

Potențialul germinativ al aluziilor și citatelor muzicale. Studii de caz din creația unor compozitori români

OLGUȚA LUPU

Universitatea Națională de Muzică din București
ROMÂNIA*

Rezumat: Încă din cele mai vechi timpuri, muzica preexistentă a reprezentat un strat germinativ care a generat noi entități muzicale. Așa cum inspirat afirmă compozitorul Dan Dediu, „muzica naște muzică”. În cazul particular al utilizării unor aluzii sau citate muzicale, ansamblul de conotații asociate acestora are potențialul de a crea un spațiu de interferență ce poate amplifica reverberațiile semantice ale noii lucrări. Uneori, amprente muzicale din alte spații sau timpuri sunt așezate în vitrină, la vedere. Alteori, sunt deliberat ascunse, transformate în energii subterane, asemenea unor rizomi nevăzuți ce hrănesc organismul muzical din interior. Studiile de caz selectate din creația unor compozitori români (*Narațiune II* de Anatol Vieru, muzica la filmul *Osânda* de Tiberiu Olah și *Triplul Concert „Brahmsodia”* de Dan Dediu) reprezintă câteva ipostaze ale acestui fascinant și fertil dialog dintre trecut și prezent. Din perspectiva relației cu muzica preexistentă, cele trei lucrări alese propun soluții diferite: Vieru utilizează o muzică foarte cunoscută, dar cu conotații extra-muzicale subtile, ce conduc la ideea unei forme de discretă dizidență, Olah integrează un colind arhicunoscut, dar, dat fiind contextul politico-ideologic, îl camuflează permanent, prin mijloace componistice moderne, iar Dediu își construiește propria muzică pornind de la fragmente din muzica lui Brahms, punând astfel în evidență organicitatea creației compozitorului german.

Cuvinte-cheie: citat muzical, aluzie muzicală, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Dan Dediu.

1. Introducere

În marele atlas al muzicii, compozitorii încearcă să își configureze un teritoriu cât mai personal, cu un relief cât mai distinct. Dar particularitatea teritoriilor muzicale este absența unor granițe ferme. Universul muzical este elastic, permeabil și într-o continuă expansiune. Între diversele teritorii muzicale există vaste rețele de conexiuni, pe care le putem descrie și prin termenul de *intertextualitate*. Teritoriul fiecărui compozitor este irigat de izvoare transformate uneori în râuri sau fluvii care provin din alte teritorii – unele mai apropiate, altele – mai îndepărtate în timp sau spațiu. După cum afirmă și Daniel Barenboim într-un volum apărut în 2008, „Totul este interconectat”/„Everything is connected”, există un permanent schimb de idei, concepte, povești și personaje, stileme și sintagme, muzicale și extramuzicale, deopotrivă. Pentru că elementele care alimentează teritoriile muzicale nu provin doar din domeniul muzical, ci din toate celelalte domenii – artistic,

*olguta.lupu@unmb.ro.

științific, social, istoric etc., singura particularitate fiind faptul că sunt convertite în sunet.

Încă din cele mai vechi timpuri, muzica preexistentă a reprezentat un strat germinativ care a generat noi entități muzicale. Așa cum inspirat sintetizează compozitorul Dan Dedi (2012, p. 42), „muzica naște muzică”¹. Julia Kristeva și Roland Barthes, fondatorii intertextualității, merg chiar mai departe și consideră că orice text este compus dintr-o multitudine de citări: „Orice text este construit ca un mozaic de citate; orice text este absorbția și transformarea unui alt text” (Kristeva, 1966/1969, p. 85); „Textul este o țesătură de citate extrase din nenumăratele centre culturale” (Barthes, 1968/1977, p. 146).

Referitor la această perspectivă, a citatului ca omniprezență într-un text, cred că e necesar să ne întrebăm: oare toate elementele care pot fi identificate ca fiind „preluate” îndeplinesc și condiția de „cită”? Definiția dată citatului de David Metzger (2003, p. 384) – „plasarea unor părți ale unei piese preexistente într-o nouă compoziție sau interpretare – rămâne destul de ambiguă în această privință. În opinia mea, pentru ca o structură să poată fi receptată ca citat sau aluzie, *originile acesteia trebuie să fie clar trasabile*, depășind nivelul „locului comun” și plasându-se pe un palier superior, în sensul asocierii directe cu o anumită lucrare muzicală. Uneori, compozitorul însuși subliniază această descendență. Alteori, sarcina cade pe umerii receptorului, situație în care gradul de recognoscibilitate devine direct proporțional cu bagajul muzical al acestuia, niciun citat neputând fi identificat ca atare de către toți receptorii potențiali, după cum remarcă John Fallas (2007, p. 5).

În cazul în care trasabilitatea identității (adică a relaționării fragmentului muzical cu o lucrare anume) este o condiție îndeplinită, conotațiile și semnificațiile asociate citatului sau aluziei muzicale au potențialul de a crea un spațiu de interferență ce poate amplifica reverberațiile semantice ale noii lucrări. Așa cum subliniază David Metzger (citată în Wiens, 2008, p. 383), „Atunci când un muzician împrumută dintr-o piesă, el sau ea se bazează nu numai pe o melodie, ci și pe asociațiile culturale ale piesei respective. [...] Aceste manipulări oferă un mijloc de a comenta pe teme culturale și de a reconfigura relațiile culturale fundamentale.”

O parte din farmecul utilizării citatelor și aluziilor muzicale rezidă în faptul că, oricât de familiar ne-ar fi citatul sau aluzia, receptarea se va face într-un context diferit de cel original, ceea ce va crea premisele *alterității*. Prin urmare, orice citat va fi o ipostaziere a cuplului *familiaritate-alteritate*. Dacă *familiarul* se atașează primului aspect (identitatea), formând o platformă comună între compozitor și (anumiți) receptori, *alteritatea* stă la baza celui de-

¹ Compozitorul amintește de procedee precum folosirea ca punct de plecare a unui cantus firmus, a unei teme etc.

al doilea aspect: *defamiliarizarea*². Proces esențial și chiar scop al demersului artistic, *defamiliarizarea* înseamnă a propune un alt unghi de vedere, un alt mod de percepție.

În acest sens, secolul XX a fost martorul unor schimbări dramatice de perspectivă în ce privește relația compozitorului cu trecutul artei sonore: dacă în anii '50 serialismul integral, în evoluția sa vectorială, respingea orice dialog cu trecutul, începând cu anii '60 s-a produs o reacție de sens contrar, recuperatorie, citatul sau aluzia devenind o modă dusă uneori la extrem prin tehnica colajului. Dar pentru a beneficia de valențele extra-muzicale ale citatului nu este suficientă doar inserarea acestuia în chip de reper auditiv. E necesară crearea unor relații, a unor conexiuni, a unui raport între citat (ca parte) și lucrare (ca întreg). Iar raportul se stabilește prin formularea unei atitudini, care poate merge de la afirmare (citatul reprezintă lucrarea, îi sprijină sensul, consonează cu ea) la negare (citatul este deformat, parodiat, pus într-un context divergent) sau la problematizare (reflecție, dezbatere, punere în discuție – atitudinea cea mai germinativă în procesul de defamiliarizare).

Trebuie luat în considerare și *gradul de integrare, de absorbție, de expansiune* a citatului în opera muzicală, ce poate varia de la utilizarea episodică la tratarea ca element generator, determinant și „contaminant” al întregului discurs. Gradul de integrare / expansiune este direct corelat cu *numărul și eterogenitatea* citărilor. Pentru că o lucrare muzicală are o capacitate limitată de absorbție, determinată de balansul dintre unitate și eterogenitate. O extremă diversitate a materialului va conduce inevitabil la scăderea gradului de coerență, în pofida recognoscibilității fragmentelor inserate. Totodată, o insuficientă clarificare a relației dintre citat/aluzie și lucrare poate conduce la perceperea citatului ca o realitate încorporată mecanic, quasi-arbitrar, aleator, așa cum remarcă J. Peter Burkholder (2001): „Dovada împrumutului este incompletă până în momentul în care se poate demonstra un scop. Dacă nu se poate stabili nicio funcție pentru materialul împrumutat, utilizarea acestuia rămâne un mister, iar asemănarea poate fi întâmplătoare. Folosirea materialului împrumutat ca temă, element structural sau punct proeminent clarifică funcția acestuia.”

Un alt aspect de care ar trebui să ținem cont este vizibilitatea citatului. Uneori, amprente muzicale din alte spații sau timpuri sunt așezate în vitrină, la vedere. Alteori, sunt deliberat ascunse, transformându-se în energii subterane, asemenea unor rizomi nevăzuți ce hrănesc organismul muzical din interior.

Studiile de caz selectate din creația unor compozitori români reprezintă câteva ipostaze ale acestui fascinant și fertil dialog dintre trecut și prezent.

² Termen întrebuintat pentru prima dată de Viktor Shlovsky (1917), în esul „Art as technique”. Shlovsky consideră că *defamiliarizarea* (a vedea în alt mod ceea ce pare familiar) este, mai mult sau mai puțin, obiectivul oricărei arte, trasând sursa ideii până la Aristotel („limbajul poetic trebuie să pară ciudat și minunat” – Shlovsky, 1917/1965, p. 783).

2. Citatul în creația lui Anatol Vieru. Studiu de caz: *Narațiune II* pentru saxofon și orchestră (1985)

Anatol Vieru utilizează adesea citate muzicale, multe dintre acestea aparținând zonei muzicii tradiționale, în special foclorului copiilor – ceea ce introduce un amestec de ludic, puritate, ingenuitate și nostalgie. În *Jocuri* pentru pian și orchestră (1963), Vieru inserează în secțiunea *Joc de copii* cântecul *Paparuda*, într-o variantă pulverizată, fărâmițată, dar reperabilă auditiv. În *Scoica* (1981), intitulată inițial *Monografia satului Sârbova*, citează 70 de melodii din colecția lui Nicolae Ursu; de data aceasta, deși melodiile apar în varianta originală, sunt „ascunse” prin suprapunere (până la 15 voci) și intensitatea extrem de scăzută (*pppp sul tasto*), rezultatul fiind, după cum spune chiar Vieru (1993, p. 178), un *zgomot alb*, în care se pot discerne din când în când anumite fragmente disparate; uneori, câte o melodie este proiectată în prim-plan prin schimbarea intensității (*forte*). Iar în *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră* (1987) apar, în partea a III-a, fragmente melodico-ritmice ce trimit la cântece precum bicordia *Lună, lună nouă, Melc, melc codobelc* sau *Sorcova veselă*.

Citatele provenind din muzica cultă sunt selectate dintr-o perioadă ce baleiază între Baroc și creația contemporană. *Museum Music* (1968) pentru clavecin și orchestră ia ca punct de plecare și de referință *Preludiul în Do major* din caietul I al *Clavecinului bine temperat* de J. S. Bach. În *Sita lui Eratostene* (1969), concepută „ca o comedie cu numere prime” (Vieru, 1993, pp. 215-217)³, fiecărui număr prim îi este atribuită o altă structură muzicală; pentru numerele prime de la 11 la 37, Vieru asociază citate extrase din *Sonata Lunii* de Beethoven (nr. 11), *Melodii lăutărești* de Sarasate (nr. 13), *Concertul pentru clarinet* de Mozart (nr. 17), *Trio-ul în do minor* de Beethoven (nr. 19), *Partita în Sol* pentru violoncel de Bach (nr. 23), continuând cu fragmente din lucrări proprii sau ale contemporanilor. În lucrarea *Screen / Ecran* (1970), după secțiunea de aur apar frânturi din *Poemul extazului* de Scriabin (Vieru fiind un mare admirator și cunoscător al creației compozitorului rus), iar în *Țara de piatră* (1972) sunt utilizate melodii din lucrări proprii: două din oratoriul *Miorița* (1957) și una din *Rezonanțe Bacovia* (Vieru, 1993, pp. 218, 220).

În lucrarea *Narațiune II* pentru saxofon și orchestră (1985), Vieru creează un dialog multistratificat cu trecutul, prin inserarea repetată a cântecului *Frère Jacques*. La prima apariție este expus de trei ori: la trompetă (Fig. 1), din nou

³ Prin aplicarea procedurii *sitei lui Eratostene*, succesiunea numerelor întregi este convertită în succesiunea multiplilor numerelor prime (de exemplu, numerele 4, 8, 12, 16 etc. sunt socotite reapariții ale lui 2). Vieru alocă fiecărui număr o durată de 3-4 secunde, impactul structurii muzicale asociate fiind invers proporțională cu numărul de apariții ale numărului prim respectiv. În cazul numerelor cărora le sunt asociate citate, ori de câte ori apare un multiplu al acestora lucrarea citată își continuă derularea. După cum remarcă autorul, lucrării i s-a reproșat discursul „dadaistic”, „divorțul dintre macro și microstructură”.

la trompetă, în dialog în stretto și variantă inversată cu flautul piccolo (m. 39-43) și, deja sensibil deformat, la saxofonul solo (Fig. 2).



Fig. 1 Anatol Vieru, *Narațiune II*, m. 35-38 (extras)



Fig. 2 A. Vieru, *Narațiune II*, m. 44-50 (extras)⁴

Apoi citatul este expus fragmentar și totodată deformat, prin introducerea cvartei lidice (Fig. 3).



Fig. 3 A. Vieru, *Narațiune II*, m. 162, 167 (extras)

La următoarea apariție completă, traseul este alterat prin augmentare ritmică și condensare melodică, intervalele cântecului fiind transformate în microtonii (Fig. 4).



Fig. 4 A. Vieru, *Narațiune II*, m. 170-180 (extras)

În continuare, citatul apare doar fragmentar (m. 185-190), fiind din ce în ce mai pulverizat în eșantioane, caracterizate în general prin aceeași restrângere

⁴ În partitură, marea majoritate a notelor au alterații care indică execuția cu $\frac{1}{4}$ de ton mai sus.

intervalică (m. 219-220, 225-227, 281-287). În penultima apariție, citatul, din care e expus doar incipitul, pare absorbit în pulsația ritmică ce caracterizează secțiunea B a lucrării (Fig. 5).



Fig. 5 A. Vieru, *Narațiune II*, m. 301-303 (extras)

În ultima expunere, citatul este readus în varianta intervalică originală, dar cu ritm uniform de pătrimi (Fig. 6), amintind de invențiunea pe un ritm uniform de optimi din *Wozzeck* de Berg.



Fig. 6 A. Vieru, *Narațiune II*, m. 365-380 (extras)

Narațiune II reprezintă o convergență a mai multor caracteristici rare, ceea ce o transformă într-o lucrare unicat (Lupu, 2016a). În primul rând, are la bază melodia – formă de organizare muzicală străveche, dar utilizată cu multă reținere în mare parte a secolului XX. Apoi, Vieru nu utilizează o melodie proprie, ci citează un cântec extrem de cunoscut în toată zona europeană (*Frère Jacques*), care trezește un amestec de emoții și gânduri ce trimit la universul copilăriei (nostalgie, ingenuitate, spirit ludic). O rețea de corelații care, în cazul melomanului mai avizat, se îmbogățește și cu inversarea de sens operată de Mahler în *Simfonia I*, prin care cântecul (adus în minor) capătă conotații apăsătoare, chiar tragice⁵. Vieru (1993, p. 280) se joacă astfel cu memoria noastră, pe care o consideră „o formă a imposibilului: a merge înapoi în timp, dar numai mergând înainte în timp real”.

În plus, Vieru nu folosește mai multe citate (cum procedează în general), ci unul singur, care devine astfel esența, firul roșu conducător ce dă sens lucrării, situație pe care o mai întâlnim în creația sa doar în cazul piesei *Muzeu muzical*. Însă melodia citată aici nu este doar o structură muzicală, ci are un text asociat (Tabel 1), care se remarcă prin conținutul satiric, nespecific unui cântec pentru copii.

⁵ O altă formă a acestui joc ar putea fi folosirea insistentă a acordului Major-minor (corzi, ms. 6-13, 15-28, 30-31 etc., apoi într-o formă arpeggiată la chitară, ms. 8-69, 93-97 etc., apoi din nou la corzi, m. 366-400, 409-final).

Versurile în limba franceză	Variantă de traducere a versurilor în limba română
<i>Frère Jacques (x 2)</i>	<i>Frate Ioane, (x 2)</i>
<i>Dormez vous? (x 2)</i>	<i>Tot mai dormi?, (x 2)</i>
<i>Sonnez les matines, (x 2)</i>	<i>Clopotele sună, (x 2)</i>
<i>Ding, ding, dong. (x 2)</i>	<i>Ding, ding, dong. (x 2)</i>

Tabel 1 Textul cântecului *Frère Jacques*

Vizavi de acest conținut, s-au făcut o sumedenie de speculații, de la posibile legături între eroul cântecului și un celebru călugăr chirurg, Frère Jacques Beaulieu, 1651–1720 (o ipoteză susținută de Bourdin, 1917, recent cercetată – dar neconfirmată – de J. P. Ganem și C. C. Carson, 1999), ori eventuale conexiuni cu stilul de viață prea confortabil al călugărilor iacobini (David & Delrieu, 1988), până la afirmația că paternitatea cântecului îi aparține lui Rameau (Bouissou, 2014). Pentru a întregi imaginea de ansamblu, e necesar să ne reamintim că Vieru a creat această lucrare în plină perioadă totalitară a regimului comunist, la doar un an după ce opera sa, *Praznicul calicilor*, fusese interzisă la scurt timp după premiera din 1984, din cauza textului conspirativ⁶. În acest context, textul dobândește, în opinia mea, semnificații ce transcend satiricul, situându-se într-o zonă a mesajului subversiv și devenind o sosie nedepistată a cântecului interzis pe atunci *Deșteaptă-te, române / Din somnul cel de moarte*, rostit însă (mental, desigur) nu în limba română, ci în franceză, o limbă de largă circulație în România acelor vremuri, ceea ce permitea ca înțelesul ascuns să fie decriptat de mulți ascultători. Dacă opera sa nu reușise să păcălească vigilența cenzurii, iată că o aparent nevinovată „povestire” (*Narațiune II*) izbutește.

Dar care este oare sensul tuturor transformărilor prin care trece cântecul citat? Ceea ce rezultă este un proces de deformare cu tente tragic-grotesci, pe de o parte prin comprimare intervalică, pe de altă parte prin înlocuirea cvartei perfecte cu cvarta mărită – posibilă adaptare a cântecului francez la „codul genetic” al intonațiilor specific românești. Paradoxal, recuperarea finală a structurii intervalice inițiale, pe fondul uniformizării ritmice, nu reprezintă o învigorare, o apropiere de profilul original, ci, dimpotrivă, o nivelare, o aplatizare lipsită de viață. Curba transformărilor, potențată de simplitatea

⁶ Deși terminată în 1980, opera este prezentată în primă audiție abia în 24 iunie 1984, după ce compozitorul acceptase să schimbe titlul în *Pedeapsa* și să opereze anumite „ajustări” cerute de cenzură (Băscă, 2006, pp. 94, 96; Cosma, 1991, p. 61). După premieră, lucrarea este interzisă (Marghita, 2016), fiind din nou reprezentată abia după evenimentele din 1989 (în 10.11.1990, la Hebbel Theater din Berlin). Dar preocupările lui Vieru merg în aceeași direcție, compozitorul continuând să compună, în perioada 1982-1984, trei mini-opere cu conotații satirice, inspirate din creația lui Caragiale (*Telegrame, Temă cu variațiuni, Un pedagog de școală nouă*). *Narațiune II*, a cărei primă audiție are loc în 1985, se situează în proximitatea acestor creații de operă și împrumută, în opinia mea, din caracterul lor subversiv.

melodiei, este cât se poate de deprimantă – o posibilă imagine muzicală a opresiunii și dezumanizării, a renunțării la speranță (posibil asociată, cum spuneam, imnului *Deșteaptă-te, române*). Dacă structura muzicală a citatului ar fi fost mai complexă, alterarea ei nu ar fi avut același impact. Așa însă, deformarea grotesc-tragică de pe parcursul lucrării ajunge să fie percepută cu o acuitate dureroasă. În opinia mea, *Narațiune II* devine astfel o lucrare dizidentă, în care Vieru face dovada că stăpânește arta disimulării în muzică a propriilor gânduri, o artă pe care e posibil să o fi învățat de la Prokofiev⁷ și Șostakovici⁸. Și ne oferă, peste timp, mărturia unei rezistențe de tip intelectual, discrete, aproape apolinice, dar care poate fi decriptată adecvat de ascultători și, mai presus de toate, conferă compozitorului o demnitate și o frumusețe umană aparte.

3. Aspecte ale prezenței citatului în creația lui Tiberiu Olah. Studiu de caz: muzica la filmul *Osânda* (1976)

Mereu preocupat de raportul dintre tradiție și inovație, Olah a fost un căutător și un descoperitor al comorilor ascunse în lucrările din alte timpuri. Ceea ce căuta Olah în aceste lucrări nu ținea de vreo epocă stilistică anume. Dimpotrivă. Analizele sale mergeau dincolo de particularitățile unui stil anume și aveau ca scop surprinderea logicii interioare, a conexiunilor care asigurau soliditatea și unicitatea lucrării. O parte din investigațiile sale s-au concretizat în câteva studii remarcabile prin originalitatea abordării, despre creația lui Schubert, Bartók, Webern și Enescu, lăsând astfel să transpară o parte a afinităților sale elective. Dar numai o parte a călătoriilor sale prin istoria muzicii e oglindită în scrierile sale. De cele mai multe ori, spațiul său de reflecție era reprezentat chiar de perimetrul muzicii, cel în care Olah se simțea, de altfel, cel mai confortabil. Anumite lucrări ale sale sunt concepute ca spații de contemplare, analiză și dialog cu opusuri ale altor compozitori (Lupu, 2023, 2021, 2016b, 2015, 2014): *Evenimente 1907* (1972), *Simfonia a III-a „Metamorfoze pe Sonata Lunii”* (1989), *Obelisc pentru Wolfgang Amadeus – concert pentru saxofon și orchestră* (1991) și *Simfonia giocosa (!?)* (1991)⁹.

De această dată am preferat să selectez un exemplu din muzica sa de film și m-am oprit la *Osânda*, filmul inspirat de romanul interbelic *Velerim și Veler*

⁷ După cum indică D. Jaffé (1998, p. 172), partea a doua a *Sonatei a VII-a pentru pian* de Prokofiev, căreia i s-a acordat Premiul Stalin, conține o aluzie destul de clară la liedul schumannian „Wehmut”/„Tristețe”, din „Liederkreis” op. 39.

⁸ A se vedea utilizarea melogramei DSCH în *Simfonia a X-a* sau în *Cvartetul nr. 8*, ca posibil simbol al rezistenței prin retragerea în universul interior.

⁹ Olah tatonase ideea în mai multe rânduri, în diverse registre expresive: *PaROdiSSINiana* (1973) – concepută ca o glumă muzicală pe teme de Rossini -, *Metamorfoze pe un Capriciu de Paganini* (1980), *Armonii IV* (1981) – care citează un fragment din *Simfonia de cameră* de Enescu –, dar opusurile ultimei perioade se singularizează prin forța dramatică deosebită.

Doamne al lui Victor Ion Popa, ce abordează tema stigmatizării. Pentru Tiberiu Olah, este cea de-a 27-a experiență în lumea filmului și una din cele mai mari reușite ale sale în acest domeniu. Manlache Preda, un uriaș cu suflet de copil, interpretat de Amza Pellea, se întoarce acasă după 10 ani de ocnă și doi ani pe front. Nu are altă dorință decât aceea de a trăi normal, iar frumoasa poveste de dragoste ce se înfiripă între el și Rusanda, interpretată de Ioana Pavelescu, îl face să spere că acest lucru ar fi posibil.

Principalele teme muzicale ale filmului se identifică cu personajul și destinul său tragic. Îl însoțesc pe Manlache încă de la prima sa apariție. Olah surprinde în aceste două teme (Fig. 7 și Fig. 8) candoarea de copil a lui Manlache, tandrețea și duioșia sa, forța sa blândă, capabilă de o iubire puternică și statornică.



Fig. 7 Tiberiu Olah, *Osânda*, scena nr. 1b („Generic”), ms. 1-8 (reducție)



Fig. 8 T. Olah, *Osânda*, scena nr. 1b („Generic”), secțiunea A, ms. 1-8 (reducție)

Dar aceste două teme, deosebit de frumoase, reprezintă doar nivelul cel mai clar perceptibil, de suprafață al muzicii. În filmul *Osânda* există încă un personaj muzical. Este chiar colinda care a dat numele romanului – *Velerim și Veler Doamne* (Fig. 9) și care reprezintă un model de împletire a contrariilor (binar și ternar, traseu unduit ascendent și descendent, pendulare major-minor).



Fig. 9 Colindul *Velerim și Veler Doamne*

Însă, pentru că în acele vremuri colindele nu erau permise, Olah, care era foarte mucalit de felul lui, găsește o modalitate de a fenta cenzura. Colinda e prezentă în partitură în jumătate din structurile muzicale utilizate, transformându-se astfel în cel mai puternic și totodată discret factor de coeziune. Dar publicul nu o aude. Cum realizează Olah acest lucru? Ascunzând colinda prin suprapuneri și fragmentări.

În film, auzim colindul ca atare doar la începutul scenei „Manlache cu copilul”, cântat de băiatul Vasile, dar cu abateri de la versiunea originală. Însă colindul apare, discret, în jumătate din structurile utilizate, îndeplinind rolul unei teme cu infinite valențe, într-un mod ce amintește de personajele muzicale lisztiene, dar și de variatele și uneori contradictoriile ipostaze în care apar anumite teme la Beethoven, Schumann, Brahms sau Rahmaninov. Iar procedeele moderne aplicate colindului constituie o demonstrație a viziunii lui Olah privind utilizarea folclorului în muzica simfonică, ce poate merge „până la transformările cele mai radicale”¹⁰. Astfel, utilizează diverse imitații și suprapuneri, al căror efect este la granița dintre polifonie imitativă, eterofonie și textură transparentă, diatonică, așa cum reiese din exemplele de mai jos:

- suprapunere 3 voci, cu imitații în *stretto* (Fig. 10);



Fig. 10 T. Olah, *Osânda*, scena nr. 2b („Dialog Manlache – Pleșa”), ms. 4-7, trompete (extras)

¹⁰ Potrivit lui Olah (1965/2008, p. 49), transfigurarea folclorului „poate să ajungă până la transformările cele mai radicale, unde compozitorii [...] ajung, în unele cazuri, la un limbaj personal, nou, inedit.”

- suprapunere de 4 voci, cu început sincron și decalaj ulterior (Fig. 11);



Fig. 11 T. Olah, *Osânda*, scena nr. 2b („Dialog Manlache – Pleșa”), reper A [+3], fl. și cl. în Sib (extras)

- suprapunere 3 voci, fiecare voce începe într-un alt moment al colindului (Fig. 12).



Fig. 12 T. Olah, *Osânda*, scena nr. 2b („Dialog Manlache – Pleșa”), reper B, tr. (extras)

- suprapunere la 4 voci a unor fragmente din colind, fiecare voce începând într-un alt moment al colindului (Fig. 13);



Fig. 13 T. Olah, *Osânda*, scena nr. 7b („Hoții de cai”), reper 2 [+6], fl. și cl. în Sib (extras)

- textură densă, imitație la secundă mică (semiton), în *stretto* la un timp, cu finalul foarte augmentat (Fig. 14 și Fig. 15 – ms. 7-14). Aceeași suprapunere a colindei în 6 straturi, în canon foarte strâns, este utilizată de Olah în scena tentativei de viol, iar rezultatul este o muzică ce dă fiori.



Fig. 14 T. Olah, *Osânda*, scena nr. 23 („Jandarmii și lupii”), ms.1-6, lemne/coarde (extras)

- 5 voci suprapuse în imitație *stretto* la un timp și o a 6-a voce în versiune augmentată (Fig. 15, m. 15 și Fig. 16, ms. 16-18), urmată de un final foarte augmentat (Fig. 16, ms. 19-24).

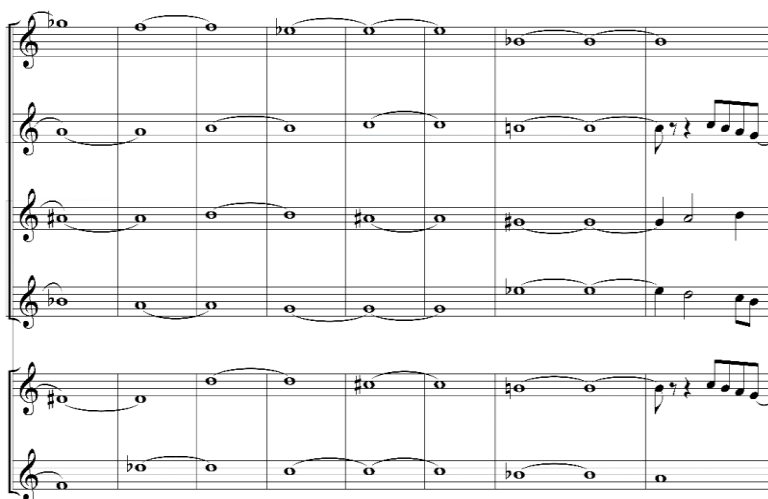


Fig. 15 T. Olah, *Osânda*, scena nr. 23 („Jandarmii și lupii”), ms. 7-15, lemne/coarde (extras)



Fig. 16 T. Olah, *Osânda*, scena nr. 23 („Jandarmii și lupii”), ms. 16-24, lemne/coarde (extras)

- textură transparentă, diatonică, rezultată din combinarea (permutarea) sunetelor tetracordului inițial într-o suprapunere la 4 voci (lemne – Fig. 17), ori din combinarea sunetelor celor două tetracorduri.

Fig. 17 T. Olah, *Osânda*, scena nr. 25 („Operația”), m. 1, fl. și cl. în Sib (extras)

În scena finală a filmului, Manlache este împușcat în spate, în timp ce urcă muntele către mormântul și crucea Rusandei, pe care chiar el o cioplise. E o scenă cu un puternic simbolism cristic, pentru care Olah chiar folosește, în manuscrisele sale, subtitlul „Golgota”. Pentru această scenă finală, Olah apelează tot la colindul *Velerim și Veler Doamne*. Dar, pentru că aici avea nevoie de o melodie, iar colindele erau, după cum am spus, prohibite, Olah găsește o altă soluție: utilizează doar versurile colindei (din care elimină refrenul *Velerim și Veler Doamne*, cel mai probabil din motive ideologice, pentru a evita rostirea cuvântului interzis *Doamne*), cărora le asociază o muzică imaginată de el. Însă cele două versuri rămase sunt suficient de elocvente:

După dealul cea mare, Răsărit-a mândrul soare. Practic, aceste două versuri condensează destinul lui Manlache: pe de-o parte, imensa lui suferință (*dealul cea mare* pe care tocmai îl urcă, Golgota); pe de altă parte, speranța lui de a surmonta osânda, de a duce o existență obișnuită, simplă (*Răsărit-a mândrul soare*), și modul în care, până la urmă, speranța lui se împlinește, însă doar prin trecerea în veșnicie.

Astfel, pe lângă planul muzical vizibil – liric, cantabil, accesibil –, Olah creează un plan de adâncime – modern, cu accente avangardiste, în care citatul folcloric de la care pornește este camuflat în texturi, eterofonii și polifonii dense, agrementate cu efecte instrumentale sugestive, în așa fel încât pot fi decelate doar ecouri transfigurate ale sursei originare. Prin utilizarea extensivă și totodată extrem de subtilă a colindului, Olah obține nu doar acea coerență interioară, ci adresează și o reverență autorului romanului inspirator, în care colindul respectiv joacă un rol de prim ordin¹¹. Și, mai presus de toate, ne oferă cheia de înțelegere a sensului profund al romanului și filmului omonim, în care colindul reprezintă esențializarea destinului lui Manlache și proiectarea acestuia într-o dimensiune supraumană, ce transcende timpul.

4. Aspecte ale prezenței citatului în creația lui Dan Dediu. Studiu de caz: *Triplul Concert „Brahmsodia”* (2020)

Pentru Dan Dediu, muzica este, înainte de toate, conținut, substanță, mesaj îmbrăcat în haine sonore. Câteva din declarațiile sale configurează o *ars poetica* ce se sprijină pe trei piloni:

1. comunicare – „expresia constituie baza compoziției muzicale”; „opera de artă este făcută în primul rând să placă și să spună ceva” (Dediu, 2012, pp. 25, 74);

2. relevanță – „arta adevărată” este cea „care pune probleme”, care păstrează „diversitatea lumii, complexitatea ei” (Dediu, în Rădulescu, 2008/2018, p. 195);

3. adevăr – „pe mine nu mă interesează să găsesc sunete noi, ci sensuri adevărate revelate în căi muzicale inedite” (Dediu, în Apostu, 2016/2018, p. 220).

În crearea universului său sonor, ajuns la aproape 200 de ópusuri, Dediu explorează nu doar domeniile artistice (muzical, plastic, literar, cinematografic etc.), ci și gândirea filosofică și științifică, extrăgând idei pe care le metabolizează și le transformă în afluenți care îi hrănesc inspirația și îi conferă acea imprevizibilitate, acea mobilitate devenită pecete stilistică. „Îmi place să explorez în alte forme artistice, dar și în gândirea filosofică și științifică. Mă

¹¹ În romanul lui Victor Ion Popa, colindul „Velerim și Veler Doamne”, ce constituie un punct de orgă prin cele peste 10 apariții asociate eroului principal, semnifică inocența lui Manlache, nostalgia copilăriei, tandrețea, sensibilitatea și vulnerabilitatea sa, speranța unei vieți mai bune, care se tot amână, metamorfozându-se în trecerea la cele veșnice.

inspiră și îmi dă idei. Indiferent sub ce formă, că e filosofie, fizică, film, fotografie (ca să mă păstrez în orizontul literei f) sau orice altceva, absorb informații și cunoaștere din mai multe surse pe care încerc să le adaptez în compoziție” (Dediu, în Apostu, 2016/2018, p. 217). Astfel, construiește rețele plurivalente de corelații muzicale și extra-muzicale, în care se împletesc timpuri și spații diferite și în care fiecare ascultător se regăsește pe sine, cu propria sa istorie subiectivă.

Unul dintre aspectele care facilitează înțelegerea muzicii sale este construirea unor repere accesibile diverselor categorii de public. În acest sens, Dediu apelează destul de frecvent la citate sau aluzii muzicale, pe care le utilizează în versiuni mai îndepărtate sau mai apropiate de cele originale. Uneori, originea și chiar existența citatelor și aluziilor rămân nedezevăluite, compozitorul oferind ascultătorului satisfacția descoperirii. Alteori, prezența acestora este subliniată încă din titlu, cum este cazul lucrărilor *Wagner Under – ConcertOpera op. 157* (Rădulescu, 2018) sau *Brahmsodia – Triplu concert pentru vioară, violoncel și pian op. 169*.

În acest triplu concert, Dediu ne propune o călătorie în spirală către miezul muzicii brahmsiene (Lupu, 2024). După cum mărturisește compozitorul (Dediu, 2020), lucrarea s-a născut din „admirația față de diversitatea muzicii lui Brahms, capabilă de a accesa atât zone de expresie rafinată – ca în op. 116, 117 și 118 –, cât și zone fruste, populare și accesibile – ca în *Dansurile ungare* și *Wiegenlied*.”

De-a lungul celor trei mișcări, tectonica lucrării este din ce în ce mai accentuată. În prima parte, materialul brahmsian este inclus ca un strat *readymade* (Dediu, 2020), sub forma unor aranjamente pentru trio-ul solist. În a doua parte, câteva rune sonore brahmsiene sunt utilizate pentru a genera teme proprii, cu o personalitate diferită. Iar în mișcarea finală, Dediu transcende granițele naționale sau etnice, într-un traseu quasi-circular ce reliefează și celebrează diversitatea și totodată compatibilitatea diferitelor ethosuri muzicale.

Voi prezenta mai detaliat câteva aspecte din partea secundă, intitulată *Brahmsian Tardigrades* și inspirată de fascinantele organisme microscopice, cu patru perechi de picioare, numite și *mici urși de apă* (little water-bears) datorită înfățișării și mediului în care trăiesc. Aceste creaturi se caracterizează printr-o rezistență cu totul specială la condiții extreme; din câte se cunoaște, sunt singurele animale care pot supraviețui în cosmos. De asemenea, își pot suprima metabolismul pentru a face față temperaturilor extreme sau radiațiilor.

Convertită în muzică, ideea ia înfățișarea unor „motive melodice și ritmice” extrase din cele trei piese brahmsiene citate în partea I, cărora li se adaugă „câteva motive din alte piese aparținând aceluiași ciclu pianistic” (Dediu, 2020). Dar de această dată Dediu apelează rareori la motive sau

fragmente recognoscibile. Pornind de la particule sonore brahmsiene, construiește teme muzicale proprii, a căror expresie este diferită.

În cele ce urmează, mă voi opri asupra unei singure teme, care apare în repriza (inversată) a părții secunde, înainte de reluarea temei a II-a.

Această a III-a temă, foarte cantabilă (expusă prima dată în măsura 177), va domina ultima suprafață a mișcării (Fig. 18).



Fig. 18 Dan Dediu, *Brahmsodia*, partea a II-a, tema a III-a, ms. 264-272, v-ra solo (extras)

După cum putem constata, tema a III-a este un model de virtuozitate componistică, fiind alcătuită practic dintr-un singur motiv, variat prin inversare, recurență sau recurență inversată (Fig. 19 și Tabel 2).

motivul 1		motivul 1
motivul 2		= motivul 1 inversat
motivul 3		= motivul 1 inversat și recurent
motivul 4		= motivul 1 recurent (motivul 3 inversat)
motivul 5		= motivul 2 transpus (motivul 1 inversat)
motivul 6		= motivul 3 transpus (motivul 1 inversat și recurent)

Fig. 19 D. Dediu, *Brahmsodia*, partea a II-a, tema a III-a, cu uniformizarea ritmului și a metrului
Tabel 2 Analiza corelațiilor dintre motivele temei a III-a din *Brahmsodia* de Dediu, p. a II-a

Originea motivului generator pare a fi *Romanze* op. 118 nr. 5, în a cărei temă regăsim toate cele trei celule care îl alcătuiesc (Fig. 20 și 21).



Fig. 20 D. Dediu, *Brahmsodia*, partea a II-a, tema a III-a, motivul 1

Fig. 21 Johannes Brahms, *Romanze* op. 118 nr. 5, ms. 1-2

Dar sursa de inspirație a acestei teme nu este singulară. Prin această posibilă poligeneză, Dediu evidențiază multiplele conexiuni motivice ce asigură construcția organică a materialului brahmsian. Prima celulă face aluzie și la *Intermezzo* op. 118 nr. 6, care constituie la rândul său, după cum se știe, o referință la *Dies irae* (Fig. 22 și 23).

Fig. 22 D. Dediu, *Brahmsodia*, partea a II-a, tema a III-a, motivul 1Fig. 23 J. Brahms, *Intermezzo* op. 118 nr. 6, ms. 1-2 (incipit *Dies irae*)

Celula mediană și cea finală pot fi alcătuite din câte patru sunete, caz în care pot deriva din *Intermezzo* op. 118 nr. 4, respectiv din *Intermezzo* op. 118 nr. 2 (Fig. 24-27).

Fig. 24 D. Dediu, *Brahmsodia*, partea a II-a, tema a III-a, motivul 1Fig. 25 J. Brahms, *Intermezzo* op. 118 nr. 4, ms. 67-74



Fig. 26 D. Dediu, *Brahmsodia*, partea a II-a, tema a III-a, motivul 1



Fig. 27 J. Brahms, *Intermezzo* op. 118 nr. 2, ms. 3-4

Însă cea mai importantă filiație rămâne cea cu motivul *Dies irae*, primele 7 sunete ale motivului constituind o variere a secvenței gregoriene, prin permutarea sunetelor 5 și 6. Practic, putem considera că tema a III-a din partea a II-a a *Brahmsodiei* este construită pornind de la acest motiv (Fig. 28). În același timp, camuflarea descendenței pare deliberată, inclusiv datorită deplasării accentelor de pe sunetele impare ale formulei (do-si-do-la) pe cele pare (do-si-do-la).



Fig. 28 D. Dediu, *Brahmsodia*, partea a II-a, tema a III-a, motivul 1
(motivul *Dies irae*, cu permutarea sunetelor 5-6)

Dediu pare a sublinia astfel importanța acestui motiv în cadrul ciclului 118. Pentru că Brahms trimite la *Dies irae* nu doar în *Intermezzo* op. 118 nr. 6, în care folosește primele cinci sunete ale formulei, ci și în *Ballade* op. 118 nr. 5, în care utilizează incipitul întreg, de șapte sunete, pe care îl ascunde însă în finalul temei (ms. 7-9). Faptul că Dediu face aluzie la această citare camuflată, nementionată (din câte știu) în literatura muzicologică, este confirmat de expunerea repetată a citatului (de trei ori, ms. 177-178, 184-185, 275-276) chiar pe sunetele utilizate de Brahms în *Ballade*, pornind de pe mi bemol (Fig. 29-30).



Fig. 29 J. Brahms, *Ballade* op. 118 nr. 3, ms. 6-9 (*Dies irae*)



Fig. 30 D. Dediu, *Brahmsodia*, p. a II-a, ms. 177-178, 184-185, 275-276, pian solo (extras)

Prin astfel de procedee, *Triplul Concert „Brahmsodia”* de Dediu se transformă într-o „meditație despre întreaga tradiție a muzicii clasice savante și drumul spre care se îndreaptă ea în viitor” (Dediu, 2020). În general, despre muzică se scriu studii și articole. În acest concert, Dediu scrie „o muzică despre muzica lui Brahms, deterritorializând această muzică și apoi reteritorializând-o cu același material dizlocat (...) și relocat” (Dediu, 2020). Pe parcursul demersului componistic, analiza minuțioasă a textelor-sursă și inventivitatea debordantă se împletesc permanent. Stratul analitic evidențiază coerența interioară, organicitatea muzicii brahmsiene, congruențele și filiațiile ce leagă lucrări diferite. Iar fascinantul proces de creare a unor trasee sonore inedite, pornind de la particule muzicale existente, dar ajungând la un „cu totul alt limbaj muzical, sens și context decât cel inițial” (Dediu, 2020), este asociat de compozitor cu un concept preluat din biologie – exaptarea, în care o anumită caracteristică își schimbă funcția.

5. Concluzii

Cele trei studii de caz reprezintă tot atâtea ipostaze de utilizare a citatului sau aluziei muzicale.

Anatol Vieru citează *Frère Jacques*, un cântec extrem de cunoscut. Clar recognoscibil inițial, acesta este supus deliberat unui proces de deformare, ceea ce, alături de conotațiile extra-muzicale ale textului subînțeles, îl transformă într-un posibil manifest anticomunist – o formă de discretă dizidență.

În filmul *Osânda*, Tiberiu Olah concretizează muzical titlul romanului lui Victor Ion Popa. Nerecognoscibil ca profil muzical pentru ascultător, dar vizibil pentru muzicianul care analizează partitura, colindul *Velerim și Veler Doamne* este mereu camuflat, fiind clar audibil doar la prima apariție (când e cântat de copil). Prin modul subtil în care reușește să integreze colindul, într-o vreme în care această categorie de cântece era prohibită, dar și prin felul în care subliniază, în finalul filmului, semnificația celor două versuri mai sus amintite, Olah reușește nu doar să sprijine mesajul inițial al scriitorului, ci și să îi amplifice sensul profund, dimensiunea transcendentă, cristică.

În cazul lui Dan Dediu, nu este vorba de un citat propriu-zis, ci de o aluzie menită să accentueze organicitatea creației lui Brahms, prin punerea în evidență a complexe rețele de corelații existente în interiorul uneia sau mai multor lucrări, inclusiv a conexiunilor cu sintagme emblematice din istoria muzicii, cum este secvența gregoriană *Dies irae*. Așa cum remarcă Grimes (2002, p. 392) cu privire la muzica lui Wolfgang Rihm, acest tip de abordare

este și o formă de analiză muzicală ce nu mai necesită verbalizare, ci se bazează doar pe materialul sonor, înțeles ca punct de plecare pentru crearea altor târâmuri sonore¹². Cele două etape, de analiză și de recreare, se împletesc permanent. Este un joc între amintire și imaginație, între „a fost” și „va fi”. Iar rezultatul este o muzică în care ne regăsim, pentru că include pepite ascunse în cotloanele călătoriilor noastre muzicale anterioare. Dar ne și reinventăm, pentru că ne sunt propuse experiențe inedite și fascinante, a căror poeticitate și relevanță rezidă în mare măsură în modul în care vechiul este convertit în nou.

În toate cele trei cazuri, creatorii dau dovadă, pe de o parte, de o excepțională virtuozitate componistică, iar pe de altă parte – de o profundă preocupare pentru fructificarea potențialului germinativ al aluziei sau citatului muzical utilizat, prin care creează coerență și coeziune interioară și proiectează întreaga lucrare la un alt nivel al semnificației.

Referințe

- Apostu, A. (2016). De vorbă cu Dan Dediu. *Muzica*, 6, 3-18. Republicat în Lupu, O. (ed.) (2018), *Dan Dediu sau compoziția ca metaforă și adevăr* (pp. 205-218). București: Editura Muzicală.
- Barenboim, D. (2008). *Everything is connected: The Power of Music*. Great Britain: Weidenfeld & Nicolson.
- Barthes, R. (1977). The Death of the Author (1968). În Heath, S. (Ed.), *Image – Music – Text* (pp. 142-148). New York: Hill and Wang.
- Bâscă, M. (2006). *Anatol Vieru, creația de operă* (Teză de doctorat). Universitatea Națională de Muzică din București. Publicată în 2012 cu titlul *Metamorfoze succesive: Anatol Vieru, creația de operă*. București: Editura Universității Naționale de Muzică.
- Bouissou, S. (2014). *Jean-Philippe Rameau*. Paris: Fayard.
- Bourdin, E. (1917). Un célèbre lithotomiste franc-comtois: Jacques Baulot dit Frère Jacques (1651-1720). *Extrait du bulletin de la Réunion médico-chirurgicale de la 7e région du 15 décembre 1917*. Besançon: Imp. J. Dodivers.
- Burkholder, J. P. (2001). Borrowing. În Sadie, S. (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, 5-41, 2nd edition. London: Macmillan Publishing.
- Cosma, O. L. (1991), Fața necunoscută a lui Ianus: Anatol Vieru – creația de operă. *Muzica*, 1, 57-82.
- David, M., Delrieu, A.-M. (1988). *Refrains d'enfants. Histoire de 60 chansons populaires*. Herscher.
- Dediu, D. (2020), prezentarea lucrării *Brahmsodia* (manuscris).

¹² Similar, *Simfonia a III-a* de Tiberiu Olah este o analiză cu mijloace pur muzicale a *Sonatei lunii* de Beethoven (Lupu, 2016).

Dediu, D. (2012). *Cei 9 „i” sau cum compunem. Posibil ghid de compoziție după metoda ficționalistă*. București: Editura Didactică și Pedagogică.

Fallas, J. (2007). Into the New Century: Recent Holloway and the Poetics of Quotation. *Tempo*, 61, 42, 2-10. Cambridge University Press.

Ganem, J. P. & Carson, C. C. (1999). Frère Jacques Beaulieu: from rogue lithotomist to nursery rhyme character. *J Urol*, Apr., 161(4), 1067-9.

Grimes, N. (2022). Hearing Rihm hearing Brahms: *Symphonie 'Nähe fern'* and the Future of Nostalgia. În Grimes, N. & Reuben, Ph. (ed.), *Rethinking Brahms* (pp. 375-395). Oxford: Oxford University Press.

Jaffé, D. (1998). *Sergey Prokofiev*. London: Phaidon.

Kristeva, J. (1969). „Le mot, le dialogue et le roman” (1966). În Kristeva, J., *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse* (pp. 82-112). Paris: Seuil.

Lupu, O. (2015). Citatul în *Sinfonia giocosa (!?)* de Tiberiu Olah. În Lupu, O. (Ed.), *Direcții și tendințe în muzica românească și universală după 1990* (pp. 65-79). București: Editura Universității Naționale de Muzică.

Lupu, O. (2016a). Dizidența melodiei în creația lui Anatol Vieru. În Lupu, O. (Ed.), *Repere în muzica românească: Anatol Vieru, Cristina Rădulescu-Pășcu, Dorel Pășcu-Rădulescu* (pp. 44-51). București: Editura Muzicală.

Lupu, O. (2016b). *Symphony No. 3* by Tiberiu Olah – Analysis and reinterpretation of a Beethovenian work. În Kahl, T. & Schippel, L. (Ed.), *Forum Rumänien: Rumänische Musik – Von Hora, Doina und Lautaren: Einblicke in die rumänische Musik und Musikwissenschaft* (pp. 343-353). Berlin: Frank und Timme.

Lupu, O. (2021). Arhitectură și percepție în Obelisc pentru Wolfgang Amadeus de Tiberiu Olah. Jurnalul unei întâlniri. În Rădulescu, A. (Ed.), *Generația de aur a avangardei muzicale românești* (pp. 55-68). București: Editura Universității Naționale de Muzică.

Lupu, O. (2023). *Evenimente 1907* de Tiberiu Olah. Modernism disimulat în muzica unui film istoric. În Lupu, O. (Ed.), *2022 – Convergențe muzicale* (pp. 73-93). București: Editura Muzicală.

Lupu, O. (2024). Amprente ale culturii germane în muzica lui Dan Dediu. În Sandu-Dediu, V. (Ed.), *Tangențe și intersecții. România și Germania în dialog componistic* (pp. 145-185). București: Editura Muzicală.

Marghita, I. (2016). Aspecte ale comicului în creația lirică a lui Anatol Vieru. *Simpozionul de Muzicologie*. București, Universitatea Națională de Muzică din București, 15 aprilie.

Metzer, D. (2003). *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge University Press.

Olah, T. (2008) Folclor și esență (1965). În Lupu, O. (ed.), *Tiberiu Olah – Restituiri* (pp. 46-50). București: Editura Muzicală.

Rădulescu, A. (2008). Interviu cu Dan Dediu despre globalizare și manele. *Muzica*, 4/2008, 60-68. Republicat în Lupu, O. (ed.) (2018), *Dan Dediu sau compoziția ca metaforă și adevăr* (pp. 186-197). București: Editura Muzicală.

Rădulescu, A. (2018). A City Called Wagner. *Musicology Today*, 9, 3 (35), 125-166.

Shlovsky, V. (1965). Art as technique (1917). În Shlovsky, V., *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, ed. Lemon, Lee T. & Reis, Marion J. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Vieru, A. (1993). *Cartea modurilor*. București: Editura Muzicală.

Wiens, C. (2008). Reviewed Work: *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music* by David Metzer. *Music Theory Spectrum*, 30, 2, 382-393. Oxford University Press.