

# IMPLOZIA MOTIVICĂ ȘI CONSECINȚE ÎN PLANUL FORMEI

## MOTIVE IMPLOSION AND CONSEQUENCES IN TERMS OF FORM

MIHAELA SANDA POPESCU,

doctor, profesor,

Liceul de Arte *Constantin Brăiloiu*, Tg-Jiu, România

CZU 781.5

781.62

78.038

*Motivul, din punct de vedere semantic, implică atât motivul propriu-zis, componistic, cât și contextul socio-istoric și cultural; el conține atât implozivul ritmico-melodic, cât și o esențializare conceptuală care determină forma evenimentului sonor. Exemplele alese sunt doar o încercare pentru un Quod erat demonstrandum, ele fiind tot creații implozive, miniaturale, în care spectacolul total al innoirilor este, conceptual, reconfigurat. Aș afirma un posibil îndreptar muzicologic marcând evenimentele ante și post Erik Satie, „clasicul” avangardist al modernității, modernitatea însăși fiind un modo hodiernus pentru fiecare epocă.*

**Cuvinte-cheie:** avangardă, miniatural, spectacol total, Erik Satie, Arvo Pärt

*The motif form, from the semantic point of view, implies both the composition motif itself and the social-historical and cultural context: the implosion of the musical motif and its formal consequence determine a constant whose foundation is timelessness; it contains both the rhythmic-melodic implosion and a conceptual essentialization that determine the form of the sound event. The chosen examples are just a test for Quod erat demonstrandum, which is also an implosive miniature creation, in which the total show of the renewal is conceptually reconfigured. A possible musical guide marking ante and post Erik Satie, the "classic" avant-gardists of modernity, events, can be mentioned, modernity itself being a modo hodiernus of every age.*

**Keywords:** avant-garde, miniature, total show, Erik Satie, Arvo Pärt

Deși citatul lui Valéry, în 1935, exprima scepticismul autorului, reculul asimilându-se unui primitivism cauzat de inumanul tratamentului uman, printr-un exercițiu de percepție, același citat poate fi înțeles în ideea recurenței ca etern început. Cauza, rațiunea, punctul de plecare într-o creație este *motivul*.

Etimologic vorbind, *motivul* vine de la adjectivul latin *motivus* — cauza mișcării. Putem vorbi despre un *motiv* muzical, pe care Hugo Riemann îl numea „conținut concret în unitatea ritmică primară”<sup>1</sup> și un *motiv* determinat de spectacolul socio-cultural și istoric — *spectacol total* înțeles ca deconstrucție înnoitoare, definit de cele două axe, sincron-paradigmatică și diacronic-sintagmatică. Acesta adaugă *motivului* muzical componenta narativă care-l individualizează și-i conferă o dinamică proprie. Astfel că, de la noțiune la concept, *motivul* exprimă binarul unei structuri antinomice și expresia *implozivă* a înnoirii.

Ceea ce numim *motiv* poate fi:

– prima *implozie formală* cu semnificații dincolo de redarea sa ritmico-melodică;

– o *latență formală*, așa cum, la polul opus, în devenirea ei, forma muzicală este, după opinia lui Theodor W. Adorno, un *conținut sedimentat* [2, p.4];

– redimensionarea simbolică a miniaturalului (semnul *înțoarcerii* într-o copilărie a spiritului): „Numai jocul artistului și jocul copilului pot aici jos să crească și să piară, să construiască și să dărâme cu inocență. În felul acesta, ca artist și copil, se joacă focul activ care plăsmuiește și nimicește cu inocență” [3, p.7].

*Implozia motivică* este *explozia* eului artistic într-o negare a obișnuinței.

Forma — *conținut sedimentat*, dobândește energii potențiale, în funcție de înălțimea afirmării. *Răul secolului*, indiferent de secol, a fost mereu un semn identitar al artistului, tradus în expresia sensibilă ca semn al ineditului: de la preclasicul și clasicul exprimării, la imploziile dodecafonice gândite ca reacție la inerția organizării tonale și sociale, la „ingineriile” sonore ale secolului XX pentru care sunetul aproape că

---

<sup>1</sup>Hugo Riemann (1849–1919) apud Jonas, Oswald (1982). *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker* (1934: *Das Wesen des musikalischen Kunstwerks: Eine Einführung in Die Lehre Heinrich Schenkers*) "[...] the concrete content of a rhythmically basic time-unit" [1, p.12].

nu mai avea nevoie de muzică, la repetitivul minimalist, la căutarea sunetului „pur”, până la tăcere ca tonalitate existențială.

Implozia motivică a existat mereu, pentru că înnoirea este permanentă.

Propun un *posibil îndreptar muzicologic* prin care evenimentele sonore, într-un *etern început* al jocului, ar putea fi rânduie *ante* și *post* Erik Satie, figura „clasică” de avangardist al modernității, la interferența secolelor XIX-XX; creația-referință ar putea fi *Vexations* din 1893. Angoasa unei iubiri neîmplinite (*motivul* - componenta narativă) va crea angoasa repetitivă de 840 de ori; inspirat de alchimia lui Paracelsus (1493–1541), cel mai cunoscut reprezentant al vrăjitoriei „științifice”. Titlul unei scrieri care ar fi putut inspira „poziunea” sonoră a lui Satie, era, *Coelum philosophorum ou Livre des vexations (Cerul filosofilor sau Cartea tulburărilor — vexațiunilor)*: „Toate lucrurile sunt otravă, și nimic nu este fără otravă; singură, doza face ca un lucru să nu mai fie o otravă”.

De ce Erik Satie? Angoasa despărțirii este mărturisită într-o scrisoare din 28 iunie 1893, în care-i scria fratelui său, Conrad și așteaptă gândind că timpul va hotărî. Timpul singur a hotărât: în 1949, Henri Sauguet atrage atenția lui John Cage asupra acestei piese. Cage o găsește interesantă dar exclude ideea unei performanțe. Muzica „săracă” a

„clasicului” avangardist, este un preambul al *tăcerii*; contemporanii îl numeau *Maître*, ca pe o tristețe socratică. Replierea către sine este socraticul *Cunoaște-te pe tine însuși*, iar tăcerea este același socratic *Eu știu că nu știu nimic*. Satie deschide drumul către *tăcere* ca tonalitate existențială; repetitivul *Vexațiunilor* sale din 1893 devine previziunea socio-economică a anilor '60: în 1963, John Cage organizează, la New York, la Pocket Theatre (Teatrul de Buzunar), prima interpretare completă a *Vexațiunilor*, creația de 13 măsuri a lui Erik Satie, repetată de 840 de ori. Așa începe *minimalismul*, arta conținutului „de nici un fel” în care maximă e doar economia. Anii '60 sunt semnați de filosoful francez Jean Baudrillard ca

momentul în care *societatea de producție* e înlocuită cu *societatea de consum* și ca urmare, *valoarea*, cu *semnificația*. Repetitivul poate *semnifica* drogul ca „interactivitate nebună în circuit închis” [4, trad.n.].

Quo vadis, musica? În octombrie 1961, John Cage (1912–1992) publică *Silence: Prelegeri și scrieri* [5] („Pentru Nancy Wilson Ross care înseamnă atât de mult pentru mine încât am mai tăcut încă o dată”); o culegere de 23 de prelegeri, eseuri și articole scrise între anii 1939–1961, multe inspirate de cursurile de muzică experimentală pe care le-a predat la Universitatea Wesleyan din 1950 până la moartea sa. Liniștea în gândirea lui Cage nu e sinonimă cu „prezența unei absențe”, ci denumirea însăși a realității. „Datorită liniștii — spune Cage — zgomotele intră definitiv în muzica mea și nu selectate, ci în multitudinea celor care sunt și care vor fi” [6, tr. n.]. Această afirmație se materializează în creația sa, din 1951, *Peisaj imaginar*, de la începutul experimentelor universitare, compus din bruiajul tranzistoarelor.

Care e motivul, care e forma? *Motivul* devine textul *in absenția* care anunță noua „Galaxie Marconi”, pe care sociologul și filosoful Marshall McLuhan o anunță ca succesoarea „Galaxiei Gutenberg” [7]. Piesa reprezentativă a lui John Cage rămâne *Silence 4'33*, în trei părți (33", 2'40" și 1'20"), realizată la Woodstock, New York, la 29 august 1952. Pianistul David Tudor a interpretat această piesă, deschizând capacul pianului, doar să marcheze finalul părților; publicul s-a supărat și a părăsit sala, în aceeași liniște. În cartea sa, *Silence*, Cage afirmă că acest concept de *liniște* nu se poate descrie decât în *cuvinte* pe care le numește *zgomote organizate* [8]. *Tendința irezistibilă de disonanță* (Adorno) este calea spre liniște, iar liniștea în muzică este un „concept care se confirmă prin tot ce îl dezmente” (Hegel) [9].

NOTE DE L'AUTEUR:  
Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.

♩ Très lent



♩ A ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse

THÈME



În 1964, la San Francisco, Terry Riley prezintă un nou concept, o creație din 53 de motive pentru 35 de instrumente, intitulată *In C (În Do)*. Fiecare motiv se cântă timp de, aproximativ, un minut, piesa având o durată între 45 și 90 de minute. Creația lui Riley pare să continue angoasa satistă, pe un fond de uzură motivică. Poate că așa se „ucide” ceea ce Riemann

numea *conținut concret în unitatea ritmică primară*, eliberând metanarațiunea.

Estonianul Arvo Pärt (n. 1935) este autorul unui nou concept muzical, *tintinnabuli*. „Construiesc cu materia ceva mai primitivă [...] Cele trei note ale unui acord perfect răsună ca un clopot. De aceea am numit aceasta *tintinnabuli* [...] fuga în sărăcia de bunăvoie” [10, p.71].

Dacă neoclasicii vienezi se refugiau în infrastructurile sonore ca gest al revoltei, comunicarea fără comuniune a contemporaneității conduce la „fuga în sărăcia de bunăvoie”, ca gest al căutării unei corespondențe între sine și sunet. Cu Arvo Pärt, *minimalismul* atinge cote mesianice; este recunoașterea dimensiunii lumești în fața Dumnezeirii; nu angoasa e *motivul*, ci conștiința împăcării cu sine. Muzica lui Arvo Pärt este *Muzica celuiilalt* [11]. Această sintagmă apare ca idee, odată cu întrebarea rămasă celebră a etnomuzicologul Julien Tiersot (1857–1936), în prefața studiului *Notes d'ethnographie musicale* (1905–1910): „Muzica popoarelor îndepărtate în spațiu n-are aceleași drepturi cu cea a popoarelor îndepărtate în timp?” [12, tr. n.].

Muzica lui Arvo Pärt se înscrie în generozitatea exprimată de *Muzica celuiilalt*, în nevoia justificată de reîntorcere a *comunicării*, la *comuniune*. Baudrillard atrage atenția asupra faptului că nu se poate trăi în *comuniune*, ci doar într-o *comunicare* — „[...] formă modernă, tehnică și aseptizată a *comuniunii* este *comunicarea, contactul*”



[13].

Părerea lui Arvo Pärt despre *formă* era următoarea: *Dacă ne gândim la formă, atunci nu vom intra niciodată în viața veșnică. Este același lucru ca și atunci când ne e frică de moarte sau este un fel de poartă. De nu vei trece prin ea, atunci nu vei intra acolo. Așadar, aceasta e forma* [10, p.78]. Un exemplu din creația lui Arvo Pärt, ar putea fi cea dedicată „cazului Tarkovski”: un ostinato *tintinnabular*, precumpănitor între *adâncuri* și *înălțimi*. Impresionat de exilul aceluiași mare regisor, în 1987, la un an după moartea lui Tarkovski, Arvo

Pärt îi dedică piesa *Arbos*.

Deși creația lui Arvo Pärt e mult mai numeroasă, cu aceste două exemple, m-am oprit în mod deosebit asupra ideii de *minimalism* — *comuniune*. În creația sa, sunetul rămâne doar un termen de

comparație față de care înțelegem liniștea și tăcerea. *Minimalismul* său înseamnă gestul generos, creștin și imaterial ca „acel *nimic* din care Dumnezeu a creat lumea” [10, p.68].

În Franța secolului XIV, apare *Le Roman de Fauvel*, atribuit lui Gervais du Bus (istoria unui măgar care-și va însuși casa stăpânului, - o critică adusă corupției care a cuprins biserica și sistemul politic). *Implozivul* începe cu acronimul celor șase năravuri: la **F**latterie (lingușirea), l'**A**varice (zgârcenia), la **V**ilenie — «U» tipografiat cu **V** (infamia), la **V**ariété (inconsecvență), l'**E**nvie (pofta) et la **L**âcheté (lașitatea). *Le Roman de Fauvel* îi va inspira compozitorului Philippe de Vitry (1291–1361), o frescă muzicală în spiritul *Artei Noi* (*Ars Nova*) al cărei teoretician este, alături de Jehan des Muris<sup>2</sup>. „Iscoditor al naturii” [15], după cum îl numea Petrarca, Philippe de Vitry, în tratatul său, *Ars nova* (1322), face următoarea afirmație demnă de modernismul secolului XX: „Muzica numită falsă, nu este cătuși de puțin falsă; din contră, ea este corectă și necesară” [15, p.408].

Cum se realizează relația sunet–cuvânt în *motetul* său, *La mesnie fauveline*?

<p><i>La mesnie fauveline</i></p> <p><i>La mesnie fauveline</i>  <i>Qui a mau fere s'encline</i>  <i>Volentiers et de legier,</i>  <i>Car ainc a autre doctrine,</i>  <i>Science ne dicipline</i>  <i>Ne deigna soi asegiar</i>  <i>A devoir aperceü...</i></p>	<p><i>Curtea fauvelină</i></p> <p><i>Neamul lui Fauvel</i>  <i>Care este dispus să facă rău</i>  <i>De bunăvoie și necugetat,</i>  <i>Pentru că altă doctrină n-are,</i>  <i>Nici știință sau disciplină,</i>  <i>Considerată Adevărată...</i>  <b>[tr.n.].</b></p>
---	---

Abundența narativă, politextualitatea determină scriitura polifonică; *motivul* muzical este o izometrie de natură prozodică; cuvântul — *le mot* este *implozia*, iar forma, (*conținutul sedimentat*) este *motetul*.

Un alt exemplu, din timpul perioadei *Ars Nova*, care a fascinat, mai ales compozitorii francezi postwebernieni, este *rondoul*, fără formă de rondo, *Ma fin est mon commencement* al lui Guillaume de Machaut. Caracterul aforistic al textului, *chiasmul* [16] ca figură de stil antitetică (*Ma fin est mon commencement / Et mon commencement ma fin*) conferă acestui *rondo* formă ciclică de *palindrom*. Între cele 22 de *rondouri* la două, trei și patru voci, *rondo-ul*, *Ma fin est mon commencement*, se reține prin retorica sa care-l apropie, după opinia lui Pierre Boulez, de creația franceză postweberniană: „[...] și care și mai mult, este cântat pe un text care dezvăluie cheia rebusului, ca și cum muzica ar *vorbi* pentru a se defini ea însăși, suficientă sieși”<sup>3</sup>:

<sup>2</sup> Johannes de Muris sau Jean des Murs, formele Jean des Murs și Jean de Meurs aparținând documentelor târzii, savant, matematician, astronom, năcut în ținutul Lisieux (1290 – 1350/5). În 1319, redactează *Ars novae musicae* [14].

<sup>3</sup> [...] et qui de surcroît est chanté sur un texte livrant la clef du rébus comme si la musique « parlait », pour se définir elle-même dans son autosuffisance : « Ma fin est mon commencement, et mon commencement ma fin / Et teneure vraiment se rétrograde ainsi. » Larousse Encyclopédie, article Guillaume de Machaut ou, Guillaume de Machault [17].

<b>Mes tiers chans trois fois seulement Se retrograde et ainsi fin.</b>	<b>Cântarea mea-ntreită, de trei ori Se întoarce și astfel s-a sfârșit [tr. n.].</b>
<b>Ma fin est mon commencement</b> <small>Ver. 6.0.9 Guillaume de Machaut Transcribed by n. sakamura, 2004</small>	
Triplum Cantus <small>1.4.7.Ma 3.Ez 5.Mes</small> Tenor	

În această creație a lui Guillaume de Machaut, *rondoul* este o abstracțiune, iar semnul *imploziv* al revenirii este *recurența* — consecința figurii de stil poetice: „Grija de reafirmare, din timp în timp (pentru a evita dispersia sentimentului tonal), un acord cu stabilitate pronunțată e poate, la originea acestei fraze muzicale punctate, frazate, decupate cu ceea ce Pierre Boulez numește *clausules harmoniques*”<sup>4</sup>. Prin *clausules harmoniques* putem înțelege formule cadențiale și entități armonice, sau, după cum preciza Jacques Chailley, în același articol, poate pentru prima dată în istoria muzicii, ne aflăm în fața unor „blocuri armonice” care nu sunt rezultanta ocazională a liniilor contrapunctice.

Din *motivul* ca sentință aforistică (dimensiunea narativă), irizează categoriile sintactice: monodia (componentă polifonică), polifonia (trei voci), omofonia („blocuri armonice”, *clausules harmoniques*); printr-un artificiu, poate fi prezentă și heterofonia [ἑτεροφ, *heteros* — *diferit*], prin însăși recurența melodică. Tot Pierre Boulez afirmă că, „Webern, prin Debussy, combate retorica moștenită, în vederea reabilitării puterii sunetului”<sup>5</sup> [trad. n.]. Astfel că, în *Simfonia*, op.21, creație din 1928, Pierre Boulez remarcă aceeași *recurență* întâlnită în sec. XIV, la Guillaume de Machaut [18].

Ex.2. A. Webern — seria din *Simfonia*, op.21



Dacă în *rondoul* lui Machaut, *rondoul* este recurența, în creația lui Webern, pe lângă seria recurentă, transpare ideea de întoarcerii la sunetul pur, prin descărnarea melodică și izolările politimbrale. Pentru Webern, propria sa estetică este deviza *Non multa sed multum*, scrisă ca dedicație lui Alban Berg, pe coperta celor „Sechs Bagatellen, op.9” (1913). În prefața aceleiași creații Arnold Schönberg, vorbind despre această creație, definește *implozivul* webernian astfel: *E cu atât mai mult să pledezi în favoarea*

<sup>4</sup> LAROUSSE Dictionnaires de Français, article GUILLAUME DE MACHAULT: *Le souci de réaffirmer de temps en temps (pour éviter la dispersion du sentiment tonal) un accord à la stabilité prononcée est peut-être à l'origine de cette phrase musicale ponctuée, phrasée, découpée par ce que Pierre Boulez appelle des «clausules harmoniques»* [17].

<sup>5</sup> Webern, à travers Debussy, réagit violemment contre toute rhétorique d'héritage, en vue de réhabiliter le pouvoir du son [18].

conciziunii acestor piese, cu cât concizia însăși pledează în favoarea lor. Imaginați-vă câtă sobrietate e necesară pentru a fi scurt. Dintr-o privire poți face un poem, dintr-un suspin, un roman. Dar ca să exprimi un roman printr-un singur gest, o fericire într-o singură respirație, o astfel de concentrare nu e posibilă dacă nu excluzi, într-o anumită măsură, sentimentalitatea [19, p.109, trad. n.]. Excluderea într-o anumită măsură, a sentimentalității la reprezentanții neoclasicismului vienez, nu este o dezumanizare, ci un strigăt profund uman într-un anumit moment al istoriei, acea *conștiință riguroasă a non-identității* (Theodor W. Adorno) urmată de un refugiu estetic în infrastructurile sonore.

Ce spun *zgomotele organizate (cuvintele)* despre *motiv și formă*? Sunt două noțiuni care se suprapun? Amândouă constituie monada în care *motivul* continuă să fie „fugitivul, tranzitoriu”, iar *forma*, fără a fi „eternă” și „imuabilă”, va fi doar „sedimentarea” vremelnică a *motivului* în propria sa „uzură”.

*Motivul* nu mai e sunetul, ci *căutarea* lui, iar *forma* rămâne o redimensionare semnificativă a acestei latențe formale.

### Referințe bibliografice

1. Hugo Riemann. În: JONAS, Oswald. *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker* (1934: Das Wesen des musikalischen Kunstwerks: Eine Einführung in Die Lehre Heinrich Schenkers), p.12. Trans. John Rothgeb. ISBN 0-582-28227-6. [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: [http://en.wikipedia.org/wiki/Motif\\_%28music%29#cite\\_note-9](http://en.wikipedia.org/wiki/Motif_%28music%29#cite_note-9)
2. ADORNO, T.W. *Teoria estetică*. Pitești: Paralela45, 2005. ISBN 973-697-389-1.
3. NIETZSCHE, F. *Așa grăit-a Zaratuștra*. București: Humanitas, 1994.
4. MARLAUD, Jacques *À qui sert Baudrillard. Hommage à un grand contre-moderne (Ecran total): La drogue elle-même n'est jamais que l'exemple parfait d'une interactivité folle en circuit fermé* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: [http://www.esprit-europeen.fr/portraits\\_baudrillard.html](http://www.esprit-europeen.fr/portraits_baudrillard.html)
5. CAGE, J. *Silence: Cursuri si Scrieri Wesleyan University Press*. ISBN-13: 978-0-8195-7176-2 *fermé* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://leonardo.info/reviews/may2012/cage-barber.php>
6. FORGET, M.-Ch. Le silence chez John Cage. Sa conception du silence [online]. In: *Mercecunningham. Archives de tag*. 2012 [accesat 25.07.2019]. Disponibil: <https://mercecunningham.wordpress.com/tag/marie-christine-forget/>
7. MARSHALL, McLuhan. *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962. ISBN 978-0-8020-6041-9 [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: [http://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Galaxie\\_Gutenberg](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Galaxie_Gutenberg)
8. FORGET, M.-Ch. *Intemporel, la notion de silence chez John Cage*. [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://catalogue.ircam.fr/hotes/snm/ITPR13FORG.htmls>
9. NOICA, Constantin. *Modelul cultural european* (I. Regula, excepția și nașterea culturilor) [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://6profu.ro/wp-content/uploads/downloads/2011/04/Modelul-cultural-european.doc>
10. Sfantul Grigorie Teologul. *Cântul inimii. Puterea cuvântului și a muzicii*. București: Sophia, 2012.
11. AUBERT, Laurent. *Muzica celuilalt..* Ploiești: Premier, 2007.
12. *Musicologie Estero, One world, one music: La musique des peuples éloignés par l'espace n'a-t-elle pas les mêmes droits que celle des peuples éloignés par le temps?* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://66.71.184.88/livello2.asp?IDlivello2=1117&IDlivello1=1116&IDlivello0=589&pp=2>
13. BAUDRILLARD, Jean. *Societatea de consum. Mituri și structuri*. 2008 [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://ro.scribd.com/doc/26209664/Jean-Baudrillard-Societatea-de-consum>
14. *Ars novae musicae* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: [http://www.musicologie.org/Biographies/j/johannes\\_de\\_muris.html](http://www.musicologie.org/Biographies/j/johannes_de_muris.html)
15. GRUBER, R I. *Istoria muzicii universale*. Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1963.
16. *Chiasm* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://dexonline.ro/definitie/chiasm/paradigma>
17. *Guillaume de Machaut* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Guillaume/168904>
18. *Anton Webern, Symphonie de chambre* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: [http://www.larousse.fr/encyclopedie/image/Laroussefr\\_-\\_Article/1011395](http://www.larousse.fr/encyclopedie/image/Laroussefr_-_Article/1011395)
19. ELZENHEIMER, R. *Pause. Schweigen. Stille*. Wurzburg: Ed. Königshausen und Neumann, 2008. ISBN 978-3826034411.