri motivul repetitiv sacadat (*rude, très sec*).

Ex. 15

**Déploration**

Partea a treia a sonatei este intitulată *Déploration*. În limba română este dificil de găsit un corespondent exact al acestui termen din limba franceză. Cel mai apropiat corespondent, însă rar folosit, ar fi verbul *a deplora*,

(**DEPLORA**, *deplor*, vb. I. Tranz. (Rar) *A déplânger*. – Din fr. *déploer*).¹⁰

Un astfel de termen ar putea face referire la un poem sau la un aranjament muzical inspirat de moartea cuiva. Muzicologul Keith Daniel citează dintr-o scrisoare a lui Poulenc către Pierre Bernac, în care compozitorul descrie această mișcare finală a sonatei ca pe „un fel de cânt liturgic”. Daniel scrie: „În acest sens, *Déploration* poate fi privită ca o ultimă declarație a lui Poulenc către lume; blândă, profund religioasă, poate în acceptarea împăcată a morții”.¹¹ Poate nu este cazul acestei ultime conjuncturi, întrucât Poulenc s-a stins din viață în mod subit la câteva luni după finalizarea sonatei pentru oboi. Compozitorul avea chiar un program stabilit pentru ziua în care a murit. Cu toate acestea, observația lui Keith Daniel este importantă, deoarece ea evidențiază faptul că în această mișcare regăsim elemente din muzica religioasă: introducerea meditativă a pianului se aseamănă cu un coral bisericesc, în discursul melodic al oboiului întâlnim linii melodice modale. Daniel subliniază și faptul că *Elégie* și *Déploration* prezintă material melodic comun.¹² În acest sens remarcăm că scriitura acestei mișcări este caracterizată de extreme dinamice, extreme de registre, introducerea a numeroase motive repetitive, conflict între disonanță și consonanță. *Déploration* este compusă la fel ca și celelalte părți ale lucrării într-o formă ABA. O privire atentă la indicațiile de interpretare din măsura întâi dezvăluie asocierea dintre unele referințe religioase și un spațiu fizic, sugerând atmosfera din incinta unei catedrale.

¹⁰ *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, 1998.

¹¹ Keith Daniel, *Francis Poulenc, His Artistic Development and Musical Style*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Research Press, 1982, p. 131-132.

¹² *Ibid.*, p. 133.

Secțiunea A, marcată *très calme* (pătrimea=56), debutează cu o introducere a pianului în *pp* (m. 1–5). Tonalitatea întunecată *lab minor* creează acea atmosferă specială din momentul în care o persoană tocmai a trecut pragul unei catedrale. Pedala continuă a pianului (*Ped. sans changer*) pe durata primelor trei măsuri are un efect de reverberație a melodiei, la fel ca și într-o încăpere mare, cu ecou. Un efect de clopot în nuanța *mf* apare în măsurile 4–5, completând scena.

Ex. 16

III. DÉPLORATION

Très calme ♩ = 56

pp

mf

Ped. sans changer

În fragmentul următor (m. 6–21) Poulenc realizează un colorat tablou instrumental inspirat din interpretarea corală. Micile variații care apar în cadrul motivelor melodice repetitive sunt asemănătoare cu unele mici schimbări ale textului interpretat pe linii melodice din muzica liturgică. Registrele extreme în care se desfășoară discursul oboiului ne sugerează vocile înalte sau grave ale unui cor, iar dinamica terasată (*pp – f – fff – pp subito*) ne dă impresia unor soliști care se află într-o conversație cu un cor, răspunzând unii altora.¹³ Pianul acompaniază cu acorduri lungi, precedate de scurte apogiaturi, cu același efect de reverberație într-un spațiu generos, ca la începutul acestei părți.

¹³ Margaret Jean Grant, *A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano*, University of Cincinnati, 2006, p. 97.

Ex. 17

Ex. 17 is a musical score for a piano and violin. It consists of two systems. The piano part is written in 4/4 time and features a monotone accompaniment in the left hand, consisting of repeated eighth notes. The right hand of the piano part plays chords. The violin part is written in 4/4 time and features a melodic line with various dynamics and articulations. The first system starts with a piano (pp) dynamic and a first ending bracket. The second system continues the melodic line with dynamics ranging from piano (pp) to forte (f).

În secțiunea *B* (m. 27–49) are loc o subtilă schimbare de atmosferă. Acordurile monotone ale pianului repetate în *ppp* ne dau impresia ecoului unor pași făcuți într-o catedrală (m. 27). În continuare, compozitorul introduce o serie de elemente ritmico-melodice care apar aproape identic și în partea întâi a sonatei: formula ritmică dublu punctată (m. 28), motivul melodic cantabil, pastoral (m. 29).

Ex. 18

Ex. 18 is a musical score for a piano and violin. It consists of a single system. The piano part is written in 4/4 time and features a monotone accompaniment in the left hand, consisting of repeated eighth notes. The right hand of the piano part plays chords. The violin part is written in 4/4 time and features a melodic line with various dynamics and articulations. The first system starts with a piano (p) dynamic and a first ending bracket. The second system continues the melodic line with dynamics ranging from piano (p) to forte (f).

Aceste elemente readuc treptat același moment culminant de criză, ca în partea întâi. Punctul culminant al secțiunii *B* și a părții a treia îl regăsim în măsura 35, fiind

pregătit gradat printr-o ascensiune cromatică, un crescendo dramatic și un tempo ușor grăbit (*Presser un peu, très peu*).

Ex. 19



După acest moment de culminație, melodia cu caracter liric revine în toată splendoarea, detensionând atmosfera (m. 36–42). În fragmentul următor, care completează secțiunea mediană, apare un alt element importat din partea întâi (*Élégie*) și anume motivul ritmico-melodic circular, repetitiv alcătuit din formule ritmice punctate, succesive (m. 43–49).

Ex. 20



Revenirea secțiunii A are loc în măsura 51, unde întâlnim același material sonor cu caracter de psalm ca la începutul mișcării, transpus (*reb major*).

Ex. 21



Acest segment este urmat de un fragment final (m. 54–69) care poate fi interpretat ca o *Coda* funeabră.¹⁴ Melodia sumbră, monotună în *ppp* (*triste et monotone*), construită prin alunecări cromatice, alternează între pian și oboi, ilustrând atmosfera unui marș funebru. La final, pianistul menține apăsată pedala de rezonanță timp de șapte măsuri, creând același efect sumbru, confuz de la finalul *Elegiei*. Oboiul încheie melodia enigmatică pe o pedală cu coroană, în timp ce la pian, cele trei acorduri finale, simbolizând clopotul funebru, încheie lucrarea tragic.

Ex. 22

¹⁴ Keith Daniel, *Francis Poulenc, His Artistic Development and Musical Style*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Research Press, 1982, p. 133.



Concluzii

Sonata pentru oboi și pian compusă de Francis Poulenc reprezintă în ansamblu un excelent exemplu de narativitate muzicală. Complexitatea sa oferă o paradigmă a universului muzical al acestui compozitor, o lume emoționantă, străbătută de sentimente contradictorii. Frumusețea și conflictul conturează o imagine vie a sufletului uman în extremele sale. Cadrul formal și fluxul emoțional corespondent dau continuitate interpretării care devine astfel extrem de plăcută și comodă interpretului. Maniera în care Poulenc aduce sonorități complexe în contrast, zone întregi de disonanță în care apar consonanțe neașteptate, poate sugera o anumită stare de conflict interior în care apar sentimente de liniște interioară, de echilibru, tulburate de furie sau revoltă.

Benjamin Britten (1913–1976) Șase Metamorfoze după Ovidiu (1951), op. 49

Benjamin Britten – date biografice, creație

Benjamin Britten s-a născut în Lowestoft, Suffolk, pe coasta de est a Angliei, în ziua de 22 noiembrie 1913. Deși compunea deja cu pasiune încă din vremea copilăriei, a înțeles importanța unei îndrumări solide în acest domeniu. Astfel, în anul 1928 a solicitat ajutorul compozitorului Frank Bridge. Doi ani mai târziu s-a înscris la *Royal College of Music* din Londra, unde a studiat cu Arthur Benjamin, Harold Samuel și John Ireland. Aflat încă în perioada studenției, a compus primul opus oficial, *Sinfonietta* pentru ansamblu de cameră și apoi lucrarea camerală *Phantasy Quartet*, op. 2, pentru oboi, vioară, violă și violoncel. În anul 1936 a compus *Our Hunting Fathers*, un ambițios ciclu de piese pentru soprană și orchestră, în care se regăsesc numeroase elemente de virtuozitate vocală și instrumentală, caracteristice tehnicii sale de compoziție, care începe să se contureze. Britten își câștiga deja existența în calitate de compozitor, aderând la *GPO Film Unit*. Colaborarea începută acolo cu poetul W. H. Auden se va dovedi una deosebit de importantă pentru cariera sa.

La începutul celui de-al doilea război mondial, Britten se afla în Statele Unite, unde a rămas trei ani, revenind în Marea Britanie în anul 1942. În America a compus o serie de lucrări importante, printre care lucrarea pentru orchestră *Simfonia da Requiem*, ciclul de lucrări *Les Illuminations* pentru voci înalte și coarde și *Concertul pentru vioară*. Opera *Paul Bunyan* a fost prima sa încercare în acest gen, pe care îl va exploata în mod semnificativ în cariera sa.

Reîntors în Marea Britanie, a fost scutit de serviciul militar din motive personale și a început compunerea operei *Peter Grimes*, lucrare care fără îndoială îl va consacra drept compozitorul britanic de frunte al generației sale. Premiera acestei opere a avut loc la 7 iunie 1945; un succes răsunător. În anul următor este prezentată lucrarea *The Young Person's Guide to the Orchestra: Variations and Fugue on a Theme of Purcell*, o lucrare de referință a repertoriului orchestral de la acea vreme.

Britten a compus în perioada următoare o serie lucrări importante, printre care: *The Rape of Lucretia* (1946), *Albert Herring* (1947), *Billy Budd* (1951), *Six Metamorphoses after Ovid* (1951), *Gloriana* (1953), *Turn of the Screw* (1954), *Noye's Fludde* (1957), *Nocturne* pentru tenor și orchestră (1958), *A Midsummer Night's Dream* (1960), *War Requiem* (1961-1962), *Cello Symphony* (1963) dedicată lui Rostropovich, *Owen Wingrave* (1970-71), *Death in Venice* (1971-73), *Suite on English Folk Tunes* pentru orchestră (1974).

Influența lui Britten în viața culturală britanică de după cel de-al doilea război mondial a crescut considerabil după ce compozitorul a înființat *The English Opera Group* în 1946 și a inițiat Festivalul de la Aldeburgh doi ani mai târziu. Cariera sa de compozitor a fost dublată de calitățile sale de interpret și dirijor. Britten a fost un pianist rafinat și un dirijor spontan și elegant, era în special deosebit de apreciat pentru interpretarea lucrărilor lui Mozart. Perioada de final a carierei sale a fost umbrită de numeroase probleme de sănătate, culminând cu boala de inimă. Nu și-a revenit niciodată complet în urma operației pe cord deschis, suferită în anul 1973 și a încetat din viață la 4 decembrie 1976, la vârsta de 63 de ani. Cu câteva

luni înainte, Britten primea titlul de *Pair*, fiind primul compozitor căruia i s-a oferit această onoare.¹⁵

***Oboiul în lucrările camerale ale lui Benjamin Britten
(Phantasy Quartet, Two Insect Pieces, Temporal
Variations, Six Metamorphoses after Ovid)***

Benjamin Britten (1913-1976) a compus patru lucrări camerale în care oboiul este prezent. Două dintre aceste lucrări au fost publicate în timpul vieții compozitorului, iar celelalte două au rămas într-o oarecare obscuritate până după moartea sa. Cele două lucrări publicate în timpul vieții, *Phantasy*, op. 2 și *Six Metamorphoses after Ovid*, op. 49, sunt prima, respectiv ultima dintre compozițiile camerale dedicate oboiului. Prima dintre cele două, *Phantasy*, este un cvartet pentru oboi, vioară, violă, violoncel. *Six Metamorphoses after Ovid* este dedicată oboiului solo, cele două lucrări fiind compuse una față de cealaltă la un interval destul de mare de timp, de douăzeci de ani. Celelalte două lucrări camerale ce implică oboiul, *Two Insect Pieces* și *Temporal Variations* sunt compuse pentru oboi și pian și au fost publicate postum. Aceste lucrări au fost compuse în perioade foarte apropiate, în anul 1935 respectiv 1936.

Britten i-a apreciat mult pe oboiștii cu care a colaborat și care i-au prezentat lucrările în primă audiție, dedicând instrumentiștilor respectivi compozițiile sale. O excepție ar fi lucrarea *Temporal Variations* care a fost dedicată nu unui muzician, ci unui scriitor. Lucrarea a fost dedicată lui Montagu Slater, un prieten al lui Britten, cunoscut pentru scrierea

¹⁵http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2770&tttype=BIOGRAPHY&tttitle=Biography

libretului operei lui Britten, *Peter Grimes* și pentru textele sale cu caracter politic, de inspirație comunistă.

Este neclar motivul pentru care *Two Insect Pieces* și *Temporal Variations* au fost publicate postum. O explicație ar fi dispariția manuscriselor acestora pe o perioadă îndelungată de timp sau motive personale necunoscute ale compozitorului. Lucrările camerale publicate în timpul vieții s-au bucurat însă de un mare succes. *Phantasy* a fost una dintre primele încercări componistice ale lui Britten, când acesta era în ultimul an al facultății, iar *Six Metamorphoses After Ovid* a fost compusă în perioada de mijloc a carierei sale impresionante.¹⁶

Șase Metamorfoze după Ovidiu (1951) – analiza lucrării

La compunerea celor *Șase Metamorfoze după Ovidiu*, op. 49, Britten s-a inspirat din *Metamorfozele* lui Ovidiu. Ovidiu a fost un poet roman care a trăit între anii 43 î. Hr. și 17 d. Hr. *Metamorfozele* lui Ovidiu sunt o colecție de poeme inspirate din legende, o epopee. Textele au ca subiect principal transformarea, metamorfoza. *Metamorfozele* lui Ovidiu sunt la rândul lor inspirate din scrierile grecilor antici Homer și Boios.

Britten a compus cele *Șase Metamorfoze* în anul 1951, an pe care l-a dedicat în mare măsură și operei *Billy Budd*, inspirată de romanul scriitorului american Herman Melville, renumit pentru nuvelele sale în care descrie aventurile sale marinărești. Se poate remarca astfel faptul că Britten, compozitor britanic al secolului XX, s-a inspirat în opera sa din modele ale secolului XIX, precum compozitorii celei de-a

¹⁶ Vincent Mark Biggam, *Benjamin Britten's Four Chamber Works for Oboe*, University of Cincinnati, 2001, Abstract.

doua *Școli Veneze* de pe continent, nefiind însă în legătură strânsă cu standardele acesteia. Britten a adus astfel un omagiu expresiei artistice a trecutului. Majoritatea celor *Șase Metamorfoze* sunt axate pe caracterizarea unui personaj care suferă o schimbare a formei sale fizice sau a stării sale de existență.

În patru dintre cele șase mișcări ale lucrării lui Britten, care conțin metamorfozele formei personajelor, legendele lui Ovidiu descriu întotdeauna metamorfoza ca fiind inițiată de o ființă mult mai puternică decât personajul. Legendele lui Ovidiu nu se deosebesc de modelul literar al operei lui Britten, *Billy Budd*. Billy Budd este un personaj tranzitoriu. Inițial el este un tinerel nevinovat, dar sub influența malefică a colegilor lui marinari, răzbunători și puternici, el ucide accidental un om, fiind mai apoi el însuși executat. Sentimentul inițial de dușmănie, violența, iar apoi execuția lui Billy Budd în opera lui Britten provine de la alte persoane din jurul lui Billy. În cele din urmă, Billy Budd a fost victima celor mai puternici, la fel ca multe alte personaje din *Metamorfozele după Ovidiu*, victime, într-un fel sau altul, ale unor ființe mai puternice decât ele.

Întrucât fiecare compozitor are sursele sale de inspirație, probabil că personajul *Billy Budd* a influențat cele *Șase Metamorfoze după Ovidiu*. Compunerea partiturii operei *Billy Budd* i-a luat lui Britten peste un an și câteva luni. În cursul anului 1951, Britten a reușit să scrie doar două alte compoziții: *Șase Metamorfoze după Ovidiu* și cantatele *Avraam și Isaac*. Întrucât cele *Șase Metamorfoze după Ovidiu* au ca subiect tranziția stării personajelor, ca și în cazul operei *Billy Budd*, este evident motivul pentru care atât opera

cât și lucrarea solo pentru oboi au această trăsătură, în mare parte datorită înruderii dintre cele două compoziții.¹⁷

Lucrarea *Şase Metamorfoze după Ovidiu* a fost scrisă pentru oboistul britanic Joy Boughton. Premiera a avut loc la Festivalul în aer liber de la Aldeburg, în vara anului 1951. Din întâmplare, la această premieră manuscrisul lucrării a căzut din mâna lui Britten într-un lac din apropiere, deteriorându-se, dar notele au fost din fericire recuperate. Recenziile au fost în general favorabile, după cum apare într-un articol din *Music and Letters*: „... fiecare piesă este ca o improvizație pastorală, în care fluierul păstorului nu-și amintește niciodată punctul de plecare al melodiei și se pierde într-o divagație splendidă a expresiei muzicale.”¹⁸

Şase Metamorfoze după Ovidiu este una dintre puținele compoziții notabile scrise pentru un instrument de suflat solo, în secolul XX. În prezent, această piesă este de departe cea mai frecvent interpretată compoziție pentru oboi solo. În plus, lucrarea a devenit o componentă de referință a repertoriului pentru oboi și o piesă foarte apreciată de oboiști pentru studiu individual și interpretare.

La începutul fiecărei piese din ciclul celor *Şase Metamorfoze*, Britten plasează un *motto*, în care este descris personajul legendar care inspiră partea respectivă.

Pan

Pan, prima piesă din ciclul celor şase piese, dezvoltă enunțul descriptiv al lui Britten din *motto*: „Pan, cel care a

¹⁷ Sotos G. Djiovanis, *The Oboe Works of Benjamin Britten*, The Florida State University, 2005, p. 36.

¹⁸ Richard Capell, *Review of "Six Metamorphoses after Ovid, Op. 49," by Benjamin Britten*, *Music and Letters*, nr. 33, 1952, p. 365-366.

cântat la fluierul de trestie întruchipat de Syrinx, iubita lui.”¹⁹ Ovidiu îl descrie pe Pan ca fiind un zeu voinic, atotputernic și extrem de influent. Pan era atras de tinerele naive și la fel ca majoritatea celorlalți zei, de obicei obținea ceea ce dorea. După cum spune legenda, Pan o urmărea pe Syrinx, o nimfă a pădurii, vorbindu-i seducător. Nimfa i-a răspuns cu dispreț și a fugit prin pădure până la râul Ladon. În acest moment, Syrinx se roagă să fie transformată, pentru a se feri de Pan. Rugăciunile ei sunt ascultate. Când Pan o ajunge pe Syrinx, aceasta dispăru brusc, lăsând în loc doar o mână de trestii cântătoare, singurele urme ale nimfei.²⁰ În poemele lui Ovidiu, nu este descrisă transformarea concretă a lui Syrinx în trestii cântătoare, ci mai degrabă experiența trăită de către Pan.

Pan, prima piesă din ciclul celor *Șase Metamorfoze*, este compusă în formă *ABA*, la fel ca și majoritatea celorlalte piese care o urmează. Starea de pre-metamorfoză a personajului principal este descrisă în secțiunea *A*, iar fenomenul metamorfozei este descris în secțiunea *B* a piesei. Personajul este redat mai apoi în starea sa transformată în revenirea secțiunii *A*. Observăm existența unor elemente ale secțiunii *A* introduse în secțiunea *B* și invers, această tehnică apare și în celelalte părți ale lucrării. Acest aspect aduce lucrării per ansamblu o notă de ambiguitate, dar și o formă de interconectare între cele șase entități. Acesta este un semn distinctiv în creația lui Britten. Primele cinci măsuri ale piesei *Pan* alcătuiesc secțiunea *A*. Această secțiune este structurată în jurul tonalității *la major* și este alcătuită din linii muzicale succesive ascendente și descendente încheiate pe sunete cu

¹⁹ Benjamin Britten, *Six Metamorphoses after Ovid*, Opus 49, Boosey and Hawkes, London, 1952, p. 1.

²⁰ Ovid, *Metamorphoses*, Horace Gregory, trad., Signet Classic, New York, 2001, p. 51-52.

coroană. Aceste coroane sunt urmate de scurte pauze melodice, cezuri care preced fiecare frază melodică din alcătuirea secțiunii. Secțiunea A se încheie pe sunetul *re*, un final oarecum nerezolvat, care reflectă acea stare de ambiguitate la trecerea spre secțiunea B.

Ex. 1

I. PAN who played upon the reed pipe
which was Syrinx, his beloved.

BENJAMIN BRITTEN, Op. 49



Secțiunea B se desfășoară între măsurile 6–10. Folosirea repetată a sunetului *la#* creează o atmosferă tensionată și o stare de instabilitate. La finalului măsurilor 6–8 sunetul *la#* se rezolvă pe *la natural*. În acest fel compozitorul redă fenomenul de metamorfoză a personajului. În măsura 9, punctul culminant al piesei, tensiunea este accentuată prin folosirea unei înlănțuiri de sunete la interval de ton în sens ascendent, cu un mare *crescendo*.

Ex. 2



Secțiunea A revine în măsura 10, aducând elemente ale secțiunii B (efect repetitiv pe sunetul *la*♯). În ultimele două măsuri întâlnim modul lidian de pe sunetul *re*. Prin construcția sa, oboiul are sunetul *re* ca poziție centrală, un fel de tonică a instrumentului. Britten a cunoscut acest lucru. Multe lucrări dedicate oboiului gravitează în jurul acestui sunet și se încheie cu acest sunet (*Metamorfozele*, *Variațiunile Temporale*, *Fantezia-cvartet cu oboi*). În ultima frază (m. 15-17) sunt îmbinate majoritatea elementelor ce alcătuiesc piesa (desenele melodice ascendente și descendente, sunetul repetat, fermata și cezura).²¹ Toate aceste elemente combinate dau în încheiere concluzia - imaginea transformării complete a personajului *Syrinx*.

Ex. 3



Phaeton

Mișcarea a doua a celor *Șase Metamorfoze* este *Phaeton*. În *Metamorfozele* lui Ovidiu, Phaeton era fiul zeului soare, Phoebus. Din cauza deselor ironii ale altor copii, Phaeton i s-a adresat lui Phoebus întrebându-l dacă era într-

²¹ Stephen Hiramoto, *An Analysis of Britten's "Six Metamorphoses after Ovid"*, The Journal of the International Double Reed Society, vol. 22, nr. 2, 1999, p. 24.

adevăr tatăl său. Pentru a-și dovedi paternitatea, Phoebus era dispus să-i îndeplinească lui Phaeton orice dorință. Acesta, i-a cerut rădvanul cu cai înaripați pentru o zi. Cu mari rezerve, Phoebus i-a dat lui Phaeton să conducă această trăsură ușoară. Caii au simțit de îndată că în trăsură nu era Phoebus și au făcut imediat un salt spre înaltul cerului. Phaeton s-a speriat atât de tare încât a scăpat hățurile, pierzând complet controlul asupra trăsurii. Aceasta s-a îndreptat către cer după care brusc a început să coboare în derivă. Pământul a luat foc, lui Atlas i-a fost foarte greu să mai susțină cerul. Phoebus invocă puterea tuturor zeilor în efortul său de a preveni distrugerea completă a pământului. Un fulger a fost aruncat pe cer pentru a preveni altă distrugere. Fulgerul l-a lovit pe Phaeton, prăbușindu-l pe pământ. Pământul a fost salvat. Phaeton a căzut într-un râu, iar Nimfele i-au îngropat trupul ars.²² Pieseii *Phaeton* nu i se potrivește întru totul definiția de metamorfoză. Nici Britten nu indică, prin muzica sa sau prin proza descriptivă faptul că mișcarea trebuie considerată o metamorfoză. Deși *Phaeton* urmează forma *ABA*, secțiunea *B* în acest caz nu este materialul care reprezintă transformarea. Este mai degrabă o simplă variație a secțiunii *A*, care nu elaborează în mod semnificativ ideile melodice din secțiunea *A*. Mai mult decât atât, revenirea secțiunii *A* nu încorporează idei din secțiunea *B*, așa după cum se întâmplă în cazul mișcărilor care descriu transformarea, metamorfoza, din ciclul celor *Șase Metamorfoze după Ovidiu*. Din acest punct de vedere, piesa *Phaeton* se aseamănă mult cu o altă lucrare a lui Britten: *Two Insect Pieces*. La fel ca și în această lucrare, materialul sonor în *Phaeton* încearcă să descrie un anumit personaj în acțiune și

²² Ovid, *Metamorphoses*, Horace Gregory, trad., Signet Classic, New York, 2001, p. 53-68.

nu unul într-o situație de transformare.²³ Acest lucru este confirmat de enunțul lui Britten de la începutul piesei: „Phaeton, care a călătorit o zi cu trăsură zeului soare și a fost aruncat apoi în râul Padus de un fulger”.²⁴

Măsurile 1-18 alcătuiesc secțiunea A a piesei *Phaeton*. Această secțiune este în mare parte construită pe structuri de șapte sunete, care au la bază sunetul *sol*.

Ex. 4

II. PHAETON who rode upon the chariot of the sun for one day and was hurled into the river Padus by a thunderbolt.



Linia melodică se desfășoară pe registrul mediu al instrumentului, mișcarea făcându-se prin intermediul intervalelor mici, terțe și secunde. În secțiunea A, această mișcare ritmico-melodică, cu un caracter avântat *vivace ritmico* reprezintă cu siguranță caii care se năpusteau înainte, galopând în aer și împrăștiind norii.

Secțiunea B a *Phaeton* (m. 19-27) este construită în principiu pe elementele acordurilor *do major* și *re major*, la care se adaugă în puține locuri și alte sunete care nu aparțin

²³ Sotos G. Djiovanis, *The Oboe Works of Benjamin Britten*, The Florida State University, 2005, p. 40.

²⁴ Benjamin Britten, *Six Metamorphoses after Ovid*, Opus 49, Boosey and Hawkes, London, 1952, p. 2.

acordurilor. În măsura 27 putem observa conturul unui acord de *do major* cu sextă (*la*) și septimă (*sib*), care aduce o notă de ambiguitate și de tensiune. Măsura 27, ultima măsură a secțiunii *B* se încheie pe sunetul *la*. Revenirea secțiunii *A* este începută tot cu sunetul *la* în măsura 28, întâlnind totodată și sunetul *sib*. În acest fel tensiunea acumulată spre finalul lui *A* se eliberează în momentul de legătură dintre cele două secțiuni. Acest aspect al utilizării unei tonalități mai puțin concrete este foarte des întâlnit în muzica lui Britten respectiv în lucrările pentru oboi. Secțiunea *B* are un caracter contrastant față de secțiunea *A*. Din punct de vedere dinamic, secțiunea *B* se desfășoară în nuanța de *pp* spre deosebire de nuanța de *f* care apare în secțiunea *A*. Din punct de vedere al articulației, întâlnim de asemenea un contrast. În secțiunea *A* sunetele sunt separate, articulate, însoțite de accente, iar în *B* aceleași structuri ritmico-melodice apar cu *legato*. Secțiunea *A* se desfășoară în registrul mediu spre grav, iar secțiunea *B* în registrul acut. Aceste contraste au un rol simbolic foarte bine definit. Dacă secțiunea *A* descrie tropotul cailor ce galopează printre nori, segmentul *B* reprezintă momentul în care Phaeton scapă carul cu cai de sub control și se înalță debusolat în infinitul cerului. Acest moment de derută este sugerat și prin *crescendo*-ul brusc și abrupt de la finalul secțiunii *B*, în măsura 27.

Ex. 5



Revenirea secțiunii A are loc începând cu măsura 28, întregind forma ABA. Materialul tematic este în mare parte același ca și la începutul lucrării, dar sistemul sonor este organizat de data aceasta pornind de pe sunetul *la*, deci cu un ton mai sus decât la început. La fel, revine și articulația pregnantă, sacadată, în locul *legato*-ului.

Ex. 6



O scurtă *coda* apare în finalul piesei între măsurile 38-41. Această *coda* este un epilog, reprezintă deznodământul povestirii, al piesei. Atmosfera este calmă, este sugerat un sentiment de resemnare. Această atmosferă ar putea reprezenta în legendele lui Ovid apele râului Padus care primesc trupul neînsuflețit al lui *Phaeton* și înmormântarea acestuia de către Nimfe.²⁵

Ex. 7



²⁵ Sotos G. Djiovanis, *The Oboe Works of Benjamin Britten*, The Florida State University, 2005, p. 41.

Niobe

Niobe, este a treia piesă din ciclul celor *Şase Metamorfoze*. Personajul este descris în *motto*-ul de la început astfel: „Niobe, care plângea moartea celor paisprezece copii ai săi, a fost transformată într-un munte.”²⁶ Niobe este un „cântec de jale impresionant”, care descrie acest personaj trist, transformat într-o stâncă a muntelui Sipylus. După Ovid, Niobe a avut paisprezece copii: şapte fii şi şapte fiice. Ea se simţea superioară faţă de Latona, o *titană*, care avea doar doi copii. Înfuriată, Latona i-a trimis pe cei doi copii, Apollo şi Diana, să-i ucidă pe pruncii lui Niobe. Aceasta s-a întristat atât de tare după moartea copiilor încât a fost transformată într-o stâncă pe un munte, şiroaie de lacrimi scurgându-se pe faţa ei.²⁷

La fel ca *Pan*, *Niobe* urmează o formă ABA cu secţiunile A redând imaginea muzicală a lui Niobe, înainte şi după metamorfoză, secţiunea B reprezentând metamorfoza în sine. Întreaga piesă se bazează pe dezvoltarea unei singure idei melodice prezentată în primele două măsuri. Britten notează la începutul mişcării, ca indicaţie de caracter, *piangendo*, care în limba italiană înseamnă „plângând”. Discursul melodic al acestei piese sugerează plânsetul şi lacrimile, frazele se desfăşoară în direcţie descendentă, cu *legato*, dând o impresie de fluiditate, lichiditate.

Secţiunea A (măsurile 1-9) din *Niobe* debutează în tonalitatea *reb major*, tonalitate bine definită pe tot parcursul piesei. La oboi, sunetul *reb* este sunetul cu timbrul cel mai acoperit, catifelat, deoarece este folosită o grifură cu

²⁶ Benjamin Britten, *Six Metamorphoses after Ovid*, Opus 49, Boosey and Hawkes, London, 1952, p. 3.

²⁷ Ovid, *Metamorphoses*, Horace Gregory, trad., Signet Classic, New York, 2001, p. 167-172.

majoritatea orificiilor acoperite. Culoarea acestui sunet care definește tonalitatea piesei este foarte aproape de atmosfera tragică pe care compozitorul dorește să o creeze. Britten a fost un orchestrator extrem de rafinat, l-a studiat în amănunt pe Mahler. Britten a cunoscut în detaliu chestiuni legate de timbru și posibilitățile tehnice ale fiecărui instrument de a reda anumite culori. Secțiunea A este compusă din trei fraze separate de pauze și cezuri, fiecare frază este mai lungă cu o măsură decât precedentă. În structura materialului sonor observăm un amănunt important cu valoare simbolică: în legenda *Niobeei*, primii uciși sunt cei șapte băieți. Primii șase sunt uciși rapid, cu sălbăticie, iar al șaptelea este omorât după ce acesta îi imploră pe zei să îl cruțe. În debutul piesei lui Britten, un detaliu extrem de interesant ar fi că în secțiunea A, prima frază este alcătuită din șase sunete, iar cea de-a doua frază din șapte sunete. Acest aspect nu poate fi în niciun caz o simplă coincidență, astfel de detalii ascunse sunt des întâlnite în muzica lui Britten. Observăm și o altă dimensiune cu o posibilă valoare simbolică: încheierea secțiunii A (m. 9) este alcătuită din sunetele *mi*, *fa*, *sol*, *la*, care ne sugerează modul frigian. În legendă, Niobe provine din Frigia.²⁸

²⁸ Stephen Hiramoto, *An Analysis of Britten's "Six Metamorphoses after Ovid"*, The Journal of the International Double Reed Society, vol. 22, nr. 2, 1999, p. 24.

Ex. 8

III. NIOBE who, lamenting the death of her fourteen children, was turned into a mountain.



În secțiunea B (măsurile 10-19), întâlnim în mare parte același material sonor ca și înainte, dar cu schimbări în ceea ce privește ritmul. În acest segment are loc metamorfoza personajului. Acest fenomen este sugerat de către compozitor prin introducerea treptată a elementelor cromatice, dezvoltarea în plan ritmic și accelerarea *tempo*-ului (*animando*). La finalul secțiunii apare o pauză de optime cu coroană cu mențiunea „lunga”. În acest punct, metamorfoza Niobeei este completă, ea devenind o stâncă.

Ex. 9



La revenirea secțiunii A, (m. 21) regăsim prima frază a piesei, compusă din două măsuri, motivul Niobeei. Ultimele patru măsuri ale secțiunii, concluzia piesei, conțin arpeggiul desfășurat al tonalității de bază, *reb major*. Nuanța de *pp* cu *diminuendo* și notația *senza espress.* întăresc ideea transformării Niobeei într-un monolit lipsit de viață, etern.

Ex. 10



Bacchus

A patra piesă a ciclului îl ilustrează pe Bacchus, „la ale cărui petreceri se aude pălăvrăgeala femeilor și strigătele copiilor”.²⁹ Această piesă face notă distinctă față de restul mișcărilor deoarece nu descrie o metamorfoză a unui personaj (precum Pan, Niobe) și nici măcar o schimbare a stării de existență (Phaeton). Piesa *Bacchus* nu este inspirată de o legendă anume, mișcarea este mai mult o descriere a atmosferei la o bacanală (petrecere romană), după cum se menționează în opera lui Ovidiu. Aceste sărbători, la care se bea și se mânca foarte mult erau închinat lui Bacchus, zeul vinului și al beției.³⁰

Piesa *Bacchus* este structurată într-o formă de rondo, având cinci secțiuni: A (refren), B (episod), A' (refren prescurtat), C (episod), A'' (coda bazată pe refren).

²⁹ Benjamin Britten, *Six Metamorphoses after Ovid*, Opus 49, Boosey and Hawkes, London, 1952, p. 4.

³⁰ Sotos G. Djiovanis, *The Oboe Works of Benjamin Britten*, The Florida State University, 2005, p. 43.

Primul refren (m. 1-14) este în tonalitatea *fa major* și este alcătuit din două segmente despărțite de o coroană pe bara de măsură. Al doilea segment (m. 6-14) este o dezvoltare melodică a primului segment mai scurt (m. 1-5), ritmul rămânând identic. Acest prim refren îl înfățișează pe Bacchus, rătăcind amețit printre petrecăreți. Tiparul repetat al ritmului punctat, legănat și pauzele bruște intermitente, ca niște poticneli, prezintă în mod sugestiv această imagine a beției lui Bacchus.

Ex. 11

IV. BACCHUS at whose feasts is heard the noise of gaggling women's tattling tongues and shouting out of boys.



Următoarea secțiune, *B* (m. 15-24), contrastantă, este compusă în tonalitatea *la major* și are un caracter activ, motric, având notația *piu vivo*. Acest segment caracterizat de tipare ritmice repetate, accente și note cu *marcato* ar putea reprezenta „strigătele copiilor” care se joacă la petrecere.

Ex. 12





Imaginea lui Bacchus plimbându-se printre meseni apare din nou odată cu revenirea refrenului (m. 25-32), de data aceasta refrenul este prescurtat, dar regăsim tonalitatea *fa major* de la început.

Ex. 13



Episodul al doilea, secțiunea C (m.33-41), are de asemenea un caracter contrastant față de refren. Episodul este compus de data aceasta în tonalitatea *do major*, fiind alcătuit din înălțuiri de șaisprezecimi în intervale mici, cu *legato*-uri ample, având notația *con moto*. Această atmosferă învolburată ar putea corespunde cu „pălăvrăgeala femeilor” din *motto*.

Ex. 14





În *coda* (m.42-49), pe lângă reparația motivului lui Bacchus, este introdus material sonor nou: coroane repetate pe sunetul *do* în *sff*, urmate de scurte intervenții în *p* cu *diminuendo* în sens ascendent. Acest element repetitiv cu caracter trivial se regăsește și în ultima măsură a piesei, ca încheiere, înfățișându-l pe Bacchus într-o postură mai puțin plăcută, eructând, o practică des întâlnită la acest gen de petreceri romane (bacanale).³¹

Ex. 15



Narcissus

A cincea piesă din ciclul metamorfozelor îl prezintă pe Narcis, „care s-a îndrăgostit de propriul chip și s-a transformat

³¹ *Ibid.*, p. 44.

într-o floare”.³² În scrierile lui Ovidiu, Narcis era un tânăr chipeș, iubit de multe femei, dar și de bărbați datorită frumuseții sale. Cu toate acestea, el îi evita pe toți cei care-l iubeau. Dintre aceștia, un tânăr s-a rugat de Nemesis să-l blesteme pe Narcis, făcându-l să se îndrăgostească de propria-i înfățișare. Într-o zi, Narcis obosit, zări un lac cu apă dulce și se opri să se răcorească. În timp ce se aplecă să ia o gură de apă, se îndrăgosti de propria-i imagine reflectată de apă, care se uita la el, fără să-și dea seama că era chiar el însuși. A încercat să-l îmbrățișeze pe frumosul tânăr, dar la atingerea apei, valurile formate au făcut ca imaginea să dispară. Narcis stătea și se întreba dacă nu cumva un zid supranatural îl despărțea de dragostea lui adevărată. Apoi, Narcis avu impresia că frumosul tânăr îi întoarce dragostea, pentru că îi reflecta toate stările feței sale. Dar și-a dat seama în momentul imediat următor că se îndrăgostise de propria-i imagine. A început apoi să se amăgească, abuzând de propria sa persoană, dar s-a oprit când și-a dat seama de durerea pe care i-o producea imaginea reflectată de apă. Narcis rămase apoi nemișcat în admirația propriei reflecții până când muri. După moartea sa, Nimfele l-au jelit, dar când s-au întors după un timp, Narcis dispăruse. În locul lui Narcis a rămas o floare aurie cu petale albe.³³

Această piesă este compusă la fel ca și precedentele *Pan*, *Phaeton*, *Niobe*, în formă ABA. Tonalitatea de debut este *fa minor*, iar în final se modulează spre *do major*. Piesa *Narcis* este compusă în măsura de 6/8, fiind singura piesă din ciclu care păstrează aceeași metrică bine determinată pe tot parcursul ei. În restul pieselor apar măsuri alternative sau

³² Benjamin Britten, *Six Metamorphoses after Ovid*, Opus 49, Boosey and Hawkes, London, 1952, p. 6.

³³ Ovid, *Metamorphoses*, Horace Gregory, trad., Signet Classic, New York, 2001, p. 95-100.

metrică liberă, uneori fără bară de măsură. Organizarea discursului muzical în această structură exactă, rigidă, poate fi asociată cu imaginea personajului ilustrat, care prin caracterul său rigid se poate îndrăgosti doar de propria sa imagine.

Secțiunea A apare între măsurile 1-9 și introduce o linie melodică ce reprezintă imaginea reală a lui Narcis. În cadrul acestei secțiuni apare în mod repetat o formulă de sextolet, ca un tril ritmic regulat, acest element care străbate sub diverse forme întreaga piesă ar putea fi motivul lui Narcis.

Ex. 16

V. NARCISSUS who fell in love with his own image and became a flower.



În secțiunea B (m. 10-23), la fel ca și în mișcările precedente, are loc transformarea personajului evocat. Din punct de vedere al scriiturii, începând cu măsura 10, pasajele având note cu stinghiile în jos îl reprezintă pe Narcis, iar cele cu stinghiile în sus corespund imaginii sale reflectate în apă, după cum autorul subliniază în nota de subsol:

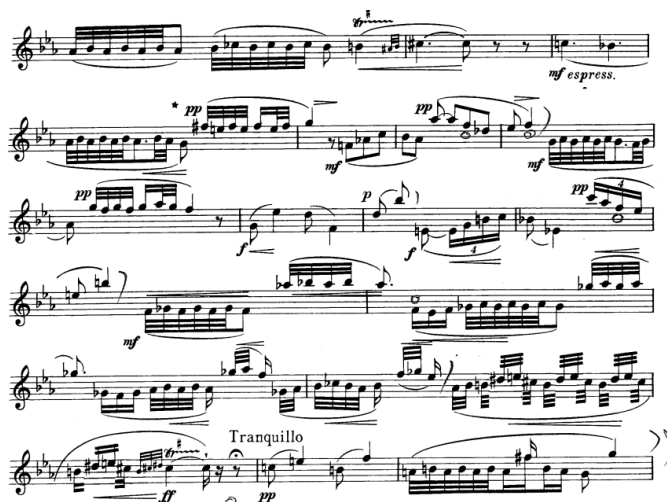
Ex. 17

*From this point the notes with upward stems represent the reflected image of Narcissus, and those with downward stems Narcissus himself.

În această secțiune, totalitatea pasajelor având note cu stinghiile în jos, puse alături în ordine, corespunde exact secțiunii A. Reflecția imaginii lui Narcis este realizată prin introducerea unui contrapunct alcătuit prin inversarea intervalelor motivului melodic original. Apoi, din zona măsurii

19, cele două linii melodice paralele încep să fie tot mai asemănătoare, contopindu-se total în finalul secțiunii B (m. 22-23). Astfel imaginea reală a lui Narcis nu mai poate fi deosebită de imaginea reflectată.

Ex. 18



Revenirea lui A are loc în măsura 24. În acest *tranquillo*, cele două linii melodice sunt îmbinate subtil. Sunetele notate cu stinghiile în jos se întrepătrund cu cele notate cu stinghiile în sus, prezente în egală măsură. Linia melodică tematică se completează perfect cu contrapunctul, ilustrând transformarea completă a personajului, în finalul piesei Narcis devenind o floare.³⁴

³⁴ Sotos G. Djiovanis, *The Oboe Works of Benjamin Britten*, The Florida State University, 2005, p. 46.

Ex. 19

***Arethusa***

Ultima piesă din ciclul celor *Şase Metamorfoze* este „Arethusa, care fugind de iubirea lui Alpheus, zeul râului, a fost transformată într-o fântână”.³⁵ După Ovidiu, Arethusa era o nimfă care trăia în Achaes, renumită pentru frumuseţea ei. Într-o zi, Arethusa înota goală într-un râu. După ce înotă un timp, ea auzi o voce care nu era alta decât a lui Alpheus, zeul râului, care era îndrăgostit de ea. Arethusa se sperie şi fugi imediat, dar nu-l putu întrece pe Alpheus. În teama ei, Arethusa se rugă la Diana, zeiţa vânătorii, să o protejeze. Diana a creat un nor dens pentru a o ascunde pe Arethusa. Alpheus a căutat printre nori, dar nu a reuşit să găsească nimfa. În cele din urmă, începu să curgă pe ea o sudoare rece, care se transformă într-un torent. Înainte ca Alpheus să poată ajunge la ea, pământul s-a deschis şi Arethusa a pătruns în adâncuri. În final, Arethusa reapare la suprafaţă pe insula Ortygia, aproape de Sicilia, sub forma unei fântâni.³⁶

Piesa este concepută după acelaşi tipar deja familiar, ABA, în care *A* prezintă personajul, *B* prezintă fenomenul

³⁵ Benjamin Britten, *Six Metamorphoses after Ovid*, Opus 49, Boosey and Hawkes, London, 1952, p. 7.

³⁶ Ovid, *Metamorphoses*, Horace Gregory, trad., Signet Classic, New York, 2001, p. 156-158.

metamorfozei, iar revenirea lui A prezintă personajul transformat. Secțiunea A, *Largamente* (m. 1-41), debutează într-o tonalitate bine definită, *re major*, și conține cinci fraze despărțite de pauze cu coroană. În succesiunea frazelor observăm o progresie: primele două fraze au câte șapte măsuri, următoarele două au câte opt măsuri, iar ultima frază are unsprezece măsuri. Frazele sunt asemănătoare din punct de vedere al materialului melodic, fiind alcătuite din înlanțuiri de șaisprezecimi cu *legato*. Motivele melodice uniforme se desfășoară în direcție descendentă, la intervale egale de timp. Aceste elemente ar putea sugera mișcarea valurilor râului în care se scâldea Arethusa. În interiorul acestei secțiuni apar multe modulații și formule ritmice care devin tot mai complexe, astfel se creează o atmosferă din ce în ce mai tensionată până la finalul secțiunii, în *ff* cu *crescendo*, unde revine tonalitatea *re major* de la început.

Ex. 20

VI. ARETHUSA who, flying from the love of Alpheus the river god, was turned into a fountain.

Largamente ♩ = 152

f espress.

f

mf cresc.

f

ff poco più lento

espress.

Secțiunea *B* a acestei piese (m. 42-61), *poco piu lento*, este caracterizată de un element nou: trilurile în *pp*, ca efect, sunt asemănătoare formulelor de sextolet în *pp* din piesa precedentă, *Narcissus*. Pasajele cu triluri sunt întrerupte de scurte intervenții care readuc motivul personajului Arethusa din secțiunea *A*. Secțiunea *B* nu are o tonalitate bine definită, se observă o anumită ambiguitate armonică.³⁷ Alături de notele în *pp* cu tril și reamintirea motivului din secțiunea *A* este sugerată imaginea Arethusei care se ascunde printre nori și transformarea acesteia.

Ex. 21



Secțiunea finală a piesei, revenirea lui *A*, *animando*, debutează în măsura 62, în tonalitatea *la minor*, dar modulează progresiv spre *re major*. Revin pasajele cu înălțuiri de șaisprezecimi de la începutul piesei, sugerând fluiditate. Ultima frază a piesei se desfășoară în *ff* cu un mare *crescendo*, *espressivo*. *Arethusa* și ciclul celor Șase *Metamorfoze* se încheie pe sunetul *re* cu coroană.

³⁷ Stephen Hiramoto, *An Analysis of Britten's "Six Metamorphoses after Ovid"*, The Journal of the International Double Reed Society, vol. 22, nr. 2, 1999, p. 25.

Ex. 22



După cum am menționat anterior, prin construcția sa, oboiul are sunetul *re* ca poziție centrală, un fel de tonică a instrumentului. Britten a cunoscut acest lucru, multe lucrări dedicate oboiului gravitând în jurul acestui sunet și se încheindu-se cu acest sunet (*Metamorfozele*, *Variațiunile Temporale*, *Fantezia-cvartet cu oboi*). Un alt amănunt interesant ar fi acela că în limba engleză sunetul *re* se traduce cu *d*. Ultimul „d” al lucrării *Șase Metamorfoze după Ovid*, corespunde cu ultima literă a numelui lui Ovid – „d”.³⁸

Concluzii

În această lucrare, singura compoziție a lui Britten pentru un instrument de suflat solo, compozitorul a reușit să creeze o sonoritate armonică, prin tehnici specifice de compoziție care pot da unei linii melodice simple, valențe armonice. Efectul armonic este redat prin două mijloace: mișcări în trepte și mișcări în arpeggiu. În general, Britten a aplicat în fiecare piesă a ciclului una dintre cele două tehnici. În *Pan* și *Narcissus* este folosită mișcarea în trepte (scalară), iar în *Niobe*, *Phaeton*, *Arethusa* apar linii melodice desfășurate

³⁸ Sotos G. Djiovanis, *The Oboe Works of Benjamin Britten*, The Florida State University, 2005, p. 47.

în arpegii. În *Bacchus* întâlnim o combinație a acestor două tehnici.

Majoritatea celor șase piese sunt compuse în forma *ABA*. În cadrul acestei forme, în secțiunea *A* este prezentat personajul în forma sau starea de existență inițială, în secțiunea *B* are loc transformarea (metamorfoza) personajului, iar revenirea lui *A* reflectă personajul în noua sa formă. Compozitorul ilustrează personajul metamorfozat îmbinând în această ultimă secțiune elemente din secțiunile precedente, *A* și *B*. Aceste elemente sunt îmbinate cu măiestrie, în unele cazuri materialul tematic original este destul de dificil de recunoscut. Aceste aspecte ne indică faptul că această lucrare are un pregnant caracter programatic.

Isang Yun (1917–1995) – *Piri für Oboe solo* (1971)

Isang Yun – date biografice

Isang Yun a fost un compozitor coreean care, după stabilirea în Europa, a devenit un reprezentant de marcă al avangardei. Yun a introdus în lucrările sale, compuse în stil european, elemente din muzica tradițională coreeană având ca surse de inspirație sonoritățile instrumentelor asiatice, genurile muzicale asiatice precum și elemente din religia budistă și taoistă.

Isang Yun s-a născut în anul 1917, la 17 septembrie, în Coreea, într-o perioadă în care țara sa se afla într-o situație politică dificilă. După încheierea războiului dintre Rusia și Japonia în anul 1905, Coreea, nedivizată la acea vreme, a devenit în anul 1910 colonie japoneză. Acest lucru a dus cu sine la o exploatare economică, politică și culturală din partea Japoniei, la care poporul coreean a încercat desigur să se opună prin diferite mijloace. Încă din copilărie, Yun a fost atras, la rândul său, fără să-și fi dat seama, în această mișcare tenace de rezistență a societății pentru păstrarea identității naționale. Copiii, fiind mai puțin suspecti, erau folosiți pe post de curieri între diferitele grupări ale rezistenței.

La vârsta de 17 ani, Yun este trimis de către tatăl său în Japonia pentru a studia muzica. Acest lucru se întâmpla împotriva voinței tânărului, cu toate acestea tatăl său era convins că muzica occidentală putea fi abordată în acel timp doar în Japonia, nu și în Coreea. Aflat în Japonia, Yun a trăit un profund sentiment de identitate națională, acolo întâlnind mulți conaționali, care cu mici excepții trăiau în condiții mizere, lipsiți de orice drepturi și statut social. Căutând o cameră de închiriat în Osaka, tânărul s-a confruntat cu multe

anunțuri de genul: „cameră de închiriat, nu se acceptă coreeni”.³⁹ Toate aceste lucruri l-au făcut pe Yun să se abată de la scopul său inițial, acela de a studia muzica în Japonia, revenind după numai doi ani în Coreea, înzestrat cu concepții politice solide. Putem spune că el nu și-a dorit altceva mai mult decât muzica, dar a ajuns să fie acaparat de politică, aceasta influențându-i atât de mult existența. Peste puțin timp izbucnea al Doilea Război Mondial. Țara sa se afla într-o stare de tensiune permanentă, poporul coreean sperând că Statele Unite vor învinge Japonia și vor elibera Coreea. Pacifistul, muzicianul Yun, se transformă în această perioadă într-un luptător înarmat al rezistenței. A fost arestat pentru prima dată în anul 1943. Devenise un om matur, pregătit pentru orice, chiar să omoare în lupta pentru eliberarea țării sale, dar, după propriile mărturisiri, destinul l-a ocrotit, nelăsându-l să ia viața altor oameni.

După ce a fost eliberat din închisoare, în anul 1945, Yun a simpatizat cu mișcarea comunistă și s-a dedicat unei activități umanitare, de ocrotire a orfanilor de război. În urma acestei activități extrem de dificile se îmbolnăvește de TBC. În 1948, Yun își regăsește vocația pentru muzică. Se angajează ca profesor de muzică la o școală de fete și în același timp cântă cu plăcere la violoncel. Această perioadă de calm relativ din viața sa nu durează însă mult. Politica îl acaparează din nou odată cu declanșarea războiului civil coreean, dar Yun reușește totuși să păstreze contactul atât de dorit cu muzica. A început să compună și succesele nu s-au lăsat mult așteptate. În anul 1955, Isang Yun a obținut un premiu important pentru activitatea sa culturală (*Kulturpreis der Stadt Seoul*), această distincție oferindu-i șansa de a-și continua studiile în Europa.

³⁹ Luise Rinser, *Der verwundete Drache*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1977, p. 6.

Compozitorul și-a dorit să rămână doar trei ani la Paris și Berlin, dar bucurându-se de succese în Europa, a rămas aici până în anul 1967. Compozițiile coreeanului erau interesante pentru europeni, acestea îmbinând tehnicile europene de compoziție cu conceptele sonore asiatice, în scurt timp Yun este catalogat ca reprezentant al avangardei.⁴⁰ Pentru compozitor, lucrurile mergeau într-o direcție bună. Viața coreeanului părea a-și fi găsit calea definitivă spre muzică, politica lăsându-l în sfârșit să se dedice netulburat pasiunii sale. Următoarea lovitură a destinului îl aștepta însă. Fiind departe de casă, Yun este martorul apusului democrației din patria natală. În urma unui puci militar, aceasta este divizată în două părți: Coreea de Nord și Coreea de Sud. Compozitorul este marcat profund de acest eveniment, reușind totuși să se concentreze intens și cu succes asupra activității sale din Europa. Își dorea să poată ajuta într-un fel sau altul la redemocratizarea patriei, la crearea Coreii unite. Acest vis al lui Yun este împărtășit până în prezent de mulți coreeni, dar extrem de greu de îndeplinit, după cum o demonstrează istoria.

În 1963 Isang Yun are curajul de a face o călătorie în Coreea de Nord. Nu era comunist, dar nici nu se regăsea în atmosfera isterică de panică creată de anticomuniști. Vroia doar să se confrunte cu realitățile din partea de nord a țării sale și să-și dea seama dacă visul său reprezentând unificarea poate deveni realitate sau nu. Această călătorie l-a inspirat pe compozitorul Yun, care a vizitat cu această ocazie mormintele antice ale regilor din nordul Coreii. Acolo a contemplat frescele mistice care l-au inspirat în lucrarea sa, *Images*.

Călătoria în Coreea de Nord a dus la arestarea sa. Compozitorul a fost suspectat de activități de spionaj în

⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.

favoarea Coreii de Nord. În 1967 Yun a fost răpit de serviciile secrete sud-coreene din zona Berlinului de Vest, torturat și condamnat la închisoare pe viață. Lucrarea *Images* a fost compusă de Yun în închisoarea din Seul. După doi ani și jumătate, la presiuni intense din partea a numeroși artiști (I. Strawinsky, H. Von Karajan, L. Dallapiccola, K. Stockhausen, H. Holliger, M. Kagel, G. Ligeti, O. Klemperer etc.) și alți intelectuali de pe mapamond, compozitorul a fost pus în libertate. Yun revine la Berlin. Existența compozitorului a fost marcată de această dualitate dintre politică și muzică chiar și în detenție. Fiindu-i îngăduit să primească un pachet din Berlinul de Vest care conținea hârtie cu portative, creioane și radieră, el a continuat să compună și în închisoare. În această perioadă au luat naștere lucrări precum *Riul* și *Images*, dar, în mod surprinzător, și o operă comică, *Die Witwe des Schmetterlings*. Cum a putut un deținut bolnav și slăbit din cauza torturii să compună o operă de acest gen? Chiar muzica în sine este greu de conceput în asemenea condiții. Yun, destăinuindu-se, spunea că el s-a dedicat întotdeauna muzicii, frumusețea acesteia făcându-l fericit. Astfel, chiar între zidurile închisorii se simțea liber. Muzica era mai puternică decât nenorocirea la care îl adusese politica.⁴¹

La eliberarea din închisoare, după îndelungate presiuni internaționale, Yun a fost obligat să semneze un document prin care se angaja să nu divulge nici un detaliu în legătură cu răpirea sa și perioada de detenție, să nu exprime păreri negative la adresa Coreii de Sud și să nu întreprindă nici un fel de acțiune împotriva acestei țări. Aceasta însemna, de fapt, renunțarea totală la ideile sale politice. Pentru Yun acest lucru era imposibil, însemna practic reducerea existenței, ființei sale, la jumătate. După patru ani de la eliberarea sa, Yun a primit în

⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

mod neașteptat prin intermediul ambasadei sud-coreene din Bonn o invitație la Seul, unde se dorea punerea în scenă a operei *Die Witwe des Schmetterlings*, compusă în detenție. Compozitorul nu dă curs acestei invitații deoarece de curând regimul sud-coreean capturase în Japonia un lider al opoziției condamându-l la moarte, acest lucru dându-i lui Yun un semnal clar referitor la situația politică nedemocratică din țară. Deși în decursul anilor Coreea de Sud a încercat mereu să recâștige de partea sa compozitorul atât de renumit pe plan internațional, acest lucru nu s-a întâmplat până în prezent. Isang Yun nu a dorit să fie doar un fel de bijuterie care să înfrumusețeze imaginea politică compromisă a regimului. El spunea că se va întoarce doar în momentul în care situația politică din țara sa natală se va schimba, când deținuții politici vor fi eliberați, iar Coreea de Sud va dori tot atât de mult reunificarea ca și Coreea de Nord.

În schimb, compozitorul acceptă la scurt timp o invitație din partea Coreii de Nord. A onorat invitația deoarece și-a dat seama că avea o misiune deosebită. El ar fi putut încuraja viața muzicală neglijată acolo, aducând-o în contact cu noutățile din domeniu și nivelul internațional pe care el îl reprezenta. În scurt timp a obținut rezultate spectaculoase. Orchestra de Stat i-a interpretat cu succes lucrările atât în Coreea de Nord cât și în afara granițelor susținând un turneu în Polonia și primind invitații din alte țări. Yun a demonstrat astfel modul său de a face politică cu ajutorul muzicii. Un compozitor sud-coreean lucrează cu o orchestră din Coreea de Nord arătând că o colaborare între aceste țări este posibilă. Unificarea celor două țări a fost însă doar o parte a idealului său. Yun visa la o uniune a întregii omeniri într-un mare imperiu al păcii. Muzica lui Yun nu are însă un caracter optimist, este creația unui om care a avut mult de suferit într-o

societate militaristă. Optimismul nu se poate regăsi, deci, nici în muzică dar nici în politica sa.

A vedea lumină în întuneric, a fi liber în carceră, a compune muzică frumoasă sfidând moartea, toate aceste contradicții sunt întruchipate de personalitatea lui Isang Yun.⁴² El demonstrează că arta poate avea un rol politic important. Un simplu compozitor devine ambasador spiritual al unei națiuni, contribuind totodată pe plan internațional ca mediator între vest și est.

Yun se stinge din viață la Berlin, la 3 noiembrie 1995, la vârsta de 78 de ani.

Universul creației

Influențe din cultura asiatică și cea europeană în lucrările lui Isang Yun

Isang Yun a lăsat în urmă o creație importantă, în total 121 de lucrări, printre care: 22 de lucrări pentru orchestră, 4 opere, 10 concerte, 40 lucrări camerale, 28 piese instrumentale și multe altele. Yun a distrus însă lucrările compuse înaintea venirii sale în Europa deoarece a considerat că ele nu reușesc să îmbine elementele din muzica tradițională coreeană cu stilul muzicii contemporane europene.

Fascinația lui Yun pentru muzica europeană a început cu mult înainte de venirea lui în Europa. Cu siguranță, această atracție se manifesta încă de pe vremea când Yun era doar un tânăr în formare într-o Coree aflată sub ocupația japoneză (1905-1945). Japonezii au adus în Coreea cultura occidentală, iar muzica europeană se regăsea în biserici și școli. Când a fost întrebat într-un interviu cu Luise Rinser dacă i-a plăcut

⁴² *Ibid.*, p. 9.

sonoritatea orgii de prima oară când a auzit-o, Yun a răspuns: „Nu, dar sonoritatea era atât de surprinzătoare, interesantă, atât de puternică, atât de multe sunete simultane, atât de masivă. Am fost complet tulburat, copleșit. Instrumentele noastre produc un singur sunet, fără armonie, iar sonoritățile sunt mult mai catifelate, oamenii sunt obișnuiți să asculte fiecare sunet în parte. În muzica europeană, oamenii ascultă mai multe sunete în același timp. Este ceva foarte exotic. Deși ascultasem deja muzica europeană, nu știam că aceea era. Lângă casa noastră se afla o biserică protestantă. Se cântau piesele lor occidentale, care purtate de vânt peste câmpurile de orez, ajungeau până la noi. Le-am învățat repede. Știam să le cânt înainte de a merge la școală”.⁴³ Yun a descoperit că muzica europeană care se predă în școală era cât se poate de firească pentru el, preluând rapid sistemul tonal funcțional și solfegiul pe note.

Întrucât Yun a continuat să urmeze studiile muzicale, el a căutat acei profesori care erau de formație europeană. În primul rând, a studiat la Seul cu un compozitor și violonist coreean, fost elev al dirijorului militar german Franz Eckert. El „compunea în manieră occidentală, dar în stil coreean”,⁴⁴ un concept care trebuie să fi rezonat cu Yun. Cu acest profesor, al cărui nume nu este menționat, Yun a studiat teoria muzicii și citire de partituri, făcând cunoștință cu operele compozitorilor clasici, precum și cu muzica contemporană a lui Strauss și Hindemith. Deși în timpul studiilor a avut tangență cu muzica lui Bach, Mozart, Beethoven, Yun a recunoscut „superficialitatea” cunoștințelor sale și înțelegerea sa lipsită de profunzime a muzicii clasice occidentale. Mai târziu, Yun a

⁴³ Jiyeon Byeon, *The Wounded Dragon: An Annotated Translation of Der verwundete Drache, the Biography of Composer Isang Yun*, by Luise Rinser and Isang Yun, PhD diss., Kent State University, 2003, p. 60.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 70.

călătorit la Tokio pentru a deveni elevul lui Tomojiro Ikenouchi, profesor cu studii la Paris, cu care a studiat teoria, compoziția și contrapunctul pentru remedierea acestor neajunsuri ale formării sale. Yun și-a început studiile în Europa la Conservatorul din Paris, unde a studiat compoziția cu Tony Aubin și teoria muzicii cu Pierre Revel (student al lui Dukas). Yun rememorează răspunsul lui Pierre Revel la una dintre soluțiile oferite de el la un exercițiu de compoziție primit ca temă: „după ce l-a interpretat la pian, a sărit de pe scaun ca înțepat de ac și a strigat: „ceea ce ai scris aici este impecabil, dar ciudat...”. Este greu pentru un est-asiatic venit dintr-un univers al muzicii total diferit, neavând tradiție în arta polifonică să compună utilizând contrapunctul și armonia.”⁴⁵ În timpul șederii la Paris, Yun a ascultat operele unor compozitori ca Messiaen, Jolivet, Dutilleux, Rivier, Tansman, Saugue și Mihailovici. Deși considera muzica franceză modernă incitantă, el nu s-a identificat cu aceasta și nici nu și-a dorit să o imite. Prin urmare Yun a plecat la Berlin, sperând să-și găsească acolo identitatea muzicală.

În anul următor, Yun a studiat la *Hochschule fur Musik* din Berlin. A studiat compoziția cu Boris Blacher, metodele de compoziție ale *Școlii Vieneze* cu Josef Rufer, contrapunctul, canonul și fuga cu Reinhard Schwartz-Schilling. În perioada berlineză, Boris Blacher a avut un rol deosebit de influent asupra lui Yun. Deși Blacher nu folosea tehnica serială de compoziție, Yun îl aprecia ca mentor și compozitor. Yun l-a considerat pe Blacher călăuzitorul său în găsirea sonorității unice și a stilului propriu de compoziție. Blacher însuși fusese educat în China, fiind din acest punct de vedere un profesor foarte potrivit pentru Yun, deoarece el putea înțelege tradiția muzicală și conceptul de sunet al lui Yun într-o măsură mai

⁴⁵ *Ibid.*, p. 103-104.

mare decât mulți alții. Blacher l-a încurajat pe Yun să includă moștenirea lui coreeană în compozițiile sale și să își simplifice muzica, astfel încât să poată fi mai ușor de înțeles. Yun își amintește: „Mi-a spus că trebuie să scriu într-o manieră mai puțin complicată, mai clară și să țin cont de interpretare, prin urmare, să nu scriu prea încărcat. Tot el mi-a spus că ar trebui să lucrez la prezentarea clară a timbrului asiatic”.⁴⁶

Yun studiasse singur tehnicile seriale de compoziție în perioada când trăia în Coreea și citise deja cartea lui Josef Rufer, *The Composition with Twelve Tones Related Only to One Another*, înainte de a studia cu acesta la Berlin. Rufer era fost asistent al lui Schönberg, compozitorul care a enunțat și elaborat principiile tehnicii seriale de compoziție. Yun și-a însușit această tehnică, precum și alte tehnici moderne de compoziție în timp ce studia cu Rufer. Yun a compus doar două piese folosind strict tehnica serială, *Fünf Stücke für Klavier* și *Musik für Sieben Instrumente*. Deși faptul că dorea să aprofundeze tehnica celor douăsprezece sunete a fost una dintre motivațiile majore pentru care Yun venise să studieze în Europa, el nu a dorit ca această tehnică să-l definească în totalitate ca și compozitor. El utiliza elemente ale sistemului de douăsprezece sunete atunci când acestea se potriveau scopului său.⁴⁷ Keith Howard confirmă acest aspect al compozițiilor lui Yun: „Lucrările până la cel de-al treilea *Cvartet de coarde* (1959-1961) demonstrează încrederea în tehnicile seriale. Dar Yun credea că dodecafonie strictă ar putea sufoca creativitatea, prin urmare, în *Loyang* (1962), precum și în alte lucrări până la lucrarea pentru orchestră *Réak* (1966), a început să se îndrepte

⁴⁶ *Ibid.*, p. 104-105.

⁴⁷ Francisco Feliciano, *Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in their Works*, New Day Publishers, Quezon City, 1983, p. 33-34.

spre atonalitatea liberă, generând o soluție cu caracter personal...”⁴⁸ Deși Yun a încercat în mod special să studieze tehnicile contemporane de compoziție din Europa, acestea nu au satisfăcut în totalitate expresia lui componistică. Au devenit totuși, o componentă semnificativă a vocabularului său componistic, elementele acestor tehnici regăsindu-se în toată creația sa.

În 1958 Yun a participat la *Course for New Music* de la Darmstadt, susținut de Dr. Wolfgang Steinecke. La Darmstadt, s-a întâmplat ca Yun să intre în contact cu extrema muzicii de avangardă. Yun a descoperit muzica lui Stockhausen, Nono, Boulez, Maderna și John Cage ca fiind interesantă, dar în același timp destul de confuză pentru el. În timp ce încerca un sentiment imens de respect și admirație pentru avangardă și dorea să se identifice cu adevărat cu aceasta, Yun totuși, n-a putut hotărî dacă acest stil radical de compoziție era potrivit pentru el și muzica sa. „A trebuit să-mi pun întrebări: unde mă aflu și încotro trebuia să avansez: dacă ar trebui să compun într-un mod radical ca acești compozitori care aparțineau avangardei sau să continui pe drumul meu, în stilul tradiției mele orientale. Era o decizie importantă”⁴⁹ Yun a discutat despre dilemele sale privind compoziția cu Dr. Wolfgang Steinecke. Steinecke l-a încurajat să-și prezinte lucrările în public. Yun i-a trimis lui Steinecke lucrarea *Musik für Sieben Instrumente* și a prezentat *Fünf Klavier Stücke* la un concurs în Olanda. Deși ambițios, Yun era totodată foarte modest. Era nerăbdător să-și prezinte lucrările,

⁴⁸ Keith Howard, *Korean Tradition in Isang Yun's Composition Style*, Ssi-ol: *Almanach der Internationalen Isang Yun Gesellschaft*, hg. v. Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin/München, 1998/99, p. 79.

⁴⁹ Jiyeon Byeon, *The Wounded Dragon: An Annotated Translation of Der verwundete Drache, the Biography of Composer Isang Yun*, by Luise Rinser and Isang Yun, PhD diss., Kent State University, 2003, p. 108.

dar nu credea că erau demne de a fi prezentate în public cu un real succes. Poate că acest lucru s-a datorat faptului că era conștient că el nu își definise încă un stil componistic propriu. Prima parte a lucrării *Musik für Sieben Instrumente* era compusă folosind strict tehnica serială, în timp ce partea a doua era concepută complet diferit. Despre partea a doua a lucrării Yun spune: „am încercat să rememorez sonoritatea vechii noastre muzici coreene de curte. Am notat tehnici de interpretare pentru instrumentiști așa cum ele sunt folosite în Coreea, pe instrumentele vechi, cu un *vibrato* foarte precis și multe tipuri de *glissando*”.⁵⁰ Surpriza a fost că ambele lucrări au fost programate pentru a fi prezentate în anul următor (1959). *Musik für Sieben Instrumente* la Darmstadt, și *Fünf Stücke für Klavier* în Olanda. Înainte de cele două concerte cu lucrările respective, prima apariție importantă în calitate de compozitor european, Yun era extrem de agitat, intenționând chiar să-și scoată lucrările din program. Dar concertele s-au ținut și ambele piese au fost bine primite, beneficiind de comentarii pozitive. *Darmstadter Tagblatt* scria: „Compozitorul a reușit să îmbine caracterul muzicii coreene de curte cu muzica modernă occidentală, pe care acesta a învățat-o recent de la Blacher și Rufer. Piesa este creată cu bun gust, prin culori timbrale delicate, iar sonoritatea și forma sunt distincte. Efectul decorativ unic, creat de tumultul instrumentelor de suflat și modestele instrumente cu coarde, definește această piesă. O lucrare generoasă și puțin complicată”. O altă critică, cea a lui Heinz Joachim spunea: „Oamenii pot trece cu vederea faptul că tehnica serială aduce diversitate. Acest lucru este valabil în cazul în care tehnica nu devine un scop în sine, ci este combinată cu intuiția muzicală

⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

primitivă și cu siguranță, aptitudinea de maestru a coreeanului Isang Yun. Ar fi mai util în contextul muzicii noi dacă aceste percepții s-ar regăsi în sălile cursurilor de vară de la Darmstadt”.⁵¹

Lucrările prezentate la Darmstadt și în Olanda l-au ajutat pe Yun să-și câștige renumele și aprecierea de care avea nevoie pentru a-și lansa cariera de compozitor în Europa. Criticile ulterioare au confirmat că nu era necesar să respecte strict tehnicile de compoziție ale *Școlii Vieneze* sau să urmeze stilul compozitorilor avangardiști, dar că reușea să combine aceste tendințe cu idealurile sale inspirate din muzica tradițională coreeană, ajungând la stilul său unic, personal. Meditând asupra acestei perioade din viața lui, Yun mărturisește: „Da, în acele zile a trebuit să lucrez pentru a mă împăca cu tehnicile occidentale de compoziție. Ar fi putut arăta ca și cum aș fi uitat că sunt din Asia Orientală. Dar după ce am reușit să stăpânesc noua tehnică europeană, am început imediat să-mi dau frâu liber imaginației prin intermediul acesteia. Dar n-am renunțat niciodată cu adevărat la tradiția mea”.⁵² După aceste succese, faptul că nu se va mai întoarce în Coreea a devenit tot mai clar pentru Yun. Își găsisese locul în universul muzicii contemporane europene.

Influențe din religia și filosofia asiatică în creația lui Isang Yun; conceptul Hauptton

Isang Yun a încorporat în muzica sa o mare varietate de elemente tradiționale ale muzicii coreene, unele provenind direct din *Budism* și *Taoism*. Religia și filosofia sunt inerente în cultura asiatică orientală. *Taoismul*, *Budismul*,

⁵¹ *Ibid.*, p. 111.

⁵² *Ibid.*, p. 137.

Confucianismul și *Șamanismul*, pătrund în viața de zi cu zi, în ritualurile și obiceiurile care alcătuiesc cultura tradițională coreeană.⁵³ Elementele taoiste și budiste sunt integrate în stilul componistic al lui Yun, conferind muzicii sale o calitate meditativă, care se regăsește în toată creația sa. Cheia înțelegerii filozofiei taoiste este conceptul dualismului *yin-yang*. Se consideră că interdependența între polaritățile opuse, *yin* și *yang*, creează echilibru și armonie în univers. Aceste forțe opuse sunt responsabile pentru toate lucrurile și evenimentele, precum și pentru permanenta schimbare și transformare a lor, un adevăr acceptat în cadrul filosofiei taoiste. *Yin* întruchipează mai multe trăsături feminine, cum ar fi: pasiv, slab, întuneric, negativ, static, în timp ce *yang* reprezintă comportamente masculine cum ar fi: activ, puternic, luminos, pozitiv, dinamic.⁵⁴ Taoismul își are originile în China, devenind parte integrantă în majoritatea culturilor est-asiatice. Acest lucru este atât de evident în cultura coreeană, încât simbolul *yin-yang* este simbolul central al steagului național al Coreii de Sud.

Isang Yun a preluat acest concept al dualismul *yin-yang* și l-a dezvoltat într-o tehnică de compoziție. Yun însuși a etichetat această tehnică drept tehnica *Hauptton*, sensul termenului *Hauptton* fiind „ton principal” în limba germană. Tehnica *Hauptton* poate fi descrisă simplu, prin existența unui sunet lung susținut, înconjurat de diferite tipuri de ornamente. Este o combinație a sunetului în sine și a ornamentelor care îl înconjoară, reprezentând *yang* și respectiv *yin*. „Tonul principal este mereu prezent prin sunetul susținut lung, în

⁵³ Francisco Feliciano, *Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in their Works*, New Day Publishers, Quezon City, 1983, p. 66.

⁵⁴ Keith Howard, *Korean Tradition in Isang Yun's Composition Style*, Ssi-ol: *Almanach der Internationalen Isang Yun Gesellschaft*, hg. v Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin/München, 1998/99, p. 86.

același timp elementele *yang* sunt înconjurate de *yin*: fluctuații perpetue de dinamică, modificări microtonale ale sunetului principal, melisme și diferite tipuri de ornamente. Cu alte cuvinte, cele două elemente opuse, *yin* și *yang* sunt vii, deși contrastante, în armonie deplină”.⁵⁵

În centrul creației lui Yun este încorporată viziunea sa asupra sonorităților coreene. În timp ce urechea occidentală este obișnuită să audieze o melodie însoțită de o structură armonică, muzica estică se bazează în mare măsură pe rolul unui ton individual sau central. Este celebrat sunetul în sine, împodobit cu o mare varietate de ornamente. Aceste ornamente nu sunt destinate să cuprindă sunetul central într-o melodie, ele sunt mai degrabă o parte esențială a modului în care sunetul este capabil să se exprime pe sine. Conceptul de ton central este răspândit în multe țări asiatice și acoperă diverse genuri muzicale din Asia. Yun descrie acest concept într-un discurs prezentat la o conferință din Berlin: „În timp ce în muzica europeană conceptul de formă joacă un rol decisiv și notele devin importante doar atunci când ele reprezintă un grup unitar, fiind legate orizontal ca melodie sau vertical ca armonie, tradiția muzicală de mii de ani a Asiei de Est plasează nota singulară ca element constructiv în prim-plan. În muzica europeană, numai o serie de note poate prinde viață, un sunet individual putând fi deci abstract, dar pentru noi sunetul unic este viu. Notele noastre pot fi comparate cu atingerea pensulei, spre deosebire de liniile trasate de un creion. De la început până la sfârșit fiecare notă este supusă transformărilor; ...Această metodă de tratare a notelor individuale diferențiază muzica mea de alte lucrări contemporane. Aceasta îi conferă o

⁵⁵ Jeongmee Kim, “Musical Syncretism in Isang Yun’s Gasa” in *Locating East Asia in Western Art Music*, ed. Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, Wesleyan University Press, Middletown, Conn, 2004, p. 185-186.

culoare inconfundabil asiatică, evidentă chiar și pentru ascultătorul neavizat.”⁵⁶

În lucrarea orchestrală *Reak* (1966), prima sa creație majoră, Yun utilizează o tehnică *Hauptton* matură și pe deplin dezvoltată. Yun introduce în această lucrare principii ale *Taoismului* pe mai multe niveluri. Pe de o parte folosește tonuri principale decorate cu o varietate de ornamente (tehnica *Hauptton*) pentru a reprezenta principiul *yin-yang*. Pe de altă parte, într-un context analitic mai larg, modul în care Yun îmbină mai multe tonuri principale diferite, exemplifică de asemenea, un alt principiu taoist, cel al permanentei schimbări și transformări.⁵⁷

O altă lucrare a lui Yun inspirată din *Taoism* este *Shao Yin Yang* pentru clavicembal, compusă și aceasta în 1966. *Shao* este un adjectiv, având sensul de ușor sau mic, care, în combinație cu *Yin Yang* din titlu, indică intenția lui Yun de a descrie muzical contradicțiile și contrastele existente în viața de zi cu zi. În această lucrare, Yun descrie forțele *yin* și *yang* prin intermediul dinamicii. El pune în contrast dinamica *ff/fff* din registrul grav cu dinamica *p/mp* din cel superior. Elementele dinamice contrastante sunt menite atât să se contrazică, cât și să se completeze reciproc, o învățătură esențială a doctrinei *yin - yang*.⁵⁸

Un alt concept inerent în *Taoism* este cel al echilibrului. Echilibrul, adesea descris de către forțele *yin* și

⁵⁶ Harold Kunz, *Notes to Works of Isang Yun*, Wergo 60034, quoted in Francisco Feliciano, *Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in their Works*, New Day Publishers, Quezon City, 1983, p. 46.

⁵⁷ Laura Hauser, *A Performer's Analysis of Isang Yun's "Monolog for bassoon" with an Emphasis on the Role of Traditional Korean Influences*, Louisiana State University, 2009, p. 22.

⁵⁸ Francisco Feliciano, *Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in their Works*, New Day Publishers, Quezon City, 1983, p. 58.

yang, poate fi demonstrat de asemenea, prin forme simetrice și structuri în formă de arc. Aceste concepte se evidențiază în ciclul celor cinci simfonii, compuse de Yun începând cu anul 1983. Simfoniile conțin forme de arc pe mai multe niveluri. Se constată că fiecare simfonie este construită în jurul formelor de arc și în cazul în care cele cinci lucrări sunt redade succesiv, împreună creează un singur arc gigantic.⁵⁹

Budismul a influențat de asemenea, în mod semnificativ compozițiile lui Isang Yun. Deși nu se considera budist, în perioada copilăriei din Coreea, Yun a trăit înconjurat de religie. *Budismul* se regăsea profund integrat în cultura asiatică, la fel cum creștinismul se regăsește din plin în cultura Occidentului. Un semn distinctiv al stilului componistic al lui Isang Yun este lipsa pulsului metric. Deși acest aspect caracterizează lucrările multor compozitori avangardiști, în muzica lui Yun lipsa pulsului se datorează influențelor sale din *Budism*. Yun nu se conforma pur și simplu tendințelor muzicale contemporane, scopul lui limpede era acela de a crea *feeling*-ul sonorităților lipsite de metru. Francisco Feliciano evidențiază ca surse de inspirație ale lui Yun cântecele budiste: „Relația lui Yun cu muzica budistă este evidentă, deoarece muzica lui nu este definită de o pulsație ritmică și nu întâlnim tipare ritmice repetitive”.⁶⁰ O lucrare orchestrală timpurie a lui Yun, *Bara*, compusă în anul 1960, reprezintă una dintre primele trimiteri directe ale lui Yun către *Budism*. Cuvântul *Bara* este denumirea unui dans tradițional din templele budiste. Yun s-a inspirat din titlul ales, dar nu a dorit să facă o descriere literală în sens programatic. În schimb el s-a străduit să

⁵⁹ Keith Howard, *Korean Music Volume 2: Creating Korean Music: Tradition, Innovation and the Discourse of Identity*, Ashgate Publishing Company, Burlington, VT, 2006, p. 132.

⁶⁰ Francisco Feliciano, *Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in their Works*, New Day Publishers, Quezon City, 1983, p. 54.

prezintă energia și atmosfera creată de experiența ritualului. O altă lucrare inspirată din *Budism* a fost oratoriul lui Yun, *Om mani padme hum* (1964). Titlul lucrării reprezintă o binecunoscută rugăciune budistă, *mantra*, însemnând „urare către bijuteria din floarea de lotus”. Deși Yun folosește text în limba germană, lucrarea este în mod clar de gândire și inspirație budistă deoarece prin intermediul a cinci mișcări, aceasta descrie drumul spre Nirvana.⁶¹ Ultima lucrare a lui Yun, compusă în 1994, *Engel în Flammen - Epilog*, reprezintă punctul culminant al călătoriei lui Yun către *Budism*.

Scopul compoziției lui Yun de-a lungul carierei sale a fost de a integra multiplele elemente ale estului și vestului care l-au influențat, pentru a crea un stil componistic unic. El nu a folosit numai idei orientale într-un context occidental sau invers. El a ales să combine toate aceste elemente și să încerce atingerea unui nivel ridicat de exprimare artistică, un nivel spiritual, care merge dincolo de orice descriere verbală. Acest tip de înțelegere adâncă și sinteză de idei este cunoscută în Budismul Zen ca „Primul Principiu”.⁶² Deși Yun nu se considera budist, influența budismului este extrem de evidentă în muzica și în gândirea sa filosofică. Yun admite în schimb strânsa sa legătura sa cu filosofia taoistă, existând motivații ca aceasta să rezoneze cu Yun. Conform acestei filosofii, forțele care se opun sunt considerate complementare, deci armonioase. Acest lucru ar putea oferi explicații pentru multe dintre elementele contrastante din viața lui Yun, inclusiv relația armonioasă pe care el o creează între elementele orientale și occidentale din muzica sa.

⁶¹ Jiyeon Byeon, *The Wounded Dragon: An Annotated Translation of Der verwundete Drache, the Biography of Composer Isang Yun*, by Luise Rinser and Isang Yun, PhD diss., Kent State University, 2003, p. 122.

⁶² Francisco Feliciano, *Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in their Works*, New Day Publishers, Quezon City, 1983, p. 66.

Keith Howard face referire la două elemente semnificative pe baza cărora muzica coreeană este structurată. Primul element ar fi relația contrastantă, totuși complementară dintre *yin* și *yang*. Al doilea este conceptul „mișcării nesfârșite”.⁶³ Est-asiaticii pun mare preț pe natură, precum și pe fluxul continuu al elementelor cum ar fi apa, aerul și timpul. Din punct de vedere artistic, fluxul de sunet este considerat și el continuu. Muzica există înainte de începerea sunetului și continuă și după încheierea sunetului. Acesta este motivul pentru care Yun compară sunetul cu „mângâierile unei pensule, spre deosebire de liniile de creion”.⁶⁴ O linie de creion are un început și un sfârșit exact, precum și o formă, o coerență uniformă. Dar în atingerea unei pensule este greu de stabilit exact unde este începutul și unde sfârșitul. Deși poate reprezenta vizual o linie, atingerea unei pensule se poate preschimba într-o multitudine de forme, poate avea calități contrastante cu fiecare unică atingere, imitând acest flux continuu al elementelor naturii.

Lista lucrărilor compuse de Isang Yun

Opere

Der Traum des Liu-Tung (1965)

Die Witwe des Schmetterlings (Butterfly Widow) (1967-1968)

Geisterliebe (1971)

Sim Tjong (1971-1972)

⁶³ Keith Howard, *Korean Tradition in Isang Yun's Composition Style*, *Ssi-ol: Almanach der Internationalen Isang Yun Gesellschaft*, hg. v. Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin/München, 1998/99, p. 87.

⁶⁴ Jiyeon Byeon, *The Wounded Dragon: An Annotated Translation of Der verwundete Drache, the Biography of Composer Isang Yun*, by Luise Rinser and Isang Yun, PhD diss., Kent State University, 2003, p. 138.

Lucrări pentru orchestră

Symphony No. 1 (1982-1983)

Symphony No. 2 (1984)

Symphony No. 3 (1985)

Symphony No. 4 Im Dunkeln singen (1986)

Symphony No. 5, for baritone and orchestra (1987)

Chamber Symphony No. 1, for 2 oboes, 2 horns, and strings (1987)

Chamber Symphony No. 2 Den Opfern der Freiheit (1989)

Bara, for small orchestra (1960)

Symphonic Scenes (1960)

Colloïdes sonores, for strings (1961)

Fluktuationen (1964)

Réak (1966)

Konzertante Figuren, for small orchestra (1971)

Harmonia, for 16 winds, harp & percussion (1974)

Muak (1978)

Exemplum in memoriam Kwangju (1981)

Impression for small orchestra (1986)

Mugung-Dong (Invocation) for winds, percussion and double bass (1986)

Tapis, for string quintet or string orchestra (1987)

Konturen (1989)

Silla (1992)

Lucrări concertante

Violin Concerto No. 1 (1981)

Violin Concerto No. 2 (1983-1986)

Violin Concerto No. 3 (1992)

Cello Concerto (1975-1976)

Flute Concerto (1977)

Clarinet Concerto (1981)

Double Concerto for Oboe, Harp, and Chamber Orchestra (1977)

Fanfare and Memorial, for harp and orchestra (1979)

Gong-Hu, for harp and strings (1984)

Dimensionen, for organ and orchestra (1971)

Duetto concertante, for oboe, English horn, and strings (1987)

Concerto for Oboe, Oboe d'amore, and Orchestra (1990)

Lucrări instrumentale și muzică de cameră

Five Pieces for Piano (1958)

Music for Seven Instruments (1959)

String Quartet No. 3 (1959)

Loyang (1962)

Garak (1963)

Gasa (1963)

Nore (1964)

Shao Yan Yin for Cembalo (1966)

Images (1968)

Riul (1968)

Glissées für Violoncello solo (1970)

Piri für Oboe solo (1971)

Piano trio (1972–5)

Trio for flute, oboe & violin (1973)

Etude for flute solo (1974)

Rondell (1975)

Duo for viola & piano (1976)

Pièce concertante (1976)

Königliches Thema for violin solo (1976)

Oktett for clarinet(bass clarinet), basson, horn & string quintet (1978)

Sonata for oboe & oboe d'amore, harp, viola/cello (1979)

Novellette (1980)

Concertino for accordion & string quartet (1983)
Inventionen for 2 oboes (1983)
Sonatina for 2 violins (1983)
Monolog for Bassoon (1983)
Clarinet quintet (1984)
Duo for cello & harp (1984)
Inventionen for 2 flutes (1984)
Flute quintet (1986)
Quartet for 4 flutes (1986)
Rencontre for clarinet, cello & harp (1986)
In Balance for harp solo (1987)
Tapis for string quintet or string orchestra (1987)
Contemplation for 2 violas (1988)
Distanzen for woodwind & string quintets (1988)
Festlicher Tanz, wind Quintet (1988)
Intermezzo for cello & accordion (1988)
Pezzo fantasioso for 3 instruments (1988)
Quartet for flute, violin, cello & piano (1988)
String quartet no. 4 (1988)
Rufe for oboe & harp (1989)
Together for violin & double bass (1989)
Kammerkonzert no. 1 (1990)
Kammerkonzert no. 2 (1990)
String quartet no. 5 (1990)
Sonata for violin & piano (1991)
Wind Quintet (1991)
Espace I for cello & piano (1992)
Quartet for horn, trumpet, trombone & piano (1992)
String quartet no. 6 (1992)
Trio for clarinet, bassoon & horn (1992)
Chinesische Bilder for recorder solo (1993)
Espace II for oboe, cello & harp (1993)

Clarinet Quintet no. 2 (1994)
Ost-West-Miniaturen for oboe & cello (1994)
Oboe quartet (1994)
Wind Octet (1994)

Lucrări vocal/corale

Om mani padme hum (1964)
Ein Schmetterlingstraum (1968)
An der Schwelle (1975)
Der weise Mann (1977)
Der Herr ist mein Hirte (1981)
O Licht... (1981)
Nauï Dang, Nauï Minjokiyo! (My Land, My People) (1987)
Engel in Flammen (1994)
Epilog (1994)

***Elemente noi de notație, tehnici noi de execuție inspirate
 din muzica tradițională asiatică în creația lui Isang Yun***

Muzicologul Keith Howard sugerează că structura construcției și capacitățile expresive ale instrumentelor tradiționale coreene au avut un impact profund asupra sonorității muzicii coreene. În timp ce fiecare instrument este unic în timbru și construcție, toate sunt extrem de flexibile în privința intonației. Multe dintre instrumente sunt atât de flexibile, încât emisia unui ton stabil poate deveni dificilă. Acest lucru este direct legat de idealul de sunet muzical coreean ornamentat, în continuă transformare.⁶⁵

⁶⁵ Keith Howard, *Korean Tradition in Isang Yun's Composition Style*, Ssi-ol: *Almanach der Internationalen Isang Yun Gesellschaft*, hg. v. Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin/München, 1998/99, p. 87.

Instrumentele de suflat coreene sunt capabile să modifice cu ușurință intonația printr-un control minimal al ambușurii. *Piri*, un instrument cu ancie dublă ca oboiul, are opt găuri și produce un sunet foarte flexibil prin intermediul anciei sale supradimensionate. *Piri*-ul coreean este mult mai dificil de stăpânit decât *Piri*-ul chinezesc din care provine, deoarece tubul sonor al acestuia este mai scurt și mai larg.

Deoarece Yun compune în contextul muzicii occidentale, unde înțelegerea adecvată a ornamentației coreene nu este un lucru obișnuit, el nu lasă arta ornamentației la latitudinea interpretului ci notează fiecare detaliu. Unele elemente existau deja în notația occidentală, pentru altele, însă, el a trebuit să creeze noi simboluri și explicații, deoarece acestea nu făceau parte din vocabularul convențional al muzicienilor occidentali. Acest proces a fost unul dificil pentru Yun, deoarece el avea la nivel mental o imagine extrem de complexă și detaliată a ceea ce ar trebui să însemne ornamentația, urmând să identifice tehnicile de execuție corespunzătoare. În legătură cu aceasta, el spunea: „am notat tehnicile de interpretare pentru instrumentiști așa cum sunt folosite în Coreea, pe instrumentele vechi, deci cu un *vibrato* foarte exact și multe tipuri de *glissando*. În Coreea există vreo treizeci de tipuri de *glissando*”.⁶⁶ Pentru a reproduce cu adevărat sonoritatea instrumentelor tradiționale coreene, Yun a trebuit să creeze tehnici de execuție noi și de multe ori foarte dificile pentru artiștii interpreți occidentali.

În timp ce mulți dintre contemporanii lui Yun au căutat să includă instrumente noi și neobișnuite în lucrările lor, în speranța de a crea sonorități originale, exotice, Yun a făcut

⁶⁶ Jiyeon Byeon, *The Wounded Dragon: An Annotated Translation of Der verwundete Drache, the Biography of Composer Isang Yun*, by Luise Rinser and Isang Yun, PhD diss., Kent State University, 2003, p. 109.

exact opusul. El s-a bazat pe orchestrația occidentală standard, dar a fost capabil să producă „diferite timbruri și efecte percutante care imită sunetele orientale”.⁶⁷ Yun era deseori vădit influențat de sonoritatea instrumentelor coreene, pe care dorea să o reproducă. În mai multe rânduri și-a intitulat o piesă sau o mișcare, după numele unui instrument în sine. Acest lucru este evident în cazul lucrării *Piri für Oboe solo*. *Piri*-ul coreean este instrumentul cel mai apropiat de oboiul occidental, având aproximativ aceleași dimensiuni și utilizând ancia dublă. Spre deosebire de oboi, *piri* este însă mai mult cilindric decât conic, construit din bambus, nu din abanos și are doar opt găuri. Tehnicile tipice de execuție asociate instrumentului *piri* includ note ornamentele grațioase, diverse tipuri de *vibrato*, *glissandi*, variații dinamice și de culoare, fluctuații ale intonației.

Toate aceste tehnici sunt evidențiate și în lucrarea *Piri für Oboe solo*, în care Yun descrie meticolos instrucțiunile pentru interpret, astfel încât tehnicile extinse să fie executate așa cum își dorește compozitorul cu adevărat. Apar triluri duble, *rolling note*, *glissando*, poziții libere, sferturi de ton, coroane cu durate diferite:

⁶⁷ Jeongmee Kim, “Musical Syncretism in Isang Yun’s *Gasa*” in *Locating East Asia in Western Art Music*, ed. Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, Wesleyan University Press, Middletown, Conn, 2004, p. 175.

Ex. 1⁶⁸

Spielanweisungen:

Doppeltriller



abwechselnd mit den Alternativ-Klappen (für *es'*, *f'*, *as'*, *f''*, *es''*) der rechten und linken Hand sehr schnell trillern.

abwechselnd mit Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand sehr schnell trillern.



abwechselnd mit den Alternativ-Trillerklappen (c—d) der rechten und linken Hand sehr schnell trillern.



„Rollender Ton“

mit sehr starkem Lippendruck (jedoch „normalem“ Griff!), so daß der Ton fast ins Flageolett überspringt und zu „rollen“ beginnt.



Glissando

durch sukzessives Aufheben bzw. Niederdrücken der Finger möglichst stufenlos zu erreichen; ist der Endton



so ist dieser „leer“ zu greifen, d. h. alle Finger der linken Hand sind hochzuheben, mit Ausnahme der Oktavklappe.



Notation

Maximal ein Viertelton höher oder niedriger

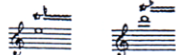


Fermate länger als üblich



Instructions for performance:

Double trills



trill very quickly, using the alternative-keys for the right and left hand (*eb'*, *f'*, *ab'*, *f''*, *eb''*) alternately.

trill very quickly with the fore-finger and middle-finger of the right hand alternately.

trill very quickly, using the alternative trill-key (c—d) for the right and left hand alternately.

“Rolling note”

note to be played with very strong lip-pressure (but with normal fingering) so that it almost turns into a harmonic, and begins to “roll”.

Glissando

to be achieved as smoothly as possible by successively raising or lowering the fingers. If the final note is

this is to be played “open”, i. e. all the fingers of the left hand (with the exception of the octave-key) should be raised.

Notation

quarter-note as a maximum higher or lower

fermata longer as usual

În legătură cu acest aspect Yun spune: „Am vrut să transpun în același timp sonoritatea și asociațiile filosofice ale instrumentului *piri* către oboiul occidental. Folosesc o scară completă de sunete, de la foarte grav la foarte înalt ... Tehnicile noi, pentru producerea de sunete noi, oferă senzația de înălțime și adâncime, iar diferitele tehnici de respirație produc sonorități

⁶⁸ Isang Yun, *Piri für Oboe solo*, Berlin/Wiesbaden: Bote & Bock, 1971, legenda.

noi ... ”.⁶⁹ Lucrarea combină cu măiestrie sonoritățile tradiționale coreene cu tehnici de compoziție moderne din Europa. Howard constată că elementele de construcție ale lucrării amintesc în mare măsură de muzica tradițională coreeană: „Sunetele lungi, susținute, sunt introduse cu o neliniște melismatică, multe dintre sunete se încheie cu un *portamento* ușor, în urcare: tonurile principale sunt ingredientul de bază.” Acest *portamento* în urcare face referință la un ritual de curte coreean, în care fiecare sunet are acest tip de *portamento* adăugat la sfârșit. Yun îmbină în lucrarea *Piri für Oboe solo* tehnicile tradiționale de execuție cu tehnica serială de compoziție.⁷⁰

Piri für Oboe solo (1971) – analiza lucrării

În ultima perioadă a creației compozitorului Isang Yun se observă o tendință către lucrările orchestrale, către simfonism. Cu toate acestea, putem constata și o atracție față de instrumentul solist, Yun compunând câteva *Monologuri* (piese solo). Cele două genuri nu se află în contradicție, ci se completează unul pe altul, două fațete ale medaliei, fapt care ne indică influența filozofiei taoiste în creația lui Yun. Prima lucrare din seria de monologuri este *Glissées*, pentru violoncel solo, compusă în anul 1970. În anul următor este compusă a doua piesă din seria monologurilor, *Piri für Oboe solo*, care se orientează în mod sistematic în jurul tehnicii seriale de compoziție, la fel ca și în cazul *Glissées*.⁷¹

⁶⁹ Keith Howard, *Korean Tradition in Isang Yun's Composition Style*, *Ssi-ol: Almanach der Internationalen Isang Yun Gesellschaft*, hg. v. Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin/München, 1998/99, p. 83.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 83-84.

⁷¹ Hans-Werner Heister *Der Komponist Isang Yun*, Edition Text + Kritik, München, 1997, p. 138.

Titlul acestei lucrări, compusă în anul 1971, provine de la denumirea unui instrument tradițional coreean de suflat – *piri*. Acesta este o variantă coreeană a oboiului european. *Piri*-ul coreean este fabricat din bambus, are opt găuri și o ancie supradimensionată din bambus. Instrumentul are un rol important în muzica tradițională coreeană, susținând vocea principală în diverse lucrări pentru ansambluri instrumentale. *Piri* este preferat datorită abilității sale de a efectua schimbări dinamice bruște și de a susține fraze foarte lungi fără întrerupere, timbrul său reușește să redea dramatismul vocii umane.⁷²

Isang Yun experimentează sonorități inspirate din muzica tradițională coreeană pe instrumente europene, cum ar fi oboiul, instrumentul înrudit cu *piri*. Pentru a transmite ideile și limbajul muzical asiatic, compozitorul apelează în piesa *Piri* la numeroase tehnici noi de execuție: triluri duble, *rolling notes*, *glissandi*, sferturi de ton, extremele ambitusului, noi tehnici de respirație. În această lucrare, precum în majoritatea lucrărilor lui Yun se regăsește conceptul de *Hauptton* (sunet de bază), preluat de compozitor din muzica asiatică și stabilit mai apoi ca și pilon de bază a tehnicii sale componistice.⁷³

Lucrarea *Piri* este alcătuită din patru secțiuni, separate de bare duble, dar interpretate fără pauză:

- I m. 1-61, pătrimea = ca. 60
- II m. 62-109, pătrimea = ca. 66
- III m. 110-142, pătrimea = ca. 78, pătrimea = ca. 100,
tempo ad libitum

⁷² Keith Howard, *Korean Tradition in Isang Yun's Composition Style*, *Ssi-ol: Almanach der Internationalen Isang Yun Gesellschaft*, hg. v. Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin/München, 1998/99, p. 84.

⁷³ Isang Yun, *The Contemporary Composer and Traditional Music, The World of Music* 20/2, TheDepartment of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University, Bamberg, 1978, p. 57.

IV m. 143-final, *Langsam, misterioso*

Este important de observat că această structură este foarte asemănătoare cu forma muzicală *sanjo*, cea mai importantă formă în care sunt scrise piesele solistice pentru instrumente din repertoriul genului folcloric tradițional coreean. Această formă muzicală are un caracter improvizatoric, virtuos, similar formei de *raga* (India) sau *Jazz*-ului american. *Sanjo* începe cu o mișcare lentă, tempo-ul fiind accelerat pe parcursul piesei până la o parte rapidă. Melodiile instrumentului solist conțin o multitudine de tipare (secvențe) care se repetă, dar niciodată identic, ele se transformă și evoluează pe parcursul piesei. În forma *sanjo* aceste tipare ritmice și melodice se succed neîntrerupt, o piesă având nevoie de o durată de minim de treizeci de minute pentru a expune varietatea elementelor.

Există câteva similitudini între *Piri für Oboe solo* și forma tradițională *piri sanjo*:

1) ambele au câte patru secțiuni (*piri sanjo* are patru secțiuni: *chingjangjo*, *chungmori*, *chungjungmori*, *chajinmori*); 2) tempo-ul este accelerat pe parcursul piesei; 3) fiecare secțiune este unică și distinctă, dar piesa se interpretează fără pauză; 4) caracterul improvizatoric al interpretării. În piesa *Piri* de Isang Yun, ultima secțiune are un caracter pur improvizatoric, o melodie simplă compusă din note întregi cu coroane, fără notație de măsură, spre deosebire de secțiunile anterioare care sunt notate ritmic mai exact. Materialul motivic al acestei lucrări este asemănător cu melodiile din *sanjo*-ul tradițional, o varietate de tipare ritmico-melodice care se succed și evoluează în mod liber, se repetă, dar niciodată exact la fel.⁷⁴

⁷⁴ Robert C. Provine, "Rhythmic Patterns and Form in Korea", Robert C. Provine, Yoshihiko Tokumaru, J. Lawrence Witzleben, ed., *The Garland*

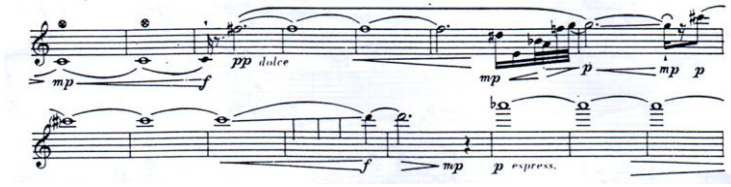
Secțiunea I a lucrării (m. 1-61) debutează cu un *mib*³ ținut timp de trei măsururi. Acest sunet lung este ornamentat la început cu un salt de trei sunete, ca și o apogiatură, iar apoi este susținut cu un crescendo până la final. Aceste elemente sunt comune începutului unei piese în stilul muzicii coreene de curte. Primă secțiune este definită de aceste sunete lungi, care aparțin conceptului *Hauptton* elaborat de Isang Yun. Fiecare sunet lung are la început scurte pasaje ornamentale flexibile și se încheie printr-un efect de *portamento* până la un interval de sfert de ton (notat $\cap$, $\cup$). Tehnica *Hauptton* folosită de Yun manifestă influențe din muzica de curte coreeană (*aak*), în care aceste sunete lungi individuale, considerate importante, principale, sunt împodobite cu diverse ornamente: *sigimsae* (apogiatura care poate fi la începutul sau încheierea sunetului), *t'oesŭng* (modificări treptate ale intonației în urcare sau coborâre - *portamento*), *yosŭng* (vibrații ale sunetului, variații microtonale – *rolling notes*), triluri, variații dinamice bruște.⁷⁵

Ex. 1



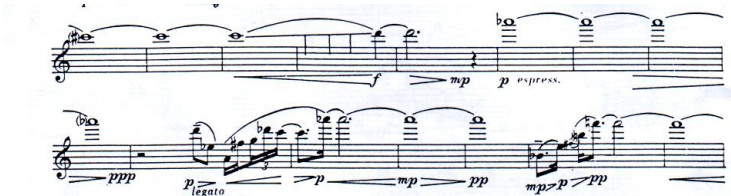
Encyclopedia of World Music, vol.7, *East Asia:China, Japan, and Korea*, New York, Routledge, London, 2002, p. 842-845.

⁷⁵ Keith Howard, *Korean Tradition in Isang Yun's Composition Style*, *Ssi-ol: Almanach der Internationalen Isang Yun Gesellschaft*, hg. v. Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin/München, 1998/99, p. 81.



Printre sunetele principale ce definesc această secțiune, apare de trei ori către final sunetul *lab3*, cel mai înalt sunet din lucrare. Având o durată de circa 16 secunde este și sunetul cel mai lung din cadrul lucrării. Acest sunet se remarcă în același fel și în secțiunea a doua, enarmonic - *sol#3*. Acest aspect ar putea avea o semnificație adâncă. Luise Rinser scrie despre această lucrare compusă la doi ani după ieșirea compozitorului din închisoare: „Oboiul reprezintă aici vocea prizonierului în celulă. Exprimă durere, dar și dorința de a învinge încarcerarea și a atinge libertatea sufletească”.⁷⁶ Sunetul *sol#3* poate avea astfel aceeași semantică precum în finalul concertului pentru violoncel, compus de Yun în anul 1976. *sol#3* (*lab3*) tinde spre sunetul *la*, încorporarea libertății absolute, care însă nu poate fi atinsă în totalitate:⁷⁷

Ex. 2



Ex. 3

⁷⁶ Luise Rinser, *Text zur Isang Yun, Schallplatte des Arbeitskreises Ostasien im Berliner Missionswerk*, West-Berlin, 1979.

⁷⁷ Hans-Werner Heister, *Der Komponist Isang Yun*, Edition Text + Kritik, München, 1997, p. 144.



În această lucrare, compozitorul folosește tehnica serială de compoziție. Sunetele principale (tehnica *Hauptton*) însoțite de ornamentele variate sunt organizate în serii. Prima secțiune a piesei este alcătuită din cinci serii de douăsprezece sunete: seria originală (m. 1-20), trei serii transpuse (m. 21-40, m. 41-47, m. 47-51), seria cu intervale inversate (m. 51-61). Seria de bază este compusă din sunetele: *sol#*, *la*, *mib*, *do*, *do#*, *sol*, *fa#*, *re*, *mi*, *sib*, *si*, *fa*. Yun folosește unele elemente ale seriei ca sunete principale, iar altele ca ornamente în mod consecvent, un alt reper al inspirației din muzica tradițională de curte.

Secțiunea a doua (m. 62-108), conține șase serii (m. 62-72, m. 72-85, m. 85-94, m. 94-98, m. 99-101, m. 101-109), toate fiind inversiuni ale seriei originale (m. 1-20). Tempo-ul acestei secțiuni crește puțin, de la *pătrimea*=60 la *pătrimea*=66, formulele ritmice devin mai complexe, tiparele melodice evoluează:

Ex. 4





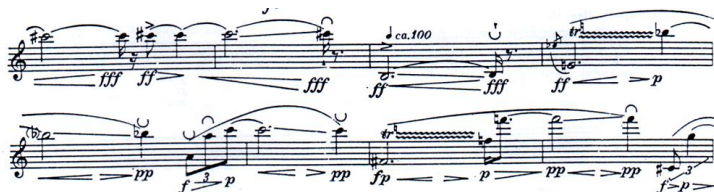
Secțiunea a treia (m. 110–142) se bazează pe o serie nouă: *sol, sib, si, mib, re, sol#, la, fa, fa#, mi, do, do#* (m. 110–111), care apare în patru forme diferite: forma originală, inversiunea (m. 111), două serii transpuse la secundă mică (m.111–112, m.112). Prima serie a secțiunii a treia începe cu o creștere rapidă a tempo-ului, la pătrimea=100. Observăm o intensificare a activității ritmice (m. 110–115, m. 118). Această secțiune este caracterizată de variații dinamice extreme, detaliate, însoțite de efecte sonore realizate prin tehnici noi de execuție (triluri duble, m. 118–137):

Ex. 5



Yun introduce aceste noi tehnici de execuție pentru a reda efecte sonore tipice din muzica populară coreeană. Spre exemplu, tehnica trilului dublu redă atmosfera tensionată a efectului *nonghyöng*.⁷⁸

Ex. 6



⁷⁸ Soo-Yon Choi, *Expression of Korean Identity through Music for Western Instruments*, Florida State University – College of Music, 2006, p. 40.



Secțiunea se încheie cu segmentul *tempo ad libitum* (m. 139-142) ce conține câteva grupuri de sunete, la sfârșit având specificat: „mit dem unbestimmten Intervall enden” (finalizând cu interval nedefinit). Acest segment face conexiunea cu ultima secțiune a lucrării, *Langsam, misterioso*:

Ex. 7



* mit dem unbestimmten Intervall enden. + die letzten 5 Takte Vi - de. ad libitum

Secțiunea a patra (*Langsam, misterioso*, m. 143), conține în final seria recurentă ce corespunde seriei originale de la începutul lucrării (m. 1-20). Prin urmare, această secțiune se încheie cu sunetul *sol#*, sunet folosit drept cap al seriei originale, primul sunet al secțiunii întâi. Această repetiție a elementelor pe parcursul secțiunilor ce se succed în cadrul piesei, oferă consistență și unitate întregii lucrări. Yün concepe această ultimă secțiune ca o improvizație. Inspirându-se din muzica tradițională *sanjo*, notează doar sunete de bază reprezentate de note întregi cu coroană, valoarea sunetelor

nefiind clar definită.⁷⁹ Datorită notației, această secțiune poate fi interpretată în mod liber. Interpretul este liber să privească aceste sunete din propria perspectivă în funcție de resursele aiecei, instrument și de tehnicile de execuție pe care le posedă, în special cele de respirație și emisie sonoră. *Piri für Oboe solo* a fost dedicată oboistului Georg Meerwein. Acest oboist a elaborat o anexă inclusă în partitură în care expune propriile idei reprezentate prin digitații pentru interpretarea ultimei secțiuni:

Ex. 8

6

Langsam, misterioso

Yun

Meerwein

1

2

m.s.

m.s.

+ 8 va.

mp

f

ff

pp

ppp

p

f

mp

pp

ppp

Flageol. (leer!)

Flatterzunge

(bisbigl.) etc.

(bisbigl.) etc.

m.s.

mf

pp

ppp

p

mp

pp

2

m.s. (~ 8 u)

2

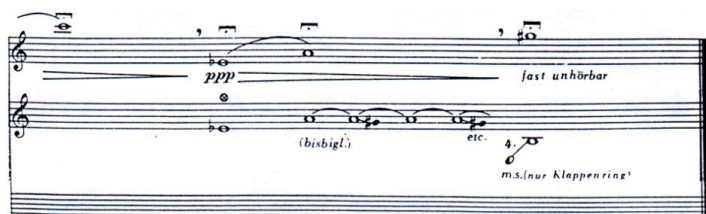
m.s.

2

m.s. (f - 8 va)

Flageol. (leer)

⁷⁹ Ibid., p. 41.



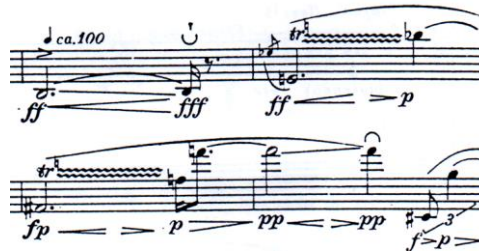
Pentru a crea atmosfera muzicii tradiționale asiatice, Isang Yun introduce în lucrarea *Piri* unele tehnici noi de execuție: triluri duble, *rolling notes*, *glissandi*, sferturi de ton, extreme ale ambitusului, tehnici noi de respirație (respirația circulară). Aceste tehnici, caracteristice muzicii contemporane europene se regăsesc sub diferite forme și în limbajul componistic al muzicii tradiționale asiatice.

Trilurile duble apar în secțiunea a treia a lucrării, începând cu măsura 119. Tehnica trilului dublu este introdusă pentru a reda o atmosferă tensionată, trilul dublu fiind mult mai rapid decât trilul simplu. Această tehnică de execuție are drept corespondent un efect sonor asiatic: *nonghyōng*.⁸⁰

Acest aspect al trilului dublu îl întâlnim de exemplu în măsura 119 a lucrării *Piri*: folosirea alternativă a grifurilor pentru nota *fa* de la mâna dreaptă și mâna stângă produce un tril dublu extrem de rapid între *mi* și *fa*. Un tril dublu se poate realiza și cu ajutorul a două degete de la aceeași mână (ex. m. 122 - *fa#-sol*).

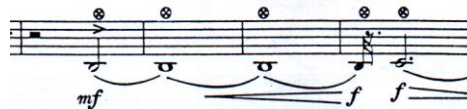
⁸⁰ *Ibid.*, p. 40.

Ex. 1



Elementul *rolling note* îl întâlnim în piesa *Piri* doar în prima secțiune, în măsurile 21-26 și pe sunetul de încheiere al secțiunii (m. 61). Aceste sunete aparțin registrului grav al oboiului, zonă în care efectul dobândește consistență.

Ex. 2



Efectul *glissando* este prezent pe tot parcursul lucrării *Piri*, în diferite registre și pe diferite distanțe, uneori combinat cu *pitch bend*.

Ex. 3



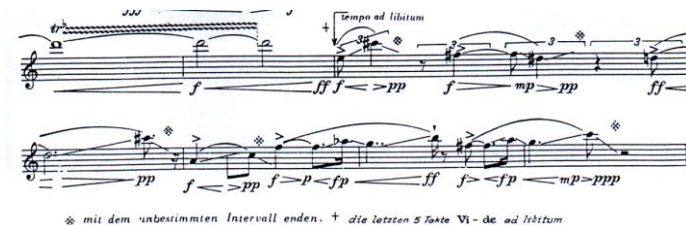
Ex. 4



Secțiunea a treia a lucrării se încheie cu un pasaj de cinci măsuri (*tempo ad libitum*) unde toate sunetele sunt înlanțuite prin *glissando*. Dacă în majoritatea cazurilor compozitorul delimitează clar intervalul în care se desfășoară

glissando-ul, aici Yun notează: * mit dem unbestimmten Intervall enden⁸¹ (interval cu final nedefinit).

Ex. 5



* mit dem unbestimmten Intervall enden. + die letzten 5 Takte Vi - de ad libitum

Microintervale - sferturi de ton.

În lucrarea *Piri für Oboe solo* de Isang Yun sferturile de ton sunt notate cu simbolurile $\smile$ $\frown$ expuse în legenda anexată.⁸²

Ex. 6



Aceste sferturi de ton apar pe întreg parcursul lucrării *Piri*, fiind în cele mai multe cazuri combinate cu *glissando* (m. 6-7):

Ex. 7



Sferturile de ton apar și ca atare (m. 120):

Ex. 8



⁸¹ Isang Yun, *Piri für Oboe solo*, Bote & Bock, Berlin/Wiesbaden, 1971, footnote.

⁸² Isang Yun, *Piri für Oboe solo*, Bote & Bock, Berlin/Wiesbaden, 1971, *Spielanweisungen*.

Noi tehnici de respirație – respirația circulară (respirația continuă)

În lucrarea lui Isang Yun respirația circulară este absolut necesară pentru a susține segmente lungi în *legato*, într-un tempo lent (ex. m. 1-16):

Ex. 9



Extinderea ambitusului

Isang Yun exploatează la maxim registrul supra-acut al oboiului în piesa *Piri*. Sonoritățile acute sunt definitorii pe parcursul întregii lucrări. Cel mai acut sunet este *lab3* (m. 37), *sol#3* (m. 86). Compozitorul asociază acest registru și cu elemente extreme de dinamică:

Ex. 10



Ex. 11



Concluzii

Lucrarea *Piri für Oboe solo* este un exemplu sugestiv al modului în care Yun combină în creația sa elemente din muzica tradițională asiatică cu tehnici de compoziție ale avangardei europene. Noile tehnici de execuție, elementele noi de notație, folosite într-un context atonal sunt folosite pentru a reda tradiții, idealuri de sunet și concepte filozofice coreene. Pentru orice interpret cunoașterea și înțelegerea acestor aspecte este esențială în încercarea de a aborda o lucrare de acest gen, cu o deosebită încărcătură simbolică.

Fiecare compozitor are sursele sale unice de inspirație. Cu cât interpretul aprofundează mai mult ideile și intențiile autorului, cu atât mai mult va fi capabil să creeze legături intelectuale și emoționale strânse cu autorul și cu publicul.

Edgar Varèse (1883–1965) – *Octandre* (1923)

Edgar Varèse – date biografice, creație

Edgar Varèse s-a născut la Paris, în 22 decembrie 1883. Mama lui provenea din Burgundia, iar tatăl lui era italian. Familia se mută la Torino când Varèse împlinește nouă ani. Tânărul începe să-și manifeste interesul pentru muzică, dar tatăl său, fiind inginer, se opune unui eventual studiu al muzicii și își trimite fiul la Politehnica din Zürich. La vârsta de șaisprezece ani, Varèse începe totuși studiul armoniei și al contrapunctului la Conservatorul din Torino cu Giovanni Bolzoni. Ocazional cântă la instrumente de percuție în orchestra Operei.

Varèse părăsește casa părintească în anul 1904, după ce cu patru ani în urmă își pierduse mama. Pleacă la Paris unde studiază la *Schola Cantorum* cu Vincent d'Indy și Albert Roussel și la *Conservatoire* cu Charles-Marie Widor. La recomandările lui Widor și Massenet, Varèse obține o bursă acordată de municipalitatea Parisului. În 1906 devine dirijorul corului *Universității Populare* din Paris, fiind susținut și încurajat de Claude Debussy și Romain Rolland.

În 1907, Varèse se mută la Berlin unde dirijează *Corul Simfonic*, specializat în muzica barocă. Îl întâlnește pe Ferruccio Busoni și este entuziasmat de lucrarea acestuia, *Versuch einer neuen Aesthetik der Tonkunst*. Varèse îi prezintă acestuia primele sale compoziții, iar între ei se leagă o strânsă prietenie, în ciuda marii diferențe de vârstă. Prin intermediul și ajutorul lui Richard Strauss, are loc premiera poemului simfonic *Bourgogne* în anul 1910. În 1914, Varèse începe compoziția operei *Oedipus und die Sphinx*, inspirat de o carte a lui Hugo von Hofmannsthal. La invitația Filarmonicii din Praga, dirijează programe cu lucrări mai puțin cunoscute

aparținând unor compozitori francezi, (*Le martyre de Saint-Sebastien* de Debussy).

În 1915 se întoarce la Paris. Fiind surprins de al doilea război mondial este înrolat în armata franceză timp de șase luni. În acest timp, la Berlin, toate lucrările lui Varèse sunt arse în flăcările războiului, exceptând *Bourgogne*, lucrare care va fi distrusă mai târziu, în 1961, chiar de către el.

În 1916 pleacă la New York, unde dirijează în 1917 *Recviemul* lui Berlioz, *Den Toten aller Laender zu Ehren*. Orchestra era formată din 150 de instrumentiști, iar corul din 300 de cântăreți. Dirijează și orchestra simfonică din Cincinnati în 1918. În 1919, Varèse înființează *New Symphony Orchestra*, scopul său fiind promovarea muzicii contemporane. După neînțelegeri cu conducerea, demisionează. Între 1920-1921 compune *Ameriques*. În 1921 este înființată asociația *International Composers Guild (ICG)*, la inițiativa lui Varèse. Această asociație era prima de acest gen din America, mulți compozitori (Satie, Honegger, Poulenc, Milhaud, Bartók, Malipiero, Hindemith, Webern, Berg, Schönberg) făcându-și cunoscute lucrările aici în primă audiție. Varèse elaborează manifestul *Le compositeur refuse de mourir*, acesta devenind simbolul asociației. În același an compune *Offrandes*, prima audiție având loc în 1922 la New York. Varèse călătorește la Berlin unde fondează alături de Busoni o filială germană a *ICG*. În același an compune *Hyperprism*, iar în 1923 *Octandre*. Aceste lucrări sunt interpretate în primă audiție în 1924 la New York. Între anii 1924-1925 compune *Integrales*, iar între 1926-1927 *Arcana*. Primele audiții ale lucrărilor *Ameriques* și *Arcana* au loc la Philadelphia și New York sub bagheta dirijorului Stokowski. Varèse primește cetățenia americană în 1927. În următorii cinci ani, începând cu 1928, se stabilește la Paris, timp în care își face cunoscute noile lucrările în Europa

și compune *Ionisation*. Îl are ca elev pe André Jolivet. Se întorce la New York în 1933. Urmând indicațiile lui Varèse, fizicianul Léon Thérémín construiește o serie de instrumente muzicale noi, experimentale, folosite în piesa *Ecuatorial*, prima audiție a acesteia fiind în 1934 la New York.

Anul 1934 este începutul unei lungi perioade de depresie în viața lui Varèse. Acesta încearcă zadarnic să câștige interesul studiourilor din Hollywood și New York pentru experimentele sale acustice. Susține o serie de disertații, având ca temă „*la musique spatiale*”, respectiv emanciparea sunetului și a noilor instrumente. Începe compunerea unei lucrări de mare anvergură, *Espace*. Această lucrare se dorea a fi o odă adusă întregii omeniri, dar din păcate nu va fi terminată, compozitorul fiind descurajat în 1939 de începutul războiului. Varèse pune bazele unui mic cor de amatori, în concertul inaugural prezentându-și lucrarea *Etude pour espace*, pentru cor și percuție. În 1936 compune *Density 21,5*.

În luna iunie a anului 1949, Varèse se îmbolnăvește grav și este operat. După o lungă perioadă de convalescență începe să lucreze din nou și schițează o nouă lucrare: *Deserts*. Părțile instrumentale ale piesei sunt terminate în 1952, iar alături de acestea sunt incluse și segmente înregistrate pe bandă magnetică, numite de Varèse „*son organise*”. Aceste benzi sunt realizate în studiourile radio-ului francez din Paris. În 2 decembrie are loc prima audiție a lucrării, la *Theatre des Champs-Elysees*. Întâlnirile radiofonice dintre Varèse și muzicologul George Charbonnier fac senzație în rândul ascultătorilor în anul 1955. Începând cu 1957, Varèse are acces la studiourile firmei *Philips* din Eindhoven, compunând în colaborare cu Le Corbusier lucrarea *Poème électronique*. Prima audiție a acestei piese are loc la pavilionul *Philips* din cadrul expoziției internaționale de la Bruxelles din 1958. În

luna noiembrie a aceluiași an, o corporație americană îi pune compozitorului la dispoziție un laborator pentru a-și desfășura experimentele. Între anii 1959-1961 este compusă lucrarea *Nocturnal*. Compozitorul francez Pierre Boulez dirijează, în anul 1960, la *Domaine Musical* lucrările lui Varèse, *Hyperprism* și *Ionisation* și înregistrează *Hyperprism*, *Integrales* și *Octandre*.

În cadrul unui concert omagial la *Town Hall*, în New York, dedicat lui Varèse în anul 1961, Robert Craft dirijează *Integrales*, *Ecuatorial*, *Deserts* și *Nocturnal* (p.a.). În 1964 au loc o serie de concerte încununată de succes cu lucrări varesiene: la *Carnegie Hall*, sub bagheta lui Bernstein, la *Judson Hall* și la Paris cu Boulez. În ciuda acestor succese, depresiile compozitorului se accentuează.

În 27 octombrie 1965, Varèse este supus unei operații de urgență, diagnosticul fiind de tromboză. În 6 noiembrie compozitorul se stinge din viață la *University Hospital* din *New York University Medical Center*.

Elemente esențiale ale tehnicii componistice în creația lui Edgar Varèse – procese în loc de forme, audiție în loc de analiză

„Văd forma muzicală ca pe o consecință, un rezultat al unor procese” scria Varèse în legătură cu acest complex de probleme.⁸³

Care sunt aceste procese amintite? Pentru Varèse ele nu își au originea în rezervorul tradiției muzicale, ci mai cu seamă în natură. Se spune despre Varèse că la vârsta de paisprezece ani se gândea cum ar putea transpune în muzică

⁸³ Edgar Varèse, *Le destin de la musique est de conquérir la liberté*, Liberté, 5., Éditions de l'Hexagone, Montréal, 1959.

polifonia din zgomotul șuvoaielor de apă sau al erupțiilor vulcanice (despre care citise într-o carte care descria fluviul Zambezi). Chiar și vântul, pe care îl urmărea foșnind printre crengile copacilor, neliniștindu-l uneori, îl inspira. Copacii îi păreau că se comportă ca niște dirijori, spunea el, încercând să-și noteze ritmuri lipsite de metru. Aflându-se pe puntea unui vapor în timpul unei călătorii, tânărul Varèse a fost surprins contemplând cu interes mișcarea valurilor, fiind fascinat de ritmicitatea lor, la fel ca de chimia culorilor din apa mării, în nuanțe de albastru, verde, alb.⁸⁴ Ferruccio Busoni, mentorul și prietenul lui Varèse, scria în *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* că muzica acestuia ar fi „aproape natura însăși”.⁸⁵

Nu numai natura l-a inspirat pe compozitor. El spunea că este interesat și de matematică și astronomie deoarece aceste științe îi hrănesc fantezia, descoperind în ele multă mișcare și ritm. Găsea mult mai multă inspirație urmărind stelele printr-un telescop sau studiind formule matematice decât în cele mai sublime discuții despre pasiunile umane. Totuși, în muzica sa nu sunt de găsit planete sau construcții teoretice. „Muzica, o posibilă formă a gândirii, cum cred eu, nu poate exprima nimic altceva, decât pe ea însăși”, spunea el.⁸⁶

Varèse redă în scrierile sale modul în care lucrările sale ajung la forma lor. El vede forma muzicală ca pe un rezultat, o consecință a unui proces și ne sugerează pe această temă o strânsă analogie cu fenomenul cristalizării. Cristalul are o structură internă (molecule, atomi, ioni) și o formă exterioară, acestea fiind independente. Compozitorul

⁸⁴ Louise Varèse, *Varèse, A Looking-Glass Diary*, W.W. Norton & Company, New York, 1972.

⁸⁵ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Insel-Verlag, Nr.202, Leipzig, 1916.

⁸⁶ Edgar Varèse, *Le destin de la musique est de conquérir la liberté*, Liberté, 5., Éditions de l'Hexagone, Montréal, 1959.

concluzionează că forma cristalului este mai mult un rezultat decât o însușire de bază. Făcând o paralelă cu modul în care se naște muzica sa, el spune că întâi e ideea, apoi începutul („big-bang-ul”) structurii interne, structura ia dimensiuni, se împarte în mai multe forme și grupări sonore, mișcarea și *tempo*-ul lor modificându-se permanent deoarece diferite forțe fac ca aceste grupe să se atragă sau să se respingă, precum în fenomenul interacțiunii atomilor. Forma finală e produsul acestor procese interne. Formele muzicale sunt deci tot atât de infinite precum formele exterioare ale cristalelor.⁸⁷

Erupții vulcanice, forme spirale, cursuri de apă, construcții de cristale, efecte prismatice, integrale matematice, ionizarea, toate sunt pentru Varèse surse ale inspirației. „Procesele” înlocuiesc ceea ce era denumit înainte ca „formă”. Varèse a fost unul dintre primii compozitori care a formulat și aplicat teoria caracterului procesual al unei opere, muzica sa putându-se caracteriza ca „*work in progress*”.⁸⁸

Rădăcinile acestei dizolvări a formei fixe, înlocuite de apariția unor noi procese, le găsim chiar în secolul trecut începând de la Beethoven și continuând cu Berlioz, Liszt, Richard Strauss. În simfoniile lui Mahler este deja greu să mai recunoaștem schema formei de sonată, simfonia a treia fiind comparată cu un roman literar, în ceea ce privește tehnica elaborării (Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*). Acest fenomen de dizolvare ar putea coincide la Varèse cu acea apropiere a lui de științele naturii amintită mai sus. Același Busoni, mentorul lui Varèse din tinerețe, a fost cel care l-a influențat mult pe compozitor, împărtășindu-i crezul că datoria unui creator este de a institui reguli și nu de a urma reguli, cel

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Grete Wehmeyer, *Edgar Varèse*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1977.

ce se supune unor reguli deja existente încetează a mai fi un creator.⁸⁹

Mulți critici au încercat o analiză formală a operelor lui Varèse după formele muzicale existente, întrezărind uneori structuri de *passacaglia* (în *Arcana*) sau *sonată* (în *Ionisation*). El însuși a lămurit aceste supoziții declarând într-un interviu că tema întâi, tema a doua, tratare, tonalități sunt pentru el istorie. Este vorba despre o altă logică, o altă formă a dramei, o altă „chestiune”.⁹⁰

În altă ordine de idei, Varèse consideră că acest „proces”, care reprezintă forma lucrărilor sale, se poate surprinde mai exact prin audiție decât prin analiză. El oferă astfel ascultătorului un rol deosebit de important și anume cel de coautor. Doar prin ceea ce compozitorul a scris și prin execuția interpretului, o anumită lucrare este încă departe de a fi desăvârșită. Rolul spectatorului este de a înțelege semnificația evenimentelor sonore. Acest lucru este important pentru publicul lui Varèse, muzica sa fiind deosebit de expresivă. Tiparul urmărit ar fi acesta: compozitorul concepe înlanțuiri de sunete, structuri melodice, combinații ritmice, ele fiind teoretic doar vibrații și relații sonore de anumite intensități. Numai prin intermediul ascultătorului ele dobândesc o încărcătură semantică: acumulări, explozii, forță, pasiune, singurătate, etc.⁹¹

Un alt rol al auditoriului ar fi cel de a construi un context, dobândind astfel funcția de liant al acestor elemente. Dacă spectatorul nu cunoaște titlurile și explicațiile lui Varèse, toate aceste procese (cristalizarea, ionizarea, integrarea,

⁸⁹ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Insel-Verlag, Nr.202, Leipzig, 1916.

⁹⁰ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Edgar Varèse suivis d'une étude de son oeuvre par Harry Halbreich*, Éditions Pierre Belfond, Paris, 1970.

⁹¹ *Ibid.*

mișcarea suprafețelor și a corpurilor în spațiu) sunt greu de recunoscut. Din propriile sale relatări reiese că Varèse nici nu prea era interesat de acest lucru. Rezultatul e la fel de imprevizibil, precum calea spre acesta. Pentru Varèse aceste elemente științifice au fost doar o sursă de inspirație, un izvor al fanteziei, locul unde a găsit mișcare și ritm.⁹²

În muzica secolului XX, având în vedere libertatea formei și caracterul procesual al operei, ascultătorul are șansa de a porni într-o călătorie în necunoscut prin fiecare piesă audiată, respectiv acea continuă căutare a contextului. Descoperirea formei devine o adevărată aventură. Varèse lasă acest spațiu liber, la dispoziția ascultătorului. Context, proces, formă, toate sunt perceptibile doar prin audiere, mai puțin prin analiză.

Edgar Varèse – Octandre (1923) – analiza lucrării

În *Hyperprism* (1922) și *Intégrales* (1924/1925) Varèse renunță la instrumentele cu corzi, folosind și combinând în locul acestora instrumente de suflat și percuție. Între aceste două lucrări, în anul 1923, a fost compusă lucrarea *Octandre* în care compozitorul a renunțat chiar și la percuție, rezumându-se la 7 instrumente de suflat și un contrabas.

S-a născut astfel o piesă pentru 8 interpreți, ceva ce se bazează pe 8 puncte, exact cum ne sugerează titlul lucrării. În afară de faptul că aproape concomitent Schönberg cu *Cvintetul pentru suflători* (1924) și Stravinsky cu *Octetul pentru suflători* (1924) dedicau lucrările lor formațiilor tipice de suflători, în imediata apropiere a piesei lui Varèse a mai existat

⁹² Edgar Varèse, *Le destin de la musique est de conquérir la liberté*, Liberté, 5., Éditions de l'Hexagone, Montréal, 1959.

o compoziție pentru un ansamblu de suflători atipic: *Angels* de Carl Ruggles (1876-1971), pentru șase trompete cu surdină, piesă care a cunoscut un mare succes la public tocmai prin originalitatea formației și care a câștigat admirația și interesul lui Varèse la prima audiție a acesteia, în 1922.

Piesa lui Varèse pentru suflători a fost interpretată în primă audiție în 13 ianuarie 1924, la New York, în cadrul unui concert al asociației *ICG* (*International Composers' Guild*), compozitorul fiind membru fondator. Această organizație avea ca scop promovarea muzicii noi. Mulți contemporani de seamă ai lui Varèse (Satie, Honegger, Poulenc, Milhaud, Bartók, Malipiero, Hindemith, Webern, Schönberg) și-au prezentat în cadrul concertelor *ICG* lucrări în primă audiție. Am putea cita un paragraf sugestiv din „Manifestul” acestei organizații pentru a înțelege scopul înființării ei la acea vreme: „Moartea este calea de scăpare a celor obosiți. Compozitorii de astăzi refuză să moară. Ei au realizat necesitatea de a se reuni și a lupta pentru interesul și dreptul fiecăruia de a-și asigura promovarea liberă și cu șanse egale a operei proprii. Din acest considerent colectiv s-a născut *ICG*. Scopul *ICG* este să aducă în prim-plan lucrări ale prezentului, să le încadreze inteligent în programe organice și prin intermediul unor cântăreți și instrumentiști străluciți să le elibereze spiritul. *ICG* se opune oricăror granițe, atât în scopuri, cât și în acțiunile sale. *ICG* nu ia în considerare nici un fel de „-ism”, neagă existența așa-numitelor „școli”, recunoaște un singur lucru: individualitatea.”⁹³

Varèse folosește în lucrarea *Octandre* următoarele opt instrumente: flaut (schimbând cu *piccolo*), clarinet în *sib* (schimbând cu clarinet în *mib*), oboi, fagot, corn în *fa*,

⁹³ Grete Wehmeyer, *Edgar Varèse*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1977.

trompetă în *do*, trombon tenor și contrabas – a patra coardă a acestuia fiind acordată mai jos, în *do*.

Ex. 1

<i>Instrumentation</i>	
Flûte (alternant avec Petite Flûte)	Flute (alternating with Piccolo)
Clarinette en Sib (alternant avec Clarinet en Mib)	Clarinet in Bb (alternating with Clarinet in Eb)
Hautbois	Oboe
Basson	Bassoon
Cor en Fa	French Horn in F
Trompette en Do	Trumpet in C
Trombone-Ténor	Tenor Trombone
Contrebasse (à cordes)*	Contra-bass (stringed)*
<i>*4^{me} Corde descendant à Ut</i>	<i>*Tuning down to C. The harmonics are to sound as written.</i>

În *Octandre*, aspectul spațialității capătă o conotație deosebită: pe parcursul piesei, unul dintre instrumente se opune solistic în permanență grupei celorlalte care îl acompaniază. Fiecare instrument apare în postură solistică cel puțin o dată în discursul muzical, chiar și contrabasul, care deschide partea a treia cu un solo. Celelalte instrumente, care acompaniază instrumentul solist, se grupează, în cele mai multe cazuri, în bloc. Acest lucru se poate observa cu claritate într-un pasaj din partea a treia, unde trompeta, repetând de cinci ori același motiv, schițează pregnant pe fondul sonor static al acompaniamentului (p. III, m. 33-39).

de mai multe instrumente (de ex. alamă, lemne) care dialoghează (p. I, m. 19-21).

Ex. 3

În aceste cazuri, în care Varèse se decide să reunească instrumentele, se dorește construirea unor anumite puncte culminante sau finaluri, precum sfârșitul părții întâi și al celei de-a doua (p. II, m. 78-81).

Ex. 4

În momentele în care la instrumentele grupate astfel nu apar sunete ținute ci salturi, se creează un tablou sonor atonal, extrem de difuz (p. I, m. 22-24).

Ex. 5

Handwritten musical score for Ex. 5. The score is written for a large orchestra, including parts for Gr. fl., Cl. sub., Hb., Bass, Cor, Trpt. alt., Trbn., and C.B. (Cello/Bass). The tempo is marked 'Tempo 1°' with a handwritten '1 = 66' and '213'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ff*, *mp*, *f*, *sf*, and *fff*. The notation is dense, with many accidentals and slurs, indicating a highly complex and atonal sound.

Compozitorul îngăduie rar ca două sau mai multe instrumente să se contrapuncteze liniar în discursul lor, această tehnică folosind-o doar în debutul părții întâi (m. 1-6)

Ex. 6

Handwritten musical score for Ex. 6, featuring a single staff for the Horn (Hb.). The tempo is marked 'Allegretto' with a handwritten '63-66'. The score shows a melodic line with dynamic markings such as *mp*, *f*, and *sf*. The notation includes slurs, accents, and a triplet of eighth notes at the end of the phrase.



și în *Fugato*-ul din partea a treia (p. III, m. 9-17).

Ex. 8

În privința formei, *Octandre* este cea mai tradițională compoziție a lui Varèse. Aceasta este singura lucrare în care întâlnim structurarea în părți:

- I *Assez lent* (m. 1-19)
 Lourd et sauvage (m. 19)
- II *Très vif et nerveux*
- III *Grave* (m. 1-8)
 Animé et Jubilatoire (m. 9-23)
 Subitement très vif et nerveux (m. 24-45)
 Mouvement initial, Animé et Jubilatoire (m. 46)

În *Octandre*, descoperim un material motivic pe care este construită întreaga piesă. Acest material este expus în primele șase măsuri ale lucrării. Oboiul începe cu un motiv alcătuit din none, septime și secunde (p. I, m. 1-5). În acest debut putem remarca faptul că în primele patru măsuri apar 11 sunete diferite, ele fiind: *solb*, *fa*, *mi*, *re#*, *re*, *do#*, *do*, *si*, *fa#*, *fa*, *la*. Sunetul care „lipsește”, al doisprezecelea, *sol*, apare în măsura 9 în nuanța de *fff*.

Ex. 9

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Density' by Varèse. It consists of four staves: Flute (flb.), Clarinet (Cl.), Horn (Hb.), and Cello/Bass (C.B.). The time signature is 4/4. The score is marked with various dynamics and articulations. Measure 1 is circled in red. Measure 5 is circled in blue. Measure 9 is circled in red and marked with 'fff'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'f', 'fff', 'ppp', 'mf', 'sf', 'poco', 'morendo'.

Tehnica dodecafonică, deși în *Density* este expusă tot atât de subtil, este pentru Varèse cu siguranță neimportantă ca principiu. Aici este mai mult vorba de legătura lui Varèse cu acel limbaj al „*atonalității libere*”, actual în acea perioadă.⁹⁴ Această însumare a zece ori unsprezece sunete, în pasaje melodice relativ scurte, o regăsim și în alte lucrări, de exemplu

⁹⁴ *Ibid.*

în *Ameriques*, realizând astfel *glissando*-uri cromatice prin care sunt simbolizate sunetele sirenelor, nefiind vorba despre o tehnică serială propriu-zisă. Totuși trebuie să amintim că 1923, anul în care a apărut *Octandre*, este tocmai anul în care Schönberg și-a formulat și cristalizat metoda de compoziție bazată pe douăsprezece sunete.

Cu ajutorul câtorva observații am putea arăta că pentru Varèse conținutul intervalelor de nonă, septimă și secundă ar avea un rol mai important decât reprezentarea șirului de douăsprezece sunete ca scop în sine: repetarea solo-ului din deschiderea lucrării la finalul părții întâi, cu remarca „*dans le sentiment du début, un peu angoissé*”, aduce doar primele trei măsuri, deci doar apariția a patru sunete. La începutul părții, celelalte 7 sunete rămase apar doar în măsurile 5 și 6. În afară de aceasta, combinația intervalelor de nonă și septimă este caracteristică pentru toate pasajele unde se execută salturi, în partea a treia observăm segmente lungi, în care salturile contrastează în permanență cu repetări de sunete (p. III, m. 46-52).

Ex. 10

The image displays a handwritten musical score for the work "Ameriques" by Varèse. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument: Trompe (Trumpet), Clarinet (Cl.), Horn (Hb.), Bass, Cor (Horn), Trumpet (Tpt.), and Tuba (Tbn.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" (fortissimo) and "f" (forte). There are also tempo markings, including "rall. cresc." (rallentando, crescendo) and "Allegro". Handwritten notes in French are interspersed throughout the score, such as "Mouvement et jubilation (pas de deux)" and "Mouvement et jubilation". The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and annotations visible.

Așadar, putem concluziona că deoarece intervalele de nonă și septimă sunt regăsite pe întregul parcurs al piesei, cu rol de salturi, prima măsură a lucrării reprezintă un motiv de bază al lucrării *Octandre*.

Un al doilea motiv important este interpretat de clarinet, ca un contrapunct pentru oboiul solo de la debutul piesei (p. I, m. 5-6).

Ex. 11



Caracteristica de bază a acestui motiv ar fi repetarea unui sunet. Importanța motivului este evidentă, el fiind citat exact și de corn în măsura 27 (p. I),

Ex. 12



la fel cum din materialul acestui motiv sunt derivate și alte construcții, de exemplu, motivul clarinetului din partea a doua (m. 51),

Ex. 13



preluarea lui de către trompetă, precum și tema expusă de flaut la debutul părții a doua, toate se bazează pe repetări de sunete (p. II, m. 2-10).

Ex. 14



O analiză motivică în *Octandre* pe cale tradițională este justificată, deoarece ea demonstrează cât de riguros este organizată piesa în jurul acestor două elemente motivice de bază. Se arată astfel și că cele trei părți sunt legate între ele într-o mare măsură. Diferența dintre cele două motive este evidentă și ne conduce la o abordare de principiu, demonstrând posibilitățile de mișcare melodică: prin salturi mari sau prin repetări de sunete. Permanenta confruntare a acestor două motive reprezintă esența lucrării. Avem ca rezultat o desfășurare în linii (reprezentate de salturi) și în efecte percusive (motivul repetitiv). În cadrul ansamblului se creează astfel o împărțire între suflători și o percuție imaginară.

În partea întâi, oboiul debutează cu motivul de salt, în măsurile 5-6 clarinetul contrapunctează prin al doilea motiv, oboiul continuând cu motivul său. În măsurile 9 și 10, oboiul însoțit de flaut efectuează pași mari de septimă și nonă, însumând un ambitus de aproape trei octave. În măsura 15 fagotul are salturi de septimă care sunt preluate de corn, flautul și oboiul realizând repetări de sunete ornamentate cu triluri, se unesc apoi cu clarinetul în salturi, în timp ce cornul, trompeta și trombonul țin un sunet lung.

Ex. 15

The image displays a handwritten musical score for Ex. 15, organized into three distinct sections marked with circled numbers 1, 2, and 3.

Section 1 (Top): This section includes staves for Cor II, Cl II, Hb, Bass, Cor I, Tromba, Tuba, and C.B. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *pp*. A circled '1' is placed at the beginning of the section.

Section 2 (Middle): This section includes staves for Cor II, Cl II, Hb, Bass, Cor I, Tromba, Tuba, and C.B. The notation includes various accidentals and dynamic markings. A circled '2' is placed at the beginning of the section.

Section 3 (Bottom): This section includes staves for C.B., Tuba, Hb, Bass, HP, Cl II, and Cor I. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. A circled '3' is placed at the beginning of the section.

The score is written in a clear, legible hand, with various musical notations including notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The overall layout is well-organized, with each section clearly demarcated by a circled number.

Din măsura 19 instrumentele au repetări izoritmice, realizându-se astfel efectul de grupă de percuție amintit. Varèse numește acest punct *Lourd et sauvage*.

Ex. 16

The image shows a handwritten musical score for a piece by Varèse. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument: Cor Fl, Cl si, Hb, Bass, Cor fa, Tpt et, Tbn, and C.B. The tempo is marked 'Lourd et sauvage' with a quarter note equal to 56 (♩ = 56). The score includes various dynamic markings such as 'ff', 'sfz', and 'sf'. There are also tempo changes indicated by 'accell' and 'Rall'. The notation includes complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

Urmează patru măsuri (22-25) în care tabloul sonor este extrem de disonant, instrumentele având salturi, conduse în mișcări contrare. Trompeta se evidențiază cu un solo (m. 23). În măsura 26 clarinetul reia notele repetate, oboiul, fagotul și contrabasul le preiau, în timp ce cornul (m. 27) citează cu exactitate motivul măsurilor 5-6. Aici fagotul schițează o linie în pași de secundă (m. 27), care se va concretiza apoi în melodia *Fugato*-ului din partea a treia (p. III, m. 12). Partea întâi se încheie cu solo-ul oboiului, citând motivul cu septime și none de la început. Varèse notează aici: „*dans le sentiment du début, un peu angossé*” (p. I, m. 30).

Ex. 17

Ex. 17 is a musical score for a full orchestra. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Flute piccolo (Fl. piccolo), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Cor Anglais (Cor. Ang.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and C.B. (Cello/Bass). The second system includes staves for Flute piccolo (Fl. piccolo), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Cor Anglais (Cor. Ang.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and C.B. (Cello/Bass). The score is marked 'Tres Vif' and includes a '3=2' time signature change. The second system includes a 'Long Silence' instruction.

Partea a doua este patronată de motivul repetitiv. Flautul *piccolo* începe *Très vif et nerveux* cu sunetul *sol diez* timp de zece măsuri (m. 2-10), pe care îl ține apoi încă șapte măsuri (m. 11-17).

Ex. 18

Ex. 18 is a musical score for a single staff, labeled 'Fl. piccolo'. The score is marked 'Tres vif et nerveux' and includes a '132' tempo marking. The staff is labeled 'Fl. piccolo' and the key signature is one flat. The score is divided into two systems, each with a 'Tres vif et nerveux' tempo marking. The first system includes a '132' tempo marking. The second system includes a 'Long Silence' instruction.



Repetiția sunetului, cât și ținerea sa sunt definitorii pe parcursul părții a doua până în măsura 66. Acolo flautul recurge din nou la salturi de nonă și septimă, oboiul și clarinetul intonând în același ritm none și cvinte micșorate (m. 66-70). Avem din nou un peisaj atonal pregnant. În această parte observăm că această confruntare dintre cele două motive coincide cu poziționarea solistică a unui instrument față de restul grupei.

Ex. 19

Ex. 21

Fugato-ul se desfășoară doar în cadrul a nouă măsuri (m. 9-17), fiind urmat de cunoscutele sunete repetate, care, din măsura 24, *Très vif et nerveux*, constituie o reluare a unui segment din partea a doua (p. II, m. 51-65).

Ex. 22

Un nou *Animé et Jubilatoire* aduce în final (m. 46) citatul prescurtat al temei *Fugato*-ului (m. 9).⁹⁵

⁹⁵ *Ibid.*

Ex. 23

Handwritten musical score for Ex. 23. The score is written on multiple staves for various instruments: Trompe, Clarinet, Horn, Bass, Cor, Trumpet, Trombone, and C.B. The music is in 4/4 time. Key markings include:

- Tempo/Character:** "Mouvt. initial", "Vivace et jubilatoire (modéré)", "Mouvt. initial: Vivace et jubilatoire".
- Dynamics:** "ff", "f", "tutti, org. à...", "(dominante)".
- Measure numbers:** 46, 100, 101.
- Other markings:** "Mouvt.", "Mouvt. initial", "Vivace et jubilatoire".

Concluzii

Privind structura lucrării *Octandre*, putem comprima formularea „bătaie contra linie”. Acestui principiu i se subordonează alegerea motivelor, precum și gruparea instrumentelor. Structurarea piesei în părți, întrepătrunderea acestora, precum și repetiția constituie cheia acestei piese. Aceste componente dau lucrării, precum și altor lucrări din creația lui Varèse acel caracter de povestire și o nuanță rapsodică. Ascultătorul este pătruns de caracterul expresiv al piesei, remarcând în același timp programatica interioară. *Octandre* ne duce cu gândul la un fel de poem simfonic pentru soliști suflători, cu o evidentă structură motivică, o piesă în ramele tradiției, în ciuda disonanțelor radicale.

Dacă ar fi să ne gândim la o piesă a lui Varèse care să ne sugereze o presupusă apropiere a acestuia față de

neoclasicism, *Octandre* ar fi cea mai potrivită. Un motiv ar fi, înainte de toate, această structurare în părți. Cu toate acestea, faptul că Varèse nu-i aprecia deloc pe unii contemporani care apelaseră la genuri și forme din trecut este bine cunoscut. Într-unul din multele interviuri radiofonice cu muzicologul Charles Charbonnier compozitorul se destăinuia: „... unul dintre cele mai sterile curente ale timpului nostru: întoarcerea la forme ale trecutului, Neoclasicismul.” Ar fi cu siguranță o abordare greșită să încadrăm *Octandre* în acest curent, bazându-ne doar pe câteva puncte de legătură cu formele tradiționale.

Varèse visa deja din anul 1906 la emisia sonoră realizată pe baza energiei electrice, fiind pentru început foarte interesat de sirenele electrice concepute de fizicianul german Ferdinand von Helmholtz și apoi continuând pe tot parcursul vieții căutarea de noi surse de producere a sunetului. Lucrarea sa *Deserts* este una dintre primele lucrări ale secolului XX în care au fost incluse mijloace electronice, denumite de Varèse „son organise”. Varèse a fost foarte probabil și primul compozitor care a reunit într-o lucrare exclusiv instrumente de percuție (*Ionisation*). În unele lucrări se remarcă influențe din culturi non-europene, un alt element inovator al creației sale. În *Ecuatorial* folosește elemente din folclorul amerindian, iar *Ionisation* se inspiră din muzica balineză. Varèse a căutat și o conexiune între diferite științe (fizică, matematică, astronomie, mineralogie) și muzică, o sursă principală a inspirației sale fiind procesul cristalizării mineralelor.

Varèse a fost un compozitor adept al progresului și a tot ceea ce e nou. Luând în considerare toate aceste idei inovatoare ne dăm seama că nu a simțit lipsa trecutului nici un moment. În creația sa, nu se regăsesc reproduceri ale vreunui stil istoric și nici forme caracteristice neoclasicismului, pe care de altfel chiar le ignora. Varèse era un idealist atras în

permanență de acest continuu progres. El aparținea primei generații care s-a confruntat direct cu fenomenul industrializării și cu revoluția tehnologică de la începutul secolului al XX-lea. Această generație avea două posibilități de a se confrunta cu această evoluție. Să nege prezentul și să se refugieze în amintirile trecutului, regretându-l, sau să creadă în idealul progresului, fiind astfel de partea viitorului. Varèse făcea fără îndoială parte din a doua categorie, fiind caracterizat sugestiv de Serge Garant, în *Un esprit de genese*, ca fiind un om „modern, lipsit de nostalgie”.⁹⁶

⁹⁶ Serge Garant, *Un esprit de genese*, Liberte, 5., Éditions de l'Hexagone, Montréal, 1959.

**Sigismund Toduță (1908–1991) – Concertul pentru
oboî, corn englez / oboi d'amore și orchestră de coarde
(1985–1989)**

Sigismund Toduță – repere biografice

Compozitorul, pedagogul și muzicologul român Sigismund Toduță, s-a născut la Simeria (Hunedoara), la data de 17 mai 1908 și s-a stins din viață la 3 iulie 1991, la Cluj-Napoca, la vârsta de 83 de ani. Între anii 1918-1926 tânărul Sigismund Toduță a urmat cursurile Liceului romano-catolic de băieți din Alba-Iulia, studiind pianul cu Elisa Riesznier, renumită elevă a lui Franz Liszt. Începând cu anul 1926, Toduță își continuă studiile muzicale la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Cluj. Aici urmează cursurile secției de pedagogie muzicală, studiază pianul și compoziția, fiind îndrumat de profesori renumiți precum Ecaterina Fotino-Negru (pian) și Marțian Negrea (compoziție), absolvind cu succes în anul 1936. În paralel, în aceeași perioadă, Toduță a făcut și doi ani de studii de drept la Universitatea din Cluj, la îndemnul tatălui său. În perioada imediat următoare finalizării studiilor, activează ca profesor de muzică la Liceul Sf. Vasile cel Mare din Blaj, unde este remarcat de către Mitropolia greco-catolică și susținut financiar de către banca locală *Patria*, pentru a-și continua perfecționarea profesională la Roma, unde se înscrie la *Institutul pontifical de muzică sacră*, în anul 1936. Aici, urmează numeroase cursuri și seminarii, în urma cărora primește licența în cântul gregorian, *magisterium* în compoziție sacră. La această instituție, Toduță este prezent și la cursurile clasei de orgă, avându-l ca profesor pe Ferruccio Vignanelli. Activitatea bogată de pe parcursul anilor de studii este răsplătită prin obținerea titlului de doctor în muzică

(analiză și stilistică muzicală), la 14 noiembrie 1938. Fiind fascinat de marea tradiție a muzicii italiene, în aceeași perioadă (1936-1938), Toduță se perfecționează la *Academia Santa Cecilia* din Roma. Aici i-a avut ca profesori pe Alfredo Casella (pian) și Ildebrando Pizetti (compoziție). În această etapă a carierei sale, în care a studiat și s-a perfecționat la școli de renume din țară și străinătate, Sigismund Toduță a obținut un număr impresionant de șapte diplome universitare de specialitate. După revenirea în țară, începând cu anul 1947, Toduță se impune ca proeminent pedagog la Conservatorul din Cluj, unde predă pe parcursul întregii activități numeroase cursuri: folclor, teorie-solfegiu-dictat, armonie, contrapunct, fugă, forme muzicale și compoziție, fiind și conducător de doctorat în stilistică muzicală. Sigismund Toduță construiește la Cluj o școală de compoziție „unitară, coerentă, în adevărata tradiție a artei muzicale românești”.⁹⁷ Pe parcursul prodigioasei cariere, Toduță ocupă importante funcții de conducere și științifice: rector al Conservatorului „Gheorghe Dima” (1962-1965), director al Filarmonicii din Cluj (1971-1974), membru al Academiei de Științe Sociale și Politice (1970-1989), membru corespondent al Academiei Române (începând cu anul 1991).

Universul creației, lista lucrărilor compuse de Sigismund Toduță

Compozitorul Sigismund Toduță a avut o îndelungată activitate de creație, în care a abordat majoritatea genurilor și formelor muzicale, având o preferință deosebită pentru formele muzicale mari. Creația sa însumează peste o sută de lucrări: lucrări vocal - simfonice, lucrări simfonice și concertante,

⁹⁷ Fundația Sigismund Toduță, www.sigismundtoduta.org/ro/studii_ro.php

lucrări instrumentale de cameră, lucrări corale, lieduri. În operele sale se remarcă prezența principiilor arhitectonice caracteristice Barocului și Clasicismului, definindu-și și perfecționându-și stilul componistic prin îmbinarea acestor principii structurale cu elemente modale, elemente eterofone și cromatizarea intensivă a modalului-diatonic. Totuși nu a fost atras în mod special de noile tehnici de compoziție, tehnicile seriale și post-seriale, des folosite de către contemporanii săi, cu toate acestea, compozitorul, acceptând după spusele sale, faptul că: „muzica a intrat într-o nouă eră”⁹⁸, a recomandat discipolilor săi studiul creațiilor noii școli vieneze și aprofundarea tehnicilor serial-dodecafonice. În creația sa, Toduță pune în valoare virtuțile melosului folcloric românesc, într-o fuziune complexă cu marile coordonate ale muzicii universale, astfel devenind „primul compozitor român care, după George Enescu și Paul Constantinescu, ajunge la un adevărat stil personal”.⁹⁹

*Lista lucrărilor compuse de Sigismund Toduță:*¹⁰⁰

Muzică vocal-simfonică:

- **Missa** pentru cor mixt cu acompaniament de orchestră (1937)
- **Psalm 97** pentru cor mixt, soliști și orchestră (1937)
- **Psalm 133** pentru cor, soliști și orchestră (1939)
- **Miorița** balada-oratoriu pentru soliști, cor mixt și orchestră, versuri populare varianta V. Alecsandri (1957-1958)

⁹⁸ Liviu Comes, *Gânduri și amintiri despre Sigismund Toduță*.

⁹⁹ Larousse - *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

¹⁰⁰ http://www.sigismundtoduta.org/ro/compozitii_ro.php

- **Copiii cântă** Suită pentru cor de voci egale și orchestră de coarde, versuri de Ana Voileanu-Nicoară (1960)
- **Balada steagului** pentru soprană, cor mixt și orchestră, versuri de Victor Tulbure (1961)
- **Pe urmele lui Horea** oratoriu pentru soliști, cor mixt și orchestră, versuri populare (1978)
- **Meșterul Manole** operă-oratoriu în trei acte, după drama omonimă de Lucian Blaga (1980-1983)
- **4 Lieduri** pentru soprană și orchestră, versuri de W. Shakespeare, Fr. V. Schoeber, R. M. Rilke, Ch. Baudelaire (1988)

Muzică simfonică și concertantă:

- **Eglogă** pentru orchestră mare (1933)
- **Trei schițe simfonice** pentru orchestră mare (cca. 1936)
- **Variațiuni simfonice** pentru orchestră mare (1940)
- **Concertul (nr. 1)** pentru pian și orchestră *închinat unui mare român* (1943)
- **4 Intabulaturi pentru lăută de Valentin Greff Bakfark** transcriere pentru orchestră de coarde (1950)
- **Divertisment** pentru orchestră de coarde (1951)
- **Concertul nr. 1** pentru orchestră de coarde (1951)
- **Simfonia I** (1954)
- **Simfonia a II-a** în *re minor*, cu orgă, *în memoria lui George Enescu* (1956)
- **Simfonia a III-a Ovidiu** (1957)
- **Uvertura festivă** (1959)
- **Simfonia a V-a** (1962/1975)
- **Concertul** pentru suflători și percuție (1975)
- **Concertul nr. 2** pentru orchestră de coarde (1972-73)
- **Concertul nr. 3** pentru orchestră de coarde *in stile*

antico (1974)

- **Stampe vechi** pentru orchestră de coarde (1974)
- **Simfonieta in antico stile** (1977)
- **Concertul nr. 4** pentru orchestră de coarde și orgă (1980)
- **Concertul** pentru flaut și orchestră de coarde (1983)
- **Concertul (nr. 2)** pentru pian și orchestră (1986)
- **Concertul** pentru oboi și orchestră de coarde (1989)

Muzică instrumentală de cameră:

- **Cvartet** de coarde (1936)
- **Preludiu** pentru pian (f.a.)
- **Părintele Hubic văzut de Dr. S. Toduță** pentru pian (1940)
- **Piesă** [fără titlu] pentru pian (f.a.)
- **Passacaglia** pentru pian (1941)
- **3 Schițe** pentru pian (1944)
- **Sonatina** pentru pian (1950)
- **Suită de cântece și dansuri** pentru pian (1951)
- **Sonata** pentru flaut și pian (1952)
- **10 Colinde** pentru pian (1952)
- **Sonata** pentru violoncel și pian (1952)
- **Sonata (nr. 1)** pentru vioară și pian (1953)
- **Adagio** pentru violoncel și pian (1954)
- **Sonata** pentru oboi și pian (1955)
- **4 Schițe** pentru arpă (1958)
- **4 Piese** pentru pian (cca. 1958)
- **6 Piese** pentru pian (cca. 1960)
- **3 Piese** pentru arpă (1978)
- **Trenia** pentru pian (1970)
- **Preludiu – Coral – Toccata** pentru pian (1973-74)
- **Terține** pentru pian (1975)
- **Joko** 4 piese pentru arpă (1978)

- **pentru pace** pentru pian (1987)
- **Sonata nr. 2** pentru vioară și pian (1981)
- **Sonatina** pentru vioară și pian (1981)
- **6 Piese** pentru oboi solo (1981)
- **Simfonia B-A-C-H** pentru orgă (1984)
- **7 Coral-preludii** pentru orgă (1985)
- **Recitativo** pentru pian (cca. 1985)
- **Sonata nr. 2** pentru flaut și pian (1987-88)
- **Sonata** pentru flaut solo (1989)
- **Sonata** pentru violoncel solo (1989)

Muzică corală:

- **Liturghia (nr. 1) Sf. Ioan Gură-de-Aur** în stilul melodiilor bisericești din Blaj pentru cor mixt (1937)
- **Psalm 23** pentru cor mixt (1937)
- **Psalm 97** pentru cor mixt și orgă (1938)
- **Psalm 133** pentru soliști, cor și orchestră (1939)
- **Arhaisme** pentru cor mixt, versuri Mihai Celarianu (1942)
- **20 Coruri** pentru voci egale (1958-59)
- **5 Melodii bănățene** pentru voci egale bărbățești (1955-58)
- **10 Coruri mixte** (1950-56)
- **15 Coruri mixte** (1969)
- **Triptic** pentru voci egale, versuri Ana Voileanu -Nicoară (1951)
- **Norul** pentru voci egale, versuri Vlaicu Bârna (1951)
- **Cântec de leagăn în formă de canon** pentru voci egale (1955)
- **Imn pentru pace** pentru cor de copii, cu acompaniament de pian, versuri Vlaicu Bârna (1956)
- **Codrule, când te-am trecut** pentru voci bărbățești (1960)
- **Înălțimi** pentru voci bărbățești, versuri Ștefan Bitan (1961)

- **2 Madrigale pe versuri de Dante** pentru cor mixt (1965)
- **6 Cântece populare** (1973)
- **La râul Babilonului** pentru cor mixt (1974)
- **Liturghia** (nr. 2, 1974)
- **Cântec pentru pionieri** pentru cor de copii și pian, versuri de Ana Voileanu--Nicoară (1976)
- **La curțile dorului** 3 madrigale pe versuri de Lucian Blaga (1978)
- **4 Madrigale pe versuri de Lucian Blaga** pentru cor mixt (1981)
- **10 Miniaturi corale** pentru voci egale, versuri populare
- **3 Coruri pentru voci egale** versuri Lucian Blaga (1986)
- **Doină 1, Doină 2, Joc** pentru voci egale și pian, versuri populare (1985)
- **2 Coruri** pentru voci egale, versuri A. Blandiana(1989-90)

Lieduri:

- **Somnoroase păsărele** pentru voce (S), versuri Mihai Eminescu, (1942)
- **Tăcerea ta**, pentru voce (S), versuri Octavian Goga (1943)
- **Curcubeul dragostei**, pentru voce (S), versuri Mihai Beniuc (1947)
- **Bureți**, pentru voce (S), versuri Vlaicu Bârna (1951)
- **Dac-aș fi**, pentru voce (S), versuri de Ioan Brad (1952)
- **4 Cântece populare** pentru voce (Bas) și pian (1953/1961)
- **9 Mai 1895**, pentru voce (T), versuri Lucian Blaga (1956)
- **La obârșie, la izvor**, pentru voce (T), versuri Lucian Blaga (1956)
- **Colindă**, pentru voce (T), versuri Lucian Blaga (1957)
- **Melancolie**, pentru voce (T), versuri Lucian Blaga (1957)
- **Insomnii**, pentru voce (S), versuri de Lucian Blaga (1977)

- **14 Lieduri** pentru voce și pian (3 pentru MS, 3 pentru T, 3 pentru Bar., 5 pentru Bas-Bar.), versuri Lucian Blaga (1978-1980)
- **16 Lieduri** pentru voce și pian, pentru MS, versuri Ana Blandiana (1982, 1984, 1986)
- **5 Lieduri** pentru voce (S) și pian, versuri W. Shakespeare, Fr. v. Schober, Ch. Baudelaire, R. M. Rilke, E. Montale (1987)
- **5 Lieduri** pentru voce (Bar. sau MS) și pian, versuri Lucian Blaga (1983/1988)

Sigismund Toduță (1908–1991)

Concertul pentru oboi, corn englez/oboi d'amore și orchestră de coarde (1985–1989) – analiza lucrării

Compozitorul Sigismund Toduță a compus trei lucrări importante dedicate oboiului: *Sonata pentru oboi și pian* (1956), *Șase piese pentru oboi solo* (1981) și *Concertul pentru oboi, corn englez / oboi d'amore și orchestră de coarde* (1985-1989). Concertul pentru oboi este ultima lucrare de anvergură din creația compozitorului. Sigismund Toduță a avut o strânsă colaborare cu oboistul Aurel Marc. În interpretarea acestuia, *Sonata pentru oboi și pian* a fost înregistrată la Radio București în anul 1979, înregistrare deosebit de apreciată de către compozitor, fiind catalogată drept „de referință”. După acest eveniment, colaborarea dintre compozitor și interpret continuă. Compozitorul dedică lucrările ulterioare compuse pentru oboi, oboistului Aurel Marc, care le prezintă în primă audiție. Astfel, cele *Șase piese pentru oboi solo* sunt interpretate în primă audiție în 1982, la Conservatorul de Muzică „G. Dima” din Cluj-Napoca, iar *Concertul pentru oboi, corn englez / oboi d'amore și orchestră de coarde* este interpretat în primă audiție în anul 1986, la Satu-Mare, cu

Filarmonica Dinu Lipatti, iar mai apoi, într-o variantă definitivă, în anul 1989, în colaborare cu *Filarmonica Transilvania* din Cluj-Napoca. A doua variantă a acestei lucrări, mai elaborată, este considerată de către compozitor drept „adevărata primă audiție absolută”, datorită completărilor aduse față de prima versiune, compozitorul fiind deosebit de receptiv și unele sugestii făcute de interpretul Aurel Marc. Între cele două variante apar modificări evidente de natură ritmico-melodică, mai ales în știma solistică, în toate cele trei părți ale concertului.

Ex. 1 - prima variantă:

Handwritten musical score for the first variant of a piece, measures 31-38. The score is written on four staves. Above the first staff, there are handwritten notes: $\text{♩} = 68$, $\text{♩} = 76$, and *quasi scherzando*. The first staff (measures 31-32) includes dynamic markings *pp*, *mf*, and *p*, and a crescendo hairpin. The second staff (measures 33-34) includes *ben mf* and *pp*. The third staff (measures 35-37) includes *ben mf* and a tempo change to $\text{♩} = 54$. The fourth staff (measure 38) includes a tempo change to $\text{♩} = 50$ and a decrescendo hairpin. The key signature has one sharp (F#). There are various musical notations including slurs, ties, and a sixteenth-note group marked with a '6'.

Ex. 2. - a doua variantă:

leggermente scherzando
 1 = 70

poco mf
f
1 = 84
mf
ff

Ex. 3 - prima variantă:

1 = 96-100
 64 *cantabile*
 65
 66 *poco f*
 67 *ben cantabile quasi con un po' di mosso*
 68

Ex. 4 - a doua variantă:

1 = 96-100 *cantabile ass. al fine*
 64 *mf*
 65 *f*
 66 *ben cantabile quasi con un po' di mosso*
 67 *ben cantabile quasi con un po' di mosso*
 68

Cea mai consistentă completare constă în apariția unei cadențe introductive în debutul primei părți a lucrării, element

rar întâlnit în structura unui concert instrumental. În ansamblu, toate cele trei părți ale versiunii finale devin mai lungi ca dimensiuni, textul muzical devine mai complex.

Se poate remarca un aspect interesant în procesul de elaborare al acestui concert. În partea întâi - *Recitativo* și partea a treia - *Finale*, avem ca instrument solistic oboiul modern. În partea a doua a lucrării - *Arioso*, compozitorul dă interpretului posibilitatea de a alege între oboi *d'amore* și corn englez, două cunoscute instrumente din familia oboiului. Acest aspect dă întregului concert instrumental o notă de originalitate, prin diversitatea culorilor timbrale ale instrumentelor din familia oboiului, puse în alternanță. Pentru oboistul interpret, interpretarea folosind două instrumente diferite din cadrul acestei lucrări, este o experiență interesantă dar și dificilă din punct de vedere tehnic, având în vedere faptul că timpul fizic de pregătire a anșilor și schimbare a instrumentelor este extrem de scurt, în succesiunea celor trei părți. Oboistul trebuie să posede o tehnică impecabilă a emisiei sonore, pentru a se putea adapta instantaneu de la un instrument la altul, fără o încălzire sau o preludiere intermediară.

Ex. 5

6 (♩ = 63) poco meno mosso

4 muta in corno inglese (oboe d'amore)

- p smorz.

Sigismund Toduță a introdus în această lucrare multe elemente componistice noi: a folosit diferite instrumente din familia oboiului, punând în valoare calitățile lor expresive, a extins la maxim unele granițe existente în ceea ce privește ambitusul și posibilitățile tehnice ale oboiului. „În gândirea

componistică a lui Sigismund Toduță, *Concertul pentru oboi, corn englez / oboi d'amore și orchestră de coarde*, reprezintă un moment semnificativ, atât pentru valoarea sa intrinsecă, cât și pentru elementele noi pe care le aduce: unitatea celor trei părți, concizia motivelor, dar nu și a frazelor de largă respirație, valorificarea posibilităților tehnice și expresive ale instrumentelor din familia oboiului, mai puțin utilizate în roluri solistice (oboi *d'amore*, cornul englez), bogăția ritmică și a cantilenei de esență folclorică.”¹⁰¹

În ultima perioadă a creației, Sigismund Toduță a compus mai multe lucrări concertant-simfonice, *Concertul pentru oboi, corn englez / oboi d'amore și orchestră de coarde*, ultima lucrare de anvergură a compozitorului, încadrându-se în această categorie. Din punct de vedere al formei muzicale, în unele lucrări concertante, precum *Concertul pentru pian și orchestră nr. 2*, tiparul formei de sonată este ușor de identificat. Alte lucrări concertante, precum *Concertul pentru oboi, corn englez / oboi d'amore și orchestră de coarde*, *Concertul pentru flaut și orchestră de coarde*, prin structura formei, se încadrează în categoria suitelor concertante. În acest context, putem observa câteva elemente care justifică apartenența *Concertului pentru oboi, corn englez / oboi d'amore și orchestră de coarde* la genul suitelor concertante, și anume: denumirea semnificativă a părților (*Recitativo*, *Arioso*, *Finale*), absența unui dialog evident între momentele de *tutti* și *solo*, respectiv lipsa momentelor de *ritornel* (elemente caracteristice în concertele preclasice și clasice).

¹⁰¹ Aurel Marc, *Excelența oboiului în creația marilor maeștri*, Editura Media Musica, Cluj-Napoca, 2008, p. 163.

Recitativo

Partea întâi a *Concertului pentru oboi, corn englez / oboi d'amore și orchestră de coarde* este intitulată sugestiv *Recitativo*. În cadrul discursului muzical apar o serie de elemente specifice folclorului românesc: *parlando* - *rubato* specific doinei, patosul bocetului, intonația vorbirii cântate. Ideile muzicale nu se succed simetric într-o formă muzicală tradițională, ci mai mult sub formă epică, de recitativ. În debutul acestei părți, compozitorul introduce o cadență a oboiului solo, caracterizată de elemente melodice melismatice, cu o ritmică liberă. În această cadență, cu un pregnant caracter improvizatoric, solistul are plăcerea să interpreteze liniile melodice cu imaginație și să pună în valoare frumusețea și bogăția motivelor tipice folclorului românesc. Este important de observat faptul că această poziționare a cadenței la începutul primei părți a lucrării este atipică, dacă ne gândim la forma tradițională de *concerto*.

Ex. 6

lui Aurel MARC
CONCERT
PENTRU OBOI, CORN ENGLEZ / OBOI D'AMORE
ȘI ORCHESTRĂ DE COARDE

Konzert für Oboe, Englischhorn / Oboe d'amore und Streicher

Sigismund TODUȚĂ
(1908-1991)

I. RECITATIVO

Rar, doinind
(Quasi Cadenza)

Obo. solo

pp *p* *poco mf* *pp* *un poco agitato* *p* *subito* *smorz.* *poco f*

poco mf *mf* *p* *poco mf* *esif.* *poco mf* *un poco meno* *pp* *esifando* *mf* *un poco agitato* *calando*

agitato *f* *(dim. f)* *mf*

6

La o privire de ansamblu a acestei cadențe introductive, în funcție de structurarea materialului tematic și concepția interpretativă, se pot delimita trei segmente: primul segment, de la începutul cadenței până la momentul *p subito* (*re* notă întreagă), al doilea segment, de la momentul *un poco agitato* până la *un poco meno*, cu rol de concluzie intermediară, al treilea segment, de la momentul *esitando* până la *calando*, finalul segmentului și al cadenței realizează tranziția spre începutul propriu-zis al primei părți, unde orchestra își face cu subtilitate apariția acompaniind oboiul solist.

După cadența introductivă, partea întâi a concertului se desfășoară într-o formă ce poate fi considerată o *tipologie tripartită*, în care oboiul este acompaniat de orchestra de coarde. Așadar, putem distinge și aici, la fel ca și în cadență, trei segmente muzicale distincte (A-B-Av). În primul segment (pătrimea = 66 – nr. 10), oboiul se află într-un dialog permanent cu orchestra. Acest dialog are un caracter responsorial, oboiul solist continuă ideile muzicale din cadență, iar orchestra aduce ca răspuns motive muzicale noi, în special motive cu un caracter repetitiv (nr. 1-3). Al doilea segment (nr. 10-nr. 24) poate fi privit ca o concluzie tensionată a confruntării solistului cu orchestra, din segmentul precedent. Acest aspect se poate remarca în știma solistului, unde motivele repetitive ale orchestrei din segmentul întâi sunt preluate de către oboi (nr. 14-16) și introduse în discursul melodic, care capătă în desfășurarea sa o tot mai mare complexitate. Spre finalul segmentului al doilea, apare o nouă cadență solistică, mai scurtă decât cea de la începutul lucrării. Această cadență constituie punctul culminant al primei părți, având și un rol de tranziție (*poco a poco calmandosi*) spre finalul părții.

Ex. 7



Al treilea segment (nr. 24-final), finalul mișcării, este cel mai scurt dintre cele trei segmente, regăsim atmosfera liniștită de la începutul părții, dialogul oboiului cu orchestra dobândește un calm progresiv, până la ultima măsură, încheiată cu o coroață care se pierde în liniște (*smorzando*).

Arioso

În această parte mediană a concertului apare un element deosebit, care dă întregii lucrări o nuanță de originalitate și diversitate. Compozitorul introduce un nou instrument în postură solistică – cornul englez sau oboiul *d'amore*, la alegerea interpretului. Aceste instrumente au un timbru special, mai cald, puțin diferit față de cel al oboiului. Timbrul moale, acoperit, reușește să se integreze cu efect în caracterul liric, meditativ al mișcării. Această parte, după cum sugerează și denumirea (*Arioso*) este structurată într-o formă muzicală tipică de arie (A-B-Av). În *strofa A* apare tema principală a *Arioso*-ului la instrumentul solist (nr. 4-17). Această temă, cu caracter liric, are în structura sa două fraze ample (a – nr. 4-9 și av – nr. 9-17), în care solistul interpretează linii melodice cantabile, îmbogățite cu ornamente specifice doinei folclorice. Orchestra acompaniază prin intervenții scurte, lăsând solistului libertatea de a interpreta discursul muzical în agogica dorită, aspect sugerat de către compozitor prin notația cu săgeți (nr. 4-6).

Finale

Partea a treia a *Concertului pentru oboi, corn englez / oboi d'amore și orchestră de coarde* este cea mai complexă mișcare a lucrării din punct de vedere al constituirii tematice, fiind și partea cea mai consistentă ca dimensiuni. În alcătuirea discursului muzical, compozitorul, inspirat din folclorul românesc, folosește un material tematic de natură modală: „Finale se bazează pe un element melodic de scară modală ascendentă cu caracter nonoctavian (*la#-si-do-re-mi-fa-sol-la becar*), unde modelul declarat chiar de la începutul primei articulații - structura de tetracord (primele patru note din partida oboiului solo) - și unele transpoziții ale acestuia reprezintă câmpul sonor, din care rezultă și forma”.¹⁰² *Finale*, are ca arhitectură muzicală o formă de sonată modificată, în care, pe lângă tema principală, apare ca idee secundară o elaborare a temei întâi, în mai multe variante evolutive. Prima secțiune a părții (nr. 1-31), poate fi considerată drept *Expoziție*, în care este introdusă tema principală cu caracter modal la orchestră (nr. 1-3) și apoi este preluată la oboi (nr. 3). Discursul muzical are un pregnant caracter dansant (*Allegro giocoso*), redat prin înlănțuirile de triolete efectuate într-o combinație scânteietoare de *staccato* cu *legato* și alternanța accentelor pe timp și pe contratimp.

Ex. 10

III. FINALE

17

Allegro giocoso (♩ = 126)

¹⁰² *Ibid.*, p. 175.

În această secțiune putem delimita trei segmente constitutive: primul segment (nr. 1-12) expune tema, al doilea (nr. 12-24) dezvoltă tema într-un registru superior, al treilea (nr. 24-31) are rol de concluzie și tranziție spre secțiunea următoare. Debutul secțiunii a doua a acestei părți este ușor de identificat. Este introdus un caracter muzical diferit, mai cantabil (*leggiermente scherzando*) și o schimbare bruscă de tempo (de la - pătrimea = 112 la 92). În secțiunea a doua se produce o elaborare a materialului sonor din prima secțiune, această evoluție se produce în patru segmente muzicale distincte, asemănătoare unor scurte variațiuni. Primul segment (nr. 31-45), în care tetracordul tematic reapare puțin variat (*la#-si-do#-re*), este caracterizat de caracterul cantabil, redat prin linii melodice ample cu *legato* și apariția notației *tenuto* în loc de *staccato*.

Ex. 11



Al doilea segment (nr. 45-64) readuce caracterul dansant (*giocos*), sunt introduse o serie de ornamente (apogiaturi, mordente), precum și multe cromatisme. Al treilea segment (nr. 64-74) revine la atmosfera contrastantă de natură cantabilă (*cantabile e affetuoso*), materialul sonor este alcătuit din nou pe o structura tetracordică ce apare succesiv în registre sonore extreme (supra-acut, grav), în linii melodice ample, de cantilenă (nr. 64, nr. 68, nr. 71). Al patrulea segment (nr. 74-83) aduce o acumulare treptată de tensiune, prin creșterea gradată a dinamicii (*poco f – ff*) și prin suprapunerea treptată a vocilor, până la momentul de culminație al secțiunii (nr. 83). În continuarea desfășurării discursului muzical, în momentul imediat următor, apare subit o reexpunere variată a

materialului ritmico-melodic din zona tematică (*scherzo*). Acest moment nu poate fi însă considerat drept o repriză propriu-zisă, ci mai degrabă o falsă repriză cu rol de tranziție spre repriză. În această secțiune tranzitorie (nr. 83-106) apar elemente din secțiunea expozitivă (expunere în formule de triolet cu *staccato* în combinație cu structuri ritmico-melodice preluate din celelalte părți ale lucrării, *Recitativo* și *Arioso*, nr. 92).

Repriza acestei părți debutează la nr. 106 (*Tempo primo*). În cadrul reprizei reappare materialul tematic de bază de la începutul părții a treia (structura tetracordică originală - *la#-si-do-re*).

Ex. 12



Acest material este supus unei elaborări treptate cu tendință conclusivă, până în momentul de culminație al mișcării (nr. 128). În finalul lucrării este introdusă o scurtă secțiune cu rol de *Coda* (nr. 129).

Ex. 13



Această secțiune este caracterizată de dinamism, sunt reluate și combinate elemente tematice din toate cele trei părți ale lucrării (nr. 133, nr. 139). Finalul părții și al concertului aduce un efect surprinzător, oboiul solist dialoghează scurt cu orchestra, sugerând o ipostază de întrebare și răspuns. În ultimele două măsuri ale lucrării, cu rol de concluzie generală, oboiul oferă răspunsul decisiv printr-un efect spectaculos de *glissando* până la cel mai acut sunet posibil, nedefinit ca notație.

Ex. 14

Concluzii

Concertul pentru oboi, corn englez / oboi d'amore și orchestră de coarde este o lucrare deosebit de importantă pentru repertoriul oboistic contemporan. Importanța acestei lucrări constă în primul rând în faptul că autorul Sigismund Toduță introduce o serie de elemente inovatoare expuse de către interpret prin tehnici noi de execuție caracteristice muzicii contemporane. În aceste sens, în desfășurarea discursului muzical apar multiple efecte de *glissando*, este prezentă extinderea extremă a ambitusului instrumental, este necesară utilizarea respirației duble, întâlnim și o serie diversă de elemente noi de notație. Un alt aspect important din punct de vedere al caracterului inovator al lucrării, un element poate nemaîntâlnit în repertoriul contemporan românesc, ar fi introducerea unui al doilea instrument din familia oboiului (corn englez sau oboi *d'amore*, la alegerea solistului) pentru interpretarea unei secțiuni a lucrării. Nu în ultimul rând, trebuie să remarcăm modul excepțional în care toate aceste elemente inovatoare sunt combinate cu profunzimea și patosul limbajului muzical, inspirat din folclorul românesc.

Ultima lucrare de mare importanță a compozitorului Sigismund Toduță devine astfel, prin originalitate și diversitate o adevărată capodoperă: „*Concertul pentru oboi, corn englez / oboi d'amore și orchestră de coarde*, ultima lucrare de anvergură a compozitorului Sigismund Toduță, se impune ca o

sinteză și în egală măsură ca o apoteoză. Varietatea mijloacelor componistice folosite, abila lor gradare, elaborarea materialului tematic din selectarea judicioasă a surselor folclorice, limbajul muzical și construcția discursului alcătuiesc o osmoză perfectă. *Concertul pentru oboi, corn englez / oboi d'amore și orchestră de coarde*, înglobând vasta experiență a unei bogate creații muzicale, precum și alte implicații de sinteză artistică de ordin superior, cu ample semnificații, reprezintă fără îndoială o lucrare de excepție în ansamblul muzicii românești și universale contemporane”.¹⁰³

Încheiere

Creația pentru oboi a secolului XX este semnificativ influențată de colaborarea permanentă dintre compozitori și interpreți. Aceste colaborări au avut ramificații și în zona constructorilor de instrumente, care au perfecționat instrumentul din punct de vedere tehnic, aducându-l la un design și un sistem mecanic care să corespundă abordărilor tot mai exigente ale interpretării repertoriului contemporan. Urmărind aspectul colaborării dintre instrumentist și compozitor observăm că, în unele cazuri, oboistul poate deveni el însuși compozitor.

Având o capacitate sporită de înțelegere a posibilităților tehnice ale instrumentului, instrumentistul-compozitor experimentează, testând limitele și extinzând mijloacele de exprimare existente în limbajul muzical al creației contemporane. În acest fel, în completarea tehnicilor tradiționale de execuție, apar noile tehnici de

¹⁰³ *Ibid.*, p. 187.

execuție și noile elemente de notație ce corespund acestora. Aceste tehnici inovatoare sunt capabile să aducă sonorități cu totul speciale, care să îmbogățească arta interpretativă și să propulseze creația muzicală spre un nou nivel.

În abordarea partiturii contemporane, oboistul trebuie să aibă în vedere următoarele aspecte principale: aspectul teoretic, aspectul tehnic și dimensiunea expresiv-estetică. Din punct de vedere teoretic, interpretul trebuie mai întâi să își creeze mai întâi o imagine de ansamblu asupra întregii opere a compozitorului respectiv. În acest fel oboistul se va familiariza cu limbajul componistic specific fiecărui compozitor, insistând în analiza de structură a lucrării respective și decriptarea noilor elemente de notație. Această primă etapă teoretică este importantă și este de preferat ca aceste aspecte structurale să fie bine clarificate de la început și nu oarecum „descoperite” pe parcursul aprofundării textului muzical. Astfel, interpretul poate să-și elaboreze o anumită strategie premergătoare abordării materialului și va studia separat și diferențiat momentele problematice. După ce interpretul are o oarecare reprezentare mentală a lucrării, poate trece la abordarea ei directă, tehnică. Din perspectiva tehnicii instrumentale, oboistul va urmări în primul rând respectarea extrem de riguroasă a partiturii și deprinderea rapidă a noilor tehnici de execuție, specifice muzicii contemporane.

Creația muzicală contemporană este fundamentată pe transmiterea unui mesaj valoric-afectiv de natură profund abstractă, bazat pe confruntarea permanentă a

valorilor estetice contrastante. În interpretarea muzicii contemporane, oboistul trebuie să fie în permanență preocupat de modul în care publicul receptează acest mesaj cu valențe abstracte. Interpretarea va fi desăvârșită în momentul în care publicul participă în mod afectiv, integrându-se în atmosfera creată de instrumentist, dar și la nivel intelectual, activ în căutarea continuă a contextului.

BIBLIOGRAFIE

- * * * *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984
- * * * *Dicționar de termeni muzicali*, Academia Română, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, Editura Enciclopedică, 2010
- * * * *Larousse – Dicționar de mari muzicieni*, autori Antoine Golea, Marc Vignal, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000
- * * * *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Third Edition
- * * * *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, 1998
- * * * *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, St. Sadie, London, 1980
- * * * *Larousse, Dicționar de mari muzicieni*, București: Editura Univers Enciclopedic, 2000

Albèra, Philippe, *Musiques en création*, Genève: Editions Contrechamps, 1997

Angi, Ștefan, *Fotografii la minut din atelierele compozitorilor clujeni*, Cluj-Napoca: Arpeggione, 2008

Banciu, Gabriel, *Introducere la estetica retoricii muzicale*, Cluj-Napoca: Mediamusica, 2006

Banks, Paul, *Benjamin Britten: a catalogue of the published works*, Aldeburgh: The Britten-Pears library, 1999

Bartolozzi, Bruno, *New Sounds for Woodwind*, transl. and ed. Reginald Smith Brindle, London: Oxford University Press, 1967

Biggam, Vincent Mark, *Benjamin Britten's Four Chamber Works for Oboe*, University of Cincinnati, 2001

Briner, Andres, *Swiss composers in the 20th century*, Zürich: Arts Council of Switzerland Pro Helvetia, 1990

Britten, Benjamin, *Six Metamorphoses after Ovid*, Opus 49, London: Boosey and Hawkes, 1952

Bude, Elmar, *Handbuch der Musik im 20 Jahrhundert*, Laaber: Laaber-Verlag, 1999-2007

Burgess, Geoffrey, *Hautbois: traités – méthodes – ouvrages généraux – periodiques*, Courlay: J.M. Fuzeau, 2006

Busoni, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Insel-Verlag, Nr.202, 1916

Byeon, Jiyeon, *The Wounded Dragon: An Annotated Translation of Der verwundete Drache, the Biography of Composer Isang Yun*, by Luise Rinser and Isang Yun, PhD diss., Kent State University, 2003

Capell, Richard, *Review of „Six Metamorphoses after Ovid, Op. 49,” by Benjamin Britten*, Music and Letters, nr. 33, 1952

Charbonnier, Georges, *Entretiens avec Edgar Varèse suivis d'une étude de son oeuvre par Harry Halbreich*, Paris: Éditions Pierre Belfond, 1970

Chenna, Andrea, Salmi, Massimiliano, Zobolli, Omar, *Manuale Dell'Oboe Contemporaneo*, Milan: Rugginenti Editore, 1994

Choi, Soo-Yon, *Expression of Korean Identity through Music for Western Instruments*, Florida State University - College of Music, 2006

Comes, Liviu, *Gânduri și amintiri despre Sigismund Toduță*

Dahlhaus, Carl, 20J: *Historik, Ästhetik, Theorie, Oper*, Laaber: Laaber-Verlag, 2004

Daniel, Keith, *Francis Poulenc, His Artistic Development and Musical Style*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Research Press, 1982

Danuser, Hermann, *Musikalische Prosa*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1975

Djiovanis, Sotos G., *The Oboe Works of Benjamin Britten*, The Florida State University, 2005

Evans, John, *A Britten source book*, Aldeburgh: Britten Estate Limited, 1987

Feliciano, Francisco, *Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in their Works*, Quezon City: New Day Publishers, 1983

Garant, Serge, *Un esprit de genese*, Liberte, 5., Montréal: Éditions de l'Hexagone, 1959

Gieseler, Walter, *Komposition im 20 Jahrhundert, Details, Zusammenhänge*, Celle: Moeck, 1975

Girard, Alain, *Le roseau chantant*, Basel: Musik-Akademie, 1983

Goossens, Leon, *Die Oboe*, Zug: Bergh, 1977

Grant, Margaret Jean, *A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano*, University of Cincinnati, 2006

Hauser, Laura, *A Performer's Analysis of Isang Yun's „Monolog for bassoon” with an Emphasis on the Role of Traditional Korean Influences*, Louisiana: State University, 2009

Heister, Hanns, Werner, *Der Komponist Isang Yun*, München : Edition Text + Kritik, 1997

Heister, Hanns, Werner, *Geschichte der Musik im 20 Jarhundert, 1945-1975*, Laaber: Laaber, 2005

Hell, Henri, *Francis Poulenc: musicien français*, Paris: Fayard, 1978

Herzka, Heinz Stefan, *Schalmeien der Welt*, Basel: Schwake, 2003

Hiramoto, Stephen, *An Analysis of Britten's „Six Metamorphoses after Ovid“*, The Journal of the International Double Reed Society, vol. 22, nr. 2, 1999

Howard, Keith, *Korean Music Volume 2: Creating Korean Music: Tradition, Innovation and the Discourse of Identity*, Burlington, VT: Ashgate Publishing Company, 2006

Howard, Keith, *Korean Tradition in Isang Yun's Composition Style*, *Ssi-ol: Almanach der Internationalen Isang Yun Gesellschaft*, Berlin/München: hg. v Walter-Wolfgang Sparrer, 1998/99

International Double Reed Society Publications, *To the World's Oboists; The Double Reed; Journal*. Daniel Stolper and Gerald Corey, Michigan: East Lansing, 1978

Ivry, Benjamin, *Francis Poulenc*, London: Phaidon Press, 1996

Jopping, Günther, *Die Entwicklung der Doppelrohrblatt – Instrumente von 1850 bis heute und ihre Verwendung in Orchester und Kammermusik*, Frankfurt a. Main: Verlag Das Musikinstrument 1980

Jopping, Günther, *Oboe und Fagott*, Bern, Stuttgart, Hallwag, 1981

Kim, Jeongmee, „*Musical Syncretism in Isang Yun's Gasa*“ in *Locating East Asia in Western Art Music*, ed. Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2004

Kunitz, Hans, *Die Oboe*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1956

Kunz, Harold, *Notes to Works of Isang Yun*, Wergo 60034, quoted in Francisco Feliciano, *Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in their Works*, Quezon City: New Day Publishers, 1983

Marc, Aurel, *Colaborarea compozitor – interpret în literatura muzicală de specialitate*, Cluj–Napoca: Media Musica, 2012

Marc, Aurel, *Excelența oboiului în creația marilor maeștri*, Cluj-Napoca: Editura Media Musica, 2008

Nederveen, Cornelius, *Acoustical Aspects of Woodwind Instruments*, Amstredam: Frits Knur, 1969

Oboe-Fagott: Das Magazin für Doppelrohrbläser, Wiesbaden

Oliver, Michael, *Benjamin Britten*, London: Phaidon Press, 1996

Ovid, *Metamorphoses*, Horace Gregory, trad., New York: Signet Classic, 2001

Pfrogner, Herman, *Die Zwölfordnung der Töne*, Zürich: Amalthea - Verl, 1953

Poulenc Francis, *Journal de mes mélodies*, Paris: Cicero: Ed. Salabert, 1993

Poulenc, Francis, *Sonata for Oboe and Piano*, London: Chester Music, 1990

Provine, Robert C. „Rhythmic Patterns and Form in Korea”, Robert C. Provine, YosihikoTokumaru, J. Lawrence Witzleben, ed., *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol.7, *East Asia:China, Japan, and Korea*, New York, London: Routledge, 2002

Read, G., *Contemporary Instrumental Techniques*, New York: Schirmer Books, 1967

Rinser, Luise, *Der verwundete Drache*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1977

Rinser, Luise, *Text zur Isang Yun, Schallplatte des Arbeitskreises Ostasien im Berliner Missionswerk*, West-Berlin: 1979.

Rothwell, Evelyn, *Oboe Technique*, London: Oxford University Press, 1974

Roy, Jean, *Francis Poulenc: l'homme et son oeuvre*, Paris: Seghers, 1964

Rüdiger, Wolfgang, *Der Musikalische Atem*, Aarau: Musikedition Nepomuk, 1995

Saint-Saëns, Camille, *Musikalische Reminiszenzen*, Leipzig jun. Reclam, 1978

Schmidt, Carl B., *The Music of Francis Poulenc*, Oxford: Clarendon Press, 1995

Schreiber, Ulrich, *Das 20. Jahrhundert*, Kassel: Barenreiter, 2000-2006

Schubert, Giseler, *Paul Hindemith in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981

Schuch, Willi, *In memoriam Richard Strauss*, Zürich: Atlantis, 1949

Schuch, Willi, *Richard Strauss – Jugend und frühe Meisterjahre*, Zürich: Atlantis, 1976

Servieres, Georges, *Saint-Saëns*, Paris: Alcan, 1923

Steinitzer, Max, *Richard Strauss*, Berlin: Schuster & Loeffler, 1911

Stephan, Ilja, *Isang Yun: die fünf Symphonien*, München: Edition Text + Kritik, 2000

Stoianova, Ivanka, *Luciano Berio: Chemins en Musique*, La Revue Musicale 375-377, 1985

Tadday, Ulrich, *Der Spate Hindemith*, München: Edition text + Kritik, 2004

Tadday, Ulrich, *Luciano Berio*, München : Edition Text + Kritik, 2005

Tadday, Ulrich, *Richard Strauss, der griechische Germane*, München : Edition Text + Kritik, 2005

Tibia: Magazin für Holzbläser, Celle: Moeck

Timaru, Valentin, *Compendiu de forme și analize muzicale*, Brașov, 1997

Tschechische Komponisten, *Janáček, Martinů, Haba, Weinberger*, Bonn: Boosey und Hawkes, 1954

Țăranu, Cornel, *Elemente de stilistică muzicală (Secolul XX)*, vol.1, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca: 1981

Van Cleve, Libby, *Oboe Unbound, Contemporary Techniques*, Lanham: Scarecrow Press, 2004

Varèse, Edgar, *Le destin de la musique est de conquérir la liberté*, Liberté, 5., Montréal: Éditions de l'Hexagone, 1959

Varèse, Edgar, *Octandre*, New York: G. Ricordi & Co., 1956

Varèse, Louise, *Varèse, A Looking-Glass Diary*, New York: W.W. Norton & Company, 1972

Veale, Peter, *The Techniques of Oboe Playing*, Kassel: Bärenreiter, 1994

Vives, René, *Homage á Darius Milhaud*, Augues-Mortes, 1974

Walter, Michael, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber: Laaber- Verlag, 2000

Wehmeyer, Grete, *Edgar Varèse*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977

White, Erich Walter, *Benjamin Britten: eine Skizze von Leben und Werk*, Zürich: Atlantis Verl. 1948

Yun, Isang, *Piri für Oboe solo*, Berlin/Wiesbaden: Bote & Bock, 1971

Yun, Isang, *The Contemporary Composer and Traditional Music, The World of Music 20/2*, Bamberg: The Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University, 1978

Zimmermann, Bernd Alois, „*Du und Ich und die Welt*“, Hofheim: Wolke, 1998

Zimmermann, Bernd Alois, *Intervall und Zeit: Aufsätze und Schriften zum Werk*, Mainz: Schott, 1974

Fundația Sigismund Toduță

http://www.sigismundtoduta.org/ro/studii_ro.php

http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2770&ttype=BIOGRAPHY&tttitle=Biography

http://nl.wikipedia.org/wiki/Lawrence_Singer

ANEXA

Repertoriul pentru oboi – secolul XX
(lucrări reprezentative)¹⁰⁴

Anul compunerii	Autorul	Titlul lucrării
1905	Loeffler, Charles (1861-1935)	<i>Deux Rhapsodies; ob, vl, pf</i>
1921	Bax, Arnold (1883-1953) Hue, Georges (1858-1948) Nielsen, Carl (1865-1931) Saint-Saëns, Camille (1835-1921)	<i>Quintet for oboe and strings; Petite Piece; ob, pf Kvintet Sonata, Op. 166, ob, pf;</i>
1922	Hindemith, Paul (1859-1963)	<i>Chamber Music for Five Woodwinds, op. 24, No. 2</i>
1923	Honegger, Arthur (1892-1955)	<i>Trois Contrepoints; fl, eh, vl, vnc</i>
1924	Prokofiev, Serge (1891-1953) Schönberg, Arnold (1874-1951)	<i>Quintet, Op. 39; ob, cl, vl, via, db Quintet, Op. 26;</i>
1925	de Breville, Pierre (1861-1949)	<i>Sonatine; ob, pf</i>
1926	Poulenc, Francis (1899-1963) Smith, David Stanley (1906-1965)	<i>Trio; ob, bsn, pf Sonata, op. 13; ob, pf</i>
1927	Goossens, Eugene (1893-1962) Bliss Arthur (1891-1959) Villa -Lobos, Heitor (1887-1959)	<i>Concerto for Oboe and Orchestra, Op. 46; Quintet, ob and qtr. Quintette; fl, ob, eh, cl, bsn</i>
1929- 1930	Mueller, Florian Crawford-Seeger, Ruth (1901-1953) Ibert, Jacques (1890-1962) Roussel, Albert (1887-1959)	<i>Concerto; ob, orch. Diaphonic Suite 1; solo oboe Trois Pieces Breves, Aria; ob, pf</i>
1933	Jacob, Gordon (1895-1986) Raphael, Gunther (1903-1960) Wolf-Ferrari, Ermanno (1876-1948)	<i>Concerto nr.1, ob, orch.; Sonata in B-minor; ob, pf Idillio Concertino, Op. 15; ob, pf</i>
1934	Piston, Walter (1894-1976)	<i>Suite for Oboe and Piano</i>
1935	Britten, Benjamin (1913-1976) Britten, Benjamin (1913-1976)	<i>Phantasy Quartet; ob and qtr.; Two Insect Pieces; ob, pf</i>
1936	Britten, Benjamin (1913-1976)	<i>Temporal Variations; ob, pf</i>

¹⁰⁴ http://nl.wikipedia.org/wiki/Lawrence_Singer

	Finzi, Gerald (1901-1956) Wolpe, Stefan (1902-1972)	<i>Interlude; ob and qtr. quartet;</i> <i>Suite im Hexachord; ob, cl</i>
1938	Hindemith, Paul (1895-1963) Jacob, Gordon (1895-1986) Reizenstein, Franz (1911-1968) Martinu Bohuslav (1890-1959)	<i>Sonata; ob, pf</i> <i>Oboe Quartet; ob, qtr.</i> <i>Three Concert Pieces; ob, pf</i> <i>Four Madrigals; ob,cl,fa</i>
1939	Bozza, Eugene (1905-1991) Bozza, Eugene (1905-1991) Milhaud, Darius (1892-1974) Skalkottas, Nikos (1904-1949)	<i>Fantaisie Pastorale, Op. 37; ob, pf</i> <i>Divertissement, Op. 39; eh, pf.</i> <i>La Cheminee du Roi Rene;</i> <i>Concertino for Oboe and Piano</i>
1940	Barlow, Wayne (1958) Weinberger, Jaromir (1896-1967)	<i>The Winter's Passed; ob, qtr.</i> <i>Sonatine; ob, pf</i>
1939- 1941	Wolpe, Stefan (1902-1972)	<i>Sonata; ob, pf</i>
1941	Hindemith, Paul (1895-1963) Martin, Frank (1890-1974)	<i>Sonata; eh, pf</i> <i>Petite Complainte; ob, pf</i>
1942	Reizenstein, Franz (1911- 1968)	<i>Sonatina; ob, pf</i>
1944	Bowen, York (1884-1961) Vaughan-Williams, Ralph (1872-1958)	<i>Sonata, Op. 85; ob, pf</i> <i>Concerto for oboe and strings;</i>
1945	Jolivet, André (1905-1974) Still, William Grant (1895-1978) Strauss, Richard (1864-1949)	<i>Serenade; quintet, solo ob</i> <i>Incantation and Dance; ob, pf;</i> <i>Oboe Concerto; ob ,orch.</i>
1946	Szalowski, Antoni (1907-1973)	<i>Sonatine; ob, pf</i>
1947	Burkhard, Willy (1900-1955) Coolidge, Elizabeth S. (1864-1953) Dutilleux, Henri (1916) Foss, Lukas (1922) Ginastera, Alberto (1916-1983) Martinu, Bohuslav (1890-1959) Wolf-Ferrari, Ermanno (1876-1948)	<i>Piece, Canzona, ob.</i> <i>Sonata; ob, pf</i> <i>Sonata; ob, pf</i> <i>Concerto; ob, orch.</i> <i>Duo; fl,ob</i> <i>Quatuor; ob, vl, vc, pf</i> <i>Concerti no; Op. 34; eh, orch.</i>
1948	Carter, Elliott (1908) Fine, Irving (1914-1962) Francaix, Jean (1912-1997) Jacob, Gordon (1895-1986) Schuller, Gunther (1925) Scott, Cyril (1879-1970)	<i>Quintet;</i> <i>Quintet;</i> <i>Quintette;</i> <i>Rhapsody; eh, qtr.</i> <i>Trio; ob, kin, vla</i> <i>Concerto; ob, orch.</i>
1949	Hanson, Howard (1896-1981) Honegger, Arthur (1892-1955) Ibert, Jacques (1890-1962)	<i>Pastorale, Op. 38; ob, pf</i> <i>Concerto da Camera; fl, eh, qtr.</i> <i>Symphonie Concertante; ob, orch.</i>
1950	Borris, Siegfried (1906-1987) Carter, Elliot (1908)	<i>Sonata, Op. 48, No. 1; ob, pf</i> <i>Eight Etudes and a Fantasy; fl, ob,</i>

	Fricker, Peter Racine (1920-1990) Searle, Humphrey (1915-1982) Wilder, Alec (1907-1980)	<i>cl, bsn</i> <i>Concertante, Op. 13; eh, qtr.</i> <i>Gondoliera, Op. 19; eh, pf</i> <i>English Horn Sonata; eh, pf</i>
1951	Alwyn, William (1905-1985) Arnold, Malcolm (1929) Britten, Benjamin (1913-1976) Schuller, Gunther (1925)	<i>Oboe Concerto; ob, orch</i> <i>Sonatina; ob, pf</i> <i>Six Metamorphoses after Ovid,</i> <i>Op. 49</i> <i>Sonata; ob, pf; Joseph Marx</i>
1952	Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895-1968) Etler, Alvin (1913-1973) Haas, Joseph (1879-1960) Zimmermann, Bernd Alois (1918-1970)	<i>Concerto da Camera, Op. 146; ob, orch.;</i> <i>Introduction and Allegro; ob, pf</i> <i>Ein Kranzlein Bagatellen, Op. 23; ob, pf</i> <i>Konzert for oboe and orch.</i>
1953	Piston, Walter (1894-1976)	<i>Fantasy for English Horn, Harp & Strings;</i>
1954	Baur, Jurg (1918) Bozza, Eugene (1905-1991)	<i>Fantasie; ob, pf</i> <i>Lied; eh, pf</i>
1955	Childs, Barney (1926) Koetsier, Jan (1911-2006) Martinu, Bohuslav (1890-1959) Milhaud, Darius (1892-1974)	<i>Four Involutions for Solo English Horn</i> <i>Drei Stucke; eh, str. quartet</i> <i>Oboe Concerto</i> <i>Sonatine; ob, pf -</i>
1956	Barber, Samuel (1910-1981) Jacob, Gordon (1895-1986) Krenek, Ernst (1900-1991) Kubizek, Karl Maria (1925-1995) Stockhausen, Karlheinz (1928-2007)	<i>Summer Music Quintet, Concerto nr.2; ob, orch.</i> <i>Sonatina for Solo Oboe</i> <i>Sonata; ob, pf</i> <i>No. 5 Zeitmass</i>
1957	Arnold, Malcolm (1921) Cooke, Arnold (1906-2005) Martin, Frank (1890-1974) Pedrollo, Arrigo (1878-1964) Seiber, Matyas (1905-1960) Villa-Lobos, Heitor (1887-1959) Wilder, Alec (1907-1980)	<i>Concerto, Op. 39; ob, qtr.</i> <i>Sonata for Oboe and Piano</i> <i>Piece Breve; fl, ob, harp</i> <i>Concertino for Oboe and String Orchestra</i> <i>Improvisation; ob, pf</i> <i>Duo for Oboe and Bassoon</i> <i>Concerto; ob, qtr. orch., perc.</i>
1958	Milhaud, Darius (1892-1974) Vaughan-Williams, Ralph (1872-1958)	<i>Concerto; ob, orch.</i> <i>Blake Songs; voice, ob;</i>
1959	Childs, Barney (1926-2000) Malipiero, Riccardo (1914-2003) Rubbra, Edmund (1901-1986)	<i>Five Little Soundpieces; solo oboe</i> <i>Sonata; ob, pf</i> <i>Sonata in C, Op. 100; ob, pf;</i>

1960	Baur, Jurg (1918) Kelemen, Milko (1924) Martinu, Bohuslav (1890-1959) Rochberg, George (1918-2005) Shinohara, Makoto (1931)	<i>Concerto Romano</i> ; ob, orch. <i>Sonata</i> ; ob, pf; <i>Oboe Concerto</i> ; ob, sm. orch.; <i>La Bocca della Verita</i> ; ob, pf; <i>Obsession</i> ; ob, pf
1961	Bennett, Richard Rodney (1936) Francaix, Jean (1912-1997) Holliger, Heinz (1939) Huber, Klaus (1924) Martino, Donald (1931)	<i>Sonata</i> ; ob, pf <i>L'Horloge de Flore</i> ; ob, orch. <i>Mobile</i> ; ob, harp <i>Noctes Intelligibilis Lucis</i> ; ob, <i>cembalo</i> - <i>Cinque Frammenti</i> ; ob, db
1962	Cooke, Arnold Hekster, Walter (1937) Poulenc, Francis (1899-1963) Wildberger, Jacques (1922-2006) Wytenbach, Jurg (1935)	<i>Sonata</i> ; ob, cembalo; <i>Hieroglyphs</i> ; solo oboe <i>Oboe Sonata</i> ; ob, pf <i>Rondeau</i> ; solo oboe; <i>Sonata for oboe solo</i> (rev. 1972);
1963	Jacob, Gordon (1895-1986) MADERNA, Bruno (1920-1973) Schwartz, Elliott (1936)	<i>Sonata</i> ; ob, cembalo; <i>Konzert für Oboe und Kammerensemble</i> <i>Oboe Quartet</i> ; ob, qtr.
1964	Berkeley, Lennox (1903-1989) Penderecki, Krzysztof (1933)	<i>Sonata</i> ; ob, pf; <i>Capriccio</i> ; ob, 11 qtr.;
1965	Bartolozzi, Bruno (1911-1980) Castiglioni, Niccolò (1932-1996) Johnson, Robert (1911-1938) MADERNA, Bruno (1920-1973) Wuorinen, Charles (1938)	<i>Concertazioni per oboe</i> ; ob, <i>chitarra</i> , via, db, perc.; <i>Alef</i> ; solo ob <i>Fantasy</i> ; ob, perc, db <i>Aulodia</i> ; ob d'amour, guitar; <i>composition</i> ; ob, pf;
1966	Albright, William (1944-1998) Arnold, Malcolm (1921) Berge, Sigurd (1929-2002) Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895-1968) Fortner, Wolfgang (1907-1987) Krenek, Ernst (1900-1991) Tansman, Alexandre (1897-1986)	<i>Sonata</i> ; ob, cembalo <i>Fantasy</i> ; solo ob <i>Solo</i> <i>Eclogues</i> ; fl, eh, guitar <i>Aulodie</i> ; ob, orch. <i>Vier Stucke</i> ; ob, pf <i>Suite Concertante</i> ; ob, sm. orch.
1967	Bartolozzi, Bruno (1911-1980) Debras, Louis (1820-1899) Holliger, Heinz (1939) Jacob, Gordon (1895-1986) MADERNA, Bruno (1920-1973) Schwartz, Elliott (1936) Sestak, Zdenek (1925)	<i>Collage</i> ; solo oboe <i>Sequenza II</i> ; solo oboe <i>Siebengesang</i> ; ob, orch, voices, <i>loudsp.</i> <i>Sonata</i> ; ob, pf; <i>Concerto per Oboe 1, Concerto 2</i> <i>Ninas</i> ; fl, ob, tape

	Zonn, Paul (1938)	<i>Music for oboe; solo oboe w/tape or 3 ob.</i> <i>Chroma; ob, pf; Wilma Zonn</i>
1968	Andriessen, Hendrik (1892-1981) Hekster, Walter (1937) Hekster, Walter (1937) Matthus, Siegfried (1934) Schenker, Friedrich (1942) Schickele, Peter (1935) Schwartz, Elliott (1936) Stockhausen, Karlheinz (1928-2007)	<i>Variaties; ob, pf</i> <i>Diptych; ob, cello</i> <i>Double; 2 ensembles; jazz trio, ob, xyl, via, tbn</i> <i>Musik fur Oboeinstrumente; ob (ob, EH, schalmei, ob d'am) and pf</i> <i>Monolog; solo ob</i> <i>Gardens; ob, pf</i> <i>Aria nr.5; ob, bells</i> <i>Spiral for a soloist</i>
1969	Berio, Luciano(1925-2003) Bezanson, Philip (1916-1975) Fricker, Peter Racine (1920-1990) Globokar, Vinko (1934) Hekster, Walter (1937) Maderna, Bruno (1920-1973) Milhaud, Darius (1892-1974) Parker, Alice (1925) Schwartz, Elliot (1936) Spratlan, Lewis (1940) Sydeman, William (1928)	<i>Sequenza VII, solo oboe;</i> <i>Concertino; ob and str.orch</i> <i>Refrains; solo obe</i> <i>Discours III solo oboe;</i> <i>Fluxions; fl, ob, vnc, harpsichord</i> <i>Concerto II; ob, musette, ob d'am. orch</i> <i>Stanford Serenade, ob,11 instr.</i> <i>5 Fragments; ob, baritone</i> <i>Miniconcerto; fl, ob, vl, via, vnc</i> <i>Quintet; ob and qtr.</i> <i>Variations: ob, harpsichord</i>
1970	Amy, Gilbert (1936) Becker, Gunther (1924) Bennett, Richard Rodney (1936) Bozza, Eugene (1905-1991) Hekster, Walter (1937) Lehmann, Hans Ulrich (1934) Lehmann, Hans Ulrich (1934) Martin, Frank (1890-1974) McCabe, John (1939) Roxburgh, Edwin (1937) Shinohara, Makoto (1931) Tull, Fisher (1934-1994) Yun, Isang (1917-1995)	<i>Repons; solo oboe</i> <i>"Hz"; ob "/microphones, vol. pea., amp. and speakers</i> <i>Oboe Concerto; ob and orch.</i> <i>Suite Monodique; solo oboe</i> <i>Occurence II; ob, vl, via, vnc</i> <i>Cadence. solo oboe</i> <i>Monodie; solo oboe</i> <i>Trois danses; ob. harp, str.</i> <i>Dance-Prelude; ob d'am, pf</i> <i>Eclissi; ob, vl, via, vnc</i> <i>Reflexion; solo oboe</i> <i>Concertino, ob, str.</i> <i>Piri; solo oboe</i>
1971	Bozza, Eugene (1905-1991) Denisow, Edison (1929-1996) Francaix, Jean (1912) Globokar, Vinko (1934) Jacob, Gordon (1895-1986)	<i>Sonata; ob, pf</i> <i>Solo. solo oboe;</i> <i>Quartet; EH, vl, via, vnc;</i> <i>Atemstudie; solo oboe;</i> <i>Seven Bagatelles; solo oboe;</i>

	Lehmann, Hans Ulrich (1937) Levine, Bruce Maderna, Bruno (1920-1973) Schibler, Armin (1920) Thiele, Siegfried (1934) Wildberger, Jacques (1922-2006)	<i>Variety for oboe solo/Tractus Monologue I; solo eh</i> <i>Solo; musette, ob, ob d'am, eh</i> <i>Dithyrambus; solo oboe</i> <i>Proportionen; ob, vie, pf</i> <i>Pour les neuf doigts; solo oboe;</i>
1972	Filippi, Amadeo de (1898-1990) Foss, Lukas (1922) Kohn, Karl (1926) Lehmann, Hans Ulrich (1937) Ligeti, György (1923-2006) Ohana, Maurice (1913-1992) Persichetti, Vincent (1915-1987) Weber, Alain (1930)	<i>Ex Tempore; solo oboe</i> <i>The Cave of the Winds; quintet</i> <i>Encounters IV; ob, pf</i> <i>Discantus; solo ob</i> <i>Doppelkonzert; fl, ob and orch</i> <i>Sarc; solo oboe;</i> <i>Parable III solo oboe, Op. 109</i> <i>Synecdoque; solo oboe</i>
1973	Berkeley, Lennox (1903-1989) Lewis, Robert Hall (1926-1996) Lüttmann, Reinhard Lüttmann, Reinhard Maderna, Bruno (1920-1973) Mimaroglu, Khan Thilman, Johannes Paul (1906-1973) Tisne, Antoine (1932)	<i>Sinfonia Concertante Op. 84; ob and orch;</i> <i>Monophony II; solo oboe</i> <i>Meditations I; solo oboe</i> <i>Meditations II; eh and organ</i> <i>Terzo Concerto per Oboe</i> <i>Monologue III solo eh</i> <i>Tristan-Kontemplationen; eh; pf</i> <i>Dinos; ob;eh;</i>
1974	Cunningham, Michael (1937) Corina, John Machonchy, Elizabeth (1907-1994) Pilss, Karl (1902-1979) Polin, Claire (1926) Reale, Paule (1936) Robb, John Donald Rouse, Christopher (1949) Steinke Greg (1942)	<i>Sonata with piano, Op. 57</i> <i>Sonet; ob;qtr.</i> <i>Three Bagatelles; ob and tarps. -</i> <i>Sonata in E minor; pob, pf</i> <i>Telemannicon; ob canonic w/tape or live</i> <i>Vala; solo eh</i> <i>Trio; ob, vl, pf</i> <i>Insani; ob, perc, voice</i> <i>Four Desultory Episodes; solo oboe or oboe and tape</i>
1975	Berio, Luciano (1925) Bond, Victoria Corina, John Hekster, Walter (1937) Persichetti, Vincent (1915-1987)	<i>Chemin IV; ob and 11 str.</i> <i>Recitative; eh and qtr. trio</i> <i>Partita; ob and perc.</i> <i>Auroras of Autumn; ob and orch</i> <i>Parable XV, Op. 128; solo eh</i>
1976	Cope, David (1941) Luening, Otto (1900-1996) Tull, Fisher (1934-1994)	<i>Indices; solo obo(ist)</i> <i>Nocturnes; ob, pf</i> <i>Fantasy on L'Homme Arme; ob, pf</i>

1977	Persichetti, Vincent (1915-1987) Stockhausen, Karlheinz (1933) Yun, Isang (1917-1995)	<i>English Horn Concerto</i> <i>Plus-Minus; experimental</i> <i>Double Concerto for Oboe, Harp</i> <i>and Chamber Orchestra</i>
1978	Charpentier, Jacques (1933)	<i>Concert No. 6; ob and str.</i>
1979	Chenoweth, Gerald (1943) Lutosławski, Witold (1913-1994)	<i>Oboe Quartet: Estampie; solo</i> <i>oboe</i> <i>Epitaph for oboe and piano</i>
1980	Mueller, Florian	<i>24 Etudes in the New Style; solo</i> <i>oboe or eh</i>
1981	Lutosławski, Witold (1913-1994) Singer, Lawrence	<i>Double Concerto for oboe. harp</i> <i>and orch;</i> <i>Sensazione for English Horn solo</i>
1986	Carter, Elliott (1908)	<i>Oboe Concerto</i>
1994	Yun, Isang (1917)	<i>Quatuor; ob, str</i>