

Flautul – revelația secolului XX în peisajul muzical

Ion Bogdan Ștefănescu

Oricărui iubitor de muzică îi este familiar sunetul de flaut care pare a fi fost dăruit omului într-una dintre glorioasele zile ale Facerii Lumii. Faptul că mitologia atribuie zeilor crearea flautului conferă acestuia o aură divină. Astfel, în mitologia greacă, legenda spune că Pan este cel care ar fi inventat flautul (*flûte de Pan*) pentru a-i desfăta, deopotrivă, pe zei și pe oameni. Fiu al lui Zeus și al Penelopei, zeu al grădinilor și ogoarelor, nelipsit dintre păstori, cu o înfățișare ce provoca spaimă – jumătate om, jumătate țap – Pan, cel îndrăgostit de nimfa Syrinx, fiica zeului râului Ladon, i-a aștinut acesteia calea în pădure. Speriată, Syrinx a fugit și s-a aruncat în apele ocrotitoare ale părintelui său, care a preschimbato pe loc într-o trestie. Vibrațiile acesteia în bătaia vântului i-au părut lui Pan asemenea plânsului nimfei. A tăiat atunci trestia în mai multe bucăți, le-a îmbinat între ele și, cu sufletul îndurerat, a prins a susura cântecul trist al dragostei neîmpărtășite.

O altă legendă a mitologiei grecești ne vorbește despre crearea flautului de către Atena, zeița înțelepciunii și protectoarea artelor. La unul dintre banchetele organizate de zei, se întâmplă ca Atena, într-un moment de inspirație, să reușească a făuri un flaut, dintr-un os de cerb. Zeițele Hera și Afrodita luată în batjocură creația ei, datorită grimasei provocate pe chipul Atenei de suflatul în flaut. Supărată, aceasta se retrase în pădure, unde își oglinde chipul în luciul apei. De-abia atunci înțelese motivul batjocurii suratelor sale: figura sa era într-adevăr ridicolă, cu obrazii umflați de aerul care urma să dea naștere sunetelor. Enervată, Atena aruncă instrumentul și blestemă pe oricine avea să îl ridice. Un păstor din Frigia, pe nume Marsyas, trecând din întâmplare prin acel loc, a zărit flautul azvârlit pe pământ și, curios, l-a ridicat de jos. Treptat, a deprins meșteșugul cântatului, iar muzica sa a ajuns să fascineze pe oricine se oprea să-l asculte. Curând, Marsyas devine celebru pentru arta sa și, mândru de aceasta, îl provocă la un duel artistic pe însuși Apollo, zeul muzicii și poeziei. Nimfele care asistau la incitanta confruntare aveau să-i judece, fără părtinire, pe cei doi competitori pentru frumusețea artei lor. Ca să-și atragă

sufrajiile, Apollo a folosit un truc: a cântat la liră, arpegiind acorduri pe toată întinderea instrumentului, ceea ce Marsyas nu putea face cu flautul, astfel că a fost declarat învins. Pentru îndrăzneala sa de a se întrece cu o zeitate, bietul cioban a fost legat de un copac și jupuit de viu. Satirii și nimfele îi plânseră moartea până când lacrimile lor au format un râu care i-a luat numele. Flautul lui Marsyas, purtat de șuvoiul apei până la malurile Sicyonei, a fost găsit de un alt cioban care, prin ironia soartei, l-a consacrat templului închinat de localnici lui Apollo însuși. Din pielea lui Marsyas s-a făcut un burduf care fu așezat pe o coloană, în orașul său natal, Celene. Legenda spune că atunci când cineva cânta la flaut, burduful se mișca în semn de satisfacție, iar când se cânta la liră, burduful rămânea nemișcat.

În legendele chineze, sunetul de flaut este hărăzit cu virtuți supra-naturale, care pot stârni vânturile sau conduce un cuplu de îndrăgostiți spre o stare edenică. În concepția taoistă, flautul - construit din fier - este asociat ideii de putere: *el taie rădăcina norilor și despică stâncile* (Kaltenmark M., *Le Lie-sien tchouan*, Beijing, 1953) și, fiind astfel pus în relație cu trăsnetul și cu ploaia, devine simbol al fecundității.

În Mesopotamia, flautul din trestie, folosit de musulmanii derviși în cursul oratoriului spiritual însoțit de dansuri (*sama*) simbolizează sufletul despărțit de sursa lui divină, în aspirația de a se reîntoarce la ea: *Noi suntem flautul, iar muzica vine de la Tine*, se adresează divinității Jalal-od-Din Rumi, întemeietorul Ordinului Mawlavîșilor (derviși ce-și desfășoară ritualurile rotindu-se în cerc) ... Legenda spune că profetul Mahomed i-ar fi încredințat ginerelui său, Ali, anumite taine ce trebuiau păstrate cu sfințenie. Timp de patruzeci de zile acesta s-a străduit să-și țină făgăduiala dar, incapabil să mai ducă de unul singur povara acelor secrete, a plecat în pustiu spre a se elibera rostindu-le cu capul aplecat într-o fântână. Din saliva ce i-a picurat în apă a răsărit o trestie pe care un păstor a tăiat-o, i-a făcut găuri și a cântat cu ea, vrăjind pe oricine îl asculta, căci sunetul flautului său se născuse din însăși magia tainelor divine.

În India, flautul de trestie sau bambus avea atribuții religioase bine definite, fiind considerat instrumentul preferat al lui Krishna: *Când Krishna cântă la flaut, întreaga lume se umple de dragoste. Râurile se opresc, pietrele strălucesc, florile de lotus freamătă, gazelele, vacile și păsările încremenesc, vrăjite* (*Bhagavata - Purana*).

Despre vraja exercitată de sunetul flautului aflăm și din legendele amerindiene. Mărturiile acelor culturi ne demonstrează faptul că singurul instrument autentic, pe care băștinașii îl păstrau cu sfințenie, era chiar flautul. Aceștia împărtășeau credința că sunetul său avea puterea de-a subjuga inimile femeilor, fiind așadar cel mai potrivit instrument pentru cântecul de dragoste.

Adevăratul sens al cuvântului *flaut* este pur și simplu acela de *respirație*. Apoi, semnificația se îndepărtează de cea de foșnet, de susur al aerului produs prin respirație, termenul ajungând să caracterizeze un concept elevat: sunet contopit cu poezia. Plutarch, în tratatul său despre apele curgătoare, descrie un soi de ierburi de pe malurile râului Marsyas, denumite *flaut*, care, în bătaia vântului, produceau un sunet extrem de dulce și armonios. Poetul chinez Hu Yang-siu se referă în versurile sale la *flaut* pentru a descrie cântatul greierului: *Un singur sunet șuierat din depărtări/Stăruitor precum al flautului/...Topindu-se-n tăcere/Se-ntoarce înviorat/Un singur sunet este aici și nu e* (Raymond Meylan, *The Flute*, după o traducere de Su Lien-duan și Claude Roy, Amadeus Press Portland, Oregon, 1988, pag.9)

În zilele noastre este greu de reprodus sunetul instrumentului antic, pierdut în negura timpului. Anumite scrieri ne dezvăluie informații prețioase legate de materialul din care se făureau flautele, precum fildeșul, cornul, osul de cerb, trestia, lemnul de merișor, scoruș sau laur, argint sau chiar oțel. Din păcate, cum nici un fragment de muzică antică nu a supraviețuit trecerii timpului, nu ne rămâne decât încercarea de-a ne-o imagina cu ajutorul textelor și al fragmentelor de flaute expuse astăzi în muzee. Se știe totuși cu siguranță că instrumentul avea valențe curative. Plutarch spunea că *flautul calmează spiritul și pătrunde în ureche cu un sunet dulce, care aduce pacea și tihna aproape de suflet. Din pricina sunetului dulce și grațios, supărarea instalată în mintea noastră, îngrijorarea pe care nici vinul nu o poate alunga, se topesc într-un somn liniștit, sunetul fiind ca un balsam pentru noi...* (Plutarch, *Opere Morale*, 419 – 20).

Vorbind despre magia sunetului de flaut, Aristotel se dovedește un fin observator al esenței acesteia: *Odată, am ascultat cu mare plăcere un cântec acompaniat de flaut, iar apoi un altul acompaniat de liră. Sunetul vocii umane și cel al flautului se îmbinau perfect, datorită afinităților și similitudinilor dintre ele, amândouă născându-se prin respirație, în timp ce sunetul lirei este produs total*

diferit. De aceea el nu se potrivește la fel de bine cu cel al vocii, tulburându-ne simțurile și mișcându-ne mai puțin (Aristotel, Problemata, XIX,43)

Toate instrumentele de suflat preistorice își au originea direct în natură, ele fiind confecționate din os, lemn, piatră, corn de animal sau scoică. În ceea ce privește modalitatea de producere a sunetului, descoperirile importante datează încă din epoca preistorică și sunt practic neschimbate până în zilele noastre.

Sorginta divină a flautului, omniprezența sa în incantațiile ritualice și în hățișul superstițiilor, dar și mărturiile arheologice îi conferă aura de cel mai vechi instrument cunoscut pe pământ, a cărui menire era aceea de a primeni sufletele încercate, de a induce starea de meditație și de beatitudine, de a crea un liant sonor între om și zeități, ajungând să fie parte integrantă a vieții.

Astăzi, strălucirea de metal prețios conferă flautului o aură princiară, care impune respect și educație oricărui pretendent. Putem spune că spiritul scrutător al *Secolului luminilor* a ocrotit sfârșitul de mileniu, resuscitând în plan muzical pulsul ideatic prin care flautul a devenit unul dintre cele mai râvnite instrumente, atât de către interpreți și compozitori, cât și de către melomani. Mai mult ca oricând, obstacolele tehnice au fost înlăturate, idealurile sonore au fost atinse, opulența repertorială a devenit de invidiat și, ca orice dar vegheat de zei, interesul pentru flaut a rămas viu, fiindcă muzicienii desăvârșiți ai momentului sunt capabili să ne surprindă în continuare, să ne captiveze atenția și să ne emoționeze.

Izbucnirea de culori timbrale ce copleșește publicul meloman este rezultatul împlinirii tehnice pe care întreaga familie a flautelor, de la octobas la piculină, le realizează, performanțe datorate atât unor constructori de instrumente care își închină eforturile creatoare perfecționării acestora (Theobald Boehm, Louis Lot, Rudall Carter, William S. Heynes, Albert Cooper, frații Brannen, Hiroshi Aoki sau Eva Kingma), cât și unor interpreți deosebiți (Jean-Louis Tulou, Louis Dorus, Charles Nicholson, Maximilian Schwedler, François Borne, George Barrère - flautistul care a avut șansa să facă prima audiție absolută a fascinantei lucrări a lui Debussy - "Preludiul la după-amiaza unui faun" - și, totodată, primul flautist care a comandat un flaut de platină pentru care Edgar Varèse a compus celebra lucrare Density 21,4

(cifra reprezintă densitatea prețiosului metal) -, Marcel Moyse, Jean Pierre Rampal, James Galway, Mathias Ziegler, Jos Zwaanenburg, Wil Offermans, Ian Clarke, Emmanuel Pahud, Denis Buriakov și mulți alți tineri inovativi care solicită ei înșiși îmbunătățirea continuă și diversificarea sonorității acestora. În cazul flautului, varietatea și calitatea tonului devin caracteristicile lui dominante, iar vibrato-ul începe și el să joace un rol semnificativ. Dobândindu-și în acest mod o identitate muzicală independentă, flautul va inspira, atât în domeniul muzicii de cameră, cât și în cel al formelor concertante, o bogată literatură, ce-i va pune în valoare posibilitățile solistice.

Dorința de schimbare a canoanelor se manifestă în creația cultă a secolului al XX-lea, printr-o atenție specială acordată expresiei sonore. În dorința lor de noutate, compozitorii epocii se apleacă, în mod paradoxal, spre origini, redescoperind cu încântare atracția pentru cultivarea sunetului, pentru valorificarea tehnicilor și sonorităților arhaice.

Dacă astăzi putem vorbi de flautiști excepționali provenind din toate colțurile lumii, din culturi total diferite și îndepărtate, care reușesc să aducă în prim plan, la modul superlativ, specificitatea fiecăreia în parte, în prima jumătate a secolului trecut, Franța, prin genialitatea unor compozitori, a impus judecăți de valoare, stiluri și repere pentru muzica occidentală.

În 1889, cu prilejul *Expoziției Universale* de la Paris, Claude Debussy (1862-1915), descoperă scările și timbrurile *gamelanului jawarez*, poezia, pictura și muzica japoneză, însușindu-și, odată cu acestea, o nouă concepție despre armonie, despre fluiditate și despre timpul muzical, despre importanța liniștii în partitura muzicală. De altfel, Debussy a fost primul compozitor care a schimbat profund mentalitatea și maniera de ascultare a muzicii, prin preluarea concepțiilor orientale asupra sunetului și a modalităților lui de transformare. După el, André Jolivet și Olivier Messiaen și-au creat lumi modale proprii, alimentate de *moduri* extrem-orientale, de ritmica obsesivă și asimetrică a dansurilor rituale, de efectul magic al fluxului continuu în devenire lentă, de suprapunerile originale de sonorități, de interferențele armonice prin care se produc disonanțe fruste. Lumea lor modală gravitează în jurul unor sunete polarizatoare și generatoare în același timp. Importanța acordată sunetului în sine ca element primordial, utilizarea tehnicii *sunetelor-pivot*, repetiția obsesivă,

incantația și folosirea frecventă a numărului *cinci*, deținător de semnificații simbolice, sunt elemente constitutive ale noii estetici muzicale ce va produce o efervescentă amețitoare a stilurilor și judecăților de valoare.

Se poate considera, după cum afirma Pierre Boulez, că din punct de vedere muzical, secolul al XX-lea începe în 1894, odată cu *Preludiu la după-amiaza unui faun* (Jean Noël von der Weid, *La musique du XX-è siècle*, Ed. Hâchette, 1992, pag.24), al lui Claude Debussy, reprezentant de seamă al unuia dintre stilurile majore din muzica franceză a sfârșitului de secol al XIX-lea și începutului de secol XX - *Impresionismul*, caracterizat prin surprinderea și evocarea directă a impresiilor fugitive încercate de artist, prin transpunerea în sunete a unor stări de suflet și sentimente evanescente, prin evocarea unor peisaje de mare forță de sugestie și încărcate de lirism. Libertatea formelor și a structurii frazei melodice, delicatele armonii, rafinata nuanțare a timbrului sunt elemente specifice impresionismului în muzică. În pofida atitudinii sale de negare a metodelor utilizate de unii dintre contemporanii săi, exponenți ai romantismului, este interesant de remarcat în creația lui Debussy acea aplecare a sa înspre trecut, înspre izvoarele lumii și ale tradițiilor ei culturale. Se simte atras de peisajul mitologic, însă modalitatea lui de a evoca fascinația acelei epoci străvechi diferă fundamental de a romanticilor. În muzica sa, Debussy realizează o sinteză între elementele unor culturi arhaice și propria sa sensibilitate. Ca și în muzicile aparținând vechilor tradiții, el acordă o importanță majoră sunetului, proprietăților lui, îl ascultă și îl analizează. Structurile sale sonore sunt replici în timp ale sonorităților complexe din culturile tradiționale, căci compozitorul împărtășește aceeași dragoste pentru natură, pentru culoare și pentru sunetul în sine, a cărui componentă timbrală devine esențială. Structurile și timpul muzical sunt determinate de timbru, de registre neobișnuite, de culorile instrumentale, de transformarea continuă a sonorităților. Prin al său *Preludiu la după-amiaza unui faun*, compozitorul instaurează un nou mod de exprimare, o formă proprie, definită prin fluctuații armonice, bogăție ritmică, frazare suplă și liberă. Lucrarea a fost scrisă între anii 1892-1894 și aparține proiectului unui triptic inspirat din poemul lui Stéphane Mallarmé – *Le faune* – apărut în 1886, triptic ce s-ar fi dorit a fi o lucrare vastă: *Prélude, Interlude, et Paraphrase finale pour l'après-midi d'un faune*. Așa cum afirma chiar Debussy (într-o notiță la ediția originală a

partiturii), *Preludiul* este o ilustrare liberă a poemului, ce creează mai multe decoruri succesive în care se mișcă dorințele și visele faunului. Tema faunului este încredințată flautului, a cărui sonoritate, din momentul apariției acestei lucrări, a dobândit noi dimensiuni. *Flautul faunului instaurează o respirație nouă în arta muzicală* (Jean Noël von der Weid, *La musique du XX ème siècle*, Ed. Hachette, 1992, p.24). De fapt, Debussy reîncarcă instrumentul cu acele calități unice pe care acesta le avusese în muzicile arhaice, frumusețea, puritatea, lumina, căldura și moliciunea catifelată a timbrului fiind esențiale în această lucrare. Flautul se topește în orchestră, timbrurile se contopesc și creează senzația de căldură, de învăluire senzorială. Dacă la o analiză a partiturii se poate distinge un plan tradițional (expoziție-dezvoltare-repriză-codă), în schimb, la audiție, nu se percepe decât o continuitate în transformare constantă, în care revenirile apar ca evocări, ca amintiri modificate, nu ca reprize. *Ideea dă naștere formei*, scria Paul Dukas a doua zi după prima audiție a lucrării, rezumând astfel într-o frază una dintre caracteristicile fundamentale ale creației debussyene. Ca și în muzicile aparținând vechilor tradiții, compozitorul acordă o importanță majoră liniștii - *M-am servit, foarte spontan de altfel, de un mijloc care îmi părea destul de neobișnuit, adică de liniște...ca de un agent de expresie, fiind, poate, singura modalitate de a pune în valoare emoția unei fraze* (Jean Noël von der Weid, *La musique du XX ème siècle*, Ed. Hachette, 1992, p.26).

O piesă emblematică pentru cel mai iubit instrument al zeilor este *Syrinx* (1913), inspirată și ea din mitologia greacă, de legenda flautului lui Pan pe care am prezentat-o în preambulul conferinței. Asemenea legendei, *Syrinxul* lui Debussy are darul de a crea o atmosferă de incantație. Compozitorul folosește în acest scop procedee proprii improvizărilor orale, precum repetiția de motive și continua lor variere. În trei minute și jumătate, el realizează o melopee incantatorie ce invocă ancestralitatea muzicii: sunetul lung, ornamentat, îmbogățit cu apogiaturi și melisme, modalismul, pendularea diatonic-cromatic, insistența pe sunete-pivot, preponderența intervalelor de secundă și terță, caracterul *rubato* al ritmului. Ca și *Sacré du Printemps* a lui Igor Stravinsky (cele două lucrări au fost scrise în același an, 1913), *Syrinx* înseamnă o întoarcere la arhaic, la primitiv, dar este topită în

sensibilitatea lui Debussy. Pentru el, această întoarcere înseamnă tristețe, frumusețe, magie sonoră, flaut singur.

Dacă flautul faunului din *Preludiu* își repetă obsesiv motivul care, cu excepția primei sale prezentări (flaut solo), este înveșmântat armonic de fiecare dată altfel, aici, în *Syrinx*, dimensiunea armonică propriu-zisă (atât de specifică și de originală la Debussy) nu există; se simt totuși unele sugestii armonice (pentatonie, gamă hexatonală) topite în orizontalitatea profilului melodic. Debussy construiește din câteva sunete o melopee seducătoare, un discurs muzical extrem de elaborat, care creează totuși acea impresie de improvizație atât de specifică muzicilor arhaice. În același timp, intuiția genială a lui Debussy îl determină să realizeze surprize, să aducă elemente noi, pe care apoi să le dizolve firesc în cele deja cunoscute.

Ca și *Preludiul la după-amiaza unui faun*, *Syrinx* demonstrează că logica și rigoarea sunt condiții prealabile pentru a pune în evidență libertatea imaginației și a fanteziei. În același timp, subliniază dragostea profundă a lui Debussy pentru flaut, instrument pe care compozitorul îl asociază cu lumea arhetipală, incantatorie, magică.

Multe dintre conotațiile debussyene se întâlnesc și în creația lui Maurice Ravel (1875-1937). Debussy afirmase că disciplina creației trebuia căutată în libertate. În cazul lui Ravel se poate spune invers, că artistul își află libertatea în disciplină. Acest muzician posedă un simț estetic foarte puternic, fără ca aceasta să aibă nimic de-a face cu atracția pentru artificial. La fel ca Mallarmé, a cărui *prețiozitate plină de profunzime* i-a fost sursă de inspirație (*Trei poeme de Stéphane Mallarmé*), Ravel își impune constrângeri stricte, asceza corectând senzualitatea și interzicând facilitatea. Artă sa componistică reprezintă un model de inventivitate rațională și feerică în același timp.

Capodopera orchestrală a lui Ravel, compusă între anii 1909 – 1912, este baletul *Daphnis și Chloé*. În această lucrare de referință pentru evoluția flautului în epoca modernă, acestuia îi este acordat un rol generos, ca instrument solistic în orchestră, compozitorul punându-i în valoare sunetul și posibilitățile coloristice. Din păcate, Ravel nu a contribuit la îmbogățirea repertoriului solistic al instrumentului

decât într-o foarte mică măsură (în *Introducere* și *Allegro la Pavană pentru o infanță defunctă*, flautul are, de asemenea, partitura solistică).

Un alt compozitor de origine franceză, autor al unei lucrări de referință pentru flaut solo - *Density 21,5* - a fost Edgar Varèse (1883 – 1965). Varèse a experimentat enorm, dar a scris puțin. El refuza întoarcerea la tradiție, era un nonconformist, un deschizător de drumuri. Varèse nu aparține nici uneia dintre orientările majore afirmate în cadrul generației sale; el nu a aderat nici la inspirația directă din muzica folclorică, precum Bartók, Enescu sau Stravinski în prima perioadă de creație, nici la sistemul dodecafonic al celei de a doua școli vieneze și nici la neoclasicismul lui Stravinski din a doua perioadă a creației sale.

*Oarecum izolat și în orice caz înțeles și apreciat de-abia la sfârșitul vieții, Varèse scrie un mănunchi de opere capitale, care au apărut la primele lor prezentări publice atât de neobișnuite sau chiar incomparabile, încât s-ar fi putut asemui cometelor ivite pe neașteptate, din lumi nebănuite, în orizontul nostru. Astăzi însă, în ciuda originalității sale incontestabile, Varèse ni se înfățișează pe deplin integrat demersurilor care au fundamentat muzica secolului XX, calea sa comunicând cel puțin indirect cu cele ale colegilor săi de generație (Stefan Niculescu - Reflecții despre muzică, Ed. Muzicala, București, 1980). Lucrările lui împlinesc ceea ce însuși Varèse a formulat ca obiectiv al artei sunetelor: destinul muzicii este să cucerească libertatea. Forma la Varèse este rezultatul unui proces în care opera însăși o determină, o creează. Jean Noël von der Weid, analizând forma compozițiilor lui Varèse, descoperă o analogie între aceasta și fenomenul fizic al cristalizării: Există întâi ideea - ea este originea structurii interne - aceasta se materializează în mai multe forme sau grupuri sonore, care se metamorfozează fără încetare, schimbându-și direcția și viteza, atrase sau respinse de forțe diverse. Forma lucrării este produsul acestei interacțiuni. Formele muzicale posibile sunt la fel de nelimitate ca și formele exterioare ale cristalelor (Jean Noël von der Weid, *La musique du XX-ème siècle*, Ed. Hâchette, Paris, 1992). De altfel, Varèse declara că, pentru el, muzica este o artă - știință. Urmând studii de inginer electro-acustician, a fost primul care a dorit să facă muzică cu sunete și nu cu note.. El a analizat structura armonică a sunetului, descompunându-l și, încă din 1920, a declarat că lucrează cu ritmurile, cu frecvențele,*

cu intensitățile. El a restituit armoniei rolul ei primitiv, de rezonanță ținând oarecum de timbralitate. Agregatul sonor nu a mai fost pentru el un acord cu funcții armonice, ci un obiect făcut din suprapuneri de frecvențe în care timbrul creează diferențierea detaliilor, planurilor și volumelor, intensitatea fiind un element de integrare formală, ce modelează sunetul în spațiu și timp, iar ritmul, un element stabil, ce asigură coeziunea. (Șerban Pârâu Oltea, *Dicționar de Mari Muzicieni*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000, p.493).

Melodia, componentă fundamentală a muzicii lui Varèse, posedă o frumusețe obsesivă, prin repetarea unor celule mereu variate în plan ritmic. Este și cazul lucrării *Density 21,5*, scrisă în 1936, în care acesta folosește numai patru celule de câte două - trei sunete, pe care le variază continuu în plan ritmic și care revin de-a lungul piesei transpuse pe diferite sunete, conferind discursului muzical un caracter obsesiv.

După 1919, muzica franceză cunoaște schimbări esențiale. Se face simțită influența lui Schoenberg și Stravinsky. Muzica se caracterizează prin simplitate, concizie și claritate. Din tehnica jazzului sunt preluate complexe ritmuri sincopate, se folosesc instrumentele de suflat mai mult decât corzile, iar pianul devine instrument de percuție.

Grupul Celor Șase (din *Grupul celor șase* mai fac parte Georges Auric (1899-1983) și Louis Durey (1888-1979)) fondat la Paris include patru compozitori care au scris pentru flaut: Arthur Honneger (1892-1955): *Dansul caprei*, 1932; *Concerto da Camera*, pentru flaut, corn englez și coarde, 1949; Germaine Tailleferre (1892-1983), singura femeie din grup: *Pastorală pentru flaut solo*, *Concert pentru flaut, pian și orchestră*, 1953 și *Forlane*, piesă pentru flaut și pian, 1973; Darius Milhaud (1892-1974): *Sonata pentru flaut, oboi, clarinet și pian*, 1918; *Sonatina pentru flaut și pian*, 1922 și *Concert pentru flaut, vioară și coarde*, 1938; Francis Poulenc (1899-1963), supremul melodist, ferm atașat de armonia diatonică. A scris o singură lucrare pentru flaut, remarcabilă: *Sonata*, 1956.

Alți compozitori contemporani francezi, din fericire mai prolifici în partituri dedicate flautului, sunt: Eugène Bozza (1905 - 1997) cu treizeci de piese pentru flaut; Jacques Ibert (1890-1962), Pierre Max Dubois (1930) și André Jolivet (1905-1974), compozitorul care, prin creația sa dedicată flautului, a reconsiderat valențele și

impactul sunetului acestuia și a contribuit fundamental la impunerea sa ca instrument solistic.

Pentru André Jolivet muzica este înainte de toate *un act de comuniune* (André Jolivet, *Notes sur les sons*, Buletin informativ al societății *Les amis de la musique*, Rambouillet, 1/12, 1972), care se realizează prin două ipostaze distincte: prima reprezintă comuniunea compozitorului cu natura (*eu aud natura în toate manifestările sale, sesizabile sau mai puțin sesizabile*) care are loc în momentul creării operei, iar cealaltă ipostază este comuniunea dintre compozitor și public, în momentul executării lucrării. De asemenea, este binecunoscut faptul că Jolivet nutrea o vie admirație pentru tradițiile muzicale populare din toate țările lumii unde flautul era omniprezent sub cele mai diverse aspecte și, totodată, că împărtășea un profund respect pentru sacru: *Pentru a fi compozitor, spunea el, trebuie să trăiești o viață spirituală, nu e de ajuns doar să fabrici obiecte sonore* (Christine Jolivet, *La spiritualité était au coeur de sa vie...*, Traversière Magasine, nr.16/50, 1955, p.7-9). Compozitorul credea în aura de mister și de spiritualitate care precede orice act de creație. Asemenea inițiaților, muzicianul posedă cheia eliberării ideilor și afectelor, prin explorarea continuă a visului și prin credința sa necontenită în Dumnezeu. Dimensiunea spirituală își află și ea locul bine determinat în creația sa, grație funcțiilor magice, religioase și inițiatice atribuite în mod frecvent flautelor. El considera că niciun alt instrument n-ar putea contribui la realizarea *comuniunii senine dintre ființă și lume* (titlul celei de a patra Incantații) mai bine decât flautul, care tocmai de aceea posedă valențe cosmice. Pentru acest motiv, flautul îl va însoți pe compozitor de-a lungul întregii sale activități creatoare. Piese orchestrale (*Psyché, L'Inconnue*, cele trei simfonii, *Suite Transocéanique, La Vérité de Jeanne*), precum și ansamblurile solistice (*Suite Delphique, Douze Inventions pour douze instruments, Danse Incantatoire*) folosesc – toate - între unul și trei flaute, printre care și piculina. De asemenea, în muzica sa camerală, Jolivet acordă flautului un loc important: *Petite suite pour flûte, alto et harpe; Pastorales de Noël pour flûte, basson et harpe*, sau *Songe à nouveau rêve*, în care flautul este inclus într-un ansamblu de nouă instrumente (un fel de *concerto grosso* ce se suprapune peste orchestră). Toate aceste creații demonstrează preferința și atracția sa organică în ceea ce privește flautul, fără însă ca în paginile respective să întâlnim vreo inovație tehnică. În

schimb, în repertoriul solistic, André Jolivet explorează instrumentul sub cele mai expresive și novatoare aspecte tehnice posibile. Astfel, *Cinq Incantations pour flûte seule*, scrise în timp ce mama sa se afla pe moarte, prin intermediul cărora Jolivet și-a găsit modalitatea de a se ruga și de a-și sublima durerea, sau *Chant de Linos*, compusă pentru concursul de admitere la Conservatorul din Paris, au marcat o adevărată revoluție în istoria instrumentului, grație virtuozității lor considerabile; chiar și după mai bine de jumătate de veac, aceste piese continuă să fie considerate extrem de dificile, fenomen destul de rar în repertoriul flautistic.

Deși reprezintă prima sa compoziție pentru flaut, cele *Cinci incantații* sunt frecvent întâlnite în repertoriul flautiștilor contemporani. Compusă în același an – 1936 - cu *Density 21,5* a lui Varèse, *Cinq Incantations* constituie, alături de *Mana* pentru pian (1935) și *Danses Rituelles* (1939), cele trei capodopere ale primei perioade din creația lui Jolivet, dominată de aspectul magic și incantatoriu al muzicii. Un flaut *ney* (instrument de meditație) pe care l-a ascultat la Blida, în Tunisia, în vara anului 1932, a constituit sursa de inspirație pentru această remarcabilă lucrare, care aparține, de fapt, unei lumi sonore foarte actuale, dar în același timp strâns legată de muzica improvizată din tradiția orală, unde ideea de model este omniprezentă, precum improvizatia arabo-irano-turcă intitulată *tasqsim* (improvizație pentru un instrument solist). Așadar, cele *Cinci incantații*, ca de altfel întreaga operă a maestrului, înseamnă o revenire, o întoarcere către sursele muzicii. Acest demers a fost precedat de anti-intelectualismul lui Debussy, al cărui *Syrinx* poate fi considerat ca un prototip al monodiilor lui Jolivet, muzică ce concretizează fraza profetică a lui Debussy: *La musique est un total de forces éparses*. Spre deosebire însă de Debussy – muzician rafinat, civilizată, care nu reneagă trecutul, limbajul său fiind o operație de decantare, de căutare a purității de expresie întru exprimarea datelor primordiale – Jolivet se rupe cu brutalitate de tradiții și face un salt brusc într-un trecut foarte îndepărtat, care înseamnă *incantație magică, muzica primitivă a stării inițiale*. (Jean Roy, *André Jolivet, Présences contemporaines*, Ed. Debresse, Paris, 1962, p.330-31).

Spre deosebire de *Density 21,5* care, după părerea flautistului francez Pierre Yves Artaud, pare a fi fost scrisă *împotriva flautului*, *Incantațiile* lui Jolivet încearcă să *servească* instrumentul, să-l pună în valoare, printr-o scriitură flautistică extrem de actuală, de contemporană, chiar și acum, la peste optzeci de ani de la crearea lor,

redescoperind primordialitatea esenței muzicale: magia și puterea de expresie. Jolivet imaginează o lume incantatorie arhaizantă și în același timp foarte contemporană. Caracterul improvizatoric este foarte bine controlat și minuțios realizat. Sunetele repetate, sunetele pivot, cromatismul întors, asimetria ritmică, sunetele lungi îmbogățite cu apogiaturi creează un discurs melismatic, de o frumusețe și încărcătură spirituală deosebite, reprezentând de fapt contribuția esențială a lui André Jolivet la muzica secolului XX.

Olivier Messiaen, născut la Avignon în 1908, studiază armonia și pianul la Conservatorul din Paris și, odată cu prima sa pagină dedicată orgii (*Banchetul celest*, adaptare a unei piese de orchestră), compozitorul își dezvăluie intențiile sale vizionare în ceea ce privește organizarea limbajului muzical. Este vorba despre modurile cu transpoziție limitată (succesiunea intervalelor este gândită în așa fel încât, prin regularitatea ei și transpunerea pe alte trepte, regăsim aceleași note ca și în forma originală), despre senzualitatea exacerbată a armoniei, despre preferința pentru subiectele religioase, despre ritmurile cu valori adăugate sau cele nonretrogradabile, ce conferă întregii sale creații o dimensiune cu totul personală. Dacă din punct de vedere al armoniei și chiar al modurilor este influențat de muzica lui Fauré, Franck sau Debussy, concepția sa asupra ritmului este cu totul inedită în perspectiva muzicală europeană. Studiază metrica greacă, neumele gregoriene și sistemul ritmic hindus, pe care îl adaptează la muzica occidentală, fiind preocupat de crearea unei noi *durate*, a unei concepții total opuse pulsației regulate, proprie muzicii europene. Lucrările sale se disting și printr-un simț al culorii cu totul special, compozitorul încercând să găsească raporturi precise între sunete și culori. De altfel, Messiaen însuși declara că vede sunetele în culori, fenomen denumit în medicină *synopsie*. *Secreta mea dorință de somptuozitate feerică m-a împins spre aceste săbii de foc, aceste culori de lavă bleu – orange, aceste planete de turcoaze, aceste violete... aceste amețeli de sunete și de culori în exploatarea curcubeului* (Jean Noël von der Weid, *La musique du XX-ème siècle*, Ed. Hâchette, Paris, 1992, p.156). În 1944, publică lucrarea intitulată *La technique de mon langage musical (Tehnica limbajului meu muzical)*, tratat în care teoretizează și realizează un inventar, cu exemple muzicale, al tuturor procedeelelor utilizate în mod liber.

Din 1952, o nouă idee pune stăpânire pe creația și preocupările sale - reprezentarea cât mai exactă, în sunete muzicale, a *cântului păsărilor*, idee pe care nu o ignorase în creația sa de până atunci, dar o tratase într-o manieră stilizată și simplificată. Astfel, estetica mimetismului este exploatată la maximum și, deși stăpân deplin pe mijloacele sale proprii de expresie, se pune totuși în umbra unor realități ale lumii sonore. Cântul păsărilor a alimentat câteva dintre lucrările sale importante: *Le Merle noir (Mierla neagră)* pentru flaut și pian (1952), *Réveil des oiseaux (Trezirea păsărilor)* pentru pian și orchestră (1953), *Oiseaux exotiques (Păsări exotice)* pentru pian și orchestră mică (1955-56), *Catalogue des oiseaux (Catalogul păsărilor)* pentru pian (1956-58), *Chronochronie* pentru orchestră (1960).

Mierla neagră este o lucrare care trădează influențele lui Jolivet asupra scriiturii flautistice. Forma generală implică un proces variațional continuu, în care fiecare secțiune preia și variază ceva din secțiunea precedentă. Predominanța formulelor rapide, intervalele largi ce se succed într-un ritm alert, trecerile bruște de la o dinamică extremă la alta, fluctuația continuă a tempo-ului, subtilitățile armonice sau polifonice și chiar exotismul numelui și al substanței sonore, o fac nelipsită din repertoriul flautiștilor contemporani și totodată impun această lucrare în topul celor mai dificile piese pentru flaut.

Pierre Boulez (1925), compozitor și dirijor, a urmat cursurile muzicale la Conservatorul din Paris, avându-l printre dascăli și pe Olivier Messiaen. Cariera sa este fulminantă, fiind invitat ca profesor de compoziție și de dirijat, dar mai ales ca dirijor, atât în Europa, cât și în Statele Unite ale Americii. Așa cum afirmă însuși compozitorul, Debussy - alături de Webern și Messiaen - sunt modelele sale de referință permanente. Primele sale compoziții (*Sonatina* pentru flaut și pian și *Sonatele I și II* pentru pian), tributare celei de-a doua Școli Vieneze, sunt lucrări în care Boulez propune o tratare serială nu numai la nivelul înălțimilor, ci și la nivelul celorlalți parametri, punând în practică astfel serialismul integral. Seria devine pentru Boulez *un mod de gândire și nu numai o tehnică de vocabular* (Oltea Șerban Pârâu, Dicționar de Mari Muzicieni, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.2000,p.63). Mai târziu, va urmări ideea realizării unei muzici care poate fi transformată la infinit

(*work in progress*) și-și va manifesta atracția pentru rafinamentele timbrale (*Ciocanul fără stăpân*), creând un univers sonor nou, extrem de oriental.

Sonatina pentru flaut și pian este prima piesă publicată a lui Pierre Boulez. Scrisă în 1946, *Sonatina* este și cea dintâi lucrare dodecafonică dedicată flautului (niciunul dintre cei trei compozitori ai școlii a doua vieneze - Schönberg, Berg, Webern - nu au scris pentru flaut solistic). Ca formă, Boulez reproduce modelul *Simfoniei de cameră* op.9 a lui Schönberg: patru mișcări neîntrerupte, ce formează un flux continuu alimentat de substanța seriei cromatice. *Sonatina* reliefează în același timp și o gândire ciclică, prin preluarea și prelucrarea câtorva motive generatoare.

Extrem de dificilă datorită energiei pe care o solicită și a predominanței discursului muzical în zig – zag, punctualist, cu salturi intervalice mari și rapide, *Sonatina* lui Boulez se distinge în repertoriul flautistic ca fiind o piesă de referință, ce impune o tehnică desăvârșită.

În concluzie, putem spune despre compozitorii francezi ai secolului al XX-lea că și-au pus amprenta în mod covârșitor asupra evoluției și schimbărilor spectaculoase pe care muzica le-a acumulat și perpetuat, impunând o cu totul altă abordare a spațiului sonor, prin care estetica muzicii a fost complet deturnată de la principiile clasice afirmate în secolele anterioare. Noile stiluri cristalizate au promovat o concepție diferită asupra sunetului și devenirii sale, o altă perspectivă timbrală, precum și preluarea concepțiilor asiatice asupra timpului, preocuparea pentru lumea interioară a sunetului, importanța acordată melodiei și liniștii, iar prin această miză a recuperărilor arhetipale s-a realizat o valoroasă și impresionantă sinteză a celor două culturi, orientală și occidentală, culturi, pe cât de îndepărtate geografic, pe atât de apropiate prin patrimoniul cultural cuprins în filonul muzicii arhaice.

Și, în toată această luxurianță stilistică ce a impus secolul al XX-lea în istoria muzicii ca fiind cel mai novator și spectaculos dintre toate cele de până acum, flautul, prin opusurile orchestrale sau camerale dedicate de către toți acești mari compozitori francezi, și-a câștigat, pentru totdeauna, statul solistic.

