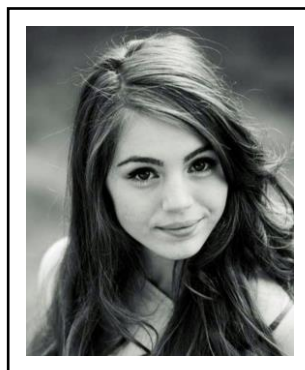


EXPRESIA TRAGICULUI ÎN CANTATA DE CAMERĂ DAȚI-MI LAMPA LUI ALADIN DE DORA COJOCARU

Masterandă ROXANA MARIA SERAZ

Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

Născută în Baia Mare, **Roxana Maria SERAZ** provine dintr-o familie de artiști, începându-și educația muzicală încă din copilărie, sub atenta supraveghere a tatălui său. În anul 2015, după 12 ani de studiu intensiv al pianului, a absolvit liceul și a decis să se specializeze în domeniul muzical, astfel că în vara aceluiași an a fost admisă la Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca, în cadrul căreia frecventează, în prezent, cursurile a două facultăți și specializări: Muzicologie și Pian. De-a lungul anilor de studiu s-a implicat și în activități de secretariat muzical, contribuind în organizarea a diverse proiecte și concerte, realizând deseori programe de sală. Vara anului 2017 a marcat o perioadă importantă în completarea studiilor: în urma obținerii unei burse Erasmus, a avut oportunitatea de a pleca la Viena într-un stagiu de practică și de a face parte din echipa Institutului Cultural Român, contribuind în activități de arhivare, inventariat și organizare a evenimentelor culturale. În același an a debutat în publicistică cu o cronică a întregului Festival Internațional Mozart desfășurat la Cluj, cronică publicată în revista de muzicologie *No. 14 Plus Minus*, iar un an mai târziu a publicat studiul intitulat *Contribuția lui Monteverdi în evoluția madrigalului și apariția operei în volumul IV al lucrării Botoșani, oraș al muzicii europene* (Editura ARTES). Roxana desfășoară activități și în calitate de corist al grupului vocal *Schola Transylvanica*, cu care a întreprins turnee, participând în cadrul unor proiecte de colaborare cu Conservatorul din Sankt Petersburg (2018) și grupul vocal *Schola Marienkirche* din Basel (2019).



REZUMAT

Dora Cojocaru este recunoscută ca personalitate reprezentativă a școlii de compoziție clujene, fiind, de asemenea, o voce puternică a muzicologiei românești. Creația sa muzicologică cuprinde cărți, studii, articole, emisiuni radio, lucrări prezentate la conferințe, cursuri de măiestrie și sesiuni de comunicări științifice, însă cea mai importantă contribuție a sa rămâne lucrarea (tipărită la Cluj în 1999) *Creația lui György Ligeti în contextul stilistic al secolului XX*, prima carte despre Ligeti apărută în peisajul muzicologic românesc. Portretul componistic al Dorei Cojocaru este realizat prin urmărirea particularităților de limbaj și a procedeelelor compoziționale utilizate în Cantata de cameră *Dați-mi lampa lui Aladin*. Cu privire la particularitățile de limbaj ale compozitoarei, prima caracteristică este preocuparea de a nu se repeta în expresie și varierea unui material muzical deja utilizat. Acest lucru se

regăsește în mod frapant în Cantata de cameră *Dați-mi lampa lui Aladin* unde, la fiecare apariție a *motto*-ului *O, mein Bruder* (părțile I, a V-a și a IX-a), discursul este variat considerabil, tocmai pentru evitarea repetării în expresie. Rezultă o altă particularitate, construcția bazată pe un discurs evolutiv, iar o a treia caracteristică este construcția discursului pornind de la o economie de mijloace și un material muzical alcătuit din doar câteva sunete. Pentru această cantată, contextul istoric este esențial de remarcat și este strâns legat de titlul care reprezintă un simbol ce sugerează dorința arzătoare a compozitoarei de a-și aduce fratele din nou la viață, conștientă fiind însă că va avea nevoie de o magie. Alegerea compozitoarei cu privire la versuri este susținută de faptul că textele lui Trakl și Rilke fac aluzie la tematica morții, una dintre frecventele teme ale expresionismului târziu, având așadar o notă tragică, aflată în asentiment cu intențiile muzicale ale compozitoarei. Suferința ilustrată în versuri este sugerată în muzica Dorei Cojocarului în plan armonic și melodic prin diverse disonanțe, dar și prin figuri retorice. Urmărind relația text-muzică, apar momente extrem de semnificative, în care muzica creează imagini sonore sugestive pentru mesajul textului.

Cuvinte cheie: cantata, cameral, tragic, Dora Cojocarului

Dora Cojocarului, născută în 1963 la Baia Mare, și-a început studiile muzicale în 1970 la Liceul de Muzică din orașul natal, continuându-le la Conservatorul din Cluj-Napoca unde i-a avut ca profesori pe Cornel Țăranu, Hans Peter Türk, Dan Voiculescu, Vasile Herman, Tudor Jarda și Romeo Ghircoiașiu. În decursul anilor petrecuți la Cluj a făcut parte din corul *Cappella Transylvanica*, cu care a întreprins diverse turnee artistice în străinătate. Ulterior, întorcându-se în orașul natal, a fost profesoară a Școlii de muzică¹, iar după o perioadă s-a reîntors la Conservatorul din Cluj-Napoca, promovând în cadrul catedrei de Forme muzicale la gradul de conferențiar. Între timp, a frecventat cursuri de specialitate în străinătate și a obținut de-a lungul carierei numeroase premii. Activă și din punct de vedere muzicologic, a participat la diverse congrese și a semnat publicații în reviste de specialitate. A susținut un doctorat în muzicologie/stilistică la Academia de Muzică din Cluj-Napoca, îndrumată fiind de acad. prof. univ. dr. Cornel Țăranu, cu lucrarea *Creația lui György Ligeti în contextul stilistic al secolului XX*, prima carte despre Ligeti apărută în peisajul muzicologic românesc, recompensată cu un Premiu al UCMR.² În anul 2002, Dora Cojocarului a emigrat în Canada la Montréal, loc în care a rămas stabilită până în prezent; a activat ca profesor la Universitatea McGill și la Universitatea Concordia din Montréal.

De importanță sunt influențele pe care dascălii mai sus menționați le-au avut asupra Dorei Cojocarului. Dintre acestea, cea mai pregnantă influență vine din partea profesorului de compoziție, academicianul Cornel Țăranu. Ne referim aici la obsesia profesorului pentru variație, despre care însăși compozitoarea vorbește.

¹ Viorel Cosma, *Muzicieni din România*, vol. 2, București, Editura Muzicală, 1999, p. 97.

² Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, București, Editura Muzicală, 2002, p. 227.

Întrebată cum ar defini substanța propriei obsesii artistice, compozitoarea spune că aceasta ar fi aceea de a nu se repeta în expresie. Iată de ce, chiar și în lucrările în care a folosit același tip de material sau tehnici de lucru asemănătoare, a încercat întotdeauna să introducă ceva cu totul nou, ceva care să aducă o oarecare notă de prospețime¹. Prin urmare, dezvoltarea acestei particularități de limbaj muzical este strâns legată de obsesia profesorului pentru variație.

Se evidențiază în creația compozitoarei predominanța muzicii de cameră, consecință a faptului că lucrările de acest tip sunt azi mult mai simplu de difuzat, argument adus de însăși compozitoare. Pe de altă parte, foarte multe dintre aceste lucrări au fost scrise în mod special pentru diverse ansambluri de cameră sau instrumentiști, dar bineînțeles că și imprimările de studio se fac mult mai simplu cu această categorie de lucrări. Totuși, compozitoarea afirmă că înclinația sa pentru genul cameral este și o consecință a faptului că, pentru ea, acesta oferă și nenumărate posibilități de exprimare².

Cu privire la genul cantatei de cameră, alături de *Dați-mi lampa lui Aladin*, scrisă în 1998, cantată care face subiectul analizei de față, în creația compozitoarei mai întâlnim o singură astfel de cantată – *Galgenlieder in der Nacht*, scrisă cu trei ani mai devreme, pe versuri de Christian Morgenstern. Este de remarcat și perioada de creație, anul 1998, fiind anul cel mai prolific pentru compozitoare, cu șase lucrări muzicale, dar și un articol cu subiectul „György Ligeti și noua modernitate”, publicat în revista *Muzica*.

O conturare a portretului componistic poate fi realizat prin urmărirea particularităților de limbaj și a procedurilor compoziționale utilizate în Cantata de cameră *Dați-mi lampa lui Aladin*. Pentru realizarea unei imprimări audio a cantatei, compozitoarea a scris ulterior, în 2006, o variantă modificată din motive de instrumentalitate, schimbând totodată și titlul acesteia în *O, mein Bruder*.

Prima caracteristică, amintită și mai sus, este preocuparea de a nu se repeta în expresie și varierea unui material muzical deja utilizat. Acest lucru se regăsește în mod frapant în cantată unde, la fiecare apariție a *motto*-ului *O, mein Bruder* (părțile I, a V-a și a IX-a), *motto* ce are drept consecință ciclicitatea și caracterul sferic, discursul este variat considerabil, tocmai pentru evitarea repetării în expresie. Rezultă o altă particularitate, referindu-ne aici la construcția bazată pe un discurs evolutiv, iar o a treia caracteristică observată pe parcursul analizei este construcția discursului în multe momente pornind cu o economie de mijloace și un material muzical alcătuit din doar câteva sunete. În cazul cantatei, avem ca exemplu părțile I, V și IX, având la bază doar trei sunete: *mi bemol – mi becar – fa*, sau părțile II și VII (include utilizarea pentatoniei) în care apar doar solista și

¹ Oleg Garaz, „Dora Cojocar”, în: *Poetica muzicală în convorbiri*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2003, p. 181.

² *Ibidem*, p. 181.

clarinetul, respectiv solista și percuția, discursul fiind realizat, în mod clar, prin economie de mijloace.

Cantata de cameră *Dați-mi lampa lui Aladin* a fost scrisă pentru mezzosoprană, cvintet de suflători și percuție, pe versuri de Emil și Dan Botta, Georg Trakl, Rainer Maria Rilke și Ady Endre. Drept *motto* al ciclului, repetat la începutul fiecărei mișcări, aclamația *O, mein Bruder* ilustrează suferința și plângerea sugerată prin muzică, trăite și resimțite mereu de către compozitoare în urma pierderii tragice, sub avalanșa munților de zăpadă de la Bâlea, a fratelui iubit¹. Astfel, titlul ales de către compozitoare face referire la povestea orientală în care Aladin era posesorul unei lămpi fermecate ce avea puterea să-i îndeplinească orice dorință, moment în care din lampă ieșea la iveală un duh, magician. În contextul acestei lucrări, titlul este un simbol ce sugerează așadar dorința arzătoare a compozitoarei de a-și aduce fratele din nou la viață, conștientă fiind însă că va avea nevoie de o magie. Prin urmare, dintre cele nouă părți ale cantatei² ne vom opri mai mult asupra secțiunii a treia, *Magicianul*, pe versurile lui Georg Trakl și Rainer Maria Rilke, fiind una dintre cele mai sugestive părți. În cele ce urmează, însă, vom trata lucrarea diacronic, pornind de la prima parte, *O, mein Bruder*, amintită mai sus ca fiind un *motto* ce apare de trei ori pe parcursul Cantatei, lucru ce duce, bineînțeles, la ciclicitate.

Materialul muzical al acestei părți este esențializat la trei sunete: *mi bemol*, *mi becar* și *fa*, întâlnite astfel în așezarea verticală, dar și melodic în câteva momente de oscilație. Faptul că materialul sonor este atât de redus rezultă din exploatarea unui procedeu componistic, și anume pedala, fiecare instrument susținând câte o pedală: fagotul – *mi bemol* cu oscilație la *mi becar*, cornul – *mi becar* cu oscilație la *fa*, respectiv clarinetul – *fa* cu oscilație la *mi bemol*:

Exemplul 1, măsurile 11-15

¹ Ștefan Angi, *Site de în. Scrieri despre muzică*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2013, p. 84.

² *O, mein Bruder, Descindere, Magicianul, Oberon, O, mein Bruder, Lethe, Mistuire, Liniște, O, mein Bruder.*

Varietatea, în acest discurs constant, apare în planul ritmic, prin diversitatea formulelor, dar și a neregularității apariției lor. De importanță aici sunt pauzele, extrem de frecvente și plasate astfel încât să sugereze frazarea și respirația din vorbire, iar ritmica, folosită la derularea accentelor cuvintelor, este construită astfel încât fiecărei silabe să îi corespundă un singur sunet. Rezultă astfel o sonoritate seacă, un discurs ritmic, lipsit de melodicitate, în care solista emite doar sunete șoptite, în tehnica *Sprechstimme*, pe versuri de Georg Trakl:

O, mein Bruder,
Unter Dornbogen klimmen wir
blinde Zeiger gen Mitternacht.

O, fratele meu,
Sub arcul de spini să urcăm noi
orbește la miezul nopții.

Suferința ilustrată în versuri este sugerată în muzica Dorei Cojocaru prin materialul muzical utilizat – *mi bemol, mi becar, fa* – care creează o muzică disonantă, reprezentativă pentru sentimentul suferinței. Mai mult decât atât, ritmica și valorile relativ scurte ar putea fi sugestive în raport cu textul, mai exact cu cuvântul *Dornen* (spini), întrucât sonoritatea creată trimite la o imagine ce ilustrează parcă ascuțișul spinilor. De remarcat este și construcția lipsită de sincronizare între instrumente, cu excepția momentului din final al cuvântului *Mitternacht* (miezul nopții), unde toate instrumentele apar în *izoritmie* cu solista.

Partea a II-a, *Descindere*, pornește tot de la un material sonor esențial, format de data aceasta din patru sunete – *mi, fa diez, si și do* – material care însă va fi dezvoltat într-o scară; cu toate că vor fi adăugate, așadar, și alte sunete, în finalul părții, materialul va reveni la esența formată din cele patru mai sus menționate, formând, de altfel, principala configurație ce se va repeta pe parcursul întregii părți sub multiple forme și combinații.

De interes aici, în plan expresiv, este începutul. Discursul solistei este anticipat de instrumente în primele trei măsuri și începe cu un ecou de jeluire, de suspin, redat prin întretăierea discursului, dar poate sugera și nesiguranță sau o posibilă teamă, ilustrată muzical și prin text prin repetarea începutului din motivul muzical principal, adăugând la fiecare repetare câteva sunete până la alcătuirea completă a motivului muzical și respectiv a textului. Efectul este unul de elan, de încercare de avântare, tradus muzical prin atingerea sunetului *si*¹, apoi *do*² și în final *mi*² (Exemplul 2):

Exemplul 2, măsurile 7-14

Cu privire la text, acesta face trimitere pentru prima dată la povestea orientală a lui Aladin și prin urmare la titlul cantatei: „Dați-mi lampa lui Aladin / Vreau să văd lucruri neobișnuite”.

Interesant este faptul că în toată partea, începuturile de frază și vers sunt construite în sens ascendent, cu excepția unui singur fragment, apărut în măsura 24. Acest fragment aduce un discurs total diferit în caracter, lucru cerut de către compozitoare prin indicația *Poco agitato*, dar implicat, de altfel, și de text. Prin urmare, în timp ce textul lui Emil Botta spune „Vraciuile, dă-mi grabnic licoarea care aleargă ca un mesager nebun prin vinele vieții”, regăsim o scriitură în *staccato* și valori de sunete scurte care sugerează, bineînțeles, mișcarea alertă.

Odată cu măsura 60, începe un ultim segment în care textul repetă cuvintele „Dați-mi lampa lui Aladin”, cuvinte care, până la final, se vor dizolva la fel ca muzica ce se disipează treptat într-o nuanță de *piano*, urmată în final de indicația *a niente*. Această dizolvare a muzicii se realizează prin renunțarea treptată a câte unui sunet din cele patru esențiale, astfel că în ultimele măsuri regăsim doar o oscilație între *mi* și *fa diez*.

În ceea ce privește partea a III-a, *Magicianul*, alegerea compozitoare cu privire la versuri este susținută de faptul că textele lui Trakl și Rilke fac aluzie la tematica morții, una dintre frecventele teme ale expresionismului târziu¹, având așadar o notă tragică, aflată în asentiment cu intențiile muzicale ale compozitoare.

Încă din începutul părții se remarcă o sugestie muzicală cu trimitere la tematica morții și, implicit, la categoria tragicului. Este vorba despre o scurtă introducere implicând sonoritățile de semnal ale unui tulnic. Instrument arhaic, tulnicul era utilizat încă din vremea dacilor când, în fiecare sat, persoana care avea sarcina de a semnaliza anumite evenimente, se urca în vârful unui deal și emitea la tulnic semnalul corespondent acestora și (re)cunoscut de toată lumea. Existau zeci de astfel de semnale. În cazul începutului acestei părți, muzica anunță, așadar, moartea unei persoane. De remarcat este și figura muzicală ce încheie anunțul, fiind o figură cu sunet repetat și o scurtă inflexiune cromatică, specifică folclorului și întâlnită mai ales în finalurile de frază ale doinelor:

Exemplul 3, măsura 1

¹ Ștefan Angi, *op. cit.*, p. 85.

Muzical vorbind, Dora Cojocaru creează un dialog între magician, reprezentat de clarinet, și protagonistă aflată în suferință, rol preluat de mezzosoprană. Încărcat fiind de tragism, nu este deloc surprinzător faptul că pe tot parcursul dialogului există o predominanță a figurii retorice *suspiratio*, fiind o expresie muzicală a suspinului realizată atât prin pauze frecvente, cât și prin întreruperi care, în acest caz, constau în multiple virgule, în ritm punctat și în sincope.

Alte două figuri retorice, probabil și mai frapante, strâns legate între ele în contextul acestei părți, sunt *descensio* și *saltus duriusculus*. Cu toate că, în mod evident, există și articulații sau salturi ascendente, în finalurile de frază sau articulație muzicală vom întâlni aproape întotdeauna *descensio*, definită fiind ca un pasaj muzical sau salt descendent, exprimând imagini sau afecte negative. Cu privire la *saltus duriusculus*, acesta constă preponderent în salturi ascendente și descendente de septimă mare și mică.

Prezentând evenimentele sonore în ordinea succesiunii lor, menționăm acum o tehnică vocală folosită deseori pe parcursul mișcării, și anume *Sprechstimme*. Aceasta este întâlnită cu precădere la expresioniști și în acest caz exprimă strigătele refulate, înnăbușite, ale protagonistei:

The image shows a musical score for two staves: Mezzo (Soprano) and Clarinet (Cl. Sib). The Mezzo staff has lyrics in German: "ih - ren - ge - lean - ten Be - 1 Zug." and "O Ma - gi - er, halt aus, halt aus, halt aus!". The Clarinet staff has a complex rhythmic pattern with many accidentals and dynamic markings like "ff" and "mf". A red box highlights a section of the Mezzo staff with the lyrics "O Ma - gi - er, halt aus, halt aus, halt aus!".

Exemplul 4, măsurile 11-12

Pregătirea momentului culminant se desfășoară la mijlocul mișcării și poate fi interpretat ca un monolog al magicianului care își începe vraja în încercarea de îndeplinire a dorinței protagonistei, moment care din punct de vedere muzical este sugerat printr-un solo al clarinetului ce constă dintr-o lungă țesătură figurativă de durate scurte. Vizual, chiar și desenul muzical al acestui fragment, datorită neregularității sporite și a înclinațiilor ascendente și descendente alternative, trimite la mișcarea baghetei unui magician. Finalul acestei secțiuni aduce cu sine o altă figură retorică, *exclamatio*:

The image shows a musical score for two staves: Clarinet (Cl. Sib) and Clarinet (Cl. Sib). The top staff has a complex rhythmic pattern with many accidentals and dynamic markings like "mf", "fp", "ff", "pp", and "sp". The bottom staff has a similar pattern with dynamic markings like "sp", "fp", "mf", "ff", "pp", and "sp".

Exemplul 5, măsurile 25-35

Aceasta este surprinsă într-o atmosferă de suspans și un afect de disperare, create printr-un sunet lung în acut, aflat la limita superioară a ambitusului clarinetului. Momentul reprezintă totodată climaxul părții, cuprinzând cel mai înalt sunet din întreaga mișcare, atins doar în acest moment crucial, hotărâtor, probabil, pentru reușita magiei.

Urmează apoi un moment de insistență și de rugămintă a protagonistei către magician, implorându-l să reziste în lupta împotriva morții. În acest moment, suspansul persistă datorită exclamației poetice „O, Magier halt aus, halt aus, halt aus!” [O, magicianule, rezistă, rezistă, rezistă!]. Așadar, analizând acest moment de cumpănă, remarcăm prezența figurii retorice *epanalepsis*, constând în repetarea succesivă a expresiei *halt aus* (rezistă):

Exemplul 6, măsurile 36-39

Repetarea expresiei sugerează insistența și totodată speranța reușitei magiei care, însă, nu se va întâmpla:

*Unstete Waage des Lebens, immer
schwankend, immer schankend
Drüben die ruhige Waage des Todes
Hier ist Magie.*

*Instabila balanță a vieții,
oscilantă, mereu oscilantă.
Dincolo balanța calmă a morții,
Aici e magie.*

Încheierea acestei părți este la rându-i extrem de sugestivă, făcând trimitere la caracteristica de bază a tragicului – triumful morții asupra vieții. Pentru prima dată în această mișcare se remarcă introducerea flautului și a percuției, așadar dialogul se încheie, în câteva momente însă dispărând totul în nimic; momentul este ghidat de compozitoare prin indicația *a niente*, rămânând doar

câteva ecouri ale clarinetului, a cărui sonoritate se stinge tremurat (în *frullato*), asemeni unei ultime suflări:

Exemplul 7, Coda-final

Urmărind relația text-muzică apar momente extrem de semnificative și în următoarele părți, momente în care muzica creează imagini sonore sugestive pentru mesajul textului. În partea a patra, *Oberon*, regăsim imperiul morții, unde dialogul cu Oberon, frate din infern, reprezintă chemarea la murire. Frica și spaima sunt sentimente ale căror sugestie muzicală străbat în egală măsură vocea solistei și acompaniamentul instrumental, iar în pendularea dintre vocalitate și instrumentalitate domină apropierea de vocal a intonațiilor blocului instrumental. Astfel, cuvintele versurilor purtătoare ale acestor sentimente, și pe care vocea surorii în căutarea fratelui le înfățișează suspinând, sunt preluate de grupul instrumentelor.

Sunt cu totul consternante imitarea prin voce și prin instrumente a onomatopeelor de *tim, tim, tim*, ale poeziei de chemare la moarte. Aceste onomatopee, dar și repetitivitatea consoanelor decupate la voce, oboi, clarinet, fagot și combinate cu altele contrastante la flaut și corn, au ca scop ilustrarea personajului feminin care se comportă ca și cum și-ar fi pierdut judecata normală¹.

Semnificativă pentru relația text-muzică este măsura 70, unde prin deconstrucția cuvântului *arde* pare că literele se topesc într-o flăcără, moment în care instrumentele, prin triluri lungi, succesive, creează imaginea sonoră a unei flăcări ce arde:

¹ Ștefan Angi, *op. cit.*, p. 85.

Exemplul 12, măsurile 47-52

Este, de altfel, singurul segment în care se întâlnesc structuri acordice propriu-zise, cantata fiind bazată, în schimb, pe un discurs linear. Se remarcă scriitura fagotului în cheia sol, trimiterea la octava superioară în cazul altor trei instrumente, dar și dinamica *fortissimo* cerută în final de către compozitoare. Din toate acestea rezultă o sonoritate stridentă aflată în acut, care împreună cu disonanțele și cromatismele apărute în *descensio* sugerează încă o dată sentimentul de suferință, disperare.

Exemplul 13, măsurile 53-59

Parta a șaptea, *Mistuire*, pe versuri de Ady Endre, aduce un scurt material total diferit de muzica auzită până în acest moment. Este vorba despre un caracter ritualic al muzicii, cu rezonanțe exotice datorate pentatoniei aflată pe un tipar ritmic constant. Prin urmare, această parte este destinată exclusiv mezzosopranei și instrumentelor de percuție – *tom-tom* și *bongos*.

Mesajul acestei mișcări de dimensiuni scurte spune:

Hajh, élet, élet,

Vai, viață, viață,

Nekem kivántak csunya véget.

Mie mi-au dorit sfârșit urât.

Contrar sugestiei acestor versuri, care fac trimitere la contextul istoric în care a apărut lucrarea și la pierderea fratelui iubit de către compozitoare, muzica este una mai senină, nu la fel de sugestivă în raport cu textul, comparativ cu părțile anterioare. Acest lucru se datorează intenției compozitoarei de diversitate în acest moment, de integrare a unui material sonor nou, fiind vorba despre următoarea pentatonie:

Exemplul 14, măsurile 5-8

Cu toate că această mișcare aduce o diversificare în cadrul cantatei, la nivelul părții regăsim un material repetitiv, procedeu uzual, de altfel, în cadrul pentatoniilor. După cum ne-a obișnuit și în alte cazuri (*O, mein Bruder, Descindere*), compozitoarea construiește și în această parte discursul pornind de la doar câteva resurse, în acest caz, pentatonia și tiparul ritmic.

Începutul părții a VIII-a, *Liniște*, presupune o rememorare a părților a doua și a șasea. Asistăm la un moment de ciclicitate în care textul poartă mesajul suferinței cumplite, redat de poezia lui Dan Botta – „Un bucium sună departe” –, titlu la care se face deja trimitere prin apelul sugestiv de trâmbiță încă din începutul părții a treia.

Interesant este modul în care neputința protagonistei în fața ororii pierderii fratelui este exprimată în muzică. Vorbim aici despre utilizarea tehnicii *Sprechstimme* pe versurile care arată această neputință: „Aș striga, m-aș ridica, dar nu pot, nu pot!”.

Exemplul 15

În ceea ce privește discursul muzical, acesta este parcă „rupt” din partea a doua, pornind de la cele patru sunete esențiale discutate deja la momentul părții respective. Interesant este modul în care muzica urmărește textul, astfel încât în momentele de relatare a dorinței de luptă melodia se derulează în sens ascendent, cum ar fi pe versurile „aș vrea să mă deștept”, iar neputința este ilustrată la rândul-i printr-un sens descendent, de exemplu pe versurile „se-neacă-n piept”:



Exemplel 16

O altă asemănare cu cea de-a doua parte o constituie procedeul din finalul părții respective unde textul repeta câteva cuvinte care până la final se dizolvau la fel ca muzica ce se disipa treptat într-o nuanță de *piano* urmată în final de indicația *a niente*. Această disoluție a muzicii se realizează și aici prin renunțarea treptată la câte un sunet, astfel că în ultimele măsuri regăsim doar câteva sunete șoptite în *Sprechstimme*. Diferența în cazul acestei mișcări o face însă momentul următor: în locul indicației *a niente*, întâlnim indicația *attacca* urmată de *Brutale & stridente*. O explozie sonoră reia apoi finalul părții a VI-a, unde cvintetul de suflători sugera sentimentele de disperare cântând în registrul acut, în *fortissimo*. Efectul este neașteptat și extrem de puternic datorită diminuării discursului anterior, însă acesta este efectul dorit de către compozitoare.

Exemplel 17

De menționat este faptul că există o diferență majoră față de partea a doua: dacă acolo regăseam o încadrare în metru și schimbări frecvente de măsură, aici metrul este inexistent, asemeni părții a treia. Prin urmare, este o parte ce readuce elemente din alte trei părți: materialul sonor al părții a II-a, lipsa metrului cu trimitere la partea a III-a și finalul reluat din partea a VI-a.

Cantata de cameră se încheie cu jeluirea din început, *O, mein Bruder*, întâlnită și în mijlocul lucrării, în partea a V-a. În varianta din final însă, sunt adăugate versuri, discursul muzical fiind semnificativ variat și modificat.

Dacă în prima parte, solista cânta în mare parte concomitent cu instrumentiștii, în această ultimă parte întâlnim o primă secțiune cu factură de responsorial în care solista șoptește versurile, simultan cu câteva bătăi de percuție, suflătorii aducând apoi un comentariu instrumental, sub forma unei pendulări între vocalitate și instrumentalitate, procedeu întâlnit în mai multe momente ale cantatei (*Oberon*).

Exemplul 18, măsurile 12-17

Este foarte sugestiv finalul, în care întâlnim din nou același procedeu componistic de „dizolvare” a discursului. În acest caz, instrumentele de suflat se retrag și rămâne să încheie discursul doar mezzosoprana, alături de percuție, solista repetând exclamația de jeluire „O, mein Bruder” și ultimele cuvinte ale versului, totul încheindu-se într-o dinamică tot mai scăzută, până la șoapta ce nu se mai aude:

Exemplul 19, măsurile 30-37

Prin urmare, cantata de față este o lucrare deosebită, în care muzicalitatea poetică este redată prin permanentele oscilații între vocalitate și instrumentalitate (mai ales în partea a III-a, *Magicianul*), care uimește prin puterea de sugestie și prezența figurilor retorice la care se recurge în acest sens. Toate acestea, împreună cu contextul istoric în care a apărut lucrarea și simbolul atribuit titlului ales, contribuie la încadrarea lucrării în categoria estetică a tragicului.

BIBLIOGRAFIE

ANGI, Ștefan, *Site de in. Scrieri despre muzică*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2013

COSMA, Viorel, *Muzicienii din România*, vol. 2, Editura Muzicală, București, 1999

GARAZ, Oleg, „Dora Cojocaru”, în: *Poetica muzicală în convorbiri*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003

SANDU-DEDIU, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002