

LBRIS

We know
books

Vladimir Agachi

Polistilism și
polivalență
în opera
mozartiană

Prefață de Vianu Mureșan

E I K O N

București, 2021

CUPRINS

Despre corpurile muzicale hibride	9
1. Considerații generale	17
2. Elemente de stil mozartian	33
3. Caracteristici ale melodicii mozartiene vocale	35
3.1 Dimensiunile limbajului muzical liturgic mozartian	37
3.2 Dimensiunile limbajului de operă mozartian	45
3.2.1 Observații privind opera <i>Così fan tutte</i>	45
3.2.2 Observații privind opera <i>Don Giovanni</i>	48
3.2.3 Observații privind opera <i>Die Zauberflöte</i>	51
4. Complexitatea scriiturii mozartiene.....	53
4.1 Coordonata psihologică	53
4.3.1 Motivul gregorian	58
4.3.2 Muzica alla turca.....	61
4.4 Diversitatea stilistică a materialului tematic, regăsit în creația mozartiană.....	64
4.4.1 Operele.....	64
4.4.2 Muzica ecleziastică.....	69
4.4.3 Simfoniile.....	72
4.4.4 Concertele.....	76
4.4.5 Creația solistică pentru pian, de muzică de cameră, muzică de divertisment	79

5. Mozart, precursor al polistilismului?	81
5.1 Analiza operei Don Giovanni, din punct de vedere polistilistic	83
5.1.1 Autocitatul.....	98
5.1.2 Gluma muzicală.....	101
6. Istoria receptării operei mozartiene – studiu de caz Don Giovanni.....	111
7. Aportul dirijorului în creația artistică mozartiană	131
Concluzii.....	137
Bibliografie.....	141

Să încercăm reprezentarea operelor muzicale în felul unor corpuri – fie acestea geometrice, arhitectonice ori biologice, chiar corpuri 3D virtuale – dintr-un motiv simplu, anume nevoia de a avea în fața ochilor întreguri, iar nu secvențe sonore. Altfel spus, ceea ce pentru urechea noastră în timp ce compunem, gândim sau ascultăm muzică se prezintă în forma unor suite temporale – secvențial adică, în succesiuni de module sonore – pentru mintea care observă și o analizează trebuie să fie un corp unitar al cărui conținut nu se divide și nu se compune din fragmente, din părți separate, ci există ca univers sonor de concomitențe. Desigur că muzica este contingentă dimensiunii temporale, o realitate care se face, se produce prin și în interpretare/redare. Ritmica, armoniile, progresiile, desfășurarea narativă, stilistica interpretativă nu pot fi executate, nici urmărite decât în secvențele temporale, deoarece simțul auditiv operează secvențial-analitic, însă întregul corp al operei muzicale presupune observație sintetică, anume ca unitate. Evident, muzica nu există propriu-zis așa cum există orice obiect sau corp fizic, determinat și dimensionat spațial, și totuși orice lucrare, orice compoziție are început și sfârșit, deci limite, o formă și un conținut particulare. Toate acestea – limită, formă, conținut – indică ceva specific corporalității. Propun, deci, să avem în minte, când ne referim la operele muzicale, distincția dintre limpede dintre procesul facerii/ascultării – temporal, secvențial, analitic –, pe de o parte, și existența ca întreg sintetic a unei opere gata făcute la care ne raportăm intuitiv în altă manieră, prin cuprinderea dintr-odată.

Un detaliu încă trebuie reținut aici, și anume că aceste corpuri muzicale au ca substanță memoria, deci observarea și analiza lor presupune mereu reiterarea compoziției în întregul ei, dacă este posibil, ascultarea lor dintr-odată. În modul în care funcționează memoria și procesele de reiterare mnezică, indiferent de registru, este dificil sau imposibil să readucem într-o reprezentare sonoră unitară

totalitatea substanței muzicale a unei opere, mai ales dacă aceasta este de mari dimensiuni și complexitate, însă chiar dacă acest fapt nu-l putem realiza, odată învățat, asimilat, întregul lucrării este totuși intuit ca orizont în care înscriem și analizăm părțile componente ale operii. Este vorba aici despre o exigență fenomenologică în analiza operii – valoarea este dată de întregul acesteia. Întregul este orizontul în care se înscriu, de la care își capătă sensul, funcția expresivă și poziția fiecare dintre părți.

Pierderea din vedere a întregului ne-ar pune în situația orbului care pipăie elefantul și de fiecare dată când îl atinge crede ba că acesta este un stâlp (piciorul), ba un perete (burta), ba un furtun (trompa), dar niciodată nu știe cum este cu adevărat pentru că nu are contact cu întregul acestuia, ceea ce ar presupune de fapt o relație vizuală. În mod analog, aș zice, deși corpul muzical este unul sonor, iar relația cu acesta este auditivă, totuși este necesară o anume „vedere” a operii, o anumită reprezentare vizuală obținută ca act de transfer sinestezic. Altfel spus, trebuie „să vedem” opera, pe care în fapt nu o putem audia decât moment cu moment, secvențial, niciodată ca totalitate sonoră. În actul acestei „vederi” coexistă impresia sonoră imediată generată de audiție, remanențele secvențelor trecute și anumite anticipări, care sunt aleatorii, dacă este vorba de prima ascultare, sau precise, când muzica respectivă este deja cunoscută. Amintindu-ne de teoria fluxului conștiinței a lui Bergson – anume, conștiința este un *continuum*, nu este divizată după formele temporalității ca trecut, prezent, viitor – este coerent să pretindem că e necesar contactul cu opera muzicală printr-o intuiție continuă, iar nu prin reiterări secvențiale. Pentru a surprinde unitatea operii, avem nevoie de o proiecție unitară a conștiinței într-o formă de intuiție, care în opinia filosofului francez ar echivala cu participarea mistică. Doar în această formulă a cuprinderii mistice a fluxului conștiinței în fluxul muzical imanent al operii putem spera să obținem intuiția adecvată a acesteia, să-i înțelegem structura, arhitectura, valoarea.

Nu propun în niciun caz să convertim tipul de existență muzical, suitele sonore, în ceva spațial, în structuri de obiecte, ci doar să ni le reprezentăm ca atare. De ce este necesar acest exercițiu, această simulare? Tocmai pentru a vedea întregul, compoziția, arhitectura operii. Dacă urmărim doar derularea în timp a secvențelor, riscăm să rămânem la asocieri mai mult sau mai puțin complexe a acestora, fără să avem vreodată în minte imaginea întregului

operei, altfel spus, vedem cărămizile dar nu vedem construcția, vedem pereții, dar nu vedem templul. Ținând cont de fenomenologia percepției vizuale, anume de faptul că dintr-o singură privire și o singură perspectivă noi nu putem observa un corp spațial în totalitate – un cub de exemplu –, și avem nevoie de mai multe perspective sau de rotirea aceluși corp prin fața ochilor noștri ca să ne facem imaginea completă, sintetică a diverselor lui apariții – rememorându-le și recompunându-le –, în mod similar, dacă avem în vedere operele muzicale, noi nu putem auzi într-un singur moment și dintr-o singură ascultare întregul compoziției, ci doar secvențe scurte, pe care le recompunem la final prin intermediul memoriei, atâta cât am reușit să stocăm din substanța sonoră. Recompunerea întregului din secvențele percepute auditiv ar fi ceea ce înțeleg prin crearea unui corp muzical, proces care nu diferă de modelarea oricărui material în artele plastice decât prin substanță. În loc să modelăm lut, aici modelăm sunete.

Exercițiul pe care îl recomand îmi folosește acum pentru a înțelege tema lucrării lui Vladimir Agachi, *Polistilism și polivalență în opera mozartiană*. Autorul face o investigație arheologică a temei, care a avut multe versiuni și formule premergătoare până să fie consacrată de muzica modernă (și mai mult post-modernă). În oricare dintre versiunile preliminare l-am găsi de-a lungul istoriei sale, polistilismul semnifică anumite compoziții în care se întâlnesc elemente eterogene, în care se amestecă, se combină mai multe stiluri, adică o lucrare eclectică. Probabil că, dacă ținem seamă riguros de semantica termenilor, precum și de conceptul final integrator, între polistilism și eclecticism nu sunt diferențe foarte accentuate. De asemenea, nu putem ignora faptul că în întreaga istorie a muzicii există ceea ce se cheamă „*variațiuni pe temă de...*”, împrumuturi, hibridizări, adaptări și mutații, încât este greu de stabilit riguros în ce constă puritatea unui stil sau a unei opere. Faptul că abia în anul 1777 a apărut o lege a dreptului de autor, în Franța la inițiativa lui Beaumarchais, ne permite să înțelegem și mai limpede că în mare parte până atunci creațiile artistice aveau circulație liberă, constituiau un bun cultural comun, iar problema originalului și plagiatului nu se punea atât de acut. Astfel că împrumuturile, adaptările, preluările, citările sau aluziile la opere anterioare, folclorice sau aparținând altor autori erau destul de frecvente.

O trimitere intuitivă pe care o face Vladimir Agachi la palimpsest ne ajută să înțelegem tehnica suprapunerii scriiturii, în urma căreia produsul final conține de fapt un intertext din care respiră concomitent narațiuni, mesaje diverse, contopite într-o voce amplă în care rolurile sunetului prim și ecoului se alternează. În palimpsest textul de suprafață, care este suprapus peste un text mai vechi, pare să fie hrănit, alimentat de acesta cu toate că nu exista o intenție explicită în acest sens, întrucât una dintre rațiunile practice ale apariției palimpsestelor a fost lipsa suportului pentru scriitură, puținătatea pergamentelor. Practic erau șterse textele vechi, iar pânza refolosită, însă din vechiul text rămâneau anumite urme, semne grafice, silabe, cuvinte, frânturi de propoziții care transpirau în undele noului text și induceau mesaje mixte, produceau oarecum aleatoriu o scriitură hibridă. În textul nou respira improbabil și abrupt vechiul text. Cred că acest fenomen are o relevanță culturală importantă dincolo de situația practică extrem de simplă, prozaică ce l-a generat, care ne obligă să ne gândim la o teorie a urmei în sensul în care au gândit-o fenomenologii. Urma este un semn vechi, estompat, uitat, dar care nu a dispărut în totalitate, care se retracează în materialul, în stofa pe care urmează să fie scris textul nou, pe care-l obligă în acest fel să-l preia, să-l asimileze în propriul conținut, astfel că noua scriitură nu este una pură, ci o scriitură învechită de urmele textului estompat, altfel spus o scriitură arheologică.

În istoria formării sale, fenomenul polistilismului a avut și etape de mimetism și adaptare a unor forme sau genuri de artă vechi la unele noi, recente, cele anterioare fiind folosite ca suport, sursă de inspirație ori chiar de legitimare a unor genuri artistice aflate la începutul lor. Un exemplu ilustrativ adus de Vladimir Agachi este adaptarea vechiului teatru grecesc, adică a unui gen dramatic, în opera muzicală abia născută la Florența sfârșitului de secol XVI. Jocul de roluri, arta conversației, recitativul și scenografia dramatică sunt de acum asociate cu sau integrate în arta muzicală – rolurile sunt cântate, iar un grup de instrumentiști susțin muzical mersul spectacolului. De altfel, la început opera a fost considerată și chiar numită *teatru liric*. Probabil că această nouă manieră de a pune în legătură artele vechi cu artele noi, care în Renaștere a cunoscut un avânt extraordinar, devine exemplu, metodă chiar în dezvoltarea culturii moderne, iar în planul artei muzicale va permite creația mai târziu a „operei de artă totală”, cum o numea și visa Richard Wagner – o compoziție care

să cuprindă în expresie ilustra atât poezia, cât și teatrul și muzica. Barocul, care domină muzica europeană în secolele al XVII-lea și prima parte a celui următor, conține elemente de compoziție, dar și unele inovații care ar putea fi considerate premergătoare ale polistilismului. De fapt, fiecare eră muzicală care a creat sau perfecționat un gen anume pregătește terenul pentru acele forme de eclecticism sau bricolaj muzical, care doar din a doua parte a secolului XX post-modern se vor revendica de la termenul „polistilism”.

Dintre compozitorii cunoscuți ai acestui curent, Alfred Schnittke este între cei dintâi care teoretizează fenomenul, în cunoscutul său eseu publicat în anul 1971, *Tendențele polistilistice în muzica modernă*. Ideea autorului este că, de fapt, polistilismul nu este un amalgam de stiluri sau un colaj, ci o metodă în compoziția muzicală, care se caracterizează prin două elemente de bază: *citarea* și *aluzia*. Principiul citării are în vedere atât preluarea unor micro-elemente din compoziția unui stil oarecare, aparținător unei epoci diferite sau unei alte tradiții naționale – intonații melodice, formule cadențiale, secvențe armonice –, cât și reutilizarea unor citate deja folosite de alți compozitori sau chiar citarea aproximativă, pseudo-citarea. Bune ilustrări ale aplicării procedurii amintit sunt, de pildă: *Piano Trio* a lui Șostakovici, *Concertul pentru vioară* al lui Berg, *Stabat Mater* a lui Penderecki, *Imnurile* lui Stockhausen, *Pro și contra* a lui Pärt între altele. În procedeul citării intră, după analizele lui Schnittke și *adaptarea*, care constă în rescrierea unui text muzical vechi sau străin în propriul limbaj sau dezvoltarea liberă în propriul stil a unui material preluat. Cunoscuți pentru această procedură sunt Webern, cu *Fuga*, Stravinsky, cu *Pulcinella* sau *Canticum sacrum*, Pärt, cu *Credo*, Klusak, cu *Variațiuni pe o temă de Mahler*. Tot în cadrul citării trebuie trecute și preluarea unor procedee tehnice aparținând altui stil, precum reproducerea unor forme, ritmuri sau texturi din compoziții ale secolelor anterioare. Atunci când într-o compoziție nouă se regăsesc elemente extrase din mai multe stiluri – precum, de exemplu, în *Apollon musagète* a lui Stravinsky, în care un „neoclasicism cvasi-antic” se asociază cu formule din compozițiile unor Lully, Gluck, Délibes, Strauss, Ceaikovski și Debussy – avem de-a face cu un *hibrid polistilistic*. Practicată mai des și într-o mulțime de feluri, *aluzia* este mai dificil de clasificat, dar și de depistat, întrucât se menține într-o anumită ambiguitate, pare să aibă incidență colaterală sau aleatorie, deși nu este întotdeauna astfel, se arată

numai incognito. Totuși de prin a doua decadă a secolului trecut, când se conturează neoclasicismul, și până azi a fost mereu adoptată ca procedeu de către compozitori dintre cei mai faimoși, cum sunt Stravinsky, Henze, Boulez, Ligeti, Berio, Zimmerman, Slonimsky și mulți alții mai puțin sonori, dar nu lipsiți de relevanță.

În opinia lui Schnittke toată muzica modernă, dar și mai explicit cea contemporană conține anumite formule de polistilism, explicațiile fiind diverse. În primul rând, mijloacele de înregistrare și multiplicare a compozițiilor muzicale fac posibilă cunoașterea mult mai bună a artiștilor între ei, influențele se produc într-un orizont de stiluri, genuri și gusturi artistice mult mai complex. Apoi, tehnologiile comunicării și circulația mult mai mare asigură pe de-o parte mediatizarea mai amplă a operelor, prin concerte, spectacole, înregistrări, încât este posibil astăzi ca aproape orice se produce în domeniul muzical oriunde în lume să fie transmis pe canalele media și cunoscut de către oricine. Dificultatea vine doar din economia de timp, căci în mod real nimeni nu mai are posibilitatea fizică să țină pasul cu tot ce se compune relevant la această oră în lume. Practic există în acest moment nenumărate formule de muzică *fusion*, combinații de genuri de toate felurile, nemaivorbind de mixajele înregistrate sau spontane din timpul evenimentelor.

Este important să înțelegem cât mai bine ce este polistilismul și să intuim complexitatea acestui fenomen în creația muzicală pentru a ne putea apropia de Mozart, care în timpul vieții sale a fost cel mai spectaculos compozitor european, poate că cel mai creativ geniu muzical al lumii moderne. Vladimir Agachi încearcă să demonstreze în teza sa, și cred că reușește, că Mozart a avut capacitatea unică, încă din copilărie, de a învăța rapid și practica în interpretare sau compoziție orice gen sau stil de lucrare muzicală. Copilul minune care cutreiera Europa însoțit de tatăl lui pentru a da concerte, în aceste călătorii ajungea în contact cu diverși muzicieni, compozitori, cunoștea stiluri, genuri diferite, tehnici compoziționale, moduri de interpretare și punere în scenă, asimila de fapt cam tot ce era important în muzica timpului său, iar această diversitate devine baza compozițiilor sale polistilistice. În plus, a asimilat câteva limbi străine – italiana, franceza, engleza –, care-i vor asigura baza lingvistică pentru anumite compoziții de operă.

„Întreaga operă a lui Wolfgang Amadeus Mozart este un caleidoscop de diverse stiluri: stilul sacru (secret), stilul melismatic și stilul popular (folcloric)” ne spune autorul, ceea ce ne și demonstrează prin ample aplicații de-a lungul studiului său. Ca exemplu, în *Flautul fermecat* găsim părți în care domină stilul sacru/secret, generat în opinia unor istorici, de apartenența autorului la Loja Masonică, unde ar fi fost inițiat în anumite secrete, ar fi deprins anumite mistere, apoi secțiuni în care domină stilul melismatic, iar altele inspirate de stilul popular. Alături de acestea găsim elemente de baroc – în uvertură și recviem –, precum și unele din stilul exotic „*alla turca*”. Opera *Don Giovanni* ilustrează probabil mai mult decât oricare dintre creațiile sale, complexitatea geniului componistic al lui Mozart, ceea ce le-a permis multor istorici sau critici muzicali să se întrecă în superlative, să o considere pe bună dreptate unică, neegalată încă în istoria muzicii. Valoarea operei provine atât din complexitatea compoziției, cât și din psihologia personajelor, din capacitatea de a crea caractere, ceea ce a făcut-o, de pildă, pe Brigid Brophy să-l compare pe Mozart cu Shakespeare, numindu-l *muzician-dramaturg*. Și pentru Vladimir Agachi, Mozart este unic prin ușurința cu care a creat capodopere în fiecare gen muzical, ceea ce nici înainte lui, nici după el vreun alt compozitor nu a mai făcut: „Poate cel mai remarcabil fapt era că Mozart putea crea adevărate capodopere în fiecare gen muzical cult din timpurile sale: muzică simplă sau complexă, religioasă sau laică, instrumentală sau vocală, muzică de cameră sau pentru formații mari, precum și operă. Nici un compozitor premergător, dar mai ales următor, până în zilele noastre, nu au reușit o asemenea performanță: Wagner, Rossini, Verdi au scris foarte puțin în afara genului dramatic, de operă; Bach, Chopin, Brahms, Beethoven, foarte puțină muzică de operă, sau mai degrabă, deloc.”

Meritul incontestabil al studiului lui Vladimir Agachi, este, pe de o parte, chestionarea și punerea în valoare a polistilismului ca metodă în creația artistică, ceea ce a devenit de aproape un secol maniera preferată și aplicată în varii formule de unii dintre compozitorii cei mai inovatori, iar pe de alta, analiza tehnică, aplicată, a structurilor unora dintre operele majore ale lui Mozart, pe care le consideră un punct de apogeu în istoria muzicii europene, prin două atribute specifice: a constituit sinteza a tot ceea ce s-a creat valoros în muzica europeană de până la el și, în alt plan, a deschis calea către nenumărate formule de compoziție care se vor realiza în anii și secolele de după el. Altfel spus, Mozart