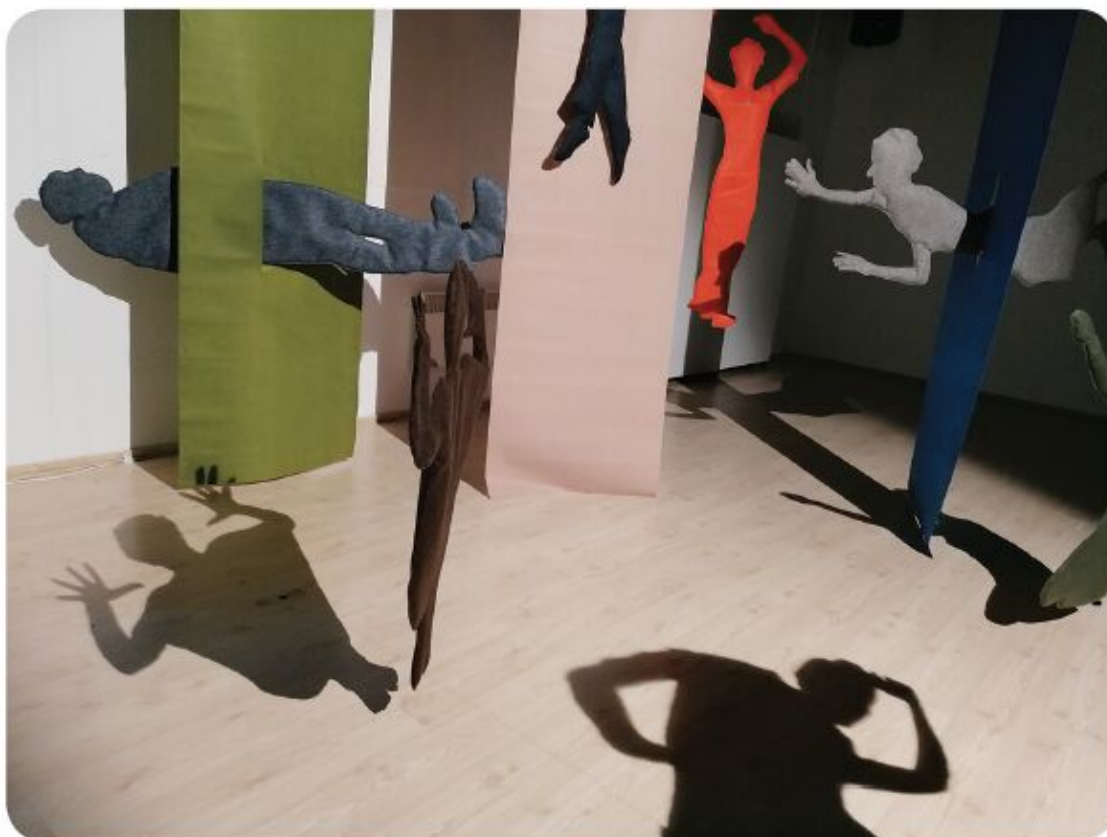


Muzeul Național "George Enescu"



Dan Dediu

Siluate în mișcare
Eseuri despre compozitori români

Editura Muzicală

Dan Dediu

Siluate în mișcare

Muzeul Național „George Enescu”

Dan Dediu

Siluate în mișcare

Eseuri despre compozitori români

**Editura Muzicală
București, 2021**

Copertă și imagine de **Aurora KIRÁLY**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
DEDIU, DAN

Siluate în mișcare: Eseuri despre compozitori români / Dan Dediu -
București: Editura Muzicală, 2021

Index

ISBN 978-973-42-1225-5

78

© Muzeul Național „George Enescu”

www.georgeenescu.ro

Editura Muzicală

Calea Victoriei, nr. 141, sector 1, București

em@edituramuzicala.ro

Editura recunoscuta CNCS

021.312.98.67

Cuprins

Prefață	7
Simfonia a IV-a de George Enescu: istoria unui „Œdipe” simfonic.....	12
Ștefan Niculescu sau despre tectonica sufletului	20
Cu Tiberiu Olah, despre „simfonia presimțirii” și „basul rătăcitor”	32
Cu Aurel Stroe prin cotloanele minții și bizareriile muzicii .	43
Cu Anatol Vieru, printre meandrele „timpului lung”	55
Cu Pascal Bentoiu, despre universalism și luciditate.....	82
Theodor Grigoriu – acribie și reverie	87
Nicolae Coman și porțile luminii	93
Cu Cornel Țăranu, printre ghirlande și coloane sau stilul ca atom.....	96
Octavian Nemescu și mistica zumzetului	103
Corneliu Dan Georgescu – limba și limburile originalității	123
Cu Nicolae Brânduș, pe tărâmul „struțo-cămilei”	130
Ulpiu Vlad și rezonanțele botanice	135
Viorel Munteanu sau modernismul clasic de inspirație bizantină	139
Cu Adrian Iorgulescu, în carnavalul dualității	146
Cu Călin Ioachimescu, printre scânteierile abisului.....	154
Doina Rotaru sau radiografia stihilor	161

Liviu Dănceanu – a fi music-trotter sau istoricismul stilistic	167
Meșteșugarul dibaci: Adrian Pop	176
Sorin Lerescu și efluviile diatoniei.....	183
Andrei Tănăsescu – parodie și viteză	188
George Balint și povestea unor aripi	194
Cu Nicolae Teodoreanu, despre fulgi și fulgere	202

Prefață

Orice carte este rezultatul unor întâlniri mai mult sau mai puțin astrale. Cartea pe care o țineți în mână nu face excepție. Ea răsare ca rod al unor reflecții subiective, pritocite în ore de ascultare și meditație, înțelegere și formulare, rafinare și stilizare, pe care autorul rândurilor de față le-a petrecut, în ultimii treizeci de ani, în compania creațiilor muzicale românești. Întâlnirile ce stau la baza acestui volum au următoarea poveste. În 2018, președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (UCMR), compozitorul Adrian Iorgulescu, a luat decizia de a demara și finanța o lucrare muzicologică monumentală despre muzica românească, într-o încercare de rescriere a acesteia dintr-o perspectivă proaspătă, a secolului al XXI-lea. Muzicologii Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghiiță, coordonatorii lucrării ce cuprinde studii diverse scrise de câțiva autori și acoperă întreaga istorie a muzicii românești, m-au solicitat să particip în acest proiect și am acceptat cu bucurie să o fac. Astfel, aportul meu la acest lăudabil și ambițios proiect s-a numit *Contribuții componistice românești după 1960* și a numărat în jur de cincizeci de pagini.

Pe de altă parte, de mai bine de un deceniu articulez mental și verbal structura referatelor Biroului de muzică instrumentală și multimedia din cadrul UCMR. După ce se ascultă lucrările care sunt înscrise pentru achiziție în sesiunile UCMR, în cadrul Biroului secției au loc discuții profesionale de mare relevanță profesională.

Încă din 1994, de când am fost ales prima oară în Biroul Secției de muzică simfonică și de cameră al UCMR, am asistat la dezlănțuiri formidabile de știință muzicală și la uluitoare comentarii componistice detaliate, de un vizionarism și un profesionalism desăvârșit. Îmi amintesc de parcă-ar fi aieva: stăteam stingher într-un colț al mesei mari din sufrageria Palatului Cantacuzino, eu fiind cel mai tânăr membru al Biroului la acea dată. În dreapta mea stătea Adrian Rațiu, în stânga, tronând în capul mesei, Nicolae Brânduș. Pe partea mea, după Rațiu stăteau, în ordine: Ștefan Niculescu, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu. Vizavi de mine era Liviu Dănceanu, apoi, la rând spre dreapta, veneau Doina Rotaru, Călin Ioachimescu, Octavian Nemescu – pe atunci secretar al Biroului –, Miriam Marbe și Anatol Vieru. Cu timpul, rând pe rând, au început să dispară câțiva dintre acești maeștri. Cum dispărea unul, un alt compozitor îi lua locul. Și astfel, într-o tradiție de predare și preluare a ștafetei, alți creatori au ocupat scaunele Biroului și au dat frâu comentariilor din cadrul comisiei: treptat, au intrat în Biroul Secției George Balint, Nicolae Teodoreanu, Sorin Lerescu, Mihaela Vosgianian, Carmen Cârnecki, Irinel Anghel, Mihai Măniceanu, Diana Rotaru.

Într-un caiet special – și de atâția ani pot spune că am deja o arhivă a acestor ședințe și a dezbaterilor din cadrul lor – îmi notez frânturi de discuții, fulgurante terminologice, rețin ideile memorabile ale fiecărui participant, incit în discuție anumite aspecte pe care, apoi, le aștern pe hârtie cu înfrigurare, cu prescurtări și acronime numai de mine știute, prinzându-le ca-ntr-un insectar prețios. Apoi, încep să dospesc ingredientele pe care le-am notat într-un aluat discursiv pe care-l plămădesc în timpul scrierii referatului, atingând uneori ușor portanța

inspirației, alteori chinându-mă, frământându-mă și reformulând, pentru a surprinde cât mai mult din spiritul discuțiilor, dar și pentru a găsi exact nuanța expresivă a limbii întru exprimarea sensului adânc al experienței date de procesul dialectic al valorizării, menținut cu convivialitate și onestitate de colegii mei compozitori. E interesant că, de atâția ani, m-am obișnuit cumva să „simt” încotro trebuie să meargă fluxul discursiv al referatelor pe care le scriu. Să mă explic.

Compozitorul care citește referatul despre piesa sa prezentată comisiei, referat ce reflectă părerea Biroului Secției, știe doar ceea ce a compus. Comisia are însă o perspectivă mai largă: pe de o parte încadrează lucrarea în tendința propriului stil al autorului; pe de altă parte, valorizează lucrarea în funcție de contextul național și mondial existent, având așadar o perspectivă estetic-tehnică și axiologică de natură holistă, integratoare. În acest sens, referatele pe care le-am scris au trebuit să răspundă ambelor perspective: 1. să încurajeze compozitorul și să-i ofere un comentariu obiectiv al lucrării, comentariu care să-i confirme justetea propriei opinii ori să-i dea de gândit, punându-i diferite probleme; 2. să plaseze lucrarea într-un spațiu axiologic mai larg și să-i verbalizeze conținutul de idei și tehnici, să-i aproximeze și să-i aprecieze într-un fel sau altul călătoria expresivă, să o individualizeze și să-i reliefeze punctele de interes. În acest sens, referatele pe care le redactez sunt receptacole ale sensibilităților diferite ale membrilor Biroului Secției, sunt orizonturi de sens uneori convergente, alteori divergente cu privire la opusurile comentate, însă ele sunt topite într-o manieră discursivă pe care mi-o asum și care mă reprezintă sub raportul capacității de sinteză, al vocabularului, al tropilor retorici, al topicii și al ritmului frazelor.

Pornind de la întâlnirea (astrală sau nu, asta rămâne de văzut) acestor două serii de evenimente și de la rezultatele lor palpabile – studiul muzicologic pentru antologia de texte și referatele de la UCMR – mi-a venit ideea acestui volum. Dar lucrul propriu-zis la el s-a dovedit a fi mai mult decât o înșăilare dibace cu *copy* și *paste*. De unde, la început, aveam senzația că se va putea constitui aproape de la sine, îngrămădind paginile pe care le-am scris despre muzica confrăților, în timpul scrierii mi-a apărut ca fiind absolut necesară introducerea și altor elemente de conținut, astfel încât am fost nevoit să reformulez, să creez punți, să fac perifraze, să tai, să combin și să rescriu, cu alte cuvinte să ajung la suprafața unui alt text, un text cu o proprie voință și o nouă înfățișare. Desigur, ca întotdeauna și oriunde există un metisaj ideatic, nu se poate ca el să nu atragă și alte epifenomene înspre sine. La fel s-a întâmplat și cu această carte. S-au suprapus și alte texte, s-au inserat și alte gânduri în afara celor inițiale, perspectivele preexistente s-au nuanțat, ideile s-au contaminat cu altele, iar ceea ce a reieșit este un nou organism livresc care-și cere dreptul la existență, indiferent de materialele din care este compus.

În cele din urmă, m-am întrebat, la ce bun acest volum? Nu aș fi petrecut timpul mai bine scriind la propriile compoziții? Probabil că da. Dar dacă totuși am preferat să aștern aceste gânduri pe hârtie, în vremuri de pandemie, sper că am făcut-o într-o câteva intenții benefice. Mai întâi, am făcut-o pentru a învăța de la alții. Apoi, am făcut-o pentru a-mi clarifica mie însumi ceea ce am învățat de la ei sau ceea ce îmi pare că am învățat de la ei. În cele din urmă, am făcut-o pentru a lansa câteva concepte, intuiții și viziuni despre muzica românească și transformările ei: bune, rele, contestabile,

detestabile, „înghițibile”, se va vedea. Cum se potrivesc ele cu gândurile compozitorilor în cauză și cu ideile lor m-a interesat mai puțin. În primul rând m-a interesat să fiu onest cu mine însumi și să privesc dintr-o perspectivă necruțătoare, însă cu multă înțelegere și dedicație. M-am gândit tot timpul: „Cum aş putea să-i explic unui străin această muzică?”, prin ce concepte și sintagme? Astfel am ajuns la soluțiile pe care vi le propun în aceste texte.

În acest sens, se înțelege că mulțumesc tuturor compozitorilor români ale căror idei și lucrări au făcut posibilă această „călătorie spre centrul Pământului” muzical. Fără ei și creația lor, ea nu s-ar fi ivit, nici măcar ca intenție. Cât despre conținutul ei – vi se întinde înainte. Luați din ea ce vi se pare că merită. Ce nu merită, oricum va rămâne îngropat între aceste coperte, pentru generațiile ce vor redescoperi – să sperăm – cartea.

De asemenea, doresc să mulțumesc Muzeului Național „George Enescu”, care, prin amabilitatea și competența doamnei manager general Cristina Andrei, a catalizat ideatic și finalizat editorial volumul pe care-l țineți în mână.

Totodată, acest volum nu ar arăta astfel fără agerimea și acribia vizionară a Valentinei Sandu-Dediu, căreia îi sunt recunoscător pentru sugestiile și completările ce au retușat, omogenizat și finisat textul.

Dan Dediu
București, mai 2021

Simfonia a IV-a de George Enescu: istoria unui *Œdipe* simfonic



Cele 53 de pagini de orchestră lăsate de Enescu se întrerup brusc într-o primă secțiune a părții a II-a, cu o pagină umplută la refuz, de parcă autorul n-ar mai fi vrut să dea pagina (sau n-ar mai fi avut alte pagini la dispoziție) și a îngrămădit în această ultimă pagină o melodie obsesivă, un *lamento* ce aduce a bocet levantin, acompaniat subtil cu un ritm de procesiune funebră

stranie, demnă de o atmosferă cinematografică felliniană. Continuă apoi o schiță pe două portative a întregii muzici până la final, scrisă în cerneală și datată 4 mai 1934, pe care Bentoiu a descifrat-o cu migală și totală dăruire de sine. Iată ce mărturisește acesta cu privire la *Simfonia a IV-a*:

O schiță enesciană completă constă în punerea pe hârtie a întregului conduct muzical, în ordinea firească, adică *da capo al fine*, într-o scriere comprimată pe două sau mai multe portative; pentru *Isis* scrierea fusese constant menținută pe trei portative; pentru *Simfonia a 4-a* numai pe două, deci

limbajul semnelor grafice a fost mai concentrat, mai înghesuit, poate și ceva mai abstract. (...) Paginile sunt pline de ștersături (Enescu lucra de obicei în cerneală), care fac greu lizibile foarte multe locuri, iar pentru segmentele orchestrate de autor, apar pe schițe – cu altă cerneală – inserări în text și multe scurte notații marginale. Vederea acestor manuscrise seamănă mult cu vizitarea expoziției unui genial grafician abstract. O sumă de oameni care au văzut la mine astfel de materiale întrebau: „N-am putea avea și noi măcar o foaie, s-o înrămăm și s-o punem pe perete?”¹

Muzica acestei simfonii curge precum un șuvoi de lavă fierbinte, umplând toate cotloanele percepției cu incandescența ei armonico-melodică, în care hiper-polifonia *Octetului* și a *Simfoniei a III-a* sunt fuzionate și topite într-un amalgam tematic aflat în permanentă prefacere, devenire și schimbare.

Prima parte, o formă complexă de sonată, conține în expoziție patru teme – două teme prime și două teme secunde – ce derivă una din cealaltă și se întrepătrund inextricabil în cadrul dezvoltării. Monolitică și trepidantă, dezvoltarea conjugă cele patru teme într-un discurs articulat în șase segmente, ce conduce la o implozivă repriză variată, culminând într-un unison devastator la reper 34, unde cele trei tromboane prezintă o melodie ce pare un geamăn al leit-motivului „destinului” din opera *Oedipe*.



George Enescu, *Simfonia a IV-a*, partea I, reper 34 (manuscris).

¹ Pascal Bentoiu, *Breviar enescian*, Editura UNMB, București, 2005, p. 86.

Astfel, cele patru teme ale primei părți au configurații sonore înrudite între ele și comunică în microstructură prin celule melodico-ritmice similare. Tema I₁ este o temă hotărâtă, agățătoare și răătăcitoare. Ea posedă un caracter eroic și se desfășoară într-un context războinic și agitat, fiind totodată neliniștită, contorsionată și bântuită de o aspirație încăpățanată spre absolut.



George Enescu, *Simfonia a IV-a*, partea I, tema I₁.

Dezinvoltura temei I₁ este obturată de nehotărârea temei I₂, care își face loc asemenea unui sfredel (la cinci măsuri înainte de reper 4), pornind de la un semiton ascendent și câștigând în ambitus și ambiție. Este ascuns în ea motivul Sfinxului din *Oedipe* – o cvintă perfectă ascendentă, urmată de un semiton și o cvartă mărită descendente, pe care le găsim, variate, în măsurile 8 și 9 ale temei. Într-adevăr, se poate vorbi de o temă enigmatică, ce se opintește din greu pentru a-și găsi rostul și noima.



George Enescu, *Simfonia a IV-a*, partea I, tema I₂.

Angoasată și „târându-se” cu grație în registrul grav al flautului, intenționând să fie „măgulitoare” (cum indică termenul *lusinghiero* notat de Enescu), tema II₁ (reper 10) are mai degrabă o încărcătură onirică, fiind intens cromatizată și semănând vag cu tema de debut a *Simfoniei a IX-a* de Mahler. Ritmul punctat din finalul temei aduce cu sine o aluzie dansantă la hora românească, expunând o celulă melodică în care terța mică și terța mare alternează, într-un soi de întrecere camaraderească. Tonalitatea do diez minor în care apare această temă se explică prin strategia lui Enescu de a aborda intervalul de terță mică drept interval simbolic al relațiilor armonice dintre teme. De altfel, do diez minor este relativa lui mi major, omonima tonalității mi minor, în care este scrisă simfonia. Astfel, cele două teme secunde vor purta, fiecare, pecetea tonalității relative: II₁ este în do diez minor, la relativa omonimei, iar II₂ va apărea în sol major, chiar la relativa tonalității de bază.

A tempo, lusinghiero $\text{♩} = 120$

Flute

mf cant., con grazia

Fl.

mp p f sub.

George Enescu, *Simfonia a IV-a*, partea I, tema II₁.

Tema II₂ are un prim motiv compus din două formule sincopate și un contur melodic centrat pe un arpeggiu descendent (3-1-5) al acordului de tonică din sol major, și un al doilea motiv ce constituie o variantă diatonică a temei I₂. De

altfel, ea va „înflori” în partea a III-a, când va constitui materialul primei teme secunde (II₁):



George Enescu, *Simfonia a IV-a*, partea I, tema II₂.

Desigur, hățișul armonico-melodic enescian propune o orchestrație extrem de rafinată, cu soliști ce se întrepătrund cu tutti, într-o scriitură simfonică și camerală deopotrivă, cu culori infinitezimal diversificate. Putem vorbi de eterofonie sau polifonie obsesivă, dar și de o hiper-melodizare a discursului pe baze caleidoscopice. Modularitatea construcțiilor tematice le face pe acestea să se poată combina în fel și chip, asemenea pieselor de *lego*. Căci Enescu duce aici travaliul motivico-tematic la ultimele consecințe, amestecând ingenios, în succesiune și simultaneitate, celulele și motivele tuturor temelor, într-o construcție magmatică și fluidă. De aceea, orice analiză a partiturii enesciene se vede pusă în fața dificultății de a opta pentru o variantă sau alta, căci această muzică posedă o polisemie și o polivalență care sunt date tocmai de acest caracter plasmatic și complex. Partea întâi poartă la finalul său data de 20 Xbre 1934.

Despre partea a II-a, posibil de structurat fie ca o formă de sonată, fie ca un bar cu repriză dezvoltătoare, Pascal Bentoiu consideră că este:

una din cele mai ciudate pagini enesciene: un fel de marș funebru, însă conținând unele elemente oarecum sardonice. Poate imaginarea unei ceremonii mortuare modeste, necăjite, cu bocitoare, purtată însă mai apoi pe culmi de deznădejde absolut patetice. Către sfârșit, un admirabil pasaj încredințat coardelor soliste (instrumentație cerută expres de autor) pare a

voi să ne împace cu soarta, cu lumea, cu toate cele ce ne sunt date.¹

Obsesiv repetată, tema „cortegiului” constă într-un *ostinato* cu *pizzicati* în grav, la contrabasul solist, alternând cu un motiv melodic anacruhic, straniu și caricatural, expus de cei patru corni.

George Enescu, *Simfonia a IV-a*, partea a II-a, tema „cortegiului”.

Ea se va transforma în tema „lamento”, un fel de bocet ce se va dezvolta variațional, după principiul unei *chaccone*, apoi va reveni, împreună cu tema „cortegiului”, într-o repriză dezvoltătoare ce va conduce treptat spre partea a III-a.

Finalul transformă motivul „cortegiului” din partea secundă într-un motiv zglobiu, diatonic, constând în optimi descendente, de la dominantă la tonică, pe un mod lidian, de parcă întreaga straniețate a anvelopei sonore a părții a II-a ar fi năpârlit și, ca prin farmec, din ea s-a născut o ființă nouă și luminoasă. Acest final în măsură de 3/4 posedă ceva din rotunjimea finalului *Octuorului* pentru coarde op. 7, fiind în fapt un vals rapid. Forma este labirintică, putând fi interpretată

¹ Bentoiu, p. 89.

în două feluri: ca sonată sau ca rondo. În analiza amănunțită pe care am făcut-o mai jos am schematizat ambele variante.

Despre conținutul expresiv al acestei părți, Bentoiu comentează:

Finalul (...) instalează o atmosferă de voie bună și destindere, cel puțin curioasă – după durerile exprimate în primele două mișcări. Nu încerc să pun la îndoială valoarea soluțiilor marelui artist, ci doar să deslușesc – dacă se poate – câte ceva din mobilurile acțiunii sale componistice. Ce anume îl va fi determinat să forțeze o astfel de rezolvare pozitivă a tensiunilor acumulate în primele două mișcări? (...) Muzica rămâne fermecătoare, totuși uneori îmi pare că nu ar fi exact cea care ar fi trebuit să apară după cele auzite mai înainte.¹

Reminiscențe diverse împănează armătura simfoniei asemenea unor răscruci tematice în care Enescu se întâlnește cu alți compozitori: în partea I găsim trimiteri involuntare la Wagner (motivul *Tristan* la măsura 152), Rimski-Korsakov (la trompeta 1, în măsurile 195-196), Ceaikovski-Beethoven (motivul *Patetica*, la măsurile 243-244), iar în partea a III-a apare explicit motivul Sfinxului din *Oedipe*, la viole și celli, în măsura 240.

În încheiere, doresc să sugerez un mod de abordare analitică a muzicii enesciene, pentru cine se afundă în măruntaiele acesteia: orice analiză trebuie să țină cont de specificul muzicii lui Enescu și să introducă în ecuație un criteriu important, anume percepția sonoră și stratificarea acesteia. Astfel, timbrul va deveni un element determinant pentru segmentarea formală, căci ambiguitatea structurii

¹ Bentoiu, p. 89.

muzicale (ce rezidă în suprapuneri de motive care ne permit uneori fie grupări de 2+3, fie de 3+2 la nivelul aceluiași fragment muzical) impune să ținem cont de prim-planul percepției sonore și să optăm pentru o segmentare în funcție de această ierarhizare pe baza „greutății” timbrale. E o întreprindere complexă și delicată, căci de interpretarea analitică dată va depinde sensul întregii muzici. Dar merită.

[illegible]George Enescu, *Simfonia a IV-a*, manuscris

Ștefan Niculescu sau despre tectonica sufletului

Muzica litosferei

Gândirea componistică a lui Ștefan Niculescu (1927-2008) pornește de la trei idei cardinale, anume relația dintre Unu și Multiplu, teoria sintaxei muzicale – cu accent pe eterofonie – și principiul *coincidentia oppositorum*. Cu toate acestea, muzica sa posedă o singură rădăcină spirituală asumată: credința creștin-ortodoxă. Sfericitatea,



luminiscența și claritatea muzicii lui Niculescu se datorează unui fior religios autentic, care îi conferă greutate ontologică, sacralitate și seriozitate, caracteristici manifestate în plan muzical prin tehnici componistice proprii: tăietură formală clară, înlănțuită în *Ison I* (1971-73), *Ison II* (1975-76) și *Simfonia a III-a*, *Cantos* (1984), în care cochetează parțial și cu tehnica spectrală¹; apoi sincronia ca formă eterofonică în *Sincronie* (1982), *Duplum II* (1986), *Sincronie II*, *Hommage à*

¹ Valentina Sandu-Dediu (transcriere și traducere în românește), „Face to face: György Ligeti and Ștefan Niculescu in a Dialogue Coordinated by Karsten Witt, Vienna 1992”, English Version by Maria-Sabina Draga, în revista *Muzica* nr.2/1993, p.58-81.

Enesco et Bartók (1981), unisonul ca strategie componistică soteriologică în *Hétérophonies pour Montreux* (1986), *Invocatio* (1989), *Axion* (1992) și *Psalmus* (1993), complexe mixturi armonice în *Simfonia a IV-a*, *Deisis* (1993) și în *Simfonia a V-a*, *Litanii* (1995), precum și paradoxalele corale inframelodice din *Sequentia* (1994) și *Undecimum* (1997-98). În acest fel, muzica lui Ștefan Niculescu poate fi asimilată unei muzici a litosferei, cu vulcani și prăpăstii sonore ce configurează o tectonică a sufletului, o rugăciune împietrită plutind între cer și pământ, cu o forță psihică subiacentă izbitoare și izbăvitoare, după cum ne este revelată de ultimul său opus, *Pomenire – Un Requiem românesc* (2007), ecou gemelar al *Requiemului polonez* (1984) de Krzysztof Penderecki.

Eterofonia și categoriile sintactice

Statura personalității enciclopedice, olimpiene și mondiale¹ a lui Niculescu, precum și cuprinzătoarea sa operă și-au pus amprenta asupra multor compozitori mai tineri, fie ei prieteni de suflet (precum Liviu Glodeanu), fie studenți la clasa sa de compoziție din cadrul Conservatorului bucureștean (Călin Ioachimescu, Liviu Dănceanu, George Balint, Dan Dedi, Diana Rotaru). Este interesant de observat faptul că articularea concepției niculesciene se realizează într-un răstimp de câțiva

¹ Iată ce declara György Ligeti într-un interviu al editurii Salabert (Paris) din 1990: „Je suis attiré par la tonalité et la modalité que n'est pas rétro, c'est pourquoi j'aime la musique de Claude Vivier, et celle de Ștefan Niculescu, qui sont des musiques originales, ne s'inscrivant ni dans la voie principale des normes de l'avant-garde, ni dans le rétro.” „Entretien avec György Ligeti” (fără autor), în *Salabert – Actuel*, No.13, Avril/Mai/Juin 1990, p.10.

ani, între 1964-1972, când regimul politic din România realizează o deschidere culturală spre Occident. Impulsurile ideatice venite *via* cursurile de vară de la Darmstadt, faptul că la Paris se încheagă o diasporă muzicală românească influentă, făcând ca în anii '70 prestigioasa editură Salabert să își deschidă porțile pentru creația a zece compozitori de origine română¹, toate acestea sunt semne ale unei reale înfloriri creatoare și ale unei validări culturale internaționale într-un timp de dezgheț cultural și politic.

Pe baza unei cercetări muzicologice sistematice și minuțioase, Niculescu pune bazele unei concepții muzicale teoretice prin două studii seminale: *Eterofonia* (1969) și *O teorie a sintaxei muzicale* (1973)², care vor influența toată muzica românească a epocii. Eterofonia va avea un succes teribil atât ca produs cultural fascinant (sonoritatea neologismului arhaizant „eterofonie” e atractivă și memetică), cât și ca tehnică virală de scriitură. Cadrul mental propus de Niculescu va exercita o putere de atracție asupra multor compozitori aflați în căutare de borne conceptuale pentru ancorarea muzicilor lor într-un spațiu semantic respectabil și interesant, și, ca urmare, va fi preluat cu entuziasm, pe scară largă. În 1982, Tiberiu Olah va relua discuția despre eterofonie într-o analiză a muzicii enesciene târzii (*Vox maris*), forjând

¹ În ordine alfabetică: Costin Cazaban, Marius Constant, Alexandru Hrisanide, Costin Mioreanu, Mihai Mitrea-Celarianu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Cornel Țăranu, Anatol Vieru.

² Ștefan Niculescu, „Eterofonia”, în *Studii de muzicologie*, vol.V, Editura Muzicală, București, 1969, p.65-77; „O teorie a sintaxei muzicale”, în *Muzica* nr.3/1973, București, p.10-16.

termenul derivat de *poliheterofonie*¹, dar tentativa sa va rămâne fără o posteritate prea numeroasă.

Termenul de *eterofonie* apare la Platon, apoi dispare, pentru a reapare la mijlocul secolului al XX-lea în cartea *Introduction à la musique de J.S.Bach*, a *gestalt*-istului Boris de Schloezer, apoi conceptul este preluat și teoretizat de Pierre Boulez în *Penser la musique aujourd'hui* (1964), într-un context al serialismului integral, definit ca „superpoziția la o structură primară a aceleiași structuri schimbate ca *aspect*”². În 1960, în lucrarea *Omăgiu lui Enescu*, Theodor Grigoriu va utiliza o indicație instrumentală derivată, *gruppo eterofonico*, iar Mauricio Kagel va compune între 1959-1961 o piesă experimentală pentru orchestră, numită *Heterophonie*. Se remarcă așadar faptul că preocupările teoretice și componistice pentru *eterofonie* se intensifică în acei ani.

Pornind de la ideile lui Boulez, Niculescu elaborează o teorie cuprinzătoare și nuanțată a eterofoniei, pe care o definește ca simultaneitate a melodiei originale și a variantelor sale, ca o alternanță între matcă și deltă, între contopire și ramificare, între Unu și Multiplu. Pornind de aici, consecința logică este imaginarea unei forme muzicale procesuale, constând în fazarea treptată a unui fragment melodico-ritmic (inițial prezentat la modul defazat), proces intitulat *sincronie*. „Gradul zero” al sincroniei, aflat aproape de absorbția sonoră totală, este *unisonul*, ipostaziat în creația niculesciană sub

¹ Tiberiu Olah, „Poliheterofonia lui Enescu. O nouă metodă de organizare a materialului sonor”, în *Muzica* 1-2/1982 și nr.4/1983, retipărit în Tiberiu Olah, *Restituiri*, Ediție alcătuită, îngrijită și adnotată de Olguța Lupu, Editura Muzicală, București, 2008, p.117-139.

² Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, Genève, 1964, p.140, citat de Niculescu, „Eterofonia”, în *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980, p.272.

forma *isonului* din muzica bizantină. De altfel, pornind de la eterofonie, creația componistică a lui Niculescu se va îndrepta, în anii '80-'90, spre un idiolect muzical dens, ale cărui izvoare vor fi matematica, muzica bizantină și spectralismul.

The image displays a musical score for 'Ison II' by Ștefan Niculescu, spanning two pages (19 and 20). The score is written for a large ensemble, including a four-part Choir (Cor.), four Trumpets (Tr.), four Trombones (Trb.), and a Percussion section (P.).

- Cor. (Choir):** Four staves (1-4) with vocal lines. Dynamics include *pp*, *p*, and *ff*. A circled number '20' is at the end of the first staff.
- Tr. (Trumpets):** Four staves (1-4) with melodic lines. Dynamics include *pp*, *p*, and *ff*.
- Trb. (Trombones):** Four staves (1-4). Staves 1 and 2 have a long rest. Staves 3 and 4 have short melodic fragments with *p* dynamics.
- P. (Percussion):** Four staves (I, II, III, IV) with rhythmic patterns. Markings include 'Mar. 1', 'Mar. 2', 'Sgli', and 'p sempre'.

The score is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic contrasts, typical of Niculescu's style. The page number '19' is visible at the bottom right of the score area.

Ștefan Niculescu, *Ison II* (fragment)

Prin extinderea cercetărilor asupra naturii eterofoniei, Niculescu ajunge la partea cea mai originală a contribuției sale teoretice: *teoria sintaxei muzicale* (TSM). În plin avânt structuralist al epocii, modelul lingvistic se impune cu evidență asupra artelor și asupra muzicii în mod special, postulându-se o tripartiție specifică: vocabular, morfologie și sintaxă. Savant doct și curios, cu lecturi la zi din zona științelor umaniste la modă – antropologie, semantică, cibernetică, psihologie și filosofie analitică –, Niculescu speră să obțină o privire de ansamblu asupra sintaxei, cu ajutorul căreia să putem clasifica și compara mai bine fenomenele muzicale. El propune patru categorii sintactice, pe care le consideră ca fiind asemenea stărilor de agregare ale structurii muzicale: *monodia* (distribuție orizontală de obiecte sonore), *polifonia* (distribuție verticală de monodii distincte, independente), *omofonia* (dilatarea monodiei pe verticală) și *eterofonia* (distribuție verticală de monodii asemănătoare). Pe lângă acestea, sunt identificate trei fenomene sintactice zonale: *detaliul*, *aglomerarea* și *rarefierea*. Înarmat cu aceste instrumente teoretice, el va începe propovăduirea sistemului în mediul muzical românesc, prin statura sa de excepțional profesor de forme muzicale, prin conferințe și opusuri exemplare, ceea ce va face ca, în scurt timp, *eterofonia* și *sintaxa muzicală* să devină etichete emblematice ale „școlii Niculescu” și ale unui specific inedit al muzicii românești.

Peste timp, un comentariu critic și o redimensionare a fundamentelor acestei problematice au fost realizate de Corneliu Dan Georgescu¹, care a amendat anumite idei ale

¹ Corneliu Dan Georgescu, „Categoriile sintactice muzicale după Ștefan Niculescu. Noi contexte și perspective”, în *Muzică atemporală. Arhetipuri*.

sistemului niculescian, flexibilizându-l și contextualizându-l elegant și erudit, totodată deschizându-l unei întregiri benefice care încă își așteaptă comentatorii. De altfel, mai multe voci componistice și teroretice, printre care Adrian Iorgulescu, Adrian Pop și autorul rândurilor de față au considerat necesară o regândire a TSM, un demers reflexiv care să repornească întreg angrenajul ideatic al TSM și să-l redefinească.

Impactul memetic

În muzica românească, Ștefan Niculescu este muzicianul care a lansat cele mai puternice meme în domeniul teoriei compoziției. Nu fără un dram de adevăr a exclamat cândva compozitorul Costin Miereanu, adresându-i-se lui Ștefan Niculescu: „Ne-ai nenorocit pe toți cu eterofonia!”¹ La ce s-ar fi putut referi, dacă nu la capacitatea memetică a acestui concept, la pregnanța sa conceptuală și totodată la influența sa formidabilă asupra multor minți de compozitori?² De altfel, este de ajuns să luăm autoprezentările lucrărilor majorității compozitorilor români și să le citim cu atenție: mema *eterofonie* va apărea cu insistență în contexte dintre cele mai diverse, definind un procedeu ce a devenit, se pare, predilect în muzica românească.

Să privim ceva mai adânc în fenomenele memetice generate de Ștefan Niculescu și să ne întrebăm: care sunt

Etnomuzicologie. Compozitori români, vol.I, ediție îngrijită de Olguța Lupu, Editura Muzicală, București, 2018, p.441-477.

¹ Luana Stan, „Interviu cu Ștefan Niculescu”, în *Muzica* 4/2001, p.15

² „Aceasta pare a însemna că ceva din preocupările mele, cu totul generale, privitoare la eterofonie au avut un ecou. Azi, mulți compozitori români practică, într-un fel sau altul, eterofonia, fiecare pe drumul său propriu.”, *idem*.

cauzele succesului în cultura muzicală românească a membrilor *eterofonie* și *sintaxe sonore*? În opinia noastră, cauzele sunt de trei naturi: de *structură*, de *sonoritate* și de *sens*.

Structura acestor idei constituie o primă cauză. Pornind de la un *memples* ca sintaxa sonoră – un complex de patru meme (monodia, omofonia, polifonia și eterofonia) care se transmit împreună, legate între ele prin relația unu-multiplu aplicată în diferite strategii simultane sau succesive –, autorul selectează, focalizează și cercetează mema cea mai necunoscută și cea mai volatilă: eterofonia. Nimeni nu a sesizat atât de clar ca Ștefan Niculescu potențialul ideatic și memetic al termenului de *eterofonie*. În opinia noastră, tocmai ideea de *autosimilaritate imperfectă* sau, în limbajul evoluționist al lui Richard Dawkins¹, de *replicator imperfect* stă la baza acestui model conceptual. O genă care nu se copiază perfect este o genă mutantă. Astfel, *eterofonia* asumă încă din profunzimile realității sale ideea unei *mutații*, fiind posibil de interpretat *fie ca o monodie mutantă în direcția polifoniei, fie ca polifonie mutantă în direcția monodiei*. Imaginarea unei muzici ce pornește de la această viziune genetică (și în fond profund ancorată în tărâmul virusologiei) devine astfel o provocare a gândirii componistice contemporane, pentru că drumurile care se deschid aici sunt multiple. Ștefan Niculescu a ales un drum, Tiberiu Olah un altul, Theodor Grigoriu altul, ca și atâția alți compozitori români care au pornit de la modelul ideatic eterofonic și au dezvoltat drumuri proprii muzicale. (Rămâne să vedem ce complexități ideatice va aduce cercetarea actuală, de după pandemia de coronavirus.)

¹ Vezi Richard Dawkins, *Gena egoistă*, trad. de Dan Crăciun, Editura Publica, București, 2013.

Se poate spune, pe drept cuvânt, aşadar, că eterofonia (E) a devenit o *hipermemă* (termen pe care l-am generat pentru a defini o memă fondatoare a unui model mental) şi că a „tras” după ea şi tetra-memplexul CSM (categoriile sintactice ale muzicii). Structura de extindere a modelului memetic E → CSM este una arborescentă, iar distribuţia temporală s-a făcut pe orizontală în cadrul unei singure generaţii, precum în cazul epidemiilor virale. De ce s-a extins atât de repede? Explicaţia constă în a doua cauză: *sonoritatea termenului*.

Termenul de *eterofonie* avea tot ce-i trebuie pentru a putea deveni o etichetă convenabilă pe piaţa ideilor muzicale. Mixajul dintre cei doi termeni greceşti – *hetero* şi *phonos* –, deşi existent încă din antichitate, capătă în secolul al XX-lea aura fonetică a cuvintelor specializate, a denumirilor ştiinţifice ce creează cuvinte compuse pentru a defini realităţi noi. Aşa că termenul de *eterofonie* este investit de imagistica terminologică a omului contemporan cu un soi de sacralitate respectuoasă acordată neologismelor ştiinţifice care se definesc prin acurateţea şi precizia denumirii. Dar, totodată, forma fonetică a termenului de *eterofonie* declanşează şi asociaţii cu o zonă terminologică arhaică, dat fiind faptul că în cauză este o etimologie de limbă *greacă*. Chimia aceasta inefabilă dintre nou şi vechi a funcţionat de minune în propulsarea rapidă a termenului. Formula memetică a termenului mizează aşadar pe puterea *neologismelor arhaizante: structură ermetică de cutie neagră, sonoritate flexibilă – nici prea comună, nici prea exotică*. Se poate deci conchide că nu numai structura modelului memetic, ci şi sonoritatea termenului au condus la răspândirea lui fulgerătoare.

În fine, am ajuns la ultima cauză: sensul. Un prim sens al eterofoniei este implicat de *mecanica trezirii* şi de *bucuria*

găsirii. Este o idee care a adormit în antichitate și s-a trezit deodată în anii '60 ai secolului ai XX-lea. Găsirea ei de către o cultură marginală în raport cu centralitatea vest-europeană survine într-un moment în care serialismul era epuizat, iar dezorientarea în domeniul muzicii contemporane creștea entropic. Or, găsirea *eterofoniei* a fost legată și de nevoia muzicii europene de a se legitima regândind totul de la capăt, pentru a se purifica, pe de o parte, de sedimentele pe care istoria muzicii, în lungul său drum, le acumulase pe parcurs, iar pe de alta, pentru a verifica unde, în ce loc al conceptualizării muzicale se făcuse greșeala de a se fi ajuns în impasul actual.

Cum spiritul romantic era inaccesibil, deoarece excesivitatea sa afectivă condusesese la aberațiile iraționale ale războaielor mondiale, compozitorii europeni și-au îndreptat atenția asupra muzicii vechi, medievale. La fel se întâmplă și la Niculescu, numai că această sinergie dintre vechi și nou apare la el și cu un alt accent ideatic, anume cel național, tradițional românesc. Legitimarea *eterofoniei* se va face astfel printr-o dublă genealogie, ancorând-o astfel atât în tradiția vestică a școlii medievale de la Notre-Dame, cât și în folclorul românesc și cel extra-european.¹ Astfel, arhaicitatea duală – medievalea *ars antiqua* și cea a tradițiilor orale, în special cea autohtonă – oferă o ieșire din impasul muzicii moderne, propunând totodată și o soluție românească la alternativele conceptuale ale Vestului.

Pe de altă parte, eterofonia a constituit și un element de rezistență împotriva formatului ideologic comunist prosovietic. Ea a „prins” deci și pentru că a constituit un termen cheie ce

¹ „El (Ligeti, *n.m.*) spunea că noi facem parte dintr-un areal în care îmbinăm latinitatea cu un fond arhaic local, cu Răsăritul, cu Bizanțul și cultura mediteraneană.”, în Luana Stan, p.15.

oferea o soluție originală de a „fenta” doctrina culturală a comunismului, oferind ca alternativă o actualizare a unui principiu străvechi, prezent atât în tradiția populară românească, cât și în cea cultă europeană. Mai mult, legitimarea *eterofoniei* a condus *a posteriori* și la reconfigurarea imaginii despre Enescu, care devine astfel un precursor al acestei tehnici componistice, întărind cu statura sa culturală distribuția pe verticală – ceea ce înseamnă transmiterea din generație în generație – a hipermemei. Se poate susține chiar că ideea de *eterofonie* a fost salvatoare pentru prelungirea nesovietizată a moștenirii muzicale enesciene.

Desigur, mai sunt multe de spus. Domeniul este încă nedefrișat, iar metoda de cercetare diferă de la un domeniu la altul și de la un autor la altul. După cum am constatat din comportamentul memei *eterofonie*, se poate concluziona – în termeni apropiați de cei ai lui Richard Dawkins – că lucrurile pot fi înțelese în două feluri: pe de o parte că Ștefan Niculescu a propulsat vizionar mema *eterofonie* în muzica românească; pe de alta, că hipermema *eterofonie* l-a ales pe Ștefan Niculescu drept gazdă și ferment al autoreplicării sale în ambientul muzical românesc.

6 vibr. (2 $\frac{1}{2}$ ton)

Fl. 1-3

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cor. 1-2

Tr. 1 (senza sord)

Trb. 1 (senza sord)

Tuba

Cel.

Arpa

Organo

I. Mba

II. Vibr.

III. Campli

IV. Bongos

Vni 1-16

Vni 17-30

Vle 1-6

Vle 7-12

Vlc. 1-3: in rilievo

Vlc. 4-5

Vlc. 6-10

Cb. 1-8

22

Ștefan Niculescu, *Simfonia a II-a*, *Opus dacicum* (fragment)

Cu Tiberiu Olah, despre „simfonia presimțirii” și „basul rătăcitor”



Talent precoce, creativ și eruptiv, activ deopotrivă pe tărâmul avangardei și pe cel al muzicii de film (pe care le-a întrețesut cu mare dibăcie tehnică și muzicalitate debordantă), Olah își marchează un stil propriu încă de la primele opusuri, fie că vorbim de *Cantata pe texte populare ceangăiești* pentru cor de femei, două flaute, instrumente cu

coarde și de percuție (1956), de oratoriul *Constelația omului* pe versuri de Vladimir Maiakovski (1959), de *Coloana infinită* pentru orchestră (1962) sau de *Sonata* pentru clarinet solo (1963), inspirată și dedicată uluitorului clarinetist Aurelian-Octav Popa. Câteva însușiri predilecte se remarcă deja din aceste lucrări: prodigiosul talent melodic, simțul orchestral și ușurința imaginativă, puternica vână constructivă, gestionarea magistrală a rupturilor de discurs, capacitatea combinatorică și dezvoltătoare ieșită din comun. Desigur, odată cu maturitatea creatoare, cu ciclurile *Omagiu lui Brâncuși* (1963-67) și *Armonii I-IV* (1975-80), cu *Simfonia a II-a* (1987) și *Sinfonia Giocosa*, Olah își va restrânge limbajul componistic, ajungând să jongleze virtuos cu 3-4 sunete, cu trisonuri majore și pentatonii de tot felul. Drumul său stilistic ce pornește de la post-serialism și conduce la o nouă diatonie, inițiat și sub

influența analizelor¹ extrem de amănunțite din Webern, Schubert, Enescu și Bartók, îl va conduce pe Tiberiu Olah la adoptarea și internalizarea câtorva tehnici componistice specifice: spațializarea scărilor modale în registre sonore diferite, fragmentarea melodico-ritmică (generatoare de texturi notate minuțios), strategia folosirii *notei-simbol*. Acest drum va fi continuat în mod logic prin adoptarea tendinței *metastilistice*, ale cărei strategii componistice vor fi perfecționate în *Simfonia a III-a* (1989).

Despre cea de-a treia simfonie a lui Tiberiu Olah, muzicologul Radu Gheciu a scris următoarele cuvinte, foarte potrivite și iluminante în ceea ce privește sensul adânc al acestei muzici postmoderne, realizate cu material existent:

Simfonia lui Olah poartă un titlu – eminescianul vers *Dacă treci râul Seleniei...* – și un subtitlu – *Metamorfoze pe Sonata Lunii*. Metamorfoze înseamnă mai mult decât variațiuni. Ascultătorul atent recunoaște înlănțuirile armonice și chiar frânturi melodice din începutul *Sonatei* beethoveniene. Simple pretexte, însă, ca Olah să-și construiască muzica sa, făcută din blocuri masive și suprafețe de liniște înșelătoare, întretăiate de teribile fulgerări. *Metamorfozele* lui Olah au desigur ceva dintr-un joc intelectual pentru inițiați, dar au și puterea de a comunica tuturor un intens sentiment al tragicului. Nu este – bineînțeles – un poem simfonic, dar dacă această muzică din care răsar mereu „cioburile” beethoveniene poate sugera ceva, atunci acel ceva este imaginea dezolantă a unui ocean la suprafața căruia plutesc resturile unui naufragiu sau cea a rămășițelor abia recunoscibile ale unei civilizații după un dezastru atomic.²

¹ A se consulta volumul *Tiberiu Olah, Restituiri*, ediție alcătuită, îngrijită și adnotată de Olguța Lupu, Editura Muzicală, București, 2008.

² Radu Gheciu, în Olguța Lupu edit., *Tiberiu Olah. Restituiri*, p.474.

Într-adevăr, intuiția lui Radu Gheciu atinge chiar miezul problemei: suntem în prezența unui naufragiu stilistic pe care Olah îl plănuiește cu multă migală, reușind să poliseze opusul beethovenian (e vorba de secțiunea de debut a primei părți din Sonata op.27. nr.2, *Sonata quasi una fantasia*, cunoscută sub denumirea de *Sonata Lunii*) până acesta începe să-și reveleze „partea întunecată”, ascunzișurile și posibilitățile reprimite. Căci duhul *fragmentării*, al *întreruperii* permanente apasă asupra acestei muzici precum o presimțire obsedantă ce devine spre finalul simfoniei o realitate aproape insuportabilă. Spectrul apropierei inevitabile a morții, apoi cel al dispariției treptate sunt două fațete ale aceluiași proces, văzute în oglindă la finalul simfoniei, odată cu „bătăile de inimă” ale tobei mari. Se lasă astfel o atmosferă dezolantă, deschizând o fantă în existența lumii și închizând-o ca pe o pleoapă peste aceasta. O „simfonie-presimțire”, realizată în formă de comentariu muzical-filosofic pe un text muzical arhicunoscut. E ca și cum Olah ar fi comentat un citat din Biblie, cu tonul și inflexiunile vocii Ecclesiastului, dar întrerupându-se mereu, prin opintiri sisifice încercând să stoarcă tot sensul fragmentului *readymade*, într-o încercare maniacală și utopică de a descoperi sălașul Ființei. Numim această atitudine componistică *metastilism*.

Materialul muzical al simfoniei este, după cum am spus deja, luat din *Sonata pentru pian în do diez minor*, op.27 nr.2 de Beethoven. Prima mișcare a simfoniei prezintă ceea ce compozitorul numește *La colonna armonica* (Coloana armonică), adică un fel de temă pentru un ciclu de variațiuni, asemănătoare ca strategie componistică cu *chaccona*. Astfel, dacă punem în paralel numărul de măsuri corespondente din original și din prelucrare, se observă că Olah mărește numărul

de măsuri față de originalul beethovenian, de fiecare dată, după cum simte timpul, pe care-l raportează la diferitele strategii adoptate pentru deformarea originalului. În acest sens, referitor la variabilitatea dimensiunilor temporale ale obiectelor sonore (fluctuând între 2 și 4 măsuri, cel mai adesea), constatăm o permanentă interacțiune de influențare între *procedeul* ales spre deformare a muzicii beethoveniene și *expresia* fiecărei unități în parte. Căci se simte o permanentă pulsație formală ascunsă, un ritm simplu de aglomerare-rarefiere, de parcă Olah ar „felia” o bucată de muzică și ar eșantiona întregul model beethovenian în bucățele, fiecare având o formă anume și un ethos individual.

Strategiile componistice olahiene sunt fie preluate din tradiție, fie cumva tipice modernității muzicale și unei anumite mentalități de escamotare sau ascundere a sursei. Astfel, sursa beethoveniană este supusă unui proces de *supra-scriere*, proces pe care-l întâlnim și la alți compozitori ce lucrează cu *readymade* (cu material deja existent), bunăoară la Luciano Berio (în *Sinfonia*) și Wolfgang Rihm (în *Tutuguri*). Numai că procedeul olahian merge în sensul invers față de cel folosit de cei doi compozitori citați. La Olah asistăm la un proces asemănător celui de „îmbătrânire” a materialului, de „coșcovire”, „ruginire” sau „uscare” a acestuia. Peste muzica lui Beethoven se așterne un strat, dar nu e un strat muzical nou, ci mai degrabă un strat de uitare, de ștergere, un strat invizibil al trecerii timpului și de estompare a conturilor. E povestea unei ruine și a decăderii sale.

Strategiile componistice olahiene

Murdărirea

Murdărirea este o *strategie componistică de ascundere a sursei prin adăugare de conținut peste ea*. De cele mai multe ori, ea este adoptată atunci când autorul dorește estomparea unei consonanțe sau fragment tonal-modal, precum și atunci când se intenționează ascunderea unei prea mari clarități. Atunci, se apelează la o evaziune logică, părăsindu-se logica discursului sonor unidirecțional și optându-se pentru o bifurcație și aducerea unui alt material sonor, aparținând unei alte logici, ceea ce creează ambiguitate și chiar nonsens. Murdărirea este o componentă a *hybris*-ului, pe care Olah o stăpânește cu mare virtuozitate, și pe care o aduce în mai multe lucrări, pentru a șterge urmele unui „act interzis” în imaginarul muzicii noi.

Murdărirea basului din debutul *Simfoniei a III-a* de Olah este un exemplu elocvent al acestei strategii: *do diez*-ul din basul textului beethovenian este „murdărit” de un cluster care-l ocultează la început, ni-l face invizibil, un cluster de cinci sunete, în care *do diez* ocupă locul central, el fiind „înghesuit” de *re-mi bemol* în sus și *do-si* în jos. De-abia după doi timpi, în care clusterul din grav realizează o „umflătură” dinamică amenințătoare, ni se revelează sunetul „ascuns”, adevăratul și purul. La fel se va întâmpla apoi cu *si diez* din bas, la măsura 3. Apoi, „murdărirea” va pierde din volum, ajungând la un cluster de numai trei sunete în măsura 6, apoi treptat va dispărea spre finalul părții I.

Lui Horea Andreescu cu toată admirația și purtarea de grijă a
2011 VERIFICAT

SIMFONIA III III SYMPHONY

I La colonna armonica TIBERIU OLAH

4/4 $\text{♩} = 60$

Cl. 1
in A 2

Fg 1
2

Cor.
in Fa

Tr.
in D 2

Trb. 1
2

P. III
Toms

Vni 1
II

Vle 1
2

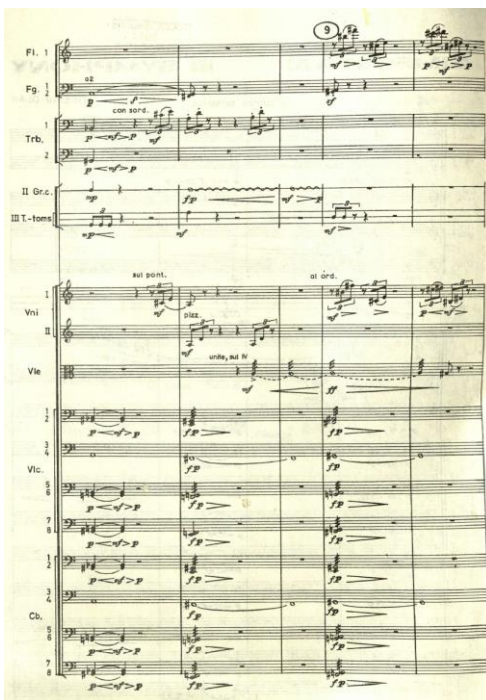
Vlc. 1
2
3
4
5
6
7
8

Cb. 1
2
3
4
5
6
7
8

Tiberiu Olah, *Sinfonia a III-a* (început)

Perforarea (sau radierea)

Perforarea (sau *radierea*) provine tot din procesul de ascundere a sursei. Dar, spre deosebire de murdărire, care adaugă conținut peste cel existent, *perforarea* (sau *radierea*) elimină conținut. Este ceea ce se întâmplă în discantul părții I din *Simfonia a III-a* de Olah. Toată figurația beethoveniană – trioletele de optimi repetate obsedant pe întreg parcursul piesei –



este supusă unui proces de ștergere, de parcă autorul ia o radieră și șterge ce nu-i place, lăsând doar câteva relicve sonore. Continuum-ul inițial este perforat destul de intens, chiar și formula de trei sunete consacrată fiind redusă la două sunete (de exemplu, la măsurile 6 și 7, la viorile I și II și la trombon).

Este interesant că această strategie componistică poate fi văzută din două unghiuri: fie ca eliminare de conținut, cum am și definit-o, fie ca adăugare de conținut *vid*, ca *suprascriere cu tăcere*. Bunăoară, după cum un arhipelag poate fi văzut ca atare drept rezultat al inundării unui tărâm din care rămân la suprafață doar întinderile cele mai înalte, devenite peste noapte

insule, tot așa și muzica lui Beethoven în viziunea lui Olah poate fi văzută și ca umplere cu un fluid nevăzut, sau ca ștergere cu pastă „de tăcere” corectoare.

Dislocarea registrelor

Dislocarea registrelor e o strategie tradițională în compoziție, care fie extind melodia, lungind-o ca pe o prăjină – punând cap la cap aceeași figurație, precum în măsura 4 sau 23 la viori –, fie fragmentează linia melodică și creează premisele unor polifonii latente, ce dezvăluie personaje dialogând unul cu altul.

The image shows a page of a musical score, likely from a 19th-century manuscript. The staves are arranged vertically, with instruments listed on the left: Fl. 1, Ob. 2, Cl. 1, Fg. 2, Cor. 1, 2, 3, 4, Trb. 1, 2, I Timp., II T-toms, Vni. 1, 11, Vie. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *non cresc.* (non crescendo). The page is numbered 5 in the bottom right corner.

Opintirea

S-ar putea defini *opintirea* drept încercarea repetată și îmbogățită cu material, de fiecare dată mai încăpățânată și mai solidă, de a sparge un zid imaginar sau de a trece dincolo de un obstacol care ne blochează.

Opintirea e un gest de avânt pe care îl luăm pentru a sparge o stare de înțepenire.

În cazul nostru, prima

strategie de opintire care apare în simfonia lui Olah este între măsurile 15-18. Un motiv dislocat ca registru (măsura 15) intră într-un proces de reluare îmbogățită a aceleiași muzici, de parcă ar necesita o deblocare rapidă, prin forță, a unei porți închise ce ne stă în cale. Abia a patra încercare deblochează situația. Aceeași muzică se va relua la finalul simfoniei, în partea a VIII-a, tot între măsurile 15-18, căci partea a VIII-a este o revenire îmbogățită a temei de chaconă, deci a părții I.

Inserția

Tehnica inserției este un bun comun în compoziție, utilizat de mulți creatori. Ea constă în segmentarea unui continuum stilistic și introducerea în fanta sonoră operată a unui material străin, dacă se poate chiar contrastant cu materialul cadrului general. Se mai poate defini inserția și printr-o paralelă cu universul cinematografic: interpolarea unui cadru din exterior în contextul unei scene ce se desfășoară în interior, sau invers.

Un exemplu de inserție survine la măsura 15 din partea a II-a a simfoniei olahiene. Este vorba de două măsuri cu un dialog dublu și complementar între două flaute și două clarinete.

15 *leggiermente*

Fl. 1, 2 *mp sempre slacc.*

Cl. 1, 2 *mp sempre slacc.*

Fg. 1, 2 *p cresc. al massimo ff*

Cor. 1, 2, 3, 4 *ff cresc. al massimo ff*

Tr. 1, 2 *ff cresc. al massimo ff*

Trb. 1, 2 *ff cresc. al massimo ff*

Vni. I, II *ff cresc. al massimo ff*

Vle. *ff cresc. al massimo ff*

Vlc. *ff cresc. al massimo ff*

Cb. *ff cresc. molto*

În loc de concluzie

Pe lângă strategiile componistice cercetate mai sus, desigur că întâlnim și alte opțiuni pentru alte strategii sau tehnici folosite în mod tradițional în arta compoziției. Mai cu seamă, este vorba despre tehnici polifonice precum *suprapunerile gigantice* (în polifonie superpozițională, dar și imitativă, de pildă în părțile din mijloc ale *Simfoniei a III-a*, în *Simfonia Giocosa?* integral sau în *Sonata pentru vioară și bandă*), *polifoniile de omofonii* (teoretizate de Ștefan Niculescu și preluate creator de Olah în suprapunerile de structuri acordice din *Simfonia a III-a*) și tehnica de canon ce aduce cu sine *caracterul fractal*, dat de invarianța de scară (folosirea „basului rătăcitor” – *basso errante* – în două ipostaze temporale, cu două viteze diferite, în partea a III-a din aceeași *Simfonie a III-a*, bunăoară).

Cu Aurel Stroe prin cotloanele minții și bizareriile muzicii

- eseu morfogenetic -

*Problema care se pune compozitorilor de astăzi,
a complexității, este de a putea jongla
cu categoriile de muzici așa cum un compozitor
de pe vremea lui Bach jongla cu tonalitățile.*

Aurel Stroe



Fascinația pe care Aurel Stroe a exercitat-o în lumea intelectuală europeană poate fi înțeleasă în termeni de hipnoză. Puterea mesmerică a minții sale electriza instantaneu și stupefia întotdeauna. Frumusețea ideilor, claritatea lor și totodată cantitatea de excentricitate care-i circula

prin venele gândului confereau discursului său o aură deopotrivă ianusică și sibilinică. În conferințe, la fel ca și în muzică, întindea coarda până la limita excesului, cultivând cu precădere ascunzișurile, locurile ferite privirilor, cotloanele minții. Îi plăceau paradoxurile și muzicile care sunau straniu, chiar și muzicile proaste cu o calitate anume: erau altfel. Cu neostoită acribie căuta rarități pe care le analiza minuțios și apoi extrapola rezultatul, ajungând la o idee originală, care nu mai semăna cu ideea de pornire. Îndrăgea marginalitatea în toate expresiile sale: a vorbit cu admirație în anii '70 despre Ives și Satie, pe atunci considerați compozitori de mâna a doua,

apoi s-a adâncit în studiul muzicii și al mandalelor indiene și tibetane, pe care le-a preluat creator în lucrările sale, pentru ca – mai târziu – să studieze temeinic madrigalele lui Gesualdo sau morfogeneza lui René Thom.

Printre muzicieni, la prima audiție a vreunei lucrări de Stroe, azeai adesea spunându-se: „Sunt curios ce a mai găsit Stroel!” Și într-adevăr, așa și era: Stroe propunea întotdeauna câte ceva surprinzător. Iar surpriza era dublă: atât conceptuală, cât și emoțională. Lucrările sale incitau la gândire (și continuă să o facă), din care deriva apoi simțirea.

Lăsând tonul evocator deoparte, se poate spune că muzica sa posedă trei calități mirabile. Mai întâi, *trezvia*, cum ar numi-o călugării isihăști. E permanent trează și activă, nu adoarme nici o clipă, nu te lasă niciodată din gheare. În timp ce o ascuți devine conștiință muzicală care ți se împărtășește, ți se spovedește și pe care nu te poți opri să o ascuți. Așa ceva se întâmplă rar în istoria muzicii.

A doua calitate e *bizareria*. E neobișnuită și neașteptată, plină de capcane, dar obiectivă totodată, fără atac la persoană, fără să lezeze, chiar și când disonanța e turată la maximum. Combinațiile de instrumente la care nici nu te-ai fi gândit, aliajele cele mai neuzitate, pozițiile instrumentale cele mai incomode – toate acestea sunt folosite cu bună știință de Stroe, tocmai întru obținerea unui efect bizar, ce alimentează structura operei cu combustibil semantic.

Cineva mi-a spus: „Stai, domnule, mai bine făceai cu tuba treaba asta care imită trombele tibetane, decât să fi făcut cu tromboane în registrul subgrav”. La care i-am răspuns: „Tuba ar fi imitat prea bine, încât devenea pitoresc totul, nu? – te trezeai în Tibet, în fața unei mănăstiri tibetane. Eu am vrut să

fac niște corni, niște tromboni tibetani artificiali, cu mijloace europene”.¹

A treia calitate, cardinală, constă în *formularea de probleme și încercarea de a găsi un răspuns*. Muzica sa este o reflecție în sunete, la modul propriu. Ea transcende gândirea stilistică, ajungând în „spatele” materialului muzical, la descoperirea „teatrului principiilor” ce se confruntă, se aliază sau anihilează, precum și la paradigmele culturale ce influențează percepția.

În ultimii ani îmi mărturisea faptul că lucrează la un sistem cuprinzător, care să lege între ele teoriile muzicale pe care le-a susținut de-a lungul vremii, din anii '60 până în zilele noastre, punându-le în legătură cu universurile matematice ale lui Alexandre Grothendieck. Nu știu dacă a reușit să termine elaborarea acestui sistem. Poate că timpul va scoate la iveală rodul reflecțiilor târzii ale lui Aurel Stroe. Știu numai că acest lucru este posibil, de vreme ce el era convins de acest lucru. Voi încerca, în continuare, să schițez un fir conducător prin gândirea sa vastă, oferind un breviar al conceptelor preferate și o ipoteză a modului de funcționare al gândirii sale.

¹ Aurel Stroe, «...așa cum a stat Nietzsche în fața unei pietre...», în *Secolul 21*, 1-6/2001, p.435.

Aurel Stroe, *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti* (fragment)

*Breviar al ideilor teoretic-muzicale ale lui Aurel Stroe
(în ordine alfabetică)*

Clase de compoziții

Model formal conținând reguli muzicale ce dau naștere unei clase de variante, nu unei singure compoziții.

Diada lui Stroe

Model formal ce alătură și creează punți între două paradigme muzicale incommensurabile. Exemple: diada *capricii și ragās*, diada *clopoței și ecouri*, diada *acorduri și cântece de copii*.

Entropia

Proces muzical prin care o temă este dezmembrată progresiv, până devine de nerecunoscut (*Fugue dissipative* din *Concertul pentru acordeon și orchestră*).

Folclorul planetar

Lume sonoră imaginară ce simulează anumite sonorități folclorice de pe mapamond.

Morfogeneza sau teoria catastrofelor

Capacitatea unei forme muzicale de a ajunge la un punct de catastrofă (prin creștere sau descreștere), de unde să deraieze spre o altă formă. Aici intră anomaliile formei muzicale: herniile, enclavele și tumorile formei (termeni utilizați de către Aurel Stroe în analizele simfoniilor lui Mahler).

Multimobile

O mulțime de melodii date, cântate de către fiecare membru al orchestrei într-o ordine aleatoare, rezultând de aici un conglomerat sonor posibil de controlat numai la nivelul intensității și volumului.

Ontologiile muzicale

Modalități diferite de a înțelege, face și recepta muzica, dependente de paradigmele culturale din care provin.

Palimpsestul

Tehnica de suprapunere a unor paradigme muzicale foarte diferite.

Paradigma muzicală

Categorie muzicală guvernată de un model de producere și înțelegere a muzicii în cadrul unei culturi date. Se numesc *incomensurabile* paradigmele muzicale care nu se pot compara, pentru că nu au o unitate de măsură comună.

Puntea

Metodă specifică de creare a legăturii dintre două paradigme muzicale incomensurabile, prin găsirea elementelor apropiate și dezvoltarea analogiilor dintre ele.

Sistem de acordaj

Complex proporțional ce definește raportul sunetelor în cadrul unei scări muzicale simple sau complexe. Sistemul de acordaj, la rândul lui, este influențat de paradigma culturală din care provine.

Sistemele de acordaj sunt *convergente*, atunci când provin din aceeași paradigmă culturală, și *divergente*, atunci când provin din paradigme culturale incomensurabile (cum ar fi muzica europeană occidentală și muzica nord-indiană).

Fundamentul gândirii

Pentru Aurel Stroe, muzica a fost întotdeauna un mediu prin care se exprima gândirea, se formulau în primul rând idei, nu emoții. Dar nu orice fel de idei, ci numai principii, procese și forțe. Amprenta fundamentală asupra gândirii sale muzicale au avut-o fizica (Ilya Prigogine), matematica (René Thom și Alexandre Grothendieck) și ontologia (Parmenide, Martin Heidegger), adică acele discipline care sunt permeabile la analogia cu muzica. La întrebarea „cum se pot exprima idei în muzică?”, Stroe are un singur răspuns: prin definirea structurii. Iată ce spunea într-unul din legendarele cursuri din anii ‘90 de la Bușteni:

Mie îmi place cel mai mult să fac asemenea structuri muzicale care, formalizate, să-mi imaginez că mai modelează și alte lucruri pe fața pământului, sau spirituale. (...) Pe mine asta mă interesează, dacă se poate face.¹

Așadar, odată cu percepția unei structuri clare, se pot apoi amorsa procese și forțe care să transforme această structură și astfel să se poată ajunge, prin percepție, la elaborarea unei idei de maximă generalitate. În acest sens, Stroe era de părere că sensul constituie un epifenomen al structurii. Structura există, sensul ei nu. Acesta devine, căci

¹ Stroe, p.435.

valorizează la un moment dat structura, îi conferă un limbaj într-o lume înconjurătoare, în timp ce structura rămâne aceeași de-alungul vremurilor, putând fi interpretată diferit în locuri și timpuri diferite. În ultimii săi ani de existență, Aurel Stroe devenise convins de faptul că muzica are datoria să realizeze structuri ce nu există în lumea naturală, că ea este un univers anti-natural și că datoria noastră de compozitori e să creăm forme a-cosmice, care să prezinte o alternativă la natură. De aceea, discursul lui Aurel Stroe despre compoziția muzicală valoriza superlativ la un creator capacitatea de a modela, putința de a cuprinde cu mintea o strategie abstractă care nu e dependentă de sonoritate.

Pe de altă parte, întotdeauna avea pregătită pușca metaforei și a poeziei, pentru a contrabalansa efectul astringent al unghiularității structurii.

Pentru că noi (compozitorii, n.m.) ne aflăm într-un domeniu care se află la intersecția între intuitivul și intelectivul formal (...) de ultimă expresie (...), trebuie să găsim întotdeauna mijloace pentru a le folosi pe amândouă. (...) Sfătuiesc ca și teoriile care se fac să le redactați cât mai simplu și cât mai poetic. Pentru că, dacă este mai poetic, să știți că apare factorul afectiv care le asimilează mai ușor.¹

Într-un sens, toată această concepție integratoare, invenție și profuzie tehnică originală provin dintr-o vocație incontornabilă a *comentariului*, ceea ce conduce întreaga creație a lui Aurel Stroe în proximitatea postmodernismului, văzut ca prelungire tragică a modernismului, după cum perspicace formulează Corneliu Dan Georgescu.

¹ Stroe, p.421-422.

Dintr-o multitudine de componente diferite, alăturate de el măiestrit într-o construcție voit tensionată, instabilă, din acest joc savant cu informația muzicală, rezultă o versiune originală a Postmodernismului, în care, de altfel, o anumită radicalitate a Modernismului supraviețuiește: și aceasta este o contradicție și aparține unei viziuni proprii. Preferința sa pentru conflicte irezolvabile, catastrofe, disoluție, în special însă pentru gol, evitarea apoteozelor sau a finalurilor optimiste, a oricărei forme de afectivitate, mai degrabă interes pentru grotesc sau violență, chiar preferința sa timpurie pentru o geometrie algoritmică, cu suprafețe monotone, „fără viață”, conduce la o imagine particulară, rece, obiectivă despre artă și despre lume – ca o privire neutră asupra unui fenomen natural sau a unui obiect. Rezultă o muzică solid construită, complexă, în același timp fascinant de frumoasă și „lipsită de suflet”, rece și sublimă, pură și tragică.¹

Asemenea marilor intelectuali creatori de literatură din spița lui Flaubert, Proust, Joyce și Borges, Aurel Stroe răsucesce pe toate părțile istoria muzicii, ascunzișurile și cotloanele ei, reevaluând detaliile uitate, evidențiind paradoxurile, apropiind contrastele și colecționând bizareri, excесе și rarități. Suprapunerile absurde ale lui Ives (*În vis desfacem timpurile suprapuse*, *Ciaconna con alcune licenze*), coralele de școală, intenționat inepte ale lui Satie (*Concertul pentru acordeon și orchestră*), madrigalele lui Gesualdo văzute ca bifurcații intenționale (ciclul cameral *Sound introspections*, cu o coloratură postmodern-omagială indubitabilă), polifoniile canonice anamorfotice (*Anamorfoze canonice*, *Orestia I*), tăcerea ca „privire în hău” (*Humoreske mit zwei Durchblicken zum Leeren*), aglomerările în formă de „avalanșă de zăpadă”

¹ Corneliu Dan Georgescu, „Tragicul contradicțiilor irezolvabile. 'Privirea în gol' a lui Aurel Stroe”, în revista *Muzica*, nr.5/2017, p.35.

(*Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti*), recurențele exacte (*Armonia*, din *Muzică pentru pian, alămuri și percuție*) sau libere, imaginate ca mandală cu miez stilistic neomogen („polifonia de Antonio Lotti”), stazele lungi și împietrite (debutul operei *Orestia II* și finalul *Concertului pentru clarinet și orchestră*) sunt elemente definitorii ale unui mod de a compune ce s-ar putea numi *compoziție de idei*.

Un *metastil simbolic* și cvasi-ezoteric, justificat prin tehnica de compoziție cu clase de muzici, dezvoltă Stroe în opusurile sale ce comentează diverse aspecte stranii ale istoriei muzicii într-o viziune tentaculară și transformatoare: *J.S.Bach Sound Introspection* pentru orchestră de cameră (1987) și *Mozart Sound Introspection* pentru trio de coarde (1994), *Hommage à Pierre de la Rue* în *Sonata a III-a* pentru pian (1991), citatul *Crucifixus* de Antonio Lotti în *Mandala*, *Entre Debussy et Maître Pérotin* în *Preludii lirice* pentru orchestră de cameră (1999).

În cele ce urmează, voi urma sfatul lui Aurel Stroe, înfățișându-vă gândirea sa sub o formă poetică, recognoscibilă.

Geneza universului muzical după Stroe

1. La început a făcut Compozitorul *modelul*.
2. Și modelul era searbăd și gol de sens.
3. Și a zis Compozitorul: să fie *paradigmă*. Și a fost paradigmă.
4. Și a văzut Compozitorul că este bună paradigma, și a despărțit paradigma de *ontologie*.
5. Și a zis Compozitorul: să fie o tărie între *paradigme incommensurabile* și să unească paradigmă de paradigmă! Și așa a fost.

6. Tăria a numit-o Compozitorul *punte*.
7. Și a zis Compozitorul: să se adune regulile fiecărei paradigme și să se arate rezultatul lor! Și așa a fost.
8. Rezultatul lor l-a numit Compozitorul *clase de compoziții*. Și a văzut Compozitorul că e bine.
9. Apoi a zis Compozitorul: Să dea clasele de compoziții din sine *proces*.
10. Și clasele de compoziții au dat din sine procese: *morfogeneza*, care face *anomalii catastrofice*, *entropia*, ce dezmembrează o temă, și *palimpsestul*, ce suprapune paradigme.
11. Și a zis Compozitorul: Să fie *sisteme de acordaj* și semne care să deosebească acordajul temperat de cel netemperat.
12. Apoi a făcut Compozitorul cei doi mari luminători: *folclorul planetar* și *multimobilele*. Și a văzut Compozitorul că e bine.
13. Și a zis Compozitorul: să fie *diadă*. Și a fost diadă.
14. Și a privit Compozitorul toate câte a făcut și iată erau foarte bune.

*Un ultim rest*¹

Nici o piesă nu se sfârșește (...) triumfal. Nu se sfârșește tragic. Nu este moartea cuiva. Nu știi ce e (...), dar nu este moartea cuiva, ci este-o îndepărtare. Ai impresia că devine din ce în ce mai *piano*, că se-ndepărtează. (...) Un fel de *perdendosi*.²

¹ *Un dernier reste* este intitulată ultima parte a concertului *Prairie, prières...* pentru saxofon și orchestră de Aurel Stroe.

² Stroe, p.436.

4

a tempo d=72 5sec. 10sec. -86- (poco pesante d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

2FL. IMPROVVISAZIONE PRESTO, RITMO IRREGOLARE
chacune instrumentiste se sent du même reservoir de sons que dans la 2^e section

2.OB. PRESTO, RITMO IRREGOLARE
chacune instrumentiste se sent du même reservoir de sons que dans la 2^e section

2CLAR. PRESTO, RITMO IRREGOLARE
chacune instrumentiste se sent du même reservoir de sons que dans la 2^e section

2FAG. PRESTO, RITMO IRREGOLARE
chacune instrumentiste se sent du même reservoir de sons que dans la 2^e section

4TRBN. 1.2. a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

3.4. a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

CÉL. a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

PERCUSSIONE I VIOL. I a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

II VIOL. II a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

III VIOL. III a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

IV 3 TTI. Piccoli a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

V TAMBURO CON CORDA a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

PIANO a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

VINI MOBILE α cresc. a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

VII MOBILE β cresc. a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

VLA MOBILE X cresc. a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

VLC MOBILE Δ cresc. a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

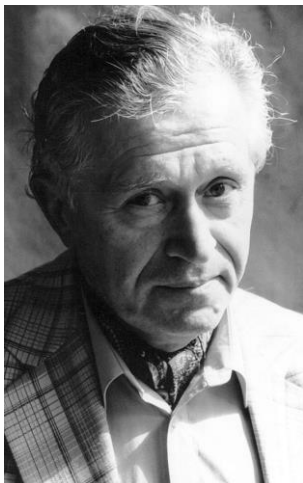
CB MOBILE ε cresc. a tempo d=72 5sec. 10sec. poco pesante (d=69) a tempo d=72 ~20sec ~25sec

4

smelax2 85_08_11 1612

Aurel Stroe, Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti (fragment)

Cu Anatol Vieru, printre meandrele „timpului lung”



Sistematizarea scărilor modale octaviante după modelul grupului algebric constituie o uluitoare performanță teoretică a lui Anatol Vieru (1926-1998), comparabilă cu cea a lui Allen Forte, care, în Statele Unite ale Americii, elaborase teoria mulțimii de înălțimi (*pitch-class set*¹). La Vieru însă, gândirea e una intervalică, mulțimea de resturi modulo 12 fiind raportată la intervalele muzicale (0 = primă, 1 = secundă mică, 2 = secundă mare, 3 = terță mică etc), în timp ce la Forte gândirea e una legată de înălțimi (0 = *do*, 1 = *do diez*, 2 = *re*, 3 = *mi bemol* etc). Sunt demonstrate cu argumente matematice și muzicale structura de grup algebric a sistemului temperat, caracteristicile (operația de adunare, elementul neutru și complementaritatea elementelor), apoi sunt definite și alte operații precum înmulțirea și scăderea, se descrie clasa de resturi modulo 12 (cadrul octavei) și se tratează scăările modale din perspectiva teoriei mulțimilor, se analizează structurile

¹ Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven and London, 1973.

modale și transpozițiile rezultate în urma diferitelor interacțiuni matematice.

Mai cu seamă exemplele muzicale preluate din propria creație sunt relevante, cele care ne introduc în laboratorul componistic al lui Vieru, permițându-ne să sesizăm minuțioasele etape precompoziționale ale fiecărei piese, cât și premisele estetice ale acestora. Într-adevăr, în partea a doua a *Cărții Modurilor*, intitulată *De la moduri la timpul muzical* și existentă în formă publicată doar în limba engleză¹, Vieru se adâncește în analiza procedeele tehnice pe care le folosește în mod original, adaptându-le creator. Multitudinea perspectivelor analitice, vasta cultură generală și muzicală, teoretică și practică, sursele de inspirație, cheile de lectură, sugestiile de continuare a cercetării, revelarea secretelor de construcție ale multor opusuri – de la indicarea blocurilor de sunete generatoare ale *Concertului pentru clarinet și orchestră* (1974) la matricile acordice ale *Simfoniei a V-a* (1984-85) – sunt doar câteva direcții de urmat existente în cuprinzătorul tablou modal zugrăvit aici de Anatol Vieru.

Se individualizează cu precădere câteva tehnici ce au devenit, cu timpul, mărci ale muzicii lui Vieru: clepsidra (o formă muzicală inspirată de Charles Ives și compusă din trei muzici diferite suprapuse, pentru care Vieru propune straturile *perpetuo*, *efemeride*, *soliști*, folosite în lucrările omonime *Clepsidra I*, 1968, și *Clepsidra II*, 1970-71), sita lui Eratostene (un algoritm antic de aflare a numerelor prime, folosit de Vieru în diferite feluri – în *Sita lui Eratostene*, 1968, în *Ecran* și *Horloges*, 1970, în opera *Iona*, 1972-75, cu „ideea de a crea o

¹ Anatol Vieru, *The Book of Modes* (I, II), Editura Muzicală, București, 1993.

muzică complexă prin utilizarea unui vocabular simplu, pe baza unor reguli simple”¹), palimpsestul (suprapuneri de straturi muzicale ce posedă periodicități diferite, în *Simfonia a II-a*, 1973), psalmul armonic (șir de acorduri alese, uneori, după regulile sitei lui Eratostene, și folosite fie ca material expozitiv permanent, ca în *Simfonia a V-a*, 1984-85, fie după principiul chaconei, ca în *Psalm* 1992). Aceste idei și tehnici, deși adaptate din diverse domenii, posedă o strălucire personală, fiind apropiate și apoi aplicate printr-un filtru rațional și emoțional original și puternic. După cum declară compozitorul în postfața *Cărții Modurilor*:

evoluția mea a avut loc în jurul acestor idei și tehnici. Din punctul meu de vedere, ele sunt cele mai relevante. Chestiunile stilistice sunt secundare. Stilul nu e neoclasic, folcloric, atonal, neotonal, romantic, avangardă, concertant, modern sau post-modern. Sigur, aceste aspecte nu sunt de lepădat. Dimpotrivă, ele pot fi prezente aici și acolo, dar ele sunt subordonate intuițiilor, ideilor și tehnicilor descrise mai sus.²

Cu toate acestea, diversitatea preocupărilor lui Vieru nu se oprește aici. El va mai scrie câteva cărți de eseuri³, va realiza impresionante comentarii radiofonice, estetice, comunicări științifice, articole despre postmodernism și multe altele. Păstrându-se întotdeauna curios și ager, în anii de după revoluția din '89 se va orienta rapid spre un postmodernism

¹ Vieru, *The Book of Modes*, p.217.

² *ibidem*, p.281.

³ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994; *Ordinea în turnul Babel: însemnări despre muzică*, Editura Hasefer, București, 2001.

integralist, deschizându-se spre zări muzicale monumentale și plenitudine în *Simfoniile a VI-a, Exodus* (1989) și a *VII-a – Anul soarelui calm* (1992-93), precum și în opera *Ultimile zile, ultimile ore*, după Pușkin și Bulgakov (1997-98). În multe sale piese camerale, Vieru surprinde prin prospețimea inspirației, ironie și umor șui (în *Trântă*, 1987 și *Design-Dasein*, 1993), dar și impresionează prin profunzime, simplitate și tragism (în *Centaurus*, 1998 și *Elegia I in memoriam Myriam Marbe*, 1997).

Există muzici care, pe măsură ce trece timpul, își pierd treptat din aura inițială, devenind obiecte de muzeu, carcase sonore. Ele sunt „acordate” pe baza unui „timp scurt”, a unui timp conjunctural, dependent așadar de momentul prezent.¹ Pierderea aurei unei muzici se poate întâmpla din două motive: pe de o parte pentru că acea muzică pur și simplu expiră, pe de alta pentru că acea muzică e, mai mult ca sigur, mult prea simplă sau mult prea complexă pentru a fi cu adevărat percepută într-un mod optim. (Percepția este *optimă* atunci când oferă subiectului individual posibilitatea transformării calitative a informației preluate și a interpretării ei.) Ce înseamnă aceste lucruri? Faptul că o muzică *expiră* ne spune că ea a fost adecvată unui anumit spirit al timpului, iar nouă nu ne

¹ Paralela cu „durata scurtă” a lui Fernand Braudel este intenționată și edificatoare. A se vedea Fernand Braudel, „Geschichte und Sozialwissenschaften. Die *longue durée*”, in: *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zu einer systematischen Aneignung historischer Prozesse*, hg. v. Claudia Honegger, edition suhrkamp 814, Frankfurt am Main 1977, p. 47-85.

mai comunică mare lucru. Ea are un anumit termen de garanție, fiind creată ocazional, pentru a servi unui scop anume, iar când și-a îndeplinit funcția dispare pur și simplu din raza percepției. Interesul pe care-l suscită poate rămâne însă unul istoric, arhivistic sau anecdotic. De ce expiră ea? Motivele sunt diverse: epuizarea conținutului, demodarea formei, dar mai cu seamă schimbarea contextului politic și social în care este percepută. Un cântec de mase sau unul de slavă lui Ceaușescu este un asemenea exemplu de muzică expirată: el nu mai face trebuință și scopul pentru care a fost creat – propaganda comunistă sau cultul personalității – au dispărut din realitatea istorică. Dar și o piesă *techno*, *hip-hop* sau o muzică de film sau reclamă se găsește sau se va putea găsi în viitor în aceeași situație. Desigur, aceste muzici expirate (sau expirabile) pot inspira un interes punctual pentru cercetătorii istoriei muzicii, dar numai atât.

Un al doilea motiv pentru care o muzică devine obiect de muzeu implică raportarea la structura propriu-zisă a acelei muzici. Totul pornește de la o problemă de *neadecvare* a cantității informațiilor muzicale la specificul percepției muzicii. Dacă o muzică este prea simplă, ea conduce la consumarea înțelegerii ei într-un timp restrâns, deci la o înțelegere prea ușoară, care va stârni un interes minim. Are loc astfel fenomenul de *subexpunere* a percepției la fluxul informației muzicale, care este insuficient pentru posibilitățile noastre de procesare perceptivă. Este cazul muzicilor de divertisment proaste, care conduc la deprecierea inteligenței muzicale a ascultătorului. Ușor de consumat, fără probleme de percepție și înțelegere, aceste muzici sunt insuficiente, rahitice și, de aceea, cad cu ușurință pradă timpului.

Pe de altă parte, dacă o muzică este prea complexă, atunci ea va conduce la neînțelegerea sa, căci percepția va fi excedată de șuvoiul informațiilor. În acest caz vom putea vorbi de fenomenul de *supraexpunere* a percepției la fluxul informației muzicale, aflat în exces în raport cu putința percepției noastre de a procesa datele primite. Se pot cita aici multe cazuri de muzici contemporane, conceptuale, experimentale sau electronice care sunt neadecvate într-un mod contrastant față de cele de divertisment. Supraponderale, obeze, încărcate până la saturație, aceste muzici ajung să nu mai semnifice nimic pentru că *spun prea multe deodată*, babelizează halucinant.

Pe lângă aceste muzici descrise mai sus, există și muzici care se comportă exact invers: cu timpul, ele cresc, dezvăluind percepției noastre lucruri ascunse, nebăgate în seamă la data creării lor. Asemenea mugurilor primăvăratici în momentul creării, aceste muzici rare se deschid ca niște flori la ani distanță după ce au fost create. Scrisori cifrate, închise în sticle și lansate pe oceanul muzicii, aceste muzici sunt descifrate mai târziu, semințe ce devin fructe atunci când „le vine timpul”. Vom putea vorbi astfel de un „timp lung” al evoluției istorice a unei muzici¹, de un timp extins.

Căror cauze li se datorează această calitate a muzicii de a „crește” cu timpul din punct de vedere valoric, căci despre axiologie e vorba în fapt? Cauza, în opinia noastră, este una singură și se leagă de structura muzicii: *capacitatea structurii de a fi enigmatică*. Ce este o enigmă? Este un lucru greu, dar nu imposibil de înțeles, o taină, un mister ce se cere descifrat.

¹ Din nou, paralela cu „durata lungă” a istoriei teoretizată de Braudel se impune cu necesitate.

În acest sens, o muzică enigmatică se caracterizează printr-o *densitate structurală și semantică presimțită la nivel perceptiv, fără a putea fi înțeleasă complet în momentul percepției*. După audiția unei asemenea muzici rămânem cu un *rest* conceptual și emoțional nelămurit. Acest *rest* incită la reascultare și, cu aceasta, la un efort repetat de înțelegere. Aura unei muzici enigmatice e dată de capacitatea compozitorului de a ascunde structura în așa fel încât ea să nu devină nici ermetică, dar nici să nu se „ofere” înțelegerii într-un mod simplist. Iată ce spune un ilustru gânditor și programator de *software* muzical: “To sound 'right' without sounding pedantic depends on the ability to hide structure”.¹

Structura muzicii se poate ascunde în două feluri: la *nivelul momentului* și la *nivelul traseului*. Când structura *momentului* este ascunsă într-un mod inteligent, atunci percepția sesizează *stranietatea* acestuia. Straniu este ceva neobișnuit, care nu sună nici îndeajuns de cunoscut, dar nici total necunoscut. E o „reacție chimică” nouă între componente care, luate separat, sunt cunoscute, însă punerea lor împreună șochează prin ineditul asociației. Un astfel de moment a „plantat” Beethoven la începutul *Simfoniei a V-a*, prin motivul destinului, și Stravinski în debutul *Sfințirii primăverii*, prin apelul la registrul supraacut al fagotului.

Structura se poate ascunde însă și la nivelul traseului fluxului sonor. Esența traseului ascuns, a drumului enigmatic este *labirintul*. El ține de *complexitatea* traseului muzical. Nu înțelegem traseul pentru că nu putem să-l urmărim și să-l încadrăm într-un model mental simplu, pe care-l stăpânim.

¹ Miller Pukette, *Should We Care if They Listen?*, <http://crca.ucsd.edu/~msp/syllabi/209.99s/homepage.htm>

Simțim că acest traseu ne depășește și, de aceea, revenim la el în ascultări repetate. Pierre Boulez afirma că

l'oeuvre doit être comme un labyrinthe, on doit pouvoir s'y perdre. Une oeuvre dont on découvre les parcours d'une façon définitive en une fois est une oeuvre plate, manquant de mystère. Le mystère de l'oeuvre est, justement, cette polyvalence des niveaux de lecture.¹

Aici Boulez face confuzia dintre cele două posibilități de ascundere a structurii, punându-le într-un singur loc, dar trebuie menționată perspicacitatea sa de a sesiza clar atât *ascunderea ca traseu* a labirintului, cât și *ascunderea momentului* prin polivalența nivelurilor de lectură.

Această lungă explicație teoretică a avut ca scop pregătirea modelului conceptual în care vom încadra o parte a muzicii lui Anatol Vieru. Pentru a ușura acest lucru este necesar ca, mai întâi, să punctăm succint elementele fundamentale ale stilului său componistic, sub raportul opțiunilor pentru vocabular și sintaxă: 1. forma de chaconă, 2. armonia bazată pe acorduri consonante (majore, minore, septime de dominantă) în diferite combinații poliacordice, 3. melodica simplă, naivă 4. scurte citate din șlagăre (în *Tangochacona* din *Simfonia a VI-a*), 5. ritmul neoclasic, alternând cu pasaje *rubato*, notate cu mare precizie, 6. scările modale, 7. palindroamele melodice și ritmice, 8. încrederea în puterea combinatoricii și a naivității, 9. concepția procesuală, 10. tehnica ciurului sau a sitei, 11. caracterul imnic, extatic (psalm).

¹ Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard, Entretiens avec Célestin Deliège*, Tel Quel, Seuil, Paris, 1975, p.27-28.

Date fiind aceste preferințe pentru anumite elemente de conținut și formă, se poate observa că Anatol Vieru realizează acest decupaj al materiei muzicale cu scopul de a „popula” sonor anumite suprafețe de timp. Căci preocuparea sa cardinală o constituie timpul și calitățile sale. De altfel, timpul a constituit mereu obsesia recurentă a lui Vieru, lucru care răzbate cu claritate din scrierile sale:

Există (...) o valoare pur temporală a fiecărui fragment muzical. Ascultând o piesă muzicală în timp, asistăm la un fel de încărcare și descărcare permanentă a bateriilor noastre muzicale. Facultatea de a dispune de timp nu este, oare, însuși miezul artei compoziției muzicale?¹

Dar despre ce timp este vorba? E, fără îndoială, vorba despre un timp psihologic a cărui realitate e fascinantă și incită la experimente:

Muzica rămâne un exceptional domeniu de testare psihologică (și de meditare filosofică) pentru problema timpului; ea are de spus un cuvânt în ceea ce privește dihotomia continuu-discontinuu sau în problema reversibilitatii; acestea au fost dealtfel preocupări intense ale muzicii ultimelor decenii. În muzică se poate vedea cum impresia de continuitate se obține prin rularea cinematografică a unor cuante. În felul cum muzicianul derulează (inversează) un text sonor se poate urmări paradoxul lui Zenon: o secvență de fragmente muzicale ABCDE se poate inversa fie la nivelul fragmentelor (EDCBA), fie prin inversare sunet după sunet, fie – cum ne propune derularea benzilor de magnetofon – la nivelul

¹ Anatol Vieru, *Cuvinte despre muzică*, Cartea Românească, București, 1994, p.75.

cuantelor, aproape de continuum. (Teoretic, inversarea bucățelelor tot mai mici nu se termină niciodată, însă survine continuumul; Achille prinde broasca deși aceasta nu ar trebui să se întâmple.)¹

The image displays a page from a musical score for Anatol Vieru's *Simfonia a V-a* (Symphony No. 5), Part I. The score is written for a full orchestra and includes measures 65 through 74. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), Cor (Cor.), Trombone (Trb.), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Violoncello (Vlc.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). Measure 65 is marked with a box containing the number 65. Measure 70 is marked with a box containing the number 70. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *div.* (divisi). The page number 9 is visible in the bottom right corner.

Anatol Vieru, *Simfonia a V-a* (fragment din partea I)

¹ *ibidem*, p.74.

Iar într-un alt loc scrie:

Pe mine mă interesează în primul rând realitatea lor psihologică (*a timpului și spațiului, n.n.*), fără a o rupe de altfel în mod deliberat de latura filosofică sau fizică. S-ar putea întâmpla ca această preocupare să aibă în cazul meu o anumită culoare psihologică: de exemplu, sentimentul de timp îmi este asociat aceluia de eroziune.¹

Această declarație a autorului este foarte prețioasă pentru a defini realitatea „timpului lung” în creația sa componistică. Pe lângă „timpul lung” al istoriei muzicii despre care am vorbit înainte, există și un alt fel de „timp lung”, aflat în interiorul unei lucrări muzicale. Preluând asociația ideatică indicată de Anatol Vieru, și pentru operativitate conceptuală voi spune că „timpul lung” se reflectă în procesul de *eroziune* a materialului muzical. Prin contrast, „timpul scurt” s-ar putea corela cu procesul invers eroziunii, anume cel de *primenire*, de *înnoire* a materialului muzical. (Despre acesta nu voi discuta însă în acest cadru, ci mă voi concentra numai asupra „timpului lung” în contextul creației lui Vieru.)

Există în muzica lui Vieru pasaje întregi de lungimi imense, în fața cărora stai și te întrebi perplex: sunt ele intenționate sau nu? Reies ele dintr-o logică componistică oarbă, predeterminată și aplicată cu strășnicie sau sunt rodul unor opțiuni conștiente și pe deplin asumate? Evident, pentru cel ce analizează profund lucrările lui Vieru răspunsul e clar: e o strategie componistică intenționată. Atunci, se pune întrebarea în ce constă această strategie și cum se poate interpreta ea, adică ce se dorește a fi spus prin ea?

¹ *ibidem*, p.80. Sublinierea ne aparține.

Strategia lui Vieru pornește din impulsul de a experimenta cu diferitele calități temporale. Prin calitate temporală se înțelege gradul de consistență a unui segment de timp. Dacă acest grad este scăzut, avem de-a face cu o calitate temporală inferioară. Dacă el este crescut, calitatea temporală va fi superioară. Dar ce înseamnă consistență? La ce ne referim când vorbim de consistență temporală? Ne referim la cantitatea de informație specific muzicală primită de către receptor în fiecare moment. Când această cantitate de informație este optimă, calitatea temporală a unui segment de timp va fi superioară, iar când cantitatea de informație e insuficientă, atunci calitatea temporală se va dilua. O lucrare muzicală de mari dimensiuni poate fi văzută ca un caleidoscop de calități temporale diferite, ritmate după o anumită strategie. Desigur, nu putem măsura matematic gradul de consistență al unui segment de timp, așadar implicit calitatea temporală. Dar putem sesiza perceptiv mai multe calități temporale pe care le putem teoretiza, și cu ajutorul cărora putem intra mai în adâncul cercetării.

Astfel, la o primă privire putem deosebi două calități temporale „tari”: calitatea *expoizitivă* și cea *dezvoltătoare*. Ambele au o consistență crescută, dar fiecare pune accentul pe câte o idee diferită: calitatea temporală *expoizitivă* evidențiază *asociativitatea*, în timp ce calitatea temporală *dezvoltătoare* se bazează pe *combinatorică*. Aceste calități temporale se pot sesiza cu mare ușurință în forma de sonată, unde temele principale vor avea o calitate temporală expoizitivă, iar dezvoltarea – evident – una dezvoltătoare. Aceste două calități „tari” se adresează, fiecare, altei facultăți perceptive, căci asociativitatea implică o tensiune intelectuală, în timp ce combinatorica – una emoțională.

La nivelul unei consistențe mijlocii, de subzistență, se pot defini două calități temporale „medii”: calitatea *tranzitivă* și cea *limitativă*. Prima survine în pasajele ce leagă două calități temporale „tari”, având rol de liant, de conjuncție, aducând cu sine un „timp lipicios”¹, în timp ce a doua este proprie pasajelor ce limitează, la început sau la final, textul muzical. Tranzitive sunt punțile în sonată, interludiile în fugă, iar limitative – introducerile și codele din orice formă muzicală.

În fine, atunci când consistența timpului e foarte scăzută, vom avea de-a face cu două calități temporale „slabe” pe care le vom denumi prin două cuvinte englezești ce exprimă cel mai bine conținutul lor: calitatea temporală *stop* și *spleen*. Calitatea *stop* este dată de oprirea fluxului informațional specific muzical, ceea ce declanșează reacția de așteptare din partea receptorului. Astfel de momente apar în multe opere, simfonii, sonate, iar modalitatea de apariție în textul muzical este foarte diversă: de la pasaje în *tremolo* și *pianissimo*, la fermate sau pauze generale. Calitatea *spleen*, cuvânt preluat din poezia lui Baudelaire și semnificând o atmosferă în care blazarea se împletește cu plictiseala și cu sentimentul de inutilitate a vieții, răsare în timpul muzical atunci când fluxul informațional lânzește, când repetițiile devin previzibile și mecanismul muzical pare dezvăluit. Multe muzici posedă de această calitate „slabă”: aici ar putea intra multe opusuri renaștentiste și baroce, apoi acele „lungimi divine” ale lui Schubert, precum și pasaje din operele lui Wagner, Richard Strauss și Bruckner. Evident, această calitate „slabă” poate fi intenționată de compozitor, în vederea obținerii unui efect temporal hipnotic, atunci când avem de-a face cu o arhitectură

¹ Dan Dediu, „Timpul lipicios”, în suplimentul *Vineri* al revistei *Dilema*, anul III, nr.18, aprilie 1999.

sonoră masivă. Ea se poate dovedi, de aceea, de foarte mult folos în strategia componistică care – cum am spus – mixează și „ritmează” conform unui plan dramaturgic calități temporale diferite.

Dintre aceste șase calități temporale, trei sunt proprii unei desfășurări scurte, celelalte trei având nevoie de desfășurări lungi pentru a-și dezvălui specificul. Astfel, calitățile expozitiv, limitativ și *stop* aparțin unui „timp scurt”, iar calitățile dezvoltător, tranzitiv și *spleen* unui „timp lung”.

De acest „timp lung” și de calitățile sale se leagă și strategia componistică a lui Anatol Vieru. Această strategie se folosește de trei metode structurale: 1. *bucă*, 2. *independența părților față de întreg*, 3. *suprapunerea de planuri incompatibile*.

Bucă poate fi considerată

tema unei passacagliei, a unei chaconne sau oricare alte fragmente care se repetă adidoma. (...) Bucă poate considera un *șir periodic infinit*, ea este o îmbinare a ideii de finitudine cu aceea de infinit, o placare a finitului pe infinit; segmentul este finit, dar el se repetă ad infinitum.¹

Exemple multiple de *bucă* putem găsi în arhitecturile impunătoare ale simfoniilor sale, precum și în cvartete, în psalmi și în piesele camerale. Trebuie spus că forma de chaconă este preferată pentru realizarea bucelor temporale și crearea unui „timp lung”: chaconă cu 48 de variațiuni (*Simfonia a V-a*), cu 33 de variațiuni (*Simfonia a VI-a*), pe 4 acorduri (*Psalm 1993*), pe 6 acorduri (*Trio pentru vioară, violoncel și pian*). Dar găsim și bucle „alterate” precum cele

¹ Vieru, *Cuvinte despre muzică*, p.55-56.

aditive – în care se adaugă câte un acord sau, ca în *Glossa* din *Simfonia a V-a*, câte un vers – sau bucle subtractive și/sau în recurență – ca în partea a III-a a *Trio-ului pentru vioară, violoncel și pian* ori în partea finală a *Simfoniei a VI-a*, intitulată *Soare palid*. Toate aceste bucle încep prin a fi *expozitive*, devin *dezvoltătoare*, apoi uzura le transformă în *tranzitive*, pentru a termina regresiv în *spleen*. Prin această regresie impusă de voința autorului și condusă componistic foarte precis se intenționează obținerea unei expresii muzicale a procesului de *eroziune implacabilă*.

Percepția procesului de *eroziune implacabilă* se poate exemplifica edificator prin abordarea analitică a două opusuri deja menționate, unul cameral, celălalt simfonic. Este vorba de *Trio pentru vioară, violoncel și pian* și *Simfonia a VI-a*.

Trio pentru vioară, violoncel și pian este o lucrare târzie a autorului, de tip dezvoltător, marcată de câteva caracteristici: claritatea scriiturii și a concepției formale, siguranța tehnicii componistice, expresivitatea reținută, suflul dramaturgic amplu. Cele patru părți reflectă în domeniul cameral concepția simfonică a lui Anatol Vieru, astfel cum apare aceasta începând cu *Simfonia a IV-a*. Cărămizile stilului lui Vieru sunt prezente într-o formă perfect cristalizată în acest opus: 1. armonia bazată pe acorduri consonante (majore, minore, septime de dominantă) în diferite combinații poliacordice, 2. melodica simplă, naivă, 3. ritmul neoclasic, alternând cu pasaje *rubato*, notate cu mare precizie, 4. scările modale, 5. încrederea în puterea combinatoriciei și a naivității, 6. forma de chaconă, 7. concepția procesuală, 8. tehnica ciurului sau a sitei.

Specificul *trio-ului* este constituit totodată de diversitatea, cât și omogenitatea stilistică. Atmosfera fragilă și stranie, elegantă și bizară a părții întâi are ca emblemă tematică

o formulă melodică ce provine din cântecul de leagăn. Forma tripartită cu repriză este terenul de confruntare a unor expresii contrare, *ethosul* diatonic limpid fiind contrapus celui cromatic cețos. Provenind parcă din *Concertul pentru violoncel nr.1*, partea a II-a este o sonată ce fuzionează cu un început de rondo, dar care apelează la tehnici canonice și ritmice care amintesc de forma de fugă și de ritmica barocă: așadar, suntem în fața unei sinteze a formelor tradiționale, o fuziune *sui generis* a acestora, realizată cu mare măiestrie și curaj componistic. Cantilena violoncelului – nobilă și profund umană, cu o intensitate afectivă romantică – deschide partea a treia. Concepută ca o *chaccone* pe șase acorduri consonante, muzica se dezvoltă asemenea unui copac: crește încet, pe nesimțite. Este un exemplu clar, în opinia noastră, a unei muzici *vegetale*, în care „durata lungă” este cea vizată de compozitor, timpul metaforic al unui regn diferit. Finalul, partea a IV-a, se bazează pe motive simple, cu conotații de semnale pastorale. Forma tripartită cu repriză la care se adaugă o *coda* ce intensifică expresia dubitativă deschide spre noi întrebări, spre un misterios și șoptit „cine e acolo?”. Aparținând unui gen temut în contemporaneitate, tocmai pentru uzura la care a fost supus în istoria muzicii clasico-romantice, *trio*-ul cu pian al lui Anatol Vieru se plasează în descendența lucrărilor similare ale celor trei Ș: Schumann, Șostakovici și Șnitke. Este un exemplu măiestrit ce demonstrează că vocabularul și sintaxa muzicii noi poate ajunge la esențial în genuri tradiționale și că muzica de calitate se face cu „sunete potrivite”, indiferent de timp și spațiu.

Cele șapte simfonii ale lui Anatol Vieru sunt lumi autonome, cu povești interioare foarte diferite. Dacă în *Simfonia a V-a* temele fundamentale erau timpul și poezia lui

Eminescu, în *Simfonia a VI-a* ele sunt exodul și spiritul hispanic. Se observă cum, la Vieru, binomul tematic cuprinde un termen general (timpul, exodul) și unul particular (Eminescu, Spania). De asemenea, forma se articulează pe patru părți care se completează reciproc și alimentează sentimentul unei plenitudini monumentale, *in statu nascendi*.

Muzica simfoniei este de tip dezvoltător și radicalitatea ei la nivel temporal se vedește prin aceea că „întinde” excesiv substanța sonoră, pentru a-i testa rezistența. Paradigme sonore puternice sunt aruncate în jocul timpului, iar încrederea în forța combinatoriciei de a susține discursul muzical definește această atitudine componistică. Sursele inspirației acestui opus granitic cuprind atât texte de Vintilă Horia, impresii vetero- și neo-testamentare, picturi și imagini autumnale. Iată o prezentare a compozitorului, iluminantă și scăpărătoare, ce ne-a rămas de la prima audiție din 1995:

Simfonia a VI-a (1988-1989): 1. *Tangochaccona*, 2. *Exodus*, 3. *San Antonio de la Florida*, 4. *Soare palid*. Compusă în 1988-1989, simfonia se resimte de atmosfera epocii. Cu cât mai mult implodam pe loc, ci atât mai evident îmi apărea exodul din jur – exod mintal pentru unii, exod fizic real pentru alții; am proiectat această impresie de exod asupra lumii, așa cum o sorbeam zilnic din ceașca microfonului posturilor de radio. Imaginea exodului mi-a apărut emblematică pentru acest secol al mișcării.

M-au marcat atunci câteva eseuri ale lui Vintilă Horia. Unul din ele, despre tango, pune în evidență fiorul tragic care subîntinde acest gen în același timp mondial și specific local; întâia parte a simfoniei unește două genuri hispanice: *Tangochaccona* (33 de variațiuni). Partea a II-a, legată poate mai mult de conotațiile biblice ale exodului, este un poem simfonic. Un alt eseu al lui Vintilă Horia a influențat partea a III-a a simfoniei; comentând fresca lui Goya pentru biserica

San Antonio de la Florida, Vintilă Horia atrăgea atenția asupra mulțimii ca turmă; predica sfântului este suduită de gloată. Văzusem cu un an înainte biserica de la Madrid și ghicisem în clarobscurul ei teribila înrâncenare. Tensiunea primelor trei părți își găsește o relaxare în ultima parte, *Soare palid*; dacă nu o catharsis, atunci măcar o detensionare, o umbră de speranță.

Cele patru părți ale simfoniei durează cam o oră; ele sunt patru simfonii care își găsesc conexiunea într-un punct care le transcende; ascultătorul poate încerca să-l caute.¹

Partea întâi – *Tangochaccona* – pornește de la o temă de 8 măsuri, construită din acorduri consonant-disonante, construite pe un bas tonal. Pe parcursul celor 33 de variațiuni acest bas pornește în exod transpozitoriu, epuizând cele 12 sunete ale gamei cromatice. Transpozițiile se realizează conform unui plan bine definit, ce folosește intervalele de terță mică și cvartă mărită drept coordonatoare ale procesului de modulație a temei. Dăm mai jos ordinea sunetelor pe care se transpune tema, însoțite de numărul variațiunilor (și măsurile), pentru un ghidaj rapid în partitură: *do*: I-IV (măs.1-32); *mi bemol*: V-VIII (măs.33-64); *fa diez*: IX-XII (măs.65-106); *la*: XIII-XIV (măs.107-137); *do diez*: XV-XVI (măs.138-163); *sol*: XVII-XVIII (măs.164-179); *si bemol*: XIX-XX (măs.180-192); *mi*: XXI-episod dezvoltător-XXII (măs.193-275); *sol diez*: XXIII (măs.276-283); *si*: XXIV-XXV (măs.284-307); *re*: XXVI (măs.308-318); *fa*: XXVII-XXIX (măs.319-346); *do*: XXX-XXXIII (măs.347-398). Se observă faptul că transpozițiile temei urmează traseul unui acord simetric, cu

¹ Anatol Vieru, citat de Dan Dediu în studiul introductiv la partitura *Simfoniei a VI-a, Exodus*, Editura Muzicală, București 2006, p.ii.

axa situată pe intervalul *sol-si bemol*, iar la final se readuce sunetul fundamental inițial, *do*.

Pe canavaua aceasta strictă se suprapun motive de *tango* ce suportă dezvoltări și suprapuneri foarte diferite. Proveniența motivelor este diferită: se pot auzi atât elemente din tangoul argentinian, cât și inserții de sonorități balcanice, amalgamate într-un hibrid muzical ce balansează între tragic și parodic. De aici provine straniețea și prospețimea acestei muzici, care reia și continuă pe alte coordonate proiectul lui Ravel și Stravinski de a stiliza dansuri și a le topi în monumentale forme simfonice.

Exodus se intitulează partea a II-a a simfoniei. Tonul e întunecat, meditativ. Corzile grave intonează un *De profundis* în unison, o melodie ce se cațără cu greutate timp de 67 de măsuri pentru a atinge un climax luminos pe *si4* și a se reîntoarce în tenebre, cu o eterofonie între tubă și contrabasuri (m.60-67). O a doua frescă simfonică a acestei părți contrapune dublete orchestrale în mixturi: corzile și alăturile, lemnele și percuția înaltă cu sunete determinate. Se naște astfel o mișcare învolburată a sonorităților, asemenea unui convoi, unui *Bydlo* musorgskian reinterpretat (m.68-134). O variantă a melodiei inițiale este prezentată într-o dispoziție orchestrală nouă, destabilizată intonațional de sferturile de ton ce induc o atmosferă onirică, coșmarească (m.135-238). La măs.195 se suprapun cele două idei ale acestei părți: melodia *De profundis* (la tromboane) și structura instabilă a corzilor din fresca a doua. A patra frescă (m.239-288) combină blocuri sonore diferite intonațional și armonic, dispuse la compartimente instrumentale diferite: corale complementare la lemne și alamă, metalofone de rezonanță în *piano*, țândări melodice dispuse în *vacuum* la corzi (prin *vacuum* se înțelege

plasarea a două sunete la mare distanță unul de altul: unul foarte sus, altul foarte jos). La măs.264 rămâne *vacuum*-ul corzilor, secondat de un comentariu locvace al celor trei flaute, totul susținut de o sonoritate tremurătoare a gongurilor. Este o imagine sonoră foarte originală și caracteristică pentru muzica lui Anatol Vieru. Coda piesei (m.289-311) e un urlet amenințător, plin de întrebări, în care lemnele, alăturile și corzile se ceartă pe un fundal de percuție violentă.

Inspirată de pictura lui Goya din catedrala madrilenă *San Antonio de la Florida*, partea a III-a se poate defini ca o *mega-invențiune* melodico-ritmică. Tehnica palindroamelor, astfel cum o inaugurează compozitorul în piesa *Soroc* din 1983, este aici redimensionată și dezvoltată. Concentrat asupra două specii de palindorame – 1. palindroamele melodice aritmetice, 2. palindroamele ritmice cu sunete nedeterminate – Vieru realizează o dublă performanță: pe de o parte una de tehnică componistică, pe de alta, una de strategie timbrală. Căci instrumentele definitorii ale acestei părți sunt tuba și trombonul, care își pun amprenta asupra ethosului muzicii. Legătura cu pictura se face prin asocierea alăturilor cu predica Sfântului Anton și a percuției cu „suduirea gloatei”. Dacă spiritul melodic liber trona în prima parte a piesei, treptat fluiditatea melodică se întărește, ajungându-se la cristalizarea în omofonii atotputernice, asemănătoare evoluției unui fenomen meteorologic. Analogia poate fi chiar concretizată într-o imagine: procesul lent, dar sigur și orientat, al formării unui nor imens din vapori de apă.

Dacă în partea a III-a tuba și trombonul aveau un rol principal, este rândul trompetei să-și asume întâietatea solistică. Căci *Soare palid*, finalul simfoniei, este un poem monostructural pentru trompetă și orchestră. Asemenea

zborului unui pescăruș deasupra apei, sunetul trompetei plutește deasupra orchestrei, născând o melodie infinită, liberă, ce parcă ar vrea să scape, să se desprindă de sol. Această muzică provine dintr-un sentiment extatic. Totul este derulat cu lentoare: un soare autumnal își trimite razele cu încetinitorul, ele ne cuprind și ne hipnotizează; timpul se dilată, peisajul uneori se schimbă, dar de sus, din perspectiva melodiei lente a trompetei, totul se aglutinează, rămânând la fel, fără prea mari contraste. *Musica enigmatica* ar putea fi un termen potrivit pentru această parte, care anulează în sens hegelian atât vernacularul și omenescul *Tangochaconnei*, tenebrele *Exodului*, cât și auriul candid ce devine coloană de foc al părții *San Antonio de la Florida*. Punctul transcendent de care vorbea Anatol Vieru în prezentarea sa se află în spatele acestei simfonii. El se arată dincolo de ultimul ei acord, căci, așa cum frumos spunea Rilke: „chiar dacă-i lipsește doar pauza de după ultimele cuvinte ale unei povestiri, Dumnezeu poate încă să se arate.”¹

După acest excurs analitic, revenim la metodele structurale ale lui Vieru de a pune în evidență strategia „timpului lung”. După *buclă*, independența *părților față de întreg* este o altă metodă prin care Vieru, în mod conștient, sondează ceea ce am numit mai sus calitățile „slabe” ale timpului, de astă dată pornind de la ideile de asociativitate și dezvoltare paralelă.

Am pus în joc [în piesa *Orologii*, n.m.] o idee destul de riscantă: independența momentelor față de întreg. Micro- și macrostructura sunt însă, după cum știm, legate între ele;

¹ Rainer Maria Rilke, *Povestiri despre bunul Dumnezeu*, trad. de Mircea Ivănescu, Humanitas, București, 2006.

aceasta este o lege generală a fenomenelor și – în orice caz – o credință adânc înrădăcinată a culturii europene. Bineînțeles, indeterminarea poate fi mai mult sau mai puțin strânsă; într-un ansamblu logic ea atinge probabil punctul maxim; în alte fenomene este mai puțin strânsă. Oare mai este viu un organism în care această interdeterminare este perfectă? Și, oare, se mai poate numi structură fenomenul în care ansamblul nu mai are legătură cu părțile sale?¹

Metoda se poate descrie astfel: patru evenimente sonore diferite sunt puse în succesiune. Fiecare eveniment posedă o regulă și o rată de dezvoltare (de regulă de extracție matematică). Combinația lor dă naștere unui timp în care se întrețes patru evoluții temporale distincte. Astfel, calitatea temporală expozitivă inițială va trece într-una dezvoltătoare ce, la rândul ei, odată cu scurgerea timpului, se va dilua progresiv ajungând la *spleen*. Este cazul lucrării *Orologii*. Se observă așadar că același traseu regresiv al calităților temporale este obținut acum printr-o altă metodă componistică.

În fine, cea de-a treia metodă folosită de Vieru pentru a experimenta cu „timpul lung” este *suprapunerea de planuri incompatibile*. Modelul de bază conține trei straturi: stratul neschimbat, etern, geologic; 2. stratul mișcător, imprezvizibil, al efemeridelor; 3. stratul solistic, al accidentelor. Vieru numește acest model *clepsidră*, îl folosește în cele două *Clepsidre* și în *Concertul pentru clarinet*. Se pare că intenția este de a uni „timpul lung” al *continuum*-ului cu „timpul scurt” al efemeridelor și intervențiilor solistice. Treptat însă și efemeridele, precum și intervențiile solistice intră într-o mecanică previzibilă, ajungându-se la o reglare a tensiunilor.

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p.79.

De fapt, în esență, *suprapunerea de planuri incompatibile* este oarecum metoda *independenței părților față de întreg*, aplicată în simultaneitate și nu în succesiune. Iar acestea două se pot reduce la tehnica *buclei*, căci toate acestea sunt în fapt bucle de diferite mărimi și de diferite viteze.

- 32 -

Handwritten musical score for a memorial fragment by Anatol Vieru. The score is written on ten staves. The top staff is for the Flute (Fl) and includes fingerings 1, 10, 3, and 5. Below it are staves for Cor (C), Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (VE), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The music features various dynamics such as pp, mp, mf, and p, along with performance instructions like 'div' (divisi) and 'unite' (united). There are two circled measures, 210 and 215, indicating specific points in the piece. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and articulation marks.

Anatol Vieru, *Memorial* (fragment)

Astfel se observă că cele trei metode componistice derivă una dintr-alta, iar ceea ce ele implică din punct de vedere expresiv este procesul de eroziune, un proces lent, răbdător, ce subțiază timpul și-l descompune. De aceea, calitatea temporală a acestor pagini vieriene este regresivă. Dar regresia, astfel cum se realizează în muzica aceasta, are o forță hipnotică deosebită, dată de caracterul excesiv al folosirii timpului. Este un timp dilatat, un „timp lung”, care evaporă treptat din conținutul materiei sonore, până când o dematerializează și o golește de sens. Vieru se joacă aici la limita timpului, căci în finalul „timpului lung”, prin evaporarea conținutului muzical și instaurarea calității temporale „slabe” pe care am numit-o *spleen*, se aduce adierea tragicului. *Muzica ajunge la cotor*. Mai departe nu se mai poate merge. Dacă ne gândim să găsim o metaforă care să exprime ce face Vieru cu timpul în aceste lucrări, atunci această metaforă ar putea fi *apa*. Căci, precum există ape stătătoare și ape curgătoare, tot astfel există muzici stătătoare și muzici curgătoare, fiecare cu șarmul și ethosul ei. Ei bine, Anatol Vieru știe să experimenteze cu fiecare dintre ele, căci aici trebuie să mai spunem un lucru: „timpul lung” sau strategia *regresiei calității temporale* este doar o componentă importantă a muzicii sale, dar nicidecum singura.

Putem concluziona deci că „timpul lung” apare în mod optim în creația lui Vieru atunci când survine la nivelul unei singure părți dintr-o arhitectură multipartită, cu rolul de a sonda profunzimile unui material muzical inițial și de a-l „eroda” progresiv (*Simfoniile a IV-a, a V-a și a VI-a*). În acest fel, „timpul lung” devine *agentul unei enigme aflată în centrul unui traseu labirintic*. El apare și în lucrări monopartite, ca motor al dezvoltării materialului, dar atunci fie evidențiat insuficient pentru a se face perceput (ca în *Ricercar per NYU*),

fie folosit mult prea unilateral, ceea ce conduce prea devreme la formarea calității temporale *spleen* (cazul *Clepsidrelor*). O excepție o constituie cele două psalmuri: *Psalm 91* și *Psalm 193*.

Și pentru că tot am menționat lucrarea *Ricercar per NYU*, să adăstăm puțin asupra acesteia și să aruncăm o privire în miezul ei. Scrisă în 1992 pentru o formație din cadrul New York University, ce conținea două flaute, două clarinete, trombon, percuție, pian, două viori, violoncel și contrabas, *Ricercar per NYU* utilizează un material simplu și clar, cuprinzând moduri simetrice de puține sunete și melodii diatonice cu iz folcloric. Dar acest material este supus unor procese transformaționale complexe ce originează în Baroc. Astfel, structuri polifonice de diferite configurații se succed într-o formă originală: inversări de structuri, recurențe, suprapuneri de motive având lungimi diferite, canoane și, la mijloc, o chaconne cu opt variațiuni. Trombonului i se încredințează o greutate solistică aparte, devenind un fel de emblemă a piesei, iar finalul capătă alură concertistică, cu pianul emergent contrapunând întreg ansamblul.

Revenind la „timpul lung” al muzicii lui Vieru și încercând să concluzionăm, vom putea spune că o calitate a acestui „timp lung” intrinsec operei de artă muzicală este și faptul că el se percepe diferit în timp și spațiu. Poate că percepția de acum se va schimba la audierea aceleiași lucrări peste 20 de ani, în alt context cultural sau socio-politic sau pe alt meridian. Astfel, revenim la conceptul „timpului lung” discutat la debutul acestui eseu, anume un „timp lung” extrinsec operei de artă, aparținând istoriei muzicii. În acest sens, *versatilitatea* „timpului lung” interior muzicii conferă lucrării muzicale ce-l conține puterea de a „crește odată cu vremea”, de a se plasa în „timpul lung” al istoriei muzicii.

Cele două „timpuri lungi”, interioare și exterioare lucrărilor muzicale ale lui Anatol Vieru sunt corelate și merg împreună în mod paradoxal: *eroziunea expresivă implicată de primul amorsează promisiunea înfloririi celui de-al doilea.*

Cu Pascal Bentoiu, despre universalism și luciditate



L-am cunoscut pe Pascal Bentoiu mai bine începând din 1994, de când am fost ales în Biroul de Muzică simfonică și de cameră al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Până atunci

îl văzusem, sporadic, la Uniunea Compozitorilor, în diferite sedințe, când lua cuvântul și, cu o disciplină logică și retorică impecabilă, rezolva diversele probleme sau situații care se iveau. Îi sorbeam cu toții cuvintele de pe buze și mi se părea că spune lucrurile cele mai normale și de bun simț, pe care cu toții le gândeam, dar numai că el le putea și exprima atât de simplu, clar și bine.

Îmi amintesc că am fost prezent în sala *George Enescu* a Academiei de Muzică din București, când Pascal Bentoiu și-a susținut discursul de recepție al titlului de *doctor honoris causa* în limba română și latină. Nu mai văzusem așa ceva pe viu.

În câteva rânduri am avut răgazul să discutăm despre muzica pe care o scriam. După ce mi-a ascultat o lucrare simfonică pe care o prezentasem la Biroul Secției, cred că era *Grana* op.101, mi-a spus: „Dumneata scrii muzică de parcă mi-

ai fi citit cărțile.” I-am replicat că i le-am citit. Apoi m-a întrebat: „Ai citit și *Gândirea muzicală*?” Nu, n-o citisem, pentru că n-o găsisem nici în biblioteci, nici pe piață. Așa că, săptămâna următoare, când ne-am întâlnit la comisia simfonică mi-a dăruit un exemplar pe care-l mai avea acasă și mi-a scris o dedicație frumoasă: „Lui Dan Dedi, cu multă simpatie și nedesmințită admirație. Pascal Bentoiu. 26 aprilie 2000.” După care a subliniat anul 2000 și a făcut o săgeată spre anul 1975 – era anul apariției scris de editură –, apoi o altă săgeată dinspre acesta spre 2000 și la mijloc, între cele două săgeți, a adăugat de mână: „!!?!”.

Cu o minte brici, o educație universalistă și o cultură vastă, de multe ori șoca prin sentințe ironice sau glume sardonice. De pildă, când îi dădeam întâietate ca să iasă pe ușă, după câteva fente amabile prin care îi invita pe ceilalți să iasă primii, ceda apoi, spunând: „în ordinea înmormântării!”

Creația impozantă a lui Pascal Bentoiu (1927-2016), care circumscrie opt simfonii, două poeme simfonice (*Luceafărul* și *Eminesciana III*), trei opere (*Hamlet*, *Amorul doctor* și *Jertfirea Ifigeniei*), patru concerte (două concerte pentru pian și câte unul pentru vioară și pentru violoncel), șase cvartete de coarde și multe cicluri de lieduri se articulează concomitent cu o gândire estetică-analitică sistematică, rafinată și profundă¹. Spirit caustic și curios, totodată proteic și consistent, Bentoiu reliefează *profilul universalist* al abordării sale componistice și își fixează conștient jaloanele generale ale propriului stil,

¹ Mărturie stau volumele *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1971, *Deschideri spre lumea muzicii*, Editura Muzicală, București, 1973, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984, *Breviar enescian*, Editura UNMB, București, 2005.

indicând drept preocupări cardinale *polifonia*, *armonia* și *melodia*, așadar categoriile sintactice rămase în afara eterofoniei. Într-adevăr, remarcabilele analize din volumul *Opt simfonii și un poem*, ce funcționează ca o *ars poetica*, sunt prețioase imersiuni în atelierul și metoda creatoare a unui maestru al structurii, luminând cărări ale gândului componistic surprins în inefabilul, fulguranța, dar și în exactitatea și precizia sa.

Astfel, într-un text memorabil din 1988, tipărit în 2007, Bentoiu mărturisește:

Aș începe tocmai cu chestiunea *profilului universalist*. Am fost și rămân ferm convins că șansele culturii românești nu stau nici în pășunism, nici în revenirea la arhetipuri, nici în spațiul mioritic, nici în vreuna din celelalte direcții folclorizante, care nu pot duce decât la produse de artizanat, bune de luat ca amintire de turiștii străini. (...) Dacă se poate conferi o durabilitate și o identitate internațională valorilor spiritualității românești, aceasta nu se poate petrece decât pe calea integrării noastre în Europa, pe calea abordării creației majore, cu vocație universală. (...) Personal, am lucrat – fără nici un complex – într-un astfel de spirit universalist.¹

Surprinzătoarea călătorie sintactică a *Simfoniei a V-a* op.26 (1979), deschizându-se cu o monodie ce se multiplică într-o polifonie de 14 voci reale, apoi „transformarea acesteia în armonie, triumful acordului perfect major (intrarea orgii), cromatizarea armoniei, atonalitatea, serializarea și finalmente – explozia limbajului”², influențele jazzistice ale *Simfoniei a II-a* (1974) și a ultimei părți a *Simfoniei a IV-a* (1978), conflictul

¹ Pascal Bentoiu, *Opt simfonii și un poem*, Editura UNMB, 2007, p.144.

² Pascal Bentoiu, „Cuvântul compozitorului”, booklet la 8 *Simfonii și un Poem*, 5 CD-uri, Electrecord, EDC 972-976, București, p.3.

dintre pluri-modalism și serialism în *Eminesciana III* (1976), pasișă umoristică și spumoasă paletă stilistică din *Amorul doctor* (1963), tragismul și arhitectura simfonică a operei *Hamlet* (1965-69), ce debutează memorabil cu un preludiu sub forma unui cor *a cappella*, versiunile orchestrale ale unor opusuri neterminate de George Enescu (precum *Simfoniile a IV-a*, *a V-a* și poemul simfonic *Isis*), toate acestea sunt urme adânci lăuate de creația lui Pascal Bentoiu în muzica românească.

Nu cred că vreun compozitor a mai scris despre el însuși asemenea cuvinte cum a făcut-o Bentoiu, stupefiindu-și cititorii printr-o luciditate șfichiuitoare și o onestitate intelectuală asumată pe deplin, mergând uneori chiar până la o auto-nedreptărire și la o auto-critică devastatoare :

Ce nu e suficient de bun în lucrările mele se datorează nu lipsei de orientare, ci lipsei de calitate muzicale, pe scurt lipsei de talent. Mi-ar fi trebuit mai mult. Nu mai multă imaginație, ci mai bun auz, mai bună memorie, mai mare facilitare instrumentală ș.a.m.d. Față de dotarea naturală, mi se pare că am lucrat totuși mai curând bine.¹

Bentoiu constituie un fenomen unic în muzica românească, prin generarea deopotrivă a unei opere componistice consistente și a comentariului analitic asupra acesteia. Într-o altă formulă decât Messiaen și Stockhausen, Bentoiu lasă posterității partiturile și documente ale reflecției teoretice – subiectivă și obiectivă – asupra acestora.

¹ Bentoiu, *Opt simfonii și un poem*, p.145.

Fe. 2, 3.

fe. pic.

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2
(sib) 3.

Cl. basso

Fag. 1, 2
3.

Cor. 1, 2
3, 4 5, 6

Tr. 1, 2
3, 4

Tbg. 1, 2
3, 4

Glock.

Vibr.

Fag.

Arpa

[Entrent le Roi, la Reine et Laertes]

Ve. 1

Ve. 2

Vle.

Celi.

Eb.

- 217 -

Pascal Bentoiu, *Hamlet* (fragment)

Theodor Grigoriu – acribie și reverie

Nu am avut prea mult de-a face cu Theodor Grigoriu (1926-2014). Prima dată când l-am întâlnit era înainte de '90. El coordona cenacul tinerilor compozitori de la Uniunea Compozitorilor și Muzico-



logilor din România, cu sediul, atunci, în birourile din aripa din dreapta a Ateneului Român. Țin minte și acum: eram student în anul I și am adus o piesă pentru fluier, căreia i-am spus *Pre plaiu*. Am apărut cu un fluier și am cântat-o singur. Maestrul Grigoriu a comentat succint, făcând câteva observații scurte, la obiect. Printr-o asemenea observație mi-a deschis un orizont nou, spunându-mi: „De ce nu notezi și grifura? Că fluierile sunt de mai multe mărimi și riști să nu se mai cânte piesa asta!” Idee genială, de altfel. Asta am și făcut. Am inventat un sistem de notație al grifurii, ghidându-mă după vechile tabulaturi, iar partitura și astăzi este notată ca atare (chiar dacă nimeni n-a mai cântat-o de atunci).

După 1990, am avut ocazia să mă întâlnesc sporadic cu Theodor Grigoriu. La Uniune, lumea nu îl prea simpatiza. Se pusese de-a curmezișul în anumite momente astrale ale uniunii, fusese prea slobod la gură, crezuse într-o libertate de opinie mult prea devreme decât fusese cazul, cine știe? Îl văzusem în câteva luări de poziție critice la adresa unor confrăți, dar nu

fusesse îndeajuns de convingător. N-am înțeles atunci care erau subtextele. Cu timpul, am început să mă lămuresc.

L-am cunoscut cu adevărat însă în cadrul biroului de muzică simfonică și de cameră al UCMR, prin anii '90-2000. Ședințele biroului au fost pentru mine o școală de compoziție și de viață „în direct”, în care sorbeam exploziile artileriilor grele mentale din comentariile lui Bentoiu, Olah, Vieru, Marbe, Grigoriu, Rațiu, Niculescu. Fiecare „meșter mare” avea stilul său, obsesiile sale, deschiderile sale.

Comentariile lui Theodor Grigoriu erau de o justețe axiologică infailibilă. Pornea de la componenta tehnică, pe care o stăpânea magistral, apoi trecea la cea estetică și ajungea în final la gust și la contextul contemporaneității componistice, făcând trimiteri foarte precise la opusuri aparținând compozitorilor francezi, de care era foarte legat. Comentariile sale erau precum fulgerele: din toate părțile curgeau idei, se înfîgeau în oglinda percepției și rodeau noi florescențe, noi începuturi. Îți veneau idei componistice atunci când Theodor Grigoriu diseca o piesă prezentată la comisie, o clasa, o valoriza și apoi dădea verdictul.

Am mai colaborat treptat și cu alte ocazii. Vreau să cred că i-am pricinuit o plăcere atunci când, ca director artistic, i-am programat *Aeterna Verba in 2000*, o piesă vocal-sinfonică pe care a prezentat-o în primă audiție în ediția 2001 a Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi. De asemenea, ca șef al catedrei de compoziție de la Universitatea Națională de Muzică din București, l-am convins să vină să ne prezinte creația sa într-un *workshop* ținut pentru practica studenților de la specializarea *compoziție clasică*.

40

Fl. 1, 2

Fl. picc.

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl. b. (sib)

Fg.

Cfg.

Cor. 1, 3 (fa) 2, 4

Tr. 1, 2, 3, 4 (do)

Trb. 1, 2, 3

Tuba

Timp.

Ptti.

Ttam.

E.

Vni. I, II

Vle.

Vlc.

Cb.

40

Theodor Grigoriu, *Variațiuni simfonice pe o temă de Anton Pann*
(fragment)

Întotdeauna i-am admirat capacitatea de structurare a gândirii muzicale. Știa ce sună și ce nu, după cum știa foarte bine să încarce cu sens fiecare notă pe care o așternea pe hârtie. Acribia sa se dovedea în felul în care își scria compozițiile, acordându-le nu numai o expresie acustică optimă, printr-o imaginație instrumentală debordantă, ci și o expresie grafică impresionantă. Fiu de pictor, îndrăgea calofilia semiografică și concepea cu sevă plastică fiecare pagină de partitură, care „respira” generos, îngemănând magistral plinul și vidul, articulându-se pe baza unui ritm vizual adânc simțit, dar și calculat cu mână de arhitect. Când a luat contact cu programele de calculator concepute pentru grafica muzicală, s-a îngrozit de lipsa de știință într-ale ediției de partitură a designerilor acelor programe. Țin minte că spunea că sunt greșite standardele scrierii notelor, că sunt amestecate diferite școli de cartografie, că *legato*-ul nu se scrie cum trebuie, că distanța dintre note și accidenti este una greșită, și multe altele.

Muzica sa e un flux permanent, pendulând abil între tensiune și relaxare. Ucenicia în muzica de film, unde a lucrat cu Liviu Ciulei și Mircea Drăgan, l-a forjat ca pe un compozitor de viziune, capabil să producă atât efecte sonore impresionante – creșteri înfrigate și descreșteri vertiginoase – cât și maiestuoase arhitecturi, în care coloanele armoniilor rafinate se împletesc cu arabescul ornamentelor.

Preocupat de fenomenul eterofoniei, pe care-l va anexa poeziei ethosului românesc¹, atras obsesiv de mediul acvatic și impregnat de spiritualitate românească, de la Eminescu la Brâncuși, de la Iulia Hașdeu la Iorga, Theodor Grigoriu a găsit

¹Theodor Grigoriu, *Muzica și nimbul poeziei*, Editura Muzicală, București, 1986.

cu har o arie stilistică personală, pe care și-a priticlit-o cu răbdare și grijă de ceasornicar, cu fiecare opus în parte. Mănuind dibaci orchestra, împătimit al vocii umane, iubitor al poeziei, eposurilor latine și adânc cunoscător al tainelor compoziției, Grigoriu traversează mai multe paliere stilistice, de la surprinderea spiritului balcanic în *Variațiuni simfonice pe o temă de Anton Pann* (1954-55) la tonul elegiac inspirat de poezia lui Ovidiu în *Elegia pontica* (1968) și *Tristia – in memoriam Ionel Perlea* (1974), apoi mai departe la oratoriul *Canti per Europa* (1978), la ciclul pentru pian *Columna modală* (1985) și la ciclul de concerte pentru vioară intitulat *Cele patru anotimpuri (Anotimpuri românești, 1988)*. Sunt legate de numele său procedeul *fascicolelor* sonore în orchestrație, preluat de la Luigi Nono și adaptat de Grigoriu inclusiv în coloanele sonore pe care le-a scris pentru multe filme clasice românești (*Valurile Dunării, Codin, Pădurea spânzuraților, Dacii, Columna, Burebista*), precum și redimensionarea binomului baroc preludiu-fugă, transformat – în ciclul *Columna modală*, o replică românească originală la ciclurile de preludii și fugi ale lui Bach, Șostakovici și Hindemith – în dublete ce invocă și convocă sintaxe și procedee, după modelul *liber-construit*. Iată câteva exemple de titluri ale pieselor, din care se observă că, pe lângă polifonia constitutivă, cel de-al doilea element al cuplului va pendula între polifonie și eterofonie: *Cantus planus-Polifonia (I) da campane, Impossibile continuo-Invenzione con eterofonia (I), Intonazione pian e forte-Polifonia (III), Gioco antifonico-Eterofonia (II)*.

Partiturile lui Grigoriu impresionează și prin grafia lor, compozitorul fiind un împătimit al caligrafiei muzicale, preocupare ce se leagă probabil și de formația sa de arhitect.

Mai mult, procedeul portativelor trunchiate poate fi considerat un element de o originalitate frapantă în cadrul scriiturii componistice, el fiind legat de importanța sintactică mai mare/mai mică a unor idei muzicale ce sunt scrise pe portative plasate mai sus/mai jos decât portativul inițial. De asemenea, portativele trunchiate mai mici oferă sugestii interpreților (mai cu seamă în muzica de cameră) cu privire la subordonări de planuri sonore.

Ar fi de dorit ca muzica lui Theodor Grigoriu să fie reevaluată din perspectiva noului secol XXI, incluzând aici și toată creația sa pentru film. Găselnițele componistice și momentele de fior sonor sunt peste tot în această muzică. Așteaptă doar să fie descoperite de noile generații de muzicieni, pentru a înflori în continuare.

[illegible]Theodor Grigoriu, *Columna modală* (fragment)

Nicolae Coman și porțile luminii



Nicolae Coman, profesorul, compozitorul și poetul, știa puterea sunetului, puterea cuvântului, dar și puterea tăcerii. Când vorbea, parcă sculpta în idee. Cunoscând bornele de energie ale discursului, știa să le pună în valoare prin gesturi parcă rituale, prin cuvinte alese și prin zâmbetul său adolescentin și fermecător. Știa că orice elimini din vers, din muzică și din idee nu face decât să le întărească, ieșind astfel, prin elementele lipsă, mai fortificate și mai apte de comuniune.

Era dintre cei puțini aleși cu care puteai vorbi despre toate subiectele. Nu o făcea pe atotcunoscătorul, dar se pricepea la toate și empatiza într-un mod inimitabil. El este profesorul care, având un student nevăzător la compoziție, a învățat să citească în alfabetul Braille, pentru a-l putea ajuta pe student; care le era confident, duhovnic și le dădea bani să mănânce sau să se îmbrace mai bine multor studenți nevoiași.

El este compozitorul care a preferat reținerea intimă a cântului și explozia instantanee a emoției în lied, după cum el este poetul care a cântat, cu infinită sensibilitate, meandrele sufletului modern în căutarea Absolutului. Pasăre de noapte, trăitor marcat în adânc de farmecul Selenei, nativ din zodia Peștilor, Nicolae Coman răzbate din compozițiile și poemele sale drept un spirit senzitiv și vizionar.

Într-o după-amiază de la finele anilor '80 aveam practică la compoziție, pe care o făceam cu maestrul Nicolae Coman. Îmi dăduse ca temă să citesc poeziile lui Saint-John Perse, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale și *Estetica* lui Pius Servien. Discutam despre ele și apoi i-am arătat ceva compus de mine. Mi-a spus imediat: „Scrii notele prea urât! Bobul nu trebuie scris așa de mic! Uită-te la Bach, sau la Mozart! Fac bobul mare, ca să se-nțeleagă și să aibe spor la scris. Nu ai spor la scris dacă faci bobul mic. Te poticnești!” Mi-am dat seama, încercând să fac după cum mă sfătuisese, că Nicky Coman avea dreptate.

Prins în mrejele unei lumi mirifice de idei, având un mod de viață mai degrabă contemplativ, dar și o conștiință agilă, Nicolae Coman a atins în creația sa muzicală și poetică nivelul unei științe aproape ezoterice de a simți viața și de a o valoriza. Celor care l-am cunoscut cred că ne-a transmis câte ceva din ceea ce avea de dat: ne-a făcut să înțelegem importanța unei forme de viață înaltă, ne-a făcut să înțelegem ce înseamnă duhul poeziei, dar și forța ei în modelarea caracterului și a minții.

Tot vorbind atunci, la acea oră de practică componistică, se înserase pe nesimțite. Am dat să aprind lumina. La care maestrul Coman mi-a spus: „Stai, știi *haiku*-ul lui Nichita?” Nu-l știam. Și atunci, mi l-a recitat, cu superb ton șoptit: „Întunecând întunericul/Iată porțile/Luminii.”

II

Cântecul Bradului

Presto

3+3+3+2 *pp* *stacc.* *p* *8^{va}*

4 *cresc. poco a poco* *(8)*

7 *3+3+2 molto cresc.* *(8)*

11 *3+3+3+2 f ff fff secco e tragico* *8^{va}*

Nicolae Coman, *Sonata a II-a pentru pian* (fragment)

Cu Cornel Țăranu, printre ghirlande și coloane sau *stilul ca atom*

Un „lup singuratic” al generației ’60 este Cornel Țăranu (n.1934), deși nu a dus lipsă de discipoli care să-i preia arsenalul tehnicilor componistice. Analist pătrunzător al creației enesciene și al eterofoniei, moștenitor al spiritului enciclo-



pedic al profesorului său Sigismund Toduță, profesor adulat și vajnic propagator al muzicii de avangardă, împreună cu ansamblul *Ars Nova*, creat de el în 1968 la Cluj-Napoca, Țăranu își creează rapid un limbaj personal, centrat pe melodicitate fragmentată, scări modale cromatice, inserții melismatice din folclorul arhaic (bocete, doină) și staze armonice ostinate, viscereale¹. Nu lipsesc din opțiunile sale stilistice serialismul, improvizația condusă, muzica de metisaj și postmodernismul. Extrem de prolific și mănuitor dibaci al vocii umane, Țăranu se va orienta în special spre muzica simfonică și vocal-simfonică, compunând patru simfonii și alte

¹ Ștefan Angi, *Cornel Țăranu. Mărturisiri mozaicate, studii și eseuri*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014, p. 55.

piese simfonice, printre care se numără complexa *Ghirlande* (1979), exotica *Saramandji* (2009), precum și opusurile polistiliste *Baroccoco* (2004) și *Bachiana* (2018), oratoriul *Lăutarul* (2012-13) și operele *Secretul lui Don Giovanni* (1969-70) și *Oreste-Oedipe* (1999-2001). Asemenea prietenului său Pascal Bentoiu, Țăranu se va adânci în reconstituirea și orchestrarea unor partituri neterminale ale lui George Enescu: *Caprice roumain* pentru vioară și orchestră și *Strigoi* (după poezia lui Mihai Eminescu).

Câteva opusuri pe care le voi comenta în continuare vor întregi portretul unui compozitor prolific, permanent neliniștit în creația sa, avid de noutate și cunoaștere, dar cu o matrice stilistică extrem de puternică și de recognoscibilă.

Convins că forma de sonată reprezintă chintesența unei lucrări muzicale, indiferent de materialul utilizat, Țăranu o utilizează pe scară largă într-o multitudine de opusuri simfonice și concertante. De pildă, în *Heraldica* pentru orchestră, lucrare omagială dedicată jubileului Academiei Române, compozitorul pornește de la motive-efigie în construirea unei forme de sonată în stilul propriu, atât de consacrat prin cele câteva stileme recognoscibile: acordul placat și neschimbat intonațional, semnalele instrumentelor de suflat (cu iz de semnale de bucium), economia de material, repetiția obsedantă, excesul de disonanțe, combinatorica non-dezvoltătoare. Fără îndoială, lucrarea se articulează într-un orizont temporal extins, în care voința de proliferare a materialului capătă valențe extreme, ceea ce se manifestă printr-o accentuare a sentimentului de angoasă și a unei stări de prizonierat din care auditorul încearcă să scape. Finalul propune o rezolvare, o alternativă salvatoare, însă auditorul nu

poate scăpa de senzația de implacabilitate și incendiu imaginar persistă.

MONOPARTITA

Cornel ȚĂRANU
2021

The musical score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpet, Cor Anglais, Horn, Trombone, Maracas, Piano, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into three measures, each with a large number (3, 2, 3) above it. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, sf), articulation (pizz, arco), and phrasing slurs.

Cornel Țăranu, *Monopartita* (fragment)

Tot forma de sonată va fi utilizată și în cazul opțiunii pentru un material divers stilistic, în care imersiunea în polistilism aduce cu sine diverse probleme de rezolvat privind ontologia operei de artă. Țăranu vine cu un răspuns original atunci când asimilează zonele tematice ale formei de sonată diferitelor engrame stilistice, ce se întind de la *organum* și muzică medievală, trecând prin barocul german și jazz, până la improvizația aleatorică și propriul stil. În *Cantus gemellus* pentru orchestră avem memorabilele melodii naive ale flautelor drepte (blockflöte), îngemănate într-un „cânt gemelar”, aluzie la *organum*-ul din muzica medievală, dar și la o atitudine „frățească”, la un „cânt împreună cu cel asemenea mie”. Finalul piesei parcă suspendă temporalitatea, aducând o umbră de melancolie și puritate salvatoare. Totodată, în *Bachiana* pentru orchestră, Țăranu reia ideea din piesa *Diferencias* pentru saxofon și orchestră, aceea de alternanță între un discurs personal și un aranjament al unei lucrări de muzică veche. De astă dată, ni se propune o alternanță între muzica proprie (recognoscibilă și minimalistă ca material – acorduri statice, repetate obsesiv, frânturi melodice folclorice asemănătoare unor semnale de bucium, țândări polifonice și eterofonice) și un aranjament cameral (cu suflătorii ca protagoniști predominanți) al fugii nr. 5, în do diez minor, la cinci voci, din *Clavecinul bine temperat* de Johann Sebastian Bach. Forma de sonată întrebuințată pentru expunerea materialului eterogen stilistic – muzica proprie constituindu-se într-un fel de primă idee tematică, iar muzica lui Bach, ca un fel de idee tematică secundă – potențează structura dublu-elicoidală (*double helix*) ce ipostaziază un ADN muzical unde fuzionează într-un modNealuziv, direct și rece, traseul stilistic subiectiv cu tradiția muzicală obiectivă. Lumile sonore sunt, desigur, disjuncte,

asemenea vidului și plinului din limbajul pictural chinezesc. Dar nu este această conjugare una dintre forțele muzicale cele mai profunde? Și nu este memorabilă această apropiere incommensurabilă, după cum ar fi spus Aurel Stroe? Iar excesivitatea ei nu ne dă de gândit pentru mai departe?

O altă opțiune tehnic-componistică a lui Cornel Țăranu o constituie *palindromul*. Bunăoară, în *Jeux de palindrome* pentru orchestră se imaginează un joc de oglinzi sonore ce se articulează iarăși într-o formă de sonată. Scurte motive repetate (semnale pastorale, celule expresiv-cantabile, un motiv de jazz) sunt prelucrate prin tehnici polifonice de simetrie melodică (recurență, inversare). Alternanța între *sol* și *tutti*, dar și cea între pasajele camerale și cele simfonice, trăsături specifice ale muzicii de orchestră a compozitorului, coabitează cu acordurile orchestrale mușcătoare, reiterate periodic, care fragmentează discursul și îi conferă un caracter predominant caleidoscopic.

Furia și panica sunt toposuri afective cu care Țăranu lucrează în mai multe ipostaze: fie prin locvacitate și hărnicie extremă a solistului, ca în *Semper idem* pentru saxofon și orchestră, fie prin, dimpotrivă, reținere litotică, precum se remarcă în *Shakespeare Sonnets* pentru solo voce (mezzosoprană sau soprană), clarinet (+clarinet bas), trio de coarde și pian. Acestea din urmă, cântece pe versuri ale sonetelor lui Shakespeare nr. 8, 128, 66 și 116, ne introduc într-un univers minimalist, în care economia mijloacelor folosite aproape că transmite o vibrație friguroasă, lugubră și apăsătoare. Culoarea timbrală a clarinetului asigură deschiderea fiecărui sonet, iar simplitatea și austeritatea muzicii este asumată stilistic pe deplin în direcția unei monotonii încăpățănate, zgârcite cu diversitatea timbrală și cu cea sintactică, însă darnică cu afectul de tip expresionist.

O nervură mai puțin practică, dar totuși prezentă în creația lui Cornel Țăranu, o reprezintă direcția estetică a *vernacularului balcanic*. Continuând un topos stilistic personal deschis cu *Cântece nomade*, preocuparea lui Țăranu pentru tematica nomadismului și a opririi istorice a robilor țigani (prezentă și în cinematografia românească din 2015 prin filmul *Aferim!* al lui Radu Jude) capătă o formă consistentă în *Lăutarul*, oratoriu dramatic în patru scene pentru tenor, bariton, recitator și orchestră de cameră. Lucrarea poate fi considerată un trans-gen vocal-instrumental ce combină interesant muzici diverse, aduse la un numitor comun prin experiența și priceperea componistică a autorului. Citatele și prelucrările abundente (vals romantic, pasaje din muzica lui Paganini) au rolul de a instala expresiv o atmosferă a epocii în care se derulează subiectul, dar aduc și amprente stilistice personale, combinațiile dintre ele conducând la o lume sonoră omogenă, cu o expresivitate potolită și cu un potențial ilustrativ, chiar cinematografic, demn de luat în seamă.

Am observat așadar că muzica lui Cornel Țăranu este extrem de recognoscibilă, căci se bazează pe o retorică proprie și un vocabular subiectiv, restrâns și auster, ale căror procedee predilecte pot fi surprinse din câteva trăsături de penel: motive melodice bucolice, acordul placat și imobil, care taie, segmentează conductul melodic variat timbral, o formă mozaică ce intră, de regulă, într-o schemă a formei de sonată, comentarii aleatoric-controlate ale coardelor, precum și câteva elemente proaspete pe care autorul le elaborează pentru fiecare opus în parte. Din când în când, peste temperatura intens cromatizată a coloanelor acordice și a chemărilor pastorale, compozitorul așterne conștient și coerent mirodenii de muzică balcanică, jazz ori muzică medievală.

În fond, ce avem aici? Un nucleu tare – o opțiune stilistică stabilă, fermă și constantă –, și niște particule ce se-nvârt în jurul acestui nucleu, electroni ce agrementează discursul muzical din când și când cu variabile arabescuri de iederă muzicală istorică. Stilul ca atom.

Octavian Nemescu și mistica zumzetului

Excesiv și tenace, cu o dimensiune extatică și exaltată ce irumpe într-un ritual al unei religii imaginare, Octavian Nemescu (1940-2020) impresionează prin con-



stanța și munca sisifică cu care își construiește o fortăreață teoretică și componistică, înrădăcinată în semantică¹ și mitosofie. Volumul *Capacitățile semantice ale muzicii*, dar și numeroasele studii și articole pe care le-a scris, lasă să se întrevadă o personalitate aprigă, deschisă spre orizontul profetiei, cu viziuni apocaliptice și atitudine intelectuală intransigentă.

Nemescu angrenează un întreg arsenal conceptual pentru explicarea muzicii sale, care intenționează să se desprindă de spectacularul concertului și să se transforme în proces inițiativ, în timpul căruia individul, ascultătorul, s-ar schimba asemenea unui practicant al meditației yoghinice. El dedică sistematic fiecărei ore din zi și din noapte câte un opus (ciclul „orelor”), propunând și un loc imaginar al redării, anume o piramidă cu vârful în jos. Lucrările din acest ciclu sunt călătorii temporale și spațiale, ce folosesc mijloace componistice reduse la strictul

¹ Octavian Nemescu, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983.

necesar, materialul fiind extrem de epurat și propunând cu parcimonie esențe, parfumuri sonore arhetipale precum pulsația iambică, pauza tensionată, armonicile sunetului ca metaforă a „zgomotului de fond al Universului”.

Tot Nemescu vorbește și scrie despre meta-muzică, muzică imaginară și arhetipuri, din perspectiva opoziției Natură-Cultură, conturând o concepție ce idealizează non-spectacularul și utopia, încercând să le articuleze în immanent prin muzicile sale, chiar dacă, de multe ori, orizontul de pragmatism pe care îl cer acestea este unul himeric. Topologia nemesciană, locurile ideale de desfășurare a ritualurilor muzicale imaginate se concentrează pe câteva figuri geometrice emblematice: triunghiul, cercul, piramida. Dar nu lipsesc nici fenomenele naturale ori formele de relief, integrate în viziunea totală împreună cu senzații olfactive, vizuale, tactile și gustative.

Din punct de vedere morfologic, lucrările sale se servesc de puține elemente: impulsuri elementare, pauze, zumzet continuu¹, fulgere acustice. Cu aceste elemente, el construiește un întreg univers omogen, recognoscibil și personal. Titlurile lucrărilor sale sunt, de asemenea, mărci indubitabile ale concepției sale despre lume, constructe hibride și excentrice: *Metabizantinirikon* (1985), *Finaleph* (1990), *Post-Simfonia a III-a* (2003), *Non-Simfonia a V-a* (1988-92), *Presimfonia a VI-a* (1996-2000), *AM UAT* (2008), *PercMETAMor sau MorMETAPerc* (2013).

Căci, într-adevăr, la Nemescu putem vorbi despre un *Weltanschauung* cristalizat, reflectat în toată creația sa, în care

¹ Andra Frățilă, „De vorbă cu Octavian Nemescu”, în revista *Muzica* nr.1/2016, p.8.

rolul auto-comentariului este unul esențial, făcând parte integrantă din opera de artă și creând cadrul de receptare și înțelegere al acesteia. Comentariile nemesciene sunt astfel adevărate *arte poetice labirintice* scrise într-un stil unic, exaltat și ermetic, ce alternează majusculele cu literele mici, ghilimelele cu aldinele și italicele, pentru a crea ierarhii de sens, de importanță și de pregnanță. Iată două mostre:

Muzica minutelor unei ORE Fatale este, la modul ideal, destinată cântării într-o PIRAMIDĂ cu vârful în Sus și cu 7 niveluri (etaje). Se pune astfel în discuție MUZICA de ALTITUDINE. Există în felul acesta o muzică ce se cântă la parter, o alta destinată etajului I, etc. Drumul de la Parter la etajul VII este unul al DETAȘĂRII, al DESPRINDERII, al PRIVIRII DE SUS al unui eveniment tragic comentat la PARTER. Cu fiecare nivel de altitudine, numărul instrumentiștilor scade. Astfel, la parter cântă o orchestră simfonică timp de 17 minute. La etajul I există doar 15 instrumentiști + voce (soprană) + muzică electroacustică pe CD. La etajul II rămân 8 instrumentiști + CD. La etajul III numărul instrumentiștilor scade la 6. Lucrarea începe cu zgomotul pașilor fulgerați. Apoi soprana cântă o melodie „ucisă” la muzica parterului.¹

BEseptimaIT pentru ora 7 seara, Etaj IV (2011) face parte din ciclul *Cartea Orelor*, fiind vorba de muzici dedicate celor 24 de ore ale nopții și ale zilei. La modul ideal, aceste lucrări ar trebui să fie cântate într-o *Piramidă* cu vârful în jos, în care fiecare oră să fie celebrată la un alt nivel al ei. Este vorba de muzica de ALTITUDINE (a cânta la fiecare etaj altfel decât la cele inferioare sau superioare). Drumul de la subsolul piramidei (cântarea de la miezul nopții) spre etajul XI (cea de la miezul zilei) sugerează călătoria în URCARE a sufletului

¹ Prezentarea autorului din Caietul-program al Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, edit.de Dan Dediu, București, 2016, p.38.

după moarte și „dezbrăcarea” EU-lui superior de învelișurile sale. Cel invers, al COBORĂRII este al „îmbrăcării”, simbolizând călătoria **înainte de naștere**.

În cazul lucrării de față se *coboară* de la etajul V la IV al Piramidei. Ghizii de întâmpinare ai *Călătorului*, în noua sa Reședință provizorie, sunt clopotele, urmate de sonoritățile a 2 trompete și apoi, de 4 percuții, ce expun o **polifonie de pulsații**, în ritmurile vieții terestre ce se va ivi în curând. Iar această deplasare se desfășoară pe fundalul balansării a 2 acorduri: **Mărit-minor cu septimă mare (Uimire – tristețe acută, durere)**, ce va constitui baza arhetipală a trăirii psihice în viitoarea existență întrupată. Apoi, apar, la început succesiv, iar după aceea simultan, 2 *personaje melodice*. Primul este *diatonic*, iar al doilea *cromatic*, într-o parcurgere eterofonică, cu un ethos tânguitor. Sunt cei cu care va conviețui Călătorul în viitoarea întrupare de la miezul nopții. Din când în când, discursul sonor sau, altfel spus, *călătoria* este oprită în loc de **implozii sonore fulgerătoare** („spectacole de o clipă”) în trăirea unor **spaime** (la vederea celor ce se vor întâmpla peste câteva ore, la 12 noaptea). Dar, **șocurile acustice** (în fortissimo) mai constituie și mijloace adecvate pentru *trezire*, ca în practicile budiste. Alteori, aceste suspensii (pe anumite intervale muzicale), în piano-pianissimo, capătă expresia unor mari **mirări, uimiri sau momente de reflecție**, urmate de pauze extinse. 7 seara este prilejul **încărcării „corpului dorinței”** (astral) cu patimi, cu pasiuni intense, chiar revolte. La sfârșitul călătoriei (pe acest etaj) SUCCESIUNILE temporale devin SIMULTANEITĂȚI ce se tocesc în magma emisiilor acustice ale tuturor regnurilor Terei (mineral, vegetal, animal, etc) pe spectrul armonicelor unei fundamentale *fa*.¹

Piramida, această formă naturală pe care o ia orice, se

¹ Prezentarea autorului în Caietul-program al Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, edit.de Dan Dediu, București, 2017, p.6-7.

dărârnă, după cum spune Peter Sloterdijk¹, constituie la Nemescu un simbol puternic, pe baza căruia articulează o întreagă concepție creatoare. De la viziunea unei piramide muzicale simbolice cu vârful în sus, a cărei bază este compusă dintr-o piesă de orchestră intitulată *Primele 14 minute ale unei ore fatale*, mijlocul este constituit din *Muzica etajelor I, II, III, a minutelor 17-40 ale unei ORE Fatale*, concepută pentru orchestră de soliști (de cameră) și mediu electronic, iar finalul – vârful piramidei – dintr-unul sau mai multe opusuri camerale ce se vor termina cu un singur instrument, până la cea a unui spațiu sacru ideal, o piramidă cu vârful în jos, în care s-ar cânta toate lucrările din ciclul *Cartea orelor*, fascinația triumphiului spațializat rămâne pentru Nemescu o cheie de boltă a viziunii sale componistice.

Ciclul *Cartea orelor*

Cele douăzeci și patru de piese ale ciclului au în comun câteva elemente de vocabular specifice, vocabule sonore fetișizate de către autor și folosite drept *simboluri de ethos*, în baza unui extensiv program ritualist-șamanic personal: *trisonurile tonale* (major, minor, micșorat și mărit), *pulsația*, *pauza*. Acestea constituie fundația edificării fiecărei forme extinse a acestui ciclu, în care pariul central îl constituie implozia dicibilului în tăcere și plasarea receptorului într-un timp subiectiv mitic. Desigur, asumând o anumită formă de conceptualism, această manieră de compoziție este una originală și convingătoare, atât prin folosirea plenară a mijloacelor și ideilor componistice, cât și prin realizarea lor

¹ Peter Sloterdijk, *Derrida, un egiptean*, Humanitas, București, 2012, p.41.

temporală, excesivă și percutantă. Căci rarefierea extremă și punctualismul anumitor pasaje sunt compensate cu subtilitate de zone de aglomerare instrumentală și de punctuație gestuală.

Astfel, în *Perc META Mor - Mor META Perc. Pour 9 heures du soir, Etage 2*, pentru șase percuționiști, corn și mediu electronic (bandă), o lucrare impresionantă și specială, hrănită din disperarea întâlnirii cu „ornicul care ne măsoară destrămarea”, gândul lui Blaga (*În marea trecere*, 1924) ce a rodit atât de perfect în muzica lui Nemescu, lucrătura instrumentală este extrem de minuțioasă, iar economia de mijloace – drastică. Simplitatea unidirecțională a evoluțiilor sonore imprimă partiturii o puternică amprentă ceremonială și un aer invocator. Liniștea, indelebilă semnătură nemesciană, este controlată cu multă finețe și trăire, nesunetul ei aducând cu sine o cutremurare interioară condensată și ascetică, ce conjură prospectivul – asemenea antenelor unui melc în pustiu – și mai puțin introspectivul. Dimensiunile nu foarte dilatate ale lucrării ajută la configurarea unei impresii generale răscolitoare cu privire la statutul existențial al opusului: plasat la limita dintre estetică și ontologie – poate chiar dincolo de estetic și dincoace de ontologic – lucrarea își construiește un sălaș propriu, un loc „nelocalizat”, un cotlon imaginar al său, unde pulsează ca o inimă a sensului și de unde ni se adresează – paradoxal – prin exploziile și tăcerile percuției.

BEseptimaIT pour 7 heures du soir. Étage 4 pentru ansamblu este concepută pentru un ansamblu compus din oboi, clarinet, fagot, 5 grupe de percuție, 2 trompete, pian, vioară și violoncel. Titlul compozit, care desface ca pe o nucă cuvântul ebraic *BEIT* (casă) și-i introduce la mijloc latinescul *septima*, se evidențiază printr-un caracter ritualic, nonevolutiv, o atitudine utopică, precum și printr-o concepție ce integrează

muzica unui ansamblu de credințe aparținând unei transmitologii personale. Piesa propune o desfășurare circulară, asemenea unei călătorii inițiatice a actantului, care nu e altul decât auditorul ideal. Materialul, constituit din câteva obiecte sonore bine definite și păstrat cu economie în limite autoimpuse, se reia obsesiv, dând senzația de stază, dar și de supra-saturare a tăcerii, descărcate de energia coerenței discursive și proliferând spre finalul piesei într-o coregrafie vidă, paradoxală și retoric-simbolică. Cantitatea de timp acordată de autor desfășurării piesei este una generoasă – 35 de minute –, iar evenimentele sonore sunt concentrate în arhipelaguri de materie sonoră ce necesită intervenția structurantă a receptorului pentru a se închea într-o unitate ontologică. Asemenea unei pagini filosofice de Gilles Deleuze, lucrarea posedă puncte de fugă multiple, lăsând lectorul, în speță auditorul, să completeze și să întrească creativ demersul artistico-filosofic propus. Drept urmare, fiecare lectură a acestui tip de propunere componistică devine o creație nouă, individualizată și asumată de fiecare receptor activ.

Geamăn al piesei precedente sub raportul titlului, pe care-l răstoarnă (*IT-BE*) și-i adaugă cuvântul latinesc *sonorum*, *ITsonorumBE* pentru ansamblu și CD posedă o caracteristică pe care n-o mai întâlnim în celelalte componente ale ciclului: este încastrarea unei piese mai vechi a autorului (*Concentric*) în cea de față, într-o modalitate de alunecare simbolică prin epoci ale istoriei muzicii, văzute ca stații ideatice într-o călătorie imaginară a autorului în eonul sonor. Nu este propriu-zis un citat, ci este preluată ideea în sine și filtrată prin lentila metamorfotică a perspectivei actuale. De asemenea, simularea naturalului prin artificial, prin apelul la mediul muzicii

electronice este încă o idee dragă autorului, pe care o preia și o realizează în aceiași parametri măiestriți și în acest opus.

O altă călătorie temporală, de data aceasta pentru 8 seara, dar și spațială (etajul 3), în universul fascinant al muzicii lui Octavian Nemescu ne propune lucrarea *Or Sept pentru 8 seara. Etajul 3*. Vocabularul componistic cunoscut al autorului ia înfățișări recognoscibile și în această piesă, momente de maxim interes sonor și tensiune dinamică alternând cu plaje de tăceri introvertite, destinate reflecției și surprinderii ecourilor interioare. O sferă de sunete se creează ca dintr-un sorb al timpului (la pagina 12 a partiturii), iar sonorități timbrale rafinate se combină cu un mediu electronic subtil, bazat pe pedale discrete, dar insistente, specifice autorului, atât prin fundamentele cu iz spectral, cât și prin sonoritățile de greieri filtrați ca printr-o pâslă ontologică. Este o muzică contemplativă, antiretorică, reieșită dintr-o scenografie și regie personală, trăsături ce reflectă filosofia întregului ciclu al orelor.

Aceeași sonoritate surdinată a greierilor digitali o regăsim și în *Duanegdia oder Dianegdua pentru ora 10 seara, Etaj 1*. Lucrarea este dedicată memoriei lui Nicolae Teodoreanu și concepută pentru un ansamblu format din flaute, percuție și pian, cărora li se adaugă la început un trombon și la final o voce de mezzosoprană, fondul sonor electronic fiind, de asemenea, nelipsit. Expresia meditativă, reflexivă a piesei este dată de un diatonism grav, dar luminos, ce speculează cu calofilie sonoritatea acordurilor majore, devenite vehicule cathartice și exponente ale unei stări aproape vocale, împăcate cu sine. Nu lipsesc și anumite momente pline de dramatism, dar acestea sunt estompate în favoarea unui hedonism sonor asumat. Asemenea unui mare poem sonor de influență

hölderliniană, lucrarea atenuează polaritatea contrastelor și le „acordează” lăuntric cu un fel de microscopică „radiație de fond” a universului muzical nemescian, un zumzet straniu ce revelează un filon spiritual corpuscular și neo-consonant.

EUI or EruImII pentru clarinet, vioară (violă), pian (celestă) și bandă *pentru ora 2*, folosește un corpus de mijloace limitat, aproape minimal, cu care construiește volume sonore independente. Având ca punct axial dilatarea excesivă a timpului, piesa aduce în prim-plan monade sonore, obiecte parcă suspendate și închise în sine, puse într-un spațiu nondiscursiv și nonpulsatoric. Structura tripartită a piesei este segmentată de trei apariții fulgurante, „cutii muzicale” incitante și rafinate timbral. Finalul apare asemenea unei „găuri albe”, un punct strălucitor care radiază substanță, nu o înghite, și răsuflă ultimativ pe o tainică cvartă mărită.

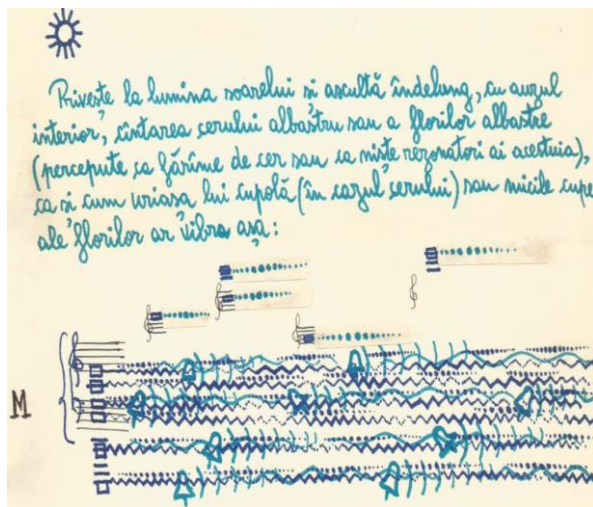
Nativitas Quindecim pentru orchestră de cameră încheie ciclul dedicat de către compozitor celor 24 de ore și, pornind de la o gnoză proprie asupra universului și ale puterilor ascunse exterioare și interioare omului, lucrarea încearcă să creeze un fel de filosofie sonoră de tip *unplugged*, în care teza teozofică este insulară și excentrică, personalizată la maximum. Sunetul este la Nemescu un substitut al lui Dumnezeu, astfel că el este încărcat cu o tensiune primară care se dorește a fi în spatele notelor, în spatele instrumentelor, o tensiune care să vertebralizeze un fel de așteptare mută, foarte greu de realizat în condițiile spectacolului concertistic și, tocmai de aceea, obținut de către autor prin diverse manipulări electronice, de amplificare sau reverberare artificială. Se poate susține că intensitatea și „greutatea” sunetului este pentru Nemescu chiar mai importantă decât înălțimea sa, lucru pe care-l dovedește și în această piesă, în care frappează câteva noutăți față de stilul cu

care autorul ne-a obișnuit: pulsația de sextolete și vertijul din final, paradigme puternice și atractive, care rămân în memoria ascultătorului ca elemente de reper auditiv și, totodată, spiritual. În rest, avem semnalmentele codurilor personale secrete pe care autorul nu se sfiește să le readucă în fiecare lucrare proprie în chip de semnătură (tăcerile, intervalica, izbucnirile bruște), ermetismul expresiei, precum și voința articulării unui proiect componistic grandios, de factură cosmogonică, comparabil cu Heptalogia lui Stockhausen (ciclul *Licht*).

Octavian Nemescu, *Concentric* (fragment)

Muzica „imaginară” ca formă de vis

Manifest experimentalist al anilor '70, tipărit inițial în revista *Arta*¹, ideea de *muzică imaginară* este propusă de Octavian Nemescu odată cu postulatele sale și cu o demonstrație personală sub formă de partitură. Piesa de muzică imaginară propusă se numește *Putea-vei singur?* și combină conceptul vizual cu o fetișizare a unor sunete extrase din rezonanța naturală a lui *do*, interpretate simbolic și ezoteric, într-o fuziune *sui generis* a diverselor experiențe religiosexotice. În legătură cu conținutul muzicii imaginare, Nemescu vorbește de trans-culturalitate, de cântarea tăcută și de ipostaza autistă (a singurătății) în practicarea muzicii, dar o și supra-dimensionează conceptual prin decretarea ei ca *gen muzical*.



Octavian Nemescu, *Putea-vei singur?* (fragment)

¹ Octavian Nemescu, „Muzica imaginară, consecință și potență”, revista *Arta* nr.10-11/1982.

Căutând să internalizez această experiență și confruntând-o cu rezervorul de pragmatism din mine, nu am putut să nu mă întreb: cum se face *muzică imaginară*? Să presupunem că sunt compozitor de *muzică imaginară*. Notez o intenție care va fi decodată de către receptor în felul său și apoi transformată în muzică. Atât de ușor? Așa s-ar părea. Dar tocmai aici apare problema: ce fel de receptor definesc pentru a avea încredere că semnele pe care le scriu în partitură sau indicațiile pe care le formulez se vor transforma în *muzică imaginară*? Postulez, așadar, un fel de semizeu muzical care are capacitatea de a traduce semnul grafic în sonoritate și e capabil să imagineze o muzică derivată din această traducere? Mai mult, acest semizeu muzical ar trebui să posede și voința de a se supune rețetei propuse de compozitor, de a o „interpreta” cu scopul de a ajunge la o „muzică interioară”? Dar cum face asta?

Este frustrant să vrei să practici ceva și să nu găsești calea de a o face. Undeva există o eroare, așadar. De pildă, dacă văd o partitură de acest fel, citesc instrucțiunile și încerc să le urmez. Cum se naște însă muzica? Fără stimulul senzorial trebuie să apelez la experiență și memorie, deci să-mi amintesc cum sună ceva, un dat muzical anume (că e ritm, melodie, armonie, procedeu, structură, sonoritate, timbruri etc) sau combinații între ele. Apoi, să-mi imaginez acea sonoritate pe care mi-o amintesc – să zicem, o terță mică. Asta pot să fac. Pot să merg mai departe și să mă gândesc la o evoluție: vocea de sus merge suitor, vocea de jos coboară treptat. E o metodă, aș spune, foarte bună pentru construirea și utilizarea auzului interior. Dar toate acestea sunt atât de departe de ceea ce înțelegem prin „muzică”! Ele sunt sonorități imaginare,

pornind de la experiența auditivă și ajutate de memorie și amintire.

Totuși, se poate merge mai departe? Posibil. Kant folosește un concept interesant, care mi se pare utilizabil și în acest context: *Einbildungskraft*, puterea imaginativă. Suntem aici pe un teren minat. Ideea e că puterea imaginativă nu se poate învăța, după cum nici intensitatea folosirii ei nu se poate preda. Dar nu trebuie să ne mirăm. Să ne gândim doar numai câte diferențe de perspectivă auditivă sunt posibile în timpul audiției unei muzici: fiecare auditor urmărește propriul traseu imaginar și interpretează în mod personal un flux obiectiv muzical, care se aude. Cu toții auzim aceeași muzică, numai că audiția și înțelegerea sunt croite pe măsura subiectului auditor. Percepția muzicală se face la persoana I. Muzica e a noastră, a fiecăruia dintre noi. O înțelegem și o imaginăm *in actu*, atât cât putem fiecare.

Cu atât mai mult, dacă nu avem un stimul auditiv, ci doar indicații de comportament interior, atunci nu mai e vorba de muzică, ci de o procedură mentală ce se poate apropia de NLP (*Neuro-Linguistic Programming*), un fel de *terapie sonoră internalizată* ce necesită o grijă serioasă asupra controlului mental al rezultatelor. În acest sens, atari proceduri sunt în mod obligatoriu (sau ar trebui să fie) credibile și sigure. A te juca cu mintea oamenilor nu e o fantezie nevinovată. Asta dacă asumăm chiar o practică pornind de la setul de instrucțiuni.

În fapt, acest tip de abordare presupune o disciplină spirituală și o credință în posibilitatea îmbunătățirii emoțional-mentale a persoanei. Altfel, de ce ai face-o? În această situație, întreaga responsabilitate cade pe receptor. Autorul dispare, nemaiaivând nicio responsabilitate. La o adică, dacă receptorul pățește ceva, se smintește bunăoară, se poate spune că n-a

aplicat bine procedura... La Nemescu, prin exemplul de muzică „imaginară” pe care ni-l dă, procedura spirituală seamănă mult cu ceea ce găsim în cărțile lui Carlos Castaneda, care au influențat puternic mentalul anilor '70 și continuă, în anumite părți ale lumii, să o facă și în continuare.

De aceea, mi se pare că există o încurcătură funciară în însăși ideea de *muzică imaginară*. Până la urmă, suntem compozitori sau guru-vizionari? Putem da sfaturi pentru cum să ascultăm o muzică care se aude. Dar cum putem ghida pe cineva să-și imagineze o muzică pe care nici noi, compozitorii ei, n-o putem auzi? Cum rămâne cu credibilitatea pe care le-o datorăm celorlalți?

Dacă intrăm astfel pe tărâmul șamanismului sau al vrăjitoriei, atunci compozitorul e dator să inventeze o metodă spirituală și să aducă dovezi în sprijinul justiției căii alese prin această metodă, cu exemple veridice și palpabile. Dacă ne va convinge de adevărul drumului asumat, îl vom putea urma cu încredere. Altfel, ce fel de garanție am eu ca receptor că totul nu e decât o joacă sau o construcție searbădă? Oricum, dacă o ia pe acest drum, compozitorul va înceta să mai fie compozitor și va trebui să devină profet.

Mai mult, se pune și problema semnificației personale a acestei *muzici imaginare*. Cam care ar fi roadele, satisfacția obținută de un receptor al acestei forme de artă sau, mai degrabă, de terapie prin sunet neauzit? Ar putea fi accesul la un tărâm de viziune mai larg sau creșterea nivelului de spiritualitate? Se poate asemana această practică cu rugăciunea? Dar rugăciunea trimite sens soteriologic și aspirații către un Înalt. Ce face o piesă de muzică neauzită, ce anume accesează în noi? Și cum se transformă semnul, simbolul notat de compozitor în trăire și în timp? Iar conștiința temporală cum

se poate amorsa fără senzația sonoră? Pentru că dacă în *muzica imaginară* nu avem timp, atunci ea nu e muzică, ci idee, concept sau orice altceva.

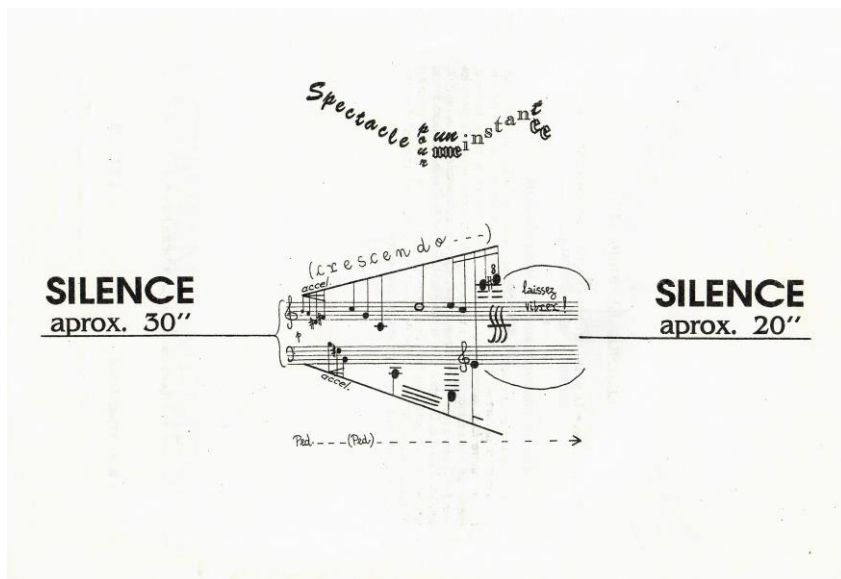
Poate că *muzica imaginară* e doar o himeră diurnă, o formă de vis controlată rațional, ridicată de creatorul ei la un rang simbolic. Dacă-i așa, atunci o putem considera o nălucă, rod al unei imaginații ludice, combinatorice, dar și al unei aspirații transcendente de găsire a șuvoiului energetic de dincolo de ceea ce se aude în muzică. Din păcate, deși avem intuiția duhului ce sălășluiește dincolo de toate, materialitatea nu poate fi eludată fără pierderea chiar a esenței însăși. Putem crede că fără material se poate concretiza o casă? E același lucru un proiect al unei case cu casa însăși? Și nu e schema formală a unei muzici un fel de *muzică imaginară a posteriori*? Adică, pornind de la o muzică existentă, pot schița traseul interior al ei în ființa mea, astfel cum l-am imaginat eu, în funcție de experiența, educația și puterea mea de imaginație. Așa ceva mi s-ar părea interesant și onest. Altfel, s-ar putea să avem surprize și să ne trezim cu cereri de drepturi de autor pe partituri de *muzică imaginară*. Cum ar fi așa ceva? Atunci, aș putea să-l iau pe Thomas Mann și să-l declar un mare compozitor, numai pentru că și-a imaginat o muzică nemaiauzită, și a și descris-o în amănunt în romanul său epocal *Doctor Faustus*.

Minimalismul arhetipal – varianta ritualismului extatic

Deși conceptul *muzicii imaginare* are un potențial de *marketing* foarte puternic, după opinia mea muzica lui Octavian Nemescu este legată în mod determinant de direcția *minimalismului arhetipal*, în varianta sa de *ritualism extatic*.

La începutul anilor '70, în România se naște o mișcare dublă, pornind de la reflecția asupra spectrului armonicelor naturale. Pe de o parte asistăm la accentul pus pe consonanța primelor armonice ale sunetului – direcție ce se dezvoltă ulterior ca *arhetipalism* sau *minimalism arhetipal*, avându-i ca reprezentanți pe Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Corneliu Dan Georgescu, Lucian Meșianu, Mihai Mitrea-Celarianu, care folosesc deschiderea spectrală ca pe o modalitate de readucere în muzica nouă a acordului major și a ethosului său. Pe de altă parte, asistăm la o extindere a folosirii parțialelor celor mai înalte și audibile, incluzând aici inarmonicele și toate tranzițiile timbrale ce survin în cadrul unor spectre complexe (precum sunetele de clopot), direcție extremă adoptată de Horațiu Rădulescu (inventator al conceptelor de *sound icon* și „scordatură spectrală”), Fred Popovici (care vorbește de imersiunea în „anatomia sunetului”) și denumită *hyper-spectralism* de Iancu Dumitrescu și Ana Maria Avram. Cei din urmă sunt, în mod vădit, influențați de direcția spectralismului francez, care – pentru a nu fi asociați cu fosta ordine tonală – vor complica sonoritățile, după cum remarcă foarte pătrunzător compozitorul și teoreticianul Fred Lerdahl. El formulează extrem de succint fenomenul: „Aceasta este contradicția din inima spectralismului: să-și bazeze armonia pe seria armonicelor și apoi s-o mușamalizeze.”¹

¹ ”The alleged imperatives of history, however, later drove the spectral movement into higher overtones and inharmonic spectra in order to avoid association with past tonal practice (exceptions are the music of Claude Vivier and Georg Friedrich Haas). This is the contradiction at the heart of spectralism: to base harmony on the harmonic series and then cover it up.”, în Fred Lerdahl, *Reflections on Contemporary Music and the Musical Mind*, University of California Press, Oakland, California, 2020, p.8.



Octavian Nemescu, *Spectacol pentru o clipă* (fragment)

Spre deosebire de spectraliștii francezi și români, muzica minimaliștilor arhetipali români lasă la vedere primele armonice ale sunetului și descarcă de conștiință istorică materialul consonant, în principal acordul major, pe care îl reîncarcă apoi cu combustibil semantic. Astfel, materialul obținut capătă greutatea arhetipului, iar muzica rezultată se poate numi *muzică arhetipală*, adică o muzică ce utilizează cărămizi sonore elementare, teoretizată pletoric în anii '70-'80 de Corneliu Dan Georgescu și propovăduită de Octavian Nemescu.

Dar cum folosește Nemescu aceste obiecte sonore pentru a scăpa de conotațiile istorice care, *nolens volens*, apar întotdeauna când ascultăm muzică? Am remarcat deja faptul că el refuză soluția de compromis a spectraliștilor, care readuc consonanța numai pentru a o murdări din nou, și adoptă câteva

soluții ingenioase de utilizare sintactică a acestor obiecte sonore pe care le numește *arhetipuri*: în primul rând prin *repetiție*, apoi prin plasarea lor într-un *spațiu al rarefierii* (definit prin pauzele care înghit totul și care dau contur fulguranțelor sonore, numite în jargon nemescian „spectacole pentru o clipă”, pauze ce întrețin o anumită atmosferă încărcată de teroare mistică) și, în cele din urmă, prin adăugarea unui *continuum electronic specific*, în care țârâitul greierilor – filtrat astfel încât să devină un zumzet delicat – creează un fundal mistic, pe care-l simțim ca pe un lichid amniotic al muzicii ce se naște parcă cu încetinitorul, îmblânzind panica tăcerilor.

Pe lângă aceste strategii componistice, se mai află în muzica lui Nemescu o componentă care, nu de puține ori, adaugă stupefacție actului percepției: teatralitatea încărcată cu semnificații ritualice, care conduce la varianta *ritualismului extatic* de care vorbeam mai sus. Intervenția unui actant meteoric – că e un solist mascat la corn, trompetă sau trombon, că e o voce de soprană – la începutul sau la finalul unor lucrări devine o semnătură a ritualului nemescian, un eveniment heraldic, o emblemă ce anunță o „venire” dintr-o altă lume, arhonte al soartei și înainte- sau înapoi-mergător al destinului. Dar ritualul se manifestă și prin gesturi ori posturi ale interpreților, care transcend astfel funcția de muzicieni, devenind oficanți ai unui ritual imaginat de compozitor, practicanți ai unui fel de extaz colectiv la care se ajunge prin sonorități și procese internalizate cu seriozitate și credință.

Chiar și în lipsa semnelor exterioare, în muzica lui Nemescu tot se desfășoară un ritual, asumat ca evoluție interioară și ca reflecție asupra destinului. În *Destine paralele* pentru clarinet bas, clarinet contrabas și bandă, compozitorul pornește de la o idee simplă și eficientă, anume cea a

desprinderii a două trasee sonore dintr-o singură matcă și apoi a reconvergenței lor în aceeași matcă. Cele două instrumente se comportă asemenea unor gemeni puși în condiții de dezvoltare diferită: unul se mărește, altul se micșorează, până când vor rezolva această situație printr-o modulație de destin, anume schimbând registrul referențial (din fundamentală *do* în fundamentală *mi bemol*). Procesul muzical implică, așadar, un *continuum* care este variat într-o manieră unitară, specifică autorului, conținând elemente spectrale și având o dimensiune șamanică și ritualică manifestă. Evoluția melodică a celor două personaje nu se tematizează, ci rămâne în stadiul atemporalității enunțative, marcată fiind de câteva accente dramaturgice strategic plasate în economia formei. Finalul, prin surpriza schimbării cadrului referențial, reprezintă un element de dizolvare a omogenității ontologice a lucrării, care deschide înspre orizonturi nebănuite, lăsate în suspensie și în subînțeles.

În fapt, acest subînțeles nemescian e un spațiu numenal al dezolării, în care nu se întrevede nicio speranță. Starea de suspensie, de suspendare a finalurilor e un adevăr pe care Nemescu îl transmite cu revoltă interioară: frumusețea, ca și viața, e amară, pare el a transmite. Iar când scrie, o spune de-a dreptul:

Bob Dylan primește anul acesta premiul pentru literatură. Așadar, marii scriitori, poeți, dramaturgi (de meserie) ce așteptau cuminiți, la rând, binecuvântarea lui Nobel au murit subit cu toții, drept care au rămas doar textierii de muzică folk, pop, rock pentru a fi încoronați cu această nobilă recompensă. Poate și în muzica zisă cultă sau „săvantă” (vorba domnului Dănceanu) există compozitori ce sunt și autori de texte literare, ca suport al creațiilor muzicale, dar această zonă elitistă este destinată astăzi „subsolului”, ghetoului, catacombelor, „pivnițelor” societății. Să fie clar:

este vremea „desculților”, a străzii, a stadioanelor! Constat, încă o dată, ceea ce am mai spus de câteva ori: Fascism = Comunism = Capitalism sau mult trâmbițata democrație. Domnește, cu pălării diferite, aceeași Mărie: Cultura de masă, Domnia Cantității (cum bine a spus René Guenon). Aș putea chiar să o numesc noul „Proletcultism”. Este adevărat că majoritarii fac parte acum din toate clasele sociale. Haideți la dans, că viața e scurtă și cine știe ce ne va mai aduce și ziua de mâine!¹

¹ Octavian Nemescu, „Premiul Nobel și o reflecție amară”, în *Actualitatea Muzicală* nr.11/2016, p.17.

Corneliu Dan Georgescu – limba și limburile originalității

Teoretician al arhetipurilor muzicale începând cu 1982, etnomuzicolog cu viziune, observator obiectiv și sintetic al muzicii românești din a doua jumătate a secolului al XX-lea ¹ (delimitând trei mari tendințe: cea *liric-contemplativă*, cea *structural-constructivistă* și cea *arhetipal-reflexivă*), Corneliu Dan Georgescu (1938) este port-stindardul *muzicii atemporală*, pe care o promovează prin prisma monotoniei într-un studiu memorabil din 2007.²



În consecință, creația lui Georgescu este subsumată chiar de către compozitor formulei *minimalism atemporal static*, în care trăsătura morfologică asumată a materialului arhetipal este

¹ Corneliu Dan Georgescu, „Neue Tendenzen in der zeitgenössischen rumänischen Musik”, în revista *Muzica*, nr.1/1998, p.57-75.

² Corneliu Dan Georgescu, „Considerații asupra unei 'muzici atemporale'. Introducere la o estetică a monotoniei”, în *Muzică atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români*, vol.I, ediție îngrijită de Olguța Lupu, Editura Muzicală, București, 2018, p.44-57.

împinsă în consecința logică a esteticii monotoniei intenționate (idei muzicale puține, sunete puține, extinse pe o suprafață mare de timp).

Desigur, ideea subiacentă rămâne cea a transformării lente a materiei, o idee de extracție evoluționistă, adoptată probabil și sub influența involuntară a minimalismului american și celui sacru (*holy minimalism*), care – la rândul lor – nu erau decât o reacție la hiper-raționalismul muzicii seriale.

Lucrările de forță ale lui Georgescu, spirit enciclopedic, minte scilpitoare și hermeneut nuanțat, sunt multe și grupate în cicluri pe o perioadă extinsă. Câteva exemple alese în mod subiectiv arată că, în esență, filonul creator al lui Corneliu Dan Georgescu rămâne fidel sieși, dar că va căpăta o temperată nuanță biblic-apocaliptică odată cu spectrul venirii noului mileniu. Totuși, de la miniatura simfonică *Pianissimo - Jocuri VI* (1972) la oratoriul *Et vidi caelum novum* (1996), de la opera *Model mioritic* (1973) la septetul *Attractio in Desertum* (2017) asistăm la aceeași pletorică sensibilitate ce se străduiește să scoată maximum de expresie din fiecare cotlon al muzicii, storcându-l efectiv de întreaga sa substanță. Într-un fel, ceea ce face Georgescu se aseamănă mult unui exorcism, unei rugăciuni de purificare, excesivă și tenace.

În mai multe lucrări recente, compozitorul reflectează muzical asupra destinului unor muzici validate istoric și cultural (în ciclul recent compus din *Reflecting J. S. Bach, Omnia Unus Est, Attractio Desertum*), contemplă diverse arhetipuri (precum intervalul de cvintă în ciclul organistic *Orbis* din anii '90), potențează anumite sonorități și stiluri, crescând gradul de savoare al unor muzici tradiționale românești ori al muzicii bizantine (ciclurile *Jocuri, Transylvanische Motive*, lucrarea *Două teme în stil bizantin*).

Sunt trasee ideatice ce relevă o intenționalitate mereu orientată spre sondarea profunzimilor muzicale, o problematizare curajoasă ce-și are sorgintea în scormonitoarea minți analitice a teoreticianului Corneliu Dan Georgescu. Nu de puține ori, muzica sa asumă riscul cărărilor neumblate și o face la modul fulgerător, lăsând izvorul creativității să izbucnească cu forță și impetuositate. Se simte, astfel, energia unei trăiri spirituale asumate existențial, precum lasă să se întrevadă această reflecție preluată din prezentarea lucrării *Attractio in Desertum*:

Există desigur azi nenumărate moduri de organizare a unui limbaj muzical structurat, dar puține ajung la această calitate – o coerență multidimensional controlată. S-ar părea că această muzică se opune prin definiție dezordinii, haosului, vidului. Din acest motiv am ales muzica lui Bach pentru asemenea confruntare. Deoarece – pe cât de dificilă și laborioasă este construcția unei asemenea structuri – pe atât de simplă, rapidă și ireversibilă este distrugerea ei, în context istoric, sau în forma unei piese. Este ca un fel de eliberare, poate necesară, de o lume pe care nu o mai putem înțelege.

Nu este vorba nici pe departe în această lucrare de vreun program pe care mi l-am propus sau de vreun mesaj de transmis, ci doar de rezultatul intuitiv al unui proces pur muzical spontan, rezultat pe care nu l-aș putea explica mai bine. După cum nu aș putea explica pentru ce distrugerea structurilor - mai ales a celor complexe, subtil organizate - pare mai atrăgătoare pe plan estetic decât definirea lor. La fel cum pustiul este mai atrăgător decât un oraș civilizat modern - pentru unii.¹

¹ În Caietul program al Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, edit. de Dan Dedi, București, 2017, p.25.

Dar să aprofundăm un aspect care mi se pare extraordinar la Corneliu Dan Georgescu: extrema generozitate de a scormoni în creația diferiților compozitori români și de a le face profilul stilistic, ideatic și, astfel, de a-i fixa cumva în istoria muzicii românești, relevându-le aspectele originale, scoțându-le la lumină intuițiile și explicându-le obsesiile. Dacă luăm revista *Muzica* și îi cercetăm cuprinsul, remarcabile sunt contribuțiile lui Corneliu Dan Georgescu. Îmi amintesc cât de încântat eram de studiile despre arhetipuri, publicate în anii '80, și care m-au ajutat enorm în cercetarea mea doctorală. Dar nu numai ele: cărțile sale de etnomuzicologie, forța gândirii și înțelegerii fenomenelor componistice de tot felul, pe care le comentează cu onestitate și pătrundere, frumusețea exprimărilor, abordarea rațională și binevoitoare a tuturor subiectelor delicate, acuratețea, densitatea și mulțimea referințelor, profesionalismul abordării metodologiei științifice, directetea formulărilor memorabile și, mai ales, spiritul de sinteză excepțional – toate acestea îi conferă o putere de convingere și de transmitere a ideilor care nu are egal în muzica românească actuală.

Cele două volume enorme de scrieri teoretice – împreună însumând peste 1500 de pagini – publicate la Editura Muzicală prin generosul sprijin al Muzeului Național *George Enescu* și al Universității Naționale de Muzică din București – rămân un reper epocal pentru gândirea și exegeza realizată de Corneliu Dan Georgescu de-a lungul timpului. Nu s-a prea scris despre ele și mi se pare că acest eveniment a trecut destul de neobservat, chiar și în lumea noastră restrânsă de specialiști. De aceea, consider că o succintă evocare a acestei reușite muzicale românești trebuie marcată printr-o reverență și câteva rânduri.

Corneliu Dan Georgescu își intitulează tomurile *Muzică atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români. Studii și eseuri de muzicologie*. Volumul I poartă subtitlul *Teorie și estetică muzicală. Puncte de vedere*, iar volumul al doilea este intitulat *Aspecte ale muzicii românești tradiționale și contemporane*. Selecția textelor și proiectul configurației generale a celor două volume îi aparține chiar teoreticianului, iar prefața este scrisă de Valentina Sandu-Dediu.

O primă observație se impune aproape de la sine: avem de-a face cu un savant poliglot, care scrie la fel de bine în română, germană, engleză și franceză. Dar nu sunt traduceri mecanice ale unui același text, ci același studiu apare în mai multe variante, într-un fel de eterofonie ideatică ce creează perspective noi asupra temei abordate. Astfel, lectorul interesat poate parcurge în paralel textele, având posibilitatea de a compara terminologia folosită și a înțelege mai cuprinzător sensul cercetării, folosindu-se de „armonicele naturale” semantice ale fiecărei limbi.

La finalul primului volum există o postfață a autorului, în fapt o autobiografie extinsă pe aproximativ patruzeci de pagini, extrem de interesantă și de bine scrisă, o frescă a muzicii și societății românești, unde găsim o profesiune de credință a lui Georgescu, exprimată sincer și elegant:

...eu nu m-am gândit niciodată să separ compoziția de muzicologie, aceste două aspecte ale unui singur mod fundamental de a concepe Muzica. Cele mai multe din ideile studiilor incluse în acest volum au reprezentat pentru mine trăiri reale, experiențe intuitive în plan componistic și nu concepte preexistente; nașterea lor a fost deci spontană, dar nu și teoretizarea lor.¹

¹ Georgescu, *Muzică atemporală. Arhetipuri. Etnomuzicologie. Compozitori români. Studii și eseuri de muzicologie*, p.563.

Ambele volume sunt însoțite de CD-uri cu muzici de referință din creația lui Corneliu Dan Georgescu: primul tom ne aduce în prim plan lucrările *Horizontals – Simfonia a II-a, In Perpetuum – Cvartet de coarde nr.10* și *Et Vidi Caelum Novum*, iar cel de-al doilea are anexat un disc compact conținând numai creații de muzică electronică – *Corona Borealis, Crystal Silence, Aequilibrium, Ende ein Anfang* și *Hieratic Sketches*.

Cât despre conținutul ideatic, el rămâne unul foarte divers, având anumite accente preferate, bunăoară paradoxala și originala cercetare despre muzica atemporală, o sistematică a arhetipurilor muzicale, o îmbogățire a sistemului categoriilor sintactice propuse de Ștefan Niculescu, o compactă colecție de studii de etnomuzicologie și despre Enescu, precum și o exegeză de înalt nivel asupra creației unor compozitori și interpreți români (Alexandru Hrisanide, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Liviu Glodeanu, Ulpui Vlad, Miriam Marbe, Pascal Bentoiu, Liviu Dănceanu, Dan Dediu, Mihai Moldovan, Irinel Anghel, Maia Ciobanu, Violeta Dinescu, Trio *Contraste*, precum și o schiță de autoportret componistic), cuprinsă în peste treizeci de eseuri. Pe lângă aceste dominante, există fulgurante și propuneri pătrunzătoare, curajoase și incitante, despre postmodernism, muzica algoritmică, sistemele melodice, un florilegiu de interviuri, precum și un util catalog al opusurilor și un index.

Operă monumentală de o viață, exemplu de reflecție și colegialitate, de curiozitate, generozitate și forță conceptuală, cele două volume scrise de Corneliu Dan Georgescu sunt mărturii ale unui spirit neobosit, aflat în

căutarea „grăuntelui” de sens din orice aspect al realității muzicale, al unei inteligențe pătrunzătoare și al unei sensibilități acute și empaticе.

Streichquartett Nr. 16
ATEMPORAL LANDSCAPE

Corneliu Dan Georgescu
(2016)

Adagio (♩ = 60-64)

I
CORNELIU DAN GEORGESCU: Streichquartett Nr. 16 "Atemporal Landscape"
DOCOR Berlin-Neckarsteinach 2016

Corneliu Dan Georgescu, *Cvartet de coarde nr. 16* (fragment)

Cu Nicolae Brânduș, pe tărâmul „struțo-cămilei”

Pe filiera bizareriilor asumate cu intenție se plasează un anumit traseu al creației lui Nicolae Brânduș (n.1935), care mănuieste cu aplomb floreta sarcasmului, a umorului sec și hâtru,



alăturările mirololante între muzici populare și savante, rupturile fantasmagorice de discurs și strigăturile absurde.

Autor a două concerte pentru pian și orchestră, dintre care primul este dedicat unei virtuozități transcendente extreme, iar cel de-al doilea se distinge printr-o lume armonică derivată din spectralism, dar combinată cu o diatonie ce provine din folclorul românesc, Brânduș a speculat absurdul, bizarul și stupefactivul în mod sistematic și în alte lucrări. Amintesc aici spectacolul *Bizarmonia*, cantatele *Domnișoara Hus* (după Ion Barbu) și oratoriul *Strigoii* (după Mihai Eminescu), operele *La țigănci*, după Mircea Eliade (prezentată și sub titlul *Arșița*) și *Tarr & Fether*, după o povestire de Edgar Allan Poe. Dar prolificitatea brândușană nu se oprește aici: circumscrie genul simfonic prin ciclul *Phtora* (*Durate, Match, Cantus Firmus, Ideofonie, Soliloque*), trecând prin *SINeuPHONIA II*, pentru a se înșuruba în polistilismul grotesc

al *Rapsodiei europene* și al saturaționismului păstos din *Études Transcendentales*; mai mult, atacă fără să stea pe gânduri și experimentalismul cameral cu *KN-Comment*, sinteza vocală bizantino-gregoriană a *Oratoriului pe texte din Evanghelia lui Toma*, precum și provocările tehnice și expresive ale viorii soliste în *Bowstring*.

Prin siguranța mânuirii penelului componistic și a punerii în pagină, trei lucrări mai recente m-au captivat și le voi prezenta succint în continuare. Acestea sunt *Ornitorinc*, *Sursum corda* și *Fatum*.

Botezată chiar de către autor drept microperă de buzunar pentru voce și pian, *Ornitorinc* (2018) e o lucrare inclasabilă și imprevizibilă, putând fi subsumată ca aparținând în bună măsură postmodernismului muzical vernacular, local și temporal definibil ca România de azi, cu câteva „altoiuri” sui, printre care se regăsesc teatrul absurd, *happening*-ul umoristic și spiritul dionisiac. După cum indică titlul său, iar autorul spune în propria-i prezentare, piesa e o „struțo-cămilă”, o combinație între mai multe specii și atitudini estetice, reflectate într-un material muzical uneori tern, alteori neverosimil de neașteptat în suprapunerile lui. Absurditatea gesturilor sonore și teatrale, grotescul zicerilor – filtrate după versurile lui Eminescu cu un fel de „pâlnie-a lui Stamate” urmuziană –, onirismul combinațiilor stilistice, fantasmagoricul rupturilor de discurs, *psyhedelic*-ul zărghit și excentricitatea finalurilor, toate aceste caracteristici definesc un opus proaspăt, dar și sofisticat, descătușat, dar și controlat, exhibat, dar și ezoteric. Desfășurată pe parcursul a patru scene (*1. Intrada*; *2. Lied*; *3. Almanah*; *4. Lied II*), „micropera de buzunar”, un gen *sui-generis*, e mai mult un hibrid trans-cultural între muzici existente de Anatol Vieru, Mauricio Kagel, Nicolae Brânduș, romane interbelice și

cântece de mahala regățene, strigături à la Caragiale, Eugène Ionesco, Marian Vanghelie și multe alte detalii ce funcționează exploziv în prezența cadrului referențial al mentalului colectiv din România contemporană. În absența acestui mental, lucrarea devine un opus ocazional, datorită perisabilității temporale a materialului referențial, ceea ce – în timp – va conduce, inevitabil, și la un ermetism semantico-simbolic, ermetism de altfel asumat de autor în cunoștință de cauză. Impresia de dicteu suprarealist este acută, dar cheia emoțională a muzicii rămâne una tonică, vânjoasă și bășcăliosă.

Tot dintr-o bună dispoziție plină de elan emană și *Sursum corda* pentru cello solo, manifestată în prima și ultima secțiune printr-un exces intenționat de șaisprezecimi rapide și corzi libere. Suntem în fața unui studiu solistic tripartit în care rigoarea modală se îmbină cu încastrările citatelor ceaikovskiene într-un mozaic de micro-structuri de o virtuozitate extremă, caracteristică peremptorie a manierei componistice brândușiene. Se desprinde involuntar un ludic absurd, care de acum devine un element expresiv tipic creației autorului, ce-i conferă marca recognoscibilității.

Dacă în *Sursum corda* materialul citat îi aparținea lui Ceaikovski, în *Fatum* pentru șase clarinete, sursa citatelor este muzica lui Beethoven. Așadar, și în *Fatum* compozitorul optează pentru metoda comentariului intertextual și a „vampirizării” unui material muzical istoric – este vorba de contururi melodico-ritmice din *Simfonia a V-a*, a Destinului, de Beethoven (de unde provine și titlul *Fatum*) și alte citate din lucrările aceluiași compozitor. Brânduș arcuieste cu meșteșug o formă bine încheată și structurată, unitară sub raportul materialului și scriiturii. Ca întotdeauna, muzica lui Nicolae Brânduș posedă o prospețime a expresiei, conferită de

combinațiile „neverosimile” și alăturările neobișnuite (Beethoven și strigături din Ardeal, în acest caz), teatrale, care provoacă râsul, creând și un autentic efect suprarealist. Astfel, alternanța de game și salturi, ritmul succesiunii categoriilor sintactice niculesciene, știința tensionării discursului și a detensionării lui, umorul frământării și răsucirii abile a citatelor beethoveniene, la care se adaugă comicul irezistibil al strigăturilor „Zumbai!”, primitive și violente, toate aceste caracteristici conduc la închegarea unei lucrări originale și valoroase.

În anul 2000, împreună cu Nicolae Brânduș, Remus Georgescu și Doina Rotaru, am fost invitați pentru o săptămână în Taiwan. Țin minte că am schimbat trei avioane, iar pe tot parcursul sejurului am avut o indispoziție stomacală drastică, care m-a făcut să consum numai orez fiert. În schimb, domnul Brânduș a fost în elementul său. Ba chiar l-a rugat pe un compozitor taiwanez respectabil, Hwan Long Pan, să ne conducă într-un local unde se mănâncă carne de șarpe. Drept urmare, domnul Brânduș s-a ospătat cu carnea de șarpe dorită, despre care ne-a spus că are gust de pui, iar eu și Doina Rotaru ne-am mulțumit cu niște orez și niște aripioare de pui care, nu-i așa, au gust de șarpe... Iar după acest ospăț domnul Brânduș a vrut neapărat să bem ceai de *oolong*. Așa că ne-am dus la un fel de ceainărie unde am fost serviți cu stacane enorme cu ceai de *oolong* roșu. Trebuie să spun că, după douăzeci de ani, încă mai beau (aproape) în fiecare dimineață ceai de *oolong formosa*. Așa că îi sunt recunoscător lui Nicolae Brânduș pentru că mi-a făcut cunoștință cu ceaiul de *oolong*. Mi-a schimbat viața!

Ornitorinc

micropera de buzunar

Nicolae Brânduș

I. Intrada

1

- Pianistul intră în scenă fluturând din aripi (mâini și brațe)
ca o pasăre și se îndreaptă spre pian (15" aprox.)

2

- Flutură din mâini și pronunță „Die Taube”
și din brațe pronunțând „Der Condor”
- **ad lib.** 15" aprox -

3

- Apare soprana intonând **ad libitum** modele din tabelul respectiv (1 - 10)
Pianistul își continuă gesticulația în dialog cu soprana
care, de asemenea, flutură din mâini și din brațe (15" aprox.)

4 [soprana în continuă improvizație pe modelele ① - ⑩] 15 - 20" aprox.

Sopr. ~ gesturi în dialog „păsări” cu pianistul ~

Pian *Voce (cântat)*

Pă - să - ri - că mu - tă - ți cui - bul și te du... *

5 ~ continuă improvizația pe modelele ① - ⑩ ~ (total 2' aprox.)

Sopr. (în dialog cu pianistul)

Pian pianistul cântă **ad lib.** din modelele ① - ⑥
din tabelul respectiv în dialog cu soprana

~ **ad lib.** ~

5

Nicolae Brânduș, *Ornitorinc* (fragment)

Ulpiu Vlad și rezonanțele botanice



Ulpiu Vlad (n. 1945) și-a croit un drum modal aparte, îmbinând totalul cromatic cu coralele oligocordice augmentate ritmic și apelând la un auto-construit sistem de improvizație selectivă, în monumentalele cicluri

Mozaic (1974-78), *Vise* (1990-97) și *Rezonanțe* (1999-2014). După ciclul cameral *Mozaic*, în care o *ars combinatoria* sui-generis se împletește cu un stil gestualist deschis de nervoasa *Sonată pentru oboi și clavecin* (1969), Ulpiu Vlad se orientează treptat spre o zonă de împletire organică a improvizației cu pasajele notate exact. Ciclul „viselor” (*Taina viselor*, *Timpul viselor*, *Bucuria viselor*, *Legenda viselor* etc), al „rezonanțelor” (*Rezonanțe pe fond alb*, *Rezonanțe pe fond bleu*, *Rezonanțe pe fond roșu* etc.) și al „florilor” (*Flori de câmp*, *Prin sunetele florilor albastre*, *Sonorități și anemone*) ipostaziază două stări contrastante – una liniștită, cealaltă agitată – ce se înfruntă în fiecare lucrare într-un alt mod, rezultând o alternanță complexă între visare, reverie și coșmar. Într-o lucrare teoretică, Vlad¹ sistematizează demersul improvizatoric și îl orientează după

¹ Ulpiu Vlad, *Determinări selective în poetica viselor*, București, Editura Muzicală, 2005.

cum îi cere imaginația sa gestuală debordantă, numind metoda *determinism selectiv*.

Pastelate și rafinate, dar și învolburate ca furtunile de vară, opusurile lui Uliu Vlad posedă o melodicitate intrinsecă, ce se dezvoltă asemenea fuioarelor de nori, pe nesimțite. Muzica lui parcă plutește pe suprafața unei ape curgătoare, transformându-se progresiv și primenindu-se permanent. Câteva lucrări recente mi-au atras atenția și încerc să le aduc sub lupa analizei, atent să nu „strivesc corola de minuni” a simțirii și iubirii de frumos încifrate în ele: *Rezonanțe pe fond galben II*, *Flori de câmp II*, *Prin sunetele florilor albastre* (I și II), *Sonorități și anemone* și *Fuziuni sculpturale*.

Profitând de misterul armoniilor statice ale pianului și contemplând nuanțe timbrale rafinate și o melodică frământată la vioară și violoncel, *Rezonanțe pe fond galben II* pentru vioară, violoncel și pian posedă o calitate inefabilă dată de un complex obsesional ce pare că se autodevotă permanent, aflat pe aceleași coordonate componistice cu Charles Ives și Morton Feldman. Acest complex obsesiv la Uliu Vlad este format dintr-o ritmică în care trioletul devine omniprezent, din corale inframelodice ce răzbat din structură laolaltă cu linii melodice cățărătoare, din ritmul punctat (în secțiunea *giusto*), din strategii simple de cuplaj ale instrumentelor, precum și din armoniile înghețate ale pianului. O muzică scrisă cu multă sensibilitate și cu o prezență expresivă aforistică, ce parcă încearcă să explice un haiku.

Flori de câmp II pentru orchestră de coarde îmbină fericit omofonia și polifonia, este bogată în stări afective, dar simplificată grafic, hedonistă, totodată suficient de circumspectă, consistentă emoțional și propunând o tristețe serenă ca sentiment predominant. În fapt, *Flori de câmp II*

posedă aerul unei proze sadoveniene clasicizante, cu fraze lungi și întortocheate. Economia de mijloace și câteva obsesii specifice autorului plasează opusul în siajul celorlalte lucrări ale autorului, iar tușa de nostalgie contemplativă și simplificarea (uneori extremă a) structurii o ipostaziază ca fiind un opus deosebit și inspirat.

Cvartetul de coarde intitulat *Prin sunetele florilor albastre* se remarcă printr-o expresivitate și o libertate controlată a intențiilor componistice. O formă muzicală construită cu știință și talent – finalul cu cadenza viorii solo este de un subtil lirism –, cvartetul folosește amprente melodice și polifonii superpoziționale ca semnături personale, enrame autentice ale stilului autorului. Făcând parte din aceeași „clasă de compoziție” (în sensul dat de Aurel Stroe acestei sintagme), cvartetul de coarde *Prin sunetele florilor albastre II* combină cu eficiență două sisteme de notație – scriitura strictă cu cea improvizatorică – și continuă periplul stilistic oniric în zona unei expresivități tipice, coerente cu sine. Forma piesei e unitară: după o introducere, două secțiuni diferite și o cadență fiind reluate cele două secțiuni inițiale. Sentimentul unei plutiri line, a unei lumini de după-amiază, tandre și nostalgice, se face simțit în fiecare moment al acestei lucrări, subtil construită cu elemente de folclor românesc filtrat. Sonoritatea are aerul unui peisaj monocrom și difuz, fără asperități și aventuri contrastante, creând un univers autentic, deopotrivă intuitiv și rațional, contemplativ și paradoxal.

Cu o tăietură formală clară, geometrică și bine articulată temporal, *Concertul pentru violoncel și orchestră de coarde*, supranumit *Sonorități și anemone*, posedă o direcție expresivă asumată, în sensul unei dominante expresioniste. Permanentă pendulare între un regim pulsatoriu și unul ne-pulsatoriu, între

omofonie și polifonie, între scandare izoritmică *giusto* și momente lirice *parlando-rubato* articulează o construcție vălurită și o tehnică de dezvoltare continuă. Procedeele tehnice folosite sunt specifice lui Ulpiu Vlad: corale infra-melodice imperturbabile, gesturi melismatice nerăbdătoare, cățăărătoare, staze armonice figurate ritmic, polifonii de polifonii. Știma instrumentului solist este îndestulătoare, oferind suficiente momente interesante de reflecție cantabilă și de virtuozitate. Urzeala sonoră este impregnată de termicitate și candoare calorică, date de o participare sufletească nemijlocită, ceea ce face ca acest opus să fie receptat cu interes și curiozitate.

Din seria lucrărilor în care mediul electronic constituie un fel de *alter ego* al instrumentului solist, *Fuziuni sculpturale – Concert pentru corn și mediu electronic* constituie o notabilă reușită a autorului. Asemenea unui personaj care se privește în oglindă, cornul se reflectă în dimensiunea electronică ca într-un halou oniric, uneori static, alteori dinamic, asemănător lumii lui Lewis Carroll și a personajelor sale din *Alice în Țara Minunilor*. Parcimonios ca informație muzicală, dar bine articulat în timp, materialul melodic folosește deopotrivă serii dodecafonică și oligocordii, într-o combinație inedită și omogenă. Pasajul de triplă staccatură este memorabil și infuzează o energie nouă, foarte necesară piesei în acel moment.

Plasându-se la confluența unor tehnici și stiluri foarte diferite – muzică electronică, serialism, conceptualism, improvizație, minimalism –, creația lui Ulpiu Vlad invită la reascultare și la aprofundarea unei expresivități derivate dintr-o sensibilitate întotdeauna trează și captivantă, semn al unei tainice și imprevizibile țâsniri poetice.

A handwritten musical score for oboe and piano, consisting of six systems of staves. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is written in a single system with multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures are grouped together with brackets. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript. The score is written in a single system with multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures are grouped together with brackets. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Ulpîu Vlad, *Sonata pentru oboi și pian* (fragment)

Viorel Munteanu sau modernismul clasic de inspirație bizantină



Într-o frază, despre Viorel Munteanu (n. 1944) se poate spune că e un *munte de vioiciune*. Rare sunt cazurile când numele impregnează atât de complet programul de viață al unui om și-i străjuiește simbolic parcursul temporal, precum și alegerile destinale. În cazul lui Viorel Munteanu, acest lucru e însă uimitor de adecvat, căci atât atitudinea mereu *înviorată*, vioaie și trepidantă, cât și multitudinea ipostazelor pe care le asumă cu onestitate și profesionalism, constituind un masiv *muntos* al efortului și voinței, se pot deriva din frumusețea și semantica numelui său și din amprenta magică pe care acesta și-o pune asupra personalității.

Maestru iscusit al sonurilor moldave, în creația căruia spiritualitatea bizantină a Putnei și cea a folclorului românesc se împletesc într-un mod original cu limbajul avangardei moderniste, muzicolog și experimentat om de Radio, dascăl neobosit și frenetic apărător al tradiției muzicale ieșene, personalitate proteică și multilaterală, pasionat promotor al redescoperirii în România a creației marelui muzician italian cu origini românești, Roman Vlad, organizator inspirat, efervescent și plin de idei, rector al Universității de Arte *George Enescu* din Iași între 2004-2012, îndrumător de

admirabile doctorate în muzică și *doctor honoris causa* al mai multor universități românești prestigioase, Viorel Munteanu își trage seva creatoare, energia ideatică debordantă și hotărârea organizatorică din tăria proverbială a spiritului răzeșilor moldoveni. Tenace și rafinat, prolific și profund, săritor și inventiv, Viorel Munteanu e o ființă vibrantă, prietenoasă și deschisă. Minte sa e în permanentă erupție de idei, un impuls gnoseologic neostoit împingând-o să producă cu spor proiecte, să genereze traiecte și direcții de urmat în acțiune, să argumenteze pletoric și să se auto-interogheze neîncetat. Acest rezervor de vitalitate este taina *mntelui de vioiciune* ce-i marchează destinul și îi individualizează traseul cultural în cadrul muzicii românești.

Isprăvile componistice ale lui Viorel Munteanu posedă câteva trăsături specifice: pe de o parte, un limbaj armonic personal, talent melodic, tehnică solidă a scriiturii vocale, echilibrul formei, știință a combinațiilor sintactice; pe de altă parte, finețea simțirii, expresia tandră și profund românească, piscurile dinamice ale culminațiilor și văile mute ale tăcerilor pline de tensiune. Personal, am unele preferințe, lucrări care m-au marcat, de la care am învățat și de care îmi amintesc cu mare plăcere: *Cvartetul de coarde nr.2* (1988) în interpretarea Cvartetului *Voces*, în cadrul unui Festival *Enescu*, cele șapte poeme pentru soprană și orchestră intitulate *Întoarceri la Blaga* (2013) și oratoriul *Chemări spre mântuire (Pelerini la Sfânta Parascheva)*, 2017). Dar traseul compozitorului Viorel Munteanu nu poate fi înțeles fără aportul intelectual al mentorului său de la distanță, Roman Vlad, cu care Viorel Munteanu a avut întotdeauna afinități electiv speciale. Neobosita muncă de a-i recupera acestuia creația componistică și muzicologică și de a i-o face cunoscută în România a fost

încununată prin publicarea câtorva volume de importanță istorică, de la care am avut cu toții de învățat: *Istoria dodecafoniei*, *Recitind „Sărbătoarea primăverii” de Igor Stravinski*, *Roman Vlad – modernitate și tradiție*.

Și tot așa, ajungem la rectorul Viorel Munteanu, pe ale cărui strădanii le pot mărturisi personal, căci le-am văzut împlinindu-se și m-am bucurat pentru ele: consolidarea și reabilitarea *Casei Balș*, aparținând campusului Universității de Arte *George Enescu* din Iași, acreditarea instituțională a aceleiași instituții, lupta pentru obținerea de fonduri, dar și cea pentru schimbarea legislației și recunoașterea importanței învățământului artistic, în speță muzical, în cadrul programelor de cercetare universitară, precum și multe alte eforturi zilnice, crono- și nervo-fage. În acest sens, vestitul proverb „Omul sfințește locul” este extrem de potrivit în cazul rectorului Viorel Munteanu, un om care într-adevăr a sfințit toate locurile prin care a fost, datorită caracterului său, energiei neobosite de a face bine și, îndrăznesc să spun, credinței sale.

Dacă ar fi să aleg o singură definiție pentru muzica lui Viorel Munteanu, aceasta nu ar putea fi decât următoarea: *modernism clasic de inspirație bizantină*. Desigur, este o reducere a diversității stilistice a creației sale într-o formulă esențială. Dar cred că e o formulare eficientă, pentru că deschide înspre înțelegerea acestei creații prin trei filoane: 1. este *modernă* în conținut, stil și limbaj; 2. este *clasică* în spirit, echilibrată și apolinică; 3. este *bizantină* ca inspirație și expresie. În continuare, voi aprofunda această definiție prin comentarea succintă a unei lucrări monumentale de mare forță, pe care o plasez într-o selectă genealogie muzicală din stirpea oratoriilor bizantine ale lui Paul Constantinescu și Ștefan Niculescu.

N.B.

Ritmo libero in successione rapidissime e sempre diverse in pianissimo e con mutationi

Încununând o carieră componistică prodigioasă, pusă în slujba muzicii savante de inspirație bizantină, pregătindu-și cu minuțiozitate drumul într-o creație monumentală prin opusuri diverse, dintre care se disting *Glasurele Putnei* ori *Triptic psaltic*, compozitorul și profesorul Viorel Munteanu realizează în oratoriul intitulat *Chemări spre mântuire (Pelerini la Sfânta Parascheva)*, o amplă frescă vocal-simfonică și totodată sinteză de mare anvergură între mai multe categorii de muzici. Pornind de la un corpus de texte ce combină rugăciuni ale mai multor poeți și preoți (Eminescu, Blaga, George Popa, Constantin Sturzu și Sever Negrescu), Viorel Munteanu inițiază un traseu componistic ce pornește de la oratoriile bizantine ale lui Paul Constantinescu și le transcende pe acestea, găsind cu multă măiestrie calea de a o face într-un mod original și autentic. Pe această cale se dovedește a fi creatorul unui nou stil, în care tradiția se îmbină cu inovația, clasicul cu modernul și individualul cu generalul.

Păstrându-se permanent în cadrul rigorilor impuse de cântul bizantin, dar lărgind contextul mediului vocal-instrumental în așa fel, încât acesta să nu fie alterat, ci, dimpotrivă, să fie pus în valoare asemenea unui diamant într-o montură, creatorului ieșean îi reușește un lucru mirabil: fuziunea între muzica bizantină psaltică și genul de oratoriu apusean, aduse împreună fără efortări și scrâșnete, ci cu mare abilitate de a găsi cheile potrivite pentru a se îmbina coerent și omogen. La această reușită concură atât forma solidă a lucrării, structurată în cinci mari secțiuni, cât și componentele melodică și armonică. În special cea din urmă, armonia, este secretul prin care totul se leagă într-o unitate de ethos și caracter: diatonismul modal, isonul, acordurile de cvinte și cvarte sunt

alternate cu multă dibăcie cu cromatisme și acordurile alterate, ajungându-se la adaptarea versatilă a temperaturii armonice cu dramaturgia libretului și cu conjugările melodico-ritmice ale ariilor.

Impresionează, de asemenea, respirația lungă a frazelor și evoluția lentă, dar tenace, a conductului vocal-orchestral, ceea ce conferă lucrării o monumentalitate și o maiestruozitate aparte. Pasajele solistice sunt inspirat arcuite melodic și formal, iar scenele de ansamblu covârșesc nu numai prin impactul emoțional și volum, ci și prin știința menținerii tensiunii și a articulării respirațiilor interioare.

După o muncă de peste trei ani, compozitorul Viorel Munteanu ne-a pus în fața unui adevărat munte de aur: oratoriul pe care l-a plămădit în forul său interior, după chipul și asemănarea propriului talent, cu smerenie, cu credință și cu speranță, se dovedește a fi una dintre cele mai importante lucrări vocal-simfonice ale repertoriului românesc de muzică sacră.

Cu Adrian Iorgulescu, în carnavalul dualității



Personalitate marcantă a compoziției românești, lider de generație și mentor al creației muzicale contemporane, Adrian Iorgulescu (n.1951) este un reper al actualității artistice din România. Activitatea sa componistică prodigioasă, reflectată în șase simfonii monumentale, concerte și piese simfonice de sine stătătoare, cinci cvartete de coarde și multe alte piese de muzică de cameră și corală, trei cicluri de lieduri (pe versuri de Lucian Blaga, Federico Garcia Lorca și pe versuri proprii), două cantate (*Moșii* și *Răscruce de timp*), muzică de film (premiată de Uniunea Cineaștilor în 1987) și o operă (*Revoluția*, după I.L.Caragiale), se împletește armonios cu cea muzicologică, educativă și organizatorică, multiplele sale ipostaze profesionale și sociale unindu-se într-o carieră articulată plenar, în care talente și competențe multiple vin să se completeze și să se potențeze unele pe altele.

Există câteva constante ale creației lui Adrian Iorgulescu care trebuie reliefate cu precădere, pentru a-i ipostazia originalitatea stilistică în contextul compoziției românești și internaționale: draconica economie de mijloace tehnice și material muzical, polaritatea expresivă *agitat-liric*, gestualitatea incisivă a traseelor melodico-ritmice,

fragmentarea strategică a discursului, combinațiile structurale caleidoscopice, incorporarea și transfigurarea citatului cultural.

Stăpânirea magistrală a arcurilor formale extinse, demonstrată în piesele simfonice și în cele camerale, în cantate și în opera *Revoluția* este o calitate creatoare specifică talentului său dramaturgic-muzical, pe care compozitorul o amorsează ori de câte ori se aventurează pe tărâmul arhitecturilor muzicale elaborate. Astfel, permanentul flux ideatic din *Semnale* pentru orchestră, dar și teribilele fresce sonore ale *Simfoniilor a III-a*, a *IV-a Copilandria*, a *V-a* și a *VI-a Obelisc* sunt argumente aduse în sprijinul celor afirmate mai sus.

Incorporarea/transfigurarea citatului muzical

Procedeu desfășurând un spectru de semnificații posibile ce se întind de la omagial la persiflant, *incorporarea/transfigurarea citatului muzical* este abordată de Iorgulescu în mai multe opusuri, printre care cele mai edificatoare sunt *Simfonia a III-a* și *Ipostaze I* pentru pian și orchestră.

Opus postmodern, curajos și tragic în același timp, *Simfonia a III-a* pentru orchestră, orgă și cor de femei este scrisă între anii 1983-1988 și pleacă de la un citat din Bach, privit ca un fel de imagine a frumuseții muzicale atemporale. În acest sens, *Simfonia a III-a* atacă o problemă estetică centrală: posibilitatea frumosului. Pare că ne întrebă provocator: mai este oare posibil frumosul pentru noi, posesorii unei conștiințe istorice blestemată? Materialul sonor este răsucit în fel și chip, iar rezolvarea din final capătă tente disperate, o rezolvare previzibilă în România din cea mai

întunecată perioadă a regimului Ceaușescu, anunțând parcă, în 1988, speranța într-o lume mai bună ce va să vină.

Pe de altă parte, în *Ipostaze I* pentru pian și orchestră, coralul tonal al instrumentului solist joacă rolul unui univers paralel ce creează o alternativă la lumea cromatică și atonală. Interesant este faptul că cele două categorii de muzici nu se anulează reciproc, ele putând conviețui în cadrul aceluiași opus printr-un fel de înțelegere tacită, căci câmpurile lor expresive nu se amestecă niciodată. Sunt ca uleiul și apa: două stiluri, două expresii monadice.

Gestualism sonor

Gestualismul sonor se manifestă la Iorgulescu prin decupaje instrumentale, contururi și volute melodice tăiate cu claritate în spațiul sonor. Eficientul și impetuosul opus *Semnale* pentru orchestră, dar și impunătoarea *Simfonie a V-a* aduc mărturie în acest sens. Încheiată în 2017, *Simfonia a V-a* arcuiește monumental preocupările estetice și tehnic-componistice ale compozitorului, reprezentând un demers constructivist șlefuit cu migală până în cel mai mic detaliu și totodată o amplă devenire muzical-dialectică. Masivitatea scriiturii, decelabilă în polifonii de coloane sonore, fascicole orchestrale, izoritmii, rupturi catastrofale ce alternează în mod eficient cu pasaje solistice sunt tot atâtea însușiri care conferă un răgaz binevenit în atmosfera preponderent marțială, războinică a simfoniei. Se poate spune că autorul privește fenomenul simfonic dintr-o perspectivă newtoniană, ce presupune conceptul de *perpetuum mobile* și imaginează intrarea hiperbolică într-un ceas cosmic. În acest sens, tonul simfoniei este marcat de mecanisme devoratoare și auto-

devoratoare, iar expresia dominantă a lucrării este panica în fața unui pericol care nu se arată încă, desfășurându-se trupe și creându-se premisele unei lupte care stă să înceapă, dar care nu se întâmplă, asemenea unui geamăn muzical al romanului *Deșertul tătarilor* de Dino Buzzati.

Minimalism intonațional original

Reprezentând o nervură originală a stilului său, compoziția cu puține sunete răsucite în fel și chip se regăsește în multe lucrări ale autorului: în *Cvartetul nr. 2*, unde toată lucrarea este scrisă cu numai patru sunete – *mi, fa diez, sol* și *si* –, autorul dând dovadă de virtuozitate tehnică și imaginație componistică debordantă; în nervosul și inventivul *Perc. Concerto*, precum și în tragica *Simfonie a V-a*, unde cele patru sunete cu care se lucrează sunt *sol, sol diez, la, la diez*, intervenind în plus și formula ritmică de sextolet de șaisprezecimi. Această parcimonie în a alege sunetele și voita auto-claustrare în mecanismul tetracordului cromatic îi conferă posibilitatea găsirii celor mai neobișnuite soluții instrumentale, ceea ce creează premisele unei muzici puternice, recognoscibile și bine controlate la nivel tehnic și expresiv.

Polarități expresive

Fiecare lucrare simfonică și camerală conține contraste expresive și dinamice bine articulate formal și notate cu multă minuție în partitură: pendularea între polul *agitat-agresiv-furios-nervos-anxios-direct* și cel *liric-melancolic-nostalgic-naiv-relaxat-misterios* reprezintă o constantă a esteticii iorgulesciene. Cele două fațete – cea carnavalescă,

caleidoscopică, bazată pe energie, disonanță și contrast, și cea reflexivă, visătoare și introvertită – se regăsesc la tot pasul în creația lui Iorgulescu: de la ciclul concertistic *Ipostaze* la opera *Revoluția* (după *Conu' Leonida față cu reacțiunea* a lui Caragiale), de la recente *Intersecții* pentru 3 percuționiști la *Cello Concerto*, de la *Concertul pentru flaut și orchestră* la *Hypostasis II* pentru clarinet, coarde, pian și percuție, de la *Obelisc-100 – Simfonia a VI-a* la *Talciock* pentru ansamblu. Astfel, alternanța între acțiune și contemplare este bine calibrată, dând impresia că asistăm la o concatenare abilă de mici tablouri diverse, cristaline (nu buretoase), legate însă printr-un limbaj comun, printr-o voință tehnică (mai ales la nivel microstructural) de o mare intensitate și virtuozitate.

Fragmentarea

Universul muzical iorgulescian pornește de la o stare de fragmentare, pentru ca apoi, prin diferite mijloace și strategii, să se coaguleze treptat și să fuzioneze calitățile disparate ale materialului într-o unitate superioară, coerentă și consistentă. Se deosebesc așadar două aspecte tehnice convergente: pe de o parte, o admirabilă *integrare* expresivă a unor materiale contrastante și diverse (chiar pestrițe și disparate stilistic) într-un stil componistic unitar, iar pe de alta o *arcuire* a unei viziuni orientate a lucrării, care începe într-o exterioritate fragmentată și termină într-o interioritate focalizată. Motivele pregnante, comune, chiar banale cu care lucrează compozitorul, reprezintă cărămizi gestuale pe care acesta reușește, într-un pariu cu sine însuși, să le transforme în actanți ai unei dramaturgii sonore captivante, întotdeauna perfect construite și adecvate temporal. Luxurianța sonorităților ce rezultă dintr-o combinatorică

ingenioasă a câtorva vocabule timbrale, migala scriiturii și truda intelectuală prin care sunt filtrate fragmentele inițiale dovedesc atitudinea de geometru a compozitorului, dar și pe cea de regizor, care creează și rezolvă situații scenice de o teatralitate ludică, în care rolurile principale le sunt acordate fie unor fanteze ale amintirii, fie unor măști și costumații ale prezentului, toate acestea disputându-și întâietatea pe tărâmul unei dramaturgii sonore strunite cu nerv și zvâc.

Structuri caleidoscopice

Venite pe filiera muzicii profesorului său de compoziție Tiberiu Olah și a influențelor compozitorilor români structuraliști Liviu Glodeanu și Mihai Moldovan, *pattern*-urile caleidoscopice folosite cu precădere în părțile rapide de Iorgulescu au devenit părți integrante ale stilului său, mărci definite atât prin controlul acerb al evoluției intonaționale, cât și prin texturile instrumentale ingenios orchestrate și distribuite în spațiul sonor ca volume, densități și culori.

„Durchführungsmusik”

Întrebat odată cum și-ar defini muzica, Wolfgang Rihm, ilustrul compozitor german contemporan, a emis o propoziție exemplară și lapidară: *Ich schreibe Durchführungsmusik*, adică „scriu muzică dezvoltătoare”.¹

Același lucru se poate spune și despre muzica lui Adrian Iorgulescu. Spiritul muzicii sale este unul beethovenian, dezvoltător și serios, iar expresia dominantă conține o asprime

¹ Wolfgang Rihm, citat în *Ernst von Siemens Musikpreis*, Zug, 2003, p.103.

și chiar un dramatism sever, expresie care este provocată și „zgândărită” de alte două lumi expresive, ce-și împart sporadic terenul de acțiune: pe de o parte, un lirism elegiac și o poeticitate serenă, pe de alta, o imersiune intenționată în derizoriu, dansant, oniric și teatral (precum în citatele cântate ale clarinetistului, din zona folclorului citadin românesc - tangoul *Zaraza*, în partea I a lucrării *Hypostasis II*). Rupturile de discurs sunt foarte bine plasate în economia arhitecturală a opusurilor lui Iorgulescu, iar întreg ansamblul formal configurează o viziune cvasi-cinematografică, bazată pe un montaj dibaci, unitar al unor scene scurte, dispartate și cu impact emoțional direct. Impresia generală, de aceea, este una monolitică, auditorul fiind prins într-un vârtej existențial în care este „luat pe sus” și transportat într-o lume alternativă, unde, printre câteva crăpături ale acestui monobloc se ivesc, din când în când, flori-de-colț ale amintirii copilăriei și ale unei lumi crepusculare, ideale, dispărute pentru totdeauna.

195

Vigoro
A tempo

Cl.

Pon.

Timb.

Marimba

Vla.

Vcl.

Cl.

Pon.

Mar.

Vla.

Vcl.

200

Cl.

Pon.

Mar.

Vla.

Vcl.

Adrian Iorgulescu, *Talciok* (fragment)

Cu Călin Ioachimescu, printre scânteierile abisului



Nu am văzut multe concerte de muzică nouă cu Aula Palatului Cantacuzino plină-ochi. Însă la aniversarea de 70 de ani a lui Călin Ioachimescu, din

30 martie 2019, forfota s-a conjugat cu omagiul, iar rezultatul a fost un spațiu concertistic umplut la refuz cu colegi de breaslă, studenți, admiratori, melomani și prieteni. Președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, Adrian Iorgulescu, a deschis seara printr-un cuvânt de introducere cald, colocvial, presărat cu anecdote și întâmplări pilduitoare din viața compozitorului omagiat. Într-o atmosferă destinsă, colorată din când în când cu observațiile simpatic-morocănoase ale aniversatului, Iorgulescu a realizat un adevărat *laudatio* plin de reverență, spirit și prietenie, reliefând calitățile principale ale colegului său Ioachimescu: bunătate, profesionalism, sinceritate.

Traseul componistic al lui Călin Ioachimescu (n.1949) merită cartografiat cu răbdare, ceea ce voi face în continuare, contextualizându-l și operând câteva distincții în câmpul opțiunilor sale stilistice. Începuturile sale componistice se leagă de avangarda anilor '60, de muzica atonal-serială și de tehnicile și sonoritățile acesteia, reflectate în *Cvartetul de coarde nr.1*, opus recompensat, în 1974, cu premiul Uniunii Compozitorilor

și Muzicologilor din România. Piesa este realizată într-un stil atonal liber, exteriorizând un lirism nostalgic, cu salturi expresive în zone diverse – violente, fantomatice, elegiace – și evidențiind o preferință pentru tehnica eterofonică, lumea modală cromatică și „cadențe” unisonice. Armonia este controlată cu rafinament, iar structurile sonore ce se înlănțuie caleidoscopic sunt adânc simțite și pline de sevă expresivă. Personaje mai diverse apar în partea secundă, unde două portrete schumanienne – Florestan și Eusebius – par a renaște într-un context nou, auster, mereu proaspăt și interesant. Finalul, nervos și iscoditor, se termină brusc și imprevizibil, deschizând o „rană formală” în lucrare.

În anii '80, Călin Ioachimescu, influențat de mentorul său Ștefan Niculescu și de muzica acestuia, dar dorind să se distanțeze din punct de vedere componistic de acesta, se decide să urmeze calea gândirii excentrice și fascinante a prietenului său Horațiu Rădulescu, optând pentru un *spectralism pragmatic*, ce împletește școala franceză cu cea românească într-un idiom personal și eficient stilistic. Lucrări precum *Oratio II* (1981), *Musique spectrale* (1985), *Celliphonia* (1988) ipostaziază un spectralism ce fuzionează subtil sonorități cu ethos arhaic și sugestii folclorice¹, conducând apoi în următorii ani la o sinteză modală și timbrală foarte personală. Dionisiacul *Concert pentru saxofon și orchestră* (1994), nodurosul *Les Éclats de l'Abîme* (1995) și neastâmpărata *Saxtraces* (2005) sunt lucrări rezultate din întâlnirea fructuoasă dintre Ioachimescu și saxofonistul francez Daniel Kientzy, iar materia sonoră ce trece mercurial de la saxofonul solist la ambientul

¹ Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002, p.194.

electronic sau orchestral este de mare virtuozitate și consistență.

În mod special, *Les Éclats de l'Abîme* și *Saxtraces* îi caracterizează cu acuitate stilul componistic matur. *Les Éclats de l'Abîme* a fost scrisă în 1995 pentru saxofon și mediu electronic. După cum am spus, e o muzică „noduroasă”, care începe în extremul grav al saxofonului contrabas, învolburată de nălucile furioase ale conductului sonor electronic. Prima secțiune este urmată de o suplicație diatonică, „apărândă-dispărândă” a acompaniamentului electronic, cu *glissandi* fantomatice și formule repetitive obsedante, în *delay*, ce sunt perforate de *slap tongue*-uri ale saxofonului contrabas. O secțiune izoritmă, bazată pe eșantioane percusive prelucrate electronic, este foarte bine contrapunctată de cantilena semitonică a saxofonului, imagine a unei orori viscereale, cuprinsă într-un dans macabru accelerat și culminând într-un solilocviu al instrumentului solist, încheiat abrupt, dar emanând multă muzicalitate. Pe de altă parte, *Saxtraces* pentru saxofon sopranino și mediu electronic (2005) aduce în prim-plan măiestria compozitorului de a realiza ambient sonor electronic de mare complexitate și subtilitate, folosind numai eșantioane ale instrumentului solist. Nevoia de melodie este simțită permanent în compozițiile lui Ioachimescu. De altfel, melodia îi și dă consistența muzicală pe care o au lucrările sale: ea este prezentă chiar și în fragmentele de efecte instrumentale și în multifonicele pe care le utilizează. Avem de-a face cu o muzică bogată în idei, în impulsuri și în gesturi. Compozitorul este un neastâmpărat al percepției, ocupă mereu locul cel mai din față, nelăsând nimic la voia întâmplării și încărcând la maximum edificiul sonor. Ai senzația că are oroare de vid – *horror vacui* –, astfel încât tot timpul vrea să spună ceva, este posedat de

sens și de expresie. În fond, orice muzician adevărat se exprimă prin muzică la modul plinar, iar Ioachimescu este cu adevărat autentic. Melodia instrumentului solist din finalul piesei este o „găselniță” marca Ioachimescu și un element de atracție în economia generală a lucrării. Dedublarea ei electronică are șarm și greutate modală, ducând cu gândul la o incantație orfică, la o rugăciune arhaică, totodată ornamentată și hotărâtă, nebunească, labirintică, aspiratorie și derivată din spectrul armonicelor naturale ale sunetului. *Glissando*-ul basului din final e un efect demn de o alunecare de pământ surprinsă muzical, iar ascensiunea melodică de neoprit a saxofonului e ca gheizer demential ce țâșnește inevitabil și de neoprit. Munca motivico-tematică acumulează în final iambul arhetipal și evaporă treptat discursul solistic prin câteva imprecășii *staccato*, precum și prin formule repetitive de câte cinci sunete, înainte de a dispărea în extremul acut și a mai comenta apoi, în șoaptă, prin câteva vocabule cârcotașe.

Plenitudinea creatoare a anilor 2000 se vedește la Ioachimescu prin câteva trăsături definitorii: exemplară organizare a înălțimilor (moduri supra-octaviante simetrice, modul octatonic, trisonuri, pentatonii), economie de mijloace componistice (tehnici, gesturi, obiecte sonore), tăietură formală clară, limpiditate expresivă și siguranță stilistică. Mărturie stau câteva lucrări pritorcite cu râvnă și migală: *Concertul pentru flaut și orchestră*, *Organum Decimum*, *Tetrachords*, *Jokers*.

Utilizând un arsenal gestual limitat (punctuație acordică la alămuri, dialoguri solist-orchestră, ostinati, plaje armonice), *Concertul pentru flaut și orchestră* este conceput asemenea unei călătorii imaginare dinspre o margine spre un centru de interes, reprezentat de obsesiva izoritmie din final. Morfogeneza implicată a traseului dramaturgic străbate pasaje

de o mare expresivitate și lirism, și conduce firesc spre schimbări de stări și procese, realizate cu măiestrie și eficiență. Tot o călătorie imaginară, dar spre un zenit al *Suflului însuflețit – pneuma* –, propune *Organum Decimum* pentru 10 flaute, compusă pentru ansamblul studentesc de flaute *Flaut Power*, condus de Ion Bogdan Ștefănescu. Asumând dintru început ideea unei orgi imaginare construite din cele zece flaute, autorul se cufundă în domeniul unei protopolifonii prerenascentiste pentru a scoate la iveală o pletoră de planuri sonore, mărci ale unei veritabile gândiri simfonice. Un murmur delicat este străbătut de câteva strigăte supra-acute și oftaturi apăsate, până când totul se segmentează și, astfel, se naște o melodie ce cuplează picola cu flautul bas, conducând într-o secțiune armonică, pigmentată cu intervenții melodice rapide, capricioase. Secțiunea mediană deschide un luminii melodic subtil, agrementat cu efecte de *glissando* realizate cu capătul flautelor și încununat cu un coral în registrul grav al ansamblului. Totul converge într-un unison „spart” de îndată de o muzică săltărească, în care converg acorduri și efecte instrumentale pe o canava ritmică ostinată, repetitivă, aducând vag cu un *groove* scheletic. Microtoniile îmbogățesc traseul stilistic și sunt asimilate în continuumul flautelor ce se conexează deopotrivă în omofonie și în polifonie imitativă, până când ajunge într-un panicat mănunchi acordic. Armonicele flautului alto oferă un moment de meditație, pe lângă picolele întrebătoare, insistente din final. Răspunsul este dat de tot ansamblul, în coda: un citat dintr-un coral de Johann Sebastian Bach, un omagiu adus Spiritului Absolut al acestei orgi metaforice compuse din zece tuburi, asemenea unui permis de liberă trecere în spațiul Muzicii, semnat de Marele Șef de trib al compozitorilor din totdeauna și de pretutindeni.

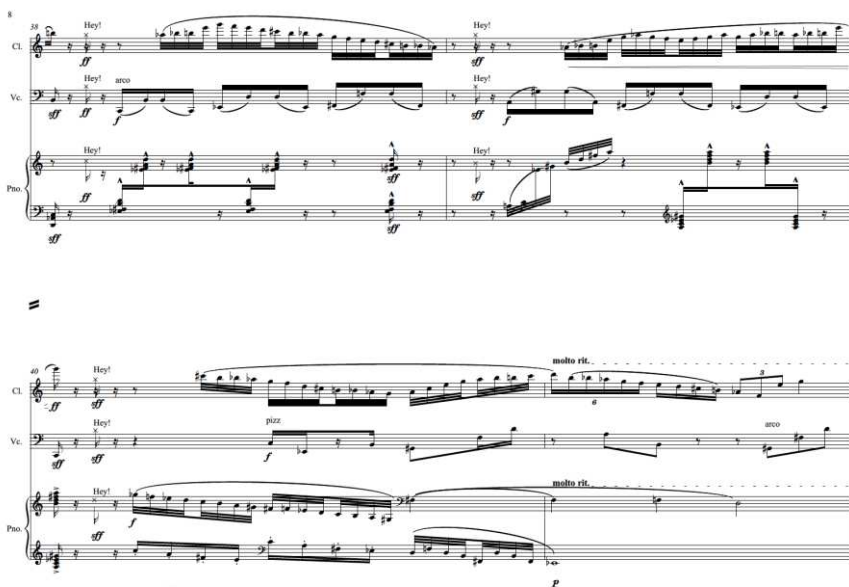
Se disting astfel trăsături precum diatonismul bine rafinat, intertextualitatea stilistică neobosită, rigoarea formală și temporală dată de gândirea frastică, scriitura impecabilă - de o claritate aproape igienică.

Părăsind toposul călătoriei și adoptându-l pe cel al conversației, Ioachimescu își propune în *Tetrachords* pentru flaut, vioară, violoncel și pian realizarea unor interacțiuni sonore cu patru personaje distincte, bine conturate și definite, care trec prin ipostaze diverse ale artei conversației: confort, disconfort, confluență, conflict. Discursul muzical pornește de la un material sonor minim, pe care-l dezvoltă cu mare măiestrie, apoi trece prin evenimente de grup în care se remarcă elasticitatea frazelor (construite cu game sau arpegii) sau dezvoltă monologuri (solilocvii) cadențiale de virtuozitate. Deși alegerea materialului (cele patru tipuri de trisonuri) este una auto-constrângătoare, asistăm la o explozie de imaginație creatoare și rafinament al scriiturii, lucru ce face posibil asemuierea acestei piese cu o pictură cu personaje „pictate în ceai”, după cum ar spune Milorad Pavić.

În fine, în *Jokers* pentru flaut, violoncel și pian, ludicul își face apariția în creația lui Călin Ioachimescu, ilustrând mai degrabă o excepție decât o regulă a traiectului său creator. Scrisă cu aplomb, energie și vivacitate, *Jokers* se articulează într-o formă asemănătoare rondo-ului, utilizând un arsenal motivic modal, iar alunecarea în absurd, teatral și chiar în sarcasm a finalului – prin izbucnirea unui râs homeric și totodată beckettian – aruncă o umbră de straniețate asupra semanticii întregului demers creator: să fie oare fiecare dintre cei trei instrumentiști câte un Pierrot, câte o paiață, în așteptarea lui Godot? Finalul aerat, diafan și lapidar mai aruncă încă un vâl de ocultare a sensului acestei explozii de jovialitate

șuie. Rămânem cu ambiguitatea atât de necesară a *joker*-ilor, personaje fantomatice, vapoase și interșanjabile, aflate la răscrucea dintre clown, knuk, nebun, paiață și bufon. Astfel, titlul se luminează și se clarifică la final prin aducerea unui alt plan ce conține rezolvarea figurată a problemei. O nouă încifrare e o nouă provocare.

Dacă ar fi să surprindem printr-un instantaneu felul de a compune al lui Călin Ioachimescu, atunci probabil că am putea spune: nu compune mult. Compune încet și parcă stă la pândă. Pescuiește în adânc.



Călin Ioachimescu, *Jokers 2* (fragment)

Doina Rotaru sau radiografia stihilor



Refuzând fragmentaritatea și optând pentru continuitate, procesualitate treptată și omogenitate a materialului sonor, Doina Rotaru (1951) își consolidează, cu fiecare lucrare, sistemul componistic ce constă în conjuncția câtorva ingrediente: *glissando*, apogiaturi, note lungi urmate sau precedate de melisme, sunete repetate în *accelerando* sau *rallentando*, motive melodice diatonice, doinite. Cu aceste elemente, ce dezvoltă filonul eterofoniei și îl filtrează prin prisma tradițiilor muzicale orale românești și japoneze, Rotaru reușește să îmbine sintaxa cu expresia, conferind o sfericitate proprie materialului sonor, întors spre sine și reflectându-se, tremurător și trepidant, în fiecare fărâma sau urmă acustică.

Muzica sa are un vădit caracter fractal, toate piesele izvorând din același șuvoi muzical, fie că sunt solistice, camerale ori orchestrale, și purtând o engramă asemănătoare, dată de invarianța de scară, lucru care le polarizează în jurul unui nucleu stilistic personal și emanant. În acest sens, *Simfonia a III-a*, *Spirit of Elements* (2001), *Umbre IV – Concertul nr. 2* pentru violoncel și orchestră (2004), *Ogives* pentru zece flaute (2016) și *Nymphaea* pentru orchestră de cameră (2019), lucrări emblematice din perioade diferite, sunt

decupaje dramaturgice ce derivă din aceeași matcă stilistică, împletind figuri semantice similare în diverse combinații.

Vocea umană nu se află printre preferatele compozitoarei, în schimb îi dedică flautului un repertoriu foarte extins (peste treizeci de piese solistice, camerale și concertante). Substituind vocea și prelungind-o în stihial, flautul devine instrumentul simbolic al creației Doinei Rotaru (și dedicat unor flautiști de excepție, precum Pierre-Yves Artaud, Ion Bogdan Ștefănescu și Mario Caroli), prin care aceasta dă frâu cu sinceritate și credință unui flux muzical logic și curgător, în care auzim o muzică suavă, depănare a pâlpâirilor și a scâncetelor dintr-un limb imaginar, venit din adâncurile memoriei ancestrale. Profuzia pieselor pentru flaut și cu flaut, dintre care reliefăm cele șapte concerte, cele zece piese solistice, cele trei lucrări pentru orchestră de flaute și multe alte opusuri camerale cu flaut constituie interfața cantitativă a unui dinam creator vibrant și neobosit. Să aruncăm câteva priviri succinte în această „grădină a flautelor” Doinei Rotaru.

În *Epistroph* pentru flaut solo avem un omagiu adus simplității și adâncimii. Pornind de la două elemente componistice clar definite de la început – semnalul chemării de cvintă din acut, în armonice, precum și melodia diatonică pură din registrul grav al instrumentului – compozitoarea reușește crearea unei atmosfere magice, reverberante, prin reducerea drastică a mijloacelor componistice folosite, ceea ce conduce la un stil auster, arhaic, simplu, despovarat de ornamentație și cromatisme.

Tot o lucrare solistică pentru flaut este și *Jyotis*, în care, esențializându-și propriul limbaj cu maximum de eficiență, Doina Rotaru realizează o icoană sonoră a instrumentului

preferat, cu siguranță tehnică și afectivă. Articulată și acordată în jurul sunetului *re*, melodia doinită deja consacrată ca emblemă stilistică a autoarei (articulată pe binomul *lung-scurt*, variat permanent) trece dincolo de conceptul de stil, ancorându-se în peren și arhetipal. Nu lipsește nici perspectiva ecologistă, căci credința și sinceritatea apropierei de interioritatea muzicii, ascultarea pâlpâirilor și scâncetelor acesteia conferă naturalitate și evidență. Cele patru secțiuni se povestesc într-un flux muzical logic și curgător, fiecare fragment reflectând întregul, asemenea unei geometrii fractale, asemenea unei ferigi muzicale ale cărei frunzulițe reflectă forma în mare.

După celebra *Syrinx* pentru flaut solo a lui Debussy, era previzibil că replica Doinei Rotaru se va cristaliza cândva (să nu uităm și *Crystals* pentru flaut și pian). Și s-a cristalizat în *Pan*. Geamăn peste timp, *Doppelgänger* cameral al lui *Syrinx*, lucrarea *Pan* pentru soprană și trei flaute surprinde cu delicatețe o stare imponderabilă, diafană, prin eterofoniile flautelor și cantilena poetică a vocii de soprană. Tăietura formală e impecabilă, clară și condusă cu siguranță, iar sonoritatea creează o sonoritate specifică, post-impresionistă. Răspunsul Doinei Rotaru, peste timp, este totodată un comentariu și un omagiu adus flautului fermecat impresionist, creând așadar un pan-dant rafinat și original al originarului debussyst.

Dar drumul flautului nu se oprește aici. Jonglând cu măiestrie pe axa diatonie-cromatism și dezvoltând cu abilitate parametrii muzicali, *Ogives* pentru 10 flaute se încadrează în stilul specific al autoarei (semnăturile armonico-melodice, melismatice), dar strălucește în acest context prin perfecțiunea formei și migala șlefuirii detaliului instrumental. Pornește de la scheletul unui cântec și de la un proiect formal concis și clar și

se distinge prin economia de mijloace, eficiența scriiturii și rafinamentul folosirii registrelor. Lucrare de antologie, revelatorie, *Ogives* posedă o luminozitate aparte și o serenitate ce îi permite acestei muzici să adopte și să transforme, integrându-l perfect în corpul său sonor, un citat din *Concertul pentru flaut și harpă de Mozart*. Acest citat, cu timbru de *blockflöte*, ca o vocabulă magică regăsită la finalul piesei, constituie o cheie de lectură enigmatică, asemănătoare unui strigăt sau unui răvaș închis într-o sticlă ce plutește pe oceanul timpului.

Ca să depășim zona obsesivă a flautului și a multiplicărilor sale mai mici sau mai mari, să zăbovim puțin asupra repertoriului cameral, în care răsar culmi ale inspirației – *Măști* pentru clarinet și violoncel sau *Troițe* pentru trio (acesta din urmă fiind considerat un opus caracteristic al autoarei, apreciat mondial în anii '80, compusă pentru și dedicată admirabilului Trio *Contraste* din Timișoara) –, dar și *Ceasuri*, scris pentru ansamblul Archaeus condus de Liviu Dănceanu, ori *Fragile*, dedicat ansamblului Profil.

Îmi amintesc foarte bine de plămădirea lucrării *Fragile* pentru ansamblu, la premiera căreia am fost de față, îndrumând ansamblul *Profil* în calitate de director artistic. Prima audiție a lucrării a avut loc la festivalul de la Potsdam, Germania, și am sesizat faptul că *Fragile* pentru clarinet, vioară, violoncel și pian se remarcă printr-o atmosferă lirico-dramatică, prin predominanța isonului ornamentat și a liniilor melodice coborâtoare. Astfel, izvorând dintr-un profil melodic de lamento, cu ajutorul unor formule melodice ornamentale, din supra-acut în grav, se dezvoltă treptat o gestualitate melodică a clarinetului susținută de pânza transparentă a coardelor soliste și de rezonanțele colorate subtil ale pianului (folosind tehnici

timbrale extinse). O secțiune mediană contrastantă, utilizând scări descendente în canon, glisând din acut spre grav și cotind expresiv din *scherzando* în sardonice și sinistru conduce spre găsirea unui nou echilibru în cea de-a treia secțiune, însă un echilibru fragil, în care clarinetul rămâne solistul, dar în care începe delicat și emanciparea viorii. Același vocabular restrâns pe care îl reliefa încă de la început se va regăsi și în *Legend III* pentru oboi, clarinet, vioară, violoncel și pian. Morfologia opusului se îmbină măiestrit cu sintaxa și cu expresia, cele trei realizând o unitate ontologică memorabilă.

Într-un alt mod, dar la fel de detaliat și precis, Doina Rotaru dezvoltă intuițiile lui Octavian Nemescu, filtrându-le prin tehnica eterofonică, agrementându-le cu *glissandi* microtonale și păstrând în prim-plan melodia, o melodie șerpuitoare, pendulând între sunete lungi și formule scurte, fulgurante. Cu mijloace puține, ea creează un continuum sonor cu arcuiri simple, directe, printr-o tehnică minimalistă ce mizează pe tentă arhaică și arabesc. Am putea numi această direcție *minimalism arhetipal melismatic*. Cel mai adecvat mod de a sesiza acest lucru este de a ne îndrepta privirea spre creația sa orchestrală. Un opus recent ne poate dezvălui strategia complexă prin care compozitoarea își construiește cu răbdare orice proiect simfonic.

Poem dramatic și tensionat, inspirat de răvășitorul roman *Spuma zilelor* de Boris Vian, *Nymphéa* pentru orchestră atinge deopotrivă nivelul ontologic, cât și pe cel morfogenetic. Tema *ființei sfâșiate*, asemenea unui plâns la scară cosmică, răsare cu necesitate din această muzică ce desfășoară simultan două procese: cel de formare și cel de deformare, de degradare. Umbra va câștiga această competiție. Asemenea unei flori care se usucă, care se ofilește, procesul de degradare, de solubilitate

va fi cel care va câștiga bătălia simbolică, va fi elementul ce va conferi dramatism lucrării. Citatul voalat din muzica lui Duke Ellington, un leitmotiv al romanului lui Vian (care era și un talentat trompetist de jazz), este metabolizat convingător în discursul narativ al piesei, fiind „îmbălsămat” de luxurianța timbrală, dar și „amendat” de mușcăturile gestuale violente. Beneficiind de invetivitate în combinarea culorilor instrumentale, precum și de stăpânirea formei, *Nymphéa* aduce la suprafață o muzică pulsională, sumbră, încă care ascunde un impresionant coeficient de speranță, lăsând să se ghicească în subtext o lumină subzistândă.

Dacă postulăm existența a două mari tendințe stilistice ale muzicii românești, cea bazată pe discontinuitate, pe fragmentaritate și eterogenitate, și cea axată pe continuitate, pe procesualitate și omogenitate, atunci creația Doinei Rotaru este ilustrativă în cel mai înalt grad pentru cea de-a doua tendință. Stilul acestei muzici este centrat în jurul forței melodice, și mai cu seamă a unui gest melodic fondator – căderea, *lamento*-ul – dar acordă o importanță deosebită și ornamenticii, care impregnează tot ambientul sonor cu inflorescențele subtile și eficiente ale apogiaturilor, glissandelor, efectelor timbrale, multifonicelor și microtoniilor. Suntem în prezența unei muzici evolutive, ce se articulează cu calm la suprafață, dar care, în adânc, dovedește o năzuință formativă de fier. E ca o mare liniștită și misterioasă, populată cu ființe de basm și cu visele lor.

Cl. *mp* *mf* *p* *mp* *mf* *poco stringendo sempre*

Vn. *p* *sul pont.*

Vla. *mp* *p*

Cello *mp*

Pno. *p una corda* *quasi gliss. (continuo)* *p*

And. dr. continuo

Cl. *mp* *mp* *mf* *mf* *f* *fff* *attacca*

Vn. *gliss. continuo* *poco a poco* *ord.* *mp* *mf* *fff*

Vla. *ord.* *mp* *mf* *fff*

Cello *ord.* *mp* *mf* *fff*

Pno. *L.H.* *mp* *tre corde* *(quasi accel. gliss.)* *ff*

Liviu Dănceanu – a fi *music-trotter* sau istoricismul stilistic



Lui Liviu Dănceanu (1954-2017) îi plăceau glumele. Avea un tip de umor specific, arcuit pe calambururi și chiasme. Îmi amintesc cum, într-una din operele sale, se juca

cu numele zodiei Gemenilor și punea un personaj să strige: *germeni, germeni!* Profetică zicere! Nu mai vorbesc de titlurile sale chiasme, precum *Ochiul Fugii - Fuga Ochiului*, ori de cele care hibridau tot felul de genuri, forme sau dansuri, unindu-le într-un titlu compozit, uneori chiar rizibil, dar memorabil. Câteva exemple îmi stau pe limbă: *SymConcertPhony*, *Cantebachmir* (mix între Cantemir și Bach), *Beverdillini* (mix între Verdi și Bellini).

A scris o mulțime de cărți, de la muzicologie sistematică (hermeneutică și istoria muzicii), trecând prin culegeri de editoriale și jurnal componistic, până la apoftegme și poezii. Prolific și polivalent, Dănceanu și-a păzit cu strășnicie izvorul de energie, exploatându-l la maxim și chiar forțându-l în anumite cazuri. De aceea, a fost capabil să se dezvolte plenar și pletoric în aproape toate direcțiile: a fost compozitor, editorialist, muzicolog, profesor universitar, dirijor, îndrumător

de doctorate, organizator de festivaluri și șef de ansamblu cameral.

Am fost colegi, peste timp, la clasa lui Ștefan Niculescu. Ne-am respectat și am lucrat împreună cot la cot, realmente, la organizarea edițiilor festivalului Săptămâna Internațională a Muzicii Noi din 2006 și 2007. I-am admirat întotdeauna puterea de muncă, de persuasiune, felul leonin și imperial în care pune problema, dibăcia mânuirii verbului, a nuanței semantice și puterea aluzivă, de o mare cuprindere culturală și de un farmec flamboiant, cultura vastă și lecturile impresionante, felul proaspăt, neconvențional și chiar excentric de a gândi și a scrie, precum și asumarea plenară a opțiunilor estetice în compoziție, ori a celor ideatice în eseistică și scrierile sale științifice, că e vorba de filosofie, epistemologie, hermeneutică ori, ca zuluful în pletele sale, poezia. Deopotrivă magician al cuvintelor și sunetelor, implicat altruist în promovarea muzicii contemporane a confrăților din România, din Basarabia sau din alte țări, profesor harismatic și om mustind cultură și de har, Liviu Dănceanu a marcat istoria muzicii românești într-un mod unic.

În compoziție, a adoptat pe rând spectralismul, muzica bizantină și polistilismul, pe care le-a combinat într-un limbaj muzical pestriț și hâtru. Muzica lui Liviu Dănceanu menține totuși o puternică legătură cu concepția mentorului său Ștefan Niculescu¹, legătură ce se bazează pe dezvoltarea componistică a, în principal, tehnicii eterofonice. Lucrările lui Dănceanu mizează pe diversitate, umor și absurditate, încapsulând

¹ „Ștefan Niculescu a fost archaeul meu, cel care a turnat apă la rădăcina trecerii mele din starea de subzistență culturală la cea de existență propriu-zisă, de la virtualitate la actualitate.”, în Andra Apostu, „De vorbă cu Liviu Dănceanu”, revista *Muzica* nr.2/2017, p.4.

elemente experimentale în contexte tradiționale și păstrând mereu aceeași grijă pentru istică formală și scurt-circuitări dramaturgice surprinzătoare. De la ciclul *quasi*, care începe cu *Quasifuga* pentru chitară (1983) și se încheie cu *Quasiopera* (1986), consacrandu-l pe Dănceanu în anii '80, trecând prin faza utilizării intuitive a speculativelor armonice inferioare ale sunetului (un fel de spectralism *à l'envers*) în concertul pentru trombon intitulat *Șapte zile – Concert pentru Barrie* (1991) și în remarcabilele piese camerale *Andamento* (1994) și *Aliquoté* (1994), Dănceanu ajunge la maturitatea creatoare odată cu adoptarea unei atitudini postmoderne ludice și marcarea unei zone estetice care mixează polistilismul cu muzica bizantină, într-un labirint estetic caleidoscopic plasat între neverosimil, dramatic, ironic, hilar, grotesc și comic. Opusuri precum *History II* (1998), *Exerciții de admirație* (2003-4), *Heptaiih* (2011), *Nord-Sud* (2017) sunt definitorii pentru preocuparea lui Dănceanu de revizitare și reinterpretare în cheie personală, prin aluzii stilistice, pastişe și parodii, a istoriei muzicii occidentale. Iată ce scrie Dănceanu într-unul din momentele sale de confesiune:

Uneori funcționez ca un bumerang cu acțiune lentă: odată atinsă ținta, mă întorc acasă; în peregrinările mele, fiecare eveniment constituie o țintă virtuală; sunt avid după impresii pe care le adun din toate muzicile întâlnite pe drum. Alteori sunt mânat de un singur gând, caut anume ceva, un timbru nou, o nouă formă de relief sonor etc. Câteodată slujesc la curțile feudalilor marii muzici. Altădată, dimpotrivă, perorez idei consacrate, preluate însă după chipul și asemănarea mea. În fine, există momente când urmăresc anexarea unor noi teritorii în care să-mi impun legea, obiceiurile, fiind în același timp contaminat de specificul acestor teritorii. În definitiv, nu

sunt altceva decât un music-trotter care străbate în lung și în lat drumurile muzicii timpului nostru.¹

Pornind de la această atitudine integratoare, de *music-trotter* (ar fi putut spune *globe-trotter* muzical, dar parcă *music-trotter* e mai percutant!), se naște astfel ceva asemănător unui cuptor componistic semănând mult cu un relicvar sonor aproape suprarrealist, cu siguranță oniric și funambulesc, în care muzicile trecutului bântuie prezentul și rânjesc sinistru de pe câmpul de bătălie al piesei, asemenea unor simboluri goale de sens, semne fără emoție ale unei administrații muzical-istorice trecătoare. Rămâne în urma lor un gust sălcui, câteva urme de oase – motive retorice, scheme armonice, melodii anchilozate – și multă tristețe. Această atitudine pseudo-didactică de amorsa ludicul pentru a pătrunde în interstițiile fierbinți ale istoriei muzicii și a le conjura retoric, cu obiectivitate și răceală, descarnându-le, ar putea purta numele de *istoricism stilistic*. În acest sens, muzica lui Dănceanu conjură istoria muzicii pentru a o șterge și goli de sens. Sentimentul inutilității ia în stăpânire muzica.

Multe din lucrările sale poartă aceste trăsături schițate mai sus. Pe de o parte, aceste trăsături nu se epuizează în discursul muzical, ca și când ar ține ceva pus deoparte, în secret; pe de altă parte, ele par a se deda unor asociative festinuri de sens și unor noime sau complicități subînțelese. Când ascult, de pildă, *Ochiul Fugii - Fuga Ochiului*, îmi dau seama că lucrarea e orientată spre orizontul operei de artă totale, alternând mecanic versuri ale lui Dănceanu cu muzică a acestuia, realizată într-o manieră expozitivă. Și totuși,

¹ http://docor.eu/Archaeus/Liviu_Danceanu/liviu_danceanu.html, accesat la data de 16.10.2021.

imaginarea unui pseudo-stil baroco-levantin, pe care-l generează deliberat scolastic ca formă, scriitură și polifonie, merge mână-n mână cu bizareria stilului ales, bizarerie ce se generalizează și asupra expresiei muzicale, hâtru-ironice, combinând banalitatea cu ludicul, dar având ca rezultat paradoxal din această alăturare o implozie expresivă fără umor. Deci, într-un fel, dau foc fitilului, dar nu-l las să ardă până la capăt, ceea ce-mi generează o frustrare estetică, dar mă face să mă întreb totuși: de ce? Să fie oare strategia „covorului persan” sau un *spleen* baudelaireian apropiat? Mai degrabă această variantă secundă, dacă luăm ca exemplu un alt opus: *Quasisuita* op.158 pentru septet.

Îmbrăcând cu umor haina mono-soniei ce conduce prin exces în mono-manie, Dănceanu imaginează în *Quasisuita* o miniatură haioasă în formă de studiu ritmic, pornind de la o idee năstrușnică: o mini-suită de dansuri istorice (culte sau populare) realizată pe un singur sunet, sunetul do, în toate aparițiile sale octavizate. Replică românească la celebra miniatură nr.1 din *Musica ricercata* de Ligeti, realizată cu un haz bine temperat și o ghidușie disimulată sub masca seriozității, suita de dansuri se perindă repede, de la menuet la geamparale și de la tango la bossanova, ca într-un caleidoscop, dansurile propriu-zise apărând deshidratate, aproape scheletice și desumflate. E clar: pariul reducerii la absurd a muzicii i-a reușit autorului. A obținut o muzică minimalistă intonațional și maximalistă metro-ritmic.

Dar Dănceanu are și alte fațete ale creației, pe care le-am identificat mai sus. Bunăoară, fațeta niculesciană, puternică și fecundă, ce se întinde pe tot parcursul creației sale, pendulând între fragmente răzlețe sau piese întregi puse sub semnul omagiului. Astfel, *Septuplum* pentru septet este conceput ca un

omagiu adus muzicii camerale a lui Ștefan Niculescu, maestrul drag al compozitorului, care își denumea opusurile apelând la maniera din *ars antiqua*: *Duplum*, *Triplum*, *Sextuplum*, *Undecimum*. Lucrarea prezintă un șir de momente muzicale ce expun aluziv tehnici și motive din creația niculesciană într-un traseu fragmentat, nedezvoltător. Există și o componentă ludică a acestui exercițiu de admirație, realizat cu detașare, asemenea unei colecții de sintagme, de *link-uri* puse într-un discurs uniform și auto-reverberant.

Nu lipsește nici nervura bizantină din muzica lui Dănceanu, e-adevărat, stilizată și „împănată” cu puncte de fugă acolo unde te-aștepți mai puțin. Un exemplu e piesa *Tetraih* op.122 pentru flaut, vioară și două violoncele, care utilizează influențe ale cântării bizantine forjate în *athanorul* gândirii și simțirii autorului, distingându-se prin utilizarea eterofoniei ca principală tehnică de elaborare a conținutului, dar și prin forma monopartită și scriitura instrumentală melismatică. De asemenea, balansul dintre diatonic și cromatic constituie o altă caracteristică definitorie a acestui opus, care utilizează cu parcimonie câteva vocabule motivice bine definite melodic și psihologic. Tânguirea, jelania, *lamento*-ul, ca afect preluat din tradiția muzicii baroce și a muzicii bizantine, sunt elementele fundamentale ale acestui opus bine scris pentru un ansamblu pestriț, dar echilibrat prin aură timbrală și putere de convingere.

În completarea ciclului tematic inspirat din melosul bizantin, *Pentaih* op. 143 pentru două trompete, orchestră de coarde și percuție rafinează mijloacele folosite de către compozitor în lucrările anterioare, adăugându-i un flux sonor structurat pe baze strofice. Discursul este bogat în pasaje de texturi eterofonice, precum și în polifonii diverse, ce creează

„pedale” timbrale uniforme. Continuum-ul sonor este, pe alocuri, segmentat de intervențiile incantatorii ale trompetelor, ce impregnează profilul expresiv al piesei, marcat de austeritate și trimiteri la surse muzicale bizantine. Folosirea tehnicilor eterofonice, precum și apropierea și continuarea lor reflexivă, apropie lucrarea de sonoritățile neo-bizantine ale muzicii lui Ștefan Niculescu, însă cu o amprentă personală în ceea ce privește maniera fragmentată a discursului.

Într-adevăr, structura mozaică, precum și ruperea intenționată a discursului muzical sunt strategii de creație abordate permanent în diverse lucrări, de mai scurtă sau mai largă respirație. *Nord-Sud* pentru orchestră constituie un exemplu peremptoriu pentru forma mozaică dănceană. Construită din douăsprezece meridiane care alternează în diferite moduri, lucrarea surprinde, printr-o arhitectură caleidoscopică, gesturi sonore implozive, pe care le ritmează într-o manieră expozitivă. Țândări stilistice pestrițe sunt încapsulate unele în altele, ba chiar aproape presate unele de altele, formând un discurs eclectic, abstract, cu o coloratură programatică manifestă. Solo-ul chitarei electrice sparge rutina discursivă și aduce o atmosferă proaspătă, suprarealistă, iar finalul abrupt și neaccentuat poate fi interpretat în cheie auto-ironică. Totodată, *SymConcertPhony* op.175 pentru orchestră cu solo trompetă posedă o formă mozaică, ce alternează în mod coerent și convingător patru structuri expozitive, clare, închegate sub forma unor personaje-gestuale: valsul, muzica renescentistă, muzica bizantină și muzica tradițională românească bogat ornamentată. Intensificând narațiunea de tip dansant și concepția circulară asupra formei, ceea ce ne duce cu gândul la un carusel sonor, dar și printr-o strategică plasare nonconformistă a trompetei solo (în spatele publicului), piesa

își relevă soliditatea structurală prin câteva elemente definatorii: orchestrație eficientă, gen hibrid (aflat la intersecția dintre concert și simfonie concertantă), scenariu coregrafic, personaje-idiomatice, motive ritmico-melodice obsedante (ale solistului), spațializare, prospețime și stăpânire judicioasă a dimensiunii temporale.

Asemenea Ecclesiastului biblic, spirit dilematic și mercurial, Liviu Dănceanu transmite prin întreaga sa creație componistică și teoretică un mesaj de disperare, asemenea naufragiatului ce își încredințează ultimile gânduri unei sticle aruncate în ocean, purtând un mesaj criptic, care s-ar putea cuprinde în titlul unui memorabil text de-al său: „apocalipsa muzicii savante”¹.

¹ Liviu Dănceanu, *Apocalipsa muzicii savante*, Editura Corgal Press, Bacău, 2009.

Handwritten musical score for "History 2 op.75 (fragment)" by Liviu Dănceanu. The score is written on five staves (Oboe, Clarinet, Bassoon, Violin, and Viola) and includes percussion parts (P, K, Sn). The tempo is marked "2 (♩=45)". The score is divided into two systems. The first system starts at measure 55 and ends at measure 60. The second system starts at measure 5 and ends at measure 10. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mp" and "chac".

Liviu Dănceanu, *History 2 op.75* (fragment)

Meșteșugarul dibaci: Adrian Pop

În creuzetul școlii de compoziție clujene se formează personalitatea lui Adrian Pop (n.1951), ale cărui lucrări corale inspirate de colindele transilvane îi vor aduce un succes timpuriu, binemeritat. Astfel este capodopera miniaturală *Colindă de pricină* (1974), cunoscută și ca *Vine hulpe di la munte*, o muzică ce ne dezvăluie un talent componistic viguros și o



mente fascinată de echilibru, tradiție și clasicitate. Meșteșugul componistic constituie la Adrian Pop reperul fundamental al viziunii sale muzicale, și se manifestă prin preocuparea pentru ritmarea judicioasă a categoriilor sintactice ale muzicii în cadrul discursului muzical, prin asumarea melodiei ca esență a muzicii și prin opțiunea pentru narativitate continuă și permanentă.

Inteligentă iscoditoare și organizator înnăscut, Pop a condus destinele unor instituții muzicale de prestigiu din Cluj, precum Filarmonica *Transilvania* și Academia de Muzică *Gheorghe Dima*. Cu timpul, el își va croi o concepție clară și personală despre compoziția muzicală, reușind să sistematizeze trei niveluri de discuție și analiză asupra lucrărilor muzicale: nivelul ideatic, cel expresiv și cel tehnic. Înclinat mai cu seamă spre tratarea vocii în cicluri de lieduri și piese corale, Pop

abordează și zona simfonică – poeticele opusuri *Etos I* (1976) și *Solstițiu* (1979) – și pe cea camerală, reflectată în rafinatele cvartete de coarde, dintre care putem cita *Mătasea și metalul* (2011) și *Pas de quatre* (2017), aducând în prim-plan un travaliu instrumental detaliat, delicat și vizionar.

Mai cu seamă în muzica sa de cameră și în lieduri, Adrian Pop controlează fiecare sunet, fiecare structură și le finisează cu răbdare de bijutier. Există o logică internă permanentă a fiecărui opus, care face ca fiecare sunet scris să fie deopotrivă necesar și liber. Imaginația componistică a lui Adrian Pop diriguiește forma în mare, iar rațiunea sa, zumzâind ca un stup de albine în vremea culesului, alocă fiecărei celule sonore exact mierea expresivă trebuincioasă degajării sensului. Asemenea unui alchimist, parcă-l văd cântărind în micro-balanțele sale sensibile infimezimale cantități de substanțe sonore rare, pe care apoi le amestecă în retorte și alambicuri baroce, pe baza unor rețete numai de el știute.

Bunăoară, *Aana* pentru flaut și pian se individualizează prin strictețea folosirii organizării modale și calibrarea perfectă a travaliului motivic, prin scriitura foarte diversă a flautului, prin balansul arhetipal între terță mică și terță mare, dar și prin alternanța bine dozată temporal a expresivității lirice doinite cu *ostinato*-ul rapid de tip *giusto* sau *aksak*. Pe alocuri, piesa capătă valențe ludice și sarcastice, dar permanent menține o cotă ridicată a trăirii și a rafinamentului scriiturii, grefate pe o atitudine componistică matură, clasicizantă.

O lucrare definitorie pentru un emblematic *magister ludi* castalian, *Ricorrenze* pentru trio de coarde ia câteva obiecte simbolice din atelierul de creație și le șlefuieste cu migală până devin personaje însuflețite, dându-le libertate și limpezime prin conjugarea lucrativă a materialului sonor. Nu știi ce să admiri

mai întâi la acest opus: perspectiva profund umanistă, expresivitatea, valențele cathartice, sentimentul lui „acasă”, retragerea, răgazul și adăstarea întru/de sine, profunzimea, seriozitatea, profesionalismul, controlul parametrilor, distribuția în timpul muzical, unicitatea vocii formale, autenticitatea. *Ricorrenze* e un opus impecabil construit, viguros, atractiv și plin de spirit de aventură. Cu mijloace tradiționale, puține, reușește să creeze o lume convingătoare și, de ce nu?, fascinantă – prin jocul periculos, pe muchie de cuțit, cu diatonia (aflată în miezul lucrării).

Intellectual rafinat, profesor pasionat și îndrumător de doctorate de înalt nivel profesional, cititor avizat de poezie, Adrian Pop este și un avocat potrivit pentru înțelegerea propriilor muzici. Nu de puține ori, prezentările pieselor sale dezvăluie mecanismele procesului componistic, orientează audiția și elucidează conținutul ideatic. De pildă, iată mai jos un exemplu edificator, prezentarea cvartetului de coarde intitulat *Mătasea și metalul* (La seda y el metal), scrisă între anii 2011-2013, la care nu știi ce să admiri mai întâi – vocabularul ales, claritatea intențiilor, formulările implozive, fluența curgerii ori noblețea exprimării:

Mătasea și metalul este titlul ales de rafinatul traducător român Aurel Covaci pentru o selecție de poeme de dragoste (nepublicate anterior în vreun volum) ale unuia dintre cei mai apreciați autori ai genului, poetul chilian Pablo Neruda. Impresia puternică a acestor poeme mi-a inspirat mai întâi un ciclu juvenil de cinci lieduri, scris în 1973, urmat, după mulți ani, de acest cvartet în care sunt reluate și dezvoltate unele dintre ideile tematice ale liedurilor, laolaltă cu alte afluențe din creații anterioare și idei noi. Metaforele „mătăsi” și a „metalului” apar ca o sublimare a antagonismului, dar și a complementarității dintre viril și feminin ; desprinse de acum

de versurile ce le-au declanșat, filtrate prin distanță și reflecție, acestea se transformă într-un mod de interpretare a contrastelor de expresie ale stărilor muzicale, ca și a modalităților de sinteză a acestora. Impetuozitatea și îndrăzneala, efortul demiurgic și spiritual ca marcă a masculinului se întretes cu dulceața și căldura, lirismul, senzualitatea și misterul feminin. Distanța în timp la care se situează această re-frecventare a fondului germinativ al lucrării adaugă cvartetului nota unei meditații introspective.¹

O altă fațetă a cunoscătorului rafinat de poezie Adrian Pop o putem sesiza luând contact cu traducerile sale cu ritm și rimă, pline de imaginație, din diverse limbi. Iată o frumoasă versiune a poeziei *Apa* de Christian Morgenstern, pe ale cărei versuri în limba germană Pop a scris un ciclu coral de opt bagatele intitulat *Galgenlieder-Bagatellen*:

Ohne Wort, ohne Wort,
rinnt das Wasser immerfort.
Andernfalls, andernfalls,
spräch es doch nichts anders als:
Bier und Brot, Lieb und Treu,
und das wäre auch nicht neu.
Dieses zeigt, dieses zeigt
dass das Wasser besser schweigt.

Fără glas, fără glas,
curge apa ceas de ceas.
Dar oricât, dar oricât,
tot n-ar spune ea decât:
A mânca, a iubi,

¹ Prezentarea autorului în Caietul-program al Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, edit.de Dan Dediu, București, 2017, p.39.

și nimica nou n-ar fi.
Așadar, așadar
apa ar vorbi-n zadar.¹

Sau, în traducerea primului dintre liedurile ciclului intitulat
Fünf Liebeslieder auf Verse von Rainer Maria Rilkes,
Traumgekrönt:

Und wie mag die Liebe dir kommen sein?
Kam sie wie ein Sonnen, ein Blütenschein,
kam sie wie ein Beten ?
Ein Glück löste leuchtend aus Himmeln sich
los
und hing mit gefalteten Schwingen groß
An meiner blühenden Seele...
(no. I)

Cum oare s-a înfiripat iubirea-n al tău
suflet?
Fost-a ca o rază, ca o ploaie de flori,
sau ca o rugăciune?
Din bolți de lumină un vâl s-a desprins
și-n falduri vibrânde el mi-a cuprins
simțirea înfiorată...
(nr. I)²

Despre Adrian Pop și muzica sa există multe mărturii și interpretări. Mă voi mărgini la doar două dintre ele. Prima, îi aparține marelui critic muzical Alfred Hoffman, care scrie în 1991 următoarele:

¹ Ibidem, p.13.

² Adrian Pop, citat de Paula Șandor, *Creația camerală a compozitorului Adrian Pop*, Teză de doctorat la Academia Națională de Muzică Gh. Dima, Cluj-Napoca, 2020.

Compozitorul Adrian Pop are darul de a folosi gramatica muzicii moderne cu o specială putere de convingere. Niciodată nu este lipsit de acoperire interioară, pleacă din zonele folclorului transilvan pentru a ajunge la o transfigurare personală și sensibilă. În plus, are simțul definerii formei, al încadrării aventurii sonore în zone, perceptibile chiar și neinițiatilor – care permit relaționarea cu marea muzică de ieri și de azi.¹

Iar maestrul György Kurtág, figură patriarhală emblematică a muzicii contemporane, afirmă următoarele în 2007:

Întâlnirea mea cu muzica lui Adrian Pop a fost o adevărată descoperire: mi-a apărut proaspătă și virtuoasă, idiomatice în cel mai înalt grad, simplă și în același timp sofisticată. Trădează măiestria artei componistice a autorului și impresionează cu modul în care explorează zone arare cartografiate ale sufletului.²

Într-adevăr, Adrian Pop cuprinde în muzica sa o matrice stilistică originală, hrănită de procedee bazate pe un fin echilibru între repetiție și variație. Suntem în fața unui ilustru gânditor cu sunete, stiluri, sentimente și idei - un exemplu de minte iscoditoare și suflet trepidant.

¹ Alfred Hoffman, „Revenirea lui Vladimir Orlov”, în *România liberă*, București, 16.03.1991.

² https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/4176.html, accesat la 16.10.2021.

ȚIITURI 1

for violin and violoncello

to Mari Haimovitz, and Andy Simionescu

Adrian Pop (2006)

Allegro brillante e con fuoco $\text{♩} = 160$

Adrian Pop, Țiituri 1 (fragment)

Sorin Lerescu și efluviile diatoniei



Continuator al lui Vieru pe calea organizărilor modale, Sorin Lerescu (n. 1953) le va îmbogăți pe acestea, pe de o parte cu tehnica eterofonică (în *Simfonia a IV-a* cu orgă, 2001), iar pe de altă parte cu estetica

suprarealistă și teatrul instrumental, în opera *Urmuzica* (1998). În ceea ce privește concepția componistică, observăm la Lerescu o constantă preocupare cu dihotomii precum consonanță-disonanță, introvertit-extrovertit și continuitate-discontinuitate, el fiind captivat de pulsuniile interne ale fluxului muzical, pe care încearcă să le surprindă ambivalent: atât în opoziție, cât și în devenire.

O trăsătură definitorie a muzicii lui Sorin Lerescu este diatonia, pe care o folosește într-un mod personal și cu care compozitorul a dezvoltat cu timpul o afinitate expresivă. Bunăoară, în *Concertul pentru pian și orchestră nr.1*, op.79, care se articulează în trei părți distincte ce conțin, ca articulații solistice, două cadențe ale pianului – una plasată la finalul primei părți, cea de-a doua concluzionând a treia parte – diatonia este ritmată în mod rafinat pe parcursul lucrării, prin subtile aluzii impresioniste în dialogul pianului cu harpa, la începutul părții secunde, sau în susținerea *riff*-ului jazzistic din partea a III-a. Tonul concertului este unul intim, fluid, acvatic,

controlat din punct de vedere armonic cu finețe și răbdare de bijutier. Mai mult simfonie concertant-camerală decât concert propriu-zis, datorită scriiturii și gândirii modulare evidente, lucrarea crează o atmosferă omogenă, într-o circularitate auto-suficientă, clipocind și efluviind o stare sonoră beatifică, ce frizează onirismul, dar fără să antameze contraste sau excese care ar fi strămutat muzica într-un areal stilistic mai dramatic și mai concertant.

De asemenea, în *Relatio* op.75, pe versuri de Ioana Ieronim, „inexpresivul expresiv” (de care vorbea Jankélévitch cu referire la muzica lui Satie¹) este astfel conturat de către autor, încât diatonica capătă în anumite momente sonore un lirism înfrigorat și tremurător.

Sfera componistică idiomatice, personală, mai cuprinde, în afară de diatonie, aura lirică, impulsul melodic, dinamismul formei, fuziunea dimensiunilor acustic-electronic. Observăm aceste însușiri, de pildă, în *Sunet/Formă/Culoare II* pentru 12 instrumentiști și mediu electronic, în care o caracteristică specială este adusă de sunetele lungi ale părții electronice, fredonabilitatea melodică, precum și de expresia luminoasă, candidă.

Creația de muzică electronică și electro-acustică a lui Sorin Lerescu se distinge prin faptul că e caldă și calmă, coborând parcă din zodia muzicii ambientale, cu care are multe trăsături în comun. În *Voices II* op.83 se remarcă apetența autorului pentru timbrurile calofile, prefabricate sintetic. Muzica se articulează în mod echilibrat, iar atmosfera evasi-paradisică pe care o zugrăvește transportă auditorul într-un tărâm ireal, aflat la granița dintre sonoritățile muzicii *new-age*

¹ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Seuil, Paris, 1983.

și ale celei ambiental-minimaliste. Astfel, consonantismul armonic și hedonismul sonor sunt două însușiri ale acestui flux muzical proaspăt și bine controlat temporal de către compozitor. De asemenea, în *Dream Space*, sonoritatea pare plastifiată într-o aură de consonanță, curgând asemenea unui râu de vată de zahăr înspre o destinație necunoscută.

Apropo de destinații necunoscute, am câteva amintiri simpatice cu Sorin Lerescu. De regulă, mă laud că am o bună orientare în spațiu. Însă la Visby, în insula Gotlanda, unde eram cu Sorin Lerescu – pe atunci președinte al Secțiunii Naționale Române a Societății Internaționale de Muzică Contemporană (SNR-SIMC) – am avut parte de o surpriză. După ce ne-am cazat la hotel am ieșit să ne plimbăm un pic, cu intenția să ajungem la țărmul mării. Dar nu mai știam încotro e marea. Eu spuneam că e într-o parte, Sorin susținea că e în partea cealaltă. Până la urmă s-a dovedit că el avusese dreptate. Nu m-am lăsat, așa că i-am spus: „Păi dacă suntem pe o insulă, înseamnă că și în partea cealaltă era marea, nu?” Lui Sorin i-a plăcut ideea și a povestit-o apoi cu haz, cu generozitate și simpatie, ori de câte ori venea vorba de festivalul de la Visby.

URMUZICA

Libret și dramatizare
PAVEL PUSCĂȘ

Op. 44

SORIN LERESCU
1996-1998

PROLOG

PROLOG

Tempo in secondi
Una misura = 5"

Inizio

Et. Sopran. 
mp 
mf mp sub.

Handwritten musical score for two parts: **P.I. Super Gp.** and **P.I. Bass**. The score is written on two staves. The top staff, labeled **P.I. Super Gp.**, contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *p*. The bottom staff, labeled **P.I. Bass**, also contains music with notes, rests, and dynamic markings. There are handwritten annotations above the staves, including *mp* and *f*. The score is written in a simple, handwritten style.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is labeled 'Soprano' and the bottom staff is labeled 'Bass'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music features a melody in the soprano part and a bass line in the bass part. The melody includes a trill in the first measure and a fermata in the fourth measure. The bass line includes a trill in the first measure and a fermata in the fourth measure. The score is written in ink on a piece of paper with a horizontal crease.

[illegible]

mp Tranquillo

Carp. *Là in te-put:*

P. J. Garsa *an es-te a de-mut cā:*

Colp. La in-te-put: an es-te a-de-mi-ut cā

Handwritten musical score for 'P. 2. Gears'. The score is written on two staves. The top staff is labeled 'P. 2. Gears' and the bottom staff is labeled 'P. 2. Gears'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is written in a clear, legible hand.

Con variazioni d'intensità ($P \rightarrow 4P$)

Con variazioni d'intensità ($p \rightarrow \infty$)
 Con variazioni d'intensità ($p \rightarrow \infty$)

$\chi^2_{\alpha/2}$ con variazioni d'intensità ($p \rightarrow m$)
 $\chi^2_{1-\alpha/2}$ con variazioni d'intensità ($p \rightarrow m$)
 χ^2_{α}

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of several notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note Bb4. Below the staff, there are handwritten notes in Italian: "con variazioni d'intensità (p → mf)" and "con variazioni d'intensità (p → mf)".

- f -

con variazioni d'intensità (prof)

-4-

Sorin Lerescu, *Urmuzica* (fragment)

Andrei Tănăsescu – parodie și viteză

Pianist de forță, improvizator talentat și compozitor impetuos, Andrei Tănăsescu (n. 1955) și-a concentrat activitatea creatoare din ultimii zece ani pe atitudine ludică, spontaneitate și directete. Impactul lucrărilor sale asupra publicului este unul visceral, incitând la reacție și zâmbet. Trimiterile la muzici diverse, citatele deformate și aplombul



decupajelor polistilistice plasează această muzică în matca postmodernismului, dar o potențează pe aceasta și printr-o infuzie stenică cu câteva elemente de teatru instrumental, ce se pot, în principal, defini ca toane, boacăne sau trăznăi.

O altă însușire a acestei muzici se poate formula astfel: sunetele pianului și combinațiile lor par a constitui materia fundamentală a inspirației compozitorului. Într-adevăr, pianul îl fascinează și îl atrage pe Andrei Tănăsescu către zenitul virtuozității transcendente și nadirul rupturilor stilistice curajoase, astfel încât instrumentul este „răsucit” de compozitor pe toate părțile și „răstălmăcit” în fel și chip: pian și orchestră, pian la patru mâini, pian la șase mâini, trei pian. De asemenea, duhul parafrazelor și improvizățiilor pianistice romantice își găsește calea în muzica lui Tănăsescu, care devine capricioasă și teribilistă în ton, uzând deopotrivă de naivitate și obrăznicie, melancolie și violență, într-o alchimie

sonoră mereu muzicală și riscantă sub raportul gustului estetic. Dar să intrăm ceva mai în amănunt.

Piesă de virtuozitate transcendentală, în genul parafraselor lisztiene sau godowskiene, *Ciuleandra* pentru pian la patru mâini imaginează o călătorie stilistică și variațională în lumea diverselor muzici ale secolului al XX-lea, folosind argumentul apropierei melodicii sale de început de tema *Capriciului 24* de Paganini pentru a crea un interesant joc de oglinzi muzicale și de gesturi pianistice teatrale. Toată lucrarea exultă de simț parodic, energie debordantă, surpriză și umor (deseori marcat de un pseudo-exhibiționism simpatic), utilizând tehnici pianistice din recuzita secolului al XIX-lea cu o maximă intuiție și minimă erudiție. Apropiată de un *performance* ce recheamă în memorie secvențele de desen animat Disney sau Warner Brothers, realizată interpretativ într-o primă versiune de către autor și Mihai Măniceanu, lucrarea constituie o notabilă reușită în cheie parodică, debordând de voie-bună, spirit coregrafico-pianistic și zâmbet estetic.

După cum ne-a obișnuit în creațiile sale pentru pian la mai mult de două mâini, autorul adoptă și în *Das Dreyblatt* (*Trifoiul*) pentru pian la șase mâini o atitudine umoristică și cinematografică vizavi de materialul muzical utilizat, adăugându-i o componentă de *show* vizual și de divertisment. Eclectismul declarat, forma rapsodică, precum și procedeele de citat și colaj sunt cărămizi ale discursului sonor ce pendulează între doi poli previzibili: prezentarea citatului și murdărirea lui. În acest sens, mecanismul gândirii componistice se dezvăluie prin trei etape schematice, reluate aproape manierist: prezentarea ritmului binar, a ritmului ternar și se încheie cu haosul (dezordinea). Asistăm parcă la desfășurarea unei coloane sonore a unui film mut imaginar, dar și la defilarea

unor procedee pianistice uzate, ticuri tehnice prezentate ostentativ, în care chiar poziția pianiştilor unul față de celălalt este implicată.

În bună tradiție iconoclast-postmodernistă, *Toccata* pentru pian și orchestră se constituie ca un paradox componistic, incitând la comentarii suculente și expresii plastice. În fapt, avem de-a face cu un opus frust, fără perdea, macru, care pariază cu credință pe un anume comportament muzical sportiv, în speță pe o virtuozitate plină de un spirit adolescentin, atinsă de voluptatea zborului fără țință, de un duh triumfalist ce coroborează totodată Hollywood-ul comercial-barbar cu euforia activistă materialist-dialectică. Energia și magnetismul debordant al lucrării pornesc dintr-un vertij al vitezei pe care autorul-interpret și-l asumă cu maximă sinceritate. De aici provine solaritatea invazivă a acestei muzici, care parcă încearcă să defrișeze cu lumină un teritoriu umbrit, și în care *happy-end*-ul constituie o obligație presupusă, ce duce cu gândul la o gestică minimalist-festivistă, în același timp afirmativă la nivelul impulsului simfonic și extrem de reținută în ceea ce privește capacitatea de tematizare melodico-armonică.

Construită ca o parafrază postmodernă, lucrarea *Lumea de ieri* pentru trei pianе debordează de energie, talent hermeneutic și fervoare pianistică. Tonul personal al parafrazei captivează încă de la început, iar plăcerea cu care este scrisă partitura răzbate cu prisosință din curgerea firească și sinceră a discursului sonor. Deși pornește de la o structură clasică (chopiniană) pe care plutește suveran, autorul nu se ferește de anumite asumări stilistice (mai mult sau mai puțin brutale) care îi conferă un statut incert muzicii sale: citatele voalate (din muzica lui Chopin sau Offenbach) și distorsionate, prăbușite

într-o isterie pianistică fulguranță, ori tehnicile variaționale și evolutive folosite care reglează raportul dintre substanță și formă – toate acestea sunt relevante la nivelul conceptualizării unei „pastișe oneste” realizate în secolul XXI. Este o încercare de mare amplitudine aceea de a realiza o parafrază contemporană a unei muzici romantice. Iar Andrei Tănăsescu reușește să producă un opus care posedă momente excelente de hedonism sonor, și chiar viziuni și combinații instrumentale inedite.

În zona muzicii de cameră sunt câteva piese pe care Andrei Tănăsescu le-a propus. Dintre acestea, ne vom opri asupra *Duo*-ului pentru flaut și pian, o lucrare în care dispoziția ludică, clovneriile muzicale, caracterul coregrafic, precum și gestualitatea extremă sunt caracteristici definitorii. Aceasta din urmă se reflectă mai ales asupra calității materialului muzical, foarte divers, cuprinzând un ambitus stilistic ce se întinde de la *kitsch* la supraréalism. Scrisă cu nonșalanță, cu talent epic și umor – uneori mai grosier, alteori mai subtil –, lucrarea de față aduce în prim-plan personaje sonore arhicunoscute (bunăoară aluzia la melodia *Mackie Messer*, cunoscută ca *Mack the Knife* din *Opera de trei parale* a lui Kurt Weill, pasaje pianistice de factură lisztiană, „nuages des sons” à la Messiaen) ce dau impresia derulării unei muzici ilustrative pentru un film mut, cu o structură de *puzzle* și plină de gaguri, numere de circ stradal și clișee muzeificate. De asemenea, atitudinea afișată ca „impertinență” vizavi de cum este tratat materialul muzical istoric conotează imaginea unor „palme” prietenești, pașnice date materialului, într-un fel ce amintește oarecum de metoda paranoic-critică a lui Dalí, deși în cazul de față lipsește orice atitudine meta-artistică, autorul restrângându-se la lumea

sonoră *retro*, paradoxală, deopotrivă ușor idilic-câmpenească și ușor zbanghie.

Pe lângă această „cale regală” a ludicului și comicului, muzica lui Andrei Tănăsescu posedă și poteca seriosului și dramaticului. Oratoriul *Luceafărul* pentru soliști, cor și orchestră, pe versurile integrale ale poemului lui Mihai Eminescu, este un exemplu peremptoriu al acestei direcții. Oratoriul se articulează în două mari acte și desfășoară un arsenal melodico-armonic consistent și original, definit prin omogenitate a vocabularului și amprentă tono-modală. Momentele corale și ariile sunt alimentate cu combustibil expresiv de cea mai aleasă simțire, iar răbufnirile culminațiilor transferă discursului sonor calitatea explozivă a firii muzicale a compozitorului.

Pentru a încheia, evoc o întâmplare care mi-a rămas în minte. Eram pe hol, într-o pauză la facultate. Dintr-o sală se auzea de vreo cinci minute un singur acord cântat obsesiv la pian, repetat rapid în *fortissimo*. Cine ar putea repeta în neștire același acord?, m-am întrebat. Am rezistat un timp. Nimic, șuvoiul repetițiilor obsesive nu se oprea deloc. Mi-am luat inima-n dinți și am deschis ușa clasei. Înăuntru era Andrei Tănăsescu, la pian, transpus. A întors capul și m-a văzut. Apoi s-a ridicat și, de parcă și-ar fi cerut scuze, a spus: „Compuneam și eu ceva...”, de parcă era ceva interzis sau, oricum, o joacă.

Mi-a rămas acest episod în memorie. Îl apropii de gestul unei ciocănituri, care ciocăne până reușește să crape scoța copacului. Cred că asta făcea și Andrei Tănăsescu când repeta acel acord: încerca să-i pătrundă scoarța și să-l înghită cu totul în mintea sa de compozitor.

[illegible]

Andrei Tănăsescu, oratoriul *Luceafărul* (fragment)

George Balint și povestea unor aripi



Una din piesele emblematice ale lui George Balint (1961-2019) a fost scrisă pentru șapte clarinete în anii studenției sale și se numește *Povestea unei aripi*. Este inspirată de o povestire fantastică a lui Gabriel García Márquez despre un înger bătrân și bolnav care se regenerează și, în cele din urmă, reușește să își reia zborul spre locul de unde a venit.

Mie această idee mi se pare că traversează întreaga creație și existență a lui George Balint, căpătând putere simbolică și rezumând zbaterea tenace a ființei sale în lupta cu destinul.

L-am cunoscut pe vremea când amândoi eram studenți maestrului Ștefan Niculescu, în anii '80. Impunător, zdravăn și elegant, un „munte de om”, dar și un „om de munte”, George își marca întotdeauna prezența printr-un semn distinctiv, exprimat prin apelativul „coane”. „Ce mai faci, coane? Care mai e strefonarea?”, te întreba el bonom, cu un zâmbet ștrengar în colțul gurii. „Strefonarea” era o altă marcă a lui George, un cuvânt inventat de el. Pentru inițiați, funcționa ca un fel de joker, adică își schimba sensul în funcție de context. Ba chiar, uneori, dacă nu găseai cuvântul potrivit a ceea ce vroiai să exprimi, mergea și „strefonarea”, că oricum celălalt înțelegea ce vroiai să spui: „ce strefonare!” sau „conu' s-a strefonat!”.

până la parafraza vetero-testamentară „strefonarea strefonărilor, totul este strefonare!”.

După anii de studenție am plecat fiecare în stagiul, el la Lehliu, eu la Slobozia. Apoi a venit revoluția din decembrie '89 și fiecare ne-am întreprins spre alte zări. Eu am plecat la bursă în Austria, el a ajuns consilier la București în Ministerul Culturii, apoi cariera sa dirijorală a înflorit (ani de-a rândul a fost discipolul lui Constantin Bugeanu), dublată fiind de cea managerială, ca director artistic al Operei Naționale București.

Nu ne întâlneam foarte des, dar când o făceam, mai ales acasă la maestrul Niculescu, pe care-l vizitam periodic pentru a ne hrăni spiritual și intelectual, veneam apoi cu tramvaiul spre casă și discutam înfocat despre Piaget, Ruwet, Heidegger și Jankélévitch sau ce mai citisem în ultima vreme. Avea un fel alambicat de a vorbi încă de atunci. Inventea termeni și concepte. Eu nu prea eram de acord cu acest fel de a „face gândire despre muzică”. Îl găseam prea ermetic. Îi spunem mereu: „George, nu mai inventa atâtea termeni. O să ajungi să îi înțelegi doar tu. Nu poți să te mărginești la terminologia existentă?” Apoi am citit cartea *Ce este filosofia* de Gilles Deleuze și Félix Guattari¹ și mi-am schimbat părerea. Cei doi filosofi francezi susțin tocmai că filosofia este invenție de concepte. Deci George avea și el dreptatea lui. El inventa concepte pentru că modul său de gândire original îi cerea să o facă. Mai haios era că multe dintre aceste concepte pe care le vehicula conțineau și o mare doză de umor voluntar. Îi plăcea la nebunie să inventeze concepte ce sună provocator, sunt pe

¹ Gilles Deleuze și Felix Guattari, *Ce este filosofia*, Editura Pandora, Târgoviște, 1998.

muchie, dar au avantajul că sunt goale de sens și pot fi încărcate cu semnificații precise.

Apoi, cumva, s-a declanșat cumplita sa boală și am remarcat treptat evoluția acesteia. Țintuit într-un scaun cu rotile, s-a luptat eroic în fiecare moment cu inerția delăsării, vâslind cu încăpățănare împotriva degradării fizice printr-o atitudine de asumare intelectuală de anvergură (scriind cărți de estetică și articole de mare profunzime analitică), afirmându-și cu impetuozitate energia creatoare reflectată într-o pletoră de lucrări în toate genurile (operă, oratoriu, concerte, muzică simfonică și de cameră, lieduri și coruri) și reflectând cu îndârjită pasiune asupra aspectelor diverse ale mentalității contemporane, editorialele și interviurile sale fiind mărturii ale ancorării autentice în realitatea social-politică și culturală.

Întâlnirile noastre săptămânale de la Biroul de muzică instrumentală și multimedia al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România au fost, cu siguranță, atât pentru George, cât și pentru mine, unele dintre cele mai intense momente de comuniune sufletească pe care le-am avut, împărtășindu-ne ideile estetice, apreciind valoarea artistică a unor opusuri supuse analizei, căutând să definim inefabilul poetic al fiecărui opus cercetat și să ne precizăm, treptat, poziția vizavi de anumite muzici. Aceste întâlniri mi-au relevat un George Balint exuberant, dar totodată incredibil de încercat de viață, de durere și suferință, care reușea să treacă dincolo de calvarul propriu și să se înalțe la idei și cuvânt. Comentariile sale, pe care le notam cu nesaț și apoi le preluam în referatele pe care le redactam asupra fiecărei lucrări ascultate, erau de o uluitoare precizie și totodată de o mare cuprindere intelectuală. Uneori mă distram tacit inventând câte un concept nou, știind că îi va face plăcere și va elibera un râs sănătos și generos, iar atunci George îmi șoptea „Coane...” și îmi

facea semn cu ochiul. Cu alte cuvinte, „bravo, te-ai dat pe brazdă, așa-mi place!”

Un tur de orizont asupra creației sale componistice și teoretice va scoate la lumină cu siguranță câteva trăsături specifice. Balint captează icaștica formală de la maestrul său¹ și o interpretează componistic într-un stil ce conjugă contrastant lirismul cu narativul, melodia cu ritmul, cromaticul cu diatonicul, sistemul ritmic *parlando-rubato* cu cel *giusto-silabic* (și cu un aport *aksak* nelipsit, tipic muzicii sale). De la viziunile angelice populate de păsări, constantă a imaginarului lui Balint, precum *Povestea unei aripi* pentru șapte clarinete (1985), *Un singur copac și atâtea păsări* pentru opt clarinete, percuție povestitor și bandă (2010), *Îngerul-Stol* pentru vioară și cor mixt (2014), la tonul teluric și frământat din cvartetul de coarde *Sineion* (2013) și piesa pentru orchestră *Telos* (2010), și până la transgenurile ciudate precum cvasi-opera modulară intitulată *MAIISM – Moduri de Așteptare, Imnuri, Istorie și Sunete Muzicale* (2012) ori poemul pentru gonguri și orchestră *de-sine în cu-Sine* (2017), George Balint proporționează cu exactitate structurile sonore și articulează strategic, menținând cu justă măsură în compozițiile sale raportul *cantitate-de-idei-pe-cantitate-de-timp*.

Nu pot să nu relievez aici „vânătoarea” lui George Balint pentru titlurile lucrărilor, în care credea și la care investea eforturi considerabile de a găsi variantele cele mai bune, mai inspirate și mai adecvate conținutului muzical: de la cele neaoșe, inspirate din folclorul românesc, precum *Zî* pentru

¹ „În preajma lui respiram metafizic și, totodată, simțeam cum spiritul mi se purifică; dobândeam claritate.”, în Andra Apostu, „De vorbă cu George Balint”, *Revista Muzica* nr.8/2016, p.6.

soprană, vioară, violă și pian și *Dai corinde* pentru două chitare, până la cele filosofice de tipul *Ortus Novorum Athenas* pentru harpă, orchestră de coarde și percuție, de la jocurile de cuvinte precum *Bontrom*, *sunetul furat* pentru trombon și ansamblu, până la poetic-ermeticele *de-sine în cu-Sine* pentru gonguri și orchestră sau *Îngetul-stol*, un opus pentru vioară solo și cor a cappella, cântat în primă audiție cu un enorm succes la Melbourne, în Australia, de către corala *Astra* dirijată de John McCaughey, o lucrare finală ce pecetluiește un destin aflat sub semnul îngerescului. Și pentru că tot am amintit aceste opusuri, să zăbovim puțin asupra lor și să le comentăm conținutul muzical.

Să începem cu filonul folcloric, care este prezent în fiecare piesă a lui George Balint, într-o măsură mai mare sau mai mică, fie ca doinire *parlando-rubato*, fie ca energie *giusto* sau *aksak*. De pildă, *Zî* pentru soprană, vioară, violă și pian – purtând un titlu enigmatic și șui în același timp – mizează pe virtuozitate vocală, diversitate de scriitură și dramatism. Lucrarea devine convingătoare printr-o judicioasă împărțire a timpului, prin originalitatea materialului utilizat, prin muzicalitate și complexitate. O anumită naivitate profundă, ce coboară parcă din folclorul copiilor, combinată cu o sonoritate ce face aluzie la hăulitul oltenesc, o scriitură eterofonică lineară, dar și o organizare modală eficientă și conturată sunt caracteristici ce individualizează acest opus plin de expresivitate și nerv. În același bazin stilistic, duetul de chitare *Dai corinde* are o formă tripartită ce izvorăște dintr-o expresie stenică și vioaie, caracteristici ale unui opus foarte reușit, ce ar merita să intre în repertoriul chitaristic național și internațional. Constanta trepidație ritmică – fie în sistem *giusto*, fie *aksak* – conferă un flux sonor mereu proaspăt și interesant de urmărit.

Sugestiile de colind aduc un parfum hibernal decantat, definit geografic în zona autohtonă, iar timbralitatea, dublată de controlul armonic permanent și subtil, creionează un traseu coloristic conturat cu mult rafinament, pricepere și adecvare tehnic-instrumentală.

Filonul poetic și filosofic este majoritar în creația lui Balint. Dacă ar fi să telescopăm doar câteva opusuri, atunci am putea alege trei. *Note de primăvară* pentru soprană, vioară și pian, miniaturi pe versuri de George Bacovia, un poet drag autorului, sunt bijuterii ale genului, caracterizate de o scriitură complexă, virtuozitate instrumentală și prospețime a expresiei. Explozia primăvăritică bacoviană este surprinsă printr-o timbralitate inedită și momente de profundă simțire, ce denotă o intuiție muzicală infailibilă. Apoi, *de-sine în cu-Sine* pentru gonguri și orchestră propune un poem concertant ce se naște dintr-o idee clară și bine definită, strategic articulat, excelent proporționat și perfect calibrat în timp, condus cu mână de maestru. Există trei puncte de interes în această piesă: a) gongurile; b) organizarea înălțimilor; c) pendularea între sistemele ritmice parlando-rubato și giusto-silabic (cu un aport aksak nelipsit, tipic muzicii lui Balint). Relieful deal-vale – reflex al conceptului blagian arhicunoscut de spațiu mioritic – străbate arhitectura narativă a piesei ca un fir roșu, în care, în mod indubitabil, apariția poemului vorbit pe bandă reprezintă punctul culminant. Stranietatea, ineditul și expresivitatea sunetelor emise pe tam-tam, la început și la final, captează interesul la maxim, iar balansul între solist și orchestră este unul ideal, simțit și redat cu mare profesionalism și talent. În fine, printre opusurile târzii se numără și serenul *Ortus Novorum Athenas* pentru harpă, orchestră de coarde și percuție, deopotrivă poem simfonic și concert programatic, care

generează un flux bazat pe o succesiune de episoade narative, propunând posibile ipostaze ale unui personaj delicat, spiritualizat și subtil, întruchipat de harpa solistă. Coerența, luminozitatea și transparența discursului sonor sunt potențate de pendularea între modalismul diatonic și cel cromatic, răsărind într-un mod lejer și liber. De extracție neoimpresionistă, piesa conține momente de transluciditate melodică și vrajă sonoră limpidă, ce aduc cu sine intenția de a restaura frumosul, într-o încercare elegantă de a găsi coerența prin fragmentaritate.

Nu în ultimul rând, filonul ludic răsare vârtos în creația lui Balint, semn al unei minți puternice pentru care simțul umorului nu a încetat niciodată să-și exercite atracția și magia, în pofida multor suferințe, răscruci și cumpene destinale pe care autorul le-a îndurat și depășit. Totuși, în pofida titlului glumeț, *Bontrom, sunetul furat* pentru trombon și ansamblu cameral este o lucrare serioasă. Precizată stilistic și estetic, lucrarea beneficiază de o scriitură instrumentală foarte eficientă și bine condusă. Stilul personal al autorului, provenind din surse diverse (în care originea folclorică este cea mai transparentă), este încheșat și se ipostaziază în controlul formei, al conducerii melodice (se remarcă melodia solistului din registrul înalt), al temperaturii modale, al lumii ritmice pendulând între ostinato și magmatic, al coloristicii evasi-orchestrale a ansamblului utilizat, al expresiei ce trece de la bucolic la grotesc și de la glumeț la tragic tânguitor.

Întreaga creație a lui George Balint relevă o temeinicie a gestului componistic și o aplecare pasionată asupra aspectelor tainice ale facerii operei. Astfel, de la „povestea unei aripi” la „îngerul-stol”, George Balint plutește prin muzică și concept cu grație, seninătate și profunzime. Aripile sale sunt acum întinse,

strălucesc orbitor în lumina Timpului, ducând cu ele un suflet curat, curajos și mult prea-încercat. Devenit „un punct imaginar în zare, deasupra mării”, după cum își termină Gabriel García Márquez povestirea în care relatează întremarea și plecarea îngerului bătrân, simțim dintr-odată un dor de a-l mai avea încă aproape și o nevoie neostoită de a-l întreba în șoaptă: „Ce mai faci, coane?”

289 *mf*

Vln. *mf* *p* *f*

S. *mf* *f* *p* *f*

M.S. *mf* *f* *p* *f*

T. *mf* *f* *p* *f*

Bar. *mf* *f* *p* *f*

Gu-da gu da ghe - o re-gu de Ra gu da ghe ra-o. re gu de Ru ga-da-ghe-ra - go... ra-ga-du Ru-ga

George Balint, *Îngerul-Stol* (fragment)

Cu Nicolae Teodoreanu, despre fulgi și fulgere

După studiile de compoziție cu Anatol Vieru și Ștefan Niculescu și succesive specializări la Viena și Berlin, Nicolae Teodoreanu (1962-2018) se preocupă îndeaproape de obținerea unor sonorități electronice rafinate, originale, prin programul *Csound*, în piese pentru mediu electronic precum *Hău Zăbavă* (2005), *Zumzet* (2013) și *Greieri și clopote* (2015). Buna măsură și



cuviință se reflectă în aceste opusuri printr-o migălosă cu arsenalul unor *soft-uri* muzicale complexe. Sonoritățile aerate, provenind din surse naturale filtrate cu mijloace electronice într-un mod eficient și cu gust, relevă o dimensiune delicată, sensibilă și frumoasă a existenței, îmbrăcând fin configurațiile gestuale și transfigurând rafinat concretețea surselor într-un ambient bine proporționat temporal.

Pe lângă experimentele și piesele de muzică electro-acustică, creația sa se articulează și pe coordonate acustice, conținând cantata *Imnele iernii. Cântări la Nașterea Domnului*, un concert pentru violă și orchestră, două cvartete de coarde și alte câteva piese de muzică de cameră și lieduri.

Dominanta creației sale însă o reprezintă preocuparea de a folosi, stiliza și redimensiona cântarea bizantină, apelând chiar la psaltii pentru a genera un limbaj muzical convingător și sensibil. Astfel, multe din piesele lui Teodoreanu pornesc de la paradigme culturale diferite, ajungând să se întâlnească undeva la mijloc, după cum interesant se exprimă compozitorul într-o auto-prezentare a piesei *Variațiuni-Varis* pentru bariton (protopsalt) și ansamblu instrumental:

Problema este de a pune în ecuație o muzică ce cultivă cu precădere exactitatea notației, construind totul pe notă și pe metru (muzica europeană), cu o muzică aflată sub semnul indeterminării detaliului, uneori și structurii, o muzică ce se construiește pornind de la un sunet flexibil, de la o ritmică elastică, de la formule melodice prestabilite (muzica psaltică). În dialogul dintre cele două partide, fiecare va face drumul către celălalt, psaltul va cultiva latențele modulatorii ale glasului VII, fragmentând discursul până la notă și atonalitate, în timp ce instrumentiștii își vor împropria tehnica de «ison» și un anumit exercițiu improvizatoric plecând de la formule ritmico-melodice date.¹

Lumea muzicii bizantine este reconstruită cu rafinament, cu atitudine pioasă, monumentalitate, intenție stilistică cuprinzătoare și muzicalitate în cantata *Imnele iernii. Cântări la Nașterea Domnului*. Teodoreanu conjugă aici un conținut predominant liturgic creștin-ortodox cu un vocabular stilistic neomodal. Totodată, alege să combine două strategii structurale: o strategie simplă, bazată pe alternanțe de secțiuni bine definite, și una complexă, centrată pe suprapuneri, în

¹ Prezentarea autorului în Caietul-program al festivalului Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, edit. de Dan Dediu, București, 2019, p.17.

finalul lucrării. Diversitatea stilurilor îmbinate cu profesionalism, dar mai cu seamă opțiunea pentru melosul de tradiție bizantină plasează piesa pe o orbită istorică în care nume ca Paul Constantinescu și Ștefan Niculescu, dar și un oarecare arhaism vocal pe filiera Aurel Stroe, sunt repere constante și înaintași.

În domeniul cameral, *Cvartetul de coarde nr. 2* este un opus de succes, fiind structurat în trei părți ce amorsează o evoluție de la diatonie la cromatism și înapoi, sau de la armonie la inarmonie și înapoi. Cvartetul este construit pornind de la trei paradigme: eterofonia (partea I, cu canonul diatonic), omofonia (cu agregatele de cvinte perfecte) și aleatorismul controlat (ce străbate, discret, dar insistent, întreaga piesă). Menținut la o temperatură consonant-pozitivă, din punct de vedere expresiv cvartetul înfățișează o lume ce degajă blândețe, luminozitate și chiar gingășie a simțirii, înfățișându-ne un tărâm frumos, calofil și domestic, în care tihna și reflecția sunt valori cardinale. Lipsa contrastelor mari (sub formele mâniei sau răutății), asumarea unei economii de mijloace componistice și dezvoltarea potențialităților acestora într-un discurs muzical eficient și sigur, fac din acest opus un exemplu de creație atipică, originală și hotărâtă, ce-și trage seva dintr-o anumită atmosferă smerită, demnă de mozaicurile cu păsări bizantine.

De asemenea, *Muguri și flori* pentru două viole este o mică bijuterie muzicală ce contopește eficient esențe ale arhaicității românești – atmosfera antonpannescă, spiritul bizantin, ornamentica folclorică, eterofonia – cu expresii ale modernității instrumentale (flageolete, microtonii, tehnici extinse), într-un periplu variațional ce amintește de principiul chaconei. Creșterea organică și simbolică de la mugur la floare este surprinsă în inefabilul ei cu o delicată simțire și o

direcționare exemplară a discursului sonor al acestei miniaturi de colecție.

Fântâna tinereții pentru flaut, violoncel și live electronic este inspirată de un tablou al pictorului german medieval Lukas Cranach, iar muzica sugerează cu imaginație, încă de la început, o transfigurare lăuntrică, folosindu-se de metafora înfrumusețării treptate, un fel de „tinerețe fără bătrânețe”, vis utopic și discutabil din punct de vedere metafizic. Reperabilă la o estetică a anilor '60, utilizând un arsenal de sunete nedeterminate, tehnici improvizatorice și aleatorism controlat, lucrarea prezintă inițial „fotograme” ale obiectelor sonore preluate electronic din sursa acustică a flautului și violoncelului, apoi le combină și transformă *live* cu simț al formei, cu economie de mijloace și cu rafinament al sonorității. Nefiind o muzică spectaculoasă, ci mai degrabă una contemplativă, ea pune accent pe o lină transformare a elementelor sonore de pornire, explorând zona hieraticului cu moderație și constanță. O remarcă specială merită finalul, care ridică temperatura emoțională prin sonorități irizate, ce sugerează „preajma” metaforei constituite de imaginea fântânii tinereții. O utopie sonoră, minuțios notată la nivelul acțiunilor instrumentale și a algoritmilor electronici, un exemplu de profesionalism într-un mediu instrumental bivalent, deopotrivă acustic și electroacustic.

Stilul melismatic, derivat din cântarea papadică bizantină, devine prim-planul mai multor opusuri. Spre exemplu, *Heterofonie* pentru 3 blockflöte utilizează câteva vocabule arhaice în stil melodic melismatic, prin aplicarea simplă și eficientă a tehnicii eterofonice. Cele câteva figuri melodice creează un discurs muzical ce alternează eficient între noduri și ventre formale (sunete ținute și figurații rapide, ca un

omagiu adus tehnicii niculesciene), sporind numărul de sunete și introducând un demers evolutiv ce culminează în final. Astfel, piesa se poate defini drept o incantație serenă ce utilizează cu acuratețe o tehnică *transformațional-acumulativă*.

Reținută și prietenoasă, muzica lui Nicolae Teodoreanu este asemenea creatorului ei. Se ascultă ușor și cu plăcere. Are, cum ar spune Milan Kundera, o „ușurătate a ființei” care-i dă eleganța fulgilor de zăpadă. Și totodată o ții minte ca pe-un fulger.

[illegible]

Nicolae Teodoreanu, *Muguri și flori* (fragment)

Index de nume

A

Andrei, Cristina, 11
Anghel, Irinel, 8, 128
Angi, Ștefan, 96
Apostu, Andra, 169, 197
Artaud, Pierre-Yves, 162
Avram, Ana-Maria, 118

B

Bach, Johann Sebastian, 23, 43, 52,
91, 94, 99, 124, 125, 147, 158,
168
Balint, George, 6, 8, 21, 194, 196,
197-201
Barbu, Ion, 130
Bartók, Bela, 21, 33
Beethoven, Ludwig van, 18, 34, 35,
39, 61, 132
Bellini, Vincenzo, 168
Bentoiu, Pascal, 5, 8, 12, 13, 16-18,
82-86, 88, 97, 128
Berio, Luciano, 35
Blaga, Lucian, 108, 141, 144, 146
Borges, Jorge Luis, 51
Boulez, Pierre, 23, 62
Braudel, Fernand, 58, 60
Brâncuși, Constantin, 32, 90
Brânduș, Nicolae, 5, 8, 130-133
Bruckner, Anton, 67
Bugeanu, Constantin, 195
Bulgakov, Mihail, 58
Buzzati, Dino, 149

C

Cantemir, Dimitrie, 168
Caragiale, Ion Luca, 132, 146, 150
Caroli, Mario, 162
Carroll, Lewis, 138
Castaneda, Carlos, 116
Cazaban, Costin, 22

Cârnecki, Carmen, 8
Ceaikovski, Piotr Ilici, 18, 132
Ceașescu, Nicolae, 59, 148
Cezar, Corneliu, 118
Chopin, Frédéric, 190
Ciobanu, Maia, 128
Ciulei, Liviu, 90
Coman, Nicolae, 5, 93-95
Constant, Marius, 22
Constantinescu, Paul, 142, 144, 204

D

Dawkins, Richard, 27, 30
Dănceanu, Liviu, 6, 8, 21, 121, 128,
164, 168, 169, 171-173, 175,
176
de la Rue, Pierre, 52
Debussy, Claude, 52, 163
Dediu, Dan, 1, 3, 4, 11, 21, 67, 72,
83, 105, 106, 125, 128, 180, 203
Deleuze, Gilles, 09, 195
Deliège, Célestin, 62
Derrida, Jacques, 107
Dima, Gheorghe, 177, 181
Dinescu, Violeta, 128
Drăgan, Mircea, 90
Dumitrescu, Iancu, 118
Dylan, Bob, 121

E

Eliade, Mircea, 130
Ellington, Duke, 166
Eminescu, Mihai, 71, 90, 97, 130,
131, 144, 192
Enescu, George, 3-5, 11-19, 23, 30,
33, 82, 85, 97, 126, 128, 140-
142
Eratostene, 56

F

Feldman, Morton, 136
Flaubert, Gustave, 51
Forte, Allen, 55

G

García Márquez, Gabriel, 194, 201
Georgescu, Corneliu Dan, 5, 25, 50,
51, 118, 119, 123-129, 133
Gesualdo, 44, 51
Gheciu, Radu, 33, 34
Gheorghică, Nicolae, 7
Glodeanu, Liviu, 21, 128, 151
Goya, Francisco de, 72, 74
Grigoriu, Theodor, 5, 8, 23, 27, 87-
92
Grothendieck, Alexander, 45, 49
Guattari, Félix, 195

H

Haas, Georg Friedrich, 118
Haşdeu, Iulia, 90
Heidegger, Martin, 49, 195
Hindemith, Paul, 91
Hoffman, Alfred, 181, 182
Horia, Vintilă, 71
Hrisanide, Alexandru, 22, 128

I

Ieronim, Ioana, 185
Ioachimescu, Călin, 5, 8, 21, 154-
157, 159, 160
Ionesco, Eugène, 132
Iorga, Nicolae, 90
Iorgulescu, Adrian, 5, 7, 26, 146-
148, 150, 151, 153, 154
Ives, Charles, 43, 51, 56, 136

J

Jankélévitch, Vladimir, 185
Joyce, James, 51
Jude, Radu, 101

K

Kagel, Mauricio, 23, 131
Kant, Immanuel, 115
Kientzy, Daniel, 155
Kundera, Milan, 206
Kurtág, György, 182

L

Lerdahl, Fred, 118
Lerescu, Sorin, 6, 8, 184-187
Ligeti, György, 20, 21, 29, 172
Lorca, Federico García, 146
Lotti, Antonio, 46, 52, 54
Lupu, Olga, 23, 26, 33, 123

M

Mahler, Gustav, 15, 47
Maiakovski, Vladimir, 32
Mann, Thomas, 117
Marbe, Miriam, 8, 58, 88, 128
Măniceanu, Mihai, 8, 189
McCaughy, John, 198
Messiaen, Olivier, 85, 191
Meşianu, Lucian, 118
Miereanu, Costin, 22, 26
Mitrea-Celarianu, Mihai, 22, 118
Moldovan, Mihai, 128, 151
Montale, Eugenio, 94
Morgenstern, Christian, 180
Mozart, Wolfgang Amadeus, 52, 94,
164
Munteanu, Viorel, 5, 140-145

N

Nemescu, Octavian, 5, 8, 103, 104,
107, 108, 110-113, 116-122,
165
Niculescu, Ştefan, 5, 8, 20-27, 29,-
31, 42, 88, 128, 142, 155, 169,
173, 174, 194, 195, 202, 204
Nono, Luigi, 91

O

Offenbach, Jacques, 190
Olah, Tiberiu, 5, 8, 22, 23, 27, 32-40, 42, 88, 128, 151
Ovidiu, 91

P

Paganini, Niccolò, 101, 189
Pan, Hwang Long, 133
Pann, Anton, 89, 91
Parmenide, 49
Pavić, Milorad, 159
Penderecki, Krzysztof, 21
Perlea, Ionel, 91
Pérotin, 52
Perse, Saint-John, 94
Piaget, Jean, 195
Platon, 23
Poe, Edgar Allan, 130
Pop, Adrian, 6, 26, 177-183
Popa, Aurelian-Octav, 32
Popovici, Fred, 118
Prigogine, Ilya, 49
Proust, Marcel, 51
Pukette, Miller, 61
Puşkin, Alexandr, 58

R

Raţiu, Adrian, 8, 88
Ravel, Maurice, 73
Rădulescu, Horaţiu, 118, 155
Rihm, Wolfgang, 35, 151
Rilke, Rainer Maria, 75, 181
Rimski-Korsakov, Nikolai, 18
Rotaru, Diana, 8, 21
Rotaru, Doina, 5, 8, 133, 161, 162, 163, 165, 166, 167
Ruwet, Nicolas, 195

S

Sandu-Dediu, Valentina, 7, 11, 20, 127, 155
Satie, Erik, 43, 51, 185

Schloezer, Boris de, 23
Schubert, Franz, 33, 67
Schumann, Robert, 70
Servien, Pius, 94
Shakespeare, William, 100
Sloterdijk, Peter, 107
Stan, Luana, 26, 29
Stănescu, Nichita, 94
Stockhausen, Karlheinz, 85, 112
Strauss, Richard, 67
Stravinski, Igor, 61, 73, 142
Stroe, Aurel, 5, 22, 43-47, 49-54, 100, 128, 137, 204

S

Şnitke, Alfred, 70
Şostakovici, Dmitri, 70, 91
Ştefănescu, Ion Bogdan, 158, 162
Şandor, Paula, 181

T

Tănăsescu, Andrei, 6, 188, 191, 192, 193
Teodoreanu, Nicolae, 6, 8, 110, 202, 203, 206
Thom, René, 44, 49
Toduţă, Sigismund, 96

T

Țăranu, Cornel, 5, 22, 96, 97, 99-101

U

Ungaretti, Giuseppe, 94

V

Verdi, Giuseppe, 168
Vian, Boris, 165
Vieru, Anatol, 5, 8, 22, 55-57, 62-66, 68-72, 74-76, 78-81, 88, 128, 131, 184, 202
Vivier, Claude, 21, 118

Vlad, Roman, 140, 142

Vlad, Ulpiu, 5, 128, 135, 136, 138,
139, 141

Vosganian, Mihaela, 8

W

Wagner, Richard, 18, 67

Webern, Anton, 33

Weill, Kurt, 191

Witt, Karsten, 20

Orice carte este rezultatul unor întâlniri mai mult sau mai puțin astrale. Cartea pe care o țineți în mână nu face excepție. Ea răsare ca rod al unor reflecții subiective, priticite în ore de ascultare și meditație, înțelegere și formulare, rafinare și stilizare, pe care autorul rândurilor de față le-a petrecut, în ultimii treizeci de ani, în compania creațiilor muzicale românești.

La ce bun acest volum? Nu aș fi petrecut timpul mai bine scriind la propriile compoziții? Probabil că da. Dar dacă totuși am preferat să aștern aceste gânduri pe hârtie, în vremuri de pandemie, sper că am făcut-o într-o câteva intenții benefice. Mai întâi, am făcut-o pentru a învăța de la alții. Apoi, am făcut-o pentru a-mi clarifica mie însumi ceea ce am învățat de la ei sau ceea ce îmi pare că am învățat de la ei. În cele din urmă, am făcut-o pentru a lansa câteva concepte, intuiții și viziuni despre muzica românească și transformările ei: bune, rele, contestabile, detestabile, „înghițibile”, se va vedea. Cum se potrivesc ele cu gândurile compozitorilor în cauză și cu ideile lor m-a interesat mai puțin. În primul rând m-a interesat să fiu onest cu mine însumi și să privesc dintr-o perspectivă necruțătoare, însă cu multă înțelegere și dedicație. M-am gândit tot timpul: „Cum aș putea să-i explic unui străin această muzică?”, prin ce concepte și sintagme? Astfel am ajuns la soluțiile pe care vi le propun în aceste texte. (Dan Dediu)



ISBN 978-973-42-1225-5

ISMN 979-0-69491-230-7