

Iulia Cibișescu - Duran

***Structuri polimorfe
în postmodernismul muzical românesc***

**Editura MediaMusica
2002**

Julia Cipăescu - Dănuș

Structuri polimerice
cristaline și amorfe

Tehnoredactare: **Adrian Ilina**

ISBN 973 - 85220 - 5 - 6

2005

INTRODUCERE

I. Termenul de postmodernism – istoric.

Mult controversatul postmodernism – acest sindrom “fin de siècle”¹, atât de greu de sintetizat într-un concept unic tocmai datorită individualizării maxime a stilurilor, apare pentru prima dată ca noțiune în sintagma “pictura postmodernă” a pictorului englez John Watkins Chapman, care definea în jurul anului 1870 fenomenul plastic european subsecvent picturii impresioniste franceze. Termenul reapare, patruzeci de ani mai târziu într-o lucrare din 1917 a lui Rudolf Pannwitz, *Die Krisis die europaischen Kultur*, postmodernismul fiind chemat aici să desemneze “nihilismul și colapsul valorilor în cultura europeană”². Ulterior, termenul de postmodernism va desemna fie “o reacție minoră față de modernism, latentă deja în aceasta”³, fie al patrulea stadiu al istoriei occidentale după Evul Întunecat (675-1075), Evul Mediu (1075-1475) și era modernă (1475-1875) - la autori ca D. C. Somervell și Arnold Toynbee (1947), fie instaurarea unei culturi universale de masă după cea elitistă (în concepția istoricului culturii Bernard Rosenberg⁴ cât și a istoricului britanic Geoffrey Barraclough⁵).

Dupa anii '70, personalități ale culturii contemporane precum: Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean-Francois Lyotard, Ihab Hassan, Frederic Jameson ș. a. vor construi adevărate teorii ale postmodernismului, definindu-l, ca și modernismul de altfel, nu ca și categorie specifică pentru anumite discursuri culturale particulare⁶ (arhitectură, literatură sau muzică) ci ca o **categorie epistemică** (ce determină toate discursurile existente).

În concepția lui Michel Foucault, categoriile epistemice țin de un substrat de profunzime al istoriei, de o “rețea prediscursivă de coerențe și de reguli ce contituie nivelul cel mai profund al cunoașterii”⁷.

În lucrarea sa fundamentală *Postmodernism or the cultural Logic of Late Capitalism* criticul american Frederic Jameson relaționează stadiile culturale succesive al modernismului și ulterior postmoderne cu fazele sistemului capitalist astfel încât:

- a. **primul modernism**, caracterizat de **teoria reprezentării realității**, i-ar corespunde în plan economic “**capitalismul de piață**”
- b. **celui de-al doilea modernism**, denumit “the moment of modernism” caracterizat printr-o distanțare între referentul extern și semnul lingvistic (acesta din urmă fiind semiautonom) i-ar corespunde ceea ce Lenin numea “monopolism” sau “imperialism”.
- c. **postmodernismului**, caracterizat printr-o abolire totală a referinței și instaurarea unei ere a semnului pur⁸ și a jocului liber al semnificațiilor i-ar corespunde **capitalismul târziu** definit de Ernest Mandell ca un stadiu al “capitalismului planetar”.

Liviu Petrescu în cartea sa *Poetica postmodernismului* întrevide **două episteme distincte** în cazul **modernismului târziu** și respectiv al **postmodernismului** (chiar dacă sub anumite aspecte postmodernismul reprezintă o încoronare a unor evoluții delanșate în cel de-al 2-lea modernism): **modelul epistemic al totalității și modelul epistemic al pluralității**.

Din acest punct de vedere, postmodernismul ar implica ruptura față de o cultură și o estetică dominantă ce ar avea fie o orientare strict taxinomică (ca în lingvistica distribuționalistă americană) fie o orientare structuralistă (inițiată de F. de Saussure și continuată de grupul de teoreticieni de la “Tel - Quel” - generând legenda “dispariției autorului”⁹). Unul dintre mijloacele demasificării în

postmodernism, a destructurării structuralismului a fost gramatica generativă a americanului Noam Chomsky care va propune o înțelegere dinamic - creativă a fenomenului lingvistic. "viziunea chomskiană e bine cunoscută: omul se află în posesia unei competențe fonologice (inventar de fenomene), semantice (lexicon, inventar de cuvinte) și mai cu seamă, sintactice/combinatorii (structuri de adâncime, procedee de transformare/ generare a structurilor de suprafață)¹⁰. Componentul esențial este capacitatea umană computațională, astfel încât unul dintre scopurile gramaticii transformaționale ar fi să depășească barierele limbilor naturale, către o definire a regulilor generative universale valabile¹¹. Scopul final al acestei teorii ar fi fost descoperirea unei sintaxe logice de valabilitate general - umană.

În lucrarea sa *Opera deschisă*, Umberto Eco confruntat cu fenomene muzicale "neobișnuite", care cu greu puteau fi subsumate conceptului occidental de "operă", autorul încearcă să schițeze poetica unui alt fel de operă (de tip postmodern) care lasă un spațiu mai larg interpretării, participării active a lectorului, deci care conține mai puține determinări intrinseci ale propriei semanticități¹², și care implică metalimbajul în creație și în interpretare. Referindu-se la acest lucru, Liviu Petrescu vorbește despre un metadiscurs legitimator¹³ ce s-a cristalizat încă pe parcursul perioadei moderne și care îl conduce pe Jean-François Lyotard¹⁴ la descoperirea, că acesta îmbracă forma unei narațiuni, formă specifică unei ere "pre-științifice". Astfel, ar exista în perioada modernă două meta - narațiuni privite ca modele succesive, cea dintâi construită pe un scenariu al cărui erou este umanitatea înfățișată în eforturile ei de emancipare prin știință (în stadiul primului modernism), iar cea de-a doua având drept principiu "conceptul" care operează la un nivel al metalogicului, nivel la care se produce o unificare a contrariilor (având la bază *Enciclopedia hegeliană*), prin integrarea științelor particulare în țesătura unui vast ansamblu, într-o totalitate organică (în cadrul modernismului târziu).

În cazul culturii postmoderne, cunoașterea umană bazată pe modelul paralogic urmează aceeași cale, cu a modernismului târziu, de îndepărtare față de tradițiile luminate ale raționalismului, de deconstrucție a Rațiunii.

Ceea ce deosebește însă atitudinea antiraționalistă a modernismului târziu de cea a postmodernismului este faptul că - așa cum arată Lyotard - în vreme ce primul este dirijat și controlat de o meta-narațiune axată pe principiul totalității, în postmodernism este refuzată orice formă de meta-narațiune legitimatoare, astfel încât se va instaura un **model al cunoașterii de tip pluralist**: "principiul unui metalimbaj universal este înlocuit printr-un principiu al pluralității de sisteme formale și axiomatice" (Lyotard).

2. Interpretări și caracteristici ale postmodernismului.

Conceptele stilistice binecunoscute având sufixul "ism" ce sugerau curente artistice (clasicism, romantism, realism, simbolism, impresionism, expresionism, atonalism etc.) constituiau niște convenții cu o "ars poetica" foarte bine fundamentată. Azi, s-ar părea că epoca "ismurilor", s-a încheiat, cedând loc unei alte terminologii cu preferința marcată pentru prefixul "post", ceea ce după unii teoreticieni ar însemna o identificare epigonistă a unor epoci ce urmează "ism"-urilor: postmodernism, poststructuralism, postcomunism¹⁵.

Postmodernismul, destul de vag sensibilizat ca termen, plin de contradicții, de poziții divergente, ar însemna epoca ce urmează după modern, raportată la aceasta fie ca o continuare a modernismului târziu, fie ca o negație a sa, având anumite coordonate proprii: fragmentarismul (în sensul de-masificării culturii)

asociat cu pluralismul și cu conceptul de **de-structurare**¹⁶, **principiul jocului liber**, **conceptul textualității** (referitor la “pluralitatea din care e alcătuit textul”¹⁷, rețelele unui astfel de text ideal suprapunându-se fără a se domina una pe cealaltă și creând o **galaxie** de semnificanți și nu o **structura** de semnificanți), **teoria arhitectonismului în creație** (ce se opune construcțiilor de tip linear¹⁸, procedând la o relatare simultana a paradigmelor situate pe axa timpului, producându-se acel fenomen de “spațializare a temporalității”, printr-o construcție non lineară), **palimpsestul** (cu conexiunile sale cu “Noul Istorism” american, având în vedere “istoricitatea textelor și textualitatea istoriei”¹⁹) **conceptul de rezonanță** (ce tine cont cu precădere de tensiunile nerezolvate între diverse tipuri de discurs, mai curând decât de soluțiile integratoare²⁰, tipic mai ales Noului Istorism), atitudinea anti-mimetică (promotorul acesteia fiind, după Michel Foucault, Cervantes cu romanul sau, *Don Quijote* sau după criticul american Paul de Man, Jean-Jacques Rousseau, cu romanul sau *Julie ou la Nouvelle Heloise*, în care atitudinea anti-mimetică are la baza principiul auto-reprezentării: “cu cât textul va respinge existența veritabilă a unui referent, real sau ideal, și cu cât mai fantastic ficțional va deveni el, cu atât se va transforma într-o reprezentare a propriului pathos²¹), **predominanța semnificativului în raport cu semnificatul** (funcția creatorului este de a crea un nou sistem de semne care nu constituie o reprezentare a lumii reale, ci o “constelație goală alcătuită din semnificanți puri”²², implicând o reflectare a operei înseși), și legat de aceasta, **formalizarea limbajului** (prin punerea în formă a unui material cu valoare autonomă, el fiind un “limbaj care respinge sensul”, atribuind materialului folosit, o valoare de sine stătătoare. Vezi școala formalistilor ruși: Hlebnicov, Șklovski-“Faptele raportate ne obliga sa ne întrebăm dacă în discursul... poetic, cuvintele au întotdeauna sens”, O. Brik-“Oricum am privi interrelațiile dintre imagine si sunet, un lucru este de necontestat: sunetele, consonanțele nu constituie doar un appendice eufonic, ci sunt rezultatul unei aspirații poetice autonome”, vezi structuralismul francez), care însă vor duce ulterior spre o instrumentalizare a artei, reorientare a scriiturii în direcția tranzitivității, înspre un limbaj ce, departe de a-si pune în valoare ființa proprie , își asumă, dimpotrivă, statutul de instrument, (vezi Albert Camus: *Străinul*), **emanciparea semnelor** (singura dimensiune postmodernă a semnelor fiind comutativitatea lui în cadrul sistemului, fără ca acesta să intre în interacțiune cu realul), **simulacru** (termen inițiat de Baudrillard în lucrarea sa *Simulacre et simulations*, unde aceasta clasifică semnul lingvistic în 2 categorii: ca o reflectare a unei realități esențiale și ca un simulacru- semnul lingvistic găsindu-și în sine însuși propriul principiu fondator), **criza sensului** (moartea unei semnificații globale a textului) legată de o ontologie a Neantului, a nimicului, a nonsemnificării (la Camus, aceasta pornește la imposibilitatea unei explicații **unitare** a lumii), la Alain Robbe-Grillet pornește de la faptul că lucrurile **sunt** fără a mai și **semnifica**: “Lumea nu este nici significantă și nici absurdă. Ea **este** pur și simplu. Dintr-o singură lovitură, toată frumoasa construcție se prabușește; deschizând ochii prin surprindere, am trăit odată în plus, șocul acestei realități încapațanate, careia păream să-i fi venit de hac. În jurul nostru, sfidând haita adjectivelor noastre animiste sau menajere, lucrurile sunt acolo”), sensul fiind asociat cu ideea morții, a încremenirii (asistăm în epoca postmodernă la un efort de a păstra un anumit echilibru în operația de construire a sensului și cea de deconstruire a lui, țelul fiind abolirea închiderii sensului: “Pentru a distruge închiderea sensului și a reprezentării, pentru a deveni text, ficțiunea trebuie produsă în interiorul unui spațiu formal având ca funcție **distrugearea**, pe măsură ce el apare, a **sensului**”²³. După Roland Barthes, opera artistică nu trebuie să ofere răspunsuri,

nu trebuie să fie dogmatică, astfel încât în măsura în care semnifică trebuie să și distrugă născânde semnificații particulare: "lumea constituie un loc întotdeauna prielnic semnificării, dar neconținut de decepționată de aceasta"²⁴), situarea sub semnul dionysiacului (prin deconstruirea formei care are ca și esență, devenirea în opoziție cu apollinicul statornicit în principiul formei, al epocii moderne).

În postmodernismul muzical, coordonatele proprii postmodernismului ca realizare artistică, enunțate mai sus, vor apare sensibilizate de nuanțele proprii orientărilor și creațiilor actuale ale muzicii contemporane, la care mai pot fi adăugate **atitudinea întoarcerii spre reperele tradiției** fie prin **minimalism** (atitudinea componistică inițiată de școala americană având ca reprezentanți pe La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philipp Glass, s.a. ce absoarbe influențe din muzica pop dar și din culturi muzicale extraeuropene, mergând spre o "Nouă simplitate" a receptării unei muzici ca ritual, ca incantație²⁵), fie **prin curentele retro** cu prefixul neo: neobaroc, neoclasicism, neoromantism, toate acestea văzute fie ca niște reîntoarceri spre tradiție într-o viziune nouă, fie în varianta metamuzicii, considerând muzicile anterioare ca niște felii de natură, implicând distanțarea creatorului față de opera de artă (barocă, clasică, romantică) ce servește ca "model" (această distanțare; în cazul acestui tip de metamuzică se poate realiza fie prin contemplare, fie prin deformare, prin criticare sau prin citat), în acest caz fiind vorba despre o reasimilare a trecutului prin cuceririle modernității (Berio, Ligeti, Stroe, Vieru, s.a.)

Coordonata manieristă, prin individualizarea maximă a stilurilor, prin încifrări ale mesajului în care citatul sau jocul cu cifre și litere transformate în sunete ocupă o poziție principală prin echivoc, pluralism, constructivism, anarhism, vine să deschidă tot atâtea perspective postmoderne în muzică, ținând cont de faptul că manierismul, ca o constantă a artei se manifestă în momentele de tensiune sau criză ale epocilor cultural – istorice.

După Zender, "Toată arta manieristă se bazează pe modele, stiluri sau sisteme de gândire ale unor epoci trecute, trăiește însă pentru a modifica estetic aceste modele, a le interpreta într-o altă orientare decât aceea ce corespundea intențiilor lor originare; s-ar putea vorbi din punctul opus de vedere și de o integrare a vechilor conținuturi culturale în conștiința modernă."

Facându-se simțit în muzica românească după anii 60, postmodernismul românesc se ancorează în trăsăturile postmodernului universal prin **varianta minimalistă** aparținând **orientării muzicale non-evolutive**²⁶ (în creația lui Aurel Stroe, Horațiu Radulescu, Iancu Dumitrescu, Corneliu Dan Georgescu) ce poate fi asociată fie cu acea "criză a sensului", cu acea ontologie camusiană a non-semnificării, fie cu o gândire de tip arhetipal; prin **asimilările și integrările la un nivel superior ale istoriei exterioare care devine istorie interioară** -similară cu **teoria arhitectonismului** prin spațializarea temporalității cât și prin conexiunile sale cu "Noul Istoricism" american (în creația lui Aurel Stroe, A. Vieru, T. Olah); prin **variantele neomoderne** ce sunt atinse doar tangențial prin anumiți parametri muzicali (de exemplu: polifonia de tip neobaroc în creația lui Sigismund Toduță); prin **principiul jocului liber**, asociat **muzicilor improvizatorice catenare, aleatorice libere sau controlate** (având ca punct de plecare acea filosofie orientală a non-intenționalității generând o muzică a meditației ca în *Music of Changes* a lui Cage, prezent în muzica românească la compozitori ca: C. Țaranu, A. Iorgulescu, A. Stroe, V. Herman, H. P. Türk, C. Râpă, I. Cibisescu, ș.a.); prin **mișcarea Noii Consonanțe** (în creația lui Liana Alexandra, Serban Nichifor, Dan Voiculescu, V. Timaru, V. Herman, C. Râpa, T. Jarda); prin **metamuzică** (la A. Stroe, A. Vieru, I. Anghel, H.P. Turk, E. Terenyi, ș.a.), prin

constructivismul și deconstructivismul limbajului corespunzătoare celor două categorii ale semnului privit ca semnificant muzical: cel de reflectare a unei realități esențiale (de exemplu, modalul popular sau anumite structuri arhetipale din muzica universală) sau cel de **simulare** în acest caz sintaxele muzicale gasindu-și în ele însele propriul principiu fondator (în creația lui L. Glodeanu, St. Niculescu, C. Țăranu, V. Timaru, A. Iorgulescu, T. Olah, D. Voiculescu, C. Marina, D. Dediu, etc.); prin **morfogeneză** – fenomenul prin care muzicile își construiesc singure formele prin moartea unor structuri și nașterea altora, totul ținând de o devenire ontologică a piesei, la compozitori ca A. Stroe, E. Terenyi, I. Cibisescu, O. Nemescu etc, printr-un model **palimpsestic de creație** asociat cu **fragmentarismul și cu textualitatea** (opera de tip palimpsest fiind aceea în care paradigmele existente sunt prezentate fragmentar – ele putând apărea simultan sau juxta- înțeles între ideile lor apărând discontinuități, cu toate acestea, existând posibilitatea reconstituirii lor parțiale, deci, posibilitatea creerii unei continuități dincolo de rupturi²⁷) în creația unor compozitori ca A. Stroe, A. Vieru, T. Olah, I. Cibisescu, I. Anghel.

1. STRUCTURI POLIMORFE TRADIȚIONALE ÎN MUZICĂ.

Dacă **polimorf** înseamnă ceva care se prezintă sub mai multe forme, provenind din grecescul "polys"=numeros și "morphe"=forma, iar **polimorfism**, existența mai multor forme diferite în cadrul aceleiași specii (definiri din *Dicționarul de neologisme*, Editura științifică, București, 1966), raportând la domeniul muzical, **structurile polimorfe** ar **reprezenta modalități de organizare internă heterogenă în cadrul unei compoziții muzicale**.

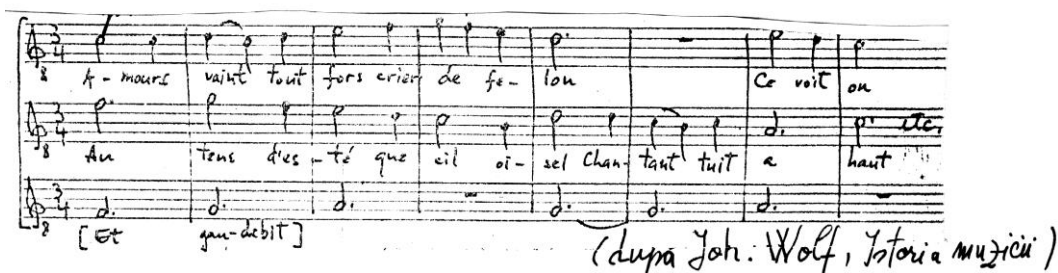
Cu alte cuvinte, suprapunerile heterogene la orice nivel ale parametrilor muzicali ar conduce spre fenomenul de polimorfie.

Privită din acest unghi, polimorfia a existat în muzică din vremuri străvechi, în strânsa conexiune cu melodia, armonia și ritmul.

1.1. Polimorfia de tip melodic, rezultată prin suprapuneri de linii melodice diferite își are originile în motetul Pre-Renașterii și în tehnica de scriitură numită "quodlibet", unde, melodiile suprapuse erau de importanță egală (mergând până la suprapunerea fiecăreia prin texte diferite) și nu în raport de subordonare (ca în cazul contrapunctării unui cantus firmus) sau de preluare (ca în cazul polifoniei imitative).

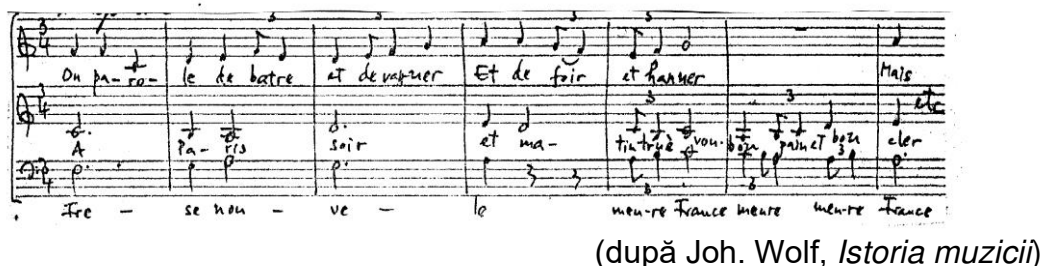
Astfel, în motetul incipient, peste un cantus firmus, având un text latin (la tenor) se suprapuneau melodii contranstante, cu texte diferite și frazări nesimultane.

Exemplu 1



Ulterior, prin laicizarea motetului, vocea cantus firmusului pe text religios va fi eliminată, rămânând trei voci melodice contrastante.

Exemplul 2



În Renașterea înaltă, și anume în câteva quodlibeturi vocal instrumentale se remarcă polimorfia de tip melodic prin suprapunerile de linii melodice diferite ce apar:

Exemplul 3

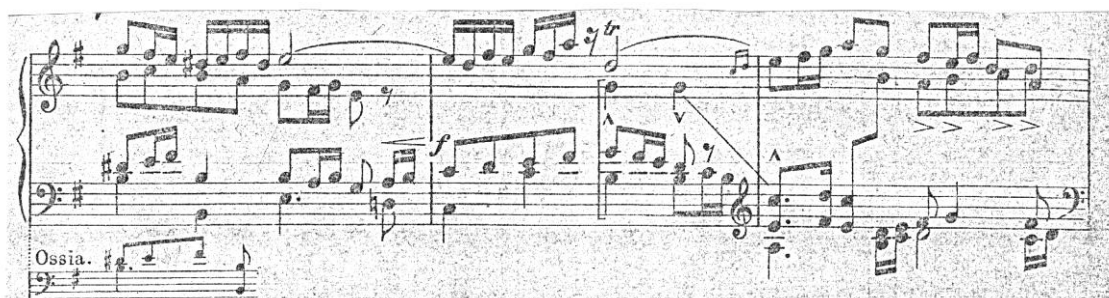
Ludwig Senfl -
Ein Quodlibet



Ludwing Senfl; Ein Quodlibet

La Bach, exemple de polimorfii melodice ar fi: piesa de încheiere a *Variațiunilor Goldberg*

Exemplu 4



sau introducerea la *Cantata țărănească* cât și încheierea variațiunilor canonice *Von Himmel hoch...*, unde se suprapun toate frazele cântecului la diferite voci, pe o suprafață foarte mică²⁸.

Exemplul 5



În aceste cazuri, polimorfia melodică s-ar confunda cu polifonia heterogenă liberă (în teoretizarea lui Dan Voiculescu) care constituie un caz particular al fenomenului de polimorfie melodică, și anume un caz aplicat structurilor polifonice.

La clasici, polimorfia melodică transpare mai ales în formele de sonată, putând apare suprapuneri ale temei I cu tema secundă fie în tratare, în reprize sau în code sintetice sau chiar (mai rar) în cadrul expoziției. Astfel vom consemna 3 exemple de polimorfie melodică, ținând cont însă că la clasici, orice astfel de suprapuneri melodice sunt coordonate vertical prin componența armoniei tonal-funcționale.

Un prin exemplu îl constituie Coda sonatei pentru pian op. 111 (p. I) de Beethoven, unde, pe fundalul unui segment din tema I, în bas va apărea suprapusă, în discant, o melodică concluzivă, gen coral, adusă în acorduri.

Exemplul 6



Un al doilea exemplu de suprapuneri melodice ar fi apariția la oboi și ulterior la flaut a primei secțiuni (b1) a blocului tematic secund, din Uvertura la opera *Flautul fermecat* de Mozart, ce se prefigurează pe fundalul melodic al temei I, la fagoți, și ulterior la clarinete. De data aceasta, polimorfia apare chiar în exopozitia formei de sonată, urmând să se repete în mod variat în repriză.

Exemplul 7

Al treilea exemplu de polimorfie melodică la clasici ar constitui suprapunerea celor două segmente: a_1 și a_2 ale temei I(A), în cadrul ultimei etape de tratare din Uvertura *Egmont* de Beethoven (ex. 8- în pagina următoare)

Un caz similar de suprapunere a celor două segmente ale temei I, notate cu a și b, de data aceasta aparținând unei muzici romantice- Simfonia 2 de Brahms –se produce chiar la începutul reprizei, având aceeași determinare tonal-funcțională verticală, ca și în muzicile clasice (ex.9)

Polimorfia de tip melodic va transpare cu și mai mare claritate la Wagner, în a cărei gândire simfonică pluristratificată, leitmotivele vor cunoaște continue confruntări verticale și suprapuneri de acest gen. La compozitori aparținând celei de-a 2-a “școli vieneze”, se poate semnală frecvent polimorfia melodică în sensul că fiecare voce reală ce se suprapune cu alte voci are o independență proprie,

este o voce de sine stătătoare, în acest caz coordonarea armonică trecând pe planul al 2-lea (ex.10) (ex.11).

Exemplul 8. Beethoven- *Uvertura Egmont*



Exemplul 9. Brahms- *Simfonia a 2-a*

A handwritten musical score for Brahms' Symphony No. 2. The score is written on multiple staves, including staves for woodwinds (Flute, Horn, Clarinet, Bassoon), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass), and piano. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in ink are present, including 'p' for piano, 'f' for forte, and 'dolce' for dolce. The score is written in a cursive, handwritten style.

This is a page from a musical score, likely for Wagner's "Die Walküre". It features multiple staves for different instruments and voices. The instruments listed include Tuba (Tub.), Eb (E-flat), English Horn (Engl. Hrn.), Saxophones (Sax.), Trumpets (Trp.), Trombones (Trbn.), Percussion (Perc.), Violins (Viol.), Viola, Cello (Cello), and Double Bass (Kb.). The music is written in German notation, with lyrics in German. The page number 2 is visible at the top left.

[illegible]

Foarte frecvent și la Stravinsky apar polimorfii de acest tip, suprapunerile melodice de această dată vizând melosul popular rusesc.

Exemplul 12 Stravinsky- *Petrușca* (1911), nr.16 +3m.

În lucrarea pentru pian și orchestră *Oiseaux exotiques* de Messiaen, se pot observa suprapuneri ale celor 7 intonații “oiseau”, fiecare instrument sau grupuri de instrumente simbolizând o anumită pasăre și cântecul ei (de ex. Pape lazuli, Shama, Grive rousse, Vireo a tete bleue, Vireo gris olive, Dhenki, Pherecratien).

Exemplul 13 O. Messiaen- *Oiseaux exotiques* (1956), p.78

* Cors et trompette: précis, bien articulé.

- 14 -

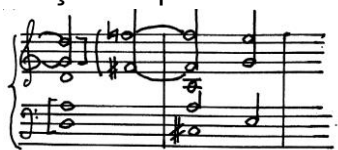
În creația corală a lui S. Toduță, și anume în cântecul de leagăn *Haia, haia* (caiet I) se poate remarca polimorfia melodică prin suprapunerea a 3 melodii modale diferite, asemenea unui quodlibet.

1.2. Polimorfia de tip armonic, rezultată prin suprapuneri de acorduri cu funcțiuni diferite, își are originile în Renaștere, mai cu seamă în madrigalul renescentist englez. În exemplul de mai jos (Thomas Weelkes – *Madrigal*) se observă polimorfia acordurilor gravitaționale eliptice – reprezentate doar de cvintele perfecte re-la și sol-re – pe primii doi timpi ai primei măsurii, urmând ca pe timpii următori să rezulte o polimorfie prin suprapunere de acord gravitațional

eliptic (re-la, în bas, sugerând re-fa#-la) cu un acord geometric eliptic (octava micșorată: fa#-fa becar, în discant)

Exemplul 14

În muzica tonal-funcțională polimorfiile de tip armonic se întâlnesc cel mai



frecvent sub două ipostaze:

1. polimorfii generate de pedală
2. polimorfii generate de note melodice multiple.

În primul caz, pe un acord ținut (de obicei în bas), uneori sugerat doar de o notă sau de nota+cvinta ei superioară (ce pot fi și ritmizate sau figurate), având funcție de tonică (la începutul sau sfârșitul unei piese) sau de dominantă (având rolul unei anacruze armonice, prin acumulare de tensiune) se va suprapune alt acord sau o succesiune de alte acorduri, având funcții diferite.

Spre exemplu, în *Tocatta și fuga în re minor pentru orgă* de Bach, pe un fundament armonic al tonicii în bas, se prefigurează acordul micșorat cu septimă micșorată al treptei a VII-a, realizându-se o polimorfie armonică de acord gravitațional (basul, prin cadență picardiană ulterioară cu funcție de tonică cu acord geometric (treapta VII₇ cu funcție de dominantă).

La Beethoven, în *Simfonia a III-a* p.I.(mas 433-435), polimorfia armonică are la bază o succesiune de acorduri având următoarele funcțiuni: dominantă secundară de treapta a II-a, treapta a II-a, dominantă secundară de treapta a III-a, dominantă secundară de treapta a IV-a, treapta a IV-a etc., toate suprapunându-se pe acordul tonicii din bas (sugerat de pedala ritmizată: "mi bemol").

Exemplul 15

În cel de-al doilea caz, notele melodice multiple vor genera, conglomerate armonice heterofuncționale, ca la Wagner, unde polimorfiile armonice vor suferii încet un proces de desprindere funcțională față de legile dominantizării acordurilor și rezolvărilor în raport de dominantă-tonică, “acordul Tristan”, fiind pe lângă interpretările ultraconformiste, ce-l doresc încadrabil în armonia tonal-funcțională ca un acord de dominantă alterat și cu întârzieri ce tind spre o rezolvare ulterioară, - un acord de sine stătător, alcătuit din straturi acordice nongravitacionale, deci, în ultima instanță, un acord polimorf.

Exemplul 16 – Wagner – Preludiul la Tristan și Isolda

În muzica secolului XX, polimorfia de tip armonic va fi o rezultată a suprapunerii a 2 sau mai multe acorduri diferite:

- aparținând aceluiași sistem armonic;
- aparținând a 2 sisteme armonice diferite.

În primul caz, este vorba despre suprapuneri ale acordurilor aparținând fie sistemului armonic gravitațional (sistem armonic tradițional, având în centrul atenției acordul major), fie sistemul armonic geometric (bazat pe raporturi intervalice de tip geometric –seria lui Fibonacci-, cât și pe tendința de simetrizare în jurul unei axe²⁹)

La Boulez, în lucrarea sa *MusiKdenKen heute*, se citează un exemplu de polimorfie armonică alcătuită din trei straturi acordice geometrice suprapuse. $re\#_3-mi_2-fa_1$ (strat pedală), $sol\#^3-re\#^3-sol^2$, $re^2-la^1-do\#^1$, la rândul său fiecare strat putând fi descompus în două straturi alfa, de exemplu. $re^2-la^1/la^1-do\#$.

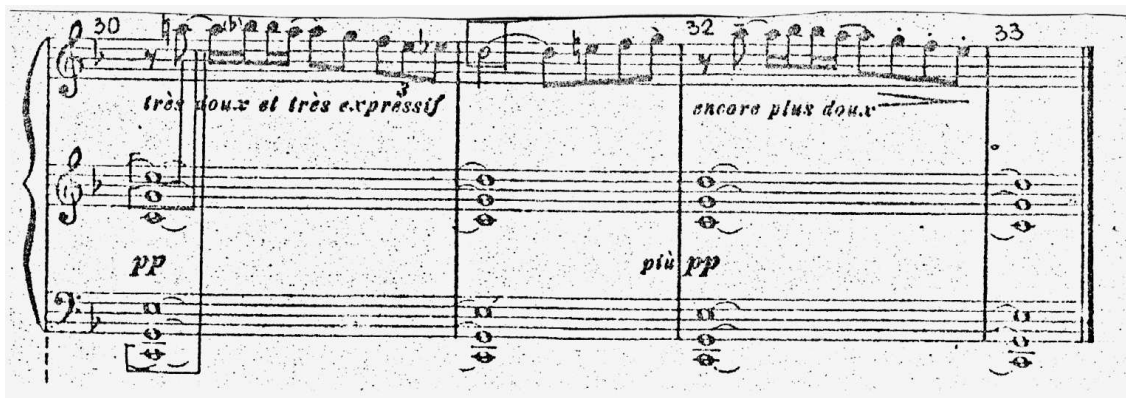
Exemplul 17 (redare schematică)



(redare schematică)

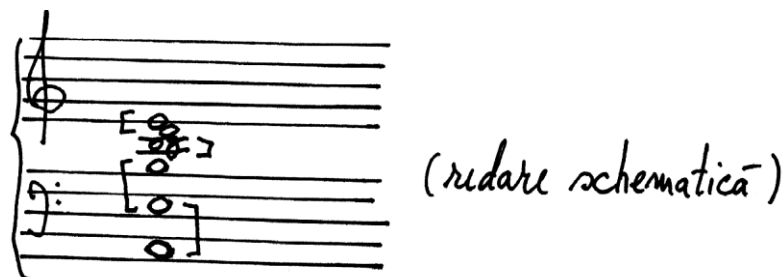
Finalul preludiului *Canope* de Debussy propune o altă stratificare polimorfă de această dată prin suprapunerea a două acorduri gravitaționale cu rol de pedală armonică: “do-mi-sol (în bas) si sol-si-re” (sugerat de cvinta “sol-re”, la vocile mediene), peste acestea suprapunându-se melodia modală cromatizată, din discant:

Exemplul 18



O situație similară o întâlnim în piesa *Pas de deux* din suita *Pasărea de foc* de Stravinsky, unde polimorfia armonică din debutul piesei, reprezintă tot o suprapunere de două acorduri gravitaționale eliptice plus un sunet adăugat, materialul armonic rezultând printr-o supraetajare a sunetelor melodiei modale tetratonale.

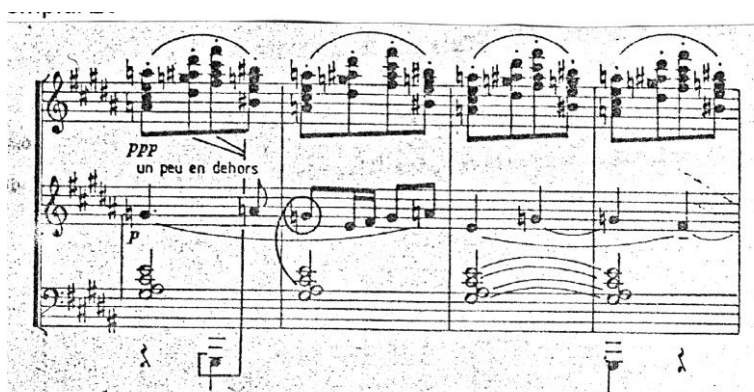
Exemplul 19 (redare schematică)



În cel de-al doilea caz polimorfia rezultată prin suprapunerea a două sau mai multe acorduri aparținând a două sisteme armonice diferite are în vedere suprapunerile de acorduri sau straturi acordice gravitaționale și geometrice.

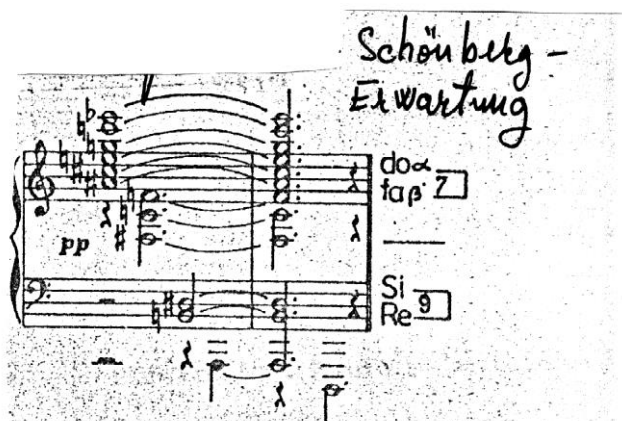
O suprapunere a acordului alfa geometric cu un acord gravitațional major se poate observa în preludiul pentru pian *Feuilles mortes* de Debussy.

Exemplul 20



În acordul multiplu extras din *Erwartung* de Schönberg, se poate observa o suprapunere a două acorduri gravitaționale, în bas, (sugerate de cvinta “re-la” și terța majoră “si-re#”) cu două acorduri geometrice în discant (do α și fa β)

Exemplul 21a – Schönberg - Erwartung



La Enescu în *Sonata a II-a* pentru violoncel și pian se poate observa polimorfia armonică prin suprapunerea unui acord gravitațional sugerat de cvinta “do-sol” (în bas) cu un acord nongravitațional, micșorat (“re-fa-si” în discant)

Exemplul 21b



1.3. Polimorfia de tip ritmic implică structuri rezultate din suprapuneri de ritmuri **diferite** diferențindu-se de structurile poliritmice rezultate prin procedeele polifonice ale elaborării: imitație, canon, (neexcluzând, însă, posibilitatea contrapunctului dublu), de cele rezultate prin procedeele de variație ale seriei de dodecafonice: inversare, recurență, inversarea recurenței sau recurența inversării aplicate unei teme ritmice, cât și de structurile rezultate prin procedee de variație specifice ritmice: augmentări, diminuții.

Astfel, se vor contura două modalități de construcție ale structurilor ritmice polimorfice:

- a). prin suprapuneri libere de ritmuri;
- b). prin ostinato ritmic.

În cazul suprapunerii libere de ritmuri, trebuie avut în vedere faptul că în muzica clasică (tradițională) occidentală există o simbioză perfectă între melodie și ritm, astfel încât muzicile bazate pe suprapuneri de melodii diferite (polimorfiile melodice) vor necesita și existența unor polimorfii ritmice. Astfel, în toate exemplele citate la capitolul polimorfia melodică, urmărind componenta ritmică a suprapunerilor melodice, se vor putea distinge și polimorfiile ritmice.

În afara acestor cazuri, polimorfiile ritmice se pot remarca în formulele cadențiale renașcentiste.

Exemplul 22 – Orlando di Lasso- *Justus Cor*

sau Baroce

Exemplul 23

Orlando di Lasso : Justus Cor



23) Bach - W.Kl. I / Fuga IX - cadența finală



(unde datorită întârzierilor stereotipe la anumite voci urmate de rezolvări se va remarca o polimorfie ritmică, prin evoluția ritmică diferită a vocilor), cât și în toate cazurile de **contrapunctare**, fie că este vorba despre contrapunctări de cantus firmus, ale temelor într-o formă de sonată,

Exemplul 24 Brahms - Simfonia a II-a p I - tema a II-a la viole și violoncelli și contrapunctele ritmice ale ei

Exemplul 24

- Brahms - Simfonia a II-a p I - tema a II-a la violi și violoncelli și contrapunctele ritmice ale ei

despre evoluții contrapunctice în ciocnirile motivico-tematice din tratare,

Exemplul 25 – Beethoven - *Concertul pentru pian nr.5*



în derularea episoadelor la formele de Rondo,

Exemplul 26 – Mozart - *Sonata pentru pian kv 333, p III-rondo-sectiune din episodul I..*



în formele contrapunctului dublu răsturnabil (ex. 27)

Exemplul 27 - Orlando di Lasso. *Sicut Rosa*



sau în diferite ipostaze contrapunctice întâlnite foarte frecvent în orice tip de muzici, de la începuturi și până astăzi.

Polimorfiile rezultate prin **ostinato ritmic** se diferențiază de cele rezultate prin suprapuneri libere de ritmuri prin faptul că va exista:

- a). o temă ritmică;
- b). un segment ritmic cu valoare de pedală (pedală ritmizată),
- c). un segment ritmic cu valoare de acompaniament;

ce se vor repeta în mod ostinat, peste care se vor putea suprapune unul, două sau mai multe ritmuri diferite cu valoare contrapunctică (în cazul "a") sau cu valoare tematică (în cazurile "b" și "c").

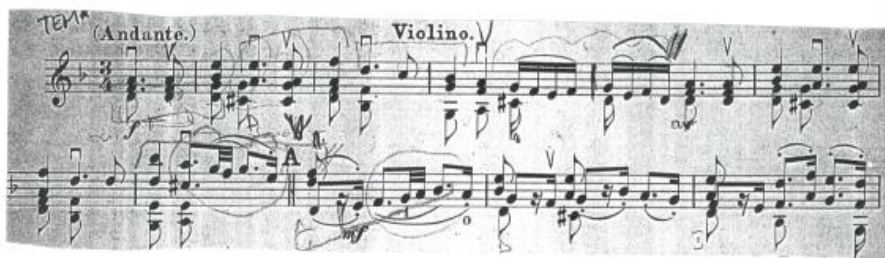
Diferența între ostinato-ul ritmic cu pedală ritmizată ("b") și cel cu segment ritmic având valoare de acompaniament ("c") constă în intervenția factorului melodic, astfel încât dacă ostinato-ul cu pedală ritmizată se va face pe aceleași sunete de multe ori, același sunet cu nota lui de schimb inferioară sau superioară, la ostinato-ul realizat cu un segment având valoare de acompaniament,

componenta melodică se va modifica în special în funcție de necesitățile armonice ale temei suprapuse.

Dacă nu am ține cont de factorul melodic, punctele “b” și “c” ale clasificării s-ar contopi într-un singur punct, și anume: pedală ritmizată cu rol de acompaniament.

În cazul “a”, polimorfiile rezultate prin ostinato-ul ritmic al unei teme se pot întâlni în toate tipurile de variațiuni pe basso ostinato (de la pasacaglie, ciacconă până la contrapunctări pe teme ritmice ostinate cu valoare strofică sau episodică în lucrări de proporții)

Exemplul 28-Bach-Ciaccona pentru vioară solo, tema și începutul variațiunii I



Exemplul 29 – Beethoven - Simfonia a VII-a partea a II-a Tema variațiunilor pe basso ostinato

Dacă în cazul “b”, deasupra unui segment ritmic cu valoare de pedală (repetarea ritmizată a aceluiași sunet) se vor suprapune diferite alte ritmuri (unele investite cu valoare tematică, iar altele doar cu valoare contrapunctică, ca și în cazul introducerii la allegro-ul părții I a Simfoniei a IV-a de Schumann,

Exemplul 30 Schumann- Simfonia a IV-a –partea I- introducere

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. It consists of 12 staves arranged in three systems of four. The top system is marked 'Stringendo' and 'cresc.' (crescendo). The middle system is also marked 'Stringendo' and 'cresc.'. The bottom system is marked 'Stringendo' and 'cresc.'. The score is published by Edition Peters, with the number 7097 at the bottom.

- în bas apare o pedală ritmico-melodică - un continuum de optimi realizat ca o perpetuă oscilație inferioară a dominantei, peste care apar prefigurări ale unor motive tematice ale T_1 din allegro-ul ce va urma (la vioara I), plus niște punctări ritmice pe dominantă la suflători, vioara II, viola și percuție, constituind cel de-al III-lea ritm ce apare în acest tip de polimorfie, în cazul "c", segmentul ritmic ce se repetă "acompaniază" ritmurile tematice aflate deasupra (de obicei) sau dedesubtul lui.

În *Simfonia a VI-a* de Beethoven, partea a II-a, acompaniamentul ritmic ostinat (la vioara a II-a, viola și violoncel) însoțește, într-un flux continuu de șaisprezecimi, motivele tematice de la vioara I, cu preluări la clarinet și fagot, în timp ce cornii au o pedală ritmică ostinată cu valențe de acompaniament, din nou fiind vorba de o polimorfie alcatuită din trei straturi ritmice:

- stratul tematic
- stratul acompaniamentului ritmic
- stratul pedalei ritmice

Exemplul 31 – Beethoven - *Simfonia a VI-a*- partea a II-a



Un exemplu unic, dar totodată foarte caracteristic pentru autor, este problema pluristratificării acompaniamentului ostinat la Stravinsky. Astfel, în piesa *Pas de deux* din suita *Păsărea de foc* ne confruntăm (la cifra 26), cu aceeași situație, a unui acompaniament alcătuit din cinci straturi ostinate:

- primul strat, reprezentat de ritmul de la violoncelli și contrabași
- al doilea strat, reprezentat de ritmul harpei
- al treilea strat, fiind prezent în ritmica de la corni
- al patrulea strat, în ritmul fagotului
- al cincilea strat, reprezentat de ritmul clarinetului.

Deasupra acestui acompaniament ostinat, alcătuit din 5 straturi independente structural, se suprapune cantilena improvizatorică a flautului prim. Polimorfia ritmică, în acest caz, este de tip hexastratificat.

Exemplul 32 – Stravinsky - *Pas de deux* din suita *Păsărea de foc*

NOTE:

1. Sandu - Dediu, Valentina - *Postmodernismul: un nou manierism?*, în Revista Muzica nr. 3/1995;
2. Petrescu, Liviu - *Poetica postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești 1996, pg. 5
3. Hassan, Ihab - *Toward a Concept of Postmodernism* (1971), in *The Postmodern Turn Essays in Postmodern Theory and Culture* (Ohio State University Press, 1992), pg. 62
4. În lucrarea *Mass Culture* scrisă în colaborare cu David White în 1957
5. În lucrarea *An Introduction to Contemporary History* publicată în 1964
6. Petrescu, Liviu - op. cit., pg.7
7. Burke Sean - *The Death and Return of the Author Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Edinburg: Edinburg University Press, 1992), pg. 62
8. Petrescu, Liviu - op. cit. pg.8
9. Vâlcu, Cornel - *Postmodernism vs. Integralism o confruntare de paradigme* în revista "Echinoc" 10-11-12, 1996
10. Vâlcu, Cornel - op. cit.
11. Chomsky, Noam: *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Massachusetts, 1965, pg.28
12. Vâlcu, Cornel - op. cit.
13. Petrescu, Liviu - op. cit. pg.9
14. În cartea sa apărută în 1979 - *Rapport sur le savoir*
15. Călinescu, Matei - *Modernitatea, modernism, modernizare: variații pe teme moderne* - în volumul *Postmodernismul- Deschideri filosofice*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995
16. Expus de Jacques Derrida în comunicarea intitulată *La structure, le signe et de jeu dans le discours des sciences humaines*, ulterior publicată în volumul *L'Ecriture et la différence*, 1967
17. Citatul aparține lui Roland Barthes unul din membrii grupului de la "Tel-Quel"
18. Teoria elaborată de Sharon Spencer în lucrarea sa: *Space, Time, and Structure in the Modern Novel*, 1971
19. Stephen J. Greenblatt
20. Greenblatt Stephen - *Resonance and Wonder*, 1990
21. Paul de Man - *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven and London: Yale University Press, 1979
22. Claude Levi-Strauss, în cartea sa *Anthropologie structurale*, 1958
23. Baudry, Jean-Louis în studiul *Scriptură, ficțiune, ideologie*, publicat în antologia de grup *Theorie d'ensemble*, 1968
24. Barthes, Roland, articolul *La Reponse de Kafka*, 1960
25. Sandu-Dediu, Valentina, op. cit.
26. Anghel, Irinel - *Orientări estetice contemporane. Muzica non evolutivă*, în Revista Muzica nr.2/1995
27. Stroe, Aurel, *Cursul de vară de compoziție*, Bușteni, 1993
28. Voiculescu, Dan - *Aspecte ale polifoniei secolului XX*, lucrare de doctorat, Conservatorul de Muzică "Ghe. Dima", Cluj-Napoca, 1983
29. Terényi, Ede - *Armonia muzicii moderne*, Conservatorul de Muzică "Ghe. Dima", Cluj-Napoca, 1983

2. ASPECTE ÎNNOITE ALE STRUCTURILOR POLIMORFE TRADIȚIONALE ÎN MUZICA POSTMODERNĂ ROMÂNEASCĂ

În muzica românească de după anii '60, prin infiltrarea noilor ideologii, a noilor tehnici de construcție a discursului muzical proprii orientării postmoderne, structurile polimorfe tradiționale vor suferi un proces de transformare, sau altfel spus, de "înnoire".

2.1. Astfel, polimorfiile de tip melodic vor începe să aibă alte configurații decât cele modale (bazate pe cultivarea folclorului de sorginte lăutărească sau autentic populară de la începutul de secol, mergând până prin anii '60) sau atonalist-dodecafonice (utilizând serializarea strictă, liberă sau modal serialismul) ce câștigaseră teren în anii '60. O primă configurație nouă a polimorfiilor melodice ar fi câștigarea dimensiunii aleatorice libere sau controlate corespunzătoare liberului joc și structurilor deschise din literatura postmodernă, înțelegând prin aceasta existența în cadrul unor lucrări (integrale) sau a unor secțiuni de lucrări, a suprapunerilor de melodii sau de tronsoane melodice diferite într-o ipostază aleasă sau chiar creată de interpret după anumiți indici înscriși în partitură.

În *Concertul pentru saxofon și orchestră- "Prairie, prieres"* de A. Stroe, multimobilul corzilor (acea "cutie neagră" din care ulterior vor ieși prin rarefiere frânturi de melodii), este alcătuit din mai multe mobile suprapuse, fiecare instrumentist având posibilitatea să-și aleagă mobilul pe care îl va cânta, (mobilele fiind compuse din scurte fragmente melodico-ritmice diferite ca factură: studiu de virtuozitate, scriituri gen toccată, fragment în stil de sarabandă, muzică cu înalțimi nedeterminate, fiind scris doar ritmul, etc.)

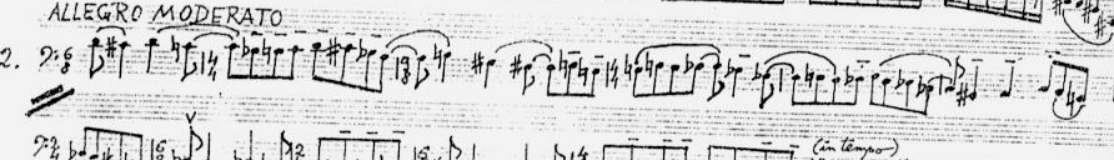
MOBILE C - VIOLONCELLI (8 SOLISTI)

ALLEGRO *lunga*

MULTIMOBILE (APPENDICE) *lunga*

1. 12: 

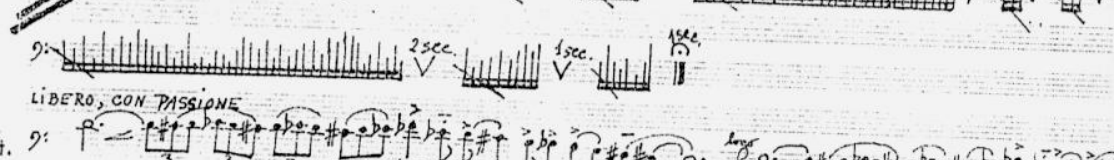
ALLEGRO MODERATO

2. 2: 8 

PRESTO POSSIBILE (*hauteurs librement choisies*)

3. 9: 

LIBERO, CON PASSIONE

4. 9: 

VIVACE

5. 9: 

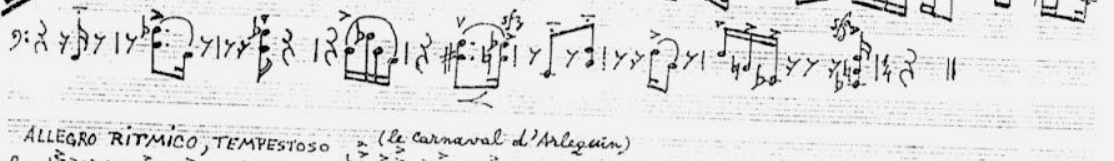
ALLEGRO NERVOSO ($\text{♩} = 96$)



ALLEGRO RITMICO, TEMPESTOSO (*le carnaval d'Arlequin*)



MODERATO ENERGIQUE



Este vorba de o polimorfie melodică aleatorie, melodiile care se suprapun fiind melodii de sine stătătoare, având o independență proprie, dar alegerea lor și modul în care se succed fiind făcuta la latitudinea interpreților. (O situație asemănătoare o găsim și în lucrarea americanului J. Fortner- *Cantilenae for flute and piano*, tot o lucrare post-modernă, unde, înainte de coda părții finale apare o

structură de multimobil, melodiile constitutive și care vor fi cântate la libera alegere a interpreților fiind de această dată, fragmente diferite din structurile tematice ale părții).

Exemplul 34



Un caz mai neconvențional de polimorfie melodică ar fi cel al polimorfiei cu înălțimi nedeterminate cum se poate observa în *Simfonia a III-a Semne* de C.Taranu, unde, corzile, ulterior și alămurile, plecând de la unison, în grav, vor parcurge un drum melodic diferit prin intermediul unui glissando, sugerat de grafica partiturii, pentru a ajunge la unul dintre sunetele cele mai acute, emise de fiecare instrument în parte. Drumul melodic parcurs de fiecare instrument, va genera melodii diferite, la libera alegere a interpreților, ce se vor suprapune.

Exemplul 35 – C. Țăranu- *Simfonia a III-a*

32

Fl.

Ob.

20"

reg. suraigu

repet

Fiati

Tr.

Cor.

Trh.

Piano

I-Perc.

cresc.

improv.

cresc.

(unis.)

Vni

II

Vle

Vlc.

Cb.

"suoni fischiati"

"suoni fischiati"

"suoni fischiati"

10

Un alt aspect înnoit al gândirii polimorfe melodice va fi generat de pătrunderea **minimalismului** în muzica românească (asociat cu ontologia camusiană a “crizei sensului”, cu precedente în școala minimalistă americană)

În piesa a II-a din ciclul *Poezii pentru cvartet de coarde* de I. Cibișescu, fiecare instrument în parte are de intonat o singură melodie alcătuită din două sau trei sunete diferite, ce se repetă de la începutul până la sfârșitul piesei. Lucrarea este o polimorfie melodică deoarece scurtele melodii cântate de fiecare instrument și repetate de n ori, după principiul minimalismului, sunt melodii diferite ce se suprapun (chiar dacă ele, în fapt, sunt niște tronsoane modale).

Exemplul 36 – Cibișescu – *Poezii pentru cvartet de coarde*

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on four staves. The first two staves are for the vocal melody, and the last two are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some rests. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and single notes. The handwriting is in ink on aged paper.

O situație similară o găsim și în *Simfonia a II-a* de A. Iorgulescu, unde, la un moment dat, instrumentele vor cânta scurte melodii repetitive, diferite, având, cu toate acestea un element unificator: trisonul (structura de trei sunete). Rezultatul sonor ar fi al unui cluster vertical în mișcare.

Exemplul 37



Utilizând minimalismul ca unul dintre procedeele de lucru pentru structuralizarea limbajului muzical, Dan Voiculescu, în lucrarea sa *Muzică pentru coarde*, apelează la o configurație ritmico-melodică de 5: o pauză și 4 note



pe care o va dispune apoi imitativ și ostinat la toate instrumentele, creându-se astfel un joc perpetuu de înalțimi, atacuri și pauze, ce ulterior va fi translat și variat.

Exemplul 38



La C. Țăranu, minimalismul este mult mai puternic ancorat structurilor modal-heterofonice decât celor polimorfice, în sensul heterofonizării unei linii

Prin pătrunderea poziției meta, a dimensiunii critice, a distanțării față de o opera de artă (ce servește drept model), ca atitudine creatoare în muzica generând **metamuzica**, polimorfia melodică va primi noi configurații.

Într-un mod similar, în compoziția *Ecran* pentru orchestră de Anatol Vieru, materia sonoră, ecran populat cu efemeride ce proliferază, se prezintă ca un “cazan de ebuliție”³⁰ în care materia muzicală devine tot mai incandescentă. Către sfârșitul piesei, printre lăvele scoase la iveală se aud frânturi din *Poemul extazului* de Scriabin, muzică asupra căreia s-a concentrat demersul creator realizând metamuzica.

1. melodia modală pentatonică anhemitonică, la mezzosoprană
2. melodia intens cromatizată caracteristică modurilor cu aceeași finală, la soprană

Exemplul 39 – Cibîşescu – *Melancolia Egee*

Handwritten musical score for a song. The score is written on five systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics in Romanian: "lumi-mai scriu vor le-mi ră-bu-ies-că în casa mea lumi-mai scriu". The second system includes a piano accompaniment line with lyrics: "le pa-mint". The third system includes a vocal line with lyrics: "și în grădina mea sori orbi vor a-der-mi în pal-me-le în-chi-se". The fourth system includes a piano accompaniment line with lyrics: "nici pi-cioa-re". The fifth system includes a vocal line with lyrics: "și în grădina mea sori orbi vor a-der-mi în pal-me-le în-chi-se". The score is written in a mix of treble and bass clefs, with various time signatures and key signatures. The lyrics are written in Romanian.

32

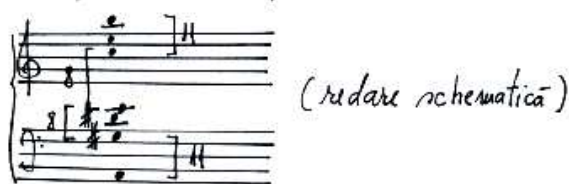
referitoare la suprapunerile de două sau mai multe acorduri diferite aparținând aceluiași sistem armonic sau aparținând a două sisteme armonice diferite la care se vor mai adăuga și aspecte inedite datorate unor realități componistice noi:

1. Heterofonia
2. Polimodalismul prin suprapunere de moduri populare românești
3. Lucrul cu paradigme muzicale aparținând unor sisteme de acordaj diferite

În cazul utilizării heterofoniei, în momentul plurivocității (știind că heterofonia cunoaște două aspecte ontologice: unisonul, sau univocitatea și desprinderile spațializate, sau plurivocitatea), se pot obține acorduri pluristratificate rezultate prin verticalizarea sunetelor melodiei. Foarte des la S. Toduță (spre exemplu, în ciclul de madrigale *La curtile dorului* sau în balada oratoriu *Miorța*), C. Țăranu, Șt. Niculescu, T. Olah, A. Iorgulescu se vor putea desprinde astfel de structuri polimorfice heterofonice de tip acordic, structurile lor înscriindu-se în una din cele două categorii enunțate deja în capitolul precedent.

Să comparăm modul de realizare a acestor polimorfii heterofonice cât și structura lor, pe trei mostre de muzici semnate: C. Țăranu, Șt. Niculescu și A. Iorgulescu.

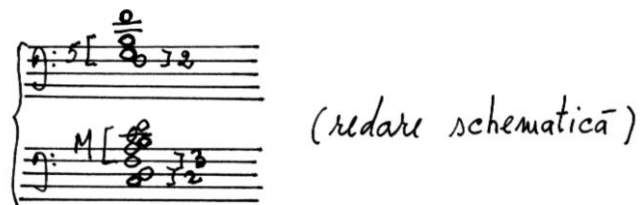
În *Dialoguri II* pentru pian și orchestră și de C. Țăranu, și anume în secțiunea "C" a orchestrei, sunetele melodiei modale heterofonizate vor fi aduse prin procedeul polifoniei de atacuri, în finalul frazei, totul sintetizându-se pe un acord:



Acordul rezultat are o structură cvasi-simetrică fiind compus din straturi α la extreme (reprezentate de septimele mari: "la-sol#" și "do-si"), în interior existând tot o relație geometrică (determinată de cifra 8 a sextelor mici: "sol#-mi" și "mi-do") și cu toate acestea, instituindu-se și sextacordul major gravitațional ca strat median (reprezentat de sunetele: "mi-do-mi"), cât și de cvinta perfectă "sol#-re#" reprezentând un al doilea strat gravitațional.

La Șt. Niculescu, în lucrarea *Ison II*-Concert pentru suflători și percuție, punctul de plecare de la starea de unison a melodiei primordiale este punctul zero reprezentat de o notă unică, de la care ulterior, vocile (tot prin procedeul polifoniei de atacuri) vor "devia" pe sunetele reale ale melodiei heterofonizante, astfel încât cu șapte măsuri înainte de cifra 22, pe timpii 3-4 ai măsurii, va fi rezultat un conglomerat sonor de următoarea configurație:

Exemplul 40 - (redare schematică)



Este o polimorfie armonică compusă din straturi α și două straturi gravitaționale majore cu sunete adăugate și totodată reprezintă o spațializare pe verticală a hexatonului modal cu următoarea scară:

Exemplul 41



În *Simfonia a II-a* de A. Iorgulescu, există o pendulare între starea de unison a melodiei și heterofonizarea ei, astfel dacă la cifra 175 oboiul intonează melodia tematică:

Exemplul 42



la numai două măsuri după terminarea ei, se intră în starea heterofonică de plurimelodie, acordurile polimorfe rezultate având următoarea configurație (la cifra 180) a două straturi suprapuse:

Exemplul 43a



urmând ca apoi armonia heterofonică să se completeze, prin intervenția cornilor, cu un cluster rezultat printr-o suprapunere de secunde mici:

Exemplul 43b



În ceea ce privește polimodalismul prin suprapunere de moduri populare românești, acesta își are originile în practicile instrumentale specifice muzicii populare, de exemplu, la taraf, unde melodia poate inflexiona pentru scurt timp dintr-un mod popular în altul, în timp ce acompaniamentul va rămâne, ca o pedală, în modul inițial.

Astfel, în momentele de suprapunere bimodală, se vor configura vertical acorduri stratificate, heteromodale (aparținând structural celor 2 moduri suprapuse).

Fenomenul se va infiltra și în creația cultă, găsindu-l atât în creația

înaintașilor (la Enescu) cât și la contemporani (Toduță, Țăranu, Timaru, Herman, Râpă, Niculescu, Voiculescu, etc.) Analizând, spre exemplu acordurile polimorfe ale începutului celei de-a doua fraze din partea a IV a - Toccata - a *Concertului de coarde nr. 2* de S. Toduță, vom observa suprapuneri de acorduri aparținând a două moduri diferite: doric cu substrat tetratonic (în desenul de șaisprezecimi de la vioara I, cât și în acordul de la viole și violonceli) și un mod tetratonic pe "re#" (având scara: re# - sol# - la# - do#) în acompaniamentul acordic de la viorile secunde în divizii.



Polimorfia armonică este aici heterogen pluristratificată, fiind alcătuită din două straturi acordice nongravitaționale (acordul minor "re - fa - la" și cvarta perfectă - interval geometric "sol# - do#" și un strat acordic gravitațional (simbolizat de cvinta perfectă: re# - la#)

În cazul lucrului cu paradigme muzicale aparținând unor sisteme de acordaj diferite (de exemplu: sistemul pytagoreic, sistemul armonicilor superioare, sistemul proporțional, sistemul slendro, sistemul multifonicelor, etc), polimorfiile armonice vor avea componenta heterogenă mult mai pronunțată, efectul fonic, în acest caz, fiind destul de neobișnuit. În *Lamento e coro* din opera *Orestia II* de A. Stroe, asistăm la suprapuneri armonice inedite datorate paradigmelor existente ce aparțin mai multor sisteme de acordaj diferite: temperat (reprezentat de studiul de virtuozitate, cvasiclasic, de la violoncel) pitagoreic (în melodia Clytemnestrei, cu vocalize din când în când alternate cu un recitativ), netemperat cu glissando-uri între sunete (în "urletele" trombonului).

Un caz similar, îl găsim în lucrarea *Chorales et comptines* de A. Stroe, în care se suprapun: acordurile de multifonice, la saxofon, cu acordurile temperate, la grupul vocal și la cei 4 tromboni.

Exemplul 44.

LENT MAIS TRÈS RIGOREUX $\text{♩} = 54$ AUREL STROE

dolce

1. 2. 3. $\frac{3}{4}$ (R.-M. RILKE)

GROUP VOCAL AT - MEN DU UN-SIGHT-BA-RES GE-DICHT.

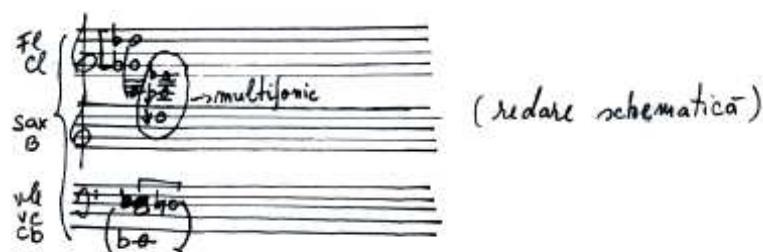
4. 5. 6. $\frac{2}{4}$ *dolce*

SAX. ALTO (Mib)

[17] [13] [15] [17]

Și Miriam Marbé în *Concertul pentru Daniel Kientzy, saxofon și orchestră* propune o astfel de structurare verticală: un acord multifonic la saxofon, ce se suprapune cu un acord temperat pluristratificat, la corzi grave și suflători de lemn.

Exemplul 45



2.3. Aspectele noi ale polimorfii de tip ritmic vizează, la fel ca la cele de tip melodic câștigarea **dimensiunii aleatorice** în creație.

Cel mai frecvent, în astfel de cazuri de polimorfii ritmice aleatoare este procedeul improvizației ritmice (notele fiind scrise), rezultând un conglomerat de ritmuri diferite ce se suprapun. Astfel, în partea a II-a a *Simfoniei de cameră* de Dan Constantinescu, autorul punctează înălțimea sunetelor, realizarea suprapunerilor ritmice fiind la latitudinea interpreților, cu toate acestea, el notând durata fiecărei "măsurii" (pentru coordonarea în timp a polimorfii aleatorice libere), aceasta fiind de 3". Peste acest heteroritm aleatoric liber (la flaut, clarinet, vibrafon, pian) se vor suprapune ritmurile mensurale ale tom-tomurilor și ale blocchi chinesi, care sunt diferite între ele și nu sunt coordonate temporal (timpii fiind diferiți), rezultând și în acest caz o polimorfie aleatoare (de data aceasta **controlată**). Per total, fragmentul se percepe ca o polimorfie ritmică supraetajată alcătuită dintr-un strat polimorfic aleatoric liber și un strat polimorfic aleatoric controlat.

Exemplul 46

În *Simfonii pentru instrumente de suflăt* de L Glodeanu observăm o situație asemănătoare, a unei structuri polimorfice, de data aceasta a unui aleatorism liber (la suflătorii de lemn) ce se suprapune peste o poliritmie de tip tradițional (la suflătorii de alamă).

Exemplul 47 – Glodeanu - *Simfonii pentru instrumente de suflăt*

The image shows a page from a musical score, specifically page 63, which is part of a larger work. The score is written for a symphony orchestra. The top system includes staves for Flutes 1, 2, and 3; Oboes 1 and 2; English Horn; Clarinets 1 and 2; Bassoon; Horns 1 and 2; and Trombones 1, 2, and 3. The bottom system includes staves for Trumpets 1, 2, and 3; Trombones 1, 2, and 3; and a third set of staves for Trombones 1, 2, and 3. The score features complex rhythmic patterns, including rapid passages and glissandos, with dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ad libitum'.

La C. Țăranu, polimorfii ritmice vizează în general structurile supraetajate ale aleatorismului controlat gândite pe grupuri de instrumente, cum se poate vedea în *Simfonia a III a – Semne*, unde un grup de instrumente improvizează pe structuri executate rapid (trompetă, corn, trombon), în timp ce alt grup are o notă ținută cu durată “ad libitum” (flautii, clarinet 2), iar al treilea grup de instrumente (viorile și violoncelii) execută un glissando între 2 sunete, liber din punct de vedere ritmic.

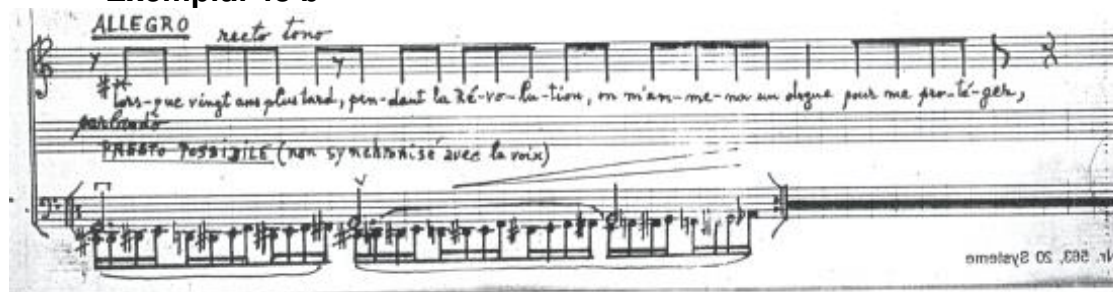
Exemplul 48 a – C. Țăranu-*Simfonia a III a Semne*



Un alt aspect înnoit al polimorfiilor ritmice în postmodernismul muzical românesc ar viza suprapunerile **unor sisteme ritmice diferite** corespunzătoare heterolimbajelor muzicale în compozițiile ce lucrează cu polimorfii de paradigme sau în acelea de tip palimpsest.

Astfel, în melodrama *L'enfant et le diable* de A. Stroe, vocea apare la un moment dat cu un ritm giusto-silabic pe un recitativ recto-tono, în timp ce violoncelul care o însoțește cântă niște pasaje în grav, într-un ritm divizionar (continuu de șaisprezecimi), existând totodată și un fenomen de politempie între cele două voci, sugerate de tempourile diferite notate în partitură.

Exemplul 48 b



În multimobilul din *Concertul pentru saxofon și orchestră - Prairie - Priere* de același autor, aproape fiecare melodie, componentă a polimobilului este scrisă într-un alt sistem ritmic corespunzător structurii limbajului, astfel încât prin structurările pe verticală din cadrul mobilului rezultând suprapuneri ale ritmurilor divizionare, cu cele parlando rubato, giusto silabice, cu cele ale ritmului copiilor

sau cu cele scrise în ritm aksak.



Exemplul 49

În liedul *Răzgândire* din ciclul de lieduri *Melancolia Egeei* pentru soprană, mezzosoprană și pian, pe versuri de poeți greci contemporani, de Iulia Cibișescu, fenomenul polimorfic vizează suprapunerea dintre ritmul divizionar, gen coral (la pian) și ritmul parlando rubato cu valențe aleatorice (prin faptul că nu este notat cu valori ritmice tradiționale) al vocii.

Exemplul 50

Polimorfia ritmică este implicată (chiar dacă în varianta ei tradițională, de suprapunere de ritmuri diferite) și de două procedee mai noi de construcție existente în postmodernism: heterofonia și constructivismul. La heterofonie, în momentul ei de pluralitate de linii melodice, fiecare melodie va avea ritmul ei propriu, rezultând o polimorfie ritmică de tip heterofonic, cum se poate observa



și în piesa nr. 4 *Fantasia* din lucrarea *Simfonii și fantezii* pentru șapte instrumente de suflat, pian și percuție de Vasile Herman.

Exemplul 51

The image displays a musical score for a piece titled 'Exemplul 51'. It features six staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trombone (T. horn), Trumpet (Hrta), and Piano (Pte.). The score is set in 3/8 time, with measures 10 and 11 indicated. The piano part shows a complex rhythmic pattern in measure 11, with notes beamed together and a 3/8 time signature. The other instruments have various melodic and rhythmic lines. The page number '41' is visible at the bottom of the score.

În lucrările constructiviste, pluralitatea de ritmuri suprapuse depinde de intenționalitatea demersului creator, de "matematizarea" structurilor melodico-ritmice și de spațializarea lor, conducând la crearea semnificației sau a nonsemnificației corespunzătoare celor 2 accepțiuni ale sensului muzical: de reflectare sau de simulare.

NOTE

30. Manolache, Laura - *Anatol Vieru*, în revista *Muzica* nr. 2/1996

3. STRUCTURI POLIMORFE PROPRII POSTMODERNISMULUI MUZICAL ROMÂNESC

3.1. Polimorfia limbajelor muzicale

În lucrările postmoderne, adesea se remarcă suprapuneri ale limbajelor muzicale diferite, fie pe tot parcursul lucrărilor respective, fie doar pe porțiuni, generând “oaze” polimorfice.

Înțelegând prin limbaj muzical o sintaxă muzicală cu caracteristici stilistice bine determinate, suprapunerile de limbaje muzicale, generând fenomenul polimorfiei limbajelor, au în vedere structuri:

- a) Aparținând aceluiași sistem de acordaj
- b) Aparținând sistemelor de acordaj diferite

Ce este sistemul de acordaj? Un ansamblu format dintr-un repertoriu de sunete și un algoritm de producere a lui¹, ce poate fi de naturi diferite: numeric, fizic, organologic, electronic.

În practica muzicală se cunosc nouă sisteme de acordaj diferite:

- Sistemul pytagoreic – generat prin cvinte perfecte (utilizat în muzica chinezească, a cărei material sonor se obține prin translație)
- Sistemul armonicelor superioare
- Sistemul proporțional – dedus din sistemul armonicelor superioare, în care raporturile dintre sunetele armonice pot fi transpuse pe un singur sunet (calculul intervalelor făcându-se în număr de cente), este cunoscut sub denumirea de “sistem Zarlino” – în Renaștere, este utilizat în muzicile folclorice, în muzica indiană (care este o muzică a meditației asupra intervalelor ce se construiesc în raport cu sunetul primordial)
- Sistemul temperat – care împarte octava în părți egale generând sistemul dodecafonic – rezultat prin împărțirea octavei în 12 părți egale
- Sistemul slendro – rezultat prin împărțirea netemperată a octavei în 5 părți inegale
- Sistemul pelog – rezultat prin împărțirea netemperată a octavei în 7 părți inegale
- Sistemul multifonicelor – care este o îmbinare a unui sistem netemperat cu sunete parțiale
- Sistemul clopotelor - ce emit alte armonice decât șirul armonicelor superioare și în care terța mică joacă un rol important
- Sistemul muzicii electronice.

În ceea ce privește structurile polimorfice aparținând aceluiași sistem de acordaj, trebuie ținut cont de **germenii** acestora, ce provin din:

1. **Motetul contrapunctic renașcentist**, unde melodia **coralului gregorian** (ce aparține unei alte epoci, a Evului Mediu) era împărțită în segmente, fiecare segment constituind un “cantus firmus” pentru **contrapunctarea** severă sau înflorită **renașcentistă** ce îl însoțea. Deci, se remarcă suprapunerea a două limbaje diferite: **coralul gregorian** și **contrapunctul renașcentist**.
2. **Suprapunerile de sintaxe în muzica clasică**, spre exemplu suprapunerea polifoniei cu omofonia (vezi Mozart – *Sinfonia nr. 41 “Jupiter”*, partea a IV-a, unde se suprapune o temă de fugă, cu aspect de coral gregorian, cu forma de sonată)
3. **Opoziția și suprapunerile de limbaje muzicale aparținând diferitelor straturi și categorii sociale, la Mahler** (muzica săracilor –

o muzică cu onomatopee, cu descrieri de natură, muzica religioasă – cu polifonii, o muzică a armoniei militare, o muzică a fanfarelor ce acompaniază carul funebru, o muzică de salon – polka, valsul etc., – o muzică de café – concert, o muzică a sălii de concert) și la **Ch. Ives** (muzica de paradă a sărbătorilor americane, coralul protestant american, cântece populare – vezi *Simfonia a IV-a*; sau tot la Ives se poate observa existența a două planuri diferite ca limbaj, spre exemplu, atonal și tonal funcțional – vezi *Întrebarea fără răspuns*).

4. **Suprapunerile ce vizează mai multe planuri axiologice** – spre exemplu la Bartók în *Improvizația nr. 7* pentru pian, se opune o melodie populară orală cu o muzică cultă (cu structuri ce se inversează), rezultând două planuri:

- planul concret (al melodiei populare)
- planul abstract (al muzicii culte)

În postmodernismul muzical românesc, polimorfia limbajelor aparținând aceluiași sistem de acordaj vizează următoarele tipuri de muzici:

1. Prelucrările de folclor (armonizări, aranjamente corale sau pentru grupuri instrumentale), muzici ce utilizează folclorul
2. Muzici care folosesc citatul din alte muzici
3. Muzici polimorfe propriu – zise, bazate pe limbaje muzicale diferite (necomunicante)

În muzicile ce prelucrează folclorul, vor exista două limbaje muzicale diferite și totodată complementare, ce se suprapun:

- limbajul modal al cântecului popular preluat de compozitor pentru a fi armonizat și aranjat pentru voce și pian sau pentru cor pe voci egale sau cor mixt.
- limbajul armonizării, al prelucrării cântecului original, care este un limbaj propriu compozitorului, fie că armonia utilizată este de esență modală (provenind din practica de taraf, din cadențe specific modale ale modurilor populare românești etc.) sau este o armonie proprie cu structuri geometrice sau gravitaționale, fie că limbajul utilizat abordează aspecte polifonice de tip neobaroc (ca la S. Toduță), aspecte heterofonice etc. (vezi corurile de C. Țăranu: *Trenul cu roate late*, *La umbră de mărăcine*, de T. Jarda: *Mult mă-ntreabă frunza vara*, *Fă-mă pasăre măiastră*, de S. Toduță: *La fereastră*, *Danț*, de E. Terényi: *Cântece populare din Inoc*).

Exemplul 1- C. Țăranu - *Trenule cu roate late*

În lucrarea *Jocuri IV – Colaje pentru orchestră* de Corneliu Dan Georgescu se poate observa polimorfia limbajelor prin suprapunerea planului melodiei

populare heterofonizate, adusă ca citat, la suflători, cu planul jocului armonic (având un limbaj propriu compozitorului) cu glissando-uri în interiorul a două tricorduri cromatizate, la corzile grave.

Exemplul 2

175

Ob. 1, 2

Cor. 1, 2, 3, 4

Tr. 1, 2, 3, 4

Vni I, II

Vie

Vic

Cb

23

Și în piesa *Jocuri VI – “Pianissimo” pentru orchestră*, a aceluiași compozitor, se distinge polimorfia limbajelor muzicale, în mod similar, prin suprapunerea unei melodii populare, scrisă în mod lidic pe “sol” + heterofoniile ei, cu un limbaj armonic geometric, propriu compozitorului, rezultat prin suprapunerea a patru secunde mici.

Exemplul 3

Ob. 1

Vni I, II

p1, p1cc

Valentin Timaru în inițiumul părții a II-a a *Cvartetului de coarde*, suprapune un limbaj modal folcloric în cantilena de la violă cu un limbaj armonic geometric adus prin polifonie de atacuri.

În partea a II-a a *Sonatei I pentru violă și pian* de Iulia Cibișescu se realizează o polimorfie de limbaje prin suprapunerea limbajului muzical al unei colinde (compuse în stil popular) – la violă, cu limbajul unei fugi serial – modale – la pian.

Exemplul 4



În alte lucrări bazate pe prelucrarea folclorului, viziunea nouă asupra utilizării cântecului popular românesc determină o “envisajare” a acestuia într-un limbaj propriu compozitorului, astfel încât citatul folcloric este doar schițat, esențializat la câteva elemente fundamentale (vezi Irina Odăgescu – *Rugul pâinii*, *Rădăcini străbune* pentru cor mixt și percuție, Dan Buciu – corurile: *Trei cântece românești*, *De dor*, Constantin Râpă – *Moldova* pentru cor mixt, solo bas și percuție, *Tulnic* pentru trombon și pian). În acest caz, polimorfia de limbaje este prezentă în ipostază de sugestie polimorfică datorită faptului că unul dintre limbajele ce se suprapun (și anume, limbajul folcloric ce urma a fi prelucrat) este capturat de al doilea limbaj (cel propriu compozitorului), rămânând din el doar anumite turnuri, inflexiuni, un anumit “parfum” specific cântecului popular românesc.

Exemplul 5 – Irina Odăgescu – *Rugul pâinii*

Tot aici se pot aminti și lucrările pentru orchestră ale lui Liviu Glodeanu – (vezi Studii pentru orchestră) în care compozitorul utilizează “grupări de microformule melodice de proveniență folclorică într-un angrenaj complex”² – Cornel Țăranu (vezi *Simfonia a IV-a Ritornelle*, în care autorul modelează intonații de bocet), Miriam Marbé (vezi lucrarea *Ritual pentru setea pământului*), Aurel

Stroe (vezi *Concertul pentru clarinet și orchestră* unde “clarinetul solo intonează un colind bartokian pe care, apoi, îl segmentează în scurte fragmente ce prin similitudini de alcătuire cu începuturile melodiilor folclorice, antrenează apariția lor”³), în care polimorfia este doar sugerată de cele 2 limbaje, dintre care limbajul folcloric este prezentat succint sau redus la esență fiind acaparat, dizolvat în cel de-al doilea limbaj, propriu compozitorului.

Asemănătoare muzicilor bazate pe folclor, muzicile ce folosesc citatul sunt tot polimorfice în ceea ce privește structura lor internă, care este heterogen stratificată, un strat fiind reprezentat de citatul respectiv, iar celălalt strat – de limbajul muzical propriu compozitorului.

Astfel, în trei opusuri ale compozitorului Ede Terényi se remarcă acest tip de polimorfie determinată de utilizarea citatului, și anume în *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră*, în lucrarea *Odae cum harmoniis* și în *Concertul al II-lea pentru pian și orchestră*.

Dacă în primul concert pentru pian, E. Terényi suprapune citatul lisztian armonizării, contrapunctării și heterofonizării lui într-un limbaj propriu compozitorului, în cel de-al doilea *Concert pentru pian*, cadența de încheiere a celor cinci părți ale lucrării citează amintiri muzicale chopiniene⁴, asemenea părții a III-a, ce ne duce cu gândul la *Mazurcă*, realizând o polimorfie de limbaje prin suprapunerea momentelor de citat ale Mazurcii – Polonaise chopiniene, cu limbajul terenyian.

În lucrarea pentru orgă *Odae cum harmoniis* (1983) a aceluiași autor, se prelucrează variațional melodii din odele lui Honterus, îmbinându-se la nivel metamuzical cele două straturi polimorfice.

Cantata a IV-a pentru mezzosoprannă și cinci instrumente de Iulia Cibișescu propune o uniune polimorfică a 2 straturi de limbaj muzical distinct:

- citatul melodiei medievale “De Sancta Maria” a compozitoarei Hildegard von Bingen, plasat în melodia vocii.
- limbajul componistic heterofonic, armonic, cu efecte coloristice, propriu compozitoarei, care cu excepția momentelor de strictă heterofonie a cantus firmusului, se dorește a fi o ieșire din cadrul procustian a melodiei medievale cu finalis obsedant pe “do”.

Exemplul 6

The image shows a handwritten musical score for 12 soloists. The staves are labeled MS, KL, AL, V, VC, and pianisti. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. There are also some handwritten annotations like 'tenu', 'con', and 'tr'.

La Ștefan Niculescu, în piesa *Invocatio* pentru 12 soliști, straturile suprapuse pendulând între citate din *Missa notre Dame* de Machault⁵, un *Triplum*

de Perotinus, axioane bizantine și heterofonii proprii compozitorului realizează un conglomerat polimorfic al acestor limbaje muzicale atât de diferite.

În exemplul următor, se poate observa suprapunerea limbajului muzical al unui coral pe textul *Santa Maria ora pro nobis* (la soprane), cu limbajul muzical al unui axion bizantin cu textul *Adoramus te, Jesu Christe*, heterofonizat (la altiste), și cu limbajul armonic de esență heterofonică propriu compozitorului (la tenori și bași).

Exemplul 7

The image displays a complex musical score for a choir and instruments. It consists of 11 staves. The top staff is for Soprano (S.), with lyrics 'S. 1-3' and 'S. 1-3'. The subsequent staves are for Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics for the Soprano part are 'S. 1-3' and 'S. 1-3'. The lyrics for the Alto part are 'A. 1-3' and 'A. 1-3'. The lyrics for the Tenor part are 'T. 1-3' and 'T. 1-3'. The lyrics for the Bass part are 'B. 1-3' and 'B. 1-3'. The score is written in a traditional musical notation style, with notes and rests on a five-line staff.

În ceea ce privește muzicile polimorfe propriu – zise, bazate pe limbaje muzicale diferite ce se suprapun, acestea vor viza un plan meta de comprehensiune a operei de artă, datorită straturilor necomunicante ca limbaj ce se suprapun.

Astfel, în lucrarea *Clepsidra II* de Anatol Vieru vor exista două straturi necomunicante suprapuse:

- muzica – fundal a orchestrei alcătuită dintr-o “serie de piese scurte, de structuri reduse ca dimensiune (efemeridele)⁶, o muzică evolutivă, continuă.
- muzica cu influențe quasi – folclorice, aparținând “modulului Miorița”, a soliștilor (nai, țambal) și a corului de cameră care cântă sau vorbește pe texte populare românești.

Aici, polimorfia de limbaje are corespondențe și la nivel temporal, găsindu-se opuse două categorii de timp: “timpul obiectiv (ca muzică neutrală, abstractă, non – pulsatorică) și cel subiectiv, activ, efemerul, într-o estetică a non – finitului ce relevă veșnica stare de încheștare, de inadaptare proprie condiției umane terestre”.⁷

Exemplul 8

...XIV...

În *Clepsidra I* a aceluiași compozitor polimorfia de limbaje se realizează prin existența a trei straturi necomunicante, de limbaj:

- stratul de continuu al orchestrei, murmurat în pianissimo (fiind de fapt “blocul sonor din *Odă Tăcerii* dar întins pe o suprafață din fire de nisip, o dună care se mișcă pe nesimțite, lent, invizibil”⁸)
- stratul solistului – al trompetei
- stratul fenomenelor sonore numite de autor “efemeride”.

Și la Aurel Stroe, polimorfia limbajelor muzicale se poate remarca în numeroase lucrări, de la *Orestii*, *Concertul pentru saxofon și orchestră - Prairie*, *Prières* ... (unde în multimobilul “cutiei negre” coexistă, suprapuse fiind, diferite limbaje muzicale: un studiu de virtuozitate tonal – funcțional, un limbaj muzical cu inflexiuni de sarabandă, o cantilenă modală în rubato, un limbaj muzical ce rezultă dintr-o succesiune de acorduri placate geometrice și gravitaționale etc.) și până la comedia – mister *Das Weltkonzil*.

În *Cantata I “Înălțarea”* pentru soprană, bariton și orchestră de cameră, pe versuri de D. Păcuraru, de Iulia Cibișescu și anume în a doua secțiune a părții a III-a, polimorfia limbajelor este prezentă prin suprapunerea unei teme de

passacaglie, în ritm măsurat (preluată din partea a II-a a lucrării) – la corzi grave – cu sprechgesang-ul foarte cromatizat, în ritm liber, al vocilor soliste. Cele două limbaje sunt diferite nu numai din punct de vedere melodic – ritmic cât și ca expresie, realizându-se o suprapunere a două planuri diferite:

- abstract – sprechgesang
- concret – tema de passacaglie, basul ostinat

Exemplul 9

The image shows a handwritten musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Violoncello (cel.), and Bass (B.). The second system includes staves for Flute (fl.), Trumpet (trp.), Corn (corn), Piano (pian), and a vocal part with lyrics. The score features complex rhythmic markings, including time signatures like 3/4, 2/4, and 3/4, and tempo markings like 'Tutti' and 'Allegro'. The lyrics are in Romanian and appear to be from a song by Dan Damaschin.

Și în Ciclul de lieduri pentru soprană și violă *Sentimentul eonic* pe versuri de Dan Damaschin ale aceleași compozitoare, în liedul "Nimeni nu ține minte cântecul" se remarcă suprapunerea a două limbaje diferite: cântecul pentacordic gen colindă, în ritm giusto – silabic și tempo alert (MM= 140) – la soprană, cu limbajul modal hipercromatizat, în tempo mai rar (MM = 90) – la violă, producându-se în acest caz și o politempie.

Exemplul 10

Handwritten musical score for a song, featuring multiple systems of staves with lyrics in Romanian. The score includes tempo markings like $D=90$ and $D=140$, and dynamic markings like ff and $accel$. The lyrics are: "În-că dia-clî-fa nos-te-lu" and "el se fa-ce a-u-zit pî-nu la capăt", "În-că ai-do-ra co-", "pi-tu-lui u-nic mar-tor al u-mui ca-ta-mur Nec-hi-tut ur-măa-du-s", "des-fă-șu-ra-rea a-se-mă-nă-rea pe ca-te un ful-ger sfe-ric", and "il nos-to-ro-le-te".

De altfel, în liedul *Încă un răstimp* al aceluiași ciclu se poate vorbi tot de o polimorfie de limbaje, de data aceasta suprapunându-se limbajul omofon modal gen "colindă" cântat în pizzicato la violă, cu limbajul hipercromatizat, modal, în valori mici, ce apare în puseuri de tensiune – la voce, polimorfia generând un plan meta de recepție al mesajului expresionist al textului. Este o suprapunere a continuului (a stabilului cu iz arhaic, cântat în piano, la violă) cu discontinuu (brutal, cu o melodică dificilă, în forte, la soprană), asemănându-se din acest punct de vedere cu *Clepsidra I* a lui Vieru sau cu *Întrebarea fără răspuns* a lui Ives.

Exemplul 11

Austria

S

V-la

pizz sempre

simile aspreggiato

f *su* *ca* *un*

riso-rio *și can-ter-te* *mă-te le sa-și tot* *va co-ple-și* *ge-ri-*

ni-șu-ma *tă-cu-ri-lor* *mi-le a-pha-pe* *de-ci-ma-tă*

f *su*

Polimorfia limbajelor muzicale aparținând sistemelor de acordaj diferite vizează acel demers creativ axat pe compoziția cu mai multe paradigme, înțelegând prin paradigmă un “lucru care se ia drept model”⁹, caracterizat prin incommensurabilitate.

La baza acestor paradigme stă un sistem de acordaj care va influența parametrii muzicali (melodia, ritmul, armonia, scriitura) ce determină caracteristicile acestor paradigme.

Luând ca punct de plecare sistemul de acordaj, vor exista tot atâtea paradigme corespunzătoare celor nouă sisteme de acordaj enunțate anterior. După alți teoreticieni, structurarea paradigmelor are în vedere factorul cultural, clasificarea lor reducându-se la două (corespunzătoare culturilor muzicale ale lumii): prima ilustrată de gândirea muzicală occidentală – europeană, fiind o “paradigmă culturală predicativă” (nativă, ce pune accent pe latura constructivistă și implicând un travaliu arhitectonic), iar cea de-a doua, ilustrată de muzicile tradiționale extra-europene – tibetane, indiene, bugandeze, etc. – fiind o “paradigmă culturală atributivă”¹⁰ (contemplativă, incantatorie, metaforică).

În *Lamento e coro* din opera *Orestia II* de Aurel Stroe paradigmele (corespunzătoare limbajelor muzicale) diferite ce se suprapun aparțin a trei sisteme diferite de acordaj: **temperat** (reprezentat de studiul de virtuositate, cvasi clasic, de la violoncel), **pytagoreic** (în melodia Clytemnestrei, cu vocalize din când în când alternate cu un recitativ), **netemperat** cu glissando – uri între sunete (în “urletele” trombonului)

Exemplul 12

4. LAMENTO E CORO

Allegro ♩ = 112

CLITENNESTRA

Molto rubato

Vai
Mal

TROMBONE

MUTES: SOLO TONE - DERBY

Allegro possibile, libero

gliss.

cuivré (gliss.), ben marc.

II. TAMBURO
con corda

ORGANO

p dolce

VIOLONCELLO

f energico, con bravura

CLT.

molto cresc.

Trb.

(gliss.)

II. Tamb.c.

mf < sf

Org.

Vlc.

⌘) Pour cette section l'accord du violoncelle sera:

133

La O. Nemescu, în lucrarea *Patru dimensiuni în timp IV – Iluminații* se remarcă polimorfia de limbaje muzicale aparținând unor sisteme de acordaj diferite:

- **limbajul muzical emis de sintetizator**, sunetele sintetizatorului fiind trecute printr-un filtru oscilant a cărei frecvență centrală oscilează permanent între frecvența fundamentală și cea superioară maximă auzibilă, sintetizatorul având un **acord ținut cu primele opt armonice ale sunetului fundamental “do”**, fiind dublat și de sunetele contrabașilor în divizii
- **limbajul temperat al orchestrei**, bazat pe polifonie de atacuri, pe masă sonoră.

Concertul pentru Daniel Kientzy, saxofon și orchestră de Myriam Marbé propune încă din prima parte o polimorfie de limbaje, în care limbajul muzical al orchestrei este unul temperat de factură modal – cromatică, în timp ce saxofonul solist intervine cu o structură de multifonice în ritm rubato.

Exemplul 13

În lucrarea *Poezii pentru cvartet de coarde* de Iulia Cibișescu, și anume în piesa finală (nr. VIII), asistăm la o polimorfie a două limbaje muzicale, primul aparținând sistemului pytagoreic al cvintelor (la vioara I și violă) și al doilea, sistemului temperat prin structura modală de la vioara a II-a și violoncel.

Exemplul 14



În multe lucrări postmoderne pot exista așa numite “oaze” polimorfice de limbaje aparținând unor sisteme de acordaj diferite, dar care nu reprezintă polimorfii propriu – zise de limbaje muzicale, rolul acestor “intruziuni” fiind un rol coloristic (de creare a unei anumite atmosfere) și nu un rol structural. Spre exemplu, apariția pe fondul unei muzici aparținând sistemului de acordaj temperat, a unei structuri de armonice naturale (flagiotele la corzi), nu determină schimbarea paradigmei inițiale, ci doar “pigmentarea” ei pasageră. Pentru a putea vorbi de o polimorfie propriu-zisă de limbaje muzicale aparținând unor sisteme de acordaj diferite este necesar un timp mai îndelungat de ființare a acestor paradigme într-o operă de artă (uneori chiar o lucrare întreagă) pentru a da răgaz percepției auditive de a conștientiza existența și coexistența lor, ethosul fiecăreia dintre ele cât și efectul sonor și psihologic la nivel meta a întregului conglomerat polimorfic.

Toate aceste aspecte ale polimorfiei de limbaje muzicale vizează **parametrul vertical**, prin suprapunerile heterogene de limbaje muzicale. Polimorfia vizează, însă și **juxtapunerile de paradigme de limbaje muzicale**, **parametrul orizontal** al polimorfiei fiind determinat de **procesul morfogenetic**, aceste tipuri de polimorfii fiind analizate pe larg în Capitolul 4 al lucrării: *Polimorfia în morfogeneză în muzica românească postmodernă*.

3. 2. POLIMORFIA DE MUZICI ȘI METAMUZICA

I. Metamuzica

Într-o accepțiune generală, metamuzica ar fi muzica al cărei obiect este muzica luată ca natură, acest lucru fiind posibil prin faptul că "opera de artă, creându-se, se ia pe sine drept model și la o mare incandescență, autorefectarea capătă forța naturii".¹¹

În cartea sa, *Cuvinte despre sunete*, Anatol Vieru citează păreri diferite și chiar opuse referitoare la metaartă, unele susținând "că nu poate fi vorba de artă metaartistică, metaartă putând fi doar critica de artă; arta ca limbaj direct nu se poate ridica asupra sa însăși, nu se poate privi din afară. Alte opinii constată existența metaartei în planul artistic; arta care folosește ghilimele, arta care critică limbajul artistic, arta care ia ca obiect arta - iată ce ar fi metaarta."¹²

Reducând definirea metaartei la domeniul particular al muzicii, ar rezulta că o muzică ce se inspiră din altă muzică tratând-o ca și cum ar fi natură, cu scop de a o analiza, de a o critica, implicând distanțarea creatorului față de opera de artă ce servește ca "model"¹³, constituie o posibilă definire a metamuzicii.

Demersul metastilistic, caz particular de metamuzică,¹⁴ este prefigurat prin investirea expresă a sensului etic, "ce determină la stadiul unei complexități a mesajului transmis poziția compozitorului față de propria-i întreprindere estetică, de conținutul semnificativ al datului muzical edificat"¹⁵, afirmă Irinel Anghel, departajând orientarea metastilistică de polistilism, considerând-o ca o privire de deasupra a unui obiect sonor decontextualizat, ce se metamorfozează prin recontextualizarea înnoitoare, diferențiindu-se de polistilism, care utilizează limbajul obiect ca atare, preluând stilurile netratate și presupunând accesul imediat la planul vizibil.

Metamuzica, creație pe mai multe nivele de reflectare, este determinată în plan componistic de:

1. introducerea "falsului" sau a "doctei neglijențe"¹⁶, ce determină schimbarea semnificației operei

2. semnificarea unei alte muzici

3. semnificarea muzicii însăși.

1. Pornind de la enunțul filosofului Karl Popper, care afirma că numai atunci o teorie este adevărată dacă poate fi falsificată, în muzică, un element este adevărat sau fals în funcție de limbajul în care este inclus. Astfel, dacă într-o muzică tonal - funcțională clasică, se cadențează la un moment dat pe un cluster, lucrarea este falsă, neviabilă. Dacă, însă, într-o lucrare se paradigmaticizează un element fals, lucrarea poate fi viabilă, ea căpătând alt sens, totul depinzând de proporția în care se aduce falsul¹⁷. "Docta neglijență este o "falsă eroare", detectabilă, de altfel, ca greșeală savantă"¹⁸, o apariție disimulată a unei ordini superioare care ni se înfățișează la început ca element accidental, ca hazard.

Dintre strategiile de falsare (de deviație) propuse de Dan Dediu într-unul dintre studiile sale¹⁹, doar "deviația ce aduce un element complet străin de sistemul anterior, pe care se va construi un sistem posterior ei" induce fenomenul meta, acest sistem posterior ei fiind, de fapt, cel al metamuzicii.

Uneori, falsul survine în cadrul unei forme asemenea unui "nor" (generând forma "cloud")²⁰, care mai întâi "pigmentează" seninătatea desfășurării muzicale, pentru ca mai apoi, prin paradigmaticizare cu ajutorul unor strategii anume, să realizeze o "înnorare" treptată, corespunzătoare schimbării esenței și semanticii muzicii anterioare la nivelul creerii metamuzicii.

La Mozart, în **Divertisment**, și anume în cadența finală, sunt introduse elemente false, prin care opera va căpăta o semnificație de amuzament, datorită limbajului critic abordat.

O "greșeală" sau o astfel de "doctă neglijență" poate produce distrugerea semnificației operei dar și creerea unei noi semnificații.

Tot la Mozart, în **Gluma muzicală**, KV 522, lucrare ce poartă subtitlul de "Dorfmusikanten-Sextett" ("Sextet al muzicanților rurali"), falsurile introduse în textul muzical au tot o funcție meta, de detașare a compozitorului prin ironie față de partitură, ironia fiind de această dată la adresa executanților sătești, care câte o dată (cum sunt corniștii și chiar vioara I în cadența de pomină din partea a III-a,) nu pot stăpâni materia sonoră²¹. Este un caz de metamuzică realizat prin inducerea "doctelor neglijențe" mai ales în momentele "cheie" ale discursului muzical, și anume la cadențe, prin care semnificația inițială a operei se pierde, ea fiind astfel investită cu noi semnificații: de ironie și amuzament.

Exemplul 1a:



Exemplul 1b:



Un exemplu de metamuzică asociată cu teatrul instrumental, fără a necesita falsarea ci doar schimbarea sensurilor textului muzical prin reducerea aparatului orchestral datorită plecării pe rând a instrumentiștilor din scenă, se poate remarca în **Simfonia nr. 45 "Despărțirea"** de Haydn, unde datorită acestui element de mișcare scenică, corelat cu o scădere treptată a intensității orchestrei și implicit o modificare a calității timbrale, semantica și esența lucrării

capătă o nouă ipostază, ipostaza metamuzicii, prin sugerarea ironică a unui alt conținut al lucrării, decât cel propus inițial.

Exemplul 2:

The image shows a musical score for a violin concerto, specifically the first movement of Mozart's Violin Concerto No. 1. The score is in G major and 2/4 time. It features a 'flash' of dissonance, which is a temporary departure from the tonal system. This is marked by the instruction 'con sordino' (with mutes) and 'f' (forte) in measures 32-39. The score is divided into systems, with measures 32, 39, 46, and 53 indicated. The 'flash' occurs in measures 32-39, where the violin plays a series of dissonant chords. The score then returns to the original key and tempo.

Trebuie precizat că nu orice fals apărut într-un text muzical este generator de metamuzică. Astfel, forma "flash" - "definită prin apariția unei dereglări (în cadrul unui sistem artistic) care este rezolvată prin reîntoarcerea la ordinea sistemică de dinainte"²² nu se relevă ca fals simulat, ea nedeterminând metamuzica, ci rămânând doar un procedeu al compozitorului de a "mima" existența unei deviații. Exemple în acest sens le-ar putea constitui în muzica tonal-funcțională deviația formală de la structurile pătrate, cum se poate observa în **Concertul pentru vioară nr.1** de Mozart, unde atât tema întâi a formei de

sonată (partea I) cât și prima secțiune a temei a doua (b1) se subtrag cvadraturii clasice.

Exemplul 3a:



Exemplul 3b:



Deasemenea, alte dereglări de tip "flash" se remarcă și în acele sforzando-uri tipic beethoveniene, pe timpi neaccentuați, atât de surprinzătoare față de pulsul clasic al metricii, dar în deplină concordanță cu mesajul dramatic, eroic sau tragic al muzicii sale, nici în acest caz neputându-se vorbi despre existența unui plan meta de derulare a muzicii.

Exemplul 4:

Un caz similar de deviație "flash" fără implicații meta se poate remarca și în partea întâi a **Simfoniei a II-a** de Brahms, în segmentul punții, unde surpriza sforzando-ului pe parte neaccentuată de timp, dublat de investirea sa armonică în funcția de contradominantă de fa # minor, se va rezolva în măsura imediat următoare, fără alte conotații sau deviații semantice.

Exemplul 5:

2. Alteori, falsul poate apărea chiar de la începutul piesei, în mod declarat, implicând prin muzica propusă semnificarea unei alte muzici, cum este cazul **Valsului** din **Istoria unui soldat** de Stravinsky, unde armonia e falsă, ritmul de vals rămânând însă corect.

Exemplul 6:

în **Simfonia Psalmilor** de Stravinsky, fuga este un fals al fugii baroce prin limbajul critic propus de compozitor.

Exemplul 7:

II

în piesa intitulată **Marș** din **Mica Suită pentru orchestră** de Stravinsky, limbajul muzical polimorfic suprapune peste planul ostinat în ritm de marș executat la corzi în pizz., când o melodică într-un mod doric urmată de o melodică într-un "fa major" ce o virează spre lidic, apoi într-un "do major", nici una din aceste apariții în ritm pregnant de marș necadrând cu acompaniamentul care

este pe o dominantă de "re minor" și necadrând nici cu melodia clasică de marș. Este de fapt o metamuzică, o parodie la marșul clasic.

Exemplul 8:

În **Valsul** din **Mica Suită pentru orchestră** de Stravinsky, acompaniamentul tipic de vals de la cei doi clarineți, se situează în tonalitatea "re major", în timp ce melodia valsului este de factură modală, neavând nici o dependență, față de tonal-funcționalismul acompaniamentului. Este din nou un caz de metamuzică prin criticarea ideii de vals clasic cu ajutorul falsului ce intervine ca o disjunctie între planul acompaniamentului și cel al melodiei.

Exemplul 9:

The image displays a musical score for a symphony orchestra, specifically focusing on the woodwind and brass sections. The score is organized into two systems. The first system includes staves for Piccolo, Flauto, Oboe, Clarinetto (A), Fagotto, and Tromba (C). The second system includes staves for Piccolo, Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto, and Tromba. The music is written in 4/4 time and features various melodic lines and dynamics. The Piccolo part is marked with a 'd. zen' (dim. zen) instruction. The Clarinetto part is marked with a 'semp. sin.' (semp. sin.) instruction. The Tromba part is marked with a 'p' (piano) instruction. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and it includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

De fapt, întreaga suită este o pseudosuită clasică, muzica încercând să critice prin parodie și ironie câteva dintre vechile piese ale suitei, semnificând, deci, o altă muzică ce este adusă prin falsificare cu scopul de a o critica, de a se situa deasupra ei, la nivelul metamuzicii.

Un caz asemănător, de metamuzică realizată prin semnificarea unei alte muzici bazându-se pe așezarea muzicii originale într-un alt context, de această dată prin apelare la citat, este piesa **Tortues** din **Le Carnaval des animaux** de Saint Saens, unde autorul utilizează tema din **Orfeu în Infern** de Offenbach, cântată de corzi într-un tempo de două ori mai rar decât originalul, fiind acompaniată de pianul solist în acorduri și dorind să sugereze în mod ironic mersul foarte lent și uniform al broaștelor țestoase.

Exemplul 10:

Andante maestoso

Piano I

Violon I

Violon II

Alto

Violoncelle

Contrebasse

Andante maestoso

o)

pp

pp

pp

pp

pp

pp

4

Piano I

Vn I

Vn II

A.

vcelle

Cb.

o) Motif extrait de "Orphée aux Enfers" d'Offenbach et reproduit avec l'autorisation de M. Heugel, Éditeur-Propriétaire.
 Motiv aus „Orpheus in der Unterwelt“ von Offenbach, wiedergegeben mit Genehmigung des Eigentümers der Verlagsrechte, M. Heugel.
 E. P. 12675 (Anmerkung in der Originalausgabe)

În **Parafrazele** lui Liszt după opere de Verdi, procesul metamuzical se realizează prin reverberațiile pe care le au citatele din muzica lui Verdi asupra conștiinței lui List prin recontextualizarea lor, prin schimbarea semnificației cu ajutorul contrapunctărilor specifice muzicii de virtuositate lisztienne.

Exemplul 11:



La Debussy, intruziunea citatului de o anumită factură pe fondul unei muzici de o cu totul altă factură produce o răsturnare a semanticii lucrării și totodată un plan meta de abordare, cum reiese și din piesa **Goliwogg's cake-walk** din ciclul pentru pian intitulat **Colțul copiilor** în care pe fondul unei muzici de jazz apare la un moment dat un citat din Wagner, motivul "Tristan", care, însă, curând va fi asimilat de limbajul debussian, rămânând ca o amintire a unei muzici uitate.

Exemplul 12:



Tot o metamuzică propune și Cage în lucrarea sa **Cheap imitation**, luându-și ca punct de plecare oratoriul **Socrate** de Satie (lucrarea ce reliefează "poezia uscăciunii didactice"²³). Cage lucrează după tehnica numerelor aleatoare luată din I Ching – ul chinezesc (acea carte a oracolelor), fixând

operatorul de alegere în piesa lui Satie, intervenția creatoare a lui Cage fiind alcătuirea acestui program constând în stabilirea operatorilor și a restricțiilor. Creerea acestui tip de metalimbaj bazat pe jocul de numere aleatoare raportat la o muzică de bază are scopul de a distruge orice subiectivism în creație, prin aceasta, lucrarea situându-se într-o sferă a abstractului, proprie filosofiei Zen.

Nu toate muzicile ce apelează la citat sunt, însă, forme de metamuzică. Astfel, așa - numitele muzici "descriptive", bazate pe imitarea unor "muzici" ale naturii, a cântecului păsărilor, (spre exemplu în **Simfonia a VI-a, "Pastorală"**, de Beethoven sau în "oiseaux" - urile lui Messiaen) nu sunt metamuzici deoarece, prin aceste incluziuni, autorii lor nu doresc să schimbe esența muzicii printr-o detașare critică față de fenomenul citat, ci din contră, fenomenul se încadrează perfect în atmosfera evocată de compozitor, oferind o și mai mare autenticitate programatismului lucrărilor.

Exemplul 13:

The image displays a musical score for Example 13, consisting of two systems of staves. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Hb. (Horn), Kl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Hrn. (B) (Trumpet), Vl. (Violin), Br. (Trombone), S. Vo. (Soprano Voice), and Ve. u. Kb. (Violoncello and Double Bass). The first system shows a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The second system features bird-like sounds, with specific markings: 'Nachtigall' (Nightingale) at measure 130, 'Wachtel' (Quail) at measure 131, and 'Kuckuck' (Cuckoo) at measure 132. The score is written in a key with two flats and a common time signature.

Metamuzica poate îmbrăca uneori și forma metalimbajului sau a metasintaxei, atunci când autorul introducând falsul într-o lucrare are scopul de a critica un limbaj sau o sintaxă prin distrugerea esenței lor. De exemplu, în **Marele coral** din **Istoria unui soldat** de Stravinsky, este distrusă ideea esenței baroce de coral cât și sintaxa desfășurării omofone, prin faptul că acest coral

Exemplul 14:

Note: Les parties lues sont interrompées entre les reprises du Choral
Die Vorlesung wird durch Wiederholungen des Choral's unterbrochen
The reading is interrupted by repetitions of the Choral
Largo M.M. = 54

Clarinetto in La

Fagotto

Cornet à pistons in La

Trombone

Violino

Contrabasso

en harmoniques
sur Sol

Exemplul 15:

Triangle
Tamb. de basque

Caisse cl.
(sans timbre)
Gr. C.

Violino

Contrabasso

CL

Fg.

Trgl.
T.d.b.

C.cl.
Gr.C.

VL

C.B.

25

marcato

pizz.

3. Cea mai înaltă reflectare a metamuzicii este determinată de semnificarea muzicii de către ea însăși, de autorefectarea ei, cum este cazul lucrării **À la manière du Chabrier** de Ravel, în care coexistă trei nivele de limbaj²⁴:

- a. duetul din **Faust** de Gounod
- b. improvizația lui Chabrier pe tema duetului
- c. reflecția lui Ravel asupra improvizației lui Chabrier

generatoare a două nivele ale metamuzicii:

- a. metamuzica I generată de improvizația lui Chabrier pe o muzică - reper
- b. metamuzica II generată de reflecția lui Ravel la metamuzica I

considerată muzică-reper

În ambele cazuri de metamuzică există un element stabil care este preluat din textul original-duetul din **Faust** de Gounod- și anume, gramatica muzicală, care rămâne aceeași.

II. Polimorfia de muzici și metamuzica în postmodernismul muzical românesc.

Înainte de a discuta despre polimorfia de muzici și relația ei cu metamuzica, este necesar de făcut departajarea între "muzică" și "limbaj muzical", deoarece până la un anumit punct, noțiunea de "muzică" ar face corp comun cu cea de "limbaj muzical" (în concepția unor teoreticieni), ținând cont de apartenența muzicii la un anumit curent sau epocă, investite cu anumite caracteristici de scriitură, de sistem tonal, orchestrație, armonie, polifonie etc.

Mai departe, însă, muzica are o independență proprie, ridicându-se deasupra caracteristicilor de limbaj și chiar departajându-se de ele. Astfel, fiecare concepție muzicală de la origini și până în prezent este un opus unic, un tot unitar, având o semantică și o constituire nerepetabile. Din acest punct de vedere, polimorfiile de muzici ar viza în structurare în afară de cele două tipuri de bază:

- **polimorfiile verticale, ale suprapunerilor de muzici diferite**
- **polimorfiile orizontale, ale juxtapunerilor de muzici diferite, generat de fenomenul morfogenezei-vezi capitolul 4, și un al treilea tip**
- **metamuzica,**

văzută ca treapta cea mai înaltă de polimorfie, ca reflectare a unei muzici de către altă muzică și în ultimă consecință, de autorefectare.

Muzicile ce se înscriu în cele trei tipuri de bază polimorfice vor aparține fie:

- a. **aceluiași sistem de acordaj**
- b. **sistemelor de acordaj diferite**

Pornind de la Mahler, care în **Simfonia a III-a** realizează polimorfii de muzici suprapunând sau juxtapunând muzici ce aparțin diferitelor categorii sociale (o muzică a săracilor, o muzică religioasă, o muzică a copiilor) sau de la Ives, care în **Simfonia IV-a** suprapune muzica de paradă a sărbătorilor americane cu coralul protestant și cu o muzică a cântecelor populare americane, polimorfiile de muzici în creația românească din prima jumătate a secolului XX cât și din perioada postmodernă, vizează paradigme foarte diferite ca limbaj, plasarea lor în cadrul aceleași lucrări depinzând de intențiile componistice-semantice, de mesajul lucrării cât și de personalitatea fiecărui compozitor.

Astfel, dacă Enescu în finalul **Poemei române** suprapune Imnul Regal (adus ca citat) cu o muzică proprie, subliniind prin această polimorfie verticală tensiunea și măreția punctului culminant, Mihail Jora, în lucrarea **Variațiuni pe o**

temă de Schumann Op.22 pentru pian pleacă de la citat, urmând ca variațiunile de caracter să suprapună muzica schumaniană cu o muzică creată de Jora, care este una de factură modală.

Exemplul 16: Jora – Variațiuni de o temă de Schumann

VAR. 2
Allegro fucoso J = 112

36

La compozitorii postmoderni, polimorfia de muzici se realizează uneori prin suprapuneri sau juxtapuneri de muzici aparținând mai multor sisteme de acordaj diferite, cum este cazul creației lui Aurel Stroe care propune, spre exemplu, în comedia - mister **Weltkonzil** structurări polimorfice orizontale, unde două muzici diferite aparținând a două sisteme de acordaj diferite (slendro și temperat) se juxtapun în melodica vocii (în concordanță cu sensurile textului cântat), totodată existând și o polimorfie verticală de muzici rezultată prin suprapunerea melodicii vocii și a corzilor (în sistemul slendro) cu muzica xilofonului care este în sistemul temperat.

Exemplul 17:

STANDARD SYSTEM

er — na — ioh — fi — er — lich,

TAM-T.

STANDARD SYSTEM

TEMPERED SYSTEM

daß der o. h. in die Höhe von — wie der an-ge-stät wird mit

TAM-T.

(tempo)

gliss. (lento)

gliss. (lento)

gliss. (lento)

gliss. (lento)

f. (sul pontic.)

În partea a doua **Sonatei I pentru violă și pian** de Iulia Cibișescu, polimorfia de muzici vizează aspectul vertical prin suprapunerea unei muzici de colindă românească (la violă) cu o fugă serial-liberă la pian (ambele muzici aparținând de data aceasta aceluiași sistem de acordaj: cel temperat).

Exemplul 18:

(140) colinda

pp Tda fuga

În partea a treia a aceleiași lucrări, polimorfia de muzici capătă de această dată un profil orizontal prin plasarea temei întâi într-un registru al muzicii bizantine, ea fiind juxtapusă temei a doua care este o muzică de tip cromatic-modal, foarte tensionată ca expresie.

Exemplul 19:

La Cornel Țăranu, în lucrarea **Testament pentru voci egale (sau cor mixt) și contraalto solo** se remarcă suprapunerea unei muzici a citatului bizantin (la cor) care este o muzică modal-diatonică, cu muzica recitativului vocii, creată

de compozitor, care este modal-cromatică, înscrisă în sfera bocetului popular românesc, generând prin aceasta o polimorfie verticală de muzici.

Exemplul 20:

Coro

solo

Muma ră-po-sa-tu-lui Mi-hai Voevoda di-n Țara Românească

Metamuzica, treapta cea mai înaltă de structurare polimorfică, presupune o atitudine de transcendere a unei muzici pe fondul unei alte muzici prin concentrarea ei sonoră într-o nouă viziune, cu un limbaj propriu compozitorului ce inițiază demersul.

Instrumentul de lucru atât pentru compozitor cât și pentru analist în acest caz este metalimbajul ("un limbaj ce vorbește despre alte limbaje"²⁵) care are rolul de a comenta limbajul-reper aflat la baza lui. Metamuzica impune o detașare față de muzica - reper, o "privire de deasupra a unui obiect sonor decontextualizat, ce se metamorfozează prin recontextualizarea înnoitoare"²⁶, compozitorul extrăgând anumite elemente din muzica la care se raportează și creându-le alt context de existență sonoră. Operațiile de decontextualizare și recontextualizare ale muzicii referențiale vizează dilatări sau condensări în timp și spațiu ale elementelor extrase, deformări, transfigurări, astfel încât să se păstreze în diversele ipostaze, "duhul" muzicii referențiale.

Polimorfia de muzici în varianta metamuzicii va avea, deci, în principal două straturi:

- **stratul muzicii referențiale**
- **stratul muzicii meta**

ținând cont de faptul că stratul muzicii referențiale se poate multiplica de n ori în funcție de câte operații meta stau la baza reflectării.

În postmodernismul muzical românesc, metamuzica este generată de:

- a) **apropieri și distanțări față de muzica-reper luată ca citat**
- b) **apropieri și distanțări față de muzica-reper considerată în varianta ei fragmentată, descompusă, variată**
- c) **contemplarea esenței muzicii-reper**
- d) **reflectarea altor metaarte (metaliteratură, metapictură, etc.)**
- e) **autorefectare (prin dimensiunea arhetipală)**

Ede Terényi propune o variantă proprie metamuzicii în lucrarea *In Memoriam Bakfark- Simfonie pentru orchestră de coarde*, prin apropieri și distanțări ale muzicii-reper (o muzică renașcentistă aparținând lui Bakfark) de

nivelul meta al reflectării, al privirii de deasupra sau din interiorul esenței muzicii-reper văzută prin filtrul sensibilității compozitorului contemporan.

Cele zece secțiuni ale lucrării conțin oaze ale muzicii de bază cu tot ce înseamnă polifonie (imitatii în stare directă, în inversare etc), evoluții celular-motivice cu virări lente spre o gândire armonică proprie lui Terenyi (conținând structurări polimorfe de acorduri gravitaționale cu sunete adăugate și acorduri geometrice), cum reiese, spre exemplu, din partea a doua a lucrării.

Exemplul 21:

II.

În prima parte a aceleiași lucrări, virajul spre metamuzică se face brusc, abrupt, cele două paradigme muzicale juxtapunându-se ca într-un desen de colaj, planul metamuzicii având, aici, valențele unei reverberații ritmice (cifrele 11-30, prin acele "battuta con le dita" pe un ritm dat fără notarea înălțimilor) sau melodice (cifrele 33-65, în minimalismul sunetelor emise prin corzi libere) ale acordului de încheiere a secțiunii muzicii-reper văzut într-o ipostază diferită (ca acord generat de sunetele celor patru corzi, la toată orchestra).

IN MEMORIAM BAKFARK

SIMFONIE PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE SIMPHONY FOR STRINGS ORCHESTRA

TERÉNYI EDE

anquillo ♩ = 96

[8]

Vivace ♩ = 84-96
pizz. batt con le dita
p. intenso (*poco*) cresc. e decresc. ad lib. al Fine)
pizz. batt con le dita
p. intenso (*poco*) cresc. e decresc. ad lib. al Fine)
pizz. batt con le dita
p. intenso (*poco*) cresc. e decresc. ad lib. al Fine)
batt. con le dita
p. intenso (*poco*) cresc. e decresc. ad lib. al Fine)
batt. con le dita
p. intenso (*poco*) cresc. e decresc. ad lib. al Fine)
« colta palma sul fusto

poco meno mosso ♩ = 72-84

[39] [45] [50] [55] [60]

mp
mp
mp
mp
mp
« batt con le dita sul fusto (ad.)

La Terényi, muzica referențială este prezentată în varianta ei palpabilă, tangibilă, urmând ca prin meditațiile compozitorului, aceasta să fie decontextualizată, depersonalizată, rămânând doar sub forma unei idei, în stratul metamuzicii, urmând ca apoi să se revină la planul concret referențial. Tot procesul metamuzical, aici, este alcătuit dintr-un lanț de feed-back-uri între transmiterea realității și percepția esenței decontextualizate care va implica noi impulsuri ale muzicii-reper și tot atâtea reverberații în metamuzică.

Cu totul altă viziune asupra metamuzicii propune H.P.Turk în ***Meditationen über KV 499 fur streichquartett***, unde muzica mozartiană, ce se constituie ca plan al muzicii de referință în modelul polimorfic meta, suferă un proces de descompunere, de fragmentare în motive și celule motivice care se vor recontextualiza în noi materializări proprii meditației compozitorului. Astfel, tricordul minor cât și cel cromatizat, motivul suspinului, cât și preluările de timpuri (din cele patru părți ale muzicii-reper) vor constitui pietrele de construcție ale demersului metamuzical.

Exemplul 23:

The image displays a musical score for a string quartet, divided into two systems. The first system is titled 'Trio Esigiero' and the second 'Allegretto (Tempo di 2)'. The score is written for four staves, likely representing the four instruments of a string quartet. It features complex musical notation, including various note values, rests, and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo), 'f' (forte), and 'p' (piano). The notation is dense and includes many slurs and ties, indicating a highly technical and expressive piece.

O viziune similară de creare a metamuzicii pornind de la o muzică-reper ce constituie tot un opus mozartian este **Cvartetul de coarde nr.2** de Dora Cojocaru, unde demersul metamuzical al autoarei pleacă de această dată de la citare textuală a unor fragmente mozartiene, pe care ulterior le va descompune în motive și submotive, transformându-le prin diverse procedee până a ajunge la esența muzicii de referință, pe care o recontextualizează infiltrând-o în substanța muzicii proprii.

La Aurel Stroe, în lucrarea **W.A.Mozart-Sound Introspections** - șase piese scurte pentru trio de coarde (lucrare dedicată "Societății Române Mozart") - după o scurtă introducere în tutti cu sonorități distorsionate, bazată pe motive mozartiene din KV 550, ce poate fi percepută ca o "alunecare" meditativă de tip metamuzical, apare muzica-reper reprezentată și aici de citat textual, ce foarte curând va fi substituită de o nouă glissare în planul meta, văzută ca un ecou la introducere.

Exemplul 24:

«W.A. MOZART—SOUND INTROSPECTIONS»
— six pièces brèves pour trio à cordes —

I.

TEMPESTOSO
sonorifico distorsionné
molto calmando

VIOLINA
VIOLA
VIOLONCHELLO

per cominciare premere sul pedale (pedalino) di — — — — —

COL LEGNO BATT.
COL LEGNO BATT.
ATTACCA

COL LEGNO BATTUTO

pocho riten. — — — — — POCO MENO MOSSO

PIZZ.
PIZZ.
PIZZ.
PIZZ.

molto lo Sourdins
molto lo Sourdins
molto lo Sourdins

Andando

21

Dacă primele cinci piese pot fi privite ca apropieri și îndepărtări de la planul concret al muzicii-reper spre un plan abstract critic al metamuzicii, piesa a șasea, ***False vide*** poate fi percepută ca o secțiune nepereche a întregului prin neparadigmatizare, prin ritmul de vals care apare de nicăieri, prin efectele speciale de bătut în corpul instrumentelor cu diferite intensități și în diferite moduri, toate aduse cu scopul realizării unui plan meta de distanțare a muzicii față de o muzică-reper. "Il ne faut pas oublier que la valse reste - meme videe de contenu-une danse de salon", afirmă Aurel Stroe într-o notă explicativă către instrumentiști, referindu-se la această ultimă piesă, acest vals vid de conținut, dar care mai presus de toate rămâne un dans de salon. Este o metamuzică și prin vidarea de conținutul melodic al unui vals propriu-zis, rămânând doar ritmul de vals decontextualizat și ale cărui apropieri față de tema de Mozart sunt doar mimate.

Exemplul 25:

În lucrarea **Muzeu Muzical** de Anatol Vieru, polimorfia de muzici generatoare de metamuzică are în vedere în planul muzicii-reper, preludiul primei fugi în do major din **Clavecinul bine temperat** (caietul I) de Bach, care va fi privit "ca un măr, ca o bucată de natură, ca ceva care există în sine, scos însă din contextul său cultural."²⁷

Anatol Vieru realizează o distanțare față de model prin contemplare, creând planul metamuzicii, astfel din înlănțuirea de acorduri ale lui Bach, autorul reține doar "sunetele legate între ele de la un acord la celălalt"²⁸ (notele comune), orchestrând tocmai aceste legato-uri, "întruchipându-le prin umbre de sunete"²⁹. Are loc o "alchimie" muzicală prin punerea în acțiune a mijloacelor muzicale noi precum bruiatul unei muzici, eroziunea ei, apariția la un moment dat a spectrelor sonore ale unor "păpuși și clopoței și un fel de amprente sonore ale instrumentelor de coarde"³⁰, cât și resuscitarea unor vechi forme muzicale precum passacaglia și ciaccona.

În compoziția **Ecran** pentru orchestră, de același autor, materia sonoră, ecran populat de efemeride ce proliferază, se prezintă ca un "cazan de ebuliție"³¹ în care materia muzicală devine tot mai incandescentă. Către sfârșitul piesei, printre "lăvele" scoase la iveală se aud frânturi din **Poemul extazului** de Scriabin, muzica asupra căreia s-a concentrat demersul creator realizând metamuzica.

Tiberiu Olah, atât prin **Obelisc pentru Amadeus** (reflecție metamuzicală la creația mozartiană) cât și prin **Simfonia a III-a- Metamorphoses sur la Sonate a la Lune**, "ce transformă materialul armonic al începutului sonatei beethoveniene într-un complex, păstrându-i acestuia totuși trăsăturile recognoscibile"³² propune metamuzica privită ca stadiul cel mai înalt al polimorfiei de muzici prin acele compatibilități dintre o muzică aparținând unui sistem

armonic tradițional și altă muzică (reflecția ei) într-un sistem armonic complex contemporan.

Tot sferei metamuzicii i se circumscriu două opusuri ale lui Adrian Iorgulescu, **Simfonia a III-a**, "ce întreprinde o acțiune morfogenetică asupra unui coral bachian, ce apare în final redimensionat în varianta corală și opera **Revoluția** după **Conu Leonida față cu reacțiunea** de I. L. Caragiale, adăpostind o explozie în intimitatea discursului fonic a mai multor orizonturi temporale suprapuse sau succesive: timpul eroilor piesei, conținându-l pe cel al falsei lor aventuri, timpul opusului muzical (al dramaturgiei sale cinetice), amprenta subiectiv-temporală a lui Caragiale (a existenței din afara universului imaginat) și evident, suprapusă acestora, cea proprie, actuală, a compozitorului. Elementele de recuzită muzicală la care apelează Adrian Iorgulescu - un marș, o romanță, un vals, muzică de flașnetă - sunt ironizate în consecință prin procedee muzicale diverse: distorsiuni, bruiaje, reorientări, stilizări caricaturale, ce pun o dată în plus în discuție parodia"³³. Referindu-se la acest opus, și la modalitățile de parodiare, Dinu Ciocan afirma că acestea se obțin "prin prezentarea unei muzici având o semantică de o anumită factură, într-un context semnificativ diametral opus", realizându-se prin aceasta caracterul critic, satiric al opusului în concordanță cu textul caragialesc.

În muzicile cu text, nu rareori metamuzica este determinată de metapoezia sau metatextul utilizat de compozitor, distanțările, limbajul critic existent în textul literar, luat ca punct de pornire pentru demersul creator muzical, reflectându-se prin parametrii proprii muzicii în metamuzică, după cum se poate remarca atât în opera **Revoluția** lui Adrian Iorgulescu, dar și în alte două opusuri, semnate Nicolae Brânduș (vezi opera **Arșița** - "unde apelul la oferta textului eliadesc asigură posibilitatea realizării unui discurs metamuzical prin solicitarea unor funcții analoge limbajului sonor"³⁴) și Cornel Țăranu (vezi **Cântecele nomade**).

La Cornel Țăranu, inițiumul demersului muzical l-a constituit versurile lui Cezar Baltag, din volumul **Madona din dud**, care sunt niște cântece țigănești, neutilizând citatul, ci aduse printr-o transfigurare metaliterară, printr-o așezare cosmică a problemelor dragostei, morții, vrăjii, incantației, magiei; Cezar Baltag a folosit pentru aceasta "fragmente întregi sau cuvinte învelite în sonoritățile limbii țigănești chiar când ele nu exprimă nimic în această limbă"³⁵, utilizând doar sonoritatea particulară decontextualizată și investită cu un nou sens.

Cântecele nomade de Cornel Țăranu s-au axat pe acest metalimbaj literar propunându-i o replică și totodată o uniune metamuzicală.

Exemplul 26:

Handwritten musical score for "Cântecele nomade" by Cornel Țăranu. The score is written on four staves. The first two staves (MS. 1 and MS. 2) are in treble clef and contain lyrics in Romanian: "felal bō ia-zo-" and "Pa-să re de baltă u-dă". The last two staves (MS. 1 and MS. 2) are in treble clef and contain lyrics in Romanian: "Ha mai cher mânghe ne că zo" and "Nu-i mărfa lui mandon ciudă". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "Bar".

Iată ce scrie Cornel Țăranu despre acest opus al său: "Studiind între timp foarte mult tot ce scria Mircea Eliade, tot ce se întâmplă în materie de filosofie indiană, în ritmurile muzicii indiene, am constatat că ele pot să reprezinte o problematică universală într-o formă foarte specifică și atunci a trebuit să inventez și un limbaj care să nu fie de tip O.N.T. (în care să avem de-a face cu citate ce în sine nu reprezintă o valoare) ci să topesc niște elemente caracteristice muzicii țigănești într-o formă specială, nerepetabilă, valabilă numai pentru această lucrare. Rezultatul se vede și se aude: finalul - Tarot - jocul de cărți, care reprezintă una din formele magice de chiromanție, conține și o invocație a șarpelui, un fenomen folcloric foarte cunoscut (există și în nuvelele lui Eliade), (...), o serie de invocații cabalistice, de zodiac, se folosesc și elemente de limbă ebraică din **Cântarea Cântărilor**."

Din punct de vedere muzical, Țăranu nu utilizează citatul folcloric, ci creează niște moduri cromatice pe care le combină cu anumite ritmuri indiene. "Am avut surpriza să constat de pildă că unul din celebrele ritmuri indiene se suprapune perfect pe silabele poemului lui Cezar Baltag. A fost un fel de predestinare cred pentru că aceste două elemente - ritmul indian și vesurile lui Baltag - așteptau să se întâlnească, ceea ce s-a și împlinit prin mine, care am fost instrumentul acestei întâlniri" mărturisește compozitorul Cornel Țăranu, referindu-se la două elemente artistice aparent dispersate, ce s-au unit la un nivel superior creând metamuzica prin recontextualizare și creere a unui nou produs semantic, propriu compozitorului.

Exemplu 27:

Libero *M1*

MS1 Dormi De-ar fi moartea cineva

MS2 Dormi cu fa- ta De-ar fi moartea cineva

Bar De-ar - și moar- te ci- ne- va Singur maș duce la ea

Recit De-ar fi moartea cineva Singur maș duce la ea

M1

MS1 Dormi cu că- maș- a nă- mo- li- tă

MS2 Dar mi- ești moarte cu că- maș- a nă- mo- li- tă

Bar Dar mi- ești moarte des- ple- ti- ta

M2

MS1 nă- mo- li- tă Dar că- mi, car- nea cu bobii Ma des- par- ti și mă a- propii, lungă

MS2 li- ta

Tutti *Sotto voce* *Tutti* *Sotto voce*

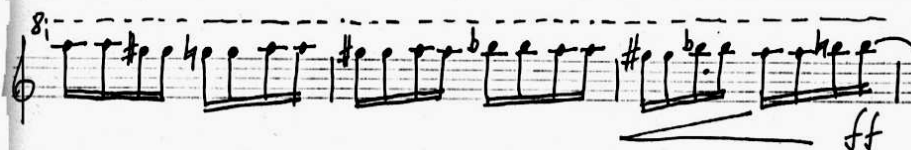
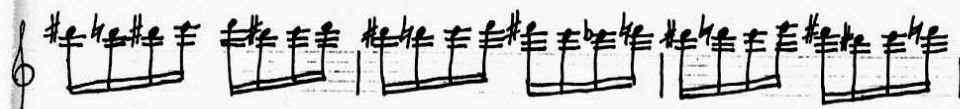
O îmbinare între metaartă și metamuzică (muzica fiind văzută ca domeniu particular al artei) se evidențiază, deci, în acele lucrări muzicale ce transfigurează în limbaj propriu muzicii imagini din alte arte (literatură, pictură, sculptură etc), imagini ce conțin fenomenul meta de transfigurare artistică; un alt exemplu în acest sens se relevă și în lucrările ***Omagiu lui Bosh*** și ***Omagiu lui Dali*** de Irinel Anghel, în care autoarea plecând de la semnificațiile metapicturale ale pânzelor lui Bosh și Dali, le va transfigura recontextualizându-le în domeniul metamuzicii, văzută în configurația unui limbaj componistic propriu, cu multiple semnificații.

La Miriam Marbe, în ***Cvartetul nr.1***, dimensiunea metamuzicală se concretizează prin amalgamarea esenței a trei muzici: ***Întrebarea fără răspuns*** de Ives, ***Cvartetul de coarde nr.2*** de Enescu, și ***Cvartetul*** de Bartok, asimilate stilului compozitoarei.

Inflexiuni metamuzicale se pot remarca și în ultimele lucrări ale lui Dan Dedi: opera ***Post- Ficțiunea*** și ***Melancolii Gotice***. În ***Melancolii Gotice***, în cadrul celor treisprezece secțiuni în care sunt împărțite cele trei acte ale partituri (cu titluri biblice sugestive) se remarcă momente de intruziune, de rappeluri la ***Faust*** -ul lui Gounod și la ***Walhalla*** din ***Crepusculul Zeilor*** sau ***Cavalcada Walkiriilor*** din ***Aurul Rihnului*** de Wagner, pe care le face să renască, ca momente de metamuzică "îndeajuns pentru a crea o breșă în Timpul fizic"³⁶.

În ***Suita pentru vioară solo - șapte versuri de Bacovia*** de Iulia Cibișescu și anume în piesa a patra intitulată ***Barbar, cânta femeia aceea***, planul muzicii-reper, acel vals tonal-funcțional va apărea printr-un joc de apropiere-îndepărtare, fiind însoțit în planul meta al decontextualizării de reverberațiile lui în pasaje melodice cromatice sau în acorduri cu indicația "f brutale", ce reprezintă tot atâtea recontextualizări investite cu o nouă esență (cea a unei muzicii atonale) în context cu poezia bacoviană.

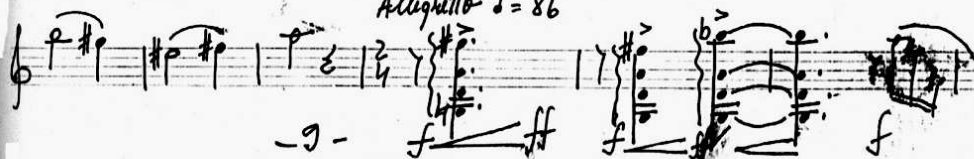
Allegro $\text{♩} = 95$ IV Barbar, cânta femeia aceea



Tempo di vals $\text{♩} = 66$



Allarghetto $\text{♩} = 86$



Metamuzica văzută ca proces de autorefectare prin investirea ei cu o dimensiune arhetipală, ce presupune "o forare în adâncimea limbajului-reper, ca deplasare de la Multiplu la Unu, de la carnația stilistică la esență, rezultând o muzică stratificată pe trepte de profunzime ale modelelor alese, recte o muzică suprapusă cu înseși straturile sale prezente în forme din ce în ce mai esențializate"³⁷ se evidențiază foarte bine în creația lui Octavian Nemescu (vezi: ***Concentric, Trison, Natural-Cultural, Cvartetul de coarde pentru miezul nopții, In-Par pentru trombon și bandă magnetică***)

Lucrarea ***Concentric*** este concepută ca o muzică multistratificată, ce își dispune mesajul fonic în trei planuri distincte suprapuse³⁸, corespunzătoare unei polimorfii de muzici, în care muzicile componente reprezintă reverberații ale unei muzici unice descompuse în unități:

- c. efemeride instrumentale în formă de valuri, construite din cadențe ce se apropie și se îndepărtează de armonicile lui Do.
- b. cadențe tonal-modale pe armonicile lui Do ce pun în evidență istoria și geografia muzicii
- a. armonicile lui Do

și apoi recompuse în produsul finit al metamuzicii.

Aceste planuri generează o imagine complexă a fenomenului sonor prin parcurgerea verticală a drumului de la Multiplu (dezvoltări, anticipări, punți, distorsionări - stratul c) trecând prin cristalizări gravitaționale (3 - 4 sunete - stratul b) și ajungând la Unu (materia primă, sunetul generator - stratul a). "Într-o viziune metastilistică, straturile sunt integrate organic sub forma unor trepte de esențializare cu sens descendent sau ascendent" afirma Irinel Anghel referindu-se la acest opus nemescian.

În majoritatea lucrărilor, Octavian Nemescu abordează "acest metastilism arhetipal, în care fiecare strat are un substrat al său, ce-i reprezintă esența, integrate organic într-un ansamblu armonios bazat pe fenomenul reflectării cu dublu sens (de la suprafață spre adâncime și invers). Semantica acestui demers, legată de actul reflectării, vizează corespondența stărilor arhetipale, de la cea Transcendentă la Reprezentare – ca ipostază culturalizată a sa"³⁹.

Polimorfia de muzici în cazul autorefectării prin metamuzică propune deci, fenomenul de transcendere a unei muzici prin propria-i esență ca o aplecare sau o ieșire din propriul eu prin diferite stări de metamorfozare. Atât polimorfiile verticale sau orizontale de muzici cât și metamuzica - văzută ca treaptă superioară de structurare polimorfică - conțin într-un plan fie mai abstract, fie mai concret, nivele de detașare ale autorului față de creații – reper sau față de propria-i muzică prin inducerea fenomenului meta, a dimensiunii critice de abordare și reflectare a unui dat artistic.

Astfel, modalitățile de realizare ale polimorfiilor de muzici sunt foarte variate, depinzând de gradul de abstractizare al lucrării, de concepția compozitorului și nu în ultimul rând de polivalența semantică a demersului creator.

NOTE

1. Stroe, Aurel – Cursul de compoziție de la Bușteni, 1992
2. Citatul este preluat din volumul "Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX" de Irinel Anghel
3. Popovici, Fred – Structurile atemporalului și dinamica temporalului în viziunea lui Aurel Stroe în Studii de muzicologie, vol. XV, pag. 95.
4. Coca, Gabriela – "Ede Terenyi – retrospectiva a cinci decenii de creație I" – în Revista Muzica nr. 3/1997
5. Manolache, Laura – Ștefan Niculescu" în Revista Muzica nr. 3/1997
6. Anghel, Irinel – op. cit. pg. 68
7. Anghel, Irinel – op. cit. pg. 68
8. Manolache, Laura – Anatol Vieru, în Revista Muzica nr. 2/1996
9. Stroe, Aurel, – Cursul de compoziție de la Bușteni, 1992
10. Dediu, Dan – *Docta neglijență* – în Revista Muzica nr. 1/1996
11. Vieru, Anatol – *Cuvinte despre sunete*, pg.14, Ed. Cartea Românească, București, 1994
12. Vieru, Anatol – op.cit.pg.16,
13. Cibișescu, Iulia – *Aspecte ale complexității în muzica postmodernă românească*, referat prezentat la sesiunea științifică "Lumea muzicii și muzicologia", Chișinău, 1997
14. Anghel, Irinel – *Considerații asupra conceptului de metamuzică*, în Rev. Muzica nr.3/1992, pg.88
15. Anghel, Irinel – *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Ed.Muzicală a U.C.M.R., Buc.1997, pg.43
16. Dediu, Dan – *Docta neglijență*, în Rev.Muzica nr.1/1996
17. Stroe, Aurel – Cursul de vară de compoziție de la Bușteni, 1993
18. Dediu, Dan – op.cit., pg.69
19. Dediu, Dan – op.cit., pg.75
20. Dediu, Dan – op.cit.,pg.74
21. Codreanu, Petre – Copertă de disc Electrecord, 1984
22. Dediu, Dan – op.cit., pg.74
23. Stroe, Aurel – Cursul de vară de compoziție de la Bușteni, 1992
24. Stroe Aurel – Cursul de vară de compoziție de la Bușteni, 1992
25. . Anghel, Irinel – *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Ed.Muzicală a U.C.M.R., Buc.1997
26. Anghel, Irinel – op.cit., pg.43
27. Manolache, Laura – *Anatol Vieru*, Rev.Muzica, nr.2/1996
28. Vieru, Anatol – *Cuvinte despre sunete*, - *Alchimie*, Cartea Românească, 1994, Buc.
29. Vieru, Anatol – op.cit., pg.35
30. Vieru, Anatol – op.cit., pg.35
31. Manolache, Laura – op.cit
32. Anghel, Irinel – *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Ed.Muzicală a U.C.M.R., Buc.1997, p.44
33. Anghel, Irinel – op.cit., pg.44
34. Anghel, Irinel – op.cit., pg.44
35. Arzoiu, Ruxandra – *Dialog cu compozitorul Cornel Țăranu*, în Rev.Muzica nr.2/1994
35. Petecel Theodoru, Despina - *Permanențe în S.I.M.N.. Orchestra de cameră Concerto a Academiei de muzică din București și Ansamblul german Partita Radicale*, în Rev. Muzica nr.3/1997
37. Anghel, Irinel – op.cit., pg.44
38. Anghel, Irinel – op.cit., pg.83
39. Anghel, Irinel – op.cit., pg.44 - 45

4. POLIMORFIA ÎN MORFOGENEZĂ ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ POSTMODERNĂ

4. I. Fenomenul de morfogeneză în muzică.

Dacă până în secolul XX noțiunea de "Formă" avea o singură accepțiune¹: aceea a unei organizări finite a materialului, limitată de baremuri spațiale sau/și temporale, supusă unei logici imuabile de desfășurare (vizuală ori sonoră) într-un anume sens predeterminat, după jumătatea acestui secol, existența unui cadru stabil, propus pentru prezentarea conținutului ideatic devine incompatibilă cu exprimarea noilor obiective estetice. Apare necesitatea inaugurării unui nou tipar formal: **cel variabil**, propus pentru prima dată de sculptorul A. Calder, autor al primelor creații cinetice. "Simetria și ordinea nu determină o compoziție. Aparentul **accident** al regularității, controlat astăzi de către artist, este cel care consacră o operă"², afirma Alexander Calder.

Acest nou concept formal, cel variabil, bazat pe o viziune a formei văzută ce **proces dinamic** va genera două tipuri de fenomene și realități componistice:

a). Forma Deschisă, ce combină intenționalitatea cu nonintenționalitatea, raționalitatea cu aparenta iraționalitate a traiectelor fonice³, teoretizată în muzică de compozitorul Earl Brown (care considera conceptul formal ca un "proces complex de evoluții nu în totalitate raționale, caracterizate prin existența unui lanț neîntrerupt de cauze și efecte") și în literatură de Umberto Eco⁴.

În domeniul muzical forma deschisă există

- în așa – zisele "**forme tăiate**"
- în muzicile aleatorice (aleatorism al construcției)

"Forma tăiată" implică o ruptură definitivă a discursului muzical într-un moment al derulării lui, neexistând conducerea firească spre final sau finalul apărând prematur, pe neașteptate, fără o determinare a lui. Este o ruptură în ontologia piesei, care nu se mai continuă cu nimic, lăsând interpretului și publicului libertatea de a-și imagina o posibilă continuare a acestei forme deschise.

La Debussy, în preludiul pentru pian intitulat "Brouillards", finalul este incert prin repetarea obsedantă a celor două acorduri (în mixtură), primul major și al doilea micșorat, fiind niște "rămășițe" ale unui discant hexatonal, care la ultima lor apariție nu se mai continuă cu o ghirlandă de sunete ca la edițiile anterioare ci rămân nerezolvate, așteptând parcă o continuare ce nu mai are loc.

Exemplul 1. – Debussy – "Brouillards"



"Debussy evita articulațiile nete, astfel încât un ascultător cantonat în niște concepții rigide ar putea crede că lucrarea începe și se termină oriunde, germenii

<<forme deschise>> putând fi căutați într-adevăr aici. Debussy caută să evite cvadratura geometrică considerând că «imprecizia păstrează misterul» aruncând peste discursul muzical «un vâl voluntar» - la un pas de estetica simbolistă, de scriitura cifrată a lui Mallarmé" afirma Cornel Țăranu⁵ referindu-se la libertatea formală în creația lui Debussy, forma aici corespunzând naturii intime a fiecărei piese, reinventându-se și reeliberându-se mereu.

O mostră de "formă tăiată" este și lucrarea 7 *Hai-Kai* pentru pian și orchestră de O. Messian, unde discursul muzical se întrerupe brusc ca o întrebare rămasă suspendată în aer așteptându-și răspunsul.

Și la Schönberg fenomenul "tăieturii" ontologice, a morții survenite pe neașteptate, care lasă câmp liber imaginației de a continua discursul se poate remarca în lucrări, cum ar fi, spre exemplu finalul operei "Erwartung" unde discursul muzical se volatilizează treptat parcă, printr-un pasaj cromatic în pppp, care creează impresia unei continuări în imaginație chiar atunci când nu se mai aude nimic în planul concret sonor.

Exemplul 2 – Schönberg – finalul operei "Erwartung"

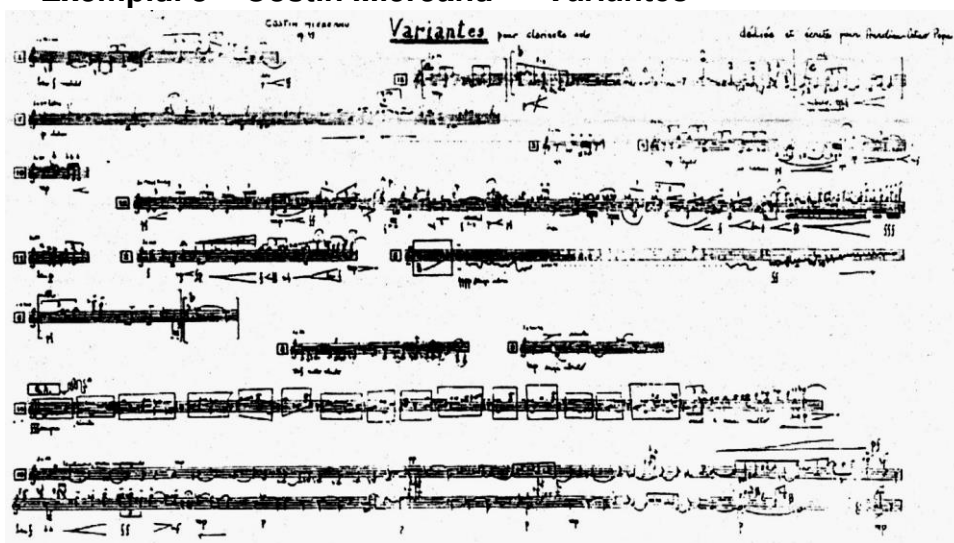
The image shows a page from a musical score for the final of Schoenberg's opera "Erwartung". The score is written for a large orchestra and includes various instruments. The notation is complex, with many notes and rests. The instruments listed on the left include: 1.2 kl. Fl., 1.2 gr. Fl., 1.2 Ob., 8.4., D-Klar., 1.Klar.(B), 2.3.Klar.(A), Bss.Klar.(B), 1. Fg., 2.3., Ktr.-Fg., 1.2 Hr.(F) m. Dpf., 3.4., 1.2.3. Trp.(B) m. Dpf., 1.2. Psa m. Dpf., 3.4., Bss.Trp m. Dpf., Hrf., Cel., Beck., I. Ggn. m. Dpf., II. Ggn. m. Dpf., Br. m. Dpf., Vcll. m. Dpf., and Ktrbas. m. Dpf. The score includes dynamic markings such as pppp, ppp, and p. There are also markings for "Flatterzunge" and "trem. am Stg.". A section labeled "Vorhang" is indicated. At the bottom, there is a note: "alle Instrumente: ohne cresc.".

În muzicile aleatorice, forma deschisă este rezultatul unei colaborări creative și comunicaționale între creator și interpret generând o multiplicitate semantică "aspectul deschis al compozițiilor afiliat acestui tip de gândire

afectează modul de ordonare a etajului paradigmatic alcătuit din microstructuri încă recognoscibile. Descifrabile de către orice interpret mai mult sau mai puțin traditionalist acestea nu implică explicații suplimentare, ci doar aplicarea asupra lor a unor procedee simple între care se pot enumera repetiția, eliminarea și direcționarea segmentelor"⁶.

Conceptul de "Formă Deschisă" propriu stării de "Operă Deschisă" a fost adaptat modului personal de scriitură la compozitori români precum Aurel Stroe (prin conceptul de "clasă de compoziții" se apropie de "Opera Deschisă", abordată într-o viziune personală ca o tentativă originală de a sparge arhicunoscutele canoane formale în lucrarea *Grădina structurilor*), Costin Mioreanu (ce tratează "Forma Deschisă" într-un mod mai tradițional în lucrări ca: *Variante* pentru clarinet solo - unde lucrarea este divizată în 15 fragmente numerotate aleator, succesiunea executării lor fiind la alegerea interpretului -

Exemplul 3 – Costin Mioreanu – “Variante”

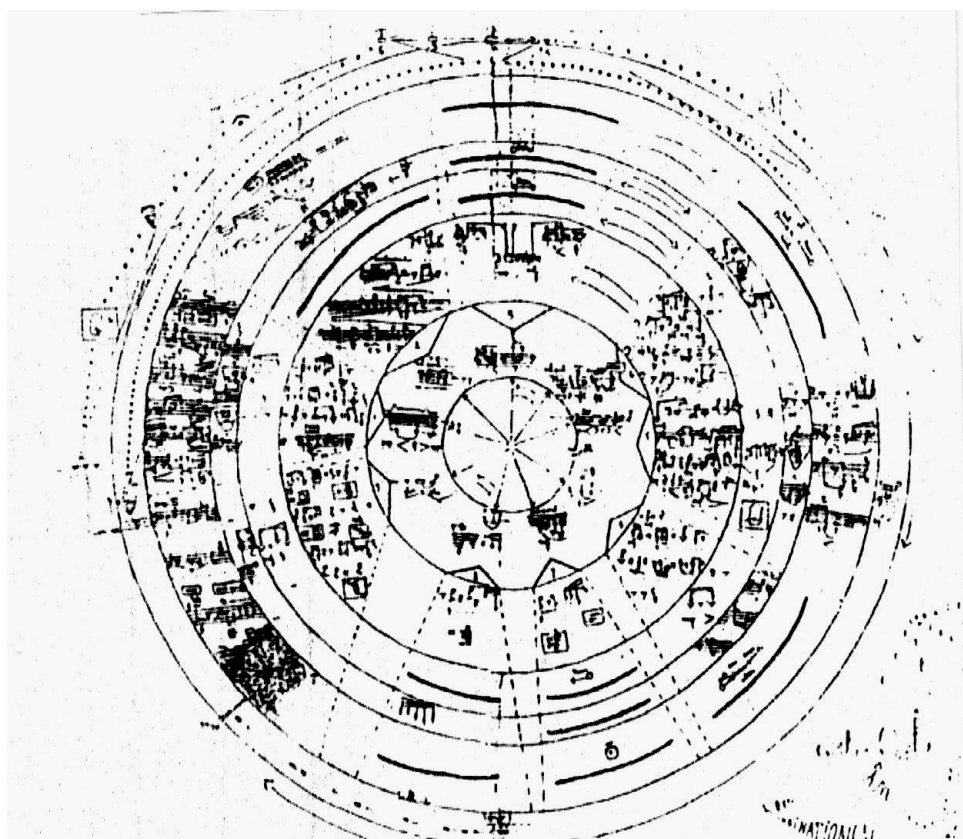


Finis coronat opus pentru pian și 6 grupe instrumentale), Mihai Mitrea Celarianu (atât în lucrarea *Glose* pentru alto - în care sintaxa întregului text este o "Operă Deschisă", cu aluzii la *Zyklus* de Stockhausen, partitura fiind alcătuită din secvențe de lungimi și densități diferite care se citesc în orice ordine, fiecare jumătate a celor două pagini fiind "oglindea" celeilalte jumătăți prin traducerea recurentă a succesiunii celor șase secvențe initiale - **(Exemplul 4 vezi pag. 85)** cât și în lucrarea *Convergențe II: Colindă*), Ștefan Niculescu (în lucrarea *Eteromorfie* subordonează "Forma Deschisă" exprimării sale structuraliste specifice, prestabilind un număr limitat de înălțuri tip ale secțiunilor), Horațiu Rădulescu (în compoziția *Capricorn's Nostalgic Cricket* unde atât reperele grafice ale înălțimilor notelor cât și soluțiile timbral instrumentale sunt aleatorii, ele rămânând la latitudinea interpreților), Octavian Nemescu (la care viziunea "Formei" și a "Operei Deschise" este ancorată gândirii arhetipale, în lucrarea *Combinații în Cercuri* unde partitura propune ieșirea din spațiul sălii de concert pentru a intra direct în comuniune cu Natura Tainică datorită textului lucrării care este alcătuit dintr-un număr de șapte cercuri concentrice ce conțin șase spații exterioare lor **(Exemplul 5 vezi pag. 86)**, fiind o replică dată lui J. Cage care prin extremismul atitudinii sale absolutizează factura aleatoare a unui gest muzical - în piesa 4'33").

Exemplul 4 – Mihai Mitrea Celarianu – “Glose” pentru alto

The image displays a handwritten musical score for alto, titled "Glose" by Mihai Mitrea Celarianu. The score is organized into two systems, each consisting of three staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system on the left begins with a tempo marking of $\text{♩} = 10 \text{ min.}$ and a key signature of one flat. The second system on the right continues the composition with similar notation. The score is divided by a vertical dashed line, suggesting a page break or a change in the musical structure. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Exemplul 5 – Octavian Nemescu – “Combinatii în cercuri”



b). Morfogeneza, care ar consta în provocarea unei "catastrofe"⁷ care să pună sub semnul întrebării ontologia piesei.

În lucrarea sa, *Modeles mathématiques de la morphogénèse* (1980), René Thom își imaginează câteva tipuri de situații catastrofale (de rang 1, de bifurcație, de tip "coadă de rândunică", de tip "fluture", de sinteză, etc.) pe care le descrie prin ecuații matematice elementare.

Acestea, aplicate unui discurs muzical ar putea explica rupturile ce intervin în ontologia unei piese, generând compozițiile morfogenetice.

În cadrul tiparelor formale tradiționale, germenii fenomenului de morfogeneză se manifestă:

1. având în vedere juxtapunerea de sintaxe, în:

- formele tristrofice mari cu mijloc "trio" gen menuet, scherzo
- formele tristrofice mari gen uvertură franceză
- variațiunile duble

2. având în vedere momentele de instabilitate ale balansului între sintaxe sau gramatici muzicale sau între elemente ale acestora, în:

- modulație (ca moment de instabilitate între două tonalități)
- puntea formei de sonata (ca segment instabil de trecere între două teme)

Formele de menuet sau scherzo implică la un nivel germinativ semantico-ontologic fenomenul de morfogeneză prin trio-ul ce aduce (de obicei) o altă sintaxă muzicală cu implicații asupra tonalității, orchestrației, caracterului, metricii (uneori) față de sintaxa propusă în menuet sau scherzo, procesul compensându-se însă prin paradigmaticizarea primului element formal A (menuet sau scherzo)

care reapare de cele mai multe ori prin citare textuală cu "da capo". Alteori, revenirea primei secțiunii se instituie doar în forma prescurtată a unei code mai ales în cazurile în care secțiunea inițială a fost hipertrofiată printr-o elaborare amplă asemenea unei tratări de sonată, ca în cazul părții a II-a din *Simfonia a IX-a* de Beethoven. Aici, dacă primul segment (cu caracter de scherzo) proclamă sintaxa polifonă ca bază a întregului edificiu, aflându-se în tonalitatea "re minor", cel de-al doilea segment (cu rol de trio) se axează pe o sinteză a sintaxei monodice cu cea omofone, generând monodia acompaniată, într-un tempo mai așezat și plasat în tonalitatea omonimei: re major, cu un caracter elastic, cantabil, bazat pe predominanța legatoului ca mijloc de expresie. Nodul de interferență a celor două sintaxe ce se confruntă: polifonă

Exemplul 6 – Beethoven – Simfonia IX p. II

85

Ob. 1. *pp*

Cl. 1. *sempre pp*

Fg. 1. *pp*

Cor. 1. *pp*

Vl. II *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

10

și cea a monodiei acompaniate

Exemplul 7 – Beethoven – Simfonia IX p II

117

Ob. 1. 2.

Cl. 1. 2.

Fg. 1. 2.

staccato

420

este acel sunet lung ținut de oboi, clarinete și trombon 3, acel "re" în diminuendo care ar reprezenta punctul de sfârșire a vechii sintaxe (polifonă) și totodată de naștere a unei noi sintaxe (monodia acompaniată). Este un moment morfogenetic, neutru din punct de vedere sonor și totodată tensionat semantic deoarece conține alegerea opțiunii de schimbare, de trecere într-o nouă sintaxă.

Exemplul 8 – Beethoven – Simfonia a VII-a



Germeni ai morfogenezei se găsesc și în uvertura franceză din baleturile de curte ale lui J. B. Lully⁸, unde cele trei secțiuni ce alternează: A B A aparțin unor sintaxe, orchestrații și atmosfere diferite. Prima secțiune (A) aparține sintaxei omofone, "cu ritmuri simple, unde alterneaza valori lungi și scurte (ritmică trohaică), iar instrumentele cântă toate împreună (tutti), izoritmice. Dimpotrivă, partea mijlocie cunoaște o restrângere voită a sonorităților, care se multumesc la desfășurarea pe trei voci în contrapunct fugat ... Din această cauză, partea centrală purta denumirea de trio."⁹

Condiția morfogenetică de a trece dintr-o sintaxă în alta, dintr-o lume în alta este îndeplinită chiar dacă ulterior intervine paradigmaticizarea prin repriza de A. Dar, cu toate acestea, momentul de cotitură, de oscilație între bazinele de atracție este mai puțin reprezentat, în cadrul uverturii franceze, nefiind vorba despre un fenomen morfogenetic propriu-zis.

În variațiunile duble, tema a II-a va apare foarte frecvent într-o altă sintaxă decât tema I, această trecere dintr-o sintaxă în alta, implicând în germene fenomenul morfogenetic, se poate face fie printr-o juxtapunere a temelor încă de la început, fie printr-un segment instabil de trecere de la o temă la cealaltă temă, sau prin apariția temei a II-a după un număr de variațiuni ale primei teme.

În partea a III-a a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, tema a II-a a variațiunilor duble, care din punct de vedere al apartenenței sintactice este o monodie acompaniată, va fi juxtapusă temei I (omofonă), trecerea realizându-se printr-un moment de instabilitate morfogenetică determinat de modulația cromatică "fa – fa diez". Tema a II-a va fi o altă lume, prin schimbare de tonalitate (re major, aflată în relație de terță cu și bemol major-ul temei I), de caracter, tempo și metru.

Exemplul 9a și 9b vezi pag. 89

Morfogeneza în stare embrionară, latentă se poate remarca adeseori și în segmentul punții unei forme de sonată și mai ales în momentul de oscilație, de ambiguitate între vechea tonalitate și noua tonalitate, între materialul temei I în epuizare și cel al temei a II-a ce se va prefigura. Un exemplu în acest sens ar fi partea a II-a a *Simfoniei a VIII-a "Neterminată"* de Schubert, unde puntea are dimensiunile unei scurte tranziții de 4 măsuri, în care întreg discursul muzical rămâne suspendat pe un "sol diez" ținut la vioara I ce se răsfrânge apoi în arpeggiu spre sunetul "mi". Este un moment de instabilitate, de suspans între vechea structura (a temei I) și noul (tema a II-a) care va apare odată cu schimbarea tonalității (cu modulatia diatonică Mi - do diez, în acest sens și modulația poate fi privită ca un pion al instabilității morfogenetice).

Exemplul 10 vezi pag. 90

Exemplul 10 – Schubert – Simfonia a VIII-a – p. a II-a

44

55 60

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Cb.

65 70

Morfogeneza în muzică vizează mai ales situațiile catastrofale generate de rupturi la nivel de gramatici diferite (de exemplu la Gesualdo, Mahler, etc.) decât cele de natură psihologică (ca în cazul uverturii *Egmont* de Beethoven și anume înaintea segmentului de codă; aici, înainte și după ruptură se utilizează aceeași armonie, aceleași instrumente, schimbându-se doar nuanța și măsura, dar prin aceasta nu se distruge ontologia piesei, nefiind o situație morfogenetică)

Exemplul 11 – Beethoven - Egmont

The image displays a page from a musical score for Beethoven's 'Egmont', Op. 24. The score is written for a woodwind and string ensemble. The woodwind section includes Flute II, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The string section consists of Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Allegro con brio'. The woodwinds play a melodic line with various dynamics (ppp, pp, ff). The strings provide a rhythmic and harmonic foundation. The score is divided into two systems, with the second system starting with a 'Coda' marking.

La Gesualdo, în ultimele caiete de madrigale există structurări care țin de gramatici diferite: polifonia renesantistă care moare, funcționalismul armonic în stare născândă. Acestea, coexistând în cadrul aceleiași lucrări conduc la o stare explozivă, rupând ontologia lucrării.

În studiul său, "Bifurcations chez Gesualdo"¹⁰, Aurel Stroe definește prezența concomitentă, în creația lui Gesualdo a unor paradigme ce se prezintă analizei muzicale ca o competiție între trei câmpuri de atracție: paradigma acordului - obiect, paradigma tonalității în stare de formare, paradigma bruiajului polifonic al unui acord. "Este pentru prima dată că un compozitor încearcă prin rupturi în structurile unificatoare ale unei piese să exprime oximoronul de genul: <<durere suavă>> sau <<bucurie dureroasă>> al textelor pe care le utilizează, texte aparținând poezilor manierști ai timpului său"¹¹ afirma Aurel Stroe referindu-se la juxtapunerile de structuri care nu sunt incompatibile dar nici armonice, ele generând o imagine tăiată a construcției sonore. Acest lucru este explicabil prin faptul că "structurile de rezistență ale piesei încep să cedeze, deoarece incommensurabilitatea conceptuală transformă fiecare tendință a compunerii elementelor în simplă juxtapunere. Dar această juxtapunere este cultivată de

Gesualdo cu scopul de a construi un nivel semantic superior. Dinamica statutului ontologic al piesei nu exprimă o stare de destrămare <<fără speranță>> ci un proces foarte diferențiat de compunere și descompunere simultan situate la mai multe niveluri. În acest fel, scandalul ontologic conținut în germen în oximoronul manierist a fost tradus în muzică de **compoziția având o ontologie dinamică**.¹²

În analiza acestor ultime madrigale ale lui Gesualdo se poate remarca o opoziție între cele două tipuri de sintaxe (sintaxa polifonă și sintaxa omofonă) care au determinat configurarea morfogenezei privită ca un fenomen de "explozie" a ontologiei lucrării.

Exemplul 12 Gesualdo – Madrigal

sintaxa polifonă

sintaxa omofonă

The image displays two systems of musical notation for a madrigal by Gesualdo. The first system, marked with a circled '12' at the beginning and a '27' at the end, features five staves. The top four staves are polyphonic, with each staff having its own set of lyrics. The bottom staff is a basso continuo line. The lyrics for the polyphonic parts are: 'pre - ci - pi - ta - - teil vo - - - lo a lei, a', 'stür - set im Flug des Win - - - des zu ihr, zu', '- pi - ta - teil vo - - - lo a lei, a', '- im Flug des Win - - - des zu ihr, zu', and '- lo, pre - ci - pi - ta - - teil vo - - - lo a lei, a'. The lyrics for the basso continuo are: 'pi - ta - teil vo - - - lo a lei, a', 'im Flug des Win - - - des zu ihr, zu'. The second system, marked with a circled '18' at the beginning, features five staves. The top four staves are homophonic, with each staff having its own set of lyrics. The bottom staff is a basso continuo line. The lyrics for the homophonic parts are: 'lei, che m'è ca - gion d'a - spri - mar - ti - - ri, die mir ist Quell so - her - ber Qua - - len,', 'a lei, che m'è ca - gion d'a - spri - mar - ti - - ri, zu ihr, die mir ist Quell so - her - ber Qua - len,', 'lei, che m'è ca - gion d'a - spri - mar - ti - - ri, die mir ist Quell so - her - ber Qua - - -', and 'lei, che m'è ca - gion d'a - spri - mar - ti - - ri, die mir ist Quell so - her - ber Qua - - -'. The lyrics for the basso continuo are: 'lei, che m'è ca - gion d'a - spri - mar - ti - - ri, die mir ist Quell so - her - ber Qua - - -'.

Se remarcă aici confruntarea între cele două bazine de atracții: polifonia imitativă renașcentistă care pierde tot mai mult teren în favoarea armoniei tonal - funcționale (care la Gesualdo se îmbină cu o armonie modală). Aceste două bazine de atracții au ca elemente determinante cu rol de influență, cromatismul și acordul – obiect.

Dacă formele sunt dependente de sintaxe¹³, în muzicile morfogenetice se va remarca o rupere a formei datorită unei ontologii dinamice generate de juxtapunerea a două sau mai multe sintaxe diferite. În această "luptă" de distrugere și recompunere a formei la nivel ontologic - semantic se vor forma

La Beethoven în partea a III-a a Sonatei pentru pian op. 110, juxtapunerile de sintaxe - omofonă cu elemente de fantezie (în scrierea amensurală, în frecvențele modulații enarmonice, în acea monodie acompaniată din "arioso dolente")

Adagio, ma non troppo

una corda

Recit. Più Adagio Andante

cresc.

3

Adagio

p

tutte le corde

ritard

cantabile

dim.

una corda

sempre tenuto

Exemplul 13b Beethoven – Sonata pentru pian op. 110, p. III – sintaxa polifonă

550

Reprizele de A și B echilibrează într-o oarecare măsură forma întregului prin existența paradigmaticizării (forma fiind descrisă pe axa sintagmatică ca:

ABA^VB^VC) dar cu toate acestea, segmentul de încheiere (C) al cărui material nu seamănă nici cu secțiunea omofonă nici cu cea polifonă produce o desimetrie a întregului. Este un element neparadigmatizabil, singular, generator al unei neregularități și implicit al unei tensiuni în perceperea formei.

Exemplul 14 – Beethoven – Sonata pentru pian op 110, p. III

Meno Allegro

Edition Peters.

10556

începutul elementului neparadigmatizabil

Morfogeneza în stare embrionară există în muzicile ce juxtapun două gramatici diferite, două sintaxe diferite, dar în momentul în care apar paradigmaticizări la nivelul acestor sintaxe, apare simetria, și deci nu se va mai putea vorbi despre o situație catastrofală în urma căreia o sintaxă, un limbaj sau o muzică a murit și s-a născut alta, de alt tip.

Nu trebuie confundată, însă, o muzică morfogenetică cu un colaj deoarece dacă într-o muzică morfogenetică, între paradigmele existente se manifestă o incomensurabilitate de ordin gnoseologic, generatoare a unui tip formal palimpsestic, cu două sau mai multe nivele de cunoaștere, la colaj, paradigmele juxtapuse crează o situație de incompatibilitate de ordin existențial, manifestându-se doar un singur nivel de cunoaștere, cel linear¹⁴.

La Beethoven, în *Simfonia a VII-a*, partea I, solo-ul de oboi este un element neparadigmatizat, care nu înseamnă colaj pentru că tonalitatea rămâne aceeași, fiind urmat de aceeași sintaxă și de același tip de muzică.

Exemplul 15 vezi pag. 95

În *Preludiile* pentru pian din volumul al II-lea de Debussy, spre exemplu în *Omagiu lui S. Pickwick* se remarcă o disimetrie profundă, nimic nerepetându-se, discursul muzical fiind conceput în mod caleidoscopic, forța unificatoare a discursului stând în narațiunea pe care se bazează lucrarea.

La Mahler, existența unui episod static înseamnă un spațiu neparadigmatizat care nu are nimic comun cu restul, după care se va relua atmosfera inițială a lucrării, însă acest spațiu poate fi paradigmaticizat în altă lucrare. De exemplu, momentul static din partea I a *Simfoniei a VI-a* va fi paradigmaticizat în partea a II-a a *Simfoniei a VII-a*, fiind conceput ca un răspuns la distanță.

Exemplul 15 – Beethoven – Simfonia a VII-a, p I

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

47
300
305

W. Ph. V. 11

O situație morfogenetică datorată unei indecizii ontologice o constituie *Cvartetul de coarde opus 130* de Beethoven, în care autorul imaginează două finaluri:

1. Marea Fugă
2. O parte în formă de sonată

Dând aceste două versiuni cvartetului, Beethoven a conștientizat că în adâncimea punctului de dinaintea catastrofei (de bifurcație) există posibilitatea continuării în două direcții diferite, lăsând la latitudinea interpretului varianta dorită de final, prin aceasta, lucrarea având și valențele unei "forme deschise".

La Mahler, în partea I a *Simfoniei a III-a* există o disjunție între planul tonal și planul tematic, creând o situație morfogenetică prin reflectarea unei bifurcații a neconcordanței în permanență între cele două planuri¹⁵.

R. Strauss în poemul simfonic *Așa grăit-a Zarathustra* crează o indecizie morfogenetică în finalul lucrării prin pendularea între două tonalități: Do și Si,

generând un sfârșit incert în concordanță cu textul lui Nietzsche.

La Bruckner în *Simfonia a V-a*, catastrofa de sinteză declarată în ultima parte, ce implică două sintaxe: omofonia și polifonia având ca obiect mijlocitor coralul, acel coral care poate fi privit ca un "nod" între armonia romantică și polifonia fugată și aflându-se într-un rol de punte între cele două sintaxe, determină o situație conflictuală, morfogenetică.

Exemplul 16 – Coralul – Bruckner – Simfonia a V-a

The image displays a musical score for the 'Coral' section of Bruckner's Symphony No. 5, measures 160-170. The score is written for a full orchestra and includes parts for the following instruments: 1.2 in F Hrn. (Horn), 3.4 in F Hrn. (Horn), 1.2 in F Tromp. (Trumpet), 3. in F Tromp. (Trumpet), A. T. Pos. (Alto Trombone), B. (Bass Trombone), B-Tuba (Baritone Tuba), Viol. 1 (Violin), Viol. 2 (Violin), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaș). The score is in F major and 4/4 time. Measures 160 and 170 are marked with boxes. The music features a complex texture with many notes, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*.

În *Simfonia a VII-a*, a "Leningradului" de Șostakovici, în expoziția de sonată a părții I există o celulă care la un moment dat devine piatra de construcție a unui marș care, plasat în locul tratării, va crește distrugând structura formală a părții și dezechilibrând întreaga simfonie. Este un caz morfogenetic de rupere și eșuare a echilibrului întregului prin această hipertrofiere a unui element structural, deoarece în celelalte părți nu mai există ceva asemănător care să echilibreze simfonia.

Exemplul 17 – Șostakovici – Simfonia a VII-a, p I

17

molto rit. a tempo $\text{♩} = 126$

Tam-ro

V.no solo

Archi

celula ritmică

morendo

unla. (arco)

pp arco

unla. col legno

pp

plss.

Tam-ro

V.ni I

V.ni II

V.lo

La Ives se poate vorbi despre existența unei polimorfii verticale de limbaje muzicale, deci despre suprapuneri de limbaje sau chiar de muzici diferite (de exemplu, în *Simfonia a IV-a* suprapune o muzică de paradă cu o muzică religioasă a coralului protestant, cu o muzică a copiilor, cu cântece populare americane) mai mult decât de existența unei situații morfogenetice propriu zise rezultată din moartea unor limbaje (a unor muzici) și nașterea altora. Muzica lui Ives nu este o imagine explodată ci este un spațiu explodat datorită faptului că muzica populară americană (spre exemplu) și muzica cultă nu pot fi cuprinse mental în același spațiu.

Idea de morfogeneză la Ives nu se bazează ca în exemplele precedente pe descompunere și recompunere datorită unei situații catastrofale, ci la el putem vorbi despre existența unui spațiu construit dinamic, bazat pe limbaje incompatibile dar care coexistă în același timp, la el bruiajul este un element ordinator al apariției și dispariției muzicilor suprapuse sau juxtapuse, astfel încât dacă trei paradigme diferite sunt suprapuse, funcția bruiaj este foarte mare conducând până la nediferențierea lor, în schimb depărtarea lor temporară determină o scădere a bruiajului și totodată o diferențiere auditivă a lor.

În creația lui Debussy se găsesc muzici spaniole, cântece de copii franceze, cântece scoțiene, indiene, arabe, etc., dar el preface totul într-o muzică proprie, în creația lui neproducându-se rupturi între un limbaj și alt limbaj, deci nu

se poate vorbi aici despre o muzică morfogenetică.

Morfogeneza presupune distrugerea unor structuri și nașterea altor structuri, aceasta determinând o asimilare și o transformare a istoriei exterioare în cadrul istoriei interioare a unei muzici.

La A. Berg, în *Concertul pentru vioară* se remarcă o situație conflictuală în încercarea de sinteză a limbajelor muzicale: tonal, atonal, coralul de Bach, și seria care le unește, generând o catastrofă de sinteză cu implicații morfogenetice.

Exemplul 18

The image displays two pages of musical notation from A. Berg's Violin Concerto. The left page features a complex arrangement of staves with various musical notations, including dynamics like *dim.*, *molto riten.*, and *a tempo*. Handwritten annotations include "Limbaj tonal" and "Seria dodicafonia". The right page shows a similar arrangement with staves for various instruments, including strings and woodwinds. Handwritten annotations include "Coralul" and "Solo-VI". The notation includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings, illustrating the intricate and conflictual synthesis of tonal, atonal, and chorale elements.

4.2. Polimorfia în morfogeneză în muzica postmodernă românească.

Polimorfia, modalitate de organizare internă heterogenă în cadrul unei compoziții muzicale cunoaște două modalități de structurare, generatoare a două tipuri fundamentale:

a. Polimorfia verticală. de sinteză

b. Polimorfia orizontală. morfogenetică.

Referindu-ne la polimorfia verticală, aceasta cuprinde structurile polimorfe tradiționale (rezultate prin suprapuneri de melodii, ritmuri și armonii diferite), cele tradiționale înnoite în postmodernism (prin multimobil, aleatorism, minimalism, metamuzică, heterofonie, polimodalism, multifonice, etc.) cât și polimorfia limbajelor muzicale (prin prelucrările de folclor, citat, suprapuneri de limbafe muzicale diferite).

Polimorfia orizontală este determinată de fenomenul morfogenezei, de explozia formei tradiționale datorită unor situații catastrofale ce implică moartea unor structuri și nașterea altora punând sub semnul întrebării ontologia piesei. Opera de artă, astfel, se destramă și se reconstruiește, fiind asemănătoare istoriei. Opera devine în timp, nu este în timp, având un caracter neunitar, cu structuri variabile în timp, asemănătoare palimpsestului și acordată "conceptului de rezonanță" postmodern (ce ține cont cu precădere de tensiunile nerezolvate între diverse tipuri de discurs, mai curând decât de soluțiile integratoare¹⁶, tipic mai ales Noului Istorism).

Morfogeneza va imprima, astfel, un aspect orizontal polimorfiei determinând juxtapuneri de limbafe, sintaxe sau muzici diferite.

Fenomen determinat de compoziția cu ontologie dinamică, morfogeneza implică, deci, polimorfiile de sintaxe, limbafe sau muzici ce se impun tot mai mult ca modalități de structurare a discursului în muzica postmodernă.

În cadrul morfogenezei în muzica postmodernă românească, polimorfia este determinată de rupturi ontologice

1. pe axa sintagmatică a unei lucrări, implicând juxtapuneri (mediatizate de prăpăstii morfogenetice) de

a. sintaxe diferite

b. limbafe muzicale diferite:

- aparținând aceluiași sistem de acordaj
- aparținând a două sisteme de acordaj diferite

c. polimorfii diferite

2. pe axa paradigmatică a unei lucrări, implicând suprapuneri de limbafe (gramatici) muzicale diferite datorate unei catastrofe generalizate, de sinteză.

În lucrarea *Ma - Jo - R Music* pentru harpă, flaut, clarinet, și cvartet de coarde, de Anatol Vieru, fenomenul morfogenezei se manifestă la dimensiunea întregii partituri prin rupturile ce apar între sintaxele ce determină polimorfii orizontale. Astfel, o primă polimorfie orizontală ar avea două straturi polimorfe:

a. stratul melodicii tetratonice, ulterior cromatizate (la harpă) suprapuse cu heterofonia cromatică minimală de la corzi și suflători

**Exemplul 19a A. Vieru – Ma – Jo – R Music
stratul I**

ANATOL VIERU

3/4 ≈ 60

b. stratul heterofoniei

**Exemplul 19 b – A. Vieru – Ma – Jo – R Music
stratul II heterofonic**

Între cele două straturi polimorfice se află un "gol" de un timp pauză ce delimitează cele două structuri juxtapuse.

Următoarea polimorfie orizontală vizează juxtapunerea unei polimorfii heterogene verticale alcătuite din două straturi (melodic - prin suprapunere de melodii diferite la flaut, clarinet, harpă și armonic - prin suprapunerile acordice de la corzi) cu o polimorfie heterogenă verticală alcătuită tot din două straturi (monodia harpei suprapusă polifoniei de la vioara I și vioara II).

Exemplul 19c Vieru – Ma – Jo – R Music
polimorfia heterogenă verticală I

Ex. 19c – Vieru – „Ma-Jo-R Music” polimorfia heterogenă verticală II

Această polimorfie orizontală va fi urmată de o polimorfie rezultată prin juxtapunerea sintaxei monodice cu sintaxa omofonă în fază incipientă, cu elemente de pointillism.

Exemplul 19d – Vieru – *Ma – Jo – R Music*
sintaxa monodică

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 195-199) features a monodic melody in the piano, with the harp providing a rhythmic accompaniment. The second system (measures 200-204) shows a transition to a polyphonic texture, with the harp and piano playing in parallel motion. A handwritten note 'sintaxa omofonă în fază incipientă' is written across the piano and harp staves. A box labeled '195' is placed above the piano staff, and a box labeled '200' is placed below the harp staff. The tempo marking '(subito meno mosso)' and the tempo '♩ = 54' are also present.

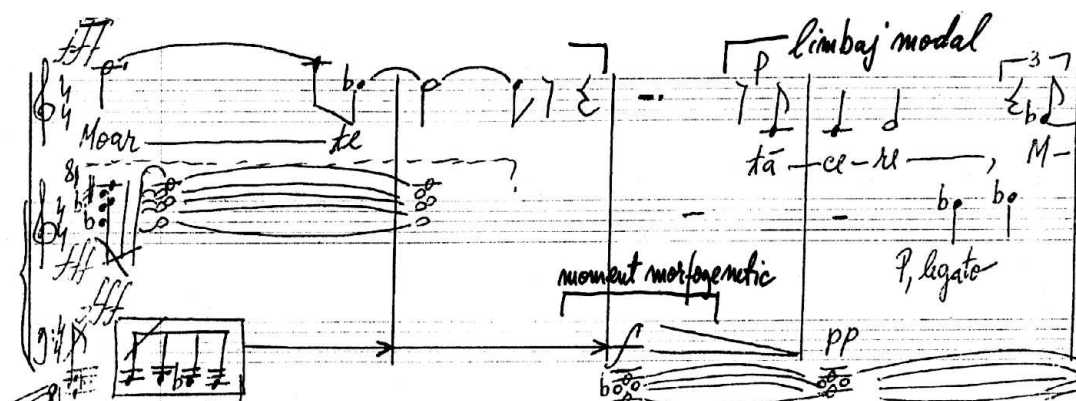
Un proces morfogenetic generat de ruptură ontologică ce apare între două sintaxe diferite juxtapuse care determină polimorfia orizontală, ce are ca straturi: monodia acompaniată care merge spre rarefiere și apoi moare (la finalul părții I, cu multifonice la saxofonul solist, acorduri ostinate la harpă și o pedală de cluster la contrafagot, tubă și contrabas) și polifonia imitativă (la începutul părții a II-a, adusă prin "attacca", la tubă și harpă în dublaj și contrafagot), se poate observa în *Concertul pentru Daniel Kientzy, saxofon și orchestră* de Myriam Marbe. Aici morfogeneza implicată de polimorfia orizontală de sintaxe este determinată de necesitatea interioară a muzicii de a schimba gramatica, tempoul, factura. Este moartea unei părți și nașterea alteia.

Exemplul 20 – M. Marbé – *Concert pt. D. Kientzi și sax*

The musical score is for a concert piece titled "Concert pt. D. Kientzi și sax" by M. Marbé. It is in 4/4 time, marked "Allegro" with a tempo of approximately 144 beats per minute. The score includes staves for Cfg. (Cello/Double Bass), Tuba, Harpa (Harp), Sax. (Saxophone), and Cor. (Cor Anglais). The score includes dynamic markings such as "ben p", "legato", "mp", and "ppp". There are also performance instructions like "Attacca!" and "1' 30\"

În liedul "Sfârșit" din ciclul de lieduri *Melancolia Egeei* pentru soprană, mezzosoprană și pian pe versuri de poeți greci contemporani de Iulia Cibisescu, fenomenul morfogenetic vizează polimorfia orizontală de limbaje muzicale, între cele două secțiuni ale piesei aflându-se o prăpastie ontologică determinată de textul expresionist al poeziei semnat de Milli Gregou. Dacă în prima secțiune, A, a liedului, limbajul muzical este cel atonal, în cea de-a doua secțiune, B, configurația discursului denotă utilizarea unui limbaj modal a unui mod de 8 sunete repetat în diferite configurații sonore verticale. Bazinul de atractori între vechiul limbaj atonal și noul limbaj modal este reprezentat printr-un cluster ținut în registrul acut, la pian, având în completare unul figurat prin formulă repetitivă în registrul grav care ulterior va încremeni într-un acord format din secunde mici. Este momentul morfogenetic de cotitură între două limbaje, între două atmosfere diferite, reprezentând totodată din punct de vedere structural o polimorfie orizontală de limbaje muzicale.

Exemplul 21 – I. Cibișescu –*Melancolia Egeei*



La Ede Terényi, în lucrarea de încheiere a primelor 6 *Concertouri în stil neobaroc*, numită *Rapsodisme haedeliene* pentru violă solo, orchestră de coarde și percuție, morfogeneza se realizează la nivelul opoziției între tema tonală (în mi major) de Haendel, op. 6 nr. 12, "Aria" și cele 10 variațiuni ale ei ("mici rapsodii") care sunt modale.

Exemplul 22 – Terenyi –*Rapsodisme haedeliene*



"Adevărata problemă creatoare o constituia felul în care va reuși această metamorfoză" afirma compozitorul¹⁷ prin metamorfoză el definind într-un termen propriu fenomenul morfogenetic declarat cât și impactul lui asupra unității lucrării. După autor, conflictul morfogenetic datorat polimorfiei orizontale de limbaje muzicale este rezolvat datorită dramaturgiei identice ale temei cu cele 10 variațiuni.

Conflictul morfogenetic poate fi declarat încă de la începutul lucrării, ca în teatrul muzical *Orestia II - Les choeophores* de Aurel Stroe, unde încă de la începutul actului I, atât în "Arioso" cât și în "Processione" sunt descrise două sisteme:

1. tritonul intonat de Oreste și susținut de acordul corzilor

4

2. armonicile 7 - 8 intonate de trombon, sunetele "fa - sol", unde doar "sol" este acordat cu sistemul 1; "fa" este mai jos decât elementele acordului din 1, deci este netemperat.

Cele două sisteme vor determina o ruptură în ontologia lucrării, fiecare dintre ele având evoluțiile lor:

- Se poate remarca în acest caz determinarea fenomenului morfogenetic de către limbaje aparținând unor sisteme de acordaj diferite, ruptura producându-se între cele două paradigme diferite, în acest caz lucrarea având o formă de palimpsest.

105

singulară a unui element nou structural se poate observa în opera comică *Cântăreața cheală* de Dan Voiculescu, după piesa lui Eugen Ionescu, unde la numărul 21, două din personaje – doamna și domnul Smith încep să cânte o parodie a unei melodii populare românești armonizată oscilant, modal și tonal-funcțional. Acest element nou ca limbaj și atmosferă, cadrând perfect cu textul exprimat, reprezintă o infiltrare între două structuri paradigmaticizabile, tonal-funcționale, generând și o polimorfie orizontală de limbaje muzicale.

Exemplul 24 vezi pag. 107

Polimorfia determinată de rupturi ontologice pe axa paradigmatică a unei lucrări se datorează fenomenului morfogenetic implicând suprapuneri de limbaje (sau gramatici) muzicale diferite datorate unei catastrofe generalizate, de sinteză.

Teoretizarea acestei polimorfii verticale ar putea pleca de la spațializarea în plan muzical a ideii lui J. Joyce din *Finegan's Wake*, unde Joyce utilizează cuvinte compuse din mai multe limbi generând impresia unui spațiu explodat.

În planul muzicii postmoderne românești, fenomenul îl găsim transfigurat în lucrarea *Turnul Babel* de Irinel Anghel, unde autoarea creează o ontologie dinamică a partiturii prin suprapunerea a 24 de muzici diferite în 24 de tonalități diferite.

Fenomenul morfogenetic poate fi generatorul unei întregi lucrări prin implicațiile lui structurale, de construcție ale arhitecturii întregului. Astfel, morfogeneza cuprinzând esența lucrării se poate distinge în lucrarea *În vis desfacem timpurile suprapuse* - trei piese sincronizate pentru clarinet, violoncel și clavecin (+ pian) de Aurel Stroe, mijlocul de sincronizare al ansamblului fiind indicat prin duratele în minute și secunde trecute în fiecare știmă, unde ruptura ontologiei lucrării se datorează polimorfiei limbajelor, și anume prin suprapunerea celor trei piese diferite corespunzătoare a trei amintiri disparate din copilărie¹⁸:

1. imaginea fenomenului folcloric receptat din copilărie, la clarinet (foarte frecvent acest limbaj utilizând sistemul multifonicilor în ritm rubato).

Exemplul 25 a

Exemplul 24 – Dan Voiculescu – *Cântăreața cheală* (reducție de pian și voci)

Element neparadigmatizat

The image shows a handwritten musical score for the song "Cântăreața cheală" by Dan Voiculescu. The score is written on three systems, each with a vocal staff (Soprano and Alto) and a piano accompaniment staff. The lyrics are in Romanian and French.

System 1 (Measures 115-119):

- Vocal:** ce pe-re-che ca-ra-ghia-sa de in-dra-gos-
- French:** ce s'empri-foe? Quel ri-di-cule cou-ple de

System 2 (Measures 119-123):

- Vocal:** tifi-mai sim-tem si noi! Ce pe-re-che ca-ra-
- French:** vient a-mou-reux nous fai-ons! Quel ri-di-cule

System 3 (Measures 123-127):

- Vocal:** ghia-sa de in-dra-gos- tifi-mai sim-tem si noi!
- French:** con-ple de Heux a-mou-reux nous fai-ons!

2. studiile din anii copilăriei, la clavecin (+ pian) scrise în sistemul temperat și ritmică divizionară

Exemplul 25 a – Aurel Stroe –În vis desfacem timpurile suprapuse

Piano forte

AUREL STROE

1. 2' cca 132

3/4

Col Cl. (suivrez)

7"

7"

2. 2' 12" J = 138

Clav. I

4/4

sempre legato

3. o compoziție din anii copilăriei denumită "Apus de soare", lucrare rescrisă din memorie, la violoncel, în care utilizează sistemul temperat, dar având și un "rest" neasimilabil (trei măsuri) scris în sistemul armonicilor superioare, melodica fiind aici grefată pe tritonul "la - sol - mi"

Exemplul 25 b

8' 32"

pizz, quasi eguale

mp leggiero

12"

p molto cresc.

8' 40" accel.

arco, harm.

cca 4"

1"

molto f

lontano, flautando

rest neasimilabil

Această polimorfie verticală de limbaje este generată de suprapunerea a trei paradigme diferite, morfogeneza fiind determinată de explozia spațiului existențial al lucrării datorită situației de incomensurabilitate¹⁹ dintre paradigmele existente, găsirea punților de legătură necesitând un nivel meta de comprehensiune.

O situație asemănătoare o găsim și în *Simfonia I* de Șerban Nichifor, unde

4.3. PALIMPSESTUL

Dacă în sens științific **palimpsestul** este definit ca un “pergament de pe care a fost ștersă, răzuită scrierea inițială pentru a fi utilizat din nou și pe care se mai văd încă urmele vechii scrieri” (definire din Dicționarul de Neologisme, Ed. Științifică București 1966) în muzica postmodernă românească, palimpsestul, simbol al formei muzicale văzută ca proces dinamic, este indisolubil legat de **polimorfie** și de **muzicile morfogenetice**, implicând ca modalitate superioară de structurare semantică metalimbajul, limbaj ce “vorbește” despre alte limbaje, limbaj unificator polimorfic.

Forma palimpsestică vizează astfel ruptura, discontinuitatea generate de procesul morfogenetic cu implicații asupra polimorfiilor orizontale, dar vizează și suprapunerile de sintaxe, limbaje, muzici diferite, (polimorfiile verticale) văzute în forma lor eliptică, presupunând continuități dincolo de rupturi prin reconstituire.

René Thom definește matematic formele ca fiind reuniunile între mulțimi disjuncte, deci forma ar fi o mulțime alcătuită din submulțimi opuse, diferite. Asta înseamnă că submulțimile mulțimii formale sunt spații delimitate de anumite frontiere, între submulțimi creându-se rupturi. Este modelul formal propus de R. Thom pentru fenomenul morfogenezei, fenomen ce determină ca spațiu integrator (formal) palimpsestul.

În muzică, palimpsestul este o construcție formală neunitară, având ca straturi, paradigme disjuncte ce se pot structura în polimorfii de limbaje muzicale.

Aceste straturi nu sunt prezentate integral, fiind aduse de multe ori doar fragmentar sau pentru o perioadă de timp determinată, după care sunt înlocuite cu alte straturi disjuncte, uneori co-existența acestora făcându-se de la începutul lucrării prin suprapunerea lor, determinând un spațiu ontologic explodat (ca în cazul *Întrebării fără răspuns* de Ives).

La A. Stroe, în opera *L'enfant et le diable*, straturile palimpsestului (aparținând sistemelor de acordaje diferite), se află într-o permanentă juxtaponere (creând polimorfii orizontale morfogenetice) dar și suprapunere (creând polimorfii verticale). Să analizăm, spre exemplu o secțiune din partea a III^a – “Le pierre noir” – a lucrării, unde după ce vocea parcurge o melopee, în limbaj slendro, pe un acord ținut la sintetizator (reprezentând stratul I al unei polimorfii orizontale) apare o polimorfie verticală redată de existența a 3 straturi suprapuse:

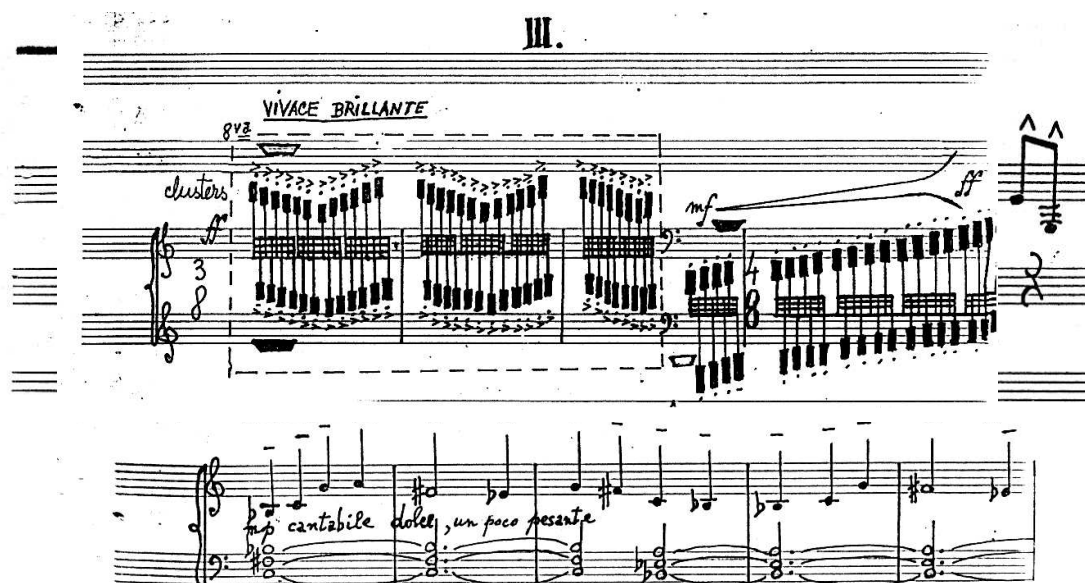
- un acord ținut în multifonice – la clarinet
- melodică brillantă în sistem pelog – la sintetizator
- un interval ținut ca pedală – la violoncel, cu unul dintre sunete scrise în sistemul armonicelor naturale.

Această polimorfie verticală reprezintă, de fapt, stratul al II-lea al polimorfiei orizontale enunțate anterior.

Exemplul 3

Tot o formă palimpsestică, dar de data aceasta degajată din factura straturilor reconstituite²² și nu din limbaje aparținând unor sisteme de acordaj diferite, reiese din *Sonata a III-a pentru pian* (“en palimpseste”) de A Stroe “în care printre momentele de virtuozitate, atonale sau de clustere și acorduri ritmizate (partea I și finalul) se înserează trei profiluri de colinzi scrise de autor în 1947 și 1957 și rescrise apoi din memorie. Istoria exterioară pătrunde în forma de palimpsest a lucrării devenind istorie interioară prin reconstituire.

Exemplul 4



Palimpsestul se afirmă și în creații aparținând teatrului muzical, cum ar fi spre exemplu, în narațiunea muzicală într-un act. *Povestea unei mame* de Roman Vlad²³, inspirată din nuvela lui Hans Christian Andersen, în care simbolismul povestirii este intim legat de muzica operei. Forma palimpsestică a lucrării decurge din juxtapunerile de limbaje muzicale diferite aparținând aceluiași sistem de acordaj: limbajul tonal – funcțional pentru redarea morții (la începutul și la sfârșitul povestirii prezentată de autor, prin indicația “quasi con magica fissita” și aplicată atât tonalității cât și expresiei) și limbajul atonal – în muzica ce descrie căutările mamei.

La E. Terényi, construcțiile palimpsestice ale creațiilor ce au ca punct de plecare muzicile unor vremuri demult apuse vizează punerea în practică a unor tehnici muzicale bazate pe **transfigurare** auditivă²⁴, cum reiese din *Sonata aforistică*, în care, în prima parte, o melodie gregoriană este transfigurată într-un motiv maghiar de cântec de copii, acest lucru fiind asemănător realizat cu graficile lui Escher, prin nenumărate variațiuni camuflate intermediare, ce conduc la o esență total nouă. Deci, cele două straturi palimpsestice recognoscibile vor fi: melodia gregoriană și cântecul maghiar de copii, între ele existând ruptura, discontinuitatea ce va fi mascată prin procedee imperceptibile variaționale intermediare.

Fragmente pentru soliști, percuție și 12 voci corale sau/și instrumentale (1977) de Șt. Niculescu²⁵ propune două variante principale suprapunerilor polimorfe a trei tipuri de fragmente sonore de lungime, culoare și alcătuire diferite. “Aceste fragmente s-ar putea numi: melodie, ritm și armonie. **Melodia** este destinată unui grup de instrumente soliste, al căror număr și timbru sunt neprecizate cu excepția minimum-ului de 2 instrumente obligatorii în orice alegere.

Soliștii (flaut, vioară, celestă, harpă, marimbă, clavecin, orgă etc.) trebuie astfel indicați încât să poată cânta cele două pagini în ritm rubato (Melos I și II) ce le sunt afectate. Ei execută întotdeauna concomitent aceleași melodii, dar fiecare alege liber o altă ordine a elementelor din care sunt alcătuite. Rezultatul sonor se află, prin urmare la granița dintre eterofonie și polifonie. Această structură intervine la începutul, de-a lungul și la sfârșitul lucrării, asemenea unui refren”. (Niculescu)

Ritmul, scris pentru 5 instrumentiști la percuție este de fapt o polimorfie ritmică de ritmuri arhaice (românești, africane etc.).

Armonia este compusă pentru 12 voci notate tradițional dar neprecizate ca timbru.

Este o lucrare polimorfică prin suprapunerile celor 3 elemente de limbaj, cu radiații înspre o gândire palimpsestică (asupra lucrării), izvorâtă din necesitatea creerii mentale a unei continuități peste rupturile suprapunerii și juxtapunerii celor 3 elemente diferite de limbaj.

Are implicații și spre forma deschisă prin componenta aleatorie inclusă aici.

În lucrarea *Chorales et comptines* de A Stroe, polimorfia de limbaje muzicale: limbajul multifonicilor, la saxofon, și limbajul temperat în sintaxa omofonă de la cor și cei 4 trmboni, determină explozia ontologiei lucrării, deci morfogeneza, care are ca formă de manifestare, palimpsestul.

Exemplul 5

În creațiile lui A. Vieru, algoritmului antic prezent în *Sita lui Eratostene* văzută de autor ca o “comedie a numerelor prime”, dadaistă ca alură”, în *Orologii*, *Ecran*, *Clepsidra*, *Cumpăna*, i se asociază însă și citatul concretizat în anumite stări, registre, pagini muzicale cunoscute din Sarasate, Bach, Mozart etc., aducând în plus tehnica palimpsestului²⁶ ca modalitate de construcție a formei prin existența polimorfiei de limbaje rezultată din suprapunerea limbajului propriu al compozitorului cu limbajul citatului folosit.

Referitor la creația de operă a lui Vieru “Însăși tratarea muzicală poate fi atestată ca modalitate ce ține de sfera teatrului absurdului, mai precis, opera absurdului... Includerea spre grotesc, spre satiră, spre ironie, spre burlesc cumulate cu o stranie sinteză într-un comic și tragic, devine caracteristica stilului preconizat de A. Vieru și se găsește de asemenea în partitura *Cumpăna* ce cuplează texte de Heidegger *Din experiența gândirii* și Urmuz cu a sa *Fuchsiada* afirmă O. L. Cosma referindu-se la nivelul meta al muzicii lui A. Vieru realizată la nivel polimorfic prin intermediul gândirii palimpsestice asupra muzicilor diferite corespunzătoare textelor heterogene sau rupturilor de sensuri, contrastante, ale substraturilor semantice existente în lucrările sale.

Siciliana – Blues pentru pian și orchestră de cameră de C. Țăranu, vizează construcția variațională cu implicații morfogenetice, deci și palimpsestice asupra formei prin faptul că dacă tema variațiunilor este o muzică tonal – funcțională în ritm de siciliană, după un anumit număr de variațiuni ea se va transforma aproape pe nesimțite într-o muzică de jazz. Este vorba, ca și la E. Terényi, în *Sonata*

aforistică despre o transfigurare a unui limbaj muzical, de data aceasta tonal-funcțional, într-un limbaj aparținând muzicii de jazz, între cele două limbaje muzicale diferite (a polimorfiei orizontale de limbaje muzicale) existând o ruptură, o discontinuitate mascată de tehnica variațională, ce poate implica continuitatea la nivelul de comprehensiune a metalimbajului.

Un fenomen similar, de data aceasta nebazat pe tehnica variațională se poate observa și în *Suita pentru orchestră* de I. Cibișescu și anume în piesa intitulată *Cântec uitat*, unde tema tonal-funcțională cu inflexiuni modale este concepută ca un contrapunct înflorit pe un “basso continuo” și peste care vor interveni momente de bruiaj din exosistem. Ieșită din aceste momente de bruiaj (care cu fiecare apariție se tot amplifică atât din punct de vedere dinamic cât și orchestral), tema “cântecului uitat” va prezenta modificări tot mai mari față de ipoteza ei inițială, ajungând în final să ia aspectul unei melodii cvasi – atonale.

Aici, fenomenul morfogenetic se produce în mod treptat generând forma palimpsestică a lucrării bazată pe o polimorfie orizontală văzută la distanță a două limbaje muzicale diferite: cel tonal – funcțional inițial cu elemente modale și cel atonal final. Elementul mijlocitor unificator al acestor două limbaje îl constituie basul continuu în pătrimi, care va suferi însă și el o transformare cromatică.

Exemplul 6



În opera *Das Weltkonzil* de A. Stroe, paradigmele de limbaje muzicale existente aparțin a patru sisteme de acordaj diferite: sistemul pitagoreic, sistemul slendro, sistemul temperat dodecafonic, sistemul raga – urilor indiene; acestea se juxtapun pe tot parcursul discursului muzical în funcție de text și de personaje, creând un profil palimpsestic caleidoscopic generat de polimorfiile orizontale, de juxtapunere.

Exemplul 7 a

50 TEMPERED SYSTEM.

1=1

di-murr für Eu-re Fä-schun-gen ein jah-res-bud-get von an-der-ten halb Mil-

dir.

6 4 2

GLANDRO-SYSTEM (VIBRATA SCALE) 1=1

-li-men Nehmet es als An-er-ken-nung an von ei-nen Be-schüt-zer.

4 PIATTI SOSPESI SON ARCA

sonoro!

2 2 2 2 2 2 2 2

Se poate observa (la exemplul 7 a) polimorfia orizontală având ca straturi: limbajul muzical temperat și limbajul muzical aparținând sistemului slendro. Această juxtapunere continuă pe un spațiu mare, fiind înlocuită la un moment dat de un limbaj muzical aparținând raga-urilor indiene (exemplul 7 b).

Exemplul 7b

The image displays a handwritten musical score on ten staves, illustrating a complex palimpsest. The notation is dense and layered, with various musical notations and lyrics interspersed. Key elements include:

- Staff 1:** Features a boxed number '58' and the tempo marking 'TWO MELO MOSES.'.
- Staff 2:** Contains the lyrics 'JOH.' and 'guau parland mezza voce.'.
- Staff 3:** Includes the tempo marking '1-6 a sei' and the instruction '(perdendosi)'. Below the staff, the text 'sempre perdendosi' and '(al niente)' are written.
- Staff 4:** Features the lyrics 'DER AN-TI-CHRIST.' and 'Just system (made of the RAGA SORINI, GRAVE-PARAJ)'. Below the staff, the text 'f. intensivo, patetico' and 'En fällt! Sekt und schaut' are written.
- Staff 5:** Includes the tempo marking 'd. = 60' and the instruction 'f. intensivo, patetico'.
- Staff 6:** Features the tempo marking '60' and the instruction 'p. fortissimo'.
- Staff 7:** Includes the tempo marking '58' and the instruction 'p. fortissimo'.
- Staff 8:** Features the tempo marking '48' and the instruction 'p. fortissimo'.
- Staff 9:** Includes the tempo marking '36' and the instruction 'p. fortissimo'.
- Staff 10:** Includes the tempo marking '24' and the instruction 'p. fortissimo'.

The score is a complex palimpsest, with multiple layers of musical notation and lyrics overlaid on each other, creating a dense and intricate composition.

Palimpsestul este, deci, forma muzicală corespunzătoare muzicilor cu ontologie dinamică alcătuite din limbaje muzicale diferite ce se suprapun generând polimorfiile verticale sau se juxtapun (mai ales datorită fenomenului morfogenezei, pe baza căreia unele limbaje se nasc și altele mor) generând polimorfiile orizontale.

Palimpsestul este cel care apelând la un nivel meta de înțelegere a lucrărilor cu ontologie dinamică, creează o continuitate peste discontinuități prin metalimbaj, realizând un profil integrator operelor postmoderne.

NOTE

- 1 Baltazar, Loredana – *Destinul operei deschise în contextul muzical românesc*, în Revista Muzica nr. 1/1996
- 2 Darmstadter Beiträge zur Neuen Musik, vol X (Form und Composition Ensemble), B.P. Shott's Sohne Mainz 1968, p. 62
3. Baltazar, Loredana – op. cit.
4. În lucrarea *Opera deschisă*
5. Țăranu, Cornel – *Elemente de stilistică muzicală* (Secolul XX) vol I, Conservatorul de Muzică "G. Dima", Cluj – Napoca 1981
- 6 Baltazar, Loredana – op. cit.
7. Stroe, Aurel – *Cursul de vară de compoziție de la Bușteni*, 1996
8. Herman, Vasile – *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București 1982
9. Herman, Vasile – op. cit., pg. 57 - 58
10. Stroe, Aurel – *Bifurcationas chez Gesualdo*, în *Quadrivium musique et science*, ed. I.p.m.c., Paris, 1992
11. Stroe, Aurel – op. cit., pg. 67
12. Stroe, Aurel – op. cit., pg. 70
13. Niculescu, Ștefan – *O teorie a sintaxei muzicale*, în volumul *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București 1980
14. Stroe, Aurel – *Cursul de vară de compoziție de la Bușteni*, 1993
- 15 Stroe, Aurel – *Cursul de vară de compoziție de la Bușteni*, 1996
16. Greenblatt, Stephen – *Resonance and Wonder*, 1990
17. Coca, Gabriela – *Ede Terényi-Retrospectiva a cinci decenii de creație (II)*, în Revista Muzica nr. 4 /1997
- 18 Stroe, Aurel – Prefața la lucrarea *În vis desfacem timpurile suprapuse (II)*, Editura Muzicală, București, 1975.
19. Cibișescu, Iulia – *Aspecte ale complexității în muzica postmodernă românească* – referat prezentat la Conferința "Lumea muzicii și Muzicologia", Chișinău, 1997
20. Citatul aparține lui Roland Barthes
21. Teoria elaborată de Sharon Spencer în lucrarea sa: *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, 1971
22. Cibișescu, Iulia – *Aspecte ale complexității în muzica postmodernă românească* – referat prezentat la Conferința "Lumea muzicii și Muzicologia", Chișinău, 1997
23. Munteanu, Viorel – *Roman Vlad și teatrul muzical*, în Rev. Muzica 1/1996
24. Coca, Gabriela – Ede Terenyi (II), Rev. Muzica 4/1997
25. Niculescu, Ștefan – *Reflecții despre muzică*, Ed. Muzicală, București, 1980, pg. 313
26. Afirmă Ruxandra Arzoiu în studiul: *Opera Praznicul calicilor* dr. A. Vieru după piesa lui Mihail Sorbul, în Rev. Muzica nr. 4/1998

5.POLIMORFIA ȘI COMPLEXITATEA ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ POSTMODERNĂ

Complexitatea este un criteriu de valoare al unei lucrări, vizând în epoca postmodernă, o delimitare și o percepere nu doar sub aspect formal (analiza Rüwet – Natiez), a componentelor și microcomponentelor limbajului muzical și a modalităților de lucru în constituirea unor arhitecturi sonore omogene sau eterogene, dar și la nivel semantic, a ontologiei piesei cât și la nivel meta (de reflectare a unei muzici de către altă muzică).

Tipurile de analiză a complexității unei lucrări postmoderne se pot structura astfel¹:

1. Analiza de tip Rüwet – Natiez analiza taxinomică ce reliefează complexitatea construcției muzicale
2. Analiza semantică
3. Analiza estezică (la lucrările palimpestice)
4. Analiza ontologică (la lucrările morfogenetice)
5. Analiza de tip meta (la lucrările ce implică metamuzica, metalimbajul, metastilul, etc.)

Aceste tipuri de analiză ale complexității generează tot atâtea **prototipuri** ale complexității, gradul de complexitate al unei lucrări fiind cu atât mai mare cu cât indicele de analiză este mai mare.

În cartea sa *Considerații matematice asupra esteticii*, Birkhoff enunța o formulă matematică: $M = O/C$, unde M = măsura (plăcerea) estetică, O = organizarea piesei, C = complexitatea lucrării (înțelegând prin această complexitate cantitatea de informație), de unde ar rezulta că, complexitatea unei lucrări este invers proporțională cu plăcerea estetică, aceasta din urmă fiind într-o relație direct proporțională cu organizarea piesei. Bineînțeles că această relație ce se verifică în muzicile anterioare secolului XX, astăzi nu se mai verifică, deoarece chiar dacă disproporția dintre C (foarte mare) și O este considerabilă, iar $M = 0$, ..., ar rezulta că în lucrarea respectivă este o risipă de material, ceea ce ar conduce la realități noi estetice: "Emoția risipei de material"².

Polimorfia, modalitate de structurare heterogenă în cadrul unei compoziții muzicale determină în mod implicit un nivel superior de complexitate datorită confruntării nivelelor de complexitate ale straturilor componente polimorfice.

Relația polimorfie – complexitate se poate observa prin prisma celor cinci tipuri de analiză a complexității enunțate mai sus, bazându-ne pe eșantioane ale creației muzicale românești postmoderne.

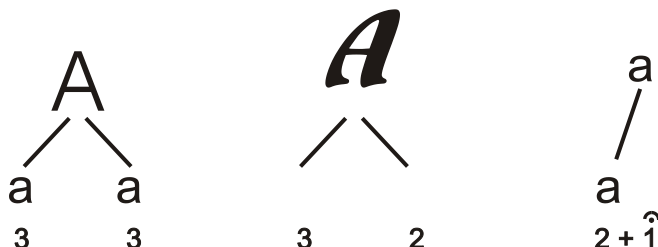
Astfel, un prim aspect în analiza complexității unei lucrări postmoderne ar fi, **analiza de tip Rüwet – Natiez**, care operează cu paradigmaticizări, plecând de la unitățile cele mai mari ale discursului muzical și găsind criterii de împărțire ale lor în nivele din ce în ce mai mici, găsind tabelul variantelor și modul de funcționare al "shunter – ului" (mersul de sus în jos, adică de la unitățile cele mai mari ale discursului muzical spre cele mai mici și apoi de jos în sus în analiza unei piese), apărut din necesitatea interpretării.

În muzicile ce prelucrează folclorul vor exista 2 limbaje muzicale ce se suprapun generând o **polimorfie verticală de limbaje**: limbajul citatului folcloric și limbajul prelucrării citatului, care este un limbaj propriu compozitorului.

Aplicând tipul de analiză Rüwet – Natiez asupra unei astfel de piese polimorfice – spre exemplu miniaturii corale *Alintă-te dor* de S. Toduță, se remarcă faptul că segmentele ce articulează forma de lied mic tripartit monotematic sunt foarte diferite din punct de vedere al extensiei structurilor.

Dacă prima perioadă este simetrică, alcătuită din 3 + 3 măsuri, cea de-a doua perioadă cu rol de evoluție motivică și de realizare a culminației este structurată în 3 + 2 măsuri, deci o asimetrie înspre mai mic a numărului de măsuri și totodată înspre mai mare a numărului de timpi existenți (datorită metrilor schimbați), iar în final, ultima perioadă se reduce de fapt la dimensiunile unie fraze (de 3 măsuri) și aceea prescurtată prin faptul că ultima măsură conține doar un acord ținut, cu coroană.

Schema piesei ar arăta astfel:



Din punct de vedere paradigmatic, structurile tematic – modale se înlățuie într-o succesiune nesimetrică sub aspect formal, aceste nesimetrii sau dezechilibre:, atât de frecvente și în cântecul popular, aduc un plus gradului de complexitate al piesei.

Deși există posibilitatea paradigmaticizării întregului material, variațiile de la frază la frază și din interiorul motivelor de proveniență modal – populară, cât și asimetriile întregului discurs muzical, conduc la repetate interpretări prin utilizarea “shunter” – ului până a ajunge la descifrarea intențiilor piesei.

Un alt caz de complexitate la analiza Rűwet – Natiez determinat de această dată de o **polimorfie orizontală de muzici** se poate remarca în finalul Concertului pentru saxofon și orchestră *Prairie, Prieres...* de A. Stroe, unde partea a III-a ce se încheie cu o melodică modală cântată (cu vocea) și fluierată la saxofonul solist în mod nesincron, pe ritmul percuțiilor, va fi urmată după o coroană de 5” de partea a IV-a, care este “un rest neasimilat: “Ondine” și care este o muzică nouă, ce nu a mai apărut pe parcursul lucrării, caracterizată printr-o melodică modal – cromatică, la 2 contrabași soliști, ce se proliferază pe un cluster ținut la corzile grave (violoncelli și contrabași).

Acest rest neasimilat, această muzică nouă ce se juxtapune polimorfic muzicii anterioare, care este total diferită, oferă un plus de complexitate piesei.

Exemplul 1a

Handwritten musical score for "Le vent du Nord" by Maurice Strakosky. The score is for a full orchestra and includes parts for Saxophone, Clarinet, Percussion, Violins, and Viola. It features various musical notations such as staves, notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections, with a double bar line indicating a change in tempo or mood. The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is 3/4. The score is handwritten and includes a title page with the number "60".

Exemplul 1b

Cu cât există mai multe planuri, mai multe straturi polimorfe, vor exista

The image displays a handwritten musical score for a section titled "IV. UN RESTE NON ASSIMILÉ: (...ONDINE)" in a "Scherzando" tempo, marked with a quarter note equal to 76 (♩ ≈ 76). The score is written for Violoncelli (Violoncelli) and Contrabassi (Contrabassi). The Violoncelli part is in the upper system, and the Contrabassi part is in the lower system. Both parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *mf*, *spicc.*, *gliss.*, and *plur.*. The score includes multiple systems of music, with some parts marked "continuer la C.B. 2.2." and "continuer la C.B. 1.1.". The bottom system is marked "GRAND TRES-GRAND" and "Fin" (v. 30 sec). The score is dated "MANNHEIM, 05.05.1983".

mai multe operații shunter, intervenind necesitatea de interpretare, prin care nivelul de complexitate al piesei crește.

Un nivel superior al analizei complexității unei lucrări muzicale se referă la **planul semantic** rezultat în urma analizei formale, din necesități de interpretare în momentul în care extensivul (forma) s-ar transforma în intensiv (conținut, semnificație).

Complexitatea **de tip semantic** se evidențiază atât în muzicile minimaliste cât și în muzicile ce utilizează mai multe paradigme, în ambele cazuri intervenind necesitatea analizei semantice a acestor muzici.

Un exemplu sintetic a acestor 2 tipuri de muzici se poate vedea în *Jocuri IV – Colaje pentru orchestră* de C.D. Georgescu, în care într-o primă fază a articulației lucrării se remarcă o polimorfie verticală de limbaje muzicale (vezi Exemplul 2), în care alăturările și lemnurile au de cântat o figură de 3 – 4 note ce se tot repetă, heterofonizată și adusă pe diferite poziții de înălțime.

Exemplul 2

Este o polimorfie melodică minimală (cu reverberații heterofonice) ce se suprapune pe o polimorfie aleatoare ritmic – la corzi – axată pe un limbaj muzical diferit ce are la bază o gândire modală cromatică, cu glissando-uri între sunete.

Problema interpretării acestor polimorfii verticale ce se suprapun generează un plan superior, semantic al complexității, datorită “ciocnirilor” ce apar între cele două straturi de limbaje muzicale diferite care coexistă în cadrul aceleiași opere de artă.

Minimalismul subordonat gândirii non – evolutive cât și polimorfiei melodice cu reverberații asupra planului semantic de complexitate se poate observa în două opusuri muzicale semnate: Cornel Țăranu și Aurel Stroe.

Dacă la C. Țăranu, polimorfia melodică aleatoare minimală este subordonată unei gândiri heterofonice, după cum se poate observa în Simfonia a IV-a, cu multiple semnificații în ideea creerii unei muzici “doinite”,

Exemplul 3

The musical score for Example 3 is arranged in three systems. The first system includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Flute (Fg.), each with first and second staves. The second system includes parts for Trumpet (Tr.) and Cor (Cor.), also with first and second staves. The third system includes parts for Violin I (Vni), Violin II (Vll), Viola (Vle), and Violoncello (Vlc). The score is marked with a circled number 11 at the beginning of the first system. The tempo is indicated as 'Largamente' with a '2' and a '3' below it. The word 'repet.' is written above the first staff of the Oboe, Clarinet, and Flute parts. The score is written in a single key signature and time signature, with a common time signature 'C' at the beginning of the first system.

la Aurel Stroe, în semantica creerii unei muzici non – evolutive s-ar datora ideii realizării componistice a unor “oaze” de simplitate, cum se poate observa în părțile II și IV (identice), denumite “Armonia” din lucrarea *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri*, părți construite pe o monostructură fonică reprezentată de un singur acord susținut de alămuri și ritmizat.

Exemplul 4



Este, de fapt, o polimorfie ritmică verticală suprapusă melodicii unui singur acord, un exemplu de muzică nonevolutivă, dar a cărei complexitate este de natură semantică, prin sugerarea “caracterului implacabil și grav al unui cor de tragedie antică”³.

Tot o complexitate de tip semantic rezultată de această dată prin suprapunerea a trei paradigme diferite (reprezentând aici trei tipuri diferite de scriitură) se poate observa și în cazul lucrării *Ison II – Concert pentru suflători și percuție* (1975) de Ștefan Niculescu, lucrare scrisă pentru o formație alcătuită din 4 flauti, 4 trompete, 4 corni, 4 tromboni și 4 (6) percuționiști.

Astfel, cele trei paradigme, reînoite la fiecare apariție, ce se succed sau se suprapun în timpul lucrării generând polimorfii verticale sau orizontale, sunt:

- Paradigma melodică – la flauti;
- Paradigma armonică – la alămuri;
- Paradigma ritmică – la percuții⁴

Sub influența ideii de ison, cele trei tipuri de scriituri, reprezentând cele trei paradigme, se combină într-un fel de “ison de structuri” rezultând tot atâtea combinații polimorfice, în plan semantic fiind o adâncire a unei unice, dar complexe stări, în mereu alte ipostaze.

Lucrul cu mai multe paradigme în cadrul aceleași opere de artă conduce la un alt tip de complexitate: **complexitatea estezică**, ceea ce înseamnă complexitatea generată de imposibilitatea cuprinderii într-o privire a întregii opere de artă.

Opera de artă fiind de tip palimpsestic, între ideile paradigmelor existente, apar discontinuități, cu toate acestea existând posibilitatea reconstituirii lor parțiale, deci posibilitatea creerii unei continuități dincolo de rupturi. Straturile palimpsestice (diferite ca sintaxă, limbaj, muzică) pot fi juxtapuse (generând polimorfia orizontală) sau suprapuse (determinând polimorfia verticală).

Complexitatea estezică este generată deci de acele opere ce nu pot fi cuprinse mental dintr-o privire, datorită faptului că au o formă de palimpsest, în care straturile componente (foarte diferite ca limbaj muzical) sunt aduse

fragmentar sau pentru o perioadă de timp determinată, după care sunt înlocuite cu alte straturi disjuncte (creând polimorfia orizontală de limbaje sau muzici); alteori co existența acestora se face de la începutul lucrării prin suprapunerea lor, generând polimorfiile verticale de limbaje sau muzici.

Un exemplu de complexitate, estezică se poate observa în *Cantata a II-a* de I. Cibișescu, pe versuri de A. Blandiana, unde în partea a II-a a lucrării intervine un segment modal tetracordal ca o incluziune pe fondul unei muzici atonale.

Exemplul 5

Acest segment se va paradigmatisa prin reapariția lui (tot episodică)

transpusă cu o terță mică mai sus, fapt ce conferă o formă de palimpsest acestei părți (prin existența **polimorfiei orizontale de limbaje muzicale**) și, deci o complexitate estezică de înțelegere a lucrării.

La A. Stroe, în lucrarea *Chorales et comptines*, **polimorfiile** vor fi de data aceasta de natură **verticală**, prin suprapunerile de tip palimpsestic ale straturilor componente, ce aparțin a 2 sisteme ce acordaj diferite: sistemul multifonicelor la saxofon și sistemul temperat – la cor și la grupul de 4 tromboni, cum se poate observa în piesa a noua a ciclului.

Exemplul 6

2.

-3-

ALLEGRETTO, BEN DISTINTO, RIGOROSAMENTE.

GR. VOCALE
4. 5. 6.
(APOLLINAIRE)
LA FEM-MELLE DE L'AL-CY-ON,
L'A MOUR,

SAX. ALTO
en Mi $\flat$
mp
mf

[SA]
17

SA — VENT DES MOR-TIELLES CHAN-SONS, DAN-GE-REUX SEIN-HU-MAIN

1. 2. 3.
4. 5. 6.
LES VA-LAN-TES SI-RÈNES, SA — VENT DES MOR-TIELLES CHAN-SONS, DAN-GE-REUX SEIN-HU-MAIN

AX. LTO

Tot o **complexitate estezică** a lucrărilor scrise în formă de palimpsest se poate observa și în alte creații ale lui A. Stroe, spre exemplu în *Sonata a III-a pentru pian* ("en palimpsest"), *Concert pentru vioară*, *Orestia II*, *Das Welt Konzil* etc.

La Iulia Cibișescu, în partea a II-a a *Sonatei a III-a pentru violă și pian* și anume în variațiunea a IV-a (partea având o formă de passacaglie) se remarcă polimorfia verticală de limbaje muzicale, aparținând a două sintaxe diferite, prin suprapunerea limbajului armonic al unui coral – la pian, cu limbajul total diferit al unei melodici discursive în valori mici – la violă, generând și de această dată o complexitate de tip estezic.

Exemplul 7 – Cibișescu – *Sonata a III-a pentru violă și pian*



Nivelul ontologic al complexității este propriu **muzicilor morfogenetice** (acel tip de muzici care își construiesc formele prin moartea unor structuri și nașterea altora), prin faptul că aceste muzici există ca partitură, dar nu sunt niște piese unitare datorită emancipării paradigmelor componente care “rup” partitura; ontologia lucrării va fi astfel pusă sub semnul întrebării (astfel încât pentru a putea cuprinde mental opera în același spațiu existențial este necesar apelul la **metalimbaj**)

În partea I-a a Cvartetului al II-lea de coarde de Livia Cibișescu, fenomenul morfogenetic vizează polimorfia orizontală de limbaje muzicale, între secțiunea reprize incomplete (doar tema a II-a) și secțiunea codei (care deși simulează un început de tema I, este un material nou, în acorduri de flageiole, ca un “rest neasimilat”), aflându-se o prăpastie ontologică.

Dacă în secțiunea reprizei, limbajul muzical aparține sistemului temperat, în codă, configurația discursului denotă apartenența lui la sistemul de acordaj al armonicelor superioare, fiind un conglomerat armonic ce se deplasează în flageiole din registrul mediu în registrul supraacut, ca o transcedere foarte lentă de la întuneric la lumină. Momentul morfogenetic este reprezentat de o pauză ce secționează acest conglomerat polimorfic morfogenetic. Complexitatea, în acest caz este de natură ontologică, determinată fiind de explozia spațiului existențial al lucrării.

Exemplul 8 – Cibișescu – *Cvartetul de coarde nr. 2*

La Anatol Vieru, în lucrarea *Scoică* pentru 15 instrumente de coarde, în partea a II-a a lucrării, autorul realizează o polimorfie verticală de muzici suprapunând 15 melodii populare românești, unele aduse ca citat, altele compuse de compozitor în spiritul muzicii populare, rezultând un spațiu ontologic explodat datorită incommensurabilității paradigmelor existente.

Exemplul 9 Anatol Vieru, - Scoică

(11) ! (A) Fiecare pagină ≈ 15"
Every page ≈ 15" (15")

Allegretto (♩ = 116)

1 *pppp*

2 Allegretto poco rubato (♩ = 138) *pppp*

Vni 3 Poco rubato (♩ = 132)

4 *pppp* Allegro vivace (♩ = 152)

5 Allegro poco rubato (♩ = 152) *pppp*

6 I. Pie - că , pie - că - li -

Poco rubato ma vivo (♩ = 152)

7 *pppp* Allegro poco rubato (♩ = 138)

Vni 8 I. Gră - și Ion din gu - ra - lu - i -

pppp Allegro poco rubato (♩ = 168)

9 Molto rubato (♩ = 132)

I. Din gră - și - nu - fa lu - la - ni -

Poco rubato (♩ = 152) *pppp*

1 Sostenuito, poco rubato (♩ = 66)

Vie 2 *pppp* Allegro poco rubato (♩ = 152)

3 *pppp* I. Tră - i - tam și rău și hi - nie -

Lento sostenuto (♩ = 54) *pppp*

1 Vlc. Allegro vivace (♩ = 152)

2 *pppp*

Cb. Poco rubato (♩ = 132)

I. Pa - să - rea zbu - rind mă pîn - ge -

Pe parcursul părții au loc metamorfozări ale melodicii fiecărei voci, plecând de la diatonicitate, trecând prin cromatism modal (vezi exemplu 10) și ajungând în final la o polimorfie verticală aleatorie, unde fiecare din cele 15 voci "murmură" în "sul. ponticello" niște structuri repetitive cromatizate ce nu mai au nimic comun cu începutul (vezi exemplu 11).

Exemplul 10 - A. Vieru - Scoică

(2' 45")

↓ (K)

Moderato $\text{♩} = 88$

Molto rubato $\text{♩} = 152$

Tutti forte sempre al (H)

Poco rubato $\text{♩} = 152$

Allegretto $\text{♩} = 132$

Tutti forte sempre al (H)

1. *La il-le-gu si - ne - ra - lu - i -*

2. *„Ei, în ză-dor, Ne - no, re-sci min-dră“*

27

Exemplul 11 - A.Vieru - *Scoică*

Complex musical score for 'Scoică' by A. Vieru, page 40. The score is for a string ensemble and includes parts for Violins 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; Violas 1, 2, 3; and Contrabass. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'mormorando' and 'pont.'. A circled 'X' with a downward arrow is placed above the first staff. The page number '40' is at the bottom left, and '(6')' is at the top right. The instruction 'attacco subito' is at the bottom right.

Complexitatea ontologică în acest caz vizează așezarea în același spațiu dat (al lucrării) a unor muzici diferite ce au ca element comun doar limbajul (cel modal) dar care se diferențează net ca profil, semantică, metrică, tempo, creând impresia unui spațiu aleatoriu și totodată explodat.

Cel mai înalt nivel de complexitate este **nivelul de tip meta** (denumirea provine din grecescul "meta" care înseamnă schimbare, transformare) și anume cel ce vizează metamuzica.

La Ede Terényi, în lucrarea *Dansuri galante*, partea I, muzica reper de la care pleacă autorul este o muzică modală românească renașcentistă, căreia autorul îi va propune distanțări meta realizate cu ajutorul variațiilor ce implică o reflecție a compozitorului față de muzica reper, creând metamuzica.

Exemplul 12a – Ede Terényi - *Dansuri galante p. I*

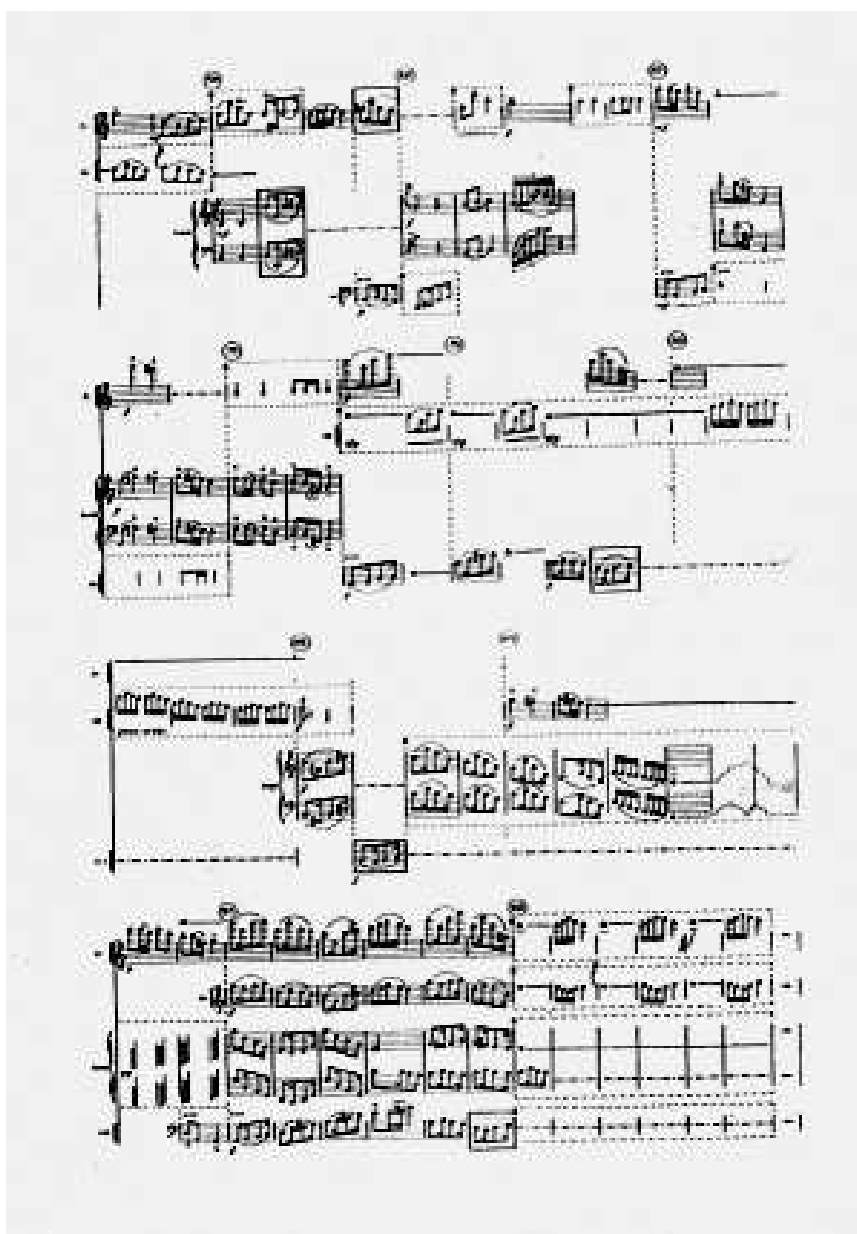
lento

Dr. Fábry Zoltánnak

1. Moderato giusto

5 9 21 25 33 37 41 45 49 54

Exemplu 12b – Ede Terenyi – *Dansuri galante p. I*



În lucrarea...*wenn der freude thränen fließen* (1990) pentru violoncel și pian de Violeta Dinescu, autoarea împrumută titlul unei arii de Mozart care nu apare ca citat, ci mai mult ca referință simbolică⁵ creând metamuzica printr-o “tehnică a repetării monotone, cu dizlocări temporale orizontale, astfel încât elemente mozartiene să apară și să dispară treptat” (conform compozitoarei), distanțându-se de textul mozartian prin creerea unei muzici a reflecției despre altă muzică.

Tot o complexitate de tip meta se poate remarca și în demersul componistic pe care îl inițiază Adrian Iorgulescu, în *Simfonia a III-a*; aici, viziunea metamuzicală “asupra unui coral de Bach ales ca entitate-reper adăpostește simultan o acțiune morfogenetică ce întruchipează și urmează etapele unei operații alchimice. Astfel, limbajul bachian este treptat descompus, degradat de-a lungul primei părți a simfoniei, transformat într-o massa confusa sonoră (în partea a II-a), pentru ca finalul să recomună esența coralului, ce capătă într-o înveșmântare corală, o forță de comunicare sporită”⁶

La Cornel Țăranu, în *Concertul pentru pian și orchestră Siciliana – Blues*, prelucrarea variațională a unei teme – reper tonal – funcționale în ritm de siciliană aduce transfigurarea ei într-o muzică de jazz implicând metacomplexitatea în analiza și comprehensiunea celor două muzici aflate într-un proces cu implicații morfogenetice.

Complexitatea de tip meta se datorează **nivelului critic** la care se ridică o creație muzicală având ca punct de reper o altă creație muzicală (sau artistică, în general: literară, picturală, etc.), **printr-o distanțare** a autorului față de **creația – reper**, prin privirea ei ca pe o “bucată de natură”, prin **decontextualizarea și recontextualizarea ei**.

NOTE

¹ Stroe Aurel – Cursul de vară de compoziție, Bușteni, 1993

² Stroe Aurel – Idem

³ Stroe Aurel – Copertă disc, *Muzică de concert pentru pian, percuție, și alămuri*.

⁴ Niculescu Ștefan – *Reflecții despre muzică*, Ed. Muzicală, București, 1980, pg. 312

⁵ Sandu Dediu, Valentina – *Violeta Dinescu – disc de autor* în Revista Muzica nr. 2/1995

⁶ Anghel Irinel – *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală a U.C.M.R., București, 1997, pag. 76

CONCLUZII

Așa cum fiecare epocă istorică a avut proprii teoreticieni care au încercat să explice întortocheatele meandre ale creației, trasând coordonatele specifice perioadelor respective, tot astfel și în epoca actuală, muzicologii și chiar compozitorii încearcă să creioneze în prelegeri, studii, tratate tendințele novatoare în gândire și creație generatoare a unor opere de artă ce depășesc individualul, subiectivul ridicându-se la nivel de general și universal.

După cum afirma Eugenio Coșeriu în “Prelegeri și conferințe” (p. 117), “cine spune numai lucruri noi, nu spune nimic nou, fiindcă adevăratele lucruri noi sunt cele care duc mai departe tradiția, pe care ceilalți le recunosc ca fiind și ale lor, ca și cum ar corespunde și năzuințelor lor”, tradiția va fi întotdeauna un punct de plecare în inițierea oricărui demers componistic sau muzicologic, de creere sau de analizare a unui fapt cultural inedit. Tot în acest sens, Dan Dediu afirma că “decizia noastră nu este una personală, ci una colectivă, luată nu în nume personal, ci în numele unei tradiții care ne dictează fără drept de apel afectele și le modelează impenitent” (în *studiul “Docta neglijență”*, Revista Muzica nr. 1/1996, pg. 71), astfel orice atitudine în cercetare sau creație orice judecată de valoare sau apreciere critică va fi determinată de un anumit fond cultural ce aparține unei tradiții bine înrădăcinate în conștiință.

Pornind de la acest lucru, în gândirea filosofică și estetică, în gândirea artistică apar la un moment dat (în fiecare epocă istorică) fenomene ce se doresc a ieși din cadrul bine determinat, “a sparge” tiparele date spre a aduce noul, uneori negând orice fir de continuitate cu tradiția (ca în cazul avangardelor), altele raportând totul la tradiție dar depășind cadrul ei creând acel “altceva”.

Postmodernismul se înscrie în cea de-a doua categorie enunțată mai sus, creațiile sale bazându-se pe modelele tradiției, dar interpretate într-o altă orientare, modificate estetic (similar artei manieriste) și integrate într-un nou context.

Astfel, polimorfia, sintaxă heterogenă de structurare a unei opere de artă este proprie gândirii postmoderne – dominate de o criză a sensului (prin moartea unei semnificații globale a textului), de o emancipare a semnului, de conceptul textualității etc.,- ea existând dintodeauna (dar în alte contexte estetice), în tradiția europeană (începând cu creațiile Renașterii, ale Barocului, Clasicismului etc.)

Fenomenele (procesele) sau formele specifice de reflectare ale gândirii postmoderne concretizate în creațiile artistice prin morfogeneză, palimpsest, metaartă, au ca modalitate principală de construcție, polimorfia, datorită caracteristicilor lor ontologice heterogene.

În postmodernismul muzical românesc, structurile polimorfe reflectă, pe lângă trăsături stilistice generale ale perioadei postmoderne și trăsături stilistice proprii fiecărui creator dar chiar și fiecărei lucrări în parte. De aici, multitudinea de variante, de exemple, de analize ce aruncă lumini noi asupra metodelor de realizare în plan compozițional a aceleași modalități de structurare a discursului muzical aplicată realităților specifice de creere a operei de artă postmoderne.

BIBLIOGRAFIE

1. Anghel, Irinel – *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Ed. Muzicală a U.C.M.R., București, 1997
2. Anghel, Irinel – *Considerații asupra conceptului de metamuzică*, în Revista Muzica, nr. 3/1992
3. Anghel, Irinel – *Considerații estetice contemporane. Muzica non – evolutivă*, în Revista muzica, nr. 2/1995
4. Arzoiu, Ruxandra – *Dialog cu compozitorul Cornel Țăranu*, în Revista Muzica nr. 3/1997
5. Arzoiu, Ruxandra – *Opera Praznicul calicilor de A. Vieru după piesa lui Mihail Sorbul*, în Revista Muzica nr. 4/1998
6. Baltazar, Loredana – *Destinul operei deschise în contextul muzical românesc*, în Revista Muzica nr. 1/1996
7. Baltazar, Loredana – *“Multimedia” și “Mozaic gestual” din World music days – 1999*, în Revista Muzica nr. 4/1999, București
8. Beimel, Thomas – *Miriam Marbé: Concerto for Daniel Kientzy and Saxofones and Orchestra*, în Revista Muzica, nr. 4, 1993
9. Bentoiu, Pascal – *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1973
10. Boulez, Pierre – *Penser la musique aujourd’hui*, Ed. Gouthier, CB Schott’s Sohne Mayence, 1963
11. Bughici, Dumitru – *Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană*, Ed. Muzicală, București, 1982
12. Burke, Sean – *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity în Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburg University Press, 1992
13. Călinescu, Matei – *Modernitatea, modernism, modernizare: variații pe teme moderne*, în volumul *Postmodernismul – Deschideri filosofice*, Ed. Dacia, Cluj – Napoca, 1995
14. Cengher, Monica – *Tiberiu Olah la 70 de ani*, în Revista Muzica nr. 1/1998
15. Chomsky, Noam – *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Massachusetts, 1965
16. Cibișescu, Iulia – *Aspecte ale complexității în muzica postmodernă românească* – referat prezentat la Conferința “Lumea muzicii și muzicologia”, Chișinău, 1997
17. Cibișescu, Iulia – *The influences of Schönberg’s music on my own composition*, referat prezentat la sesiunea de comunicări științifice, Rheinsberg, Germania, 1997;
18. Coca, Gabriela – *Ede Terényi – Retrospectiva a cinci decenii de creație I* – în Revista Muzica nr. 3/1997
19. Coca, Gabriela – *Ede Terényi (II)*, Revista Muzica nr. 4/1997
20. Cojocaru, Dora – *Creația lui Gyorgy Ligeti în contextul stilistic al secolului XX*, Editura Media Musica, Cluj – Napoca, 1999.
21. Cojocaru, Dora – *Cornel Țăranu și obsesia variației*, în Revista Muzica nr. 1/1995
22. Dănceanu, Liviu – *Experimentul în creația muzicală contemporană românească*, în Revista Muzica nr. 1/1997
23. Dedi, Dan – *Docta neglijență*, în Revista Muzica nr. 1/1996
24. Dicționar de neologisme, Ed. Științifică, București, 1966

25. Donose, Vasile – *Imaginarul real*, Editura Muzicală, București, 1990
26. Firca, Gheorghe – *Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical*, în *Studii de muzicologie*, vol. 3, Editura Muzicală, București, 1967
27. Georgescu, Corneliu Dan – *Studiul arhetipurilor muzicale. Simbolica numerelor*, în *Studii de muzicologie* vol. XX, București
28. Gubernikoff, Carole – *John Cage: Sonate și Interludii pentru pian preparat, Muzica Schimbărilor*, în *Revista Muzica* nr. 2/1994
29. Hassan, Ihab – *Toward a Concept of Postmodernism*, în *The Postmodern Turn Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1992
30. Heidegger, Martin – *Originea operei de artă*, Ed. Univers, București, 1982
31. Herman, Vasile – *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1982
32. Herman Vasile – *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Ed. Muzicală, București, 1977
33. Iorgulescu, Adrian – *Timpul și comunicarea muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1991
34. Manolache, Laura - *Ștefan Niculescu*, în *Revista Muzica* nr. 3/1997
35. Manolache, Laura – *Anatol Vieru*, în *Revista Muzica* nr. 2/1996
36. Mioreanu, Costin – *Pentru o formă muzicală accidentată*, în *Revista Muzica* nr. 3/1991
37. Munteanu, Viorel – *Roman Vlad și teatrul muzical*, în *Revista Muzica* nr. 1/1996
38. Nemescu, Octavian – *Capacitățile semantice ale muzicii*, Ed. Muzicală București, 1983
39. Niculescu, Ștefan – *Reflecții despre muzică*, Ed. Muzicală, București, 1980
40. Niculescu, Ștefan – *Local și global în muzică*, în *Revista Muzica*, nr. 4/1999
41. Noica, Constantin – *Modelul cultural european*, Ed. Humanitas, București, 1993
42. Noica, Constantin – *Istoricitate și eternitate*, Editura Cartea Românească, București, 1989
43. Petecel Theodoru, Despina – *Avec Octavian Nemescu, sur L'archetype dans la creation de la composition musicale*, în *Revista Muzica*, nr. 1/1994
44. Petecel Theodoru, Despina – *Permanențe în S.I.M.N. Orchestra de Cameră Concerto a Academiei de Muzică din București și Ansamblul german Partita Radicale*, în *Revista Muzica* nr. 3/1997
45. Petrescu, Liviu – *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1996
46. Popovici, Fred – *Structurile atemporalului și dinamica temporalului in viziunea lui Aurel Stroe*, în *Studii de muzicologie*, vol. XV.
47. Ruwet, Nicolas – *Language, musique, poésie*, Editure du Seuil, Paris
48. Sandu – Dediu, Valentina – *Marienism în creștia muzicală a Cinquecento – lui: Josquin des Pres și Gesualdo da Venosa*, în *Revista Muzica* nr. 1/1994
49. Sandu – Dediu, Valentina – *Violeta Dinescu – disc de autor*, în *Revista Muzica* nr. 2/1995

50. Sandu – Dediu, Valentina – *Postmodernismul: un nou manierism?*, în Revista Muzica nr. 3/1995
51. Stroe, Aurel – *Musiques morphogénétiques*, în Revista Muzica nr. 1/1987
52. Stroe, Aurel – *Bifurcations chez Gesualdo*, în *Quadrivium musique et science*, Ed. I.P.M.C., Paris, 1992
53. Stroe, Aurel – *Compoziții și clase de compoziții muzicale I – II – III*, în Revista Muzica nr. 4, 6, 11/1970
54. Tartler, Grete – *Melopoetica*, Ed. Eminescu, București, 1984
55. Terenyi, Ede – *Armonia muzicii moderne*, Conservatorul de Muzică “Ghe. Dima”, Cluj – Napoca, 1983
56. Terenyi, Ede – *Problema, polivalenței în armonizarea modernă*, litografiat la Cons. “Ghe. Dima”, Cluj – Napoca
57. Țăranu, Cornel – *Elemente de stilistică muzicală (secolul XX) vol. I*, Conservatorul de Muzică “Ghe. Dima” Cluj – Napoca, 1981
58. Țăranu, Cornel – *Aspecte ale evoluției conceptului despre ritm în muzica secolului nostru*, litografiat la Conservatorul din Cluj – Napoca
59. Ursu, Ileana – *Dan Constantinescu. Crochiu componistic*, în Revista Muzica nr. 2/1993
60. Vâlcu, Cornel – *Postmodernism vs. Integralism – o confruntare de paradigme*, în Revista Echinox 10 – 11 – 12, 1996
61. Vieru, Anatol – *Cuvinte despre sunete*, Ed. Cartea Românească, București, 1994
62. Vieru, Anatol – *Une theorie musicale pour la periode postmoderne*, în Revista Muzica nr. 2/1994
63. Vieru, Anatol – *Cartea modurilor – I*, Editura Muzicală, București, 1980
64. Voiculescu, Dan – *Aspecte ale polifoniei secolului XX*, lucrare de doctorat, Conservatorul de Muzică “Ghe. Dima” Cluj – Napoca, 1983
65. Voiculescu, Dan – *Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană*, în Revista Muzica nr. 6/1974
66. Webern, Anton – *Calea spre muzica nouă*, Ed. Muzicală, București, 1988
67. Xenakis, Jannis – *Muzica, Arhitectura*, Editura Muzicală, București, 1997
68. Zoicaș, Ligia – *Considerații asupra unor aspecte ale aleatorismului și perspective în legătură cu creația românească*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 2, Cluj, 1996

CUPRINS

	pg
INTRODUCERE	3
Termenul de postmodernism – istoric.....	3
Interpretări și caracteristici ale postmodernismului	4
 1. STRUCTURI POLIMORFE TRADIȚIONALE ÎN MUZICĂ	8
1.1. Polimorfia de tip melodic.....	8
1.2. Polimorfia de tip armonic	14
1.3. Polimorfia de tip ritmic.....	18
Note.....	25
 2. ASPECTE ÎNNOITE ALE STRUCTURILOR POLIMORFE TRADIȚIONALE ÎN MUZICA POSTMODERNĂ ROMÂNEASCĂ	26
2.1. Polimorfia de tip melodic.....	26
2.2. Polimorfia de tip armonic	32
2.3. Polimorfia de tip ritmic.....	35
Note.....	39
 3. STRUCTURI POLIMORFE PROPRII POSTMODERNISMULUI MUZICAL ROMÂNESC.....	40
3.1. Polimorfia limbajelor muzicale	40
3.2. Polimorfia de muzici și metamuzica	54
Note.....	81
 4. POLIMORFIA ÎN MORFOGENEZĂ ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ POSTMODERNĂ	82
4.1. Fenomenul de morfogeneză în muzică	82
4.2. Polimorfia în morfogeneză în muzica postmodernă românească	99
4.3. Palimpsestul	110
Note.....	118
 5. POLIMORFIA ȘI COMPLEXITATEA ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ POSTMODERNĂ	119
Note.....	134
 CONCLUZII	135
BIBLIOGRAFIE.....	136