

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE  
Universitatea Națională de Muzică din BUCUREȘTI

– TEZĂ DE DOCTORAT –

**METODE DE PRODUCERE A CONTRASTULUI ÎN  
COMPOZIȚIA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ ȘI  
APLICAREA LOR ÎN CREAȚIA PROPRIE**

– REZUMAT –

Doctorand:

CRISTINA URUC

Conducător științific:

Prof. univ. dr. DHC DAN DEDIU – SANDU

București

**2019**

## CRISTINA URUC

### REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

Scopul prezentei lucrări de cercetare doctorală intitulată *Metode de producere a contrastului în compoziția muzicală contemporană și aplicarea lor în creația proprie* este acela de a crea un sistem-cadru care să îmi servească drept punct de reper în construirea unei strategii componistice. De asemenea, am vrut să experimentez schimbarea perspectivei analitice asupra unei lucrări muzicale. Am pășit pe acest teritoriu extrem de vast motivată fiind de dorința de a găsi o unealtă care să mă inspire și să mă ajute să ies din eventualele momente de blocaj creativ, care să fie în același timp flexibilă și să nu mă constrângă în a o utiliza în exclusivitate.

**Primul capitol** al tezei este împărțit în patru subcapitole. În primul și în al doilea subcapitol am tratat contrastul din perspective extra și interdisciplinare. Am prezentat elementele și principiile artelor vizuale, făcând o analogie între anumite elemente și principii ale compoziției vizuale și parametrii muzicali, spre exemplu linia și melodia, forma, textura, culoarea (efect produs asupra organului vizual) și sunetul (efect produs asupra organului auditiv), sau spectrul culorii și timbrul. Principiile artelor vizuale reprezintă modalitatea prin care artiștii utilizează elementele artelor pentru a realiza o compoziție. Artele vizuale și *design*-ul au la bază șapte principii fundamentale: echilibru, mișcare, contrast, accent, model, ritm și unitate / diversitate. Utilizarea acestora ajută în a stabili dacă o operă de artă este sau nu valoroasă, sau dacă este finalizată sau în curs de finalizare. Aceste șapte principii depind unul de celălalt, chiar dacă rămâne la alegerea artistului hotărârea de a le folosi pe toate sau nu. Spre exemplu, utilizarea unui accent implică, deseori, apariția contrastului sau dinamizarea compoziției. Contrastul, unul dintre cele mai importante principii pe care se bazează artele vizuale, este opoziția dintre elementele artei într-o compoziție, în așa măsură încât un element devine mai puternic sau mai slab în relație cu celălalt. Contrastul poate fi bi- sau multilateral și se poate crea între două sau mai multe elemente juxtapuse sau succesive.

În al treilea subcapitol am prezentat contrastul din perspectiva unui fenomen de natură psihologică demonstrat în nenumărate circumstanțe. Acesta apare după expunerea la un stimul

nou în timpul derulării unei secvențe continue; filozoful John Locke<sup>1</sup>, unul dintre primii exponenți ai teoriei empirismului<sup>2</sup> britanic, observă în secolul al XVII-lea, printr-un simplu experiment, că apa caldă poate fi simțită ca fiind rece sau fierbinte în funcție de temperatura apei sau a obiectului ce au fost atinse anterior: dacă o persoană ține în același timp mâna stângă în apă fierbinte și mâna dreaptă în apă rece pentru un minut, pentru ca mai apoi, simultan, să le scufunde pe amândouă într-un bazin cu apă caldă, mâna stângă va percepe apa caldă ca fiind rece iar mâna dreaptă o va percepe ca fiind fierbinte.

Am expus, mai apoi, noțiunile de contrast simultan și contrast succesiv, concepte descoperite de chimistul francez Michel Eugène Chevreul. Contrastul simultan se referă la maniera în care ochiul, văzând două nuanțe ale aceleiași culori alăturate întinse pe o suprafață nu foarte mare, va percepe modificări ale acelor nuanțe care vor influența, în primul rând, intensitatea culorii și, în al doilea rând, compoziția optică a celor două nuanțe juxtapuse. Având în vedere că această alăturare face ca cele două nuanțe să fie percepute altfel decât sunt în realitate, Chevreul numește acest fenomen contrast simultan.<sup>3</sup> Chimistul afirmă că, pentru a percepe mai bine diferențele, creierul are tendința de a le exagera, mai ales în zona de conjuncție a celor două nuanțe. Această lege funcționează, în accepțiunea lui Chevreul, atât în ceea ce privește luminozitatea culorilor, cât și nuanța acestora.

Contrastul succesiv este un alt sens al conceptului de contrast, care se observă în momentul în care percepția stimulilor asupra cărora ne îndreptăm atenția este modificată de stimulii observați anterior.

Această teorie a fost criticată datorită faptului că este strâns legată și limitată în același timp de dimensiunea mostrelor de culoare. Dacă unghiul vizual nu este suficient de mare, contrastul nu va fi sesizat, iar cele două culori juxtapuse vor tinde să fuzioneze, rezultând o culoare nouă. Chevreul afirmă: *contrastul culorilor se poate produce atunci când suprafețele de culori diferite sunt poziționate într-un mod corespunzător, care permite ca acestea să fie*

---

<sup>1</sup> John Locke (29 august 1632 - 28 octombrie 1704) a fost un medic și filozof englez, recunoscut ca fiind unul dintre cei mai importanți gânditori ai Iluminismului. El a fost primul care a definit eul prin ideea de flux al conștiinței. Locke este considerat fondatorul *empirismului*, doctrină filozofică ce se bazează pe experimentare și senzație.

<sup>2</sup> *empirismul* (gr. empeirikos, lat. empiricus) este doctrina filozofică bazată pe experimentare și pe ideea conform căreia cunoașterea umană se construiește pe senzații și experiențe. Conform acestei doctrine, oamenii se nasc fără a deține idei sau concepte și doar experiența senzorială poate constitui unicul bazin din care intelectul se poate hrăni și dezvolta. Empirismul se contrapune raționalismului lansat de René Descartes, potrivit căruia filozofarea trebuie să aibă loc prin introspecție și prin raționament deductiv *a priori*.

<sup>3</sup> Michel-Eugène Chevreul, *The Principles of Harmony and Contrast of Colours and their Application to The Arts*, ediție revizuită de Faber Birren, bazată pe prima ediție în limba engleză din 1854, Schiffer Publishing Ltd., 1987

*vizualizate simultan și distincte una de cealaltă.* Atunci când mai multe mostre de culori variate sunt astfel împărțite și combinate încât ochiul nu mai poate distinge acele mostre una de cealaltă, se crează o mixtură de culori. În acest caz, ochiul va recepta un singur mesaj texturat.

Astfel, observăm că logica percepției succesiunii poate fi foarte diferită de logica percepției simultaneității, iar capacitatea noastră de percepție a spațiului (vertical), în comparație cu cea a timpului (orizontal), este diferită.

Această limitare a dimensiunii suprafețelor și a poziționării unghiului vizual ne duce cu gândul la felul în care contrastul poate fi perceput la nivel auditiv. Dacă vizualul se sprijină pe imaginea statică, palpabilă, fixă, care, în general, își păstrează forma, consistența și starea permițând o observare a sa pe o perioadă nelimitată de timp și spațiu, sunetul este mobil, efemer, dependent de memoria auditivă, mereu în mișcare, limitat de dimensiunea momentului.

Contrastul simultan, făcând o analogie cu muzica, ar putea fi perceput ca atare între două suprafețe muzicale dacă acestea utilizează opoziția pentru a atenționa și stimula memoria auditivă, dacă cele două suprafețe ar avea dimensiuni relativ scurte care ar putea permite recunoașterea momentului de conjuncție și, în același timp, recunoașterea lor imediată ca două suprafețe distincte. Acest tip de contrast, cu un caracter preponderent vertical, ar putea fi ușor perceput chiar de la o primă audiție a unei compoziții, în timp real, stimulând atenția ascultătorului, ținându-l mereu în priză, într-o stare de ascultare activă a muzicii.

Contrastul succesiv, bazându-ne pe aceeași analogie vizual – auditiv, ar putea fi observat în alternarea suprafețelor muzicale de dimensiuni extinse, putând fi utilizat ca tehnică de construcție a unor compoziții pluripartite precum suita, sonata, concertul, simfonia, etc. Acest tip de contrast are un caracter orizontal, mai puțin predispus la stimularea și percepția lui imediată de către un ascultător amator, și depinde atât de memoria auditivă de lungă durată cât și de bagajul de cunoștințe muzicale cu care ascultătorul este înzestrat. Percepția contrastului succesiv ar putea fi facilitată de analiza tonală și formală a operei integrale, devenind mai accesibilă în timp real unei urechi antrenate să recunoască și să organizeze sau să clasifice un material sonor din punct de vedere obiectiv, pur analitic.

În al patrulea subcapitol am prezentat un conspect al unui studiu realizat de compozitorul francez François Nicolas, *Hexagonul opozițiilor în muzică*, care pornește de la

cele trei principii ale logicii aristoteliene: principiul identității, cel al non-contradicției și cel al terțului exclus. Nicolas le opune altor trei principii atribuite logicii muzicale: principiul ambiguității, cel al negației condiționate și al terțului inclus, ultimul dintre acestea fiind descoperit și teoretizat de filozoful Stephane Lupasco, între anii 1935 și 1960.

Gânditorul francez își împarte studiul în trei părți, fiecareia desemnându-i și desenându-i un hexagon de opoziții inspirat de hexagonul logic, descoperit și dezvoltat de doi filozofi francezi din pătratul logic aristotelian. Hexagonul logic, denumit și hexagonul opozițiilor, este un model conceptual al relațiilor existente între valorile de adevăr deținute de șase afirmații.

Hexagonul 1 formalizează opoziția dintre tonal/atonal, major/minor, modal/non-modal, diatonic/cromatic, formalizare pe care nu o consideră pe deplin reușită datorită faptului că nu va putea fi validată în integralitatea ei din punct de vedere muzical.

Hexagonul 2 formalizează opoziția dintre ritm și timbru, pe care o echivalează cu contradicția dintre acord/verticalitate și melodie/orizontalitate, contrapunct/armonie, polifonie/coral. Aici ridică problema negației în muzică: ce este acel ceva care poate da valoare muzicală negației, având în vedere că semnul utilizat de logică pentru negație nu există în muzică, știind că muzica, prin definiție, reprezintă o existență, afirmă o prezență. Chiar și liniștea este o afirmație în muzică: *tacet* nu este negarea tuturor sunetelor, ci afirmarea unei durate muzicale asemenea oricărei alta, notată și socotită ca element în sine, nu asemenea unui 0 sau unui nul care formează mulțimea vidă.

Hexagonul 3, cel al discursului muzical, este mai pe larg abordat, Nicolas afirmând că există trei înțelesuri ale sintagmei *logică muzicală*:

1. Logica scrierii – muzica are o notație muzicală, un sistem de măsură a existenței sale sonice – pe care François Nicolas o numește *logica scripturală a lumii-Muzică*;
2. Logica discursivă a opusului muzical – este ceea ce Nicolas va explora mai în detaliu în această parte a studiului, în încercarea de a o formaliza după modelul hexagonului;
3. Logica strategică a opusului muzical – care se referă la proiectul compozițional specific unei anumite lucrări (un proiect care poate prelua caracteristici ale altor proiecte de lucrări existente, reacționând printr-un răspuns sau printr-o contrazicere, etc).

Revine, astfel, la binoamele de principii opuse menționate anterior și ajunge la concluzia că *a compune* înseamnă *a dezvolta* cele trei părți ale discursului muzical ( $A - A'$  –

B), prin inventarea unui joc simultan al variațiilor, unde variația este înțeleasă ca o deformare din interior a obiectelor, al repetițiilor, unde repetiția este înțeleasă ca o simplă dislocare a obiectelor și al intervențiilor unice ale unuia sau mai multor obiecte-*hapax*. Nicolas consideră că formalizarea hexagonală ne amintește, în primul rând, că relația dintre obiectele muzicale este mai importantă decât obiectele muzicale propriu-zise și că aceasta generează o dualitate care se referă, pe de o parte la ceea ce o partitură poate genera și pe de altă parte la rezultatul interpretării unui instrumentist/cântăreț. Opune deci, prin acest studiu, dialectica partiturii și cea a interpretării.

**Al doilea capitol** este divizat în două subcapitole. În primul propun un experiment analitic cu ajutorul unui sistem de opoziții, o abordare personală concentrată asupra parametrilor înălțime, timbru, durată, intensitate, densitate, structură și caracter. Pentru fiecare dintre aceștia a fost creat un tabel în care au fost introduse câteva caracteristici organizate în binoame de opoziții.

Tablele constituie un instrument de lucru încă în curs de verificare. Conținutul lor, așa cum este prezentat în această lucrare de cercetare doctorală, nu trebuie să fie interpretat ca general valabil și nici considerat aplicabil cu strictețe oricărui opus muzical am alege să analizăm utilizându-l. Nu toate caracteristicile și opusele lor pot fi aplicate tuturor genurilor muzicale, trebuie să existe o selecție în funcție de lucrarea aleasă. Am intenționat să creez un context, un punct de pornire pe o direcție care, în momentul analizei unei anume lucrări, se poate dezvolta, extrapola și modula în funcție de ce exigențe ne impune partitura respectivă. Pentru a observa mai ușor unde au fost identificate elemente contrastante am folosit în analiză un cod cromatic, utilizând culori diferite pentru cei 7 parametri: înălțime – albastru, timbru – orange, durată – verde, intensitate – roșu, textură – Bordeaux, structură – negru, caracter – violet.

Am creat apoi o schemă-cadru în care am introdus axa temporală reprezentată de notarea pe orizontală a numărului de măsuri pe care îl are partitura de analizat. În cazul în care analizăm o partitură fără delimitare prin bara de măsură, ne vom lua sau crea alte repere temporale/unități de timp de care să ținem seama ca, spre exemplu, secunde, minute sau anumite gesturi muzicale care se repetă. Pe axa verticală am notat fiecare parametru de analizat și am marcat cu culoarea aferentă momentele în care am identificat prezența unor contraste pentru a monitoriza frecvența, poziția și comportamentul acestora în relație unul cu celălalt și apoi a structurii în relație cu ceilalți șase parametri luați împreună. Vom observa că

această schemă poate și trebuie să fie flexibilă, adaptându-se exigențelor impuse de fiecare partitură pe care alegem să o analizăm. Acest sistem de analiză este încă într-un stadiu inițial, iar pentru a-l testa am ales lucrări integrale sau părți ale acestora în care chiar de la o primă audiție se pot identifica relații conflictuale între structuri, sau opoziții la nivel parametric. Paleta stilistică din care provin opusurile alese pentru analiză este largă, pornind de la lucrări vocal – instrumentale din Baroc, până la piese de mari și mici dimensiuni din secolul XXI. În cercetarea de față m-am limitat la a prezenta trei piese, două instrumentale și una vocală provenind din secolul XX. Am ales prezentarea acestor trei piese pentru că rezultatul analizelor a generat trei modele diverse de partitură a contrastelor, arătând gradul de flexibilitate și adaptabilitate al acestui instrument analitic. Cele trei opusuri supuse experimentului în subcapitolul II.2. sunt *Cvartetul de coarde nr. 2* (partea întâi) de György Ligeti, *The Unanswered Question* de Charles Ives și *Litanies à la Vierge Noire* pentru cor de femei sau copii pe trei voci și acompaniament de orgă de Francis Poulenc.

**Capitolul trei** debutează cu expunerea ideii de la care am pornit în a utiliza opoziția ca instrument în construirea propriei strategii de compoziție. Totul a început în ultimul an de licență, în timp ce lucram la *concertino*-ul pentru clarinet și orchestră pe care l-am intitulat *Contraste*. M-am întors la acest *concertino* scris în manieră scolastică pentru că, după ce am terminat procesul componistic ghidată de ideea de contrast la nivel preponderent intuitiv, am întâmpinat o oarecare dificultate în a-mi răspunde la întrebarea: cum pot explica pragmatic, teoretic felul în care am utilizat contrastul în construcția formală și la nivelul parametrilor muzicali? Există noțiunea de contrast tonal atunci când ne referim la tema I și tema a II-a din cadrul formei de sonată; există contrastul de caracter și mișcare dintre părțile unei suite instrumentale și dintre variațiunile unei teme cu variațiuni. Dar, dacă aș privi conceptul de contrast dintr-o altă perspectivă, aș găsi alte sensuri ale acestuia care s-ar putea alătura celor deja cunoscute? Am aplicat în creația proprie acest sistem de opoziții, rezultând trei lucrări scrise între 2018 și 2019, care au la bază același concept: contrastul ca procedeu de sporire al expresivității. În acest capitol am analizat pe larg cele trei lucrări menționate anterior.

***Katábasis. Still Wandering*** este o lucrare scrisă și dedicată ansamblurilor *Clarino* și *Game*, dar mai ales fondatorilor lor, clarinetistului Emil Vișenescu și percuționistului Alexandru Matei, care au încurajat și susținut generații de compozitori români prin dedicarea și profesionalismul cu care abordează repertoriul contemporan și care au format prin crearea

acestor două ansambluri alte generații de instrumentiști care, la rândul lor, vor contribui la îmbogățirea repertoriului și promovarea muzicii noi.

Piesa este compusă pentru nouă clarinete – două clarinete piccolo în Mib, patru clarinete sopran în Sib, clarinet alto, clarinet bas, clarinet contrabas - și pentru 3 grupuri de percuție: I – trei timpani, cinel suspendat, clopote; II – tam-tam, cinel suspendat, marimba, bici, clopote; III – tobă mare, tom-toms, bongos, woodblocks, vibrafon<sup>4</sup>, clopote. Prima audiție absolută a avut loc pe 20 mai 2019, în Sala George Enescu a Universității Naționale de Muzică din București, în cadrul Festivalului *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi*.

***Beauty – be not caused – It Is*** pentru 8 voci de femei *a cappella* este o lucrare inspirată de ansamblul vocal italian *VirgoVox* și este una dintre cele trei piese câștigătoare ale concursului de compoziție de lucrări corale pentru ansamblu vocal feminin organizat de asociația *VirgoVox* în iulie 2019. Piesa este scrisă pentru trei voci de soprană, trei voci de mezzo-soprană și două voci de alto și poate fi interpretată de un ansamblu care are în componența sa 8 voci *a cappella* sau multiplu de 8, pentru a păstra echilibrul construcției armonice. Pentru ca lucrarea să poată fi eventual preluată și în repertoriul altor ansambluri, partea celei de-a treia mezzo-soprane se situează preponderent în registrul mediu-grav, pasajele care depășesc în acut zona de confort a unei voci grave fiind adaptate prin variante (*ossia*) la octava inferioară, putând fi interpretate și de către un alto. Prima audiție absolută are loc pe 6 decembrie 2019 la Basilica Santa Maria Segreta în Milano, Italia, în cadrul stagiunii *Novecento* a Asociației *Noema*. Tot pe 6 decembrie are loc și lansarea colecției *VirgoVox Contemporanea*, care include și partitura compoziției *Beauty – be not caused – It Is*.

***Dixit Dominus (Psalm 109/110)*** este prima mea lucrare vocal-simfonică pentru sopran, alto, cor mixt și orchestră, finalizată în 2019. Având la dispoziție un număr limitat de puncte de referință, partituri sau înregistrări ale unor lucrări sacre de secol XXI care să conțină acest text integral sau în parte, m-am îndreptat către alte compoziții de mari dimensiuni din repertoriul sacru contemporan. Arvo Pärt cu *Berliner Messe*, *Statuit Ei Dominus*, *Miserere*, *Stabat Mater*, *Litany*, Simfonia *Los Angeles*, Johanna Doderer cu *Salve Regina* sau *Astraios*, printre altele, Lili Boulanger cu *Du fond de l'abîme* (Psalm 130), Zbigniew Preisner cu *Requiem for my friend* sau *Valley of Shadows*, Magnus Lindberg cu

---

<sup>4</sup> Vibrafonul va fi utilizat pe parcursul piesei atât de către al treilea percuționist, cât și de către doi sau trei percuționiști în același timp; în versiunea primei audiții absolute au fost utilizate două vibrafoane din rațiuni ce au ținut de amplasament și de spațiul disponibil pe scenă.



*Graffiti*, James MacMillan și vasta sa creație sacră sau muzica pentru cor a lui Ēriks Ešenvalds au reprezentat cele mai importante surse de inspirație în căutarea și identificarea limbajului muzical al Psalmului *Dixit Dominus* (109/110). Pentru a organiza structural întreaga lucrare, m-am întors la trei dintre opusurile – simbol care mi-au atras cel mai mult atenția prin felul în care au redat muzical pe de-o parte dramatismul puternic al versurilor și, pe de altă parte, lirismul și expresivitatea acestora: *Dixit Dominus* în sol minor de Galuppi, omonima lucrare a lui Händel, HWV 232 în sol minor, și RV594 în re major de Antonio Vivaldi. Am prezentat pe larg interpretările textului din perspectiva creștină și iudaică, apelând la ajutorul părintelui Gheorghe Tistu din cadrul Episcopiei Caransebeșului, care m-a îndrumat către Psalmii comentați din *Biblia de ÎPS Bartolomeu Anania*<sup>5</sup>, document de referință în literatura creștin – ortodoxă. În ceea ce privește textul ebraic, am fost ghidată de rabinul Fabrizio Haim Cipriani<sup>6</sup> în consultarea mai multor materiale explicative ce prezintă diverse perspective asupra textului, indicându-mi traducerea realizată de André Chouraqui<sup>7</sup>, în limba franceză, ca fiind cea mai apropiată de forma originală. Am analizat în continuare fiecare dintre cele șapte părți componente ale opusului vocal-simfonic.

**Capitolul patru** reprezintă concluziile la care am ajuns cu cercetarea de față. Interpretarea rezultatelor obținute în acest stadiu al experimentului analitic trebuie privită în cheia unei abordări personale, având un rol demonstrativ pentru a verifica funcționalitatea sa „domestică”. Cu toate că am aplicat acest model de analiză unui număr mai mare de lucrări din epoci, genuri și stiluri diferite care nu au fost introduse în teză, consider că nu s-a atins încă un nivel de generalitate care să confirme public gradul de aplicabilitate și adaptabilitate al partiturii contrastelor.

Pot afirma, însă, că utilizarea acestuia în creația proprie a avut un impact pozitiv prin stimularea și creșterea productivității componistice. În mai puțin de un an de la materializarea unor idei și intuiții într-o formă organizată, chiar dacă se află momentan la un stadiu empiric, am reușit să scriu trei lucrări care au un numitor comun, o amprentă: contrastul.

Deșigur, drumul către cristalizarea acestei idei într-o strategie de compoziție în adevăratul sens al cuvântului, bazată pe criterii obiective, clare, cu un grad ridicat de incontestabilitate este încă lung și anevoios. Expunerea mea poate și, de ce nu, trebuie să fie

---

<sup>5</sup> <https://biblia.derwent.ro/index.php#VT-Ps-109> (accesat pe 12 septembrie 2019)

<sup>6</sup> <http://haim.cipriani.free.fr/> (accesat pe 7 august 2019)

<sup>7</sup> André Chouraqui (1917 – 2007) – avocat, cercetător, scriitor și om politic francez, de origine algeriano-israeliană - <https://andrechouraqui.com/> (accesat pe 12 septembrie 2019)

pusă în discuție, pentru că doar prin schimburi de opinii, comparații și căutări de soluții diverse va evolua de la stadiul de embrion ideatic la cel de organism teoretic și corp procedural practic.

Teza cuprinde și o anexă în care am expus teoria Unismului, sau a lipsei contrastului în arte și influența acesteia asupra muzicii, în particular asupra compozitorului polonez Zygmunt Krauze. Krauze este adeptul ideii de organizare și raportează muzica la mediul social și la activitatea ființei umane. Prin organizare, structura lucrărilor se individualizează, muzica sa capătă identitate, putând fi identificată și diferențiată de multitudinea de muzici și sunete. Astfel, lucrarea interpretată este delimitată în timp, reprezentând un segment temporal bine determinat în haosul activităților umane și al sunetelor ce înconjoară oamenii. Aceste tendințe sunt realizate în muzica sa printr-o structură care evită contrastele, fiind, pe cât posibil, omogenă. Toate schimbările și mișcările necesare menținerii continuității muzicii nu sunt contrastante; nu aduc nici un element nou în interiorul lucrării. Începutul unei compoziții expune integral materialul sonor pentru ca nimic nou să nu intervină pe parcurs, creându-se o muzică non-invazivă, așa cum însuși Krauze o descrie. Muzica este însă bogată, diversă, aducând mici schimbări, variații ale materialului expus inițial: (...) *fluctuațiile nu aduc nimic nou, nu sunt idei contrastante. Compar forma unistică, deseori, cu fenomenele naturale. Spre exemplu, un râu: îi urmărim fluxul încă de la obârșie, observăm câteodată mici schimbări, reflexii ale luminii, câteva valuri iscate de vânt, curenții. Întotdeauna e ceva diferit, dar materia rămâne aceeași. La fel și în muzica unistică, materialul sonor expus la început poate fi îmbogățit, variat prin augmentări sau diminuări, poate fi uniform sau mai puțin uniform, dar totul se raportează la ceea ce am auzit în primele măsuri ale piesei, fără surprize, fără contraste (...)*<sup>8</sup>.forma fără contraste poate da senzația de continuitate: o muzică fără început sau sfârșit. Lucrarea ar putea fi întreruptă în orice moment, fără a suferi schimbări în trăsăturile sale de bază. Ar putea fi, de asemenea, oricât de lungă. Toate aceste caracteristici ale muzicii unistice oferă ascultătorului ocazia de a experimenta o nouă modalitate de percepție a actului interpretativ și creator.

Celelalte șase anexe cuprind partiturile lucrărilor compuse între anii 2018 și 2019 aplicând criteriul contrastului și graficele generate de analiza realizată cu ajutorul binoamelor de opoziții, numite partituri ale contrastelor.

---

<sup>8</sup> Citat din interviul *Zygmunt Krauze – un compozitor deosebit* realizat de Karolina Kolinek în 17.10.2012 – <http://meakultura.pl/wywiady/zygmunt-krauze-kompozytor-osobny-399> (accesat pe 15 august 2013)