

CUPRINS

Pag.

I. Panorama muzicii culte în secolul XX	7
I.1. Semnale de înnoire.....	8
I.1.1. Wagner și muzica sa	8
I.1.2. Postromantismul	11
I.2. Impresionismul.....	17
I.3. Expresionism. Atonalism. Serialism.....	27
I.4. Neoclasicismul	37
I.5. Serialismul integral sau ultraraționalismul	45
I.6. Muzica concretă, electronică, electroacustică.....	57
I.7. Alte tehnici de creație. În căutare de limbaje personale.....	67
II. Culturile muzicale naționale	93
II.1. Cultura muzicală națională rusă	98
II.2. Cultura muzicală națională cehă.....	109
II.3. Cultura muzicală națională poloneză.....	110
II.4. Cultura muzicală națională finlandeză	111
II.5. Cultura muzicală națională spaniolă.....	114
II.6. Cultura muzicală națională ungară	118
II.7. Cultura muzicală națională românească	126
III. Orientări și tendințe în muzica Americii Centrale și de Sud în secolul XX.....	145
III.1. Latinitate și umanism pe teritoriul Americii Centrale și de Sud	146
III.2. Ecouri spaniole în muzica cultă a Americii Latine	153
III.3. Repere înnoitoare în muzica latinoamericană în secolul XX.....	157
IV. Concluzii	167
Bibliografie.....	167

I. PANORAMA MUZICII CULTE ÎN SECOLUL XX

În ciuda faptului că Romanticismul se consideră finalizat odată cu sfârșitul secolului al XIX-lea, în primii ani ai secolului al XX-lea și până ce noile tendințe se generalizează, comportamentul muzical al acestui curent continuă să se manifeste în cadrul mișcării cunoscute sub numele de Postromantism. Această mișcare corespunde unei perioade de mari convulsii în toate domeniile culturii și artei europene. Marile opere ale lui Wagner, începând mai ales de la *Tristan și Isolda* (1865), deschid căi pentru noi posibilități expresive prin utilizarea cromatismului și expansiunea tonalității. Eticheta de postromantici se referă în principal la compozitorii puternic influențați de Wagner, creându-și muzica în canoanele Romanticismului într-o epocă în care conviețuiesc multe manifestări culturale și artistice cu caracter înnoitor, ca Impresionismul, Expresionismul etc. Libertatea scriiturii se manifestă, spre exemplu, în noua tratare a melodiei și armoniei în creația lui Debussy, în senzualitatea coloritului orchestral în muzica de balet a lui Stravinski, în procesul de dezintegrare, mai întâi a tonalității și apoi a melodiei, armoniei și texturii pe care îl inițiază Schoenberg începând din deceniul al doilea al secolului trecut.

Se poate vorbi așadar de o autentică explozie a muzicii în secolul al XX-lea, când sunt încercate îndrăznelile cele mai extravagante, iar

școlile cele mai diverse conviețuiesc fără probleme, când, în timp ce în Marea Britanie se scriu lucrări tonale, Stockhausen experimentează muzica electronică iar Olivier Messiaen caută inspirație în muzica orientală.

Muzica cultă sau elaborată se intelectualizează și devine elitistă; în același timp în care marile mijloace de difuzare ajung la toată lumea, compozitorii se îndepărtează de public și se refugiază în ambienturi creatoare închise.

Totuși, muzicile mai conservatoare, pe gustul unor categorii mari ale aristocrației și burgheziei, continuă să-și mențină admiratorii în jurul unor compozitori ca cei din familia Strauss. Ei, împreună cu Brahms, Mahler și Schoenberg, fac ca Viena să continue să fie unul din principalele centre muzicale, în timp ce Parisul înregistrează o mare concentrație de muzicieni, între care se pot cita Debussy, Massenet și Stravinski.

I.1. SEMNALE DE ÎNNOIRE

I.1.1. WAGNER ȘI MUZICA SA

După moartea lui Weber, opera germană intră în declin, așa încât **Richard Wagner (1813–1883)**, nu numai un împătimit al genului, dar și un mare iubitor a tot ceea ce ține de germanitate, își face un ideal din

faptul de a reconstrui opera germană la nivelul unor exigențe artistice comparabile cu ținuta artistică a celei mai grandioase muzici simfonice. Personalitatea puternică și geniul creatorului au făcut posibilă materializarea idealului său deopotrivă în plan componistic, interpretativ (este bine cunoscut că Wagner a dirijat multe din operele sale) și teoretic. Și tot deopotrivă din însăși muzica sa și din scrierile sale aflăm cât de multe și mai ales cât de radicale au fost înnoirile pe care el le-a adus nu doar genului operei, ci muzicii în general, a cărei evoluție ulterioară a determinat-o în mare măsură. Vom încerca să sintetizăm în cele ce urmează caracteristicile fundamentale ale operei wagneriene, pentru a înțelege mai ușor modul în care Wagner anunța înnoirile secolului ce se pregătea să vină.

Pentru operele sale, Wagner alege subiecte din mitologia germană. Gestul maestrului este cu atât mai important, cu cât are loc într-o perioadă în care sentimentul național german abia începe să se contureze (în vremea lui Wagner germanii nu constituiau o națiune independentă). Exaltarea sentimentului național îl apropia pe Wagner de compozitorii școlilor naționale. Mai mult, când pe teritoriul viitoarei Germanii independente se vorbeau încă diverse limbi, compozitorul milita pentru unitatea limbii germane, singura utilizată în operele sale.

Prin operele sale, Wagner realizează lucrări de artă totală sub forma unor spectacole gigantice ce reunesc toate dimensiunile artei ca fenomen general: poezie, muzică, imagine, acțiune etc.

Orchestra își schimbă nu numai configurația și dimensiunile, ci și rolul în economia spectacolului, în condițiile în care limbajul muzical se înnoiește radical cu armonii, cromatisme și timbruri inedite.

Ex. 1 Wagner – *Parsifal*, fragment din aria lui Amfortas, *Mein Vater*

Melodia capătă și ea valențe noi, în condițiile în care se îndepărtează de vechile canoane de construcție pentru a îndeplini o misiune nouă în economia spectacolului, aceea de a susține textul poetic, dialogul personajelor și dinamica subiectului. În acest sens, Wagner crează leitmotivul orchestral ca element catalizator al operei, prin rolul lui de caracterizare a personajelor și situațiilor pe care le anunță și le descrie pe tot parcursul derulării acțiunii.

În această manieră, din care am surprins doar câteva din aspectele esențiale – care nu mai păstrează nimic din nici un punct de vedere din ceea ce însemnase spectacolul de operă de până la el – , și-a realizat Wagner întreaga creație, din care amintim, ca cele mai importante, operele: *Vasul fantomă*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, tetralogia *Inelul nibelungilor* (*Aurul Rinului*, *Walkiria*, *Siegfried*, *Amurgul zeilor*), *Tristan și Isolda*, *Maeștrii cântăreți din Nürnberg* și *Parsifal* (ex. 1).

I.1.2. POSTROMANTISMUL

Fără a încerca să negăm contribuția diverselor scoli la evoluția fenomenului muzical european, nu putem să nu remarcăm că figurile cele mai reprezentative ale Romantismului proveneau din țările germanice și au dominat muzica europeană de-a lungul unei mari părți a secolului al XIX-lea. Mai mult, nici Postromantismul – mișcare contemporană în cea mai mare parte cu Wagner – nu a făcut excepție de la această *regulă*, străluciții lui reprezentanți fiind **Anton Bruckner** (1824–1896), **Gustav Mahler** (1860–1911) și **Richard Strauss** (1864–1949).

Postromanticii continuă tradiția romantică sub aspectul ideilor și formelor, muzica lor continuă să fie vehicul al ideilor filosofice, dar linia pe care o urmează este inovatoare din multe puncte de vedere.

Ei crează o muzică grandioasă și serioasă pentru aparate orchestrale de dimensiuni impresionante – cu compartimentele instrumentelor de suflat și de percuție mult mărite – și capabile să se constituie în surse timbrale inedite.

Melodica suferă transformări sub aspectul dimensiunilor (dezvoltări melodice mult mai mari decât la predecesori sau, dimpotrivă, segmente scurte, concise, care înlocuiesc expunerile tematice obișnuite), dar și ca structură (mult mai liberă decât la romantici).

Abundența cromatismelor și mulțimea modulațiilor constituie o altă caracteristică a muzicii postromantice.

Și dacă adăugăm la cele expuse anterior creșterea dimensiunii lucrărilor, părților, secțiunilor și creșterea numărului mișcărilor, avem o imagine mai completă a înnoirilor aduse de postromantici, a căror muzică are, în concluzie, multe puncte de tangență cu creația wagneriană prin simplul fapt că aceasta i-a influențat considerabil.

Pe **Anton Bruckner**, din a cărui creație se remarcă cele nouă simfonii, Wagner l-a influențat mai ales în ceea ce privește grandoarea orchestrală și uzul cromatismului, în condițiile în care formele muzicii sale rămân clasice.

Atras de muzica sa, muzicologul francez E. Vuillermoz îi caracterizează astfel creația: „Tot ceea ce este universal în gândirea și limbajul beethovenian se găsește cu mai mult dinamism în muzica lui Bruckner. Este aceeași claritate, măreție și voce strălucitoare de tribun, precum și aceeași sete de tandrețe, prezentate într-un vocabular infinit

mai bogat, cu o elocință mai nuanțată și o magnificență orchestrală de simfonist postwagnerian, care aureolează robustul discurs de un incomparabil prestigiu. Acele două slabe trompete, care forjează tonica și dominantă în simfoniile beethoveniene, sunt înlocuite aici prin somptuoase aliaje de alămuri, catifelate și totodată fulgurante, care depășesc în splendoare cele mai frumoase sonorități din *Amurgul zeilor*¹.

Gustav Mahler, a cărui muzică de sorginte romantică are pronunțate accente expresioniste, uzează într-atât de cromatisme, încât ajunge la politonalitate și chiar la atonalitate, iar în ceea ce privește aparatul orchestral, este suficient să amintim *Simfonia a opta*, „a celor 1000”, care necesită o orchestră dublă și un cor enorm, a doua și a treia scrise și pentru cor și soliști, dar și ciclurile de cântece scrise cu acompaniament de orchestră mare, precum *Cântecul pământului*.

„În creația simfonică compozitorul lărgște și adaptează cadrul simfoniei clasice la un nou conținut și la diverse formule, de la cântecul popular citat până la formulări proprii. De la marele său înaintaș Beethoven preia ideea includerii muzicii cu text în desfășurarea simfonică, integrând vocile în aparatul orchestral, ceea ce a dus la lucrări monumentale, la creșterea numărului părților și folosirea aparatului vocal – orchestral mărit. Mahler subliniază caracterul programatic al simfoniilor sale: *Ori de câte ori concep o lucrare simfonică, simt nevoia să recurg la mijlocirea cuvântului pentru a putea de glas ideilor mele muzicale*.

¹ Vuillermoz Emile, apud Pascu George, Boțocan Melania, *Carte de istorie a muzicii*, vol II, Editura Vasiliana'98, Iași 2003

Arhitectura și limbajul întrebuințate depășesc mult concizia și unitatea stilistică beethoveniană, iar apelarea la cuvânt va răpi simfoniei unitatea ei de exprimare generalizată. Folosește unele modalități de exprimare proprii altor genuri, care duc la mărirea numărului părților. Astfel, *Simfonia a II-a „Învierea”* (1894) are cinci părți, a *III-a*, șase, în schimb, a *VIII-a* (1907), doar două părți, iar *Simfonia a VI-a*, patru părți. Diversitatea arhitecturării simfoniilor provine și din varietatea tematicii.”² În acest sens, Laura Vasiliu afirmă: „În simfonia multipartită de construcție ciclică, configurarea integralității se întrupează mai întâi la nuvelul tematicii, a variației, a înrudirilor și derivărilor, a circulației temelor pe parcursul mișcărilor contrastante. În *Simfonia a VI-a* de G. Mahler, de exemplu, de-a lungul celor patru părți se împletesc trei categorii de teme, a căror filiație, deși foarte liber punctată, se dezvăluie cu claritate, prin circulația câtorva celule intonaționale și ritmice, mereu recombinate și/sau expuse în contexte melodice noi”.³

În legătură cu **Richard Strauss** (autorul poemelor simfonice *Așa grăit-a Zarathustra*, *Moarte și transfigurare* și *Don Juan*, al operelor *Cavalerul rozelor*, *Elektra* și *Salomé*, al unor colecții de lieduri) trebuie să subliniem faptul că, în afară de a fi fost unul din cei mai solicitați dirijori ai timpului său, a fost considerat liderul avangardei europene a momentului.

„Poemul simfonic, ca și simfonia programatică, poate să se desfășoare liber, urmând firul conducător al poemului literar, îndepărtându-se de capacitatea generalizatoare a muzicii. Dacă forma de

² Pascu George, Boțocan Melania, *Carte de istorie a muzicii*, vol II, Editura Vasiliana’98, Iași 2003

³ Vasiliu Laura, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Editura Artes, Iași, 2002

rondo, utilizată în *Till Eulenspiegel*, convine temei, refrenul constituind nu numai prezența continuă a eroului, ci și peripețiile sale prin care trece, în *Don Juan* îmbină forma de sonată cu rondo-ul. În schimb, în *Don Quijote* folosește dubla temă cu variațiuni, iar în *Simfonia domestica* genul simfonic. Personajele și diferitele situații sunt personificate prin leitmotive, numărul lor fiind limitat în *Don Juan*, în schimb în *Așa grăit-a Zarathustra* numărul exagerat îngreunează urmărirea lor.

Popularitatea poemelor sale se datorează în primul rând elocvenței leitmotivelor, iar orchestrația este deosebit de sugestivă, programatismul său înscriindu-se ca un moment important în istoria simfonismului postromantic. Înclinația spre fast și strălucire a făcut pe unii comentatori să caracterizeze stilul lui Strauss drept «*neobaroc*».⁴

Dacă primele opere *Guntram* și *Feuersnot* sunt tributare wagnerismului, cu *Salomeea* (1905) și *Electra* (1909) (ex. 2) compozitorul plătește tribut expresionismului. În aceste două opere apelează la o polifonie densă, în continuă mișcare, la o armonie aspră și mereu disonantă și la o melodică tensionată. Melodica părților vocale din aceste două opere oscilează între melodia continuă wagneriană și *melodia vorbită* – *Sprechmelodie* – proprie expresioniștilor. Scrise într-un singur act, aceste două opere prefigurează tendința modernă de a renunța la grandilocvența *operei mari* și la spectaculosul wagnerian. În opoziție cu *fluviul wagnerian*, în secolul al XX-lea s-au scris opere foarte scurte, camerale, cu expresii concentrate: *Nusch-Nuschi* de Hindemith, *Castelul lui Barbă Albastră* de Bartok, *Secretul Suzanei* de Wolf-Ferrari sau *operele minutale* lui Milhaud.

⁴ Pascu George, Boțocan Melania, *Carte de istorie a muzicii*, vol II, Editura Vasiliana'98, Iași 2003

(Elektra kommt aus der schon dunkelnden Haustür gelaufen. Alle drehen sich nach ihr um.)
(Elektra runs out of the house which is already growing dark. All turn to look at her.)

Schnell. *Allegro* $\text{♩} = 34$
Vivo.

tr. cresc.

(Elektra springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel, den einen Arm vor dem Gesicht.)
(Elektra darts back, like an animal to its lair, one arm held before her face.)

1

molto espressivo

2 Erste Magd. First Maid Servant.

Habt ihr ge-sehn, wie sie uns an-sah?
Did you not see what looks she gave us?

3 Zweite Magd. 2nd Maid S.

Giftig, wie ei-ne wilde Katze.
Surely poisonous, like a wild cat's.

Dritte Magd. Third Maid Servant.

Neulich lag sie da und stöhnte...
Yes-terday she lay there Groaning...

Ex. 2 Richard Strauss – Fragment din Elektra

Între cei care au dus mai departe muzica legată de trecut (timp destul de îndelungat) se află și **Max Reger**, ale cărui lucrări vor fi prezentate în prime audiții în aceeași epocă cu cele impresioniste sau ulterior acestora, ca în cazul celor ale lui Richard Strauss.

I.2. IMPRESIONISMUL

Înnoirile aduse muzicii de Wagner, pe de o parte, și de Mahler, Bruckner și Strauss pe de altă parte au fost, fără doar și poate, substanțiale, rupând niște canoane, exacerband niște caracteristici ale Romantismului care încă domina secolul al XIX-lea, prevestind niște schimbări ce păreau să plutească în aer, dar nu au fost suficient de radicale pentru a contrazice normele fundamentale ale curentului din care se născuseră. Contradicția se va produce odată cu nașterea Impresionismului, considerat ca momentul de început al artei contemporane. Apărut – ca și în pictură, unde au excelat Monet, Manet, Pissarro, Sisley, Degas, Renoir, Cézanne, ce începuseră să picteze în noua manieră în deceniul anilor 60 ai secolului al XIX-lea, dând importanță extremă luminii și culorii – ca reacție la modalitățile de expresie ale Romantismului și în mare măsură ca reacție la muzica lui Wagner, Impresionismul a determinat la rândul său reacții contradictorii imediate în toate categoriile de auditori, specialiști sau nespecialiști. Și era normal să se întâmple astfel, atâta timp cât principiul fundamental al muzicii impresioniste era acela de a exprima impactul „obiectului” contemplat asupra individului / creatorului, trăirile produse în creator de această contemplare, și nu reprezentarea realistă, conturarea *obiectului* contemplației. Cu alte cuvinte, muzica încearcă să recreeze atmosfere, senzații, impresii...

Pornind de la acest principiu, valorile se răstoarnă, ponderile se modifică. Timbrul devine primordial, ceea ce presupune o altă manieră de a realiza instrumentația; așa se explică utilizarea fără rezerve a unor instrumente străine tradiției europene, sau modificarea fundamentală a contextelor în care evoluează diferite timbruri.

Melodia devine fragmentară și se topește în sonorități difuze.

Armonia tradițională nu-și mai află utilitatea într-o muzică în care toate coordonatele se schimbă; se caută posibilități noi și se găsesc prin apelul la scări orientale, moduri medievale, scări neconvenționale, precum cea de tonuri întregi, scara acustică, pentatonicele etc.

În concordanță perfectă cu restul elementelor, ritmul capătă o flexibilitate neîntâlnită anterior; se manifestă predilecția pentru ritmuri neregulate, imprecise, nu de puține ori împrumutate din alte feluri de muzici, de la cele ale dansurilor orientale, până la jazz.

Asemenea culorii în pictura impresionistă, sunetul ca entitate devine sufletul acestei muzici de senzații, efecte și culori, ce se desfășoară în cadrul unor forme și ele rupte de tiparele romantice.

Așadar, Impresionismul apare ca o autentică eliberare de toate convențiile și obiceiurile momentului și, în același timp, ca o manifestare pregnantă a esențialului individual, personal.

Toate aceste trăsături se întâlnesc într-o deplină splendoare în creația lui **Claude Debussy** (1862-1918), unul din inovatorii cei mai eficienți și relevanți din istoria muzicii lumii occidentale, cel al cărui talent i-a permis să genereze idei complet noi în formă și orchestrație, dincolo de folosirea aerisită a sunetelor și timbrului. Opera sa, originală și diversă, recurge la o armonie înnoitoare pentru epoca în care e creată. Pianul *își descoperă* un rol complet nou, în care efectele rezonante

trimbrice și sonore realmente înnoitoare sunt esențiale și se obțin cel mai adesea prin jocuri de pedală unice.

Inovațiile realizate de Debussy în utilizarea pianului nu au căzut niciodată în uitare, ele fiind și ghid și exemplu pentru compozitorii de mai târziu. În creația sa pianistică formele sunt diverse: balade, arabescuri, suite, preludii, imagini ...

Și în ceea ce privește orchestra, Debussy a avut ceva esențial de spus. În *Preludiu la după-amiaza unui faun* (ex. 3) – lucrare apreciată de unii specialiști ca preimpresionistă, dar absolut inovatoare – s-a îndepărtat de schemele clasice, de expoziție și dezvoltare, pentru a ne oferi un fel de formă improvizatorie generată de o temă unică. Melodia va fi cântată de mai multe ori de flautul traversier, intens cromatizată, cu un aer oriental, într-o armonie bogată, mereu nouă și lipsită de agresivitate, creând o atmosferă de visare și transparență.



Ex. 3 Claude Debussy – *Preludiu la după-amiaza unui faun*

Ex. 4 Debussy - *Marea*, fragment din *Dialogul vântului cu marea*

Începutul preludiului pentru pian *Catedrala scufundată* (1910) constituie un bun exemplu de muzică impresionistă pentru pian. Ținând cont că e vorba de o reală melodie, ea nu începe până la măsura 7, unde apare într-o formă aproape imperceptibilă, dincolo de reminiscențele complexelor armonice ale începutului, după ce se vor fi redus la un MI și octava lui. Și acest fragment ilustrează una din caracteristicile noului limbaj tonal armonic. Nu apare nici o alterație în primele măsuri de introducere; se combină șapte note lungi pentru a forma un câmp armonic static înăuntrul căruia sună combinații total libere. Cvinta mărită din prima parte a primei măsuri se combină cu o serie de acorduri paralele (care sunt și ele de cvinte și cvarte mărite) ce se mișcă de-a lungul unei scări pentatonice. Notele ținute cu pedala (indicată printr-un semi legato) formează o masă armonică complexă care, deși disonantă după canoanele tradiționale, este tratată ca o consonanță.

Préludes, Images, Fêtes, Sirènes, La Mer (ex. 4), *Pelléas et Mélisande* și încă multe altele sunt tot atâtea exemple ce au făcut din Debussy nu numai părintele Impresionismului, ci și creatorul ce avea să conducă muzica spre perioada – îndrăznim să spunem – cea mai fecundă din existența sa.

Maurice Ravel (1875–1937), discipol al lui Fauré și cu aceleași influențe ca și Debussy, crează și el o muzică legată de estetica impresionistă, dar fără ca aceasta să reușască să-i definească stilul.

Fiu de mamă bască, Ravel este un muzician foarte legat de Spania, cu multe lucrări inspirate din muzica acestei țări. Tendințele simboliste și exotice foarte particulare ale creației sale provin nu numai din influențele spaniole, ci și ale jazz-ului, la modă în Europa vremii sale.

„În Rapsodia spaniolă – scrie Roland Manuel – răsună pentru prima dată acea orchestră nervoasă, felină, a cărei transparență, determinare clară și vigoare sunt exemplare, a cărei sonoritate în același timp mătăsoasă și uscată este ca o pecete a lui Ravel. Nici o instrumentație nu obținuse încă Tutti mai tăioși, piano-uri mai lejere. Ravel știe să dozeze acum imponderabilele materiei sonore pe balanțele cele mai sensibile și cele mai juste din lume, geometria misterului sonor.

Nu este o întâmplare că Ravel a introdus în Rapsodie, fără să-i schimbe o notă, Habanera sa din 1895. Ea se găsește aici cu atât mai la locul ei, cu cât pare să fi comunicat celorlalte piese ale acestei fantezii în gustul spaniol ceva din spiritul-i propriu.”⁵

„Fără a face vreo incursiune directă în folclorul spaniol, Ravel știe să trăiască profund sugestiv caracterele acestui folclor, ecourile particularităților lui ritmice, reflexele coloritului specific, farmecul propriei lui expresivități.”⁶

Concertul în Sol pentru pian și orchestră reprezintă abordarea într-un plan inedit a intenției compozitorului de a scrie o rapsodie pe teme basce. Prima parte se remarcă printr-o atmosferă încărcată de voioșie și umor spontan. (Nu trebuie să uităm că Ravel a iubit profund nu numai caracterul și coloritul muzical spaniol, folclorul de oriunde, dansul, dar și ironia și umorul, sinceritatea și omenescul.)

Jucăuș, flautul mic creionează cu vervă ștregărească un motiv zvăpăiat și pitoresc, de sorginte bască (ex. 5):

⁵ Roland Manuel, apud Alexandrescu Romeo, *Maurice Ravel*, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1964

⁶ Alexandrescu Romeo, *Maurice Ravel*, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1964

Ex. 5 M. Ravel, *Concertul în Sol pentru pian și orchestră*

După expunerea temei a doua (în stil de jazz), muzica oscilează între ritmuri spaniole și ritmuri sincopate specifice jazzului, fără a da totuși impresia de stil compozit (ex. 6).



Ex. 6

Între cele două teme, Ravel pare să o prefere pe cea de inspirație folclorică, aparițiile sale fiind mai frecvente.

Întreaga desfășurare a concertului, prin tot ceea ce îi este caracteristic, călăuzește parcă spre ideea că țara bască este și franceză, dar este mai mult iberică, exemplele următoare fiind doar două minime eșantioane în sprijinul acestei idei (ex. 7).



Ex. 7 M. Ravel, *Concertul în Sol pentru pian și orchestră*

Folosește magistral orchestra, așa cum o demonstrează în *Bolero*, *Ora spaniolă* și *Rapsodia spaniolă*. În *Concertul pentru mâna stângă* și *Concertul în Sol* își demonstrează măiestria nu numai în orchestrație, ci și în scriitura pianistică. La fel de caracteristice și interesante pentru stilul său sunt seriile de cântece ca *Poemele de Mallarmé* sau *Histoires naturelles*, dar și *Pavană pentru o infanță defunctă*, *Mama mea găscă*, *Tzigane*, *Valsul*.

Un glissando orchestral este totdeauna o capodoperă tehnică la Ravel. Dar cel mai generos moment din întreaga sa creație este *Lever du jour, Daphnis și Chloe*: „Un moment de mare elan panteistic în care o celulă unică se poartă reduplicându-se mereu din grav către acut, în ambianța miilor de voci ale naturii ce se trezește la viață și luminează”⁷

Curentului impresionist i se atașază și alte nume de compozitori, chiar dacă nu întreaga lor creație se încadrează în dimensiunile sale estetice. Este cazul lui **Gabriel Fauré** (1845–1924), cu lucrări ca *Recviemul* și *Cvintetul pentru pian și coarde*, sau **Paul Dukas** (1865–1935), a cărei muzică are clare influențe impresioniste, precum cea a *Ucenicului vrăjitor*.

⁷ Bentoiu Pascal, *Imagine și sens*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1971

Considerat de unii autori ca neoclasic iar de alții ca părintele spiritual al Impresionismului, **Eric Satie** este greu de încadrat într-o anume mișcare muzicală, creația sa traversând mai multe etape în care, e drept, coordonata comună o constituie reacția împotriva Romantismului. Dar tot Satie este socotit inspiratorul Grupului Celor Șase (Poulenc, Milhaud, Honegger, Auric, Durey, Tailleferre), care s-a manifestat vădit împotriva Impresionismului.

Asemenea lui Debussy, Satie simte o predilecție specială pentru pian (a scris însă mult și pentru alte instrumente, lucrări de scenă și muzică vocală), cele mai cunoscute lucrări ale sale fiind 3 *Gymnopédies* și 6 *Gnossiennes* (ex. 8), dar creația sa pianistică este departe de impresionismul pregnant al muzicii debussyste.



Ex. 8 Satie – *Gnossienne* nr. 5

Între 1891 și 1895 a compus muzica mistică pe texte de Peladan, Mazel, Bois și Contamine de la Tour. Între 1895 și 1905 a compus pentru cabaret. În acei ani producția sa s-a redus la *Trois morceaux en forme de poire* (1903), o mică antologie de muzică de cabaret în care a inclus unele fragmente din *Gnossiennes* și *Pieces froides* (1897). Între 1905 și 1915 a studiat cu d'Indy, Roussel și Serieux la Schola Canorum; în

timpul acestor ani a scris puțin. În numai trei ani Satie a compus cea mai mare parte a lucrărilor sale, între altele, toate piesele *umoristice* pentru pian. În deceniul 1915-1925 a cunoscut popularitatea și a devenit un simbol al avangardei și reprezentantul cel mai de seamă al *grupului celor Șase* și al Școlii din Arcueil. În acești ani, între alte lucrări, a compus *Parade* (1917) și *Socrates* (1919). În 1920 a început să studieze fuga. Mulți autori contemporani epocii sale îl acuzau de lipsă de tehnică. Lucrările sale au un caracter repetitiv și folosesc puține sunete, creând o ambianță complet nouă.

Exemplul cel mai extrem ce demonstrează reacția de respingere a lui Satie față de compoziția *clasică* este *Musica de mobiliario*, pe care a compus-o împreună cu Milhaud în 1920. Gândită pentru a fi interpretată în timpul pauzelor unei opere, ea reprezintă intenția de negare a oricărui tip de ambiție artistică.

De-a lungul anilor de război, Satie s-a convertit într-un soi de erou muzical pentru o serie de compozitori francezi, din care șase (**Grupul celor șase**) erau buni prieteni: Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre și Louis Durey. În 1917 au început să dea concerte împreună, dar diferențele dintre viziunile lor muzicale au dus curând la dezmembrarea grupului.

I.3. EXPRESIONISM. ATONALISM. SERIALISM

Șocul marcat de ororile primului război mondial (1914–1918) a presupus revoluționarea tehnicii muzicale europene prin introducerea de postulate muzicale noi, care presupun evitarea formelor tradiționale ale *frumosului* pentru a exprima sentimentele într-o manieră mai energică și personală.

Compozitorii expresioniști reduc limbajul muzical la elementele sale esențiale și, asemenea impresioniștilor, resping ceea ce presupune reiterare (temă, dezvoltare, expoziție, reexpoziție) din conceptul muzical clasic. Sordidul, fantasticul, patologicul, hidosul, grotescul, care se regăsesc în momente de muzică ale unor compozitori din diverse alte curente (ca, de exemplu, la Mahler, Richard Strauss, Bartók, Prokofiev, Honegger sau Enescu) devin la expresioniști temele predilecte, pe care se construiește întreaga muzică. În concepția expresioniștilor, totul se reduce la trăirile cele mai intense ale individului, de unde subiectivismul exacerb al acestei muzici. Îngroșarea contururilor imaginilor terifiante pe care le redau necesită procedee insolite de exprimare ce presupun transformări esențiale de ordin melodic, ritmic, armonic, dinamic, timbral. Diluarea tonalului devine, așadar, o necesitate a cărei rezolvare se găsește în politonalism și disonanțe stridente, apoi în atonalism.

La antipod față de Impresionismul francez care crease școală în mică măsură, Expresionismul german, „strigăt disperat al artistului

îngrozit de soarta omului”, se reflectă deplin în ceea ce a rămas în istoria muzicii sub numele de **noua școală vieneză**, întemeiată de Arnold Schoenberg care i-a avut ca principali discipoli pe Alban Berg și Anton Webern, și apoi pe Ernst Krěnek și Franz Schreker. Toți consideră arta ca un mijloc de exprimare a conflictelor interioare. Centrul lumii moderne este omul, însingurat și neputincios, plin de temeri și neliniști; un om fragmentat ce utilizează un limbaj fragmentat pentru a-și exprima interiorul. Într-un asemenea context, muzica se îndepărtează tot mai mult de tonalitate, compozitorii se îndepărtează tot mai mult de regulile tradiționale, utilizează un limbaj rupt, crispat și orice fel de mijloace pentru a demonstra destrămarea interioară a omului.

După o primă perioadă postromantică, în care crează lucrări ca *Gurrelieder* (1899) sau *Noapte transfigurată* (1900), **Arnold Schoenberg** (1874–1951) parcurge o perioadă de tonalism emancipat prin lucrări ca *Simfonia de cameră* op. 9 (1906) sau trei *Piese pentru pian* op. 11 (1908) și atonalism (*Cartea grădinilor suspendate* op. 15 și *Cinci piese pentru orchestră* op. 16), pentru a se apropia în cele din urmă de Expresionism, prin cele două melodrame, *Erwartung* op. 17 (1909) și *Die Glückliche Hand* op. 18 (1913). În ambele lucrări, compozitorul părăsește tiparele tradiționale de construcție, utilizează limbajul atonal și recurge la procedee melodico-timbrale inedite: *Sprechgesang* (melodia vorbită), *Sprechstimme* (vorbirea intonată) și *Klangfarbenmelodie* (melodia politimbrală).

În 1914, Schoenberg își încheie această perioadă de creație cu *Patru lieduri pentru voce și orchestră* op. 22, după ce, în 1912 terminase de scris – în aceeași manieră, *Pierrot Lunaire* op. 21, alcătuit din 21 de miniaturi pentru voce și un grup de cinci instrumente. (Pierrot este

caracterizat printr-un motiv – sol diez, mi, do, re, si bemol, do diez, sol – câte o notă pentru fiecare literă din numele personajului; motivul apare pe tot parcursul piesei). „Tonalitatea și atonalitatea n-au mai reprezentat, de atunci încolo, pentru artist, o «antiteză istorică» - este concluzia prin care Luigi Rognono, citat de Roman Vlad, își încheie considerațiile privind linia urmată de Schonberg”⁸.

Spre sfârșitul vieții, Schoenberg mai scrie în manieră expresionistă oratoriul *Supraviețuitorul din Varșovia* (1948).

Puternice accente expresioniste există și în creația lui **Berg**, cu deosebire în cele două opere ale sale, *Wozzeck* și *Lulu*, deși aici elementele înnoitoare se întrepătrund cu frecvente întoarceri la tradiție, îndeosebi sub aspectul construcției.

Franz Schrecker (1878–1934), a cărui ascensiune pe scenele vremii a fost fulgerătoare, a întâmpinat mari dificultăți datorită „aspectelor prea inovatoare ale scriiturii muzicale” în 1924, cu drama *Irrelohe*, a cărei premieră a fost aproape un eșec, apoi cu în 1928 cu *Der singende Teufel* și în 1932 cu *Der Schmied von Gent*.

Din mulțimea variată a lucrărilor lui **Ernst Krënek** (1900–1991), elev al lui Schrecker, remarcăm cantata scenică *Der Zwingburg* (*Fortăreața*), creată în 1922, pe textul expresionistului Franz Werfel. Ceea ce-l apropie însă cel mai mult de cei trei vienezzi, este scriitura strictă din opera *Karl al V-lea*.

Dacă a existat ceva care să caracterizeze la modul esențial muzical secolul al XX-lea, acest ceva a fost ruptura cu tonalitatea.

⁸ Vlad Roman, apud, Firca, Clemansa Liliana, *Modernitate și avangarda în muzica ante-și interbelică a secolului XX (1900 – 1940)*, București, Editura Fundației culturale române, 2002, nota 57

Fenomenul nu avea de ce să surprindă, ci mai degrabă era de așteptat după semnalele date de muzica lui Wagner, de creațiile romanticilor târzii și, mai ales, de Impresionismul debussyst. Renunțarea la tonalitate – atonalismul – presupunea crearea unei muzici complet distincte de tot ceea ce se scrisese, prin ignorarea completă a tuturor regulilor care acționaseră de-a lungul secolelor în sprijinul tonalității.

Dar experimentarea atonalismului în perioada expresionistă a condus la concluzia dificultăților pe care le ridică lipsa reperelor în procesul componistic. În consecință, necesitatea de ordonare a materialului sonor l-a determinat pe **Schoenberg** să conceapă dodecafonismul. *Am făcut o descoperire ce va asigura dominația muzicii germane timp de o sută de ani* – declara Schoenberg în 1921, referindu-se la noul sistem componistic. Punctul de plecare era seria dodecafonică: cele 12 sunete ale scării prezentate în ordinea dorită de compozitor, evitând orice relație între ele care să evoce relațiile tonale sau ierarhii de vreun tip. Această serie constituia baza pe care urma să se dezvolte o lucrare, prin intermediul recurenței, inversării, recurenței inversate, transpoziției și altor tehnici, în condițiile în care nu se repetă nici un sunet înainte de apariția tuturor celorlalte ale seriei. (Ulterior, pentru că *on revient toujours* – cum el însuși mărturisește în chiar titlul unui articol publicat în 1949 – compozitorul a revenit la modalități mai tradiționale în crearea propriilor lucrări, recunoscând inevitabila efemeritate a sistemului serial.) Prima piesă compusă în sistemul serial dodecafonic a fost *Valsul* (piesa ultimă) din *Cinci piese pentru pian op. 23*, căreia îi urmează *Suita pentru pian op. 25*, *Cvintetul pentru suflători op. 26*, *Două piese pentru pian op. 33*, toate scrise în perioada 1924–1932. În lucrările ulterioare încearcă o sinteză între serialism și tonalism.

Principiile de bază ale acestui sistem erau următoarele:

- fiecare compozitor își extrage materialul melodic dintr-o unică secvență aleasă din cele 12 note ale scării cromatice, ceea ce se numește *serie*;
- acestei prime serii (forma originală) i se adaugă trei: retrogradă, inversare, inversare retrogradă;
- fiecare din aceste 4 serii se poate transpune pentru a începe cu alt sunet. Transpunerea se indică convențional prin intermediul numerelor arabe care urmează desenul seriei, indicând numărul de semitonuri ascendente care apar pornind de la forma originală. Astfel, indicația P-O arată că e vorba despre seria originală. P-5 arată că seria este transpusă la cvartă perfectă ascendentă (adică la 5 semitonuri). R1 semnifică că seria originală se mută la secunda mică ascendentă;
- cele 4 forme ale seriei, multiplicat cu cele 12 transpoziții posibile dau un total de 48 de versiuni posibile ale seriei originale. În mod normal nu se utilizează toate versiunile într-o singură piesă, ci, în funcție de tipul de lucrare care se dorește, se aleg unele sau altele din versiuni. Chiar dacă seria determină succesiunea notelor utilizate în lucrare, ea nu indică nici registrele, nici duratele. Cu atât mai puțin indică dispoziția țesăturii sau forma muzicală.



Ex. 9 A. Schonberg – serie dodecafonică din lucrarea *Șapte piese pentru cor bărbătesc op.35*

Acest sistem a împărțit compozitorii în două grupe: unii care, urmându-l pe Stravinski, au favorizat conservarea unui anumit tip de

tonalitate și alții care, ca și Schoenberg, au adoptat sistemul dodecafonic. Noua metodă a avut un puternic impact asupra gândirii muzicale a epocii, deși puțini compozitori au acceptat-o ca forma de lucru. Pe perioada exilului în America (din 1934), Schoenberg a continuat să evolueze în calitate de compozitor, manifestând din nou interes pentru tonalitate și compunând chiar unele lucrări tonale.

Schoenberg va crea, de asemenea, în maniera expresionistă, o muzică în care omul european strigă în fața societății ce se îndreaptă către haosul primului război mondial. Curentul *expresionist* are la bază un limbaj disperat care permite compozitorului să distorsioneze realitatea pentru a exprima durerea profundă și teama disperată. *Strigătu*” lui Charles Munch este tabloul care exprimă perfect esența expresionismului.

Deși continuator al ideilor expresioniste și dodecafonice, **Alban Berg** (1885-1935) nu renunță la anumite rezonanțe romantice și forme tradiționale. După ce se apropiase de atonalism, asemenea maestrului său, cu *Patru piese pentru clarinet și pian* op. 5 și *Trei piese pentru orchestră* op. 6, scrise în perioada 1913–1914, Berg apelează și la tehnica serială, pe care o utilizează însă cu atonalismul sau cu scriitura tonală, atât în cele două opere, cât și în *Concertul de cameră*, *Concertul pentru vioară și orchestră* (ex. 10) și *Suita lirică* op. 26 (ex. 11).



Ex. 10 Seria dodecafonică din *Concertul pentru vioară și orchestră*



Ex. 11 A. Berg - Suita lirică op. 26

Finalul *Suitei lirice* „rămâne deschis spre un timp fără limită..., viola rămasă singură continuă să cânte în imaginație la infinit dincolo de momentul în care *morendo* se stinge fizic. Este ca și cum muzica s-ar îndepărta treptat și, *trecând dincolo de bariera timpului*, s-ar perpetua la nesfârșit.”⁹

Dintre cei trei vienezi, **Anton Webern** (1883–1945) a fost cel mai radical, *aplicând* lucrărilor sale serialismul cel mai sever și prefigurând serialismul integral. Webern își pregătește perioada atonală între 1912 și 1914, printr-o serie de lucrări în care tonalul se diluează în microstructuri intens cromatizate (*Două lieduri pentru voce și opt*

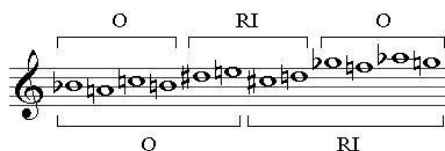
⁹ Munteanu Viorel, Roman Vlad, *Modernitatea și tradiție*, Editura Muzicală, București, 2001

instrumente op. 8, *Cinci piese pentru orchestră* op. 10, *Trei piese mici pentru violoncel și pian* op. 11), *Variațiuni pentru pian* op. 27 (ex. 12).

The musical score is for a piano piece, Op. 27, Ex. 12. It is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score is organized into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The measures are numbered 34 through 54. The score includes various dynamics (ff, p, pp, f, p, pp, p, pp, p, pp) and tempo markings (sotto, rit., tempo). The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs).

Ex. 12

Atonalismul îl abordează în perioada 1914–1927, în *Șase lieduri* op. 14, *Cinci piese sacre* op. 15, *Cinci canoane* op. 16, *Trei melodii populare sacre* op. 17, *Trei lieduri* op. 18.



Ex. 13 Webern – seria dodecafonică din *Cvartetul de coarde*

Tehnica serial-dodecafonică începe să o folosească începând cu *Melodiile* op. 17, *Cvartetul de coarde* op. 28 (ex. 13) ... În creațiile de maturitate optează pentru concizie extremă a formelor construite prin metamorfozarea continuă a micromotivelor de tip serial sau pe tronsoane seriale de 3–6 sunete, permițându-i realizarea unui serialism extrem de riguros, dublat de efecte timbrale inedite. În ansamblu, creația lui Webern se remarcă prin economie, concizie, scurtime și un mod special de tratare timbrală, ca de exemplu în *Șase piese pentru orchestră* op. 6.

Curentului dodecafonic i se alătură și **Igor Stravinski** (1882-1971), în ultima perioadă a vieții, cu lucrări precum *Canticum sacrum* sau *Agon*.

„*Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis* (1955) reprezenta apoi sinteza cea mai vastă și mai esențială concepută de Igor Stravinski în acel moment special al muzicii europene. «De la melopeea gregoriană la scriitura weberniană cu intervale ample; de la procedeele medievale ale *organum*-lui și ale *faux-bourdon*-lui la structura serială; de la modalismul bizantin la polimodalism, la politonalitate, la atonalitate;

de la arhaica diatonie la moderna polidiatonie, la cromatismul integral; de la fraze ce amintesc vechiul efect al lui *hochetus*, de la inflexiune amintim de școala venețiană a Renașterii la încordatele curbe dodecafonice; de la capacitatea barocă a volumelor armonice la punctualismul contrapunctic al celor mai recente avangarde; de la ansamblul instrumental de veche stampă venețiană cu dispoziții instrumentale care atestă experiența *Variațiilor* pentru orchestră de A. Webern, orizontul formal al operei se mișcă între aceste elemente și aspecte care se dispun de-a lungul întregului arc al istoriei muzicale europene, toate reunindu-se în sinteza superioară de care am amintit. Și este extrem de semnificativ că o astfel de sinteză se înfăptuiește sub semnul dodecafoniei care, o dată mai mult, demonstrează esențiala sa virtute unificatoare»¹⁰.

Încadrând baletul *Agon* și celelalte opere seriale ale compozitorului în panorama generală a muzicii dodecafonice, Roman Vlad evidențiază, în *Istoria dodecafoniei*, contribuția lui I. Stravinski în pătrunderea acestei tehnici dar și măsura și semnificația influenței experienței dodecafonice asupra creației stravinskiene. „Când am scris această carte, afirmam că ciclul dodecafoniei în istorie s-a încheiat. Mi sa atribuit meritul de a fi prevăzut fraza dodecafonică, în creația lui Igor Stravinski, am profetizat-o cu douăzeci de ani mai înainte. Eram sigur că nu vor fi poate compozițiile sale cele mai importante, dar I. Stravinski era

¹⁰ Vlad Roman, apud Munteanu Viorel, *Roman Vlad, Modernitatea și tradiție*, Editura Muzicală, București, 2001

un compozitor prea sensibil, prea *actual* ca să nu fi ajuns și la acest mod de exprimare”.¹¹

Roman Vlad a comentat în premieră absolută la Festivalul de la Veneția, 23 septembrie 1958, prima compoziție stavinskiană în întregime dodecafonică – *Threni*. „Ascultând *Threni*, care este totuși o operă pe de-a întregul dodecafonică și serială, ai impresia unei lucrări conduse de aceeași sensibilitate tonală și modală care era tipică pentru toate operele de maturitate ale lui Igor Stravinski.”¹²

I.4. NEOCLASICISMUL

Neoclasicismul apare prin anii 20 ai secolului trecut, ca reacție împotriva Romantismului, Impresionismului și Expresionismului. Atitudinea antiromantică rupe cu trecutul imediat și se simte familiarizată cu idealurile estetice anterioare curentului romantic, în special cu cel al secolului al XVIII-lea. Se revine la modurile de interpretare, formele și genurile Barocului și Clasicismului, ca suita, concertul, simfonia și sonata. Muzicienii acestei mișcări utilizează pentru compozițiile lor toate acumulările istorice – inclusiv cele romantice și inclusiv elemente din culturile noneuropene și din jazz – respectând însă criteriul distanței față de curențele de origine. Ca și în literatură, se urmărește evitarea rutinei, creatorii fiind inovatori în cadrul tradiției. Neoclasicismul este tonal, dar

¹¹ Munteanu Viorel, *Un muzician de origine română în cultura italiană - Roman Vlad*, Almanah “Convorbiri literare”, Iași, 1985

¹² Vlad Roman, *Stravinski*, Editura Muzicală, București, 1967

nu ocolește disonanțele și, începând din anii 30, se accentuează tendința de ordonare rațională a formelor și genurilor. Mișcarea se termină între anii 1950–1960.

În Rusia, curentul neoclasic apare la Igor Stravinski, Serghei Prokofiev și Dimitri Șostakovici.

După prima perioadă de creație, cunoscută ca *perioada rusă*, **Igor Stravinski** (1882-1971) își anunță trecerea la stilul neoclasic prin muzica baletului *Pulcinella* (1919). În același stil, compozitorul mai crează *Octetul pentru instrumente de suflat*, opera-oratoriu *Oedip rege*, *Simfonia psalmilor* (1930) etc.

Pulcinella avea să devină unul dintre punctele principale de referire ale așa-zisului curent *neoclasic* și să rămână printre cele mai discutate opere ale autorului.

Oricât de diferite pot să apară între ele *Sărbătoarea primăverii* și *Pulcinella*, o aceeași constantă stilistică definește configurația lor formală intrinsecă: și într-un caz și în celălalt, I. Stravinski săvârșește o nouă sinteză de elemente diatonice preexistente. „[...] La Igor Stravinski, folosirea elementelor formale preexistente (acorduri, conexiuni armonice, motive melodice) se face, de cele mai multe ori, într-o manieră atât de nouă, atât de originală, încât nu ni se pare că este cazul să considerăm lucrările sale neoclasicе ca tot atâtea *reveniri* la J.S. Bach, W.A. Mozart sau C.M.V. Weber.”¹³

Compozitor ideal de baletе, antisimfonist prin excelență, astfel apărea Igor Stravinski în timpul primelor faze ale activității sale

¹³ Vlad Roman, *Stravinski*, Editura Muzicală, București, 1967

creatoare. Și chiar în faza cea mai acută a *revenirilor neoclasiche*, el părea depărtat de o *întoarcere la simfonism*.

„Dintre toate *revenirile* reale, virtuale sau prezumtive ale compozitorului”, scrie Roman Vlad, „*întoarcerea la simfonism* marcată de *Simfonia în do* este aceea care a avut influența cea mai profundă asupra conformației discursive a muzicii sale. Nu numai că I. Stravinski adoptă în *Simfonie* dialectica tematică și tehnica dezvoltării ce definește o astfel de formă, dar o face în modul cel mai consecvent și riguros, și anume abordând forma ciclică bazată pe un singur motiv, pe o idee tematică ce străbate în fiecare din părțile componente ale lucrării”.¹⁴

Alexander Transman considera *Simfonia în trei mișcări* o adevărată *summa* (culme) a artei stravinskiene. În această lucrare pot fi identificate „explozivitatea eruptivă și pulsația anxioasă din *Sărbătoarea primăverii*, fervoarea ritmică din *Petrușka* și din *Nunta*; bucuria însuflețită din *Octet* și din *Capriccio*; afabilitatea din *Jeu de cartes*; plasticitatea timbrală din *Povestea soldatului*; seninătatea din *Apollon Musagète*, virulența discursivă din *Concertul pentru două pian*; tensiunea emotivă din *Simfonia psalmilor*.”¹⁵

Exceptând muzica religioasă, **Serghei Prokofiev** (1891-1953), a abordat toate genurile și a excelat în muzica pentru pian – concerte, sonate, miniaturi – în lucrările coregrafice (*Romeo și Julieta*, *Cenușăreasa*, *Floarea de piatră*) și în muzica de film (*Locotenentul Kije*, *Ivan cel Groaznic*). Din creația sa, cele mai multe lucrări sunt de factură neoclasică.

¹⁴ Vlad Roman, *Stravinski*, Editura Muzicală, București, 1967

¹⁵ Munteanu Viorel, *Igor Stravinski*, Amiot-Dumond, Paris, 1948

Dmitri Șostakovici (1906-1975) a fost permanent condus, în demersul său creator, de ideea de a traduce în muzică „*sufletul rus, până la cel mai mic detaliu*”. Creația sa deopotrivă dramatică și solemnă nu este lipsită de o notă de satiră, evidentă mai ales în *scherzourile* diverselor sale lucrări. După o perioadă de influențe ale avangardei reprezentate de Berg, Stravinski și Hindemith, Șostakovici își îndreaptă atenția spre filonul rus și adoptă un limbaj personal, în limitele sistemului tonal și în structuri majoritar de tip clasic. Compozitor deosebit de prolific, creația sa cuprinde 15 simfonii și tot atâtea cvartete de coarde, 3 opere și o operetă, 3 baletе, cantate, numeroase alte lucrări cu forme și funcții diferite, pentru diverse tipuri de ansambluri, muzică de scenă și de film, piese vocale, numeroase lucrări de muzică de cameră, între care, pentru pian solo, *24 de preludii și fugi* după modelul celor bachiene, orchestrații ale lucrărilor altor compozitori.

În Franța, neoclasicismul apare ca reacție la Impresionism și este reprezentat de **Eric Satie**, 1866–1925, (*Trois morceaux en forme de poire*- muzică de cabaret, baletul *Parade* (ex. 14), drama simfonică *Socrate*, *Gymnopédies*, *Gnossiennes* etc.; muzica sa, cu anumite influențe romantice, are ceva de muzică abstractă, cu o linie melodică foarte personală cu caracter repetitiv, foarte bine construită, adeseori cu caracteristici neoclasice, creând o ambianță sonoră inedită...) și **Grupul Celor Șase**, alcătuit din **Arthur Honegger** (*Pentru a merge înainte, mi se pare indispensabil să fim legați solid de ceea ce ne-a*

PARADE

Choral

ERIK SATIE

(♩ = 76)

PICCOLO

2 FLUTES

HAUTBOIS

COR ANGLAIS

1^{re} CLAR. en M^b

2 CLAR. en S^b

2 BASSONS

2 CORs en FA

1 PISTON en S^b

2 TROMPETTES en UT

1 & 2 TROMBONES

3 TROMBONE & TUBA

TIMBALES

HARPE

(♩ = 76)

1 VIOLONS

2 VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTRABASSES

Copyright 1917 by Rouart, Lerolle & C^{ie}
 International Copyright secured all rights reserved
 Location exclusive: EDITIONS SALABERT S.A. 22 rue Chauchat, Paris

Printed in France
 Tous droits d'édition réservés en reproduction
 et d'instrumentation réservés pour tous pays
 y compris la Suède et le Danemark

E.A.S. 16435

Ex. 14

precedat. Nu trebuie să rupem legăturile cu tradiția muzicală. O ramură ruptă de trunchi moare repede. – reprezintă crezul artistic al compozitorului din a cărui creație amintim: oratoriile *Regele David*, *Judith*, *Ioana d'Arc pe rug* ș.a., *Șase poezii de J. Cocteau*, *Antigona* etc.), **Francis Poulenc** (*Bestiariul*, *Concertul câmpenesc* pentru clavecin și orchestră– comandat de Wanda Landowska, *Aubade* pentru pian și 18 instrumente, muzică religioasă), **Darius Milhaud** (cantata *Întoarcerea fiului risipitor*, baletul *Omul și dorința sa*, *Sonata pentru pian, flaut, clarinet și oboi*, cvartete de coarde, opera *Eumenidele* etc. – toate în limbaj politonal, iar în cadrul activităților Grupului Celor Șase, *Boul pe acoperiș*, *Mașini agricole*, *Catalogul florilor*, baletele *Salade* și *Trenul albastru* etc., muzici de scenă și de circumstanță), **Georges Auric** (muzică de scenă și de film), **Louis Durey** (atașat grupului doar un an, după care a scris în manieră impresionistă) și **Germaine Tailleferre** (*La Cantate de Narcisse*, scrisă la invitația lui Valéry). În întoarcerea la modelele clasice, baroce și renascentiste, ei utilizau armonii disonante, ritmuri etnice de diverse proveniențe, orice tip de alte influențe.

În Germania, se remarcă nume ca Paul Hindemith (1895–1963), Carl Orff (1895–1982) și Kurt Weill (1900–1950).

După o perioadă de influență expresionistă, **Hindemith** devine interesat de tradiția contrapunctică germană (*Ludus tonalis*, ex. 15), dar și de jazz, din care preferă ragtime-ul (*Suita 1922* pentru pian, pe care-l tratează ca instrument de percuție).

„Lucrarea *Ludus tonalis* (ex. 15, conține 12 fugi, încadrate de un preludiu și de un postludiu, fugile fiind legate între ele printr-un interludiu) este realizată ca un tot unitar, în care primul acord coincide cu ultimul, după care întreaga compoziție se desfășoară în sensul simetriei

bilaterale armonice și melodice, până când se ajunge la o axă de simetrie a ambelor părți. Acest procedeu al relațiilor simetrice îl găsim în *Cantata profana* sau *Cvartetetele de coarde* al lui Bartók.”¹⁶



Ex. 15 Hindemith – fragment din *Ludus tonalis*, *Fuga in F*

În afara lucrărilor scrise în tradiția clasică (lieduri, muzică instrumentală de cameră, muzică concertantă, simfonii), Hindemith a creat multă muzică de circumstanță și muzică utilitară (*Gebrauchsmusik*); venit după revoluția limbajului realizată de Schoenberg, el a manifestat interes pentru genurile și stilurile cele mai diverse, urmărind ideea reconcilierii muzicii cu publicul, motiv pentru care a și fost considerat un adevărat revoluționar al lumii muzicale a secolului al XX-lea.

¹⁶ Pascu George, Boțocan Melania, *Carte de istorie a muzicii*, vol II, Editura Vasiliana'98, Iași 2003

Numele lui **Carl Orff** este legat pe de o parte de metoda omonimă de educație muzicală pe care a promovat-o în 1933 și care se utilizează și astăzi, iar pe de altă parte, de cantata scenică de spirit păgân *Carmina Burana* cu care, în 1937, compozitorul va cunoaște primul său mare succes. În această lucrare, Orff „încearcă să regăsească forța genurilor dramatice primitive, cu scriitura lor martelată și simplificată”. Scriitura din *Carmina Burana* va fi urmată de compozitor în toată creația sa ulterioară, din care amintim: *Catulli Carmina*, *Trionfo di Afrodite* (aceste trei lucrări alcătuiesc tripticul *Trionfi*), trei mistere, muzică inspirată de teme legate de antichitatea greacă. Este tipică pentru Orff utilizarea redusă a instrumentelor cu coarde în favoarea celor de suflat și de percuție, în virtutea spiritului *arhaizant* atât de îndrăgit și căutat de autor.

Compozitor american de origine germană, **Kurt Weill** a scris în perioada petrecută în Europa mai multe lucrări între care s-au remarcat: *Concertul pentru vioară și instrumente de suflat*, în care a abordat o scriitură concisă și directă, și în care se simt accente expresioniste la care nu va mai renunța niciodată și drama comico-tragică *Protagonistul* pentru două orchestre, în care folosește elemente din jazz și din dansurile la modă, la care se adaugă muzici inspirate de operetă și cabaret și lucrări pe texte de Brecht, din care remarcăm *Opera de trei parale* și *Grandoarea și decadența orașului Mahagonny* – în varianta inițială de singspiel și apoi de operă. Persecuția nazistă îl determină să părăsească țara în 1935 și să se stabilească în Statele Unite ale Americii.

I.5. SERIALISMUL INTEGRAL SAU ULTRARAȚIONALISMUL

Serialismul integral s-a născut din faptul că ideea de serie, care în dodecafonism se utiliza numai în raport cu înălțimile, se aplică și celorlalți parametri (intensități, timbruri, ritmuri etc.). Între primii care au utilizat acest sistem se află Olivier Messiaen (1908-1992) – inițiatorul, de fapt, al mișcării, Pierre Boulez (n. 1925), Karlheinz Stockhausen (1928-2007).

Așa cum specificam anterior ca fiind o caracteristică a epocii postbelice, manierele componistice foarte diverse de după război vor determina o îndepărtare tot mai mare a compozitorilor de public. Tradiția muzicală se leagă din ce în ce mai mult, pentru creatori, de eșecurile politice și sociale ale trecutului, motiv pentru care se caută o ruptură totală cu toate demersurile culturale care derivă sau izvorăsc din ea.

Neoclasicismul este privit cu suspiciune de noii compozitori, care îl vedeau ca pe o încercare de reconciliere a tehnicilor perioadei posttonale cu fundamentele estetice moștenite de la un limbaj muzical anterior. Era necesar să se ducă până la capăt ruptura totală cu toate noțiunile muzicale anterioare referitoare la modul în care trebuie să se compună și cum trebuie să sune. Deja primii compozitori ai secolului al XX-lea eșuaseră în revoluția lor muzicală aderând la demersurile anterioare de structură și expresie muzicală, în loc să-și reaseze muzica

pe baza noilor principii. După Boulez, trebuia realizată o tratare fundamental diferită a tuturor elementelor muzicale, nu numai a celor melodice, ci și ritmice, dinamice, texturale, în strânsă legătură cu formele, care trebuiau puse în acord cu procedeele strict seriale ce nu aveau nici o relație cu vreun demers muzical anterior. Acest mod de a gândi muzica avea să conducă la serialismul integral. Așa cum comentează Stockhausen, „principiul schoenbergian al seriei tematice s-a rupt. Esențialul a încetat să mai fie un unic Gestalt (o temă sau motiv) ales de compozitor. Acum totul se bazează pe o secvență de dimensiuni melodice, de durate și sonorități”¹⁷.

Chiar dacă serialismul integral este opera compozitorilor maturi din timpul celui de-al doilea război mondial, el începe cu un compozitor francez din generația anterioară, Olivier Messiaen, maestrul cu care au studiat, de exemplu, Boulez și Stockhausen. **Messiaen** a creat o formă riguroasă și obiectivă de a compune, care reflectă tendința sa de tratare a caracteristicilor individuale ale sunetului muzical (melodie, ritm, dinamică și timbru) ca și componente individuale și, prin urmare, fiecare din ele apare cu trăsăturile sale structurale proprii și specifice într-o formă nouă, complet transformată.

Conform ideii despre ritm a lui Messiaen, metrul și măsura sunt înlocuite printr-o unitate de durată scurtă multiplicabilă liber, dând naștere ideii de *valori adăugate*. Astfel, prin adăugare (sau suprimare) de valori, celulele/motivele dobândesc o mare flexibilitate ritmică, ce se

¹⁷ Stockhausen, apud Grosso, Nacho – *Música del siglo XX (III)*, Investigación musical, Ediciones PreDeM, Cádiz, 1998

adaugă unui alt element specific creației compozitorului, ritmul nonretrogradabil, determinat de structurile ritmice simetrice.

Asemenea structuri și procedee, care își fac apariția în lucrări precum *Apariția Bisericii eterne*, *Turangalîla*, *Păsări exotice*, *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* (ex. 16),

Extrêmement lent – mystérieux, avec amour (♩ des triolets = 60)

PIANO

ppp

pp

(Thème de Dieu)

8^e bassa

8^e bassa

8^e bassa

Ex. 16

THÈME DE DIEU :**THÈME DE L'ÉTOILE ET DE LA CROIX :****THÈME D'ACCORDS :**

Vingt regards sur l'Enfant Jésus: tema lui Dumnezeu, tema stelei și a crucii, respectiv
tema de acorduri

Banchetul celest, și altele reprezintă structuri seriale, tratate prin metode riguroase specifice, explicit prezentate într-o lucrare-cheie pentru serialism: *Patru studii de ritm* (1943), dintre care al treilea, numit *Mod de valori și intensități*¹⁸, prezintă trei serii de 12 elemente, pregătite *precomponistic*; fiecărui element al seriei îi corespunde o notă, o octavă, o valoare, o intensitate și o formă de atac. Notele celor trei serii dodecafonice se dispun descendent. Fiecărui element *i* se adaugă treptat câte un *semn*, în plus față de ceea ce configurează inițial seria (în prima, care începe cu o pătrime, fiecărui element *i* se adaugă o pătrime; a doua începe cu o șaisprezecime și se vor adăuga șaisprezecimi și la fel în a treia, care începe cu o optime). Tipurile de atac și nivelurile dinamice se distribuie liber și nu într-o secvență determinată. Apariția elementelor

¹⁸ *Mode de valeurs et d'intensités* este comentat în *Messiaen/Goeyvaerts*, Fano/Stockhausen, Boulez de Richard Toop, în *Perspectives of New Music*, vol. 13, nr. 1, 1974

seriilor pe parcursul lucrării se face, de fiecare dată când apare un sunet, cu aceeași durată, registru etc. pe care le-a avut în seria precomponistică. Așadar, de fapt, Messiaen nu utilizează o structurare formală serială în sine, el stabilind doar determinările elementelor muzicale cu care lucrează.

Într-un articol omagial, dedicat aniversării maestrului, Costin Cazaban consemna: „Noutatea muzicii lui Olivier Messiaen nu poate fi de altfel discutată decât dacă o judecăm în raport cu nevoia sa de expresivitate. Tocmai o anume detașare față de mijloace, care sunt folosite exact acelea ce permit configurarea imaginii dorite, chiar dacă figurează în arsenalul tradiției, dă nota particulară a limbajului său. Cea mai mare parte a avangardei europene a veacului și- a delimitat teritoriul, începând tocmai prin a respinge, din prudență, tot ceea ce amintește de un limbaj gata constituit istoricește. Messiaen nu a avut nevoie de astfel de precauții ci, suprema dificultate a învins tradiția chiar pe propriul său teren. Noutatea este, în acest caz, mult mai profundă, căci privește esența și nu aparența. Și astfel, el, cel dintâi creator de tehnică în veac, s-a ridicat mult deasupra ei.”¹⁹

Într-un *remember* dedicat lui Messiaen, Ștefan Niculescu afirma: „Sintaxa, adică modul de așezare în timp a sunetelor, m-a atras de asemeni la Messiaen. Muzica sa este, în secolul XX, una dintre cele mai bogate, mai inventive în domeniul sintaxei, așa cum, în vremea ei, era, de pildă, muzica lui Bach”.²⁰

¹⁹ Cazaban Costin, *Olivier Messiaen la 70 de ani sau înțelepciunea uimirii*, în rev. Muzica, București, 1978

²⁰ Niculescu Ștefan, *Întâlnire cu Messiaen*, în rev. Muzica, București, 1992

Dincolo de comentarii însă, Gheorghe Duțică afirma despre Olivier Messiaen „...rămâne compozitorul care a creat o nouă perspectivă asupra muzicii secolului XX, conferind noi accepțiuni unor concepte și tehnici de compoziție tradiționale. O. Messiaen va deschide, alături de alți mari compozitori din această perioadă, *drumul sintezelor*. Ideile sale au fascinat generații întregi de compozitori, contribuind, printre altele, la emanciparea lumii modale.”²¹

Pasionat al ritmului (a studiat în profunzimele ritmurile din Asia și Africa), **Pierre Boulez** a dezvoltat procedeul lui Messiaen până la un serialism integral de formă strictă, ca în *Structuri I* (1952) și *Structuri II* (1961), două volume de piese pentru două pianе. Primul volum *Structuri I* constă în 3 mișcări/părți – *Ia*, *Ib* și *Ic* (compuse în ordinea a, c, b), iar *Structuri II* – 2 părți. *Structuri I* au fost ultimele și cele mai de succes lucrări ale lui Boulez în care a folosit tehnica serialismului integral (ex. 17, fragment din *Structuri Ia*).



²¹ Duțică Gheorghe, *Fenomenul polarizării modale în viziunea lui Oliver Messiaen*, în rev. Artes, vol IV, Editura Artes, Iași 2003

Modéré, presque vif (♩ = 144)

mf *subito*

5 2
16 8

8

Modéré, presque vif (♩ = 144)

ppp *subito*

5 2
16 8

12

(*mf*)

(*ppp*)

3 3
8 8

Ex. 17 Fragment din *Structuri Ia*

În analiza piesei *Structuri Ia*²² a lui Boulez, György Ligeti scoate în evidență comparații relevante între această lucrare și o importantă compoziție serială anterioară, *Modes de valeurs et d'intensités* (*Moduri de valori și de intensități*) a lui Olivier Messiaen²³. Partea întâi a compoziției lui Messiaen este bazată pe un set de 12 note care începe cu o treizecimo și fiecare durată ulterioară este augmentată cu această valoare, astfel încât ultima este o pătrime cu punct. Ligeti subliniază că Boulez a folosit atât grupul de înălțimi, cât și grupul de durate din partea întâi a modului de valori al lui Messiaen; mai mult, Boulez a folosit numere ordinale care desemnează plasamentul înălțimilor în P_0 ca multipli ai treizecimoimilor și astfel a determinat duratele pentru toate înălțimile. Un set de durate derivat din P_0 în acest mod va fi:

număr ordinal	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
înălțime	E $\flat$	D	A	A $\flat$	G	F $\sharp$	E	C $\sharp$	C	B $\flat$	F	B
durată												

Un set de durate derivat din reordonarea lui P, de exemplu RI₄ ar fi:

ordine în P_0	(12	11	9	10	3	6	7	1	2	8	4	5
a înălțimilor în RI ₄	B	F	C	B $\flat$	A	F $\sharp$	E	E $\flat$	D	C $\sharp$	A $\flat$	G
rezultând setul de durate												

²² Ligeti György, apud Pierre Boulez, *Decizie și automatism în Structuri Ia*, Die Reiche, vol. 4, 1960

²³ *Mode de valeurs et d'intensités* este comentat în Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez de Richard Toop, în *Perspectives of New Music*, vol. 13, nr. 1, 1974.

Când schema rigidă precomponistică se pune în mișcare, compozitorul are foarte puțin control asupra a ceea ce se poate realmente întâmpla într-un anumit moment. Radicalismul lui Boulez dizolvă esențial toate aspectele tradiționale ale structurii muzicale, unul din principalele sale obiective, deschizând drumul către o muzică în care detaliile individuale sunt nesemnificative în comparație cu efectul global al lucrării. Totuși, audierea lucrării *Structuri I* pare, în cele din urmă, pointilistă și „crează un efect de dispersie irațională și fortuită a sunetelor pe extensia totală a spectrului sonor”²⁴. Și totuși, sunt specialiști care consideră creația lui Boulez ca cea mai coerentă din toată școala modernă.

După lucrările serial-integrale, marcate de automatismele limbajului, *Le marteau sans maître* se remarcă printr-o veritabilă elocvență și spontaneitate, posibile grație salutarelor *indiscipline locale* pe care le comite autorul. Gramatica serială, încetând să mai fie obiectul central al lucrării, este pusă în slujba datului poetic ce trebuie comunicat, condiție esențială pentru o operă de artă veritabilă. Astfel, printr-o fericită conjuncție, ardenta nevoie de eliberare cerută de poemele lui René Char își găsește pe deplin împlinirea în lucrarea lui Boulez în care arta compozitorului se emancipează, în sfârșit, după anii de *artisanat furios*.

Un alt compozitor european foarte influent în epocă este **Stockhausen** care, asemenea lui Boulez, a realizat o apropiere de serialism încercând să grupeze diferitele elemente muzicale în scări de

²⁴ I. Xenakis, apud Grosso, Nacho – *Música del siglo XX (III)*, Investigación musical, Ediciones PreDeM, Cádiz, 1998

relații separate între ele și combinate individual prin intermediul operațiilor seriale. Cu toate acestea, Stockhausen, compozitorul cu un spirit de sistematizare de excepție, încearcă să se îndepărteze de detaliile pointiliste ale serialismului, creând un amplu schelet structural bazat nu pe ritmuri aditive, ci pe segmente mari ca unități de bază, asupra cărora acționează astfel încât să obțină valori individuale. El crează astfel o metodă mai flexibilă și mai diferențiată de operare cu structurile seriale. Remarcăm în acest sens lucrarea *Kontrapunkt* (ex. 18).

Una dintre partiturile fundamentale ale muzicii contemporane, compusă de Stockhausen, este și *Grupuri*, compusă în 1957, un fel de concert pentru orchestre independente, alcătuite aproape identic. Reprezentarea publică a lucrării ridică probleme mari, dispunerea orchestrelor în triunghi – conform exigențelor creatorului – necesitând o sală foarte spațioasă.

La acest curent mai aderă **Luigi Nono**, cu lucrări pointilist postdodecafonice ca *Polifonica-monodica-ritmica* și *Composizione per orchestra* (1951), *España en el corazón* pentru soprană, bariton, formație corală mixtă și orchestră și *Y su sangre ya viene cantando* pentru flaut, instrumente de coarde și percuție (1952), *Romance de la guardia civil española* pentru recitator, cor vorbit și orchestră și *Due espressioni per orchestra* (1953), *Victoria de la Guernica* pentru cor mixt și orchestră și *Incontri* pentru 24 de instrumente (1954), *Canti* pentru 13 instrumente. Și tot pe aceeași linie se înscriu lucrările *Serenata* de Luciano Berio sau *Muzica și cele două dimensiuni ale sale* de Bruno Maderna.

Alți muzicieni nu se integrează total sistemului, chiar dacă se manifestă în premise foarte asemănătoare, lucrând într-un dodecafonism sau serialism special; este cazul lui **Luigi Dallapiccola** cu lucrări precum

Cântece din închisoare sau *Prizonierul*, ori **Goffredo Petrassi**, în lucrările concertante compuse în anii 50. În *Istoria dodecafoniei*, Roman Vlad consideră că Dallapiccola și Petrassi, au fost „influențați de dodecafonie”, dar „nu i-au adoptat integral metoda”²⁵.

Într-un articol asupra lui Luigi Dallapiccola, publicat în *The Score* din martie 1956, Roman Vlad citează „un exemplu curios de creație paralelă independentă”²⁶, referindu-se la propria sa cantată *Le ciel est vide* pentru cor mixt și orchestră (ar fi putut include și *Elegiile*) și la al șaselea lied din *Goethe - Lieder* pentru mezzosoprană și trei clarinete de Luigi Dallapiccola (ex. 19). „Ambele lucrări au un principiu comun de elaborare a seriei de douăsprezece sunete ce se bazează pe însumarea celor patru forme de imitație a unui motiv de trei sunete care are în componența sa cele mai restrânse intervale ale sistemului temperat: secunda mare și secunda mică.

Iată seria lui Luigi Dallapiccola cu care se schițează liniile cântului și ale clarinetului în al șaselea lied din *Goethe – Lieder*.”²⁷



Ex. 19

După cum s-a observat, Roman Vlad folosește acest principiu de elaborare a seriei în *Storia d'una mamma*, 5 *Elegii* și-l va extinde în *Cantata a III-a Le ciel est vide* (ex. 19).

²⁵ Vlad, Roman, *Istoria dodecafoniei*, București, Editura National, 1998

²⁶ Vlad, Roman, apud Stevenson Ronald, *An Introduction to the Music of Roman Vlad*, în *The Music Review*, Londra, 1961

²⁷ Munteanu Viorel, Roman Vlad, *Modernitate și tradiție*, Editura Muzicală, București, 2001

muzică; televiziunea, cinematograful, magnetofonul, pick-up-ul vor lăsa amprente definitive în arta muzicală. Apar astfel primele mișcări marcate de electronică – muzica concretă, muzica electronică și muzica electroacustică – primele manifestări ale ambitusului tehnologic al muzicii, determinat de relația acesteia cu *mașina*.

Dat fiind interesul mare al compozitorilor sfârșitului secolului al XX-lea pentru tot ceea ce le puteau oferi tehnologiile informatice în activitatea de creație, considerăm necesară prezentarea în acest context a câtorva aspecte legate de relația calculator – muzică, prin explicarea terminologiei de bază utilizată în această relație.

Hardware și Software. Hardware este complexul de elemente fizice care intervin în sistemul informatic și care elemente se clasifică în: externe, sau extensii (monitor, tastatură, mouse) și interne (unitatea principală, harddiscul, placa de sunet etc.). Prin Software înțelegem programele sau ansamblurile de instrucțiuni necesare pentru ca un computer să-și facă treaba.

Sunetul analogic și digital. Sistemul analogic se utilizează pentru a înregistra și reproduce sunetul pe/de pe discul de vinil. Înregistrarea analogică constă în înregistrarea pe un disc – cu ajutorul unui ac înregistrator – undele pe care le produce un sunet. Mișcarea pe care o efectuează acul de înregistrare pe suprafața discului produce o urmă (microșanț) de adâncime proporțională cu intensitatea sunetului. Asta dă naștere la termenul analogic, care se utilizează pentru acele sisteme în care reprezentarea sunetului diferă puțin de original. Tehnologia digitală înseamnă că undele care produc un sunet se pot reprezenta grafic dând o valoare numerică intensității sunetului și momentului în care el se produce. Unda sonoră se convertește într-o serie numerică

corespunzătoare evoluției în timp a valorilor. Această serie numerică se înregistrează prin intermediul unui laser ce acționează pe suprafața unui disc compact. Reproducerea sunetului înregistrat se realizează tot printr-un laser, care detectează informația numerică.

Sintetizatorul este un laborator sonor, un *instrument* care permite generarea și manipularea sunetului. Acționând asupra proprietăților sale de bază și combinând între ele sunete diferite, se poate ajunge la imitarea instrumentelor convenționale sau la crearea unor sonorități complet noi.

Secvențatoarele sunt programe informatice care imită funcțiile unui studio de înregistrare. La bază, el constă într-o masă de înregistrare cu 16, 32 sau cel mult 64 de piste pe care se pot înregistra și controla separat o mulțime de instrumente sau grupuri de instrumente.

Sistemul Midi (Musical Instruments Digital Interface – Instrumente muzicale cu interfață digitală) este constituit din dispozitivele pentru comunicarea instrumentelor muzicale digitale.

Editare de sunet: WAV, MID, MP3. Formatul WAV este formatul care se utilizează în programele de secvențare pentru manipularea sunetului. El permite orice modificare și, păstrându-l la anumite caracteristici determinate, se poate asculta cu orice echipament de sunete. Inconvenientul este că ocupă mult spațiu pe discul dur. Formatul MID este formatul care ocupă mai puțin, dar calitatea sunetului, ca și cea a instrumentelor care intervin este foarte slabă. Programele de secvențare permit să se păstreze piste în acest tip de format. Formatul MP3 este cel mai bun. Este un format comprimat. Marele avantaj este că ocupă puțin spațiu, păstrând calitatea originală de sunet. Acest tip de format este cel mai potrivit pentru publicarea muzicii în internet, ocupând spațiu mic, la calitate maximă.



Ex. 21 Xenakis – Schița lucrării electroacustice *Micenes Alpha*

Compresia și decompresia audio. Există programe care permit varierea formatului oricărui tip de arhivă audio.

Editarea de partituri. Editori. Un editor de partituri este un program a cărei funcție principală constă în faptul de a permite utilizatorului să realizeze o partitură într-o variantă perfectă. Principala acțiune în realizarea unei partituri de către un computer, în introducerea notelor, se poate face în timp real, ediția realizată ascultându-se prin intermediul difuzoarelor. Între programele utilizate pentru realizarea de partituri în timp real se numără: AudioCatalyst (compresor/decompresor audio), Cool Edit Pro (Secvențiator), Music Time / Encore (editori de partituri), Winzip (compresie de arhive), Flashget (transmisie de arhive).

Din această relație a luat naștere o mare varietate de muzici caracterizate prin diverse procedee atât de ordin componistic, cât și interpretativ. Prezентăm o clasificare a acestor muzici, după Alfonso García de la Torre, încercând astfel o clarificare, într-o anumită măsură, a noilor dimensiuni ale acestui domeniu (Trimiterile la creatori aparțin de asemenea lui García de la Torre).

Muzica concretă este muzica bazată pe înregistrarea prealabilă a oricărui sunet natural (concret), pe transformarea lui și ordonarea în timp și spațiu. Ea începe să se manifeste la sfârșitul anilor 40.

Muzica electronică este cea în care sunetul este generat exclusiv de echipamente electronice (sintetizatoare). Debutază prin Herbert Eimert și Werner Meyer – Eppler, în 1951.

Muzica pentru magnetofon (tape music) este realizată din punct de vedere tehnic prin utilizarea magnetofonului pentru modificarea sunetului înregistrat prealabil și reprodus în final de acesta. Este o tehnică

de compoziție ce a apărut inițial în America, tot la începutul anilor 50, prin lucrările lui Vladimir Usacevski și Otto Luening.

Muzica electroacustică este termenul generic ce apare în 1959 pentru a defini muzica pentru conceperea, producerea și interpretarea căreia se utilizează exclusiv mijloace electronice.

Muzica asistată de calculator (computer music) este aceea creată prin tehnica digitală, ceea ce presupune controlul complet al structurii fizice a sunetului și posibilele lui transformări cu ajutorul calculatorului.

Muzica electronică în timp real (live electronics) desemnează, începând din anii 60, acea muzică în care se utilizează – în timpul concertelor – un sistem sau dispozitiv electronic ce permite combinarea în timp real a muzicii interpretate de instrumentele acustice cu sunetele produse prin tehnica digitală, creându-se, în acest fel, o anumită formă de interacțiune.

Muzica acusmatică este cea care se compune într-un studio și se difuzează apoi în concert utilizând exclusiv mijloace de producere, reproducere și amplificare a sunetelor, excluzând total interpretul ca element vizual. (François Bayle, Paris, 1972).

Vom încerca, în cele ce urmează, să privim mai în detaliu câteva din fațetele acestor muzici noi ce s-au *practicat* în Europa în ultimele decenii ale secolului trecut de „*artistul – maestru, clasic și apoi de artistul – inginer, statician, tehnician*”³⁰.

Așadar, în timp ce noua școală vieneză culegea roadele schimbării preconizate, în Italia apar o serie de muzicieni care încorporează muzicii lor noi obiecte sonore: zgomotele. Acest nou curent, corespunzător

³⁰ Anghel Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, București, Editura Muzicală, 1997, pag. 55

Futurismului plastic și literar, nu este atât important prin operele sale, cât prin noutatea elementelor de lucru pe care le propunea muzicii, în locul sau în *completarea* sunetelor muzicale.

Muzica concretă utilizează deci deopotrivă sunete și zgomote naturale care sunt manipulate și combinate electronic și reproduse pe o bandă magnetică. Reprezentanții mișcării au fost Russolo (1885-1947) și Pratella, cărora li s-au adăugat Pierre Schaeffer (1910-1995), Pierre Henry (1927), Edgar Varèse (1885-1965) etc.

Russolo și **Pratella** au creat o muzică în care au încercat să *orchestreze* zgomotele mulțimilor care merg înghesuite spre fabrici, ale stațiilor de cale ferată, zgomote de război etc. În 1913, ei dau primul lor concert cu lucrările: *Adunare de automobile* și *Trezirea orașului*.

Apar însă muzicieni ca **Varèse** (1885–1965) care, plecând de la zgomot, compun lucrări de mare valoare artistică precum *Ionisation*, pentru treisprezece percuționiști și *Désert*, lucrări care conduc la încetățenirea conceptului de Muzica Concretă (în Franța, *Bruitism*, de la *bruit* = zgomot).

Actul de naștere al noii mișcări se consideră a purta semnătura lui **Pierre Schaeffer** și data de 5 octombrie 1948, când a avut loc primul concert la Radiodifuziunea Franceză, cu lucrările de muzică concretă: *Studiu asupra locomotivelor* și *Studiu asupra cratițelor*. Schaeffer își aduna sunetele din lumea reală pe benzi magnetice, după care acționa asupra lor în diverse maniere – schimbându-le viteza, suprapunând înregistrările, așezându-le invers, variindu-le intensitatea etc. – adică apela la tot felul de *trucuri* electronice, cu scopul de a le denaturaliza, de a nu mai fi, cum spune Prieberg, „nici măcar o amintire a ceea ce au fost”

și a crea o lume sonoră nouă, fără interpreți, înregistrată pe bandă magnetică, de unde este *servită* publicului.

În 1949, Schaeffer începe să colaboreze cu **Pierre Henry**, cu care scrie o serie de lucrări, începând cu celebra *Symphonie pour un homme seul* și continuând cu *Orfeo*, *Symphonie pour une porte et un soupir* etc.

Utilizând aceeași manieră componistică, **Boulez** a scris, în 1952, lucrările *Studii I, II*.

Muzica concretă reprezintă o lume suprarealistă ale cărei caracteristici absurde sunt ideal ilustrate de noul limbaj muzical.

De la prelucrarea electronică a zgomotelor până la crearea electronică a sunetelor muzicale cu ajutorul generatoarelor de sunete, al sintetizatoarelor, drumul a fost ușor de parcurs. S-a ajuns astfel la ceea ce se cheamă muzică electronică, al cărui punct de plecare este sunetul sinusoidal, adică sunetul pur, fără armonice, care din punct de vedere artistic este dezagreabil și prezintă și dezavantajul de a necesita o aparatură de laborator destul de complicată.

Primul concert de muzică electronică a fost prezentat la Darmstadt, în 1951, de **Herbert Eimer** și **Meyer-Eppler**. Din creația lui Eimert trebuie amintită lucrarea *Glockenspiel*. Dar muzicianul ale cărui lucrări electronice s-au remarcat în mod special a fost **Stockhausen** care compune în 1953 *Studiul I*, urmat de multe alte lucrări, între care se evidențiază titluri ca: *Studiul II*, *Telemuzica*, *Cântecul adolescenților* (1956), acesta din urmă fiind un exemplu impresionant de îmbinare a sunetelor electronice cu vocea umană.

Acest tip de combinație sonoră a fost și în atenția lui **Ernst Krënek** care, în perioada anilor 50, se simte foarte atras de muzicile experimentale. Accesul la studioul Radioului din Köln în anii 1955–1956

îi permite crearea lucrării *Pfingstatorium – Oratoriu de Paște*, pentru voce și sunete electronice.

Foarte atașat ideii de muzică electronică a fost și **Edgar Varèse**. Convinș că viitorul muzicii era spațialitatea, în care „sunetele vor da impresia că descriu traiectorii în spațiu, că se situează într-un univers sonor în relief”, compozitorul scrie în anii 1924–1925 una din capodoperele sale, lucrarea *Integrale* pentru orchestră mică și percuție, cu sonorități sugerând viitoarea muzică electronică, prin faptul de a fi fost concepută „pentru o proiecție spațială a sunetului”. Această viziune despre viitorul muzicii se va concretiza în *Poem electronic*, lucrare realizată pentru pavilionul Philips de la Expoziția internațională de la Bruxelles, din 1958.

Luciano Berio fondează în 1955 la Milano, împreună cu **Bruno Maderna**, studioul de fonologie al RAI. **Luigi Nono** li se alătură. Este perioada primelor descoperiri electroacustice, în care scrie *Thema (Omagiul lui Joyce)*, în 1958. Mai târziu, conduce departamentul acustic al IRCAM la Paris, după care devine responsabilul acestui organism la Milano.

După ce lansează în 1952, împreună cu Earle Brown, Christian Wolff și Morton Feldman – primul grup american care a produs muzică pentru bandă – *Project of Music for Magnetic Tape*, compozitorul american **John Cage** face un turneu în Europa (în 1958) și petrece patru luni la Milano, la studioul de fonologie al RAI, în compania lui Berio, Maderna și Nono.

Pe lângă acest studio, în anul 1957 s-a constituit la Roma un „Centru de studii electronice sub auspiciile Academiei Filarmonice din Roma (al cărui director era pe atunci Roman Vlad) și din inițiativa unui

grup de opt compozitori - **Goffredo Petrassi, Mario Peragallo, Guido Turchi, Vittorio Felegara, Gino Marinuzzi jr., Domenico Guacero, Carlo Franci, Roman Vlad** – și a inginerului Paolo Ketoff³¹.

Roman Vlad a compus în 1961 *Ricerca elettronica*, lucrare care a fost prezentată în prima audiție la Festivalul venețian din același an; lucrarea s-a constituit în prima *partitură* de muzică electronică publicată în Italia de Editura Suvini-Zerboni.

În anii 60, **Nono** a consacrat o mare parte a activității lui creatoare muzicii electroacustice, aceasta, odată realizată pe bandă, fiind ușor transportabilă pe stradă sau în uzine. Astfel, în 1968, scrie *Un volto del mare*, pentru două voci, cânt și bandă magnetică și *Non Consumio Marx* (1969), montaj de nonmuzică, diptic cu sloganuri și sunete electronice. Respingând elitismul, Nono încearcă să-și introducă muzica în canavaua socială, în locurile nesacralizate de noțiunea de concert-spectacol. În *Ricordi cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, pentru bandă magnetică, folosește un material preînregistrat în studio. În 1966, *A Floresta e Jovem e cheia de Vida* pentru bandă magnetică, voce, clarinet și percuție, a fost dedicată Frontului național de eliberare din Vietnam. *Ca un val de forță și lumină* (1972), pentru soprană, pian, orchestră și bandă magnetică, este una din lucrările sale de mare anvergură. Dintre celelalte lucrări amintim: *Sofferte Onde Serene* (1976) pt. pian live și preînregistrat, *Das atmende Klarsein* (1981) pt. flaut-bas, cor mic și live electronic, *Io, Frammento dal Prometeo* (1981) pentru 3 soprane, cor mic, flaut-bas, clarinet, contrabas și live electronic.

³¹ Munteanu, Viorel, *Roman Vlad. Modernitate și tradiție*, București, Editura Muzicală, 2001

Curând, tehnica electroacustică îi va atrage pe mai toți compozitorii vremii, ea oferind posibilități de expresie mult mai variate. Se remarcă astfel italianul **Luciano Berio** cu *Mutazioni* și **Bruno Maderna** cu *Notturmo*, pe lângă o serie de compozitori japonezi importanți precum **Moroi**, **Mayuzumi** etc. În interiorul acestei lumi a electronicii va apărea și muzica asistată de calculator, în care s-a evidențiat, pe lângă nordamericii **Illiac** și **Hiller**, francezul **Pierre Barbaud** (1911). Evident, toate aceste opțiuni variate ale muzicii electronice trebuie înțelese în interiorul istoriei culturii ca o rezultantă a societății superindustrializate pe care am ajuns s-o trăim. De asemenea, trebuie să ținem seama de faptul că această muzică nu a apărut deodată, pe neașteptate, ci, de-a lungul unei mari părți a secolului al XX-lea, au tot apărut o serie întreagă de instrumente electronice ca Dinamofonul, Sferofonul, Undele Martenot și Trautoniul, care vor pregăti drumul muzicii electronice.

I.7. ALTE TEHNICI DE CREAȚIE. ÎN CĂUTARE DE LIMBAJE PERSONALE

Aleatorismul este curentul reprezentat de lucrări al căror proces de creație / interpretare este lăsat, mai mult sau mai puțin, hazardului.

Această manieră de a compune apare ca reacție la ceea ce se scrisese anterior, „serialismul integral, la texturile sau aglomerările de

tipul lui Yanis Xenakis și la implicarea din ce în ce mai acută a calculatorului în creație”³².

Această reacție se produce în deceniul anilor 60; autorul nu mai scrie toată muzica ce urmează a fi cântată, ci lasă interpreților în timpul execuției libertatea de a inventa, de a improviza, *completând* astfel partitura. Depinzând într-o măsură mai mare sau mai mică de hazard, această muzică are un caracter antiraționalist. Cu siguranță, numele de aleator vine de la latinescul *alea*, care înseamnă zaruri, făcând aluzie la faptul că o parte a acestei muzici se compune la întâmplare, adică în funcție de ce-i trece prin minte interpretului în momentele de aleatorism prevăzute de compozitor. Așa stând lucrurile, calitatea muzicii aleatoare depinde nu numai de compozitor, ci și de o mulțime de date legate de calitatea interpretului.

Muzica aleatoare își are corespondentul plastic în arta cinetică, al cărei exemplu foarte semnificativ îl constituie lucrarea *Mobile* a lui **Calder**, un fel de sculptură ce se compune și recompune în funcție de o serie de elemente mobile ale sale și de felul în care se mișcă ele.

Cu ocazia șederii în Europa, **Cage** devine, pe plan estetic, chiar filosofic, idealul unei întregi generații de compozitori, mai ales după cursul ținut la Darmstadt, în 1958. El a dinamizat atunci curentul european al muzicii aleatoare – termen pe care nu și l-a însușit niciodată – inaugurat în 1957 de *Klavierstück XI* de **Stockhausen**. Tot în 1958, a susținut la pavilionul francez al Expoziției universale de la Bruxelles conferința *Indeterminacy* (Indeterminare).

³² Munteanu, Viorel, *Roman Vlad. Modernitate și tradiție*, București, Editura Muzicală, 2001

„După anii '50 s-au manifestat tendințe de cuprindere a muzicii în formule matematice, experiențele realizate în această direcție fiind efectuate pe calculator. Acesta indică pe de o parte elemente, iar pe de altă parte legi de asociere, compozitorul lăsând în seama programului grija de a găsi infinitele combinații. După Stockhausen această dezvoltare tinde spre o scriitură de *proiect* (Entwurfschrift) care transmite interpretului în locul unei *prescripții* (Vorschrift) o *reprezentare* (Vorstellung) a muzicii.

S-a evidențiat în acest scop, necesitatea emancipării interpretului productiv (și nu reproductiv), fapt considerat a fi posibil prin abordarea scriiturii de proiect sus amintită.³³

Xenakis în *Musique formelles* atinge problema participării creative a interpretului în execuție, afirmând: „noi refuzăm sistematic un raționament de calitate asupra tuturor evenimentelor sonore; ceea ce vom socoti vor fi relațiile abstracte din interiorul evenimentului sau între mai multe evenimente și operațiuni logice pe care le vom putea aplica lor. Cu acest titlu sunetul emis este un fel de enunț, de scriitură, un fel de simbol sonor pe care îl poate la rândul lui nota grafic.”³⁴

În anumite privințe, aleatorismul nu trebuie privit însă ca o renunțare la ingeniozitatea proprie compozitorului. Iată cum explică **Roman Vlad** «*inserțiile aleatorii*» în lucrările sale „[...] sunt convins că o largă folosire a libertății de improvizație este fără îndoială justificată în momentul actual, fie ca o reacțiune istorică contra hiperconstructivismului muzicii în întregime serializată, fie și ca o

³³ Nedelcuț Nelida, *Probleme de semiografie în creația muzicală a secolului XX*, în rev. Artes, Iași, 1999

³⁴ Xenakis Y., *Musique formelles*, Richard Masse, Paris, 1963

În mod normal, înseși seriile nu trebuie legate de «*pătratele magice*», care destramă structuri, ci considerate, dimpotrivă, că ele conferă sunetelor și intervalelor cea mai mare forță formală, iar potrivit concepției lui Anton Weber, ele stau în cea mai strânsă corelație. În acest scop schimb permanent celulele șirului, încât de exemplu în *Cantata a III-a* „se formează continuu șiruri noi, din aceleași celule primare. Celei mai mari uniformități interioare îi corespunde astfel cea mai mare diversitate exterioară. O asemenea libertate de permutare a celor douăsprezece sunete caracterizează toate lucrările mele mai noi: *Lettura di Michelangelo* pentru cor a cappelle pe 24 de voci (1954), de asemenea *Variazioni intorno all'ultima Mazurka di Chopin* pentru pian (tot din 1964), *Ode super «chrysea phorminx»* pentru chitară și orchestră de cameră mai mare (1962 – 1964), compoziția *Immer Wieder* (1965), *Il magico flauto di severino* (1971) (ex. 22, ex. 23).

Insertiile aleatorii privesc fie motivele mozartiene, cu adăugiri de sunete și variații prin tehnica permutațiilor (ex. 22),

Il più presto possibile

pp *pp* *subito*

L'ordine di succedersi dei singoli gruppi, variato qui, è solo esemplificativo.

pp *pp* *subito*

Prevedere le note come prima, in succedersi sempre diverse.

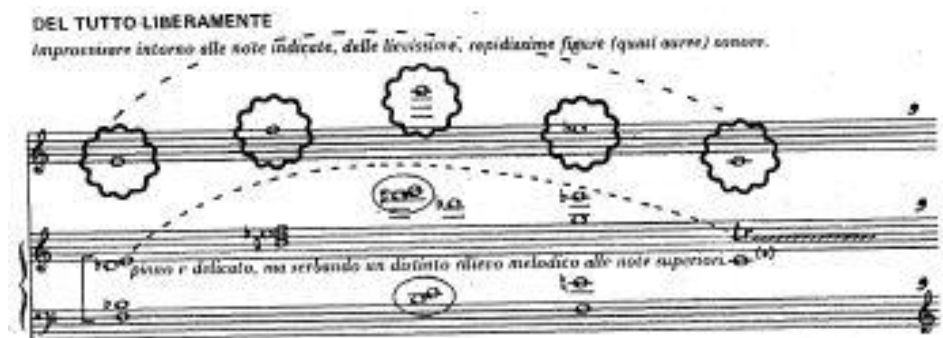
pp *pp* *subito*

Formare, secondo l'esempio del flauto, le successioni rapidissime e sempre diverse. Cambiare pedale a ogni gruppo!

pp *pp* *subito*

Come prima

fie improvizații libere în jurul sunetelor temei din această lucrare (ex.23).



Il magico flauto di severino deschide un nou capitol în creația lui Roman Vlad, tot în spiritul timpului, anticipând, prin *Variazioni intorno all'ultima Mazurka di Chopin*, *Immer Wieder* și *Ode super «chrysea phorminx»*, postmodernismul.³⁵

Minimalismul. Deși a apărut în America prin La Monte Young (n. 1935), Terry Riley (n. 1935), Steve Reich (n. 1936) și Philip Glass (n. 1937), muzica minimalistă se leagă intrinsec de Europa prin faptul de a se fi născut ca reacție în special la serialismul promovat de școala germană de la Darmstadt și în general la complexitatea construcției ce caracteriza majoritatea curentelor sau tendințelor componistice ale vremii. Lucrările minimaliste se construiesc pe principiul repetabilității, având la bază un motiv scurt sau o celulă care în procesul continuelor reluări suferă foarte puține transformări în raport cu originalul.

După ce s-a afirmat în America, curentul s-a regăsit – sub diferite aspecte – și în muzica unor creatori europeni.

³⁵ Munteanu, Viorel, *Roman Vlad. Modernitate și tradiție*, București, Editura Muzicală, 2001



Ex. 24 Terry Riley – *In C* (cele 53 de motive pe care se construiește lucrarea)

După unii autori, inițiatorul curentului minimalist a fost **Terry Riley**, prima partitură considerată total în acest stil fiind *In C* (1964). Potrivit spuselor compozitorului, lucrarea este scrisă pentru „un număr nedeterminat de instrumente melodice” și se interpretează în felul următor: pe un puls constant, corespunzător celui al inimii umane, fiecare muzician cântă o serie de 53 de motive, repetându-l pe fiecare de un număr nedeterminat de ori. Instrumentistul este cel care decide în timpul interpretării felul în care își pune de acord propria parte cu cele ale celorlalți. Rezultă o multitudine de combinații sonore în care ritmurile sunt într-o permanentă schimbare, lucrarea putând dura la nesfârșit.

Despre creația sa, Riley spunea: „această muzică ne învață să simțim timpul altfel” (ex. 24).

Pentru **La Monte Young**, a cărui muzică poate fi calificată ca cea mai complicată și radicalistă din mișcarea minimală, dar dintre cele mai interesante și deosebite, funcția fundamentală a unei piese repetitive este aceea de a nu reprezenta nimic în afara ei însăși. Sistemul tonal cu care lucrează este fracționat în microtonuri în stilul hindu și oriental și este organizat prin repetarea unui grup de note ce generează frecvențe armonice ale unui singur sunet.

Lucrarea 1960 nr. 7 se articulează pe două note, *si* și *fa*, iar în 1960 nr. 10 se cere interpretului să „deseneze o linie dreaptă și să o urmeze”. Cea mai importantă lucrare a sa este considerată *The tortoise, his dreams, and journeys*, începută în 1966 și concepută cu doi ani înainte, în cadrul proiectului *Dream Houses*.

Chiar dacă nu a fost inițiatorul curentului, așa cum se spune adeseori, **Philip Glass** a fost în schimb cel mai fidel acestei mișcări, pe care n-a abandonat-o niciodată total. Ideea fundamentală a creației sale este aceea că structura ritmică este cea care permite sunetelor să existe, de aceea crează o muzică bazată pe progresii aditive modulare – *One plus one* – de tipul: 1+1, 1+2, 1+2+3 etc. Evoluția melodică determinată și controlată ritmic este fie monodică (*Music in Unison*), fie canonică (*Music in fifth*, *Music with changing parts*, *Contrary motions*) și este concepută astfel încât să fie percepută ca expresie a unei experiențe temporale aparte. Cea mai importantă lucrare minimalistă a sa este *Music in twelve parts* (1976).

Asemenea lui Glass, **Steve Reich** lucrează în raport cu un centru

piano phase

for two pianos
or two marimbas*

steve reici

$\text{♩} = \text{ca. } 72$
Repeat each bar approximately number of times written. / Jeder Takt soll approximativ wiederholt werden entsprechend der angegebenen Anzahl. / Répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué.

1 (x 4 - 8) 2 (x 12 - 16) 3 (x 4 - 16) (x 16 - 24) (x 4 - 16)
rh. lh. mf non legato rh. lh. hold tempo 1 acc. very slightly hold tempo 1
fade in non legato mf

4 (x 16 - 24) (x 4 - 16) 5 (x 16 - 24) (x 4 - 16) 6 (x 16 - 24) (x 4 - 16)
hold tempo 1 a.v.s. hold tempo 1 a.v.s. hold tempo 1 a.v.s.

7 (x 16 - 24) (x 4 - 16) 8 (x 16 - 24) (x 4 - 16) 9 (x 12 - 24) (x 4 - 16)
hold tempo 1 a.v.s. hold tempo 1 a.v.s. hold tempo 1 a.v.s.

10 (x 12 - 24) (x 4 - 16) 11 (x 12 - 24) (x 4 - 16) 12 (x 12 - 24) (x 4 - 16)
hold tempo 1 a.v.s. hold tempo 1 a.v.s. hold tempo 1 a.v.s.

Ex. 25

tonal și pornește de la un motiv cu o pulsație ritmică regulată și foarte pregnantă, pe care îl tratează prin repetări, îmbinări, suprapuneri, decalaje etc. Este autorul celor mai multe lucrări considerate pe deplin

minimaliste, între care se remarcă: *Piano phase* (1967) (ex. 25) și *Phase Patterns* (1970), în care preocuparea specială pentru timbru este evidentă, *Clapping music* (1972), creată pentru patru mâini, din ale căror bătăi din palme se conturează linia melodică, *Music for 18 musicians* – Steve Reich *Musicians* (1976) și *Different trains* (1988).

Considerăm necesar de precizat că această mișcare nu a prins foarte bine în Europa, datorită nefericitei sale combinări cu alte orientări / genuri, dar a existat totuși un mănunchi de compozitori care, chiar dacă nu au făcut parte din minimalismul propriu-zis, au avut o relație directă cu el și l-au practicat într-o măsură mai mare sau mai mică. Trebuie menționat, de exemplu, **Gavin Bryars**, autorul uneia din lucrările minimaliste europene cele mai mari (*Jesus blood never failed me yet*). Creată în 1974, lucrarea – cu o capacitate remarcabilă de a pătrunde profund în conștiințele ascultătorilor – este considerată o performanță a stilului minimal, a ceea ce acesta dorește să reprezinte, performanță pe care n-a mai reușit-o nici un alt european. În ea se aude vocea unui vagabond repetând continuu propoziția din titlu, deasupra unei evoluții instrumentale aditive numeric.

Brian Eno, care a lucrat cu Glass, a aplicat tehnica minimalistă compozițiilor sale electronice, obținând rezultate bune.

Din creația englezului **Michael Nyman** – de numele căruia este legat, de asemenea, minimalismul european – se pot cita lucrări ca *BSOs* din *El contrato del dibujante* (1982) sau *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989), ca fiind cele care au o anumită încărcătură psihologică și care respiră aerul partiturii minimaliste, dar care sunt totuși ancorate în stilurile muzicale anterioare.

Referitor la ceea ce s-a întâmplat cu minimalismul după creațiile celor patru mari americani, Nyman afirma că mișcarea a încetat să mai existe în momentul în care fondatorii ei au încetat să i se mai dedice exclusiv. Experimentele cu structuri minimale realizate ulterior de diverși compozitori nu au mai atins valoarea performențelor *autenticului sunet minimalist* al creatorilor curentului.

Muzica stochastică apare tot ca reacție la serialismul integral și este o formă de a compune bazată pe utilizarea computerului și al matematicii (calculul probabilităților) în același timp. Marele creier al acestei muzici este grecul **Yannis Xenakis** (1922–2001), format la *școala* arhitectului Le Corbousier și muzicianului Messiaen și care crează prima lucrare utilizând această tehnică în 1954.

În *Metastasis*, în 1953, începe să aplice teoria probabilității matematice, după care apar lucrări ca *Pithoprakta* (ex. 26) și *Achorripsis*, iar mai târziu, *ST/10-1*, *080262* și *Eonta*.

Pe această linie componistică a mers și ungurul **Gyorgy Ligeti**, cu lucrări ca *Apariții*, *Articulație*, *Atmosfere*, *Recviem*.

Pousseur, **Bussotti** și argentinianul **Kagel** se manifestă și ei în acest sistem.

Muzica stochastică își are corespondentul în arta cibernetică, ce recurge la aceleași mijloace pentru a crea lucrări plastice.

Iannis Xenakis

PITHOPRAKTA (1955-56)
ΠΙΘΟΠΡΑΚΤΑ

gliss. arco norm 160 arco brefs** gliss. 23

W. Bl.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

* Common en page 22 See page 22

** Common en page 17 See page 17

© Copyright 1967 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

B.S.N. 19563

Ex. 26

Limbaje proprii, timbruri noi. Căutarea de sonorități inedite duce la experimentarea de noi posibilități sonore ale instrumentelor. În virtutea acestor căutări se naște ceea ce s-a numit *muzica texturală*, reprezentată esențialmente de doi compozitori: **K. Penderecki** și **G. Ligeti** care pleacă de la ideea de a concepe muzica ca un *tot*, acordând atenție atributelor sale sonore mai ample, cu grijă deosebită pentru textura operei muzicale.

Primul se bazează pe construcția de segmente solide de intervale melodice cromatice, combinând aproape toate notele cu una singură, cu care se obține o masă omogenă de sunete adiacente celui principal. Acest efect se cheamă *cluster* și presupune perceperea acestor sunete care îl însoțesc pe cel principal ca o singură masă sonoră nediferențiată, cu care se obține efectul de zgomot. O lucrare care reflectă această tendință este *Lamentație pentru victimele din Hiroșima*.

În ceea ce-l privește pe Ligeti, el nu se bazează atât pe realizarea de clustere solide, ci pe clustere separate și variabile. Compozitorul caută astfel efecte și texturi originale, care experimentează transformări subtile ale modelelor sale interne. Astfel de exemple sunt *Atmosfere* (1961) și *Studii* (ex. 27).

Interesul pentru izvoarele etnice exotice s-a manifestat în tendința de utilizare în creație a unor caracteristici ritmice sau melodice aparținând în special culturilor africane și orientale.

Studiul structurilor cântecelor primitive din muzicile extraeuropene a dezvoltat interesul și gustul compozitorilor pentru *relațiile microintervalice*, pe care le utilizează în creație;



Ex. 27 Ligeti – Studii (nr. 3, Caietul I)

este cazul lui **Alois Haba** (ex. 28), autorul *Bazelor armonice ale sistemului prin sferturi de ton*, publicată în 1922, pentru ca în perioada 1945 – 1961 să conducă departamentul de *compoziție în sferturi și șesimi de ton*, din cadrul Academiei de Muzică din Praga.

FANTASIE NR. 2.

Aufführungerecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés.

Alois Hába, Op. 19.

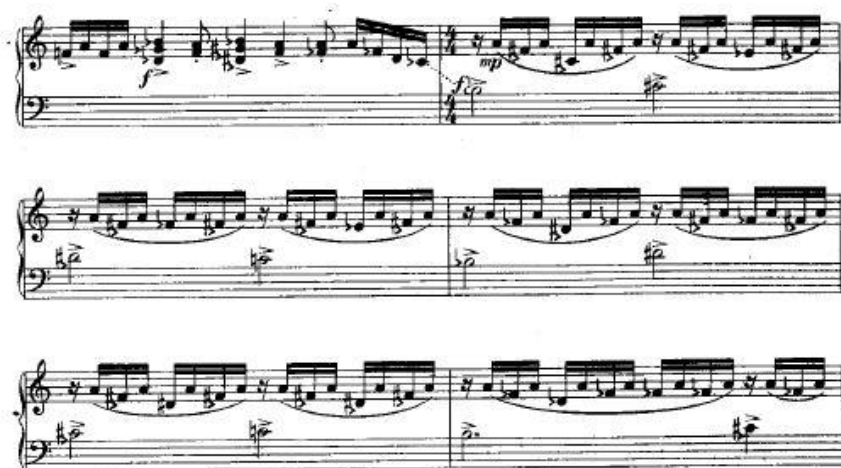
Allegro.

Piano.

f

cresc.

mf

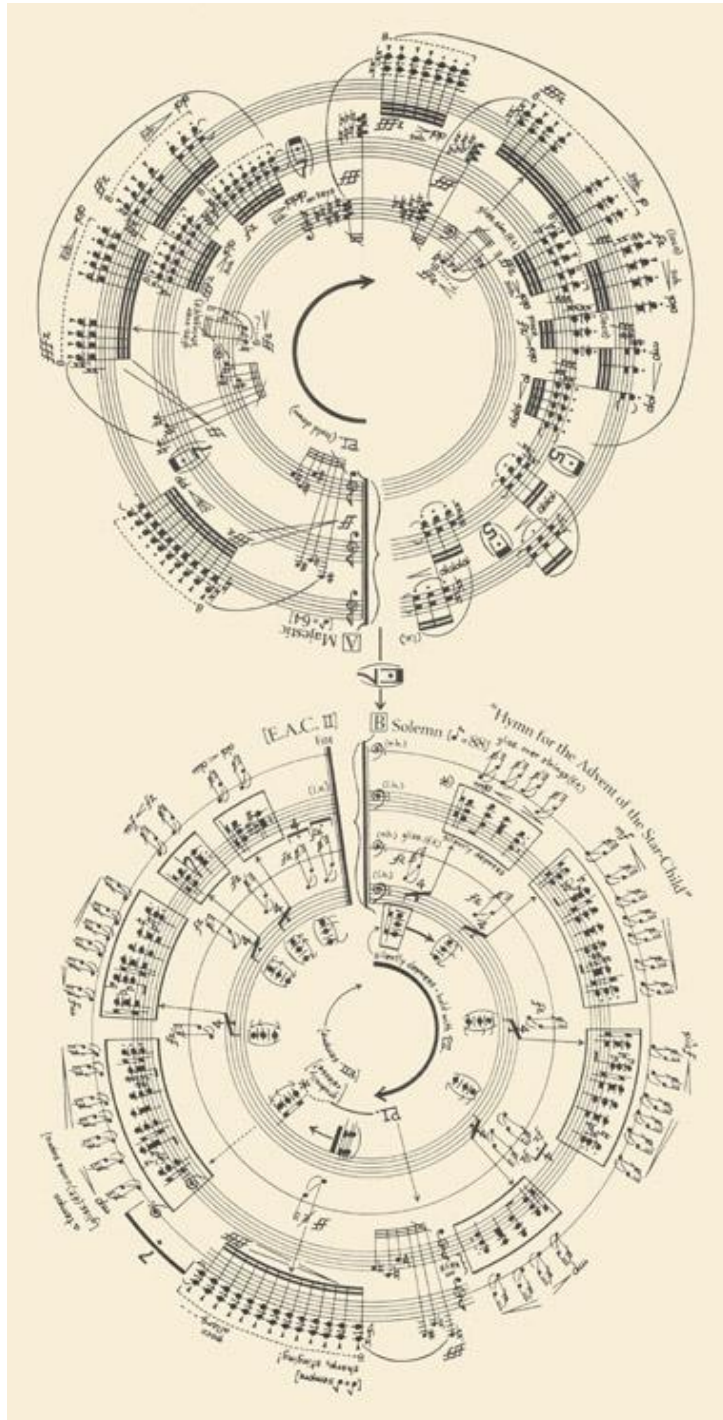


Ex. 28

Din creația sa muzicală, eminent instrumentală, se remarcă îndeosebi cele 16 cvartete de coarde, care *datorează mult sistemului în microintervale*. Peste ocean, scriitura microintervalică a fost adoptată, între alții, de mexicanul **Carillo**.

Tot peste ocean, dar în nord, **Cage**, în căutare de inedit, scrisese un *Concert pentru pian și orchestră* utilizând 84 de sisteme diferite de notație, *agrementându-și*, prin prima lui audiție la Town Hall, aniversarea a 25 de ani de creație cu un scandal de proporții.

George Crumb (n. 1929), compozitor american contemporan de muzică clasică, este renumit pentru explorarea timbrurilor neobișnuite, pentru formele alternative de notație și extensia tehnicilor vocale și instrumentale. Exemplele includ efecte speciale pentru violoncel (*Vox Balaenae*), vibratoul metalic la pian (*Five Pieces for Piano*), utilizarea unui ciocan de lemn pentru a cânta pe corzile contrabasului (*Madrigals I*) și multe altele.

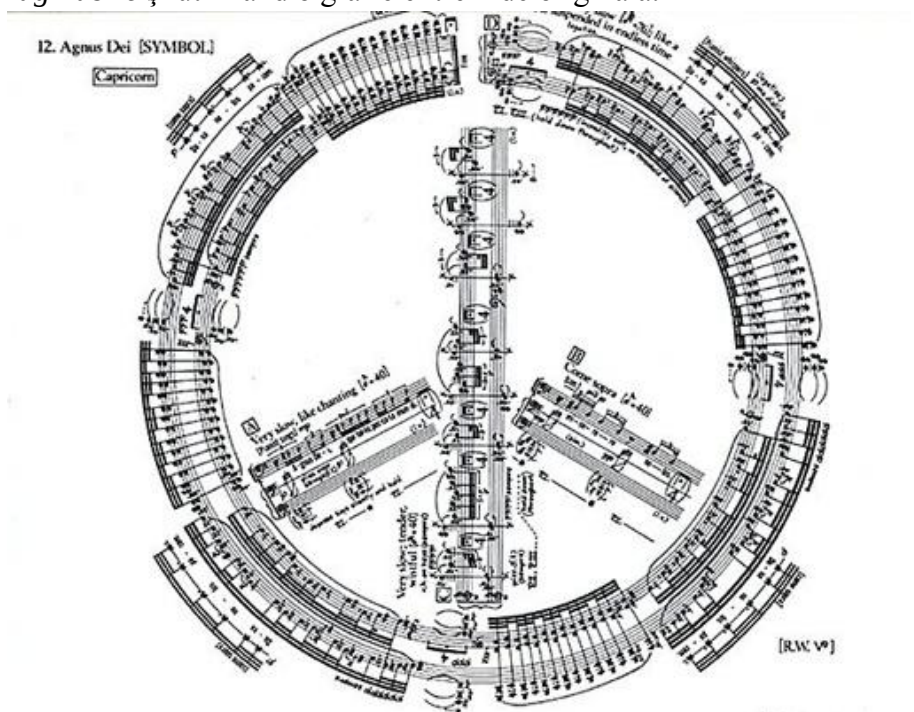


Twin Suns (Makrokosmos II, partea 1)

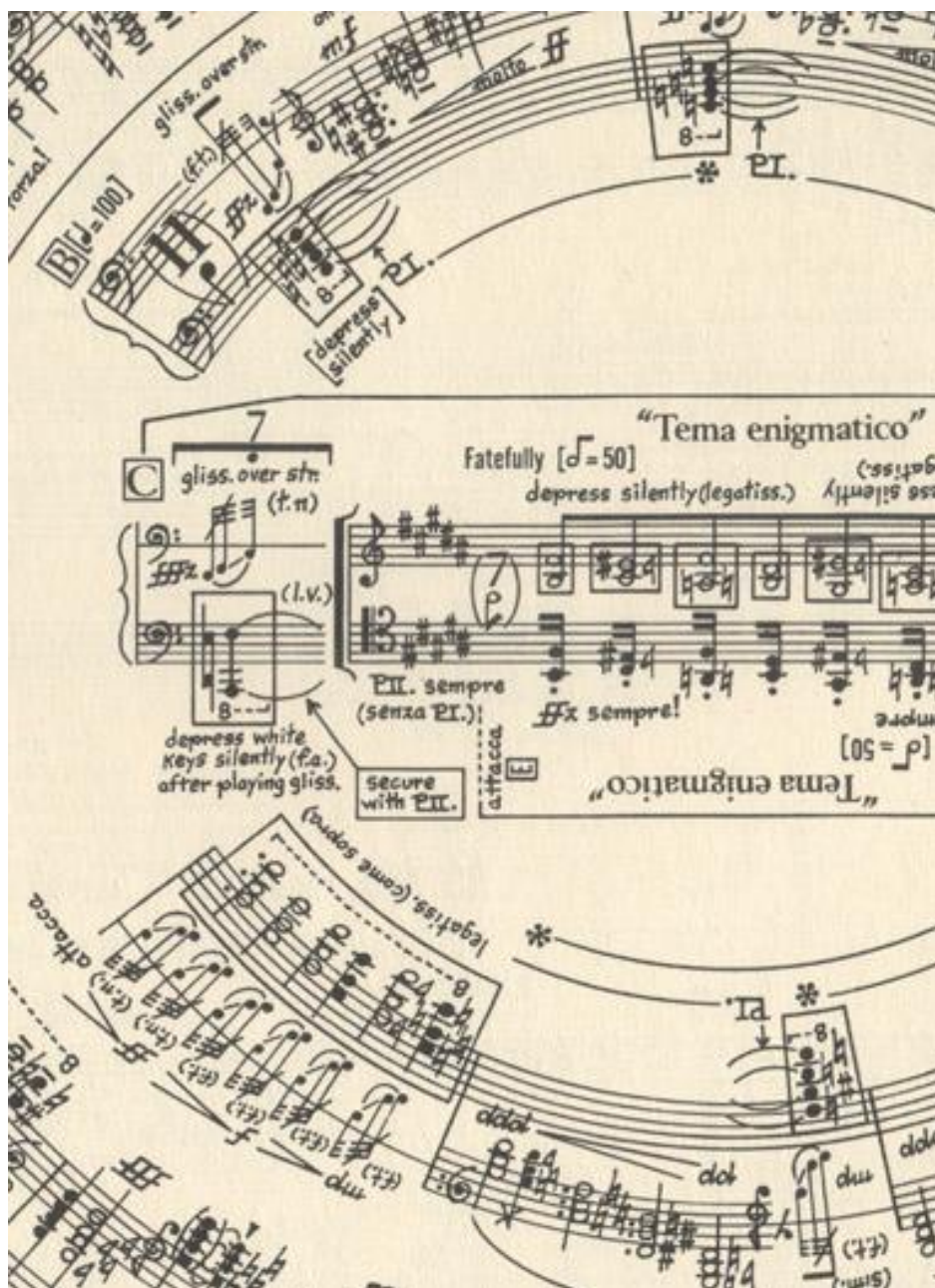
Crumb nu a compus muzică electronică și multe dintre lucrările sale necesită amplificare, precum cvartetul de coarde *Black Angels* sau ansamblul mixt *Ancient Voices of Children*.

Muzica lui George Crumb conține un umanism intens ce se reflectă în chiar definiția sa dată muzicii: „a system of proportions in the service of spiritual impulse” (*un sistem de proporții în beneficiul impulsului spiritual*).

Una dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale este *Makrokosmos* (compusă în anii 1972–1973) – ciclu de 24 de piese pentru pian amplificat ce alcătuiesc două volume, fiecare structurat pe 3 părți alcătuite din câte 4 piese în care compozitorul explorează masiv și detaliat posibilitățile sonore ale instrumentului utilizând *toate tehnicile imaginabile* și utilizând o grafie extrem de originală.



Agnus Dei (Makrokosmos II2, partea a 3-a)



A Prophecy of Nostradamus (Makrokosmos II, partea a 2-a)

Titlul lucrării lui Crumb face trimitere la *Mikrokosmos*-ul lui Béla Bartók (șase volume de piese pentru pian).

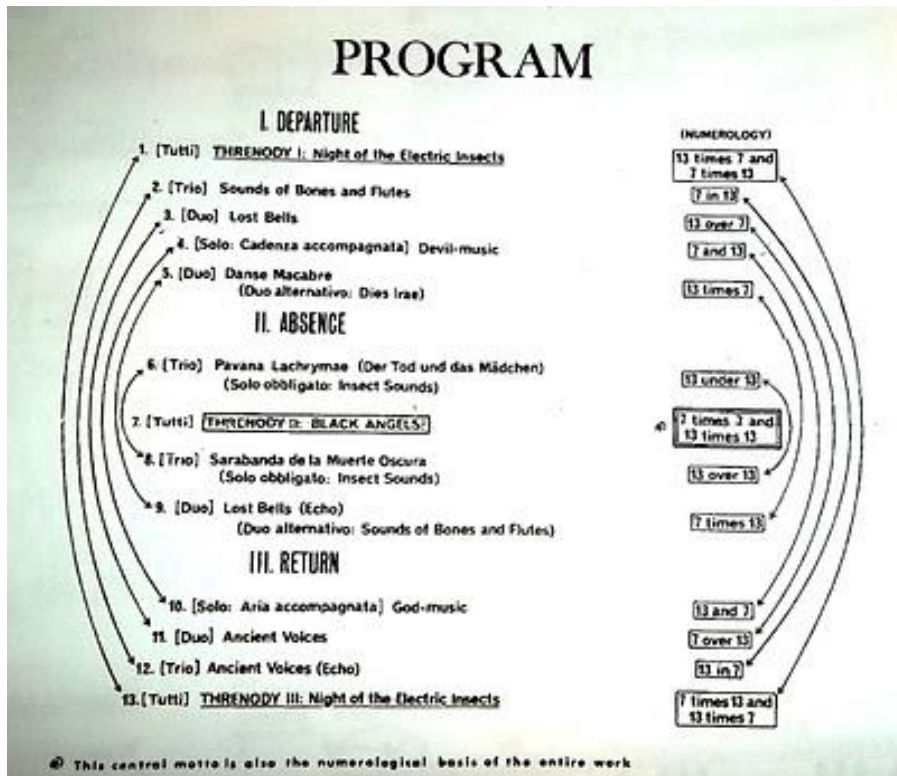
Pieseale compozitorului american sunt inspirate din semnele zodiacale, trimițând astfel la fel de faimosul *Tierkreis* al lui Stockhausen înregistrat în numeroase variante de instrumentație, pornind cu conceptul original pentru „music boxes”.

Cu trei ani înainte de terminarea ciclului de piese *Makrokosmos*, George Crumb încheiase *Black Angels* pentru cvartet de coarde, lucrarea poate cea mai cunoscută și apreciată din întreaga sa creație.

Concepută pe ideea polarității Bine – Rău, Dumnezeu – Diavol, lucrarea este realizată macro- și microstructural pe baza numerelor 7 și 13 (a se vedea fig. următoare, reprezentând „programul” lucrării) cărora compozitorul le atribuie conotații simbolice: lui 7 îi asociază ideea de „echilibru, calm, pozitiv” iar lui 13, aceea de „rebeliune, corupere a perfecțiunii, negativ”.

Adept al formelor „simple, clare, non-evolutive” și a ideii de „timp circular”, deci tot non-evolutiv, Crumb și-a elaborat întreaga creație în genul suitei bazate pe miniaturi, crezul său artistic constituindu-l întoarcerea la muzica primitivă, muzică sugerată prin sonorități timbrale specifice realizate prin tehnici neobișnuite.

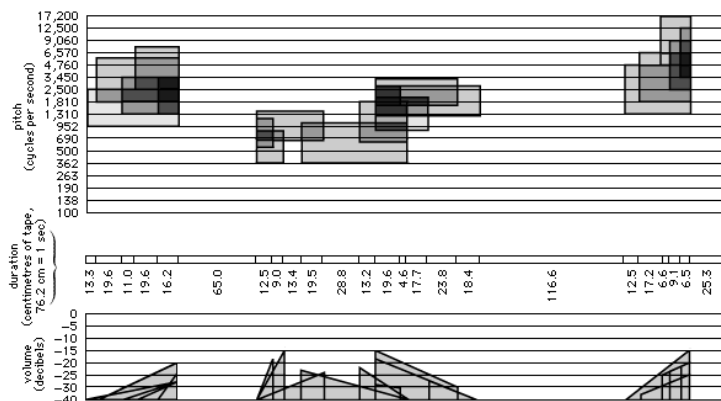
Construcțiile sale sunt de tip mozaic („juxtapunerea și suprapunerea de obiecte sonore pregnante și foarte diverse din punct de vedere timbral” – a se vedea fig. a doua din pagina următoare, reprezentând un fragment din *Sounds of Bones and Flutes*) și creează o puternică impresie de static, evidentă și în grafica partiturilor sale.



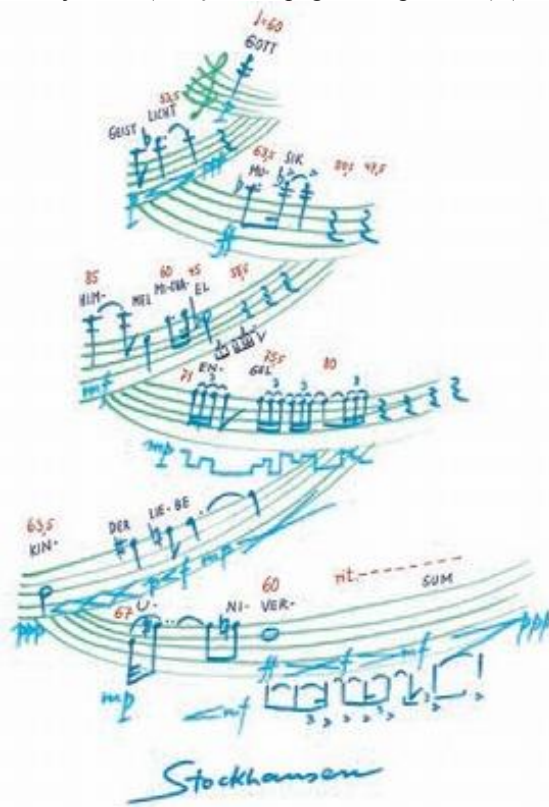
3. Lost Bells [Duo] 13 over 7

Printr-o grafică extrem de variată se remarcă și lucrările lui **Stockhausen**, mobilul nefiind însă de sorginte filozofică (ca la Crumb),

ci determinat de impresia sonoră finală, mijloacele de realizare și „interpretare”, spațiul de manifestare etc.



Elektronic Study Nr. 2 (notația unei pagini din partitură) (1953 – 1954)



Die zehn wichtigsten Wörter (partitura cântecului de Crăciun compus în 1991)

HELIKOPTER-STREICHQUARTETT

Stockhausen

AUFSTIEG

VI. 1 f tremolo
VI. 2 f tremolo
Va. f tremolo
Vc. f tremolo

START 1 FLUG

20
J=50% 0'00" [23,8]

2 3

8 12 16

53,5 23,8" [9] 32,8" [46] 4,5

VI. 1 trem.
VI. 2 trem.
Va. trem.
Vc. trem.

Flug. 0
Flug. 0
Flug. 0
Flug. 0

c.l. battuto IRR
c.l. battuto IRR

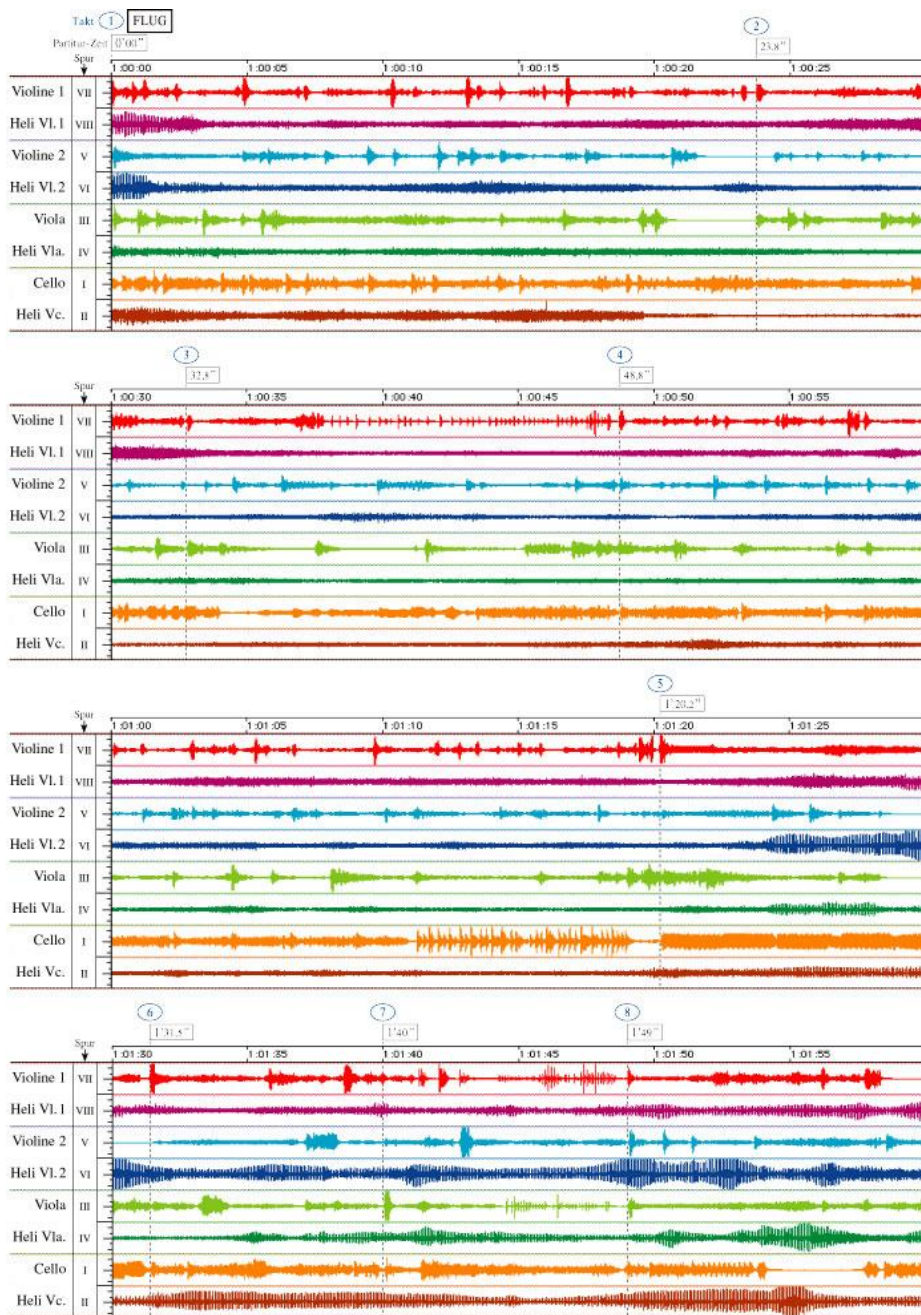
trem. sul pont.
trem. sul pont.
trem. sul pont.
trem. sul pont.

© copyright K. Stockhausen 1.1.2000

Werk Nr. 69

Copying prohibited by law.
Kopieren gesetzlich verboten.

Helikopter String Quartet (1992 – 1993) – dedicat tuturor astronautilor



Graphik 4

Werk Nr. 99

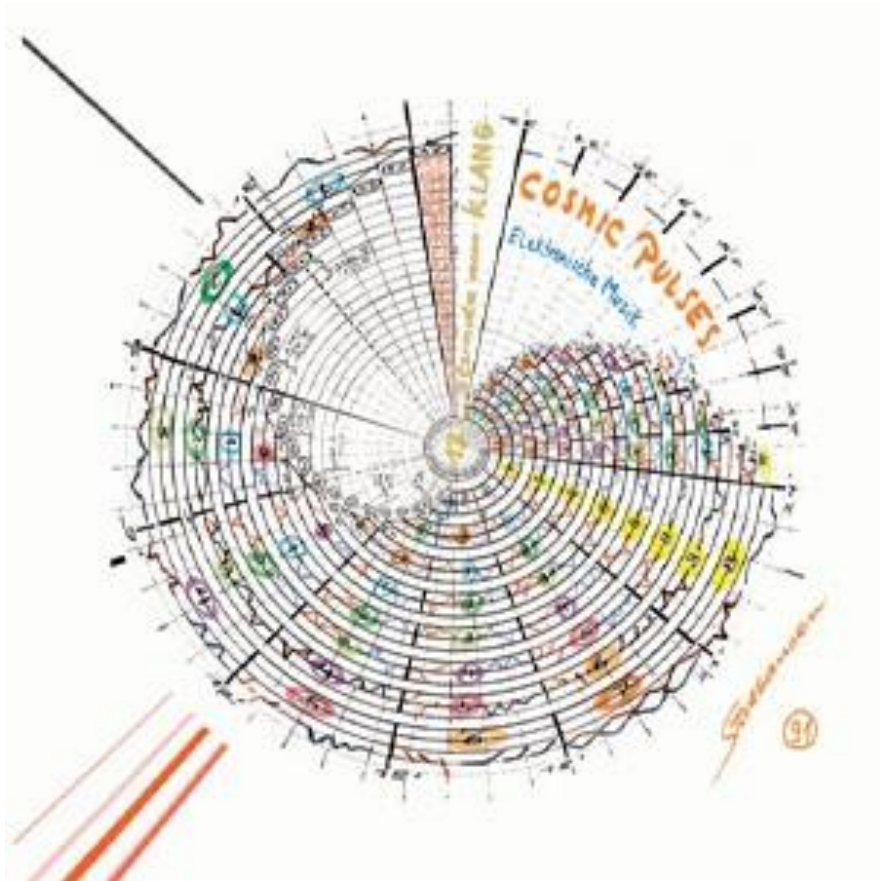
Helikopter String Quartet – partitura grafică (pag. 1)

Helicopter String Quartet presupune:

- cvartet de coarde
- 4 elicoptere cu piloți și 4 tehnicieni de sunet
- 4 transmițătoare TV
- 4 x 3 transmițătoare de sunet
- sală de concert cu 4 coloane de televiziune și 4 coloane de difuzoare
- proiecționist de sunet cu consolă de mixare / moderator (ad libitum)

Lucrarea durează aproximativ 32 minute.

Deosebit de interesantă este și grafia partiturii de muzică electronică *Cosmic pulses*:



Cosmic Pulses (primă audiție – 7 mai 2007, Roma)

Pe 19 ianuarie 2001, Stockhausen a primit *Premiul Editurii Muzicale Germane* la categoria *Partituri de lucrări ale secolului XX* pentru partitura de la *Helicopter String Quartet*. Premiul a fost acordat de *Asociația Publiciștilor de Muzică Germani*.

Explozia de material disponibil pentru compozitori i-a făcut pe mulți să se întrebe dacă este necesară întoarcerea sau mersul înainte, în căutare de noi direcții și realități muzicale. Răspunsurile au fost diferite, deși cu o anumită tendință de întoarcere sau, cel puțin, de lăsare a lucrurilor acolo unde erau.

Întoarcerea la tradiția tonală în plin secol XX, la care au recurs unii compozitori ca **Dmitri Șostakovici**, **Benjamin Britten** (1913-1976) sau **Aaron Copland** în America (1900-1990), a constituit o *inovație* importantă, dar fără a avea totuși radicalismul și implicit impactul celorlalte curente.

Tot în tendința de a căuta unui limbaj propriu pentru exprimarea experiențelor și concepțiilor individuale, în Polonia, a apărut o școală cu multă forță, în care s-au remarcat în mod special **Witold Lutoslawski** (1913–1994) și **Krystof Penderecki** (n. 1933); sunt celebre lucrările primului intitulată *Muzică funebră* (1958, în care abandonează tonalitatea și abordează totalul cromatic), *Jocurile venețiene* (1961, în care recurge la un aleatorism controlat), *Trei poeme de Henry Michaux* (pentru cor cu 20 de partide reale și ansamblu instrumental) și mai ales *Cartea pentru orchestră* (1968) și *Concertul pentru violoncel* (1970), ambele mărturii ale deplinei sale maturități artistice. Penderecki, compozitor extrem de prolific, manifestă un interes exacerbat pentru timbrul instrumental. „Acest interes s-a manifestat mai întâi în scriitura corzilor: clustere, nori de microintervale, multiplicare a partidelor soliste, importanță acordată

noțiunii de densitate, căutarea unor noi sonorități prin intermediul unor tehnici neobișnuite în privința corzilor și arcușului. Aceste elemente l-au dus pe compozitor spre conceperea unei scriituri schematice, care va deveni repede pur grafică. Toate acestea fără a neglija explorarea sistematică a tuturor resurselor instrumentale, de la sunet la zgomot (lovituri pe cutia de rezonanță a instrumentelor de coarde). Acest demers avea să culmineze în Fluorescențe, prin integrarea în discursul muzical a elementelor timbrale și mai ales bruitiste (sirene de alarmă, mașini de scris etc.).³⁶ În același timp, tendința sa către religiozitate îl va determina să compună o serie întreagă de lucrări ca *Psalmii lui David* și *Patimile după Luca* (în care realizează o sinteză între cântul gregorian și tehnica serială).

Angajarea politică a produs modificări în limbajul și tematica mai multor compozitori ai vremii. În Italia, **Luigi Nono**, muzician angajat politic de stânga, scrie lucrări ca *Fabrica luminată*, sau *Canciones a Guiomar* pe texte de Antonio Machado. Același lucru se întâmplă și cu **Luciano Berio**, cu lucrări precum *Labirintul* sau *Simfonia*. În Rusia, această tendință se va simți în creații ale lui **Haciaturian**, **Prokofiev** sau **Șostakovici**, iar în Germania se practică muzica *utilitară*, ca cea a lui **Hindemith**, de exemplu.

Începând din anii 60, mulți compozitori au utilizat pentru lucrările lor – recurgând la tehnica citatelor și colajelor – muzici realizate de alți creatori din toate epocile, dându-le un caracter propriu și consecvent cu estetica prezentului. Alții au încercat să fuzioneze elemente specifice unor muzici apropiate publicului – ca jazz-ul sau rock-ul, de exemplu –

³⁶ Goléa, Antoine – *Larousse de la musique*, Paris, 1985

cu muzica cultă, lucrările obținute depășind uneori zona strict muzicală și intrând în categoria spectacolelor multimedia.

Interconexiunea și amestecul de diverse aspecte ale culturii, ca: muzică, teatru, spectacole multimedia etc. sunt mărturii ale intenției creatorilor de a apropia cultura de realitatea cotidiană a individului privit ca entitate socială.

Fără a încerca clasificări stricte ale noilor limbaje, ori încadrări la fel de stricte ale diversilor creatori în curente muzicale, fără pretenția de a fi epuizat curente, tendințele, orientările componistice ce s-au succedat sau au coexistat în Europa secolului al XX-lea, credem că am reușit să creionăm un tablou, destul de aproape de realitate, al complexității căutărilor și împlinirilor creatoare din poate cea mai *aglomerată* și frământată epocă a istoriei muzicii universale.

II. CULTURILE MUZICALE NAȚIONALE

Pornind de la ruptura pe care a presupus-o Impresionismul, panorama artistică europeană, aceeași în arte și în muzică, se va schimba enorm. Deosebirea se poate rezuma într-un termen pe care îl folosesc istoricii, dezagregarea fenomenului artistic; adică, dacă până atunci existaseră perioade mari ca Barocul sau Romantismul în care se integrau toți artiștii din toate artele, de acum încolo nu se va mai înregistra o mișcare de tip integrator, ci vor apărea diferite mișcări ce vor conviețui în același timp și care, pe de altă parte, se vor succeda cu rapiditate. Fiecare compozitor tinde să-și creeze propria muzică, independentă; mai mult, stilurile se vor succeda și ele cu mare rapiditate și asta va face extrem de dificil studiul epocii. Încetul cu încetul muzica încetează să mai fie un fenomen care se face în limitele caracteristicilor anumitor zone, majoritatea compozitorilor tinzând să abandoneze caracterul național pentru a face o artă universală.

Este un secol în care lumea suferă transformări importante într-un ritm vertiginos; extraordinare înnoiri tehnice și științifice, dar și un eveniment care zguduie lumea, primul război mondial, ce-și pune amprenta teribilă pe începutul de secol. Revoluția rusă marchează și ea mentalitatea europeană a momentului. Ulterior, al doilea război mondial va fi pretextul definitiv pentru absolutizarea sentimentului de criză determinat de ororile anterioare.

Lumea se schimbă și omul încearcă să asimileze curgerea evenimentelor, dar limbajele tradiționale nu mai ajută la înțelegerea și exprimarea noilor situații. În fața unei lumi convulsionate, apar maniere foarte diferite de a o explica și descrie.

Arta secolului al XX-lea, marcată de eferescențe creatoare într-o continuă căutare a unui limbaj modern, este influențată de necesitatea evoluției stilistice atât în planul ideilor cât și a mijloacelor de expresie. Complexitatea fără precedent a alcătuirii structurale și caracterul extrem de eterogen al creației artistice reprezintă trăsăturile esențiale ale muzicii acestui secol, omplexitatea fiind rezultatul acumulării tuturor cuceririlor artei muzicale în continuă evoluție, iar caracterul eterogen reprezentând diversitatea numeroaselor tendințe și orientări stilistice, distincte și chiar contradictorii.

La începutul acestui secol se disting în muzica profesionistă patru direcții principale, diacronice, integratoare, cu o pregnantă amprentă națională: clasico-romantică (germană și austriacă), romantică-impresionistă (franceză), tradiționalistă - veristă (italiană) și modal-folclorică (rusă, cehă, norvegiană, spaniolă, la care se adaugă apoi cele finlandeză, română, ungară, poloneză), conturându-se în primele două decenii culminațiile: impresionistă, veristă și cea atonal-expresionistă-dodecafonică însoțite de „numeroase experiențe individuale de o tot atât de pregnantă internaționalitate”³⁷.

Se constată astfel că această diversitate este bazată uneori pe dezvoltarea tradiției, alteori pe negarea ei, deoarece „fetișizarea originalității și ridicarea ei la rangul de prim criteriu valoric în arta

³⁷ Iliuț, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. III, București, Editura Muzicală, 1997

contemporană diferă radical de mentalitatea artizanală a secolelor anterioare, în care idealul artistului era cel de a atinge perfecțiunea predecesorilor săi”³⁸.

Dacă prin creația lui Claude Debussy limbajul muzical se îmbogățește cu noi mijloace expresive – folosirea modurilor, a gamei hexatonale, armonii prin care disonanțele nu mai sunt rezolvate ci se succed pentru crearea unor nuanțe coloristice, forme arhitectonice neîncadrabile în tiparele deja existente, expresionismul inițiat în Germania de Arnold Schonberg este expresia intenției „de a reînnoi sonoritățile, urmare logică a unei suprasaturații provocate de o stare pe loc prea îndelungată”³⁹, prin eliminarea conceptului de consonanță ce va transforma discursul muzical într-o imensă disonanță nerezolvată.

În paralel cu aceste mișcări estetice și orientări stilistice, la începutul secolului al XX-lea se conturează o intensă preocupare pentru creația folclorică în țările care nu au avut o tradiție muzicală profesionistă. Muzica țărănească, ce nu a cunoscut de-a lungul timpului influențe ale civilizației urbane se dovedește a fi un adevărat izvor de inspirație pentru crearea muzicii culte, astfel încât „modalismul modern de motivație sau de inspirație folclorică desemnează în acest mers al lucrurilor o anume contrapondere, capabilă să asigure noi intrări în echilibru. În plus, individualul expresiv, sădit în astfel de valori de intonație, obiectivat prin specificitatea formelor și calităților cuprinse,

³⁸ Comes, Liviu, *Lumea polifoniei*, București, Editura Muzicală, 1984

³⁹ Chailley, Jacques, *40 000 de ani de muzică*, București, Editura Muzicală, 1967

conferă compozitorilor sentimentul unor profunzimi non-romantice, al unor vibrații lăuntrice decantate în timp, în viața unor colectivități”⁴⁰.

Realizând sinteze între tradiția națională folclorică și tradiția muzicală europeană, asistăm la o afirmare fără precedent a acestor culturi, prin aportul unor mari personalități creatoare reprezentative; aceste sinteze se realizează diferit de la o cultură la alta, sau chiar de la un compozitor la altul, fie prin continuarea unor tradiții ale secolului al XIX-lea, fie prin consolidarea unor limbaje originale și pertinente, ceea ce a determinat conturarea culturilor muzicale naționale folclorice.

Ceea ce mai amintește însă de Romanticism, la început de secol XX, este curentul creat de **școlile naționale**, care continuă tradiția inițiată cu jumătate de veac mai devreme.

Înțelegem prin acest curent creat de școlile naționale, acțiunea de implicare artistică muzicală – deopotrivă independentă și concertată – a acelor națiuni în primul rând, care, până la jumătatea secolului al XIX-lea, din motive de ordin politic și social-economic nu se angrenaseră în contextul general muzical european. Utilizarea de melodii populare era un procedeu cu rădăcini vechi în muzica cultă; formele de dans abundau nu numai în lucrările romantice, ci și în cele mult mai timpurii. Dar introducerea folclorului în muzica cultă ca principiu de creație a avut consecințe remarcabile pentru evoluția fenomenului muzical european, cu atât mai mult cu cât în acest proces, mai mult decât transcrierea ad literam a melodiilor populare, se utilizau particularități melodice, armonice și ritmice ale cântecului popular, care să exprime sensibilitatea națiunii căreia îi aparțineau. În acest sens Wilhelm Berger afirma

⁴⁰ Berger, G. Wilhelm, *Estetica sonatei contemporane*, București, Editura Muzicală, 1985

„modalismul modern de motivație sau de inspirație folclorică desemnează în acest mers al lucrurilor o anume contrapondere, capabilă să asigure noi intrări în echilibru. În plus, individualul expresiv, sădit în astfel de valori de intonație, obiectivat prin specificitatea formelor și calităților cuprinse, conferă compozitorilor sentimentul unor profunzimi non-romantice, al unor vibrații lăuntrice decantate în timp, în viața unor colectivități”⁴¹.

Se poate vorbi, așadar, de o renaștere prin muzică a unor popoare pe care istoria le condamnase la izolare și implicit la un anonimat din care doar modificarea conjuncturii politice de la mijlocul secolului al XIX-lea le va permite să iasă și să creeze, prin arta lor muzicală, ceea ce în istoria muzicii se cunoaște sub denumirea de școli naționale.

Vorbindu-se de perioada lor de afirmare și înflorire, se obișnuiește delimitarea producției lor muzicale în două perioade – prima acoperind intervalul 1850–1900, a doua, 1900–1950 aproximativ – deși din punctul nostru de vedere este vorba de un fenomen unic, cu evoluție continuă și ascendentă pe toată durata veacului însumat de cele două etape stabilite de istorici, chiar dacă motivația manifestării lor a fost întrucâtva diferită de la un secol la altul.

Curentul muzical creat de școlile naționale își are rădăcinile în Romanticism, a cărui estetică o îmbogățește cu interesul pentru ceea ce este folcloric și vechi – în sensul de autentic – și pe ale cărui trăsături fundamentale grefează esența spiritualității fiecărui popor angrenat în această mișcare, prin melodiile de cântec și de joc ca mijloace de

⁴¹ Berger, G. Wilhelm, *Estetica sonatei contemporane*, București, Editura Muzicală, 1985

expresie națională, ceea ce conferă acestei muzici o mare bogăție și varietate melodică și ritmică.

În prima jumătate a secolului al XX-lea, muzicile de esență națională se remarcă prin două caracteristici esențiale: pe de o parte, își pierd motivația de natură politico - socială în favoarea uneia de esență etică, iar pe de altă parte, tendințele înnoitoare de limbaj își pun amprenta și asupra lor, permițându-le astfel integrarea firească în contextul muzical general european.

II.1. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ RUSĂ

Este momentul în care stilurile naționale folclorice, datorită maturizării lor și datorită existenței personalităților de excepție, sunt capabile să realizeze sinteze, *în spiritul timpului*, între tradiția național-folclorică și *marea tradiție muzicală europeană*⁴².

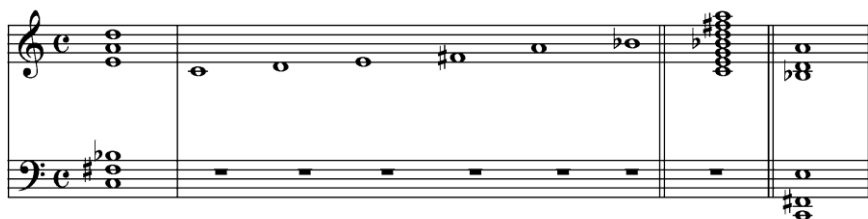
Alexandr Nicolaevici Skriabin (1872-1915), compozitor de esență impresionistă și pianist rus, care deși nu a cunoscut folclorul, rămânând departe de preocupările grupului celor cinci și a esteticii lui, a reușit, totuși, să imprime muzicii sale o notă caracteristică, dată de specificitatea națională rusă, de modernitatea și de originalitatea limbajului său muzical. Originalitatea muzicii sale izvorăște tocmai din temperamentul său artistic. „Nu orice trăire merită să fie redată în

⁴²Niculescu Ștefan, *Național și universal în creația lui George Enescu*. În *Național și universal în muzică*. Conservatorul „C. Porumbescu”, București, 1967

muzică... Numerită să redai decât excepționalul, extraordinarul”⁴³, recomandă Skriabin discipolilor săi.

Începuturile sale componistice au fost influențate de Chopin, perioada căreia îi aparțin lucrările pentru pian până la op. 29, primele două simfonii și concertul pentru pian. În timp, căutarea unei expresii extatice și contemplative care corespunde concepției sale religioase și mistice despre artă l-a îndepărtat de muzica contemporanilor săi; atunci a compus a patra sonată și a treia simfonie. Începând din 1906 primează ideea mesianică a funcției mântuitoare a muzicii și așa iau naștere *Poemul extazului* - cu o orchestrație impunătoare, ultimele șase sonate și *Prometeu*, în care aduce o sonoritate inedită prin folosirea acordului inventat de el - DO FA# SIb MI LA RE.

„Acordul mistic”, utilizat în *Prometeu – poemul focului* op. 66 (1909 – 1910, primă audiție în 1911) și preluat și în alte lucrări ulterioare



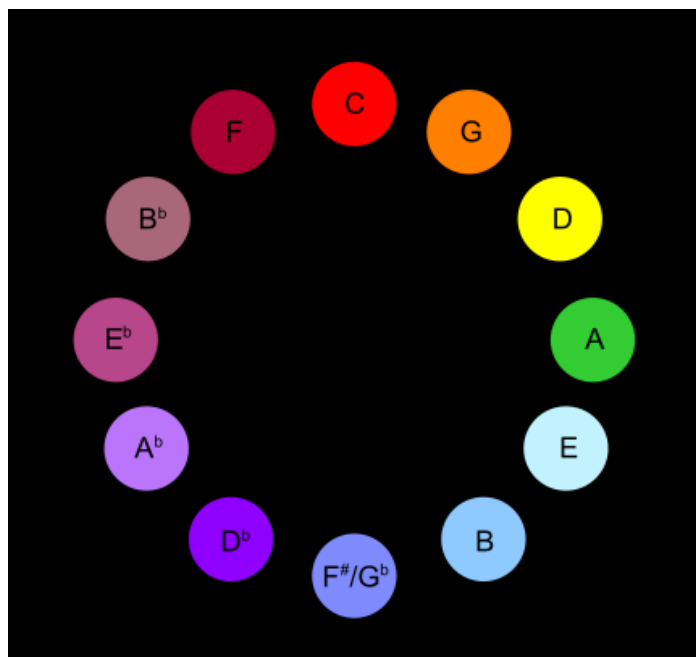
reprezintă sinteza scării de șase sunete din exemplul de mai sus, din care rezultă și cele două variante acordice adiționale.

Denumirea acordului se justifică prin interesul deosebit pe care compozitorul l-a manifestat pentru teosofie.

Dar lucrarea se remarcă și prin ideea de sinestezie, pe care compozitorul o induce prevăzând alături de orchestră o orgă de lumini

⁴³ I. Barsova, *Skriabin și simfonismul rus*. În: Probleme de muzică nr. 4, 1958

menită să producă diverse culori, fiecare strict relaționată cu un anumit sunet, conform diagramei colorate de mai jos:



Dacă *Prometeu* este lucrarea sa cea mai avangardistă atât conceptual, cât și ca mijloace de realizare/interpretare, creațiile considerate ca cele mai reprezentative ale lui Skriabin sunt cele 10 sonate, constituite ca o adevărată enciclopedie stilistică.

„Pentru Skriabin, sonata reprezintă laboratorul în care se experimentează și realizează combinații armonice și ritmice, moduri și înălțări, nuanțe și intensități, forme și arhitecturi noi.”⁴⁴

La baza tuturor celor cinci sonate stă „acordul sintetic provenit din nona de dominantă cu dublă apogiatură”⁴⁵, fiecare însă având particularități proprii determinate de un alt conținut tematic.

⁴⁴ Iliuț Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, Ed. Muzicală a UCMR, București, 1998

Sonata a șaptea, op. 64 (ex. 29), una dintre lucrările cele mai îndrăgite de compozitor, denumită *Messa albă*, se impune prin complexitatea-i sonoră și timbrală. „Aici, mai mult decât în celelalte lucrări anterioare, se poate vorbi de armoniile-timbruri prin care Skriabin sugerează sonorități de clopote. Se pare că în Sonată, Skriabin a realizat unele momente muzicale, gândite pentru Misterul său, prin tonul său general însă apropiindu-se mai degrabă de Prometeu.

Și aici, găsim aceeași bogăție de nuanțe, de indicații afective, bogăție sonoră, armonii originale, mergând până la amplul acord *ciorchine* din final, un colosal punct culminant, nu numai al sonatei, ci și al întregii creații skriabiniene.”⁴⁶



Ex. 29

În Rusia, calea deschisă de P.I.Ceaikovski este urmată de **Serghei Rahmaninov** (1862-1943). Rahmaninov este un melodist. Un melodist de cea mai autentică factură romantică, departe de oricare dintre curentele *moderniste* care au brăzdat cerul muzicii primei jumătăți a secolului al XX-lea. „Niciodată n-am să trădez de dragul a ceea ce

⁴⁵ Rațiu Adrian, *Sistemul armonic al lui Skriabin*. În: Muzica, revistă a UCMR, nr. 2 și 3, 1972

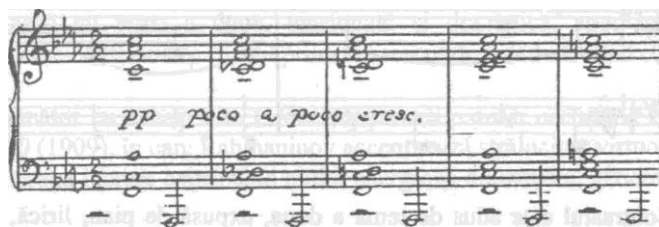
⁴⁶ Iliuț Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, Ed. Muzicală a UCMR, București, 1998

consider a fi numai o modă, melodia ce răsună mereu în mine ca într-o fantezie de Schumann, prin intermediul căreia percep lumea înconjurătoare”⁴⁷, spunea Rahmaninov, dând la iveală, una după alta, compozițiile sale în majoritatea lor destinate pianului fie solo, fie acompaniat de orchestră, realizate într-o mare varietate de forme și genuri. Nu au fost neglijate nici celelalte genuri: simfonia, opera, muzica de cameră și romanța.

De o factură aparte este *Concertul pentru pian și orchestră Nr. 2 în do minor, op. 18* "una din cele mai de seamă realizări ale lui Rahmaninov, ce se remarcă prin dramatismul patetic vizavi de lirismul cald și optimismul sincer, prin forța de expresie, prin măiestria compozițională, cu pianistica sa concertantă, atât de tonică și de reconfortantă.

Iată, de pildă, partea întâi, *Moderato*, în formă de sonată, cu debutul său original, realizat de pianul solo, într-o creștere gradată de la *pp* la *ff*, căreia îi urmează tema întâi (ex. 30), solemnă și nobilă, expusă de coarde.

Moderato



⁴⁷ Boris Asafiev, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., Cartea Rusă, 1960



Ex. 30

Cea mai mare popularitate a cunoscut-o însă *Rapsodia pentru pian și orchestră pe o temă de Paganini*⁴⁸, o adevărată „legendă muzicală despre Paganini”, o lucrare amplă de dimensiunile unui concert.

Rapsodia poate fi considerată drept al cincilea concert al lui Rahmaninov. Este una dintre culmile artei sale și ale repertoriului pianistic modern, în care prelucrarea temei determină forma: un mare ciclu de variațiuni - 24.

Deși tratată variațional, lucrarea este concepută ca o *Rapsodie* (o formă liberă), oferind posibilitatea unor ample prelucrări simfonice, ritmice, armonice și melodice; în mod surprinzător, apare o a doua temă, celebra secvență gregoriană *Dies Irae*⁴⁹ ce contrastează prin gravitatea expresiei, cu strălucirea și caracterul jucăuș al temei lui Paganini.

Stilul său pianistic, inventivitatea melodică și scriitura armonică din concertele pentru pian, miniaturile pentru pian sau din piesele vocale, monumentalitatea și contrastele puternice și bruște între melancolia contemplativă și izbucnirile disperate din întreaga sa creație poartă

⁴⁸ *Capriciul în la minor* pe care l-au folosit și Liszt și Brahms.

⁴⁹ Această temă apare obsedant în creația lui Rahmaninov, fiind prezentă în: *Simfonia I*, în *Insula morților*, în *Variațiunile pe o temă de Corelli*, în *Rapsodia pe o temă de Paganini*, în *Simfonia a treia* și în *Dansurile simfonice*.

deopotrivă amprenta mării lui personalități și a sufletului slav al poporului din care provine.”⁵⁰

Pe aceeași linie merge și **Aram Hacıaturian** (1904-1978) care, încă de la primele lucrări, își sprijină inspirația pe tradiția muzicală armeană (*Tocata, Trio pentru pian, vioară și clarinet, Suită de dansuri, Simfonia I*), ce se va face simțită în întreaga sa creație, de un „farmec ce transpare din muzica sa temperamentală de specificitate armeană, georgiană și azerbaidjană, realizată cu un înalt profesionalism, într-un stil nou, original și distinct, inconfundabil și modern, determinat de melodiile de iz folcloric oriental, bogat ornamentate, cu ritmurile lor capricioase, cu armoniile lor colorate, de tehnică de scriitură”⁵¹ cu toate înnoirile de limbaj – de natură armonică, ritmică și timbrală – la care va recurge. Mai mult, elementelor de proveniență armeană, Hacıaturian le alătură deseori structuri caracteristice folclorului georgian și azerbaidjan.

Foarte diversă ca genuri, întreaga creație este străbătută de nota originalității elementelor de limbaj. *Concertele* pentru instrument solist și orchestră prezintă o serie de elemente stilistice caracteristice: teme muzicale de inspirație folclorică, ritmuri asimetrice și armonii modale.

Din creația sa, s-au bucurat de un deosebit succes de-a lungul timpului *Concertul pentru pian* (1936) – lucrare de o frapantă originalitate, *Concertul pentru vioară* (1940) – dedicat lui David Oistrach și încărcat de vervă, virtuositate și lirism, *Concertul – rapsodie pentru vioară și orchestră* (1961) (ex. 31)

⁵⁰ Vasile Iliuț, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, Ed. Muzicală a UCMR, București, 1998

⁵¹ Vasile Iliuț, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, Ed. Muzicală a UCMR, București, 1998



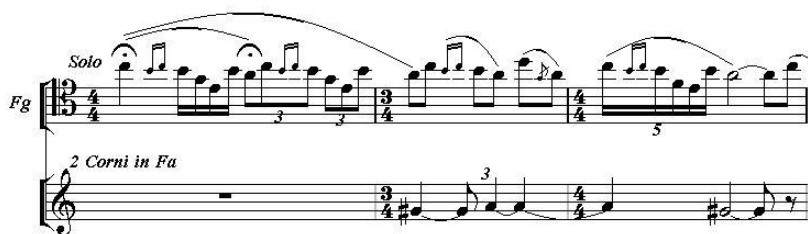
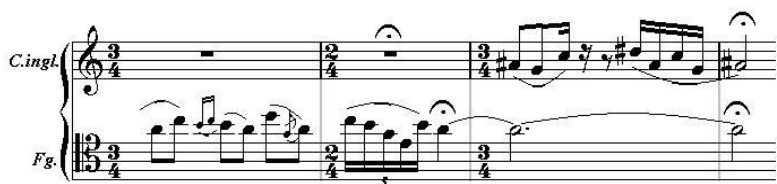
Ex. 31 Concertul pentru vioară și orchestră (partea I – tema I)

și baletul *Gayaneh* (1942) (din care face parte celebrul *Dans al săbiilor*) – lucrare cu profund caracter național, ce avea să-i desăvârșască recunoaștere internațională, alături de baletul *Spartacus* (1956), ce se înscrie în rândul marilor capodopere ale baletului contemporan.

Din noua școală rusă, însă, personalitatea cea mai complexă și de cea mai mare notorietate internațională este **Igor Stravinski** (1882–1973).

Considerat un mare artizan, Stravinski a investigat toate aspectele muzicii, făcând-o să evolueze în ritm, instrumentație și sunet. În 1913 a prezentat la Paris *Ritualul primăverii* (ex. 32, ex. 33), cu sonorități și ritmuri ce au scandalizat publicul parizian, reușind ca „din izvorul aproape banalizat al creației populare să țâșnească jerbe de o lumină orbitoare; se dovedea că muzica își poate înnoi limbajul nu numai prin evadarea din tonalitate, dar și pe altă cale: găsirea acelor tainice resurse armonice și orchestrale ce trăiesc parcă adormite în adâncul cântecului popular și pe care compozitorul trebuie să le trezească la viață”⁵².

⁵² George Bălan, *Înnoirile muzicii*, Editura Muzicală, București, 1966

Ex. 32 Igor Stravinski - *Ritualul primăverii*Ex. 33 Igor Stravinski - *Ritualul primăverii – Dansul fetei alese*

„«*Recitând*» *Le sacre*... după 25 de ani de la apariția cărții sale de referință asupra lui Stravinski, Roman Vlad ajunge, la capătul unei laborioase analize, la concluzii de natură să revoluționeze exegeza consacrată celebrului *opus* - concluzii privind tocmai imensul rol generativ deținut, în structurarea lucrării, de o microentitate (modală), în speță de un motiv de trei sunete, conjugând terța mică descendentă și cvarta perfectă ascendentă în ambitusul acesteia din urmă [...] Motivul și derivatele lui (I, RI, R) alcătuiesc ceea ce Roman Vlad numește o «fundamentală, serie a Sărbătorii» [...] «*Scriitura globală*» (Boulez) - «*structura serială latentă*» (R. Vlad), iată, rezumate în cele două sintagme, două interpretări ale actului compozițional din *Le sacre*...»⁵³.

Această lucrare reprezintă culminația unei perioade în care a explorat folclorul țării sale, Rusia, și în care a mai compus lucrări ca *Foc*

⁵³ Firca, Clemansa Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900–1940)*, București, Editura Fundației culturale române, 2002

de artificii (1908), *Pasărea de foc* (1910), *Petrușka* (1911) (ex. 34), sau *Povestea soldatului* (1917) (ex. 35).

43 Tempo I. (Allegro giusto.) 57

Cor. Ing.

Tr. I

Piano. *f subito*

V. I.

43

Fl. Picc. I. II. *mf* *f* *ten.*

Fl. gr. I. II. *mf* *ten.*

Ob. I. II. *mf* *ten.*

Cor. Ing.

Cl. I. II. *mf* *ten.*

Fag. I. II. *mf* *ten.*

Tr. I. *f* *ten.*

Piano. *8va* *ten.* *lento*

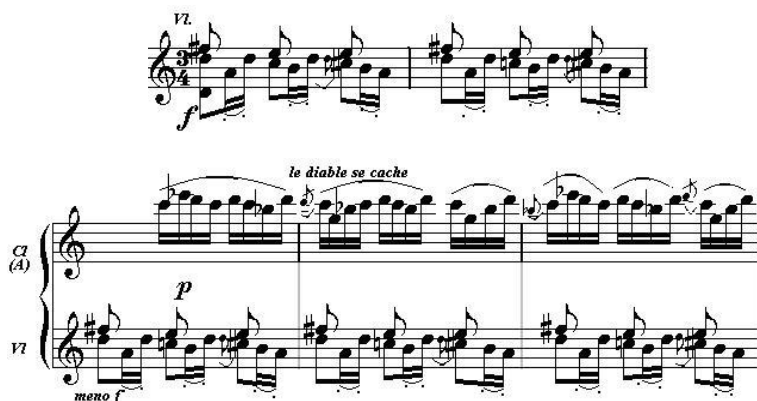
V. I. *mf* *arco* *ten.* *pizz.*

V. II. *mf* *arco* *ten.* *pizz.*

Viole. *mf* *arco* *ten.* *pizz.*

Celli. *mf* *arco* *ten.* *pizz.*

Ex. 34 Stravinski – fragment din *Petrușka* (*Dans rus*)

Ex. 35 Stravinski - *Istoria soldatului (scena I)*

În 1920 Stravinski s-a mutat la Paris, unde a rămas timp de 20 de ani. Aici începe una din cele trei mari perioade ale creației ale, numită perioada *rusă* sau *neoclasică*, caracterizată prin simplitatea țesăturii cu o certă savoare rusă, dar și prin orientarea interesului lui Stravinski spre principiile fundamentale ale barocului târziu care, reformulate, i-au servit ca bază pentru lucrările sale (*Pulcinella*, *Octet*). Ideea nu era aceea de întoarcere la trecut, ci de revitalizare a concepțiilor compoziționale ale trecutului cu o armonie și ritmică contemporane.

La sfârșitul vieții a abordat și dodecafoniismul (în *Canticum sacrum*).

Despre Igor Stravinski muzicologul Gheorghe Firca remarcă: „Igor Stravinski este creatorul care, mizând pe pulsația ritmică, a ales ostinato-ul ca modalitate, uneori exclusivă, de conturare a pulsației continue, printr-o perpetuă revenire și reformulare interioară, a unor celule intonaționale ca și a unor valori temporale”⁵⁴.

⁵⁴Iliuț Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, București, Editura Muzicală, 1998

II.2. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ CEHĂ

După Smetana și Dvořák, cultura muzicală națională cehă este dusă spre modernitate de **Leoš Janaček** (1854–1928), a cărui personalitate muzicală începe să se afirme abia în 1916, odată cu premiera dramei muzicale *Jenufa*.

„Cred că va sosi un moment în care întreaga artă va fi inspirată dintr-un izvor folcloric comun, în care toți ne vom regăsi prin experiența cântecului popular”⁵⁵, este crezul artistic al lui **Leos Janacek**, muzician complex, ce devine el însuși culegător și cercetător al folclorului național, fiind unul dintre marii folcloriști ai epocii sale. Originalitatea stilistică al muzicii lui L. Janacek este evidentă și rezultă din modalitatea cu totul diferită de valorificare muzicală a limbajului vorbit. *Melodia vorbirii*, definită astfel de Janacek, devine adevăratul izvor al limbajului său inedit: „intonările, melodia vorbirii omenești în general, vocile tuturor ființelor vii mi-au dezvăluit întotdeauna adevărul cel mai adânc”⁵⁶.

Profund cunoscător al folclorului morav din care a cules și pe care l-a studiat sub aspect mai ales ritmic, modal și cadențial, Janaček asimilează structurile esențiale ale cântecelor populare și crează o muzică fără citate, dar care exprimă sensibilitatea profundă specifică neamului său. Din creația sa menționăm: poemele simfonice *Copilul lăutarului*

⁵⁵ *** *La musica contemporanea*. Salvat Editores, A., Barcelona, 1979

⁵⁶ Seda, Jaroslav, *Leos Janacek*, București, Editura Muzicală, 1961

pribeag (1912) și *Taras Bulba* (1918), *Rapsodia slavă* (1914), *Missa glagolitică* (1926), opere, muzică de cameră.

II.3. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ POLONEZĂ

În cultura muzicală poloneză, primul compozitor care se afirmă după Chopin, nu numai pe plan național, ci și mondial, este **Karl Szymanowski** (1882–1937), a cărui creație urmează îndeaproape estetica predecesorului său. După o perioadă de influențe ale romanticilor, postromanticilor, ale lui Chopin și Scriabin și ale impresioniștilor, în care manifestă un interes deosebit pentru tematica exotică, Szymanowski își îndreaptă atenția către cultura poloneză și scrie lucrări ca *Recviemul țărănesc*, *Cântecele rituale*, în care folosește citate folclorice pe care le prelucrează într-un stil foarte personal. Contactul cu folclorul natal determină apariția unor lucrări în care nu mai utilizează citatul, dar care sunt îmbibate de spiritualitatea poporului său și care îi aduc faimă atât în rândul generațiilor tinere din Polonia (vârstnicii îi considerau muzica prea avangardistă), cât și dincolo de hotarele ei, precum *Cinci cântece din Słopievnice*, *Mazurci pentru pian*, *Stabat Mater*, baletul *Harnasie*, al doilea *Cvartet de coarde* și al doilea *Concert pentru vioară și orchestră*.

„Sinteza deplină între muzica de esență folclorică și creația cultă este realizată printr-o serie de lucrări scrise într-un limbaj național, modern: *Cântece din Kurpie*, opus 58 – 1932, în care autorul își exprimă admirația pentru creația folclorică; *Simfonia a IV-a concertantă*, pentru

pian și orchestră opus 60 (fa minor) - 1932 – lucrare în care temele părții întâi, de factură națională (prima înrudită cu dansul popular cunoscut sub numele de *poloneză*, cea de-a doua în caracterul unui cântec de dans), scriitura polifonică a părții a doua și rondo-ul în ritm de *oberek*,



Ex. 36

în care secțiunea centrală *Sostenuto* este construită pe ritm de mazurcă, revenirea temei inițiale din partea întâi și în finalul lucrării (prezența principiului ciclic), conferă acestei lucrări de maturitate profesională caracterul național ce deschide în același timp și noi perspective dezvoltării creației muzicale; *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2*, opus 61 – 1933, realizat monopartit, și cele *Două mazurci pentru pian*, opus 62 – 1934 care încheie creația lui C. Symanowski, originală în conținut și modalități de realizare.”⁵⁷

II.4. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ FINLANDEZĂ

În Europa de nord a începutului de secol se face remarcată personalitatea creatoare a lui **Jan Sibelius** (1865–1957). Influențat de

⁵⁷ Daniela Cojocaru, *Modalități de valorificare a limbajului folcloric în muzica de cameră românească din prima jumătate a secolului al XX-lea (1920-1950)*, Editura Europolis, Constanța, 2006

mișcarea de glorificare a istoriei și culturii strămoșești din țara sa, Sibelius crează *suitele simfonice Karelia și Kullervo op. 7*. Despre limbajul muzical folosit în cea de a doua, autorul însuși spunea: „Limbajul lucrării mele *Kullervo* este atât de mult expresia peisajului și a sufletului finlandez, încât mulți au crezut că în expresia conținutului m-am folosit de intonația cântecelor vechilor runi. Dar această intonație germano-finlandeză a limbajului lucrării mele nu este rezultatul cunoașterii muzicii populare, căci compusesem lucrarea înainte de a fi călătorit în Karelia și de a fi auzit prima dată în viață aceste melodii din popor”.

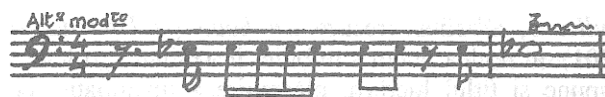
Faptul de a nu recurge la citatul folcloric a fost caracteristic întregii creații a lui Sibelius, creație care cuprinde poeme simfonice (*Finlandia, Fiica Pohjolei, Bardul*, etc.), suite simfonice, *Concertul pentru vioară și orchestră în Re*, șapte simfonii.

Realizată „în spiritul tradițiilor și al structurii sale romantice, în care particularitățile rostirilor finice se fac simțite atât în construcție, cât și în expresie, poemul simfonic *Finlandia* este alcătuit din două episoade: primul, *Andante sostenuto* (ex. 37), dominat de motivul bitonic *do diez-si*, expus în forte de instrumentele de alamă, într-o expresie sumbră,



Ex. 37

încărcată de semnificații, și al doilea, *Allegro moderate* (ex. 38), alcătuit din două secțiuni, prima având la bază motivul ritmic al luptei,



Ex. 38

și a doua, o melodie finică în caracter imnic, construită în maniera Barform:



Ex. 39

Expresia extrem de concentrată a făcut ca o mare bogăție de trăiri, sentimente și imagini să fie redată în numai câteva pagini de partitură, cu o durată de cca. 8 minute.⁵⁸

Finlandia este cea mai cunoscută lucrare a lui Sibelius, cea care 1-a impus în atenția melomanilor de pretutindeni. „Am plâns când am auzit întâia dată poemul, a spus Sibelius. Mi-am dat seama că forța ce răsună în orchestra nu este a încă, ci a poporului din care mă trag.”⁵⁹

„Muzica lui este națională în sensul cel mai nobil al cuvântului. Dar ea e mai mult decât națională, deoarece aparține și lumii întregi, tuturor oamenilor”⁶⁰, afirma președintele Finlandei, Urho Kekkonen.

⁵⁸ Iliuț Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, Editura Muzicală, București, 1998

⁵⁹ George Sbârcea, *Jan Sibelius*, Ed. Muzicală, București, 1965

⁶⁰ Idem

II.5. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ SPANIOLĂ

Și în Spania creația muzicală a școlii naționale creată de Felipe Pedrell și dezvoltată de **Isaac Albeniz** și **Enrique Granados** este dusă mai departe prin **Manuel de Falla**.

Prin muzica baletului *Amorul vrăjitor*, M. de Falla își definitivează propriul stil: „Această creație este importantă pentru că stabilizează procedeele armonice și le dă o coerență în afara oricărei referiri la muzica impresionistă”⁶¹. Melodia oscilează între diatonismul solo-ului de oboi din *La țigani* (ex. 40),



Ex. 40

și cromatismul din *Dansul ritual al focului* (ex. 41):



Ex. 41

Noaptea în grădinile Spaniei – 1915 (ex. 42) este lucrarea ce cuprinde cele trei nocturne simfonice; principiul variațiunii în formă liberă este prezent ca modalitate de organizare a materialului muzical, iar elementele de limbaj folosite sugerează atmosfera hispanică:

⁶¹ Radu Gheciu, *Manuel de Falla*, București, Editura Muzicală, 1964

Ex. 42 2 fragmente din *Noapți în grădinile Spaniei*

Lucrarea *Păpușile maestrului Pedro* (ex. 43) se înscrie în „faza artei concentrate, purificată de senzualitate, tinzând spre transfigurarea totală a datelor folclorice; artă clasică prin extrema restrângere formală, artă castiliană prin sobrietatea ei și caracterul universal spaniol, dominând orice regionalism, așa cum limba vorbită a regiunii centrale acoperă dialectele”⁶².

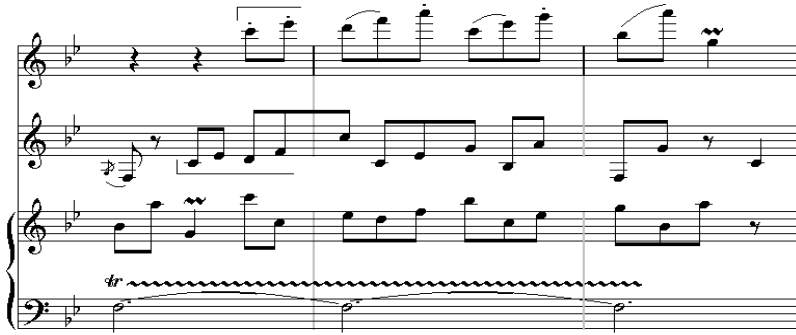


Ex. 43

Nu numai învățăturile maestrului său, Felipe Pedrell, sau admirația pe care o avea pentru Debussy, Albeniz, Ravel sau Stravinski au făcut parte din lumea lui de Falla. Nu numai Parisul antiromantic, romantismul german sau muzica medievală îi stăteau în minte. Cântecul spaniol din secolul al XV-lea, polifonia lui Tomas Luis de Victoria, Cristobal de Morales sau Palestrina, cântecul liturgic bizantin, sonatele pentru clavecin de Scarlatti sau scrierile pentru pian de Chopin, muzica lui Beethoven, Wagner, Mahler, Grieg, Mussorgski, toate acestea sunt parte dintr-un univers muzical tot atât de amplu, precum cultura și curiozitatea pentru care stau mărturie corespondența sa și însemnările din cărțile și partiturile pe care le-a studiat de-a lungul întregii sale vieți.

⁶² Radu Gheciu, *Manuel de Falla*, București, Editura Muzicală, 1964

Concertul pentru clavecin (pian), flaut, oboi, clarinet, vioară și violoncel (1926) (ex. 44) reprezintă esența stilistică a creației compozitorului: „aici îl simțim pe de Falla spaniol, așa cum percepem rezonanța românească a sonatelor pentru pian de Enescu, sau pe cea maghiară a cvartetelor de Bartok”⁶³.



Ex. 44

Muzica populară, *folclorul*, face parte, de asemenea, din universul său. Suita de *Șapte cântece spaniole* (ex. 45) este o „atât de perfectă mimare a folclorului încât creează impresia unui aranjament, rafinat, desigur, de melodii autentice”⁶⁴.



⁶³ Radu Gheciu, *Manuel de Falla*, București, Editura Muzicală, 1964

⁶⁴ Idem

Dar urmându-l pe Pedrell, de Falla recurge la el nu ca la un obiect de citat, ci ca la un izvor de inspirație și învățătură. Lucrarea neterminată *Atlantida* este cel mai bun compendiu al universului lui Manuel de Falla. Enrique Franco spunea că așa cum *Concertul pentru clavicin*, lucrarea sa precedentă, era o sinteză, tot așa *Atlantida* este o mare *summa* din punct de vedere muzical și cultural. Douăzeci de ani de compoziții, studii care, adăugate impresiilor dintr-o viață întreagă trăită cu ochii mereu deschiși, vorbesc de o mulțime de asimilări profunde: Monteverdi, polifonia spaniolă și italiană, culegerile de cântece sau poezii castiliene, muzica medievală, uneori Puccini..., și totul împreună cu rafinatele jocuri timbrale și armonice ale orchestrei, comparabile cu cele mai bune și mai bine reliefate din muzica de la Wagner la Debussy, Ravel sau Mahler.

Biblioteca lui de Falla, păstrată în arhive, păstrează cărți și partituri ce au trecut prin mâinile sale, multe conținând adnotări și observații asupra varietății detaliilor de orchestrație, de armonie etc. O multitudine de autori îi populează catalogul. *La musica es el arte mas joven. No hacemos sino comenzar*⁶⁵, și trebuie s-o credem, dacă ne gândim la caracterul atât de nou al muzicii sale. Nou, dar nu revoluționar. Nemaiauzit, dar extrem de încărcat de istorie.

De mai bine de jumătate de secol muzica spaniolă a rămas fără de Falla, dar fără-ndoială de Falla continuă să fie prezent în ea. Dragostea pentru opera sa nu a încetat să crească iar prestigiul numelui său a deschis porțile tuturor compozitorilor spanioli de după el.

Falla a personificat, cu mult sacrificiu, o operațiune aproape titanică: aceea de eliberare a Spaniei de statutul de *neînsemnat* și

⁶⁵ „Muzica este arta cea mai tânără. Nu facem altceva decât să începem.” (apud Andrés Fernandes, el diario „El País”, 1996)

provincial, pentru a o face să intre în corul națiunilor muzicale culte. Nu a fost singur, ci alături de Pedrell, Albeniz și alții care urmau aceeași direcție.

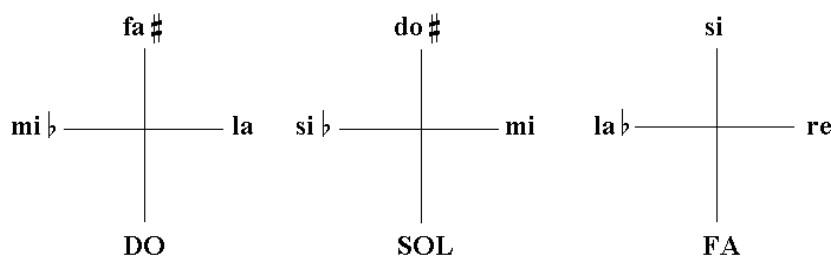
II.6. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ UNGARĂ

În Ungaria, specificul național de sorginte țărănească este adus în muzica cultă în primul rând de **Béla Bartók** (1881–1945), unul dintre muzicienii cu cea mai mare influență asupra muzicii europene a secolului XX. A colindat cu **Zoltan Kodály** (1882–1967) diferite țări pentru a culege folclor. Cei doi pionieri ai etnomuzicologiei au astfel posibilitatea să cunoască, să studieze și să valorifice apoi în lucrări diverse scări modale și ritmuri înnoitoare (exemple sunt, între multe altele, *Dansuri românești*, *Dansuri bulgare*).

Ca și în cazul lui Janacek, care creează motive muzicale pornind de la limbajul vorbit, conceptul asimilării face parte din modul intrinsec de gândire al lui Bartok, pentru care culegerea folclorului țărănesc direct de la țărani este o condiție esențială. Cu o mare capacitate de sinteză, Bartok a reușit să surprindă și să selecteze din folclor exact acele elemente autentice, nealterate, care stau la baza limbajului său:

- structuri sonore de două, trei, patru sau cinci sunete, moduri populare medievale;
- crearea *sistemului tonal-axă* format din acordurile micșorate cu septimă micșorată ce se formează pe treptele principale ale tonalității și înlocuirea funcțiilor principale cu acestea, ajungându-se la totalul

cromatic, dar nepărăsind cadrul funcționalității tonale; se obține astfel, prin relația de triton, cea numită *pol – antipol* – esențială în întreaga sa creație⁶⁶:



- armonia cvartelor suprapuse, despre care Bartok afirmă că „abundența caracteristică de salturi de cvartă din vechile noastre melodii ne-a dat ideea formării acordurilor de cvarte”⁶⁷;
- din procedeul dezacordării viorilor, prin coborârea sunetului unei corzi, a apărut ideea scordaturii tetracordale, prin care se ajunge la noi structuri modale:



- acordul cu terță dublă (major-minor), utilizat cu precădere în răsturnarea întâi, apare frecvent în creația lui Bartok, principiul „*secțiunii de aur*” ce decurge din acest acord reliefând încă un aspect prezent atât în

⁶⁶ Giuleanu, Victor, *Expunere Rezumativă a unor teme de Teoria Muzicii*, Universitatea Spiru Haret, Facultatea de Muzică, București, Editura Fundației „România de Măine”, 1997

⁶⁷ Iliuț Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, București, Editura Muzicală, 1998

construcția melodică cât și ritmică și arhitecturală, ceea ce conferă o bază matematică și științifică a actului componistic.



În ceea ce privește parametrul ritmic și implicațiile folclorului, textura poliritmică bartokiană nu se distinge prin copierea ritmurilor folclorice, ci prin preluarea din muzica populară a pricipiilor și procedeelelor de construire a discursului ritmic.

Melodica specifică stilului bartokian determină și o scriitură polifonico-eterofonică cu totul individualizată, în care varietatea ritmică se subordonează ritmului popular. Acest limbaj cu totul inedit a generat un adevărat sistem de compoziție care stă la baza întregii creații bartokiene.

Lucrarea *Mikrocosmos* prezintă o colecție de 156 de piese pentru pian, nu numai importante din punct de vedere pedagogic, dar și vitale pentru evoluția muzicii secolului al XX-lea.

În *Muzică pentru coarde, percuție și celestă* compozitorul sublimează elementele folclorice, realizând o uimitoare simbioză între modernism și tradiționalism și creând astfel un limbaj nou, bazat pe o ritmică incisivă, armonie îndrăzneță și instabilitate tonal-modală, limbaj recognoscibil, de altfel, în întreaga sa creație de sonate, concerte, piese vocale și instrumentale etc.

În muzica de scenă (*Barbă Albastră* și *Mandarinul miraculos*), tematica și limbajul muzical al lui Bartók se apropie mult de expresionism. Astfel, în lucrarea *Castelul prințului Barbă-Albastră* (ex. 46), operă într-un act, cu două personaje, este preponderent stilul

recitativic, fără ornamente, pe o ritmică încadrabilă în 2/4, 3/4, 4/4, rareori 5/4, 7/8, 9/8 sau 12/8:



Ex. 46

În *Cvartetul de coarde nr. 1, opus 7* (ex. 47), alcătuit din trei părți ce se succed fără întrerupere, fiind legate una de alta prin *attacca*, Bartók folosește ritmuri sincopate și formule de ritm, pe care el însuși le-a numit „*punctat variabil*” (expresia aparține compozitorului).



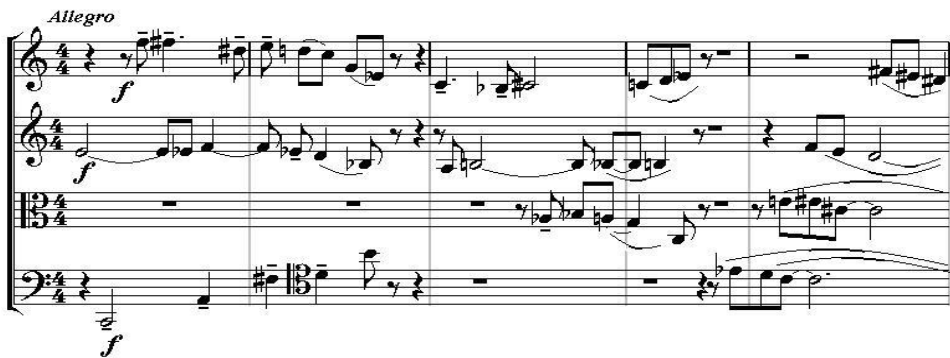
Ex. 47

Cvartetul de coarde nr. 1, opus 7 de Béla Bartók... „scris într-un limbaj modal, când intens cromatizat, când diatonic, cu rezonanțe pentatonice (alternanță ce caracterizează e fapt expresivitatea întregului cvartet), rondo-ul final se configurează prin adaptarea la cerințele formei tonale, marcate de legea cadențelor și de tratarea motivică. Temele sunt scurte, contrastante – datorită pregnanței ritmice a motivelor și a alternanței cromatic-diatonic în linia melodică – sunt bine delimitate structural, de multe ori prin cadențe tonale; dezvoltările, îmbinând tehnici polifonic-imitative cu cele de prelucrare motivic-omofonă sunt concepute ca zone autonome. Rezultă o formă clară, aproape sculpturală”⁶⁸.

⁶⁸ Laura Vasiliu, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Editura Artes, Iași, 2002

Întreaga experiență creatoare a lui Bartok este condensată în *Cvartetul nr. 4*, în care se remarcă arhitectura inedită, riguros organizată pe temeiul unui nucleu de sunete, cele cinci mișcări contrastante sunt simetric corelate în funcție de o axă centrală.

În prima parte *Allegro* (ex. 48), se distinge scriitura polifonică densă, conducerea vocilor determinând o serie de disonanțe și ritmuri pregnante, într-un discurs „plin de savante combinații contrapunctice”.



Ex. 48

Partea a doua *Prestissimo, con sordino*, - primul scherzo, se distinge prin alternanța combinațiilor de *pizzicato* cu *arco*, în timp ce partea a treia, *Non troppo lento*, „culminația expresivă și totodată valorică în înțeles estetic și psihologic [...], expresivă prin deschiderea melosului de suflu larg și prin frumusețea pedalelor armonice”⁶⁹, reprezintă o baladă de factură autentică.

„Partea a patra *Allegro pizzicato* este o pagină unică prin efectul *pizzicato*-ului preluat din tehnica instrumentală populară, originalitatea stilului bartokian fiind privită și prin prisma acestor noi procedee: lovituri

⁶⁹ G. Wilhelm Berger, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, Editura Muzicală, București, 1979

cu arcuș *ponticello* (lângă căluș), armonice, *col legno* (cu lemnul arcușului), opriri dificile tehnic, sferturi de ton și o serie de sunete de percuție, printre care și vestitul *pizzicato Bartok* (cu sonoritate aspră, fiind executat foarte aproape de căluș)⁷⁰.

Partea a cincea *Allegro molto*, ca o concluzie a întregului cvartet (având similitudini de ordin tematic cu prima parte), are la bază un ritm de dans din Oaș în măsura de 8/8 (3 + 3 + 2); astfel, „Bartok pune în perspectivă o nouă procesualitate în câmpul actului (și al actelor) de creație, aplicând devenirii generale o a doua dimensiune, anume revenirea devenirii. Într-un fel de neconfundat, fiecare parte își are finalitatea ei, dar prima pereche de mișcări revine, în ordine inversă sau răsturnată dramaturgic, sub o altă formă și cu alte semnificații, în ciuda persistenței materiei comune”⁷¹.

Între *Cvartetul de coarde nr. 4* și *Cvartetul de coarde nr. 5* se observă o serie de similitudini atât arhitecturale (cele cinci mișcări dispuse simetric, cu partea centrală *Scherzo alla bulgarese*) cât și tematice, în care predomină scriitura polifonică și ritmurile asimetrice. Prin folosirea măsurilor compuse eterogen 9/8 (4+2+3) și 10/8 (3+2+2+3), prin complexitatea scriiturii contrapunctice – fuga la patru voci din episodul central – și a sistemelor sonore, *Cvartetul de coarde nr. 5* prezintă „într-o înfățișare nouă toate aspectele tipologice caracteristice genului modern”⁷²

⁷⁰ Daniela Cojocaru, *Modalități de valorificare a limbajului folcloric în muzica de cameră românească din prima jumătate a secolului al XX-lea (1920-1950)*, Editura Europolis, Constanța, 2006

⁷¹ G. Wilhelm Berger, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, Editura Muzicală, București, 1979

⁷² G. Wilhelm Berger, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, Editura Muzicală, București, 1979

Complexitatea creației lui B. Bartok, originalitatea limbajului determinat de inedita sinteză între tradițiile muzicii profesioniste europene și practica muzicală folclorică – cea care i-a furnizat principiile și „liniile directoare ale acțiunii sale multiple de replăsmuire a micro- și macrostructurii muzicale tocmai în funcție de specificitatea organizărilor sonore genuine la care a apelat”⁷³ - constituie reflectarea unei personalități de excepție în acest peisaj al începutului secolului al XX-lea.

După cum afirmă însuși Bartok despre locul muzicii populare în creația sa, chiar și lucrările care nu au trimiteri explicite la folclor „au un spirit indescriptibil și inexplicabil, - un anume *je ne sais pas quoi* - care [...] trezește sentimentul: *această piesă nu putea fi scrisă decât de un muzician est-european*”⁷⁴.

Spre deosebire de Bartok, **Zoltan Kodaly** s-a dedicat culegerii și sistematizării folclorului țărănesc dar aceste preocupări s-au limitat la muzica ungurească asupra căreia s-a aplecat cu dăruire și pasiune, descoperindu-i elementele specifice. Întreaga sa creație (cu excepția primelor două lucrări) este străbătută de intonații și structuri preluate din folclorul țărănesc maghiar.

Cvartetul de coarde nr. 1, opus 2 (1908) este prima lucrare reprezentativă în care temele au sugestive intonații populare:



Cvartetul de coarde nr. 1, opus 2

⁷³ Clemana Liliana Firca, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900–1940)*, București, Editura Fundației culturale române, 2002

⁷⁴ Francisc Laszlo, *Bella Bartok și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2003

Folosirea modurilor pentatonice, a ritmurilor de dans popular sunt prezente în *9 piese pentru pian opus 3* (1909), *Sonatina pentru violoncel și pian opus 4* (1910), *Cântecele opus 5 și opus 6*, *Duo pentru vioară și violoncel opus 7* (1914), *Sonata pentru violoncel solo opus 8* (1915), *Cvartetul de coarde nr. 2* (1917), *Serenada pentru două viori și violă opus 12* (1920).

Bartok și Kodaly, uniți prin interesul și pasiunea pentru folclor, asimilând noile tendințe din muzica contemporană, au pus bazele unei culturi muzicale cu specific național ce se integrează prin originalitate și diversitate în cultura universală, deoarece, după cum afirmă Bartok în ultimul articol privind relația muzică populară-muzică cultă, în concepția sa și a lui Kodaly „admirația pentru muzica țărănească în sens mai restrâns, est-european, a fost aproape o nouă credință muzical-religioasă. Noi am simțit că această muzică țărănească în creațiile ei neîntinate arată un asemenea grad al perfecțiunii și frumuseții muzicale, pe care nu-l întâlnim nicăieri în afară de marile opere ale clasicilor. De altfel, entuziasmul nostru nu s-a limitat la muzica țărănească. El a îmbrățișat poezia țărănească, arta decorativă țărănească, cu un cuvânt, s-a extins asupra întregii vieți țărănești, nealterate de cultura urbană”⁷⁵.

II.7. CULTURA MUZICALĂ NAȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ

⁷⁵ Francisc Laszlo, *Bella Bartok și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2003

După ce primii pași ai creației muzicale românești fuseseră făcuți la sfârșitul veacului al XIX-lea pe calea valorificării cântecului popular, începutul secolului următor aduce cu el primele pagini de adevărată istorie a literaturii noastre muzicale; întâiele încercări odată depășite, trebuia să le succedă, ca o consecință firească, o etapă nouă, o „etapă de continuă zămislire și cristalizare”⁷⁶, „pe cât de neomogenă și de nesedimentată ca tendințe, pe atât de importantă ca acumulări”⁷⁷.

„Este o perioadă în care are loc fenomenul de intuire, descoperire și integrare în muzica cultă a valențelor expresive ale unor elemente de limbaj din folclorul românesc: scările penta- și tetracordice, omonimia major – minor, unisonul, melodica cvasi-improvizatorică, bogat ornamentată specifică stilului doinit, pendulările de secundă, intonațiile de tip semnal de bucium, inflexiunile de recitativ parlando-rubato, toate regăsindu-se într-o perfectă armonie în creația enesciană.”⁷⁸

Nu toți compozitorii români au urmat, însă, calea muzicii inspirate din filonul folcloric. Prima școală românească de compoziție, de pildă, ale cărei baze le-a pus **Castaldi**, a fost de factură postromantică și a fost urmată de **Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Ion Dumitrescu, Ion Nonna Ottescu, Alfred Alessandrescu, Constantin Nottara**.

Lucrările aparținând aproximativ primelor generații de compozitori români s-au situat, în consecință, fie pe un teren universalist

⁷⁶ Sanda Maistorovici – Hîrlav, *Miniatura românească pentru pian din secolul XX și folclorul muzical autohton*, Editura Premier, Ploiești, 2002

⁷⁷ Clemansa Firca, *Direcții în muzica românească. 1900 – 1930*, Editura Academiei R.S.R., București, 1974

⁷⁸ Sanda Maistorovici – Hîrlav, *Miniatura românească pentru pian din secolul XX și folclorul muzical autohton*, Editura Premier, Ploiești, 2002

eclectic de coloratură clasic-romantică, apoi romantic- impresionistă, fie pe terenul *academismului folcloric*, adică al soluțiilor de compromis, al încercărilor de adaptare a melosului autohton la forme și tehnici de împrumut din muzica occidentală; fenomenul nu făcea de altfel decât să-l particularizeze în muzica românească pe cel similar din creația școlilor muzicale naționale de tip romantic din estul și centrul Europei.

Dar niciuna din cele două orientări – folclorică și postromantică – ambele indispensabile dezvoltării artei noastre muzicale, nu trebuie înțeleasă ca absolută, interinfluențele fiind evidente în creațiile compozitorilor ce alcătuiau grupările respective. Nu putea fi vorba, așadar, de orientări stilistice bine conturate, mai ales în condițiile în care „compozitorii noștri au studiat în străinătate și s-au întors de acolo cu știință, dar și cu pecetea maestrului respectiv”⁷⁹.

Spre deosebire de compozitorii aparținând școlii noastre naționale din secolul al XIX-lea, făuritorii școlii naționale moderne, născută în anii de după primul război mondial, s-au adresat muzicii țărănești autentice, pentru a putea crea din elementele ei de deosebită originalitate un limbaj diferit de cel al altor culturi muzicale, oferind astfel muzicii românești șansa de a se putea afirma cu succes și dincolo de hotarele țării.

În creația compozitorilor născuți la începutul secolului al XX-lea – unii, discipoli personali ai lui Mihail Jora, Constantin Brăiloiu și George Breazu – se recunosc variate moduri de manifestare a inspirației folclorice, de la folosirea ca material tematic al unor melodii autentice populare, până la stilizarea personală a substanței folclorice, unii dintre ei

⁷⁹ Constantin Brăiloiu, apud Speranța Rădulescu – *Peisaje muzicale în România secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2002

încercând chiar să valorifice particularitățile ei melodico-ritmice în cadrul unei riguroase organizări seriale.

Constatăm, așadar, în prima jumătate a secolului trecut preocuparea compozitorilor noștri pentru găsirea unei formule optime de sincronizare cu Europa, prin recursul, însă, la o exprimare originală, românească.

În acest sens, „prima generație de simfoniști – alcătuită din **Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu, Ion Nona Ottescu, C.C. Nottara, George Enacovici** (ultimii patru componenți ai așa-numitei *școli Castaldi*) și Stan Golestan – racordează componistica românească la cea franceză de tip romantic (post-frankian), impresionist sau impresionist-debussist. Intermitent, compozitorii au chiar intuiția unui fel de impresionism local, complementar celui realizat deja în primii ani ai secolului de George Enescu.

Pe platforma solidă pe care aceștia o crează, se configurează după 1920, într-o aproximativă sincronie cu restul Europei răsăritene și centrale, școala națională modernă de compoziție.

Creația unor **Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri** ș.a. evidențiază în curând un stil național multiform, este adevărat, dar clar stratificat dependent de atitudinea *tradițională* sau *modernă* adoptată de compozitori față de muzica orală devenită *materie primă* pentru creațiile lor⁸⁰.

⁸⁰ Speranța Rădulescu – *Peisaje muzicale în România secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2002

Așadar, ceea ce distinge în primul rând modernismul muzical de cel al celorlalte arte din spațiul românesc este faptul că nașterea lui, după 1920, este aproape simultană și parțial sinonimă cu însăși configurarea, la scară generală a școlii noastre de compoziție, a unei arte naționale originale; că deci el, acest modernism, nu este efectul unei *saturații* de tradiționalism autohton, ci decizia de a răspunde *altfel* decât o făceau creatorii angajați în mod expres și programatic pe făgașul autohtoniei - de a răspunde, deci, mai îndrăzneț, mai incisiv, mai șocant, mai *în pas* cu limbajul muzical avansat al timpului acelorași imperative de edificare a unei muzici individualizate național și relevante universal.

Cronica evenimentelor de viață muzicală bucureșteană ale anilor '20-'30 precum și aceea a contractelor personale ale muzicienilor noștri cu compozitorii, operele, manifestările de vârf ale mișcării muzicale moderne sunt adeseori mai edificatoare decât partiturile înseși asupra legăturilor muzicii românești cu această mișcare. Pulsul febril al vieții muzicale internaționale, vehiculatoare a noilor valori, se transmite rapid celei bucureștene: concertele, comentariile de presă, circulația intensă a informației și schimburile de opinii crează o atmosferă artistică efervescentă, stimulativă pentru compozitori și în același timp benefică pentru sensibilizarea publicului față de arta muzicală contemporană. Numele care se impun în prim plan sunt - nu întâmplător - cele ale lui Bartok și Stravinski.

Violența *gestului* muzical, climatul exaltat, o acuitate a limbajului și nu una propriu-zis emoțională sunt cele pe care componistica

românească le-a reținut, de exemplu, din *stilul barbar* lansat de Stravinski.

Extrovertită și spectaculoasă, fără a atinge adâncimi existențiale, muzica se desfășoară adesea în registrul unor categorii și modalități estetice în fond extrinsece acestei arte, mergând de la comicul - mai rar tragicul - grotesc, de la caricatural și parodie până la frenezia dionisiacă, în partituri fie programatice, fie purtând în subtext o imagistică cvasi-vizuală, scenarii posibile; extravaganțele limbajului muzical au de cele mai multe ori un argument literar, anecdotic - declarat sau subiacent.

Pagini de inspirație *țigănească*, câteodată agresive sau caustice, care se întâlnesc în piese orchestrale semnate de **Filip Lazăr**, **Mihail Jora**, **Dinu Lipatti**, de asemenea, stridentele *Două dansuri românești pentru suflători, baterie și pian la 4 mâini* și ultimul din cele *Două capricii* pentru orchestră de **Theodor Rogalski** sau *Paparudele*, prima din cele *Două schițe simfonice* de același compozitor, ca și *Bagatela pentru violoncel (contrabas) și pian* de **F. Lazăr**, *Chindia pentru 13 instrumente de suflat și pian* și *Capriciu românesc* pentru orchestră mare de **Marcel Mihalovici**, opus-uri parodice precum *Marche juive* pentru pian (din 1925, cu o versiune orchestrală din 1927) de **M. Jora** sau *Din cătănie* (trei caricaturi muzicale pentru suflători și pian) de **P. Constantinescu**, în sfârșit, parafrazări de muzică funebră precum cele din *Înmormântare la Pătrunjel* - ultima din cele *Două schițe* de **Rogalski** - se nasc ca efect al unei optici de creație moderne - anticonvențională și



Ex. 49 Mihail Jora - *Joux pour Ma Dame - Ma Dame desire entendre du Stravinski*

Picc.

Trombe

Trgl.

Piatti

Gr. C.

Piano

The musical score for Ex. 50 is for a full orchestra. It includes staves for Piccolo (Picc.), Trombones (Trombe), Trumpets (Trgl.), Flutes (Piatti), Clarinets in C (Gr. C.), and Piano. The Piccolo plays a melodic line with eighth notes. The Trombones play a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpets play a melodic line with eighth notes. The Flutes play a melodic line with eighth notes. The Clarinets in C play a melodic line with eighth notes. The Piano plays a complex accompaniment of chords and eighth notes. The dynamics are 'f' and 'mf'.

Ex. 50 Theodor Rogalski - *Două dansuri populare românești*

Corni (Fa)

Tromba (Do)

Tromba (Si)

Pian

The musical score for Ex. 51 is for a chamber ensemble. It includes staves for Corni in F (Fa), Trombone in D (Do), Trombone in C (Si), and Piano. The Corni in F plays a melodic line with eighth notes. The Trombone in D plays a melodic line with eighth notes. The Trombone in C plays a melodic line with eighth notes. The Piano plays a complex accompaniment of chords and eighth notes. The dynamics are 'p' and 'f'.

Ex. 51 Paul Constantinescu - *Din cătănie – Trei caricaturi muzicale*

intelectualizantă și al unor proceduri de distorsionare a modelelor folclorice sau cvasi-folclorice de referință.

Plină de vitalitate și dinamism, cu o încărcătură considerabilă de achiziții tehnice, tematica muzicală este intens individualizată, în cadrul unor coordonate generale determinate de un limbaj armonic croit pe măsura structurilor melodice modale autohtone dar și a cromatismului avansat al epocii, o ritmică de mare vivacitate, obținută prin folosirea asimetriilor metro-ritmice, a poliritmiilor sau ostinato-ului deduse sau nu din folclor; orchestrații colorate, inspirate sau nu de sonoritățile de fanfară sau taraf. Creația românească va traversa astfel timpul scurs între *Presto vivace* scris de **Enescu** în 1924 și *Baccanala* din *Suita a III-a pentru pian op. 6* (1933) sau ultimul din cele *Cinci capricii pentru orchestră op. 10* (1934) de **C. Silvestri**, pagini în care vibrează deopotrivă esența autohtonă și cea universală.

Dimensiunea conceptualizantă a artei europene de avangardă este recuperată, neașteptat, de muzica românească la sfârșitul deceniului al treilea, prin suita pentru orchestră *Scoarțe* de **Zeno Vancea** (1928), subintitulată semnificativ *10 desenuri simfonice după cusături țărănești*. Prin insolita și îndrăzneța exprimare muzicală a geometrizarii ancestrale a artei folclorice românești lucrarea lui Zeno Vancea își demonstrează disponibilitatea pentru latura experimentală a muzicii, oferind în același timp muzicii românești o dimensiune nouă, constructivistă, grefată pe motive cvasi-formalizate de colind pe care le tratează contrapunctic politonal. Tendințele constructiviste se accentuează în deceniul al patrulea, în legătură directă cu atracția pe care liniaritatea polifonică politonală o exercită tot mai mult asupra compozitorilor. În acest context de rigoare și austeritate începe să compună **Matei Socor** (*Sonata pentru*

pian, de filiație hindemithiană și noncentristă tonal, este edificatoare în acest sens), iar **Constantin Silvestri** își remodelează stilul și tehnica de lucru.

Dar prima jumătate a secolului este marcată de personalitatea lui **Enescu** (creațiile sale de vârf din această perioadă sunt: *Suita I pentru orchestră* (ex. 52), ce debutează cu celebrul preludiu la unison, *Sonata a III-a pentru pian și vioară* „în caracter popular românesc”, mărturie explicită a spiritualității naționale și opera *Oedip* (ex. 53), de esență autohtonă, dar universală prin subiect și mod de abordare), a cărei apariție „a marcat momentul de aderare a culturii muzicale românești la viața muzicală europeană, căci a fost primul muzician român ale cărui lucrări au fost reprezentate și confirmate valoric în circuitul european”⁸¹. De altfel, „situația lui Enescu, fundamental diferită de cea a compatrioților săi muzicieni, îi conferă o libertate a opțiunilor și a invenției stilistice netulburată de grija afirmării românismului în cadre universale”⁸².



Ex. 52 George Enescu - *Suita I pentru orchestră opus 9* –Preludiu la unison

⁸¹ George Pascu și Melania Boțocan – *Carte de istorie a muzicii*, vol. II, Editura Vasiliana '98, Iași, 2003

⁸² Speranța Rădulescu – *Peisaje muzicale în România secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2002

Piu animato ma non troppo (♩=88)

Oedipe

Il est un breu - vage aux doub - les sa - veurs, — sau - matre a la

gorge et su - ave au coeur... — Heu - reux ce - lui qui meurt au jour qu'il est

ne; — trois fois heu - reux ce - lui qui meurt a - vant — qu'il soit ne... —

Ex. 53 George Enescu – fragment din opera *Oedip*

Dacă influența «europenismelor» se făcuse deja simțită în creațiile românești din prima jumătate a secolului (să nu uităm că, deși rămase în afara istoriei, în perioada 1931–1932, în cadrul unor concerte de muzică de avangardă de la Berlin și la cel de al 10-lea Festival internațional de la Viena, lucrări ale dodecafonistului sibian **Nobert von Hannenheim** – elev și adept al lui Schonberg – cotat de presa germană a timpului ca „cel mai tipic reprezentant al școlii schoenbergiene”, s-au bucurat de mare succes, iar *Concertul său pentru pian și orchestră nr. II* a fost considerat de aceeași critică drept „cea mai radicală” dintre compozițiile de pe afișul pe care mai figurau și lucrări ale reputatului dodecafonist E. Krenek), perpetuarea acestei influențe în unele din creațiile jumătății a doua a secolului era unul din procesele cele mai firești.

În această perioadă, de altfel, creația enesciană devine unul din reperele stilistice esențiale pentru compozitorii generației ce-i succede maestrului – Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu (prin scriitura eterofonică, tehnica microvariațională, modalismul melodic și ritmica rubato), **Ștefan**

Niculescu, Tiberiu Olah (prin modernismul radical al lucrărilor de maturitate) – ca și creația lui Bartók – ale cărui procedee componistice se regăsesc în lucrările unor compozitori ca **Drăgoi, Silvestri** sau **Ciortea**, ori în cele de început ale lui **Capoianu, Niculescu, Olah, Stroe**.

Dar în varietatea și complexitatea stilistică etalată de noile valuri de compozitori începând din anii 60, un rol important l-a jucat, fărăndoială, creația europeană de avangardă ce a hrănit gândirea creatoare a muzicienilor noștri cu concepte și tehnici de lucru noi; serialismul și serialismul integral, muzica texturală sau cea construită pe modele matematice, aleatorismul, modalismul cromatic etc., asimilate de contextul spiritual românesc au făcut posibilă surmontarea rapidă și eficace a diferențelor dintre experiența muzicală multiseclară a Europei vestice și cea îngăduită de istoria scurtisimă a muzicii culte românești.

Concertul pentru orchestră (1957) și mai târziu (1968) *Clepsidra I* de **Anatol Vieru**, *Cantata pentru cor de femei, 2 flaute, instrumente de coarde, percuție, pe versuri populare ceangăiești* (1960) și *Sonata pentru clarinet solo* (1962) de **Tiberiu Olah**, *Ritual pentru setea pământului* de



Ex. 54 Myriam Marbe - Cvartetul *Muzicile compatibile*

Myriam Marbe (1968), opera *Hamlet* (1971) de **Pascal Bentoiu**, trilogia *Orestia* (1973-1985) de **Aurel Stroe** sunt doar câteva exemple magnifice ale unei superbe victorii a compozitorilor români în bătălia cu timpul pe care muzica cultă românească nu l-a avut în istoria sa.



Ex. 55 Anatol Vieru - Narration Fur Orgel / for Organ

Ex. 56 Tiberiu Olah - *Cantata pe vechi teme ceangăești* (partea a doua – „Ura și dragostea”)

Poco maestoso ♩ = 72
molto pp cresc.

Trombe

1 *non vibr.*

2 *non vibr.*

3 *non vibr.*

4 *non vibr.*

Corni

1 *non vibr.* 1. a2

2 *non vibr.* a2

Tromboni

1 *non vibr.*

2 *non vibr.*

3 *non vibr.*

4 *non vibr.*

Ex. 57 Aurel Stroe – *Armonia II*

Lucrărilor menționate mai sus li se adaugă și creații ale altor compozitori: Ștefan Niculescu, Dan Constantinescu, Doru Popovici, Adrian Rațiu, Mircea Istrate, Cornel Țăranu. Fără a fi „cuminți într-o

temeritate girată de alții”, ci, am zice, temerari într-o cumințenie dorită de unii, **compozitorii** români fac să se audă în sălile de concerte o muzică ce demonstrează că *modelele* europene pot vibra convingător în imensa cutie de rezonanță a spiritualității românești. Formând grupul poate cel mai soliar din istoria componisticii românești, acești creatori au experimentat serialismul în formule inedite, nu din dorința expresă de aliniere la curentele europene, ci din nevoia interioară de înnoire; de altfel, serialismul lor este comparabil cu cel al americanului Milton Babitt și nu cu cel integral al europenilor Boulez sau Stockhausen.

estatico, non vibrato sempre

1) 2)

a) Saxofono alto

estatico, non vibrato sempre

1) 2)

b) Clarinetto

estatico, non vibrato sempre

1) 2)

c) Clarinetto 2

Ex. 58 Ștefan Niculescu - *Cantos* – Cântece

În paralel cu modernişti radicali ai primei generații, *moderații* Sigismund Toduță, Ludovic Feldman, Tudor Ciortea, Theodor Grigoriu, Liviu Comes, Wilhelm Georg Berger, Alexandru Pașcanu, Liviu Rusu, Nicolae Beloiu, Dumitru Capoianu își scriu muzica în *parametrii arhitectonici clasici ai genurilor*, departe de experiențele sonore *contrariante* ale Europei. Acuzați uneori regretabil de lipsa de violență a unui limbaj muzical care să exprime refuzul represiunii politice tot așa cum ceilalți sunt acuzați, la fel de regretabil, tocmai

pentru agresivitatea limbajului, *moderații* au avut un cuvânt greu de spus în muzica românească, căreia i-au multiplicat fațetele prin inovațiile ce nu li se pot totuși nega, oferind astfel sugestii alternative pentru opțiunile generațiilor următoare de creatori.

Activitate artistică și muzicologică a lui Sigismund Toduță a reprezentat o unitate organică bazată pe o experiență teoretică și practică în care valorile științifice ale culturii muzicale pe plan național și universal au fost integrate cu un caracter prospectiv și retrospectiv deopotrivă. Una dintre laturile preocupărilor sale perspective au constituit-o investigațiile întreprinse în domeniul retoricii muzicale și explorarea acestora asupra analizelor stilistice a epocilor paradigmatică ale istoriei muzicii.

La un singur aspect retoric face referiri Ștefan Angi în comunicarea *Retorica analizelor stilistice ale lui Sigismund Toduță în oglinda tratatului Formele muzicale ale Barocului în opera lui J.S.Bach*, [...] «al trecerilor metaforice», ele manifestând modul principal în care S.Toduță examina continuitatea și discontinuitatea momentelor dinamice și statice în evoluția artistică – muzicală, fie că era vorba de algoritmica epocilor stilistice, fie de plasmuirea concret – sensibilă a intimității creației.⁸³



Ex. 59 Teodor Grigoriu - *Concertul pentru dublă orchestră de cameră și oboi*

⁸³ Angi Ștefan, *Comunicarea Retorica analizelor stilistice ale lui Sigismund Toduță în oglinda tratatului Formele muzicale ale Barocului în opera lui J.S.Bach în cadrul simpozionului Sigismund Toduță, 2002*, www.sigismundtoduța.ro

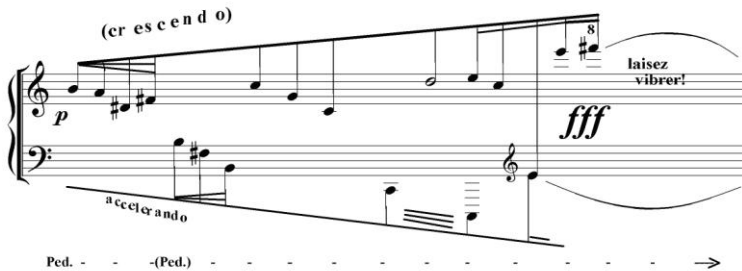
Adagio. Corale.

Ex. 60 Wilhelm Berger - Coral din *Simfonia a X-a* cu orga

Radicalii din a doua generație – cum îi definește Speranța Rădulescu în *Peisaje muzicale în România secolului XX* abordează, cu aceeași îndrăzneală a primilor radicali, limbaje și tehnici de compoziție din cele mai novatoare. Născuți în perioada 1935 – 1945, ei aduc în planul componisticii românești din anii '70–'80 orientări noi: „spre muzica spectrală, cu insistența pe un sunet original, spre cea de meditație, incantatorie, spre extragerea unor principii de compoziție din morfologia folclorului românesc (unii compozitori fiind și cercetători în acest domeniu), ajungând la definirea unor arhetipuri, spre diverse modalități de integrare a aleatorismului (mai mult sau mai puțin controlat), a minimalismului, a teatrului instrumental sau a muzicii electroacustice”⁸⁴.

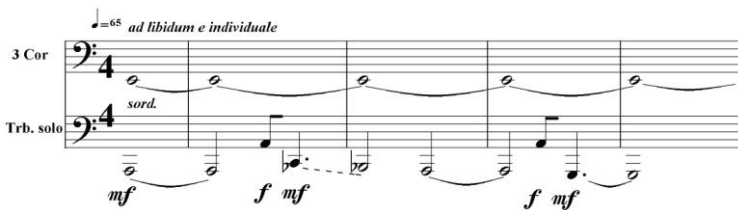
Fără pretenția de a-i numi pe toți creatorii acestei generații, îi amintim pe: **Dan Buciu, Maya Badian, Nicolae Brînduș, Corneliu Cezar, Nicolae Coman, Corneliu Dan Georgescu, Liviu Glodeanu,**

⁸⁴ Valentina Sandu-Dediu – *Muzica românească între 1944 – 2000*, Editura Muzicală, București, 2002



Ex. 64 Octavian Nemescu - *Spectacol pentru o clipă*

Aspectele stilistice enumerate mai sus, împreună cu scriitura pe texturi eterofonice, în parte aleatorice, determină caracteristica multor lucrări aparținând compozitorilor din această generație, dar reprezintă și coordonatele principale ale creatorilor născuți în perioada 1946 – 1958, din care îi amintim pe: **Liana Alexandra, Mihnea Brumariu, Costin Cazaban, Maia Ciobanu, Liviu Dănceanu, Violeta Dinescu, Irina Hasnaș, Călin Ioachimescu, Adrian Iorgulescu, Sorin Lerescu, Șerban Nichifor, Valentin Petculescu, Christian Alexandru Petrescu, Adrian Pop, Fred Popovici, Doina Rotaru, Andrei Tănăsescu.**

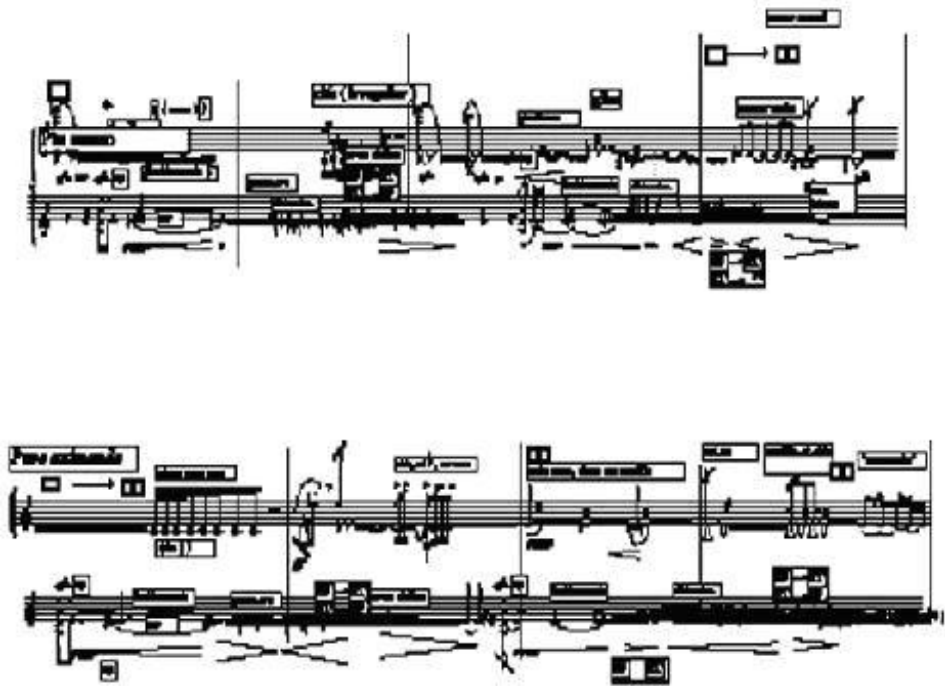


Ex. 65 Liviu Dănceanu - *Șapte zile. Ziua a II-a*

Ex. 66 Adrian Ioregulescu - *Cvartetul nr. 2*

Generația cea mai tânără de compozitori, în care se numără: **Irinel Anghel, Ana Maria Avram, George Balint, Christian Wilhelm Berger, Adrian Borza, Iulia Cibișescu, Dora Cojocaru, Dan Dediu, Dana Cristina Probst, Nicolae Teodoreanu, Livia Teodorescu – Ciocănea, Mihaela Stănculescu – Vosganian** și alții, spre deosebire de precedentele, beneficiind de deschiderea spre occident prin burse și premii de creație, s-a desprins mai ușor de influența măștrilor lor din perioada studiilor și încearcă să-și definească drumul stilistic. „Explorarea folclorului românesc, balcanic sau extra-european, scriitura eterofonică, tehnici electronice, spectrale, dialogul creator cu tradiția clasică într-un postmodernism inedit: toate aceste tendințe se regăsesc în piesele acestor compozitori.”⁸⁵

⁸⁵ Valentina Sandu-Dediu – *Muzica românească între 1944 – 2000*, Editura Muzicală, București, 2002



Ex. 67 Ana Maria Avram – fragment de muzică electroacustică

III. ORIENTĂRI ȘI TENDINȚE ÎN MUZICA AMERICII CENTRALE ȘI DE SUD ÎN SECOLUL XX

Pentru a înțelege mai bine imaginea de ansamblu, dar și semnificația profundă a orientărilor și tendințelor muzicale desfășurate în America Centrală și de Sud pe parcursul secolului XX, considerăm necesară o scurtă incursiune în istoricul consecințelor de esență umanistă ale ocupației spaniole.

În orice civilizație elementele umaniste se manifestă înainte de toate în cultură, în creația artistică și abia apoi în viața cotidiană a oamenilor, pentru ca, în cele din urmă, să se stabilească la nivel de concepție asupra lumii și, în fine, să se convertească în norme etice, estetice, politice, religioase etc.

Acesta este motivul pentru care, dacă se dorește abordarea problemei tendințelor umaniste în lumea iberoamericană, primul demers trebuie să fie unul de analiză profundă a creației artistice – deopotrivă de sorginte populară și cultă – materializată în adevărate monumente de cultură ce s-au gravat adânc, în timp, în memoria oamenilor.

Dar pe cât de tentant e subiectul, pe-atât de anevoioasă este analiza aplicată acestei lumi pluraliste prin excelență și în interiorul căreia s-a realizat poate cea mai complexă sinteză culturală, pentru că rădăcinile ei se întind de ambele părți ale Atlanticului și s-au hrănit deopotrivă din patru continente.

III.1. LATINITATE ȘI UMANISM PE TERITORIUL AMERICII CENTRALE ȘI DE SUD

Civilizația iberoamericană, al cărui substrat este cultura mediteraneană europeană, este produsul de sinteză-simbioză culturală organică a trei milenii, în care remarcăm ca principale jaloane:

- romanizarea peninsulei iberice;
- încorporarea ei califatului arab;
- recucerirea sa ulterioară;
- formarea statelor spaniol și portughez;
- expansiunea lor în teritorii din Africa și America în perioada marilor descoperiri geografice;
- proclamarea independenței popoarelor din posesiunile de peste ape și formarea statelor latinoamericane.

Consecință firească a acestei istorii, civilizația iberoamericană s-a dezvoltat ca parte a trunchiului culturii europene, având, însă, multe inserții culturale din Orientul Apropiat, Africa, America precolumbiană. Sprijinindu-se pe moștenirea romano-creștină în versiunea sa catolică, această civilizație a primit, așadar, totodată, aportul culturilor: feniciană, africană, cartagineză, iudaică, din Roma antică, celtică, gotică, arabă și numeroase culturi indigene, între altele ale civilizațiilor centramericane și andine. Recombinările tuturor acestor elemente și tendințe foarte particulare pe baze creștine de sorginte hispano-portugheză (ca urmare a evanghelizării peninsulei iberice) s-au realizat în condițiile deosebit de

grele ale Contrareformei (al cărui poate cel mai important centru a fost Spania) și, mai târziu, ale intervenției Sfintei Alianțe în peninsula iberică.

Oricum, după contactele sale milenare cu lumea asiatică și cea africană, lumea iberică era pregătită pentru întâlnirea cu culturile americane și asimilarea creatoare a moștenirii lor. Dar în acest context, trebuie subliniat și apreciat interesul și respectul manifestate de Coroana Spaniei pentru elementele umaniste – fie tribale, fie sociale – din cultura Americii Centrale și de Sud din perioada precolumbiană, chiar dacă, în *elanul* lor de cuceritori, hispanicilor le-au mai trebuit vreo trei sute de ani până să înțeleagă și să și respecte pe deplin valoarea tezaurului cultural indigen, în legătură cu care mărturii erau puținele scrieri ale unor cronicari vechi din partea locurilor, dar și scrieri ale descendenților acestora, integrați în timp în societatea nobiliară iberoamericană.

Marile descoperiri geografice și incorporarea teritoriilor africane, asiatice și americane în monarhiile spaniolă și portugheză, în ciuda formei barbare a cuceririlor, au dat un impuls nemaivăzut anterior gândirii umaniste care s-a afirmat în Europa în Secolul Luminilor.

Teologii dominicani au exercitat o influență foarte mare asupra politicii împăratului Carlos V în posesiunile spaniole de peste mări. În 1525 a fost fondat *El Consejo Real Supremo de las Indias*, prezidat de preceptorul spiritual al împăratului, mai-marele dominicanilor, Garcia de Loayza, unul din principalii inițiatori ai noilor legi din 1542 care proclamau transformarea indigenilor în adevărați supuși, convertiți în sclavi. Mai târziu, coroana spaniolă a interzis folosirea termenului de cucerire cu referire la posesiunile de peste ape ale Spaniei (în America). Ideile umaniștilor privind condamnarea cuceririi Americii și a regatelor

indiene, privind egalitatea indigenilor, africanilor și europenilor, privind interdicția transformării lor în sclavi nu s-au realizat în practică și s-a continuat exploatarea rapace a posesiunilor de peste ape. Fără îndoială, faptul că în America de sud și centrală, spre deosebire de America de nord, s-a dezvoltat o sinteză a culturilor este în mare parte meritul umaniștilor. Cu siguranță, ei au creat sute de vocabulare ale limbilor indigene, au fondat numeroase școli pentru ca tinerii indigeni să poată învăța în limba lor. Au adunat mărturii despre regimul economic, social, politic și despre culturile societăților indigene precolumbiene.

De fapt, ca și antecesorii universalști, umaniștii tragici au inițiat o nouă tendință umanistă în cadrul americanismului, care a pregătit terenul pentru independența popoarelor latinoamericane de la începutul secolului al XIX-lea.

Americanismul reflecta o nouă etapă în dezvoltarea sintezei-simbiozei culturale în posesiunile de peste mări ale Spaniei și Portugaliei în recunoașterea egalității în drepturi a popoarelor lor, plecând de pe pozițiile teoriei dreptului natural.

În America spaniolă întâlnim motive umaniste în opera precursorilor independenței: peruanul Juan Pablo Vizcardo y Guzman, ecuadorianul Francisco Javier Eugenio Santacruz y Espejo, columbianul Francisco Jose de Caldas, venezuelenii Simón Rodríguez, Andres Bello și Francisco de Miranda.

Independența Statelor Unite, Revoluția franceză, ciclul revoluțiilor din Pirinei, care au acoperit cea mai mare parte a secolului al XIX-lea și o parte considerabilă a secolului al XX-lea, au marcat criza ideologiei Secolului Luminilor și a formelor umanismului proprii acestui secol.

Deja din etapa anterioară, în America spaniolă gândirea umanistă relevase insuficiența principiului inițial și necesitatea complementării lui cu principiul diversității. Această întâlnire intuitivă a fost confirmată de experiența existenței independente în secolele XIX și XX a republicilor latinoamericane care luptau pentru egalitatea drepturilor în relațiile lor internaționale și care respingeau uzul forței pentru soluționarea conflictelor interstatale. Inspirate din gândirea umanistă, aceste norme se convertesc în parte integrantă a dreptului internațional american și se afirmă în practicile relațiilor interamericane din secolul al XX-lea.

După războiul hispano-american, în țările iberoamericane se accentuează tendința de solidaritate a popoarelor iberoamericane. Generația 98, cum a fost numită intelectualitatea spaniolă de la începutul secolului al XX-lea, avea în general o orientare umanistă. Scriitorul Juan Valera și discipoli săi, eseiștii acestei generații, vegheau asupra cauzelor decadenței din Spania începând din secolul al XVII-lea în fanatismul religios, în ideea de exclusivitate a națiunii spaniole și rolul său special în istoria mondială, în tendința trufașă care s-a extins în națiunea spaniolă începând de la recucerirea peninsulei și cucerirea Americii.

Culmile gândirii umaniste spaniole a secolului al XX-lea sunt Miguel de Unamuno și Jose Ortega y Gasset.

În America latină a secolului al XX-lea tendința umanistă se manifestă într-un mod foarte energic și s-a exprimat, de exemplu, în opera genialei poetese ciliene Gabriela Mistral, a scriitorilor creatori ai stilului realismului magic precum: Alejo Carpentier, Gabriel Garcia Marquez, Augusto Roa Bastos, Miguel Angel Asturias. Această poziție

se exprimă în muzica compozitorului brazilian Heitor Villalobos, în gravurile și în pictura murală din Mexic.

Nu întâmplător în lumea iberoamericană un rol special în tradiția umanistă îl joacă Argentina, prin dezvoltarea moștenirii iluminismului argentinian legat de numele lui Juan Lafinur, Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverria și Domingo Faustino Sarmiento, adică generația 1837.

Gândirea argentiniană elaborează în secolul al XX-lea *la concepción del hombre*. În acest sens este foarte valoroasă moștenirea lui Alejandro Korn și a discipolilor săi Jose Ingenieros și Francisco Romero.

Ingenieros a lăsat eseuri asupra formării noului om cu o nouă morală. Dezvoltând ideile fenomenologice ale lui Husserl, Romero a prezentat ideea unității între ființa umană și lume ca fundament al filosofiei omului și categoria de intenționalitate ca orientare a conștiinței umane către lumea care ne înconjoară. El concepe conștiința intențională ca pe o conștiință obiectivizatoare ce crează o nouă realitate. Romero examinează natura dublă a omului considerat ca activitate pură, ca un complex de acte spirituale ale fiecărui individ. Lucrarea sa capitală, Romero a numit-o *Teoria del hombre*.

Cu aceste idei, dezvoltându-le totodată, a polemizat de pe poziții axiologice Rizieri Frondizi, care și-a intitulat una din scrieri *Introducción a los problemas fundamentales del hombre*. Rizieri Frondizi considera că libertatea omului nu este obiectivă în sine, ci dependentă de valoare, ceea ce are importanță în aspectele etice și estetice ca premiză necesară pentru creație.

Toate acestea au pregătit terenul pentru ca chiar în Argentina să apară o nouă direcție a gândirii umaniste și a mișcării corespunzătoare Siloismului, legat de activitatea lui Mario Rodriguez Cobos - Silo.

Într-o altă țară latinoamericană, Mexic, tot în secolul XX se observă atenția specială a filosofiei pentru problema omului. Aici accentul se deplasează pe căutarea particularităților omului mexican și, mai amplu, ale omului latinoamerican. Fondatorul acestei căutări, dar nu atât pe terenul raționalismului, cât pe baze intuitive, a fost Antonio Caso. Discipolul său, Samuel Ramos, a făcut începutul în elaborarea filosofiei ființei mexicane, ceea ce s-a reflectat mai ales în lucrarea sa *Perfil del hombre y de la cultura en México*, din 1934, după care a prezentat problematica noului umanism, chemat să apere caracterul național, ființa culturii mexicane, America latină în general, în fața pericolului înstrăinării.

Un alt filosof mexican, Leopoldo Zea, și-a concentrat eforturile în investigarea esenței latinoamericane care să nu necesite garanții din afară și, cu acest obiectiv, s-a orientat în construirea filosofiei istoriei latinoamericane.

Fundamentalismul permite și el să facă să renască artificial sau să prelungească conștiința mitologizată când credința în această conștiință este respinsă de experiența socială cotidiană. Ca regulă generală, nu este un semn al manifestării forței, ci un simptom al declinului civilizației determinate sau al formației statale date, perimată din punct de vedere istoric. În asta rezidă esența sa istorică și socială.

În lumea iberoamericană, fundamentalismul s-a legat strâns, de exemplu, de prăbușirea monarhiei absolute și s-a exprimat cu o forță specială în războiul pentru moștenirea spaniolă.

În secolul al XX-lea, tendințele umaniste se manifestă nu atât prin respectarea tradițiilor deja existente, cât prin afirmarea (în concepția asupra lumii, în creația artistică, în viața cotidiană) priorității valorilor umane universale, a sentimentului bucuriei de a trăi, a valorii proprii în legătură cu toate celelalte referitoare, între altele, la elementele naționale, etnice, sociale, politice și religioase.

Plecând de la acest punct de vedere, motivele umaniste se revelează în diferite mișcări și acțiuni, lucrări de literatură și artă.

Bineînțeles, în umanismul contemporan se pot întâlni forme foarte diferite ale gândirii și acțiunii.

În această diversitate, în lipsa dogmatismului, a unor modalități de disciplinare rigide, se înrădăcinează forța creativă a umanismului contemporan. Aceasta încearcă să dezlănțuie potențialul creator al personalității, să-l ajute să se dezvolte integral în corespondență cu datele sale naturale și sociale, în revelarea în sine însuși și în ceilalți a unor noi posibilități ale rezervelor de energie, în dedicarea creației.

Dar în cultura iberoamericană contemporană tendințele umaniste contemporane au particularități speciale, trăsături comune determinate. Stilul baroc, dominant în peninsula iberică de-a lungul Secolului de Aur, și-a exprimat caracterul contradictoriu și forța de sinteză culturală în această regiune. De aceea el a fost asimilat și dezvoltat și într-un alt colț al lumii mediteraneene, în regiunea balcano-danubiană pe de o parte și în posesiunile de peste mări ale Spaniei și Portugaliei pe de altă parte, înainte de toate în America Latină.

Perceperea ființei umane și a dramei sale, a caracterului contradictoriu al naturii sale se exprimau aici prin intermediul barocului,

atât în literatură cât și în pictură, muzică, arhitectură și de asemenea în peisaje după natură. Această percepție s-a reflectat și în filosofie.

În noua situație a secolului al XX-lea, această moștenire s-a convertit în modernism, în varianta sa iberoamericană, în realismul magic care, prin metodele sale proprii cercetează și exprimă natura contradictorie a ființei umane, durerile sale, suferințele și bucuriile sale.

III.2. ECOURI SPANIOLE ÎN MUZICA CULTĂ A AMERICII LATINE

În ciuda tuturor cunoștințelor de istorie propriu-zisă, formularea muzica cultă de inspirație spaniolă din Europa și America Latina poate deconcerta în primul moment din punct de vedere ... geografic, căci alăturarea Europei de America Latină sub *cupola* subiectului *muzică* ar trimite cu gândul, în primele momente, mai degrabă la un cuplu de teritorii cât de cât apropiate și nu la nivel de continente, ci, cel mult, de țări sau, rămânând totuși în planul macrostructurilor teritoriale, ar părea mai fundamentată comparația Europa – America de Nord prin prisma conservatorismului bătrânului continent în raport cu mereu avangardismul nordamerican.

În momentul în care conștientizăm, însă, că Spania se constituie în elementul de legătură, aducerea în atenție în paralel a celor două continente se motivează; dar și așa, numai până la un punct, fiindcă e ca și cum am pune în cântar creația muzicală cultă de inspirație folclorică a unei țări cu creația muzicală cultă ce are la bază același izvor, dar

apartine unor compozitori străini de teritoriul izvorului de inspirație. Vom încerca să dăm o explicație acestei ultime afirmații.

Țară europeană, vecină a Franței al cărui Paris a dat vreme îndelungată tonul muzicii pe continent, Spania nu-i putea lăsa indiferenți pe compozitorii din afara granițelor ei – cu atât mai puțin pe cei din imediata ei apropiere – din măcar două motive: pe de o parte, particularitățile muzicii și dansurilor ei populare au avut întotdeauna darul de a atrage atenția și a stârni imaginația mai mult – se pare – decât au putut-o face alte zone folclorice ale Europei, iar pe de altă parte, existența centrelor – le-am putea numi chiar școli – de creație spaniole din secolul al XIX-lea în imediata apropiere a Parisului, capitala unanim recunoscută a muzicii europene, a permis o permanentă circulație a valorilor și a creatorilor lor (așa se explică, cu siguranță, și faptul că cei mai mulți compozitori ce s-au lăsat fascinați și conduși în actul creației de melosul și ritmica populară spaniolă au fost francezi). Rezumând, în condițiile date, compozitori nespainoli au creat muzică cu autentică rezonanță spaniolă.

Dacă luăm ca reper tot secolul al XIX-lea și ne gândim la țările Americii Latine, *influența* muzicii populare spaniole asupra creației culte era un fapt de la sine înțeles; de mai bine de trei sute de ani, spaniolii erau acolo *la ei acasă*. Nu făceau decât să-și valorifice propria artă de sorginte folclorică. Așadar, deși pare paradoxal, era normal ca ecourile Spaniei să fie mult mai puternice pe teritoriul american decât pe cel european.

Vom încerca să creionăm, mai mult sau mai puțin concret, reperele muzicii culte de inspirație spaniolă în spațiul european și cel latinoamerican. Și pentru că din punct de vedere muzical, așa cum

remarcam anterior, America Latină a fost mai aproape de Spania decât Europa, ne pare oportună abordarea prioritară a coordonatelor muzicii culte de inspirație spaniolă din America Latină.

Pentru a justifica modul de abordare a acestei secțiuni a subiectului, este necesară precizarea că, în momentul de față, o listă făcută publică a compozitorilor latinoamericani numără aproximativ 1000 de nume care acoperă ultimele patru secole, cu o distribuție crescătoare în timp, deci cu maximă în secolul al XX-lea, în speță în a doua jumătate a lui. Această realitate a obligat la orientarea către o prezentare de ansamblu a fenomenului muzical cult latinoamerican, detalierea lui pe țări (America Latină – Centrală și de Sud – cuprinde 27 de state), secole, curente și tendințe, școli componistice, perspective fiind posibilă numai într-un cadru mult mai larg.

Înainte de prezentarea propriu-zisă însă, sunt necesare câteva precizări:

1. Dacă în Europa secolelor al XIX-lea și al XX-lea apelul la folclorul spaniol s-a constituit într-o formă de naționalism ori a oferit impresionismului șansa unui colorit exotic, în țările latinoamericane folclorul și muzica cultă spaniolă au reprezentat tot mai mult – începând din secolul al XV-lea – formele fundamentale de manifestare artistică muzicală, folclorul indigenilor rămânând în conul de umbră al culturii din zonă timp de mai multe sute de ani;

2. Ceea ce a ajuns în America Centrală și de Sud constituia – în ambele forme de manifestare – rezultatul unor multiple influențe euroafroasiatice care, grefate pe fondul muzical existent în teritoriile Spaniei și Portugaliei, au dat naștere la ceea ce cunoaște ca muzică spaniolă;

3. Această muzică spaniolă, transplantată în zona Americii Centrale și de Sud a mai suferit o dată influența muzicii negrilor africani, influență manifestată cu precădere asupra aspectelor ritmice și metrice;

4. Fondul spaniol de bază a fost, am putea spune, periodic alimentat și de elemente din *țara mamă*, atât prin exodurile de populație determinate de evenimente nefericite ce au zguduit Europa în special în secolul al XX-lea (este suficient, credem, să amintim de exodul galicienilor), cât și prin compozitorii spanioli emigranți care s-au stabilit în America Latină în aceleași împrejurări.

Rezultă astfel că în teritoriile ocupate de conchistadori în secolul al XV-lea muzica cultă era de esență spaniolă cu influențe formale italiene în primul rând, iar folclorul spaniol ce fusese convertit în varianta oficială a folclorului zonei alimentase și continua să alimenteze creațiile de muzică cultă. În aceste condiții, este lesne de înțeles de ce ceea ce s-a numit naționalism în muzica europeană se putea realiza pe teritoriul Americii Latine prin recursul la muzicile indigenilor, singurele care ar fi putut asigura individualitatea, originalitatea nu numai în raport cu ceea ce se întâmpla în Europa, dar și semnele distinctive pentru muzica cultă din diversele zone ale teritoriilor ocupate. Cu alte cuvinte, folclorul spaniol putea asigura doar în Europa calificativul de muzică cu un specific național; în America Latină rolul lui a revenit folclorului indigen ce a fost grefat pe muzica cultă deja fundamental spaniolă.

III.3. REPERE ÎNNOITOARE ÎN MUZICA LATINOAMERICANĂ ÎN SECOLUL XX

Fenomenul ce se manifestă cu cea mai mare relevanță în arta latinoamericană de la începutul secolului al XX-lea îl constituie preocuparea (chiar graba, s-ar putea spune) celei mai mari părți a creatorilor de artă de a descoperi și valorifica adevăratul *accent* național.

Trăsăturile caracteristice ale începutului naționalismului din secolul al XIX-lea – având drept componentă fundamentală muzica spaniolă – cu înclinația sa pentru formele miniaturale, cu prezența pianului în toate saloanele, cu titlurile pitorești ale contradansurilor, dansurilor, cântecelor și cu utilizarea textuală a citatelor melodice și ritmice, deschiseseră deja un drum. Provenite din muzica populară, ariile de dans erau *el jarabe* și *el contradanza* în Mexic, *el landú* și *la modinha* în Brazilia, *la habanera* și *el danzon* în Cuba, *la sambas* și *las vidalitas* în Argentina, *el vals criollo* în Venezuela. Numai că, din punct de vedere armonic și structural, se manifesta evident fidelitatea pentru stilul romantic european, chiar dacă lucrările unor personalități se convertiseră în punți între estetica muzicală romantică a anilor 800 (de la care pleacă) și un nou limbaj, în care se afirmă naționalul anilor 900.

Prima perioadă de după război adusesese cu sine un soi de risipire a credinței în favoarea supremației culturii europene. Puțin înainte, în 1910, avusese loc revoluția mexicană.

Se formaseră partidele socialiste cu o tendință naționalistă marcată și având în frunte lideri populari de talia lui Anibal Ponce sau Jose Carlos Mariátegui. Ia naștere un curent de exaltare a valorilor naționale ca garanție a unei rădăcini patriotice puternice.

Reînvierea conștiinței naționale îi determină pe muzicieni, artiști plastici și scriitori la efortul de a se întâlni în același ideal, în interiorul propriilor realități. Cultura tinde să se impună ca element de autodefinire, în unele locuri mai timid, în altele de o manieră mai convingătoare.

Mulți compozitori latinoamericani ai acelor ani, profesioniști sau diletanți, se mulțumeau cu folosirea în creațiile lor a ariilor populare cu cea mai mare răspândire, fără nici o pretenție estetică de fond. În această primă fază, care este definită de directorul și eseistul uruguaian Hugo López Chirico ca *protonaționalism*, întâlnim compozitori ca Felipe Villanueva (1862 – 1893) în Mexic, Ignacio Cervantes (1810 – 1884) în Argentina, Francisco Manuel da Silva (1795 – 1864) în Brazilia și Ramón Delgado Palacios (1867 – 1902) în Venezuela.

Apărarea unei arte autohtone pe teritoriul american a fost, fără-ndoială, o caracteristică a perioadei. Între 1920 și 1940, curentul folcloric naționalist a cuprins întreaga Americă, cu pretenții - nu întotdeauna izbutite - de universalitate.

Rezultatul cel mai generalizat a fost achiziția de *isme* europene, folosirea de imagini *naționale*, din care rezulta clar preocuparea pentru producerea unei arte tipice fiecărei regiuni care în același timp să fie capabilă să se ofere și în chip de contribuție la muzica universală.

Două drumuri marchează acest curent al secolului XX:

- primul, limitat la exhibarea pitorescului local în interiorul unei tendințe europene;
- cel de-al doilea, caracterizat prin originalitate și independență, capabil să traducă accentul propriu.

La începutul secolului, apare o generație de compozitori cu siguranță mai *tehnici*. Unii dintre ei au o formație riguroasă și, mai mult, nerăbdarea de a da muzicii latinoamericane o proiecție formală și estetică în termeni de identitate regională. Dar cunoașterea muzicii care îi leagă de folclor este destul de superficială, neexistând încă o cercetare muzicologică de bază în acest sens. Astfel, materialele folosite sunt transplantate pur și simplu în interiorul normativelor limbajului muzical european cunoscut în primul rând prin intermediul Spaniei, al compozitorilor și muzicii ei culte, apoi prin Paris și Milano. Voința de a produce o operă cu rădăcini în folclor este manifestă, dar rezultatele încă se lasă așteptate. Acestei faze, pe care López Chirico o identifică ca *naționalism subiectiv*, îi aparțin compozitori ca Manuel Ponce (1882 – 1942) în Mexic, considerat ca autentic pionier al mișcării naționaliste din regiune, Alexander Levy (1864 – 1948) și Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) în Brazilia, Alberto Williams (1862 – 1952) în Argentina, Humberto Allende (1885 – 1959) în Chile. Trebuie remarcat faptul că toți și-au făcut studiile în Europa, în special la Paris și Milano (Williams a fost discipolul lui César Franck, de exemplu).

Cu Heitor Villa Lobos am putea spune că acest proces atinge stadiul de maturitate. Villa Lobos, competent violoncelist, a fost, asemenea lui Mussorgski, un compozitor autodidact ca formație. Între

1905 și 1910 s-a dedicat călătoriilor prin toată Brazilia, culegând muzică populară de diferite genuri. Pentru această epocă, el însuși admite influențele lui Wagner și Puccini, iar procesul de asimilare al muzicii din țara sa se află abia la început. În 1918 îl cunoaște în Brazilia pe Darius Milhaud și Arthur Rubinstein care îl stimulează să meargă să trăiască la Paris unde se va și stabili pentru o perioadă de șase ani. Întors în Brazilia, devine indiscutabil muzicianul cel mai influent al țării sale și unul din cei mai importanți ai zonei. Din creația lui Villa Lobos (aproximativ 200 de lucrări) este interesant de remarcat lucrarea *Bachianas Brasileiras* (1930 – 1945), în care a realizat o muncă analogă celei a lui Bartók, sintetizând minunatul contrapunct al lui Bach și materiale provenite din folclorul brazilian. Identificarea lui Villa Lobos cu folclorul său s-a făcut în așa măsură încât la un moment dat a ajuns să spună *El folklore soy yo*.

Nașterea muzicologiei oferă specialiștilor o nouă și deosebit de prețioasă unealtă de cercetare. Evoluția ei are loc în paralel cu creația, dar depinzând, totuși, una de cealaltă.

În panorama noii estetici a secolului al XX-lea, peruanul Daniel Alornia Robles (1871-1942) reprezintă o figură esențială. Inițiator al cercetării muzicologice în țara sa, culegerile sale de melodii populare, însoțite de note etnografice, constituie tot atâtea aporturi fundamentale inestimabile. Creația sa componistică numără piese pentru pian, cântece pentru voce și pian, soliști și cor. Opera *Illa Cori*, al cărui subiect este inspirat din cucerirea Quito-ului de Huayna Cápac, conține un fragment numit *Himno al Sol*, desfășurat pe citate meloritmice pentatonice care oferă o viziune andină ce s-a păstrat în timp ca stereotip. Zarzuela *El*

condor pasa se bazează pe ritm de *cashua quiza* (melodia cea mai cunoscută de pe planetă – după unii comentatori).

Alți compozitori precum Theodoro Valcárcel (1900 - 1942), Alfonso de Silva (1903 - 1937), Roberto Carpio (1900) și Carlos Sánchez Málaga (1904) ridică etapa de creație de inspirație folclorică la un nivel mult mai elaborat. Maestrul Andres Sas crează în aceeași manieră, adăugându-se astfel la lista compozitorilor *stilizatori*.

În această fază de maturitate, pe care am putea-o califica drept *naționalism obiectiv*, întâlnim o conștiință serioasă a autenticității materialului folcloric folosit: cunoașterea sistemului de scări muzicale din care derivau înălțimile, cunoașterea tipului specific de poliritmie și polimetrie al muzicii folclorice și, în mod special, cunoașterea posibilităților structurale ce derivă din acest tip de muzică.

Despre o perioadă de adevărate sinteze în muzica latinoamericană se poate vorbi, însă, la jumătatea secolului, când se fac remarcă compozitori ca mexicanul Carlos Chavez (1899-1978) și compatriotul său Silvestre Revueltas (1899-1940), cubanezii Amadeo Roldan (1900-1939) și Alejandro Rodriguez Caturla (1906-1940) și brazilianul, indiscutabil propulsor al muzicii folclorice a țării sale, Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Silvestre Revueltas, poate cel mai interesant dintre compozitorii mexicani ai vremii, își asumă o postură de avangardă națională impregnată de o estetică personală pe care o valorifică într-o creație superior structurată și înnoitoare. Spre deosebire de Chávez, Revueltas caută influențele Mexicului cotidian, a Mexicului care se exprimă *în tumultul piețelor, în culorile vii și stridente*, în sfârșit, în oamenii acelui Mexic al anilor 30. Între 1937 și 1938 Revueltas scrie poemul simfonic

Sensemaya, lucrarea sa poate cea mai importantă. În ea utilizează poemul cu același nume al cubanezului Nicolás Guillén (poem ce are ca subtitlu *Canto para matar una culebra*⁸⁶) construit în jurul unui refren cu funcții pregnant fonetice: *Mayombe-Bombe-Mayombé*, din care Revueltas își derivă concepția ritmică a lucrării, ajungând la o impresionantă bogăție de planuri și culori instrumentale.

Trebuie specificat că naționalismul latinoamerican – ca formă de expresie fundamentală a acelor vremuri – nu s-a manifestat în toate țările în același timp. Pe de altă parte, heterogeneza culturilor latinoamericane a determinat coexistența acestor forme de naționalism cu alte estetici, așa încât nu este posibilă o delimitare geografică și temporală precisă a proceselor despre care e vorba.

În Argentina, mișcarea naționalistă este reprezentată de Juan José Castro și Alberto Ginastera. Ginastera a studiat pianul și compoziția la Conservatorul Național de Muzică din Buenos Aires. În 1942 a obținut o bursă Guggenheim care i-a permis să studieze la Tanglewood cu Aaron Copland. Întors în Argentina, a fondat la începutul anilor 60 *el Centro de altos Estudios Musicales al Institutului Torcuato di Tella*, care a avut o importanță capitală pentru generația următoare de compozitori. În Ginastera (care a fost un activ profesor de compoziție), ca și în Castro, se poate detecta tranzitul inechivoc între posturile naționaliste până la pozițiile cele mai apropiate ale așa-numitei muzici contemporane (mai ales cea care pornește de la principiile muzicale ale celei de-a doua școli vieneze. Cu siguranță există o diferență de limbaj între *Doce Preludios Americanos* din 1944 și *Cantata Para Una América Mágica* din 1960,

⁸⁶ Cântec de omorât o viperă

ambele ale lui Ginastera. Această distanță nu face decât să ne confrunte cu faptul că naționalismul muzical în America Latină ajunsese la declin, după ce atinsese stadiul de maximă splendoare. Motivul este clar; tezele naționaliste ajunseseră în zonă când se opera una din cele mai radicale revoluții în limbajul muzical occidental: suspendarea conceptului de tonalitate și amplificarea universului sonor considerat apt de a fi înlocuitor ca material de compoziție. John Cage experimentase deja cu el *pianul preparat* în *Amores* din 1943 și folosisese I Ching-ul ca generator de valori aleatoare în *Music of changes* pentru pian, din 1951; și asta numai pentru a da un singur exemplu.

Alți compozitori cu aceeași orientare din mulții pe care i-am putea numi sunt: Amadeo Roldán - cubanez (1900-1939), Juan Orrego-Salas, chilian (1919) care urmează un proces analog celui al lui Ginastera, Eduardo Fabini, uruguaian (1882-1950), Antonio Estévez, venezuelean (1916-1988), Andrés Sas, peruan (1900-1967), Guillermo Uribe Holguín, columbian (1880-1971).

Pe un alt plan, specii de cântec și dans, care se mențineau încă în stadiul folcloric, se văd lansate masiv pentru a fi valorificate comercial de către mediile acelei epoci. *Vidalas, sambe, chacareras, zamacuecas* sunt transcrise în partituri. Este momentul în care apare *jazz-ul* ca una din expresiile cele mai originale și spontane născute în America. Este momentul triumfului răsunător al *tango-ului* la Paris.

În acest context a izbucnit al doilea război mondial care a *temperat*, pentru mai mulți ani, evoluția noii estetici muzicale ce tocmai reușise să se contureze prin creații remarcabile.

Războiul a avut consecințe dezastruoase din multe puncte de vedere nu numai în Europa; în a doua jumătate a secolului al XX-lea,

panorama americană era marcată și ea de puternice convulsii politice și de o serioasă criză economică și mai ales socială.

Producția muzicală începând din anii 60 și până în zilele noastre rămâne de revizuit și în mod special aceea care se încadrează în ceea ce López Chirico denumește *postnaționalism autoafirmativ*, așa cum rămâne de studiat și expresia acestei orientări la noile generații de compozitori latinoamericani. Rămâne de revăzut, de asemenea, fantastica experiență care a însemnat activitatea Institutului din Tella din Buenos Aires pentru creația muzicală din zonă, cu atât mai mult cu cât problematica identității muzicii culte latinoamericane pare să continue a fi în vigoare.

În Mexic, texte cu origini și teme diverse, scrise cu scopul de a face cunoscut unul din curentele estetice cele mai importante pentru istoria artei sonore din zonă – naționalismul – sunt reunite în cartea *En la más honda música de selva*, publicată în colecția *Lecturas mexicanas. Cuarta Serie, de la Dirección General de Publicaciones de Conaculta*. Cartea analizează trăsăturile caracteristice ale lucrărilor muzicale ale compozitorilor Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Candelario Huízar, Luis Sandi, Miguel Bernal Jiménez y José Rolón. Aici se specifică faptul că muzica națională mexicană și-a făcut simțită prezența începând din 1928, odată cu apariția Orchestrei Simfonice Naționale și s-a încheiat trei decenii mai târziu, cu moartea lui José Pablo Moncayo.

După splendoarea atinsă prin orientarea națională și cea izbutită prin ascetismul formal al neoclasicismului, muzica a pătruns, în a doua jumătate a secolului al XX-lea – și în America Latină – în câmpul larg al experimentărilor și s-a supus tot mai mult unor criterii de cosmopolitism major. După părerea lui Alejo Carpentier: „... no debe aceptarse como

dogma que el músico latinoamericano haya de desenvolverse forzosamente dentro de una órbita nacionalista. Bastante maduros estamos ya - habiendo dejado tras de nosotros ciertas ingenuidades implícitas en el concepto mismo de nacionalismo - para enfrentarnos con las tareas de búsqueda, de investigación, de experimentación, que son los que, en todo momento de su historia, hacen avanzar el arte de los sonidos, abriéndole veredas nuevas. Pero, en tales tareas, un buen conocimiento del ámbito propio es de suma utilidad”⁸⁷ (1977).

O dată tonalitatea destrămată și intrându-se din plin pe drumul trasat de dodecafonism și serialism, linia pe care o urmează creația latinoamericană după anii 60 se înscrie în așa numitele tehnici de avangardă: postserialism, aleatorism, stocastică și mai noile tehnici de muzică concretă și electronică ce vor conduce curând către muzica electroacustică.

Ecouri hispanice se mai aud, dar ele sunt din ce în ce mai rare și din ce în ce mai slabe în *corul* generațiilor tot mai tinere de compozitori.

Creația argentinianului Alberto Ginastera este un exemplu clar de ceea ce folclorul începuse să fie în a doua jumătate a secolului al XX-lea pentru America Latină, după cum generația de compozitori a anilor 50 din Perú reprezintă, prin ceea ce a lăsat în urmă, o sinteză a întregului proces compozițional de sorginte națională. Edgar Valcárcel, Enrique Iturriaga, Enrique Pinilla sunt trei reprezentanți ai acestei generații care a

⁸⁷ „... nu trebuie să se accepte ca dogmă că muzica latinoamericană trebuie să se dezvolte forțat în cadrul unei orbite naționaliste. Suntem deja destul de maturi - am lăsat în urma noastră anumite naivități implicite în însuși conceptul de „naționalism” - pentru a ne confrunta cu misiunile de căutare, investigație, de experimentare care sunt acelea ce, în toate momentele istoriei, au făcut ca arta sunetelor să avanseze, deschizându-le cărări noi. Totuși, în astfel de misiuni, o bună cunoaștere a propriului ambitus este de o enormă utilitate.”

adus Peru-ul pe scena internațională și care, căutând un nou limbaj muzical, a găsit în texturile folclorice autohtone un izvor privilegiat de creativitate și expresie.

IV. CONCLUZII

Începând cu ruptura pe care a presupus-o Impresionismul, panorama artistică a secolului XX, aceeași în artele plastice ca și în muzică, se va schimba enorm; diferența se poate rezuma într-un termen pe care îl folosesc istoricii, dezagregarea fenomenului artistic; adică, dacă până acum existau perioade mari precum Barocul sau Romantismul în care se integrau toți artiștii din toate artele, de acum înainte nu va mai exista o mișcare unică integratoare, ci vor apărea diverse în același timp și se vor succeda și cu rapiditate.

Dacă examinăm domeniul artelor plastice, constatăm că până în 1940 apar nu mai puțin decât următoarele tendințe: Postimpresionismul, Simbolismul, Modernismul, Expresionismul, Fauvismul, Cubismul, Futurismul, Dadaismul, Suprarealismul și Arta abstractă și, cu ele, nu am citat decât pe unele din cele apărute.

În domeniul muzicii, se întâmplă ceva foarte asemănător; am spune că, mai mult, fiecare mare muzician tinde să creeze arta sa independentă, diversele stiluri se vor succeda cu mare rapiditate și prin asta studiul epocii se îngreunează enorm.

Muzica încetează de a mai fi un fenomen realizat în cadrul anumitor națiuni pentru ca apoi să se internaționalizeze; compozitorii lasă deoparte caracterul naționalist pentru a face o artă universală.

Dar secolul al XX-lea s-a remarcat și prin faptul de a fi deschis căi noi în ceea ce privește relația operă – realitate, realitate în întregul înțeles al conceptului. Compozitorul devine mai implicat în diferitele etape ale produsului final, de la geneza sonoră până la anumite condiții acustice și de multe ori estetice ale sălii de concert. Omul și muzica sa încep să se confunde, să se identifice tot mai mult într-un tot, în general, convertit într-un fenomen plenamente particular, irepetabil. În interiorul acestei fuziuni intime se află executantul – interpret care va avea în sarcina sa anumite decizii ce vor pune la punct desăvârșirea finală.

Una din caracteristicile care predomină de-a lungul secolului este gândirea liberă. Compozitorul nu mai este dispus să respecte reguli scolastice; asta nu înseamnă că nu le respectă sistematic, ci își rezervă doar timp pentru a le revizui și contrazice, rupând astfel atavica presiune psihologică pe care o produce asupra subiectului o școală *structurată și inamovibilă*. Renunțarea treptată la imaginea clasică a partiturii este o consecință firească a schimbărilor fundamentale din structura sistemului muzical; astfel, unul din aspectele legate de indeterminism îl constituie adoptarea metodelor grafice și vizuale în locul notației muzicale tradiționale, urmărindu-se de multe ori realizarea de efecte vizuale estetice în sine, chiar provocatoare. Uneori dificultatea acestor *jocuri vizuale* face ca explicațiile partiturii să fie mai orientative decât partitura însăși.

Așadar, secolul al XX-lea nu pune capăt doar hegemoniei funcționalismului lui Rameau.

După primul Război Mondial, în lumea care fusese distrusă de conflagrație au loc mari schimbări. Își fac apariția noi mijloace de expresie datorate progresului științific, se perfecționează enorm

electronica, invențiile se succed cu mare rapiditate, asta atrage consecințe imediate pentru arte, care vor participa la această mobilitate fără precedent. Continuă să apară mișcări caracterizate prin limbaje specifice, dar fără puțință de generalizare din cauza accentuatelor tendințe individualiste ale creatorilor.

Ruperea efectivă cu trecutul muzical în favoarea unui nou limbaj estetic se va întâmpla totuși după al doilea Război Mondial, când această schimbare este dusă până la capăt în totalitate și în expresia sa maximă prin serialismul integral și indeterminare. Această schimbare radicală conduce la asimilarea elementelor muzicale ca independente, autosuficiente, permutabile, la saturația cromatică, dispersia registrelor, dispersia ordinii metrice în căutarea unui nou limbaj estetic care se bazează – mai mult decât pe relații și individualități – pe căutarea unei mase sonore unice, pe conceperea operei pe atributele sale globale mai mult decât pe cele singulare. În contrapartidă, publicul rămâne mult mai departe de noile curente estetico-filosofice; se speră, totuși, odată cu trecerea anilor, într-o apropiere de ele încetul cu încetul.

BIBLIOGRAFIE

1. ADORNO, Theodor W, *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr (P. Siebeck), Tübingen, 1949
2. ALEXANDRA, Liana, *Relația dintre formele muzicale și formele geometrice*, revista *Muzica*, București nr. 4/1994
3. ALEXANDRESCU, Romeo, *Debussy*, Editura Muzicală, București, 1962
4. ALEXANDRESCU, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, trad. De Mirela Adăscăliței, Șerban Anghelescu, Mara Chirițescu și Ramona Jugureanu, Editura Univers, București, 1999
5. ALEXANDRU, Tiberiu, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Editura Muzicală, București, 1958
6. ANGHEL, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1997
7. ANGLES, Higinio, *La musica española des de la edad media hasta neustros dias*, Biblioteca Central Barcelona, 1941
8. ANTOKOLETZ, Elliot, *Twentieth-Century Music*, New Jersey, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1992
9. BĂLAN, George, *Cazul Schoenberg*, Editura Muzicală, București, 1974
10. BĂLAN, George, *Eu, R. Wagner*, București, Editura Tineretului, 1965

11. BĂLAN, George, G. *Enescu*, București, Editura Muzicală, 1962
12. BALTAZAR, Loredana, *Aleatorismul, o doctrină a negației?*, Revista *Muzica*, serie nouă, Anul VIII, nr. 2(30), București, 1997
13. BAZIN, Germain, *Historie de l'avantgarde en peinture*, Paris, 1969
14. BENTOIU, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975
15. BENTOIU, Pascal, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1971
16. BENTOIU, Pascal, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984
17. BERGER Wilhelm, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, Editura Muzicală, București, 1979
18. BERGER Wilhelm, *Dimensiuni modale*, Editura Muzicală, București, 1979
19. BERGER, Wilhelm, *Estetica sonatei moderne*, Editura Muzicală, București, 1984
20. BERGER, Wilhelm, *Estetica sonatei contemporane*, Editura Muzicală, București, 1985
21. BLAGA, Lucian, *Fețele unui veac* (1926), în: B. L., *Zări și etape* (1945), Prefața de B. L., text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, 1968
22. BLAGA, Lucian, *Spațiul mioritic* (1936), în: B. L., *Trilogia culturii* (ed. II), Cuvânt înainte de Dumitru Ghișe, București, 1969
23. BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Mainz, 1963; Lausanne, Gonthier, 1964
24. BRÂNCUȘI, Petre, *Istoria muzicii românești*, Editura Muzicală, București, 1969

25. BRÂNCUȘI, Petre, *Muzica românească și marile ei primeniri*, Editura Muzicală, București, 1978-1979
26. BREAZUL, G., *Pagini din istoria muzicii românești*, Editura Muzicală, București, 1966-1981
27. BRUMARU. Ada, *Alban Berg și disimularea atitudinilor romantice*, în: *Studii muzicologie*, vol. XX, București, 1987
28. BUCIU, Dan, *Elemente de scriitură modală*, Editura Muzicală, București, 1984
29. BUGHICI, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1977
30. BUGHICI, Dumitru, *Repere arhitectonice în creștia muzicală românească contemporană*, Editura Muzicală, București, 1982
31. BURNET, James, *Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance*, London: Gollanez, 1979
32. CAZABAN, Costin, *Olivier Messiaen la 70 de ani sau înțelepciunea uimirii*, în revista *Muzica*, București, nr.12/1978
33. CĂLINESCU, George, *Principii de estetică*, Editura Junimea, Iași, 1996
34. CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității – Modernism, Avangardă, Decadență, Kitsch, Postmodernism* (traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Postfață de Mircea), Editura Univers, București. 1995
35. CÂRNECI, Magda, *Arta anilor'80. Texte despre postmodernism*, Editura Litera, București (1996)
36. COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Editions du Seuil, 1990
37. CHASE, Gilbert, *The Music of Spain*, New York, Ed.Dover, 1959

38. CHAILLEY, Jacques, *Traite historique d'analyse musicale*, Paris, Alphonse leduc, 1974
39. CHAILLEY, Jacques, *40 000 de ani de muzică*, Editura Muzicală, București, 1967
40. COJOCARU, Daniela, *Modalități de valorificare a limbajului folcloric în muzica de cameră românească din prima jumătate a sec. Al XX-lea (1920-1950)*, Editura Europolis, Constanța, 2005
41. COLLAER, P., *La musique moderne*, Paris, 1965
42. COMES, Liviu, *Lumea polifoniei*, Editura Muzicală, București, 1984
43. COSMA, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești. 1898-1920*, VIII, București, 1988
44. COSMA, Octavian Lazăr, *Oedipul enescian*, Editura Muzicală, București, 1967
45. COSTINESCU, Gheorghe, *Olivier Messiaen*, în revista *Muzica*, București, nr.9/1966
46. COZMEI, Mihai, *Muzica la sfârșit de mileniu în căutarea personalității de astăzi și de mâine*, Iași, 1994
47. CRISTESCU, Carmen, *Repere muzicale*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005
48. CRISTESCU, Carmen, *Sunete – culori*, Editura UNMB, București, 2005
49. CRISTESCU, Carmen, *Randuri pestrițe*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2008
50. CUCLIN, Dimitrie, *Tratat de estetică muzicală*, Editura Tiparul "Oltenia", București, 1933
51. DAHLHAUS, Carl, *Nationalism in Music*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980

52. DEDIU, Dan, *The Phenomenology of Musical Perception*, revista *Muzica*, București, nr. 3/1994
53. DE MICHELI, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, în românește de Ilie Constantin, Editura Meridiane, București, 1968
54. DEMARQUEZ, Suzanne, *Manuel de Falla*, Philadelphia: Chilton, 1963
55. DRIMBA, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984
56. DRIMBA, Ovidiu, *Pagini despre cultura europeană*, Excelsior-Multi Press, București, 1994
57. DUȚICĂ, Gheorghe, *Fenomenul polimodal în viziunea lui Oliver Messiaen*, Edit. Artes, Iași, 2004
58. DUȚICĂ, Gheorghe, *Universul gândirii polimodale*, Editura Junimea, Iași, 2004
59. DUȚICĂ, Gheorghe, Laura, Vasiliu, *Structură, funcționalitate, formă. (Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical)*, Artes, Iași, 1999
60. EISIKOVITS, Max, *Introducere în polifonia vocală a sec. XX*, Editura Muzicală, București, 1976
61. FIRCA, Clemansa Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante – și – interbelică a secolului al XX-lea (1900-1940)*, Edit. Fundației culturale române, București, 2002
62. FIRCA, Clemansa, *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală românească*, I, II, în : SCIATMC, tom 17, nr. 2 , București, 1973
63. FIRCA, Gheorghe, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura Muzicală, București, 1966

64. FIRCA, Gheorghe, *Direcții în muzica românească (1900-1930)*, Editura Academiei R.S.R., București 1974
65. FIRCA, Gheorghe, *Permanențe și înnoiri în muzica de cameră contemporană românească*, în *Muzica*, București, 11/1973
66. FIRCA, Gheorghe, *Structuri și funcții în armonia modală*, Editura Muzicală, București, 1988
67. FRANCO, Enrique, *Manuel de Falla y su obra*, Madrid, Publicaciones Espanolas, 1976
68. GARCÍA-MONTES, José, Manuel, *Postludio: Creación pianística en el siglo XX*, Filomusica – revista en Internet, nr.40/2003
69. GHECIU, Radu, *De Falla*, Editura Muzicala, București, 1964
70. GHYKA, Matila C., *Estetica și teoria artei*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981
71. GIUIEANU, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986
72. GOLÉA, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi* (1975), vol. II, trad. Din franceza de Lida Igirosianu, București, 1987
73. GOLDWATER, Robert, *Privitivismul în arta modernă*, trad. din engleză de Doina Racoviceanu, București, 1974
74. GOLÉA, Antoine, *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris, 1954
75. GRIGORIU, Theodor, *Olivier Messiaen*, în revista *Muzica*, București, nr.3/1989
76. HABA, Alois, *Probleme actuale ale creației și unele referiri la muzica românească*, Revista *Muzica*, București, 1957
77. HERMAN, Vasile, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Editura Muzicală, București, 1977

78. HERMAN, Vasile, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București, 1982
79. HOOPER, J., *Un portret al noii Spanii*, art., London, 1987
80. HUTCHEON, Linda, *Politica postmodernismului* (traducerea de Mircea Deac), Editura Univers, București, 1997
81. ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. II, Editura Muzicală a UCMR, București, 1995
82. ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. III, Editura Muzicală a UCMR, București, 1997
83. ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, Editura Muzicală a UCMR, București, 1998
84. ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. V, Editura Muzicală a UCMR, București, 2001
85. IORGULESCU, Adrian, *Timpul Muzical, Materie și metaforă*, Editura Muzicală, București, 1988
86. IORGULESCU, Adrian, *Timpul și comunicarea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1991
87. JAMIN, Jacqueline, *Histoire de la musique*, Editions Musicales, Paris, 1984
88. MACHLIS, Joseph, *Introduction to contemporary music*, W.W. Norton & Company, New York, 1961
89. MARCO, Tomas, *Historia de la musica Española: Siglo XX*, Vol. 6, Madrid, Editura Alianza Musica, 1983.
90. MARINO, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969
91. MAȘEK, Victor Ernest, *Arta și matematica – introducerea în estetica informațională*, Editura politică, București, 1972

92. MESSIAEN, Olivier, *Tehnique de mon langage musical*, 2 vol., Alphonse Leduc, Paris, 1944
93. MESSING, Scott, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg / Stravinsky Polemic*, Rochester: University of Rochester Press, 1996
94. MILHAUD, Darius, *Polytonalite et atonalite* in *La revue Musicale*, nr. IV, Paris, 1923
95. MITCHELL, T., *Flamenco Deep Song*, art., Yale University Press, 1994
96. MOOSER, A. R., *Regards sur la musique contemporaine*, Paris, 1921-1946
97. MUNTEANU, Viorel, *Întâlnirea compozitorilor români cu dodecafonia*, în *Roman Vlad, Istoria dodecafoniei*, Editura Național, București, 1998
98. MUNTEANU, Viorel, *Roman Vlad, exeget al operei stravinskiene*, în *Roman Vlad, Recitind Sărbatoarea primăverii de Stravinski*, Editura Național, București, 1998
99. MUNTEANU, Viorel, *Roman Vlad – Modernitate și tradiție*, Editura Muzicală a UCMR, București, 2001
100. NECHIFOR, Șerban, *Anamorfoza sonoră*, revista *Muzica*, București, nr. 6/1985
101. NEDELCUȚ, Nelida, *Aspecte de notație modernă în creația pianistică românească*, în *Muzica*, 2/1996
102. NEMESCU, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983
103. NICULESCU, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980

- 104.NICULESCU, Ștefan, *Un nou "spirit al timpului" în muzică*, în Caiete critice nr. 1-2, București, 1986
- 105.NICULESCU, Ștefan, *Întâlnire cu Messiaen*, în revista *Muzica*, București, nr.3/1992
- 106.NOMMICK, Yvan, *"La vida breve" di Manuel de Falla*, Granada, 1997
- 107.OCNEANU, Gabriela, *Istoria muzicii universale*, vol.I, Editura Artes, Iași, 1993
- 108.ORTEGA Y GASSETTE, Jose , *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică* (1925), București, 2000
- 109.PASCU, George, BOȚOCAN, Melania, *Carte de istorie a muzicii vol.I-II*, Editura Vasiliana '98, Iași, 2003
- 110.PERSICHETTI, Vincent, *Twentieth-Century Harmony*, New York, W. W. Norton and Company, 1961
- 111.POPOVICI, Doru, *Introducere în opera contemporană*, Editura Muzicală, București, 1974
- 112.POPOVICI, Doru, *Muzica românească contemporană*, București, Editura Albatros,1970
- 113.POPOVICI, Doru, *Cântecul iberic*, București, 1974
- 114.PRIETO, Claudio, *Compositores espanioles de hoy*, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo,1982
- 115.RĂDULESCU, Floricica Irena, *Începuturile istoriei modernismului muzical. Impresionismul în sunet și culoare*, Editura Europolis, Constanța, 2005
- 116.RĂDULESCU, Speranța, *Microstructuri melodice enesciene subordonate principiului sonată*, în: *Studii de Muzicologie*,vol.XX, Editura Muzicală, București, 1987

- 117.RAPA, Constantin, *Teoria superioară a muzicii, vol. I: Sistemele tonale*, Editura Media Musica, 2001
- 118.RAȚIU, Adrian, *Sistemul armonic al lui Skriabin*, revista *Muzica* nr.2/1972, București
- 119.SĂRĂCESCU, Daniel, *Influența limbajului folcloric asupra creației românești pentru pian din prima jumătate a secolului XX*, Editura UNMB, București, 2008
- 120.SACHELARIE, Adriana, BRUMARIU, Liviu - *Curs de istoria muzicii universale*, UNMB, uz intern
- 121.SAGARDIA, Angel, *Viața și opera lui Manuel de Falla*, Editura Muzicală, București, 1987
- 122.SANDU-DEDIU, Valentina, *Wozzeck. Profeție și împlinire*, Editura Muzicală, București, 1991
- 123.SANDU-DEDIU, Valentina, *Muzica nouă între modern și postmodern*, Editura Muzicală, București, 2004
- 124.SANDU-DEDIU, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002
- 125.SANDU-DEDIU, Valentina, *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, București, Editura Muzicală, 1997
- 126.SCHAEFFER, Pierre, *La Musique concrète*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967
- 127.SCHONBERG. Arnold, *Fundamentele compoziției muzicale (traducere și adaptare Neonila negura și Alexandru Hrubaru)*, Editura Institutului Național pentru Societate și Cultura Română, Iași, 1998
- 128.SCHUBART, C.F.D., *O istorie a muzicii universale*, Editura Muzicală, București, 1983

- 129.STERN, Max, *Conceptul de timp în compozițiile care presupun nedeterminarea și improvizație*, revista *Muzica*, București, nr. 2/1994
- 130.STOIANOV, Carmen, *Neoclasicism muzical românesc, secolul XX*, Editura Fundației „România de mâine”, București, 2001
- 131.STRAVINSKI, Igor, *Poetica muzicală*, Editura Muzicală, București, 1967
- 132.STROE, Aurel, *Un aspect al problemei limbajului în muzica contemporană*, revista *Muzica*, nr.6/1966, București
- 133.SUBIRA, José, *Histoire de la musica*, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1951
- 134.SUBIRA, José, *La musique espagnole*, Presses universitaires de France, Paris, 1959
- 135.ȘTEFĂNESCU, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998
- 136.TIMARU, Valentin, *O evoluție a organizărilor sonore din prima jumătate a secolului al XX-lea*, în *Lucrări de muzicologie*, vol.10-11, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1979
- 137.TIMARU, Valentin, *Curs de forme și analize muzicale, vol. I: Morfologia și structura formei muzicale*, Academia de Muzică “Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1993
- 138.TROCAN, Lelia, CARTU, Emil, *Enciclopedie de muzică universală*, Editura enciclopedică, București, 2000
- 139.TERÉNYI, Ede, *Structuri de straturi acordice în muzica contemporană*, în *Lucrări de muzicologie*, vol.6, Conservatorul Gh.Dima, Cluj – Napoca, 1970

140. TERÉNYI, Ede, *Tipuri de "clusters"*, în *Lucrări de muzicologie*, vol.7, Conservatorul Gh.Dima, Cluj – Napoca, 1971
141. TERÉNYI, Ede, *Armonia – factor determinant al evoluției culturii muzicale europene*, în *Lucrări de muzicologie*, vol.10 – 11, Conservatorul Gh.Dima, Cluj – Napoca, 1979
142. TERÉNYI, Ede, *Armonia muzicii moderne (1900 – 1950)*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001
143. TIMARU, Valentin, *O evoluție a organizărilor sonore din prima jumătate a secolului al XX-lea*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 10-11, Conservatorul Gh.Dima, Cluj – Napoca, 1979
144. TÜRK, Hans Peter, *Organizări ale materialului sonor în baza proporționalității intervalice*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 17-18, Conservatorul Gh.Dima, Cluj – Napoca, 1985
145. ȚĂRANU, Cornel, *Elemente de stilistică muzicală*, Conservatorul Gh. Dima, Cluj – Napoca, 1985
146. ȚĂRANU, Cornel, *Obsesia simetriei la Webern*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 17-18, Cluj-Napoca, 1985
147. ȚĂRANU, Cornel, *Confluența Enescu – Messiaen și reflectarea ei în muzica contemporană românească*, în *Lucrări de muzicologie*, vol.3, Conservatorul Gh.Dima, Cluj – Napoca, 1967
148. VANCEA, Zeno, *Creația muzicală românească, secolele XIX – XX*, vol.II, Editura Muzicală, București, 1978
149. VANCEA, Zeno, *Polifonia modernă*, Revista Muzica nr.4/1980, București
150. VANCEA, Zeno, *Câteva idei despre muzica de avangardă*, Revista Muzica, București 1984

- 151.VARGA, Ovidiu, ȘTEFĂNESCU, Ioana, ILIUȚ, Vasile, *Curs de istoria muzicii universale*, UNMB, uz intern
- 152.VARGA, Ovidiu, *Fenomenul Stravinski*, Revista Muzica, nr.7, 1971
- 153.VARGA, Ovidiu, *Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX (Quo vadis musica? II)*, Editura Muzicală, București, 1981
- 154.VASILIU, Laura, *Structură și formă în muzica atonală, în vol. "Structură. Funcționalitate. Formă (Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical)"*, de Gh..Duțică și Laura Vasiliu, Editura „Artes”, Universitatea de Arte „G.Enescu”, Iași, 1999
- 155.VASILIU, Laura, *Rolul funcționalității tonal – armonice în structurarea formei postromantice*, în Revista Muzica, nr. 1/2001
- 156.VASILIU, Laura, *Articulația și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă*, Editura Artes, Iași, 2002
- 157.VATTIMO, Gianni, *Sfârșitul modernității*, traducere de Ștefan Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1993
- 158.VIANU, Tudor, *Estetica(1934-1936)*, Ediția 4, București, 1968, partea a-III-a
- 159.VIERU, Anatol, *Cartea modurilor (I), (De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice)*, Editura Muzicală, București, 1980
- 160.VIERU, Anatol, *Teoria modernă a modurilor și atonalismului (În jurul unei cărți)*, în revista Muzica, București, nr.10/1986
- 161.VIERU, Anatol, *Câteva considerațiuni asupra minimalismului repetativ (Post – scriptum la studiul "Palindroame muzicale")* în Revista Muzica, București, nr.2/1992
- 162.VIERU, Anatol, *Cuvintele despre sunete*, Cartea Românească, București, 1994

- 163.VIERU, Anatol, *O teorie muzicală pentru perioada postmodernă*, Revista *Muzica*, serie nouă, anul V, n.2 (18), București, aprilie – iunie, 1994
- 164.VLAD, Roman, *Recitînd «Sărbătoarea primăverii» de Igor Stravinski*, Editura Național, București, 1998
- 165.VLAD, Roman, *Stravinski, traducere de Eugen Costescu*, Editura Muzicală, București, 1967
- 166.VLAD, Roman, *Storia della dodecafonia, Edizione Suvini – Zerboni, Milano, 1958*; traducere de *Irina Passa și Viorel Munteanu*; ediție îngrijită și adăugită, studiu, note și comentarii de Viorel Munteanu, Editura Național, București 1998
- 167.VOGT, Hans, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1982
- 168.VOICULESCU, Dan, *Structuralismul și polifonia*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 8-9, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1979
- 169.VOICULESCU, Dan, *Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană*, în *Revista Muzica*, București, nr.6/1974
- 170.WEBERN, Anton, *Calea spre muzica nouă*, Editura Muzicală, București, 1988
- 171.XENAKIS, Iannis, *Musique formelles*, Editions Richard-Masse, Paris, 1963
- 172.XENAKIS, Iannis, *La crise de la musique sérielle*, În: *Musique, Architecture*, Casterman, Paris, 1971
- *** *Dicționar de termeni muzicali* (coordonator științific Zeno Vancea), București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984
- *** *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers enciclopedic, 2000

- *** *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972
- *** *Dicționar de termeni literari*, coordonare și cuvânt înainte Al. Săndulescu, București, 1976
- *** *Dictionaire encyclopédique de la musique*. Sous la direction de Denis Arnold (1983) Editions Robert Laffont, S.A. Paris, 1988
- *** *Dictionary of contemporary music*, New York, 1974
- *** *A dictionary of twentieth century composers*, Londra, 1973
- *** *Enciclopedia de los grandes compositores*, Pamplona Salvat S.A. de Ediciones, 1984
- *** *Enciclopedia della Musica, Milano, Ricordi*, vol. I-VIII, edited by Eric Bloom Macmillan and Co LTD, London, 1954
- *** GROVE, George, *Dictionary of music and musicians*, The Macmillan Company, New York, 1945
- *** *Histoire de la musique, sous la direction de Roland Manuel*, vol. I-II, Paris, Librairie Gallimard, 1963
- *** *La musica contemporanea*, Salvat Editores, S. A., Barcelona, 1979
- *** *Lives and Legends of Flamenco: A Biographical History*, Society of Spanish Studies, Madrid, 1964
- *** *Poesia*, Revista Ilustrada de informacion poetica, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991
- *** *The New Oxford History of Muzsic*, vol.I-X, London, Oxford University Press, 1957-1974