

VALENTINA SANDU-DEDIU

**MUZICA ROMÂNEASCĂ
ÎNTRE 1944-2000**

Colaborator principal: Antigona Rădulescu

Coperta: Aurora Dediu

Foto coperta: Iosif Király – “Indirect”, 2002

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

SANDU-DEDIU, VALENTINA

Muzica românească între 1944-2000 / Valentina Sandu-Dediu. - București :

Editura Muzicală, 2002.

280 p.; 17x24cm

Bibliogr.

Index

ISBN 973-42-0298-7

78 (498) “1944/2000”

VALENTINA SANDU-DEDIU

**MUZICA ROMÂNEASCĂ
ÎNTRE 1944-2000**

Colaborator principal: Antigona Rădulescu

EDITURA MUZICALĂ
București, 2002

Colectiv de colaboratori:

Ștefan Firca (mici portrete de compozitori), Oana Drăgulescu, Patricia Firca, Monica Grigore, Ruxandra Marinescu (fișare de bibliografie a Revistei *Muzica*, Index)

Cuprins

Introducere.....	7
------------------	---

PARTEA I: ISTORIE ȘI IDEOLOGIE MUZICALĂ: 1944-2000 (VSD)

1. Impactul ideologiei asupra creației muzicale între 1944-1965.....	11
- 1944-1954: Tranziții, consolidări și presiuni ideologice.....	14
- 1954-1965: Ascensiunea unei generații componistice valoroase....	21
2. Modalități de supraviețuire a muzicii românești sub dictatura comunistă, în perioada 1965-1989.....	30
- 1965-1977: deschideri și închideri.....	33
- 1977-1989: accente ideologice.....	38
3. 1990-2000: “Deceniul tranziției” din societatea românească reflectat în creația muzicală.....	43

PARTEA A II-A: ATITUDINI STILISTICE ȘI OPȚIUNI ESTETICE

1. Investigații teoretice – fundamente ale unor sisteme componistice (AR & VSD).....	52
2. Schiță asupra tematicii compoziției românești. Tradițiile orale ca surse componistice (VSD).....	72
- Dimensiunea sacrului și tradiția bizantină: cenzura ideologică a muzicii sacre (73); expresia sacră în muzica nouă (77); surse bizantine – de la citatul muzical la prelucrarea sa (86); recuperarea originilor sacre ale muzicii (88)	
- Surse folclorice și transfigurarea lor: tradiții europene și intonații ale muzicii populare românești (91); tradiții arhaice – pentatonie, eterofonia, folclorul planetar (100); tradiții rituale și magice (113); etosul folclorului muzical românesc (118); tradiții populare regionale (121).	
- Tradiții muzicale orale în genul coral.....	134

3. Atitudini componistice tradiționale, moderne, de avangardă, postmoderne (VSD).....	143
- Modernul moderat.....	144
- Modernul radical: muzica și matematica (160); tehnici seriale, neomodale, concepții asupra aleatorismului (174); muzica pe armonicele sunetului și muzica electronică (191)	
- Atitudini extreme: avangarda ca perpetuu experimentalism și muzica “retro”.....	196
- Posibile repere ale postmodernismului muzical românesc.....	205
4. Tânăra generație de compozitori: o perspectivă (AR).....	210
<i>Anexa: Mic lexicon de compozitori români (VSD, Șt.F., AR).....</i>	218
<i>Bibliografie.....</i>	262
<i>Index.....</i>	273

INTRODUCERE

Impulsul pentru scrierea acestei cărți, precum și un sprijin masiv – din toate punctele de vedere – a venit din partea unor prieteni germani. Am reușit, datorită lor, să privesc mai realist statutul actual al muzicii românești, să-mi racordez propriile-mi perspective și obsesii la curente de idei europene.

Voi începe doar prin a spune că am fost crescută – justificat, de altfel – în complexul de împrejurări al unei culturi muzicale europene relativ tânără și izolată geografic. Sincronizarea cu occidentul (cu avangarda, în cazul perioadei de care mă ocup), dar și manifestarea propriei originalități, adesea neluată în seamă de același occident: iată temele discutate și rediscutate în România. Aceasta în ceea ce privește ideologia artistică. Politicul își are și el locul bine stabilit, chiar dacă nu întotdeauna subliniat, într-o astfel de viziune. Izolarea impusă timp de aproape 50 de ani de comunism a determinat forme artistice specifice, de colaborare cu sistemul, dar și de o tăcută frondă prin adoptarea unor orientări muzicale oficial interzise. Toate acestea sunt binecunoscute în întreaga cultură a fostului bloc est-european, iar similitudinile între ruși, polonezi, unguri, est-germani și români sunt adesea frapante. Paradoxal este faptul că, în anul 2000, am prospectat asemenea similitudini în biblioteci la Berlin, ceea ce demonstrează doar că accesul la informație nu s-a schimbat spectaculos în România, din 1990 încolo.

Am încercat să păstrez un ton obiectiv – este ceea ce-și propun majoritatea autorilor într-un astfel de demers de sinteză, convinși fiind însă de relativitatea obiectivității proprii. Poate că un cititor german (cartea de față fiind în curs de tipărire în limba germană) va simți uneori o tentă „patriotică” mai pronunțată a expunerii, iar unul român ar putea dori mai multă elocvență în promovarea „specificului românesc”. Majoritatea compozitorilor citați în carte o vor citi-o, probabil, nu întotdeauna mulțumiți. Este un risc asumat voluntar, odată luată hotărârea scrierii unui astfel de volum.

Trebuie precizat însă de la bun început faptul că noi toți cei ce am colaborat aici ne situăm inevitabil într-o tradiție muzicologică românească. Aceasta a dezvoltat o terminologie și o perspectivă care poate apărea uneori drept stranie unui receptor occidental. Am încercat însă permanent a ne racorda și la conceptele muzicologiei moderne, mai ales la aceea ce tratează muzica nouă: în acest sens, rămân tributară lui Hermann Danuser și indirect lui Theodor Wiesengrund Adorno, de pildă adoptând categorii precum „modernul moderat” și „modernul radical”, cu care cititorul român nu e în general familiarizat.

Multe din ideile cuprinse în conținutul propriu-zis al cărții pot suscita, în egală măsură, reacții adverse. E dificil de a lămuri implicațiile subtile ale ideologiei comuniste în compozițiile ultimilor 50 de ani, sau în ce măsură aderarea compozitorilor la avangardă înseamnă sau nu o rezistență în fața

regimului opresiv (a se vedea Partea I a cărții). Apoi, însăși relativizarea conceptului de avangardă în muzica actuală, după experiențele postmodernismului, este caracteristică și unei bune părți a muzicii românești. Mai este oare avangardist în anul 2002 un compozitor care nu a reușit să iasă din mecanismele de gândire ale avangardei anilor '60?

Categoriile pe care le-am propus pentru ordonarea și clasificarea unui material atât de vast (în Partea a II-a a cărții) nu au fost intenționate drept un “pat al lui Procust”. De fapt, nu cred că se poate vorbi despre “clasificări” în sensul unui tratat cu ramificații și subsecțiuni precise. Am încercat mai degrabă să observ versatilitatea creației artistice: un compozitor nu poate fi anexat (decât în foarte puține cazuri) unei singure orientări.

Ajung, în fine, la secțiunea preferată a unei introduceri de carte: mulțumirile. Nu aș fi avut curajul să încep un astfel de demers fără un masiv sprijin din partea unor instituții germane. Fundația *Ernst von Siemens* din München a finanțat proiectul pe care l-am schițat în 1998, la îndemnul și cu ajutorul unui bun prieten de la Wissenschaftskolleg zu Berlin (Institute for Advanced Studies), dr. Reinhart Meyer-Kalkus. Lui îi datorez de asemenea nenumărate discuții în contradictoriu și mai puține în consens, el fiind primul cititor și critic nemilos al versiunii germane a cărții, încă din vremea când aceasta era într-un stadiu fragmentar. Aceluiași colegiu berlinez nu îi voi putea niciodată fi îndeajuns de recunoscătoare pentru cea mai frumoasă și creativă perioadă a scrierii cărții: cele trei luni petrecute la Berlin, ca bursieră “Andrew Mellon” (în 2000). Sprijinul oferit acolo – de la minunatele servicii ale bibliotecii, până la editarea de text în limba germană – îl voi asocia mereu cu imaginea celei ce a susținut discret și consecvent proiectele mele muzicologice: dr. Katharina Biegger-Schwarz.

La Berlin am ajuns însă numai datorită Colegiului Noua Europă (New Europe College) din București (a cărei bursieră am fost în 1996-97). Acest Institut de studii avansate, unde muzica rămâne doar un fenomen episodic într-o oază intelectuală din România, a reprezentat principalul suport pe care l-am avut în tot acest răstimp. Spontaneitatea cu care rectorul, dr.dr.h.c.Andrei Pleșu, a acceptat să implice NEC într-un volum dedicat compoziției românești, s-a prelungit în travaliul administrativ al directoarei Colegiului, Marina Hasnaș. Domnia-sa este cea fără de care nu m-aș fi putut în mod sigur descurca în manevrarea fondului financiar pus la dispoziție de Fundația *Ernst von Siemens*.

Alegerea colaboratorilor pentru documentarea și scrierea cărții a fost condiționată, în mare parte, de locul unde lucrez, Universitatea Națională de Muzică din București. Colegi și foști studenți au răspuns cu promptitudine și prietenie solicitărilor mele, de la prima și cea mai importantă colaboratoare, lector universitar Antigona Rădulescu, până la mai tinerii Ștefan Firca, Oana Drăgulinescu, Patricia Firca, Monica Grigore și Ruxandra Marinescu. Le sunt de asemenea recunoscătoare pentru sugestii, suport și lecturi critice ale unor capitole profesorilor mei, dr. Dinu Ciocan și dr. Grigore Constantinescu.

Numeroși prieteni mi-au stat alături pentru prezentul volum care, am considerat noi toți, ar trebui să pună într-o oarecare lumină compoziția românească. De aceea, cartea este dedicată acelor compozitori care mi-au fost profesori, care mi-au împrumutat cărți și înregistrări de muzică nouă, pe care i-am cunoscut din interviuri, cronici sau studii, din sala de concert, ședințe la Uniunea Compozitorilor sau din vacanțe, de la decernări de premii și atâtea alte evenimente care încă mai adună, din când în când, fragmente ale breslei muzicienilor români.

Valentina SANDU-DEDIU
București, 15 februarie 2002

Valentina Sandu-Dediu

PARTEA I

ISTORIE ȘI IDEOLOGIE MUZICALĂ: 1944-2000

“Exemplele de cenzură muzicală sunt o mulțime și în zilele noastre. Aproape că nu există granițe în motivația culturală sau politică pentru o asemenea opresiune.”

(Stephan Eisel, 1990, Politică și muzică: muzica între cenzură și abuz politic)

IMPACTUL IDEOLOGIEI ASUPRA CREAȚIEI MUZICALE ÎNTRE 1944-1965

Istoria postbelică a însemnat – pentru multe țări din estul european – o ruptură brutală cu tradițiile perioadei anterioare (culturale, politice, sociale, economice) prin instaurarea regimului comunist cu sprijinul sovietic al Armatei Roșii. Trebuie remarcat faptul că nu au existat aici, în preajma Uniunii Sovietice, revoluții autentice în interiorul unor țări precum Ungaria, Polonia, Cehoslovacia, Bulgaria sau România, ci că lor li s-a impus în condițiile de acum bine cunoscute, ale tratatelor internaționale și ale începutului “războiului rece”, o nouă structură politico-socială¹. Timp de jumătate de secol, vecinul puternic de la răsărit va avea toate țările vecine în sfera sa de influență.

Ziua de 23 august 1944, când, din aliata Germaniei, România trece de partea adversarilor acesteia, va fi revendicată de comuniști drept declanșarea “revoluției antifasciste și antiimperialiste” și sărbătorită ulterior drept unul din cele mai importante evenimente naționale. Desigur că nu s-a știut efectiv, în România, decât după 1989 rolul Regelui Mihai și al altor factori politici în această “întoarcere a armelor”, impusă de interesele naționale, dar ea a reprezentat totodată pretextul pentru ca Uniunea Sovietică să intervină de acum înainte în conducerea destinului României.

Impactul evenimentelor politice asupra culturii va fi nu numai inevitabil, dar va genera acele trăsături particulare ce unesc – dincolo de deosebirea de limbă, tradiție populară, cultă, religioasă – manifestările culturale de după “cortina de fier”. (Bunăoară, un român care citește romanele lui Milan Kundera va regăsi temele obsedante ale epocii cu un sentiment al situației trăite. Iar circumstanțele în care au scris muzică un Șostakovici sau Prokofiev se regăsesc în muzica românească de după 1948.) Faptul că regimul comunist în România a avut – văzut global în timp - accente mai violent-represive decât în țările vecine rămâne unul din motivele pentru care, însă, artiștii români au pătruns cu mai mare dificultate în mediile occidentale.

Așadar, după 1945, prin noul sistem cultural impus de Moscova, formele artei, ale literaturii devin instrumente ale politicii de stat, prin coordonatele caracteristice². Autonomia artei, formalismul sunt concepte-erezii, primejdioase pentru cel ce ar continua să le susțină, pentru că arta trebuie să servească acum creării “omului nou” (adică, de pildă, să convingă țărani de accepta cu entuziasm colectivizarea, să illustreze necesitatea industrializării

¹ V. Stelian Tănase, *Elite și societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej, 1948-1965* (București: Humanitas, 1998).

² V. expunerea făcută de Eugen Simion în introducerea Colocviului Unesco 1997, “Cultura în epoca totalitarismului”, publicată în *Caiete critice* 1-4/1998. Referirile la literatură ale lui Eugen Simion sunt desigur valabile și pentru creația muzicală, de aceea rezumăm în continuare câteva din ideile sale.

etc.). Mesajul unei opere artistice trebuie să fie clar, mobilizator, tonic, accesibil maselor largi de oameni ai muncii, în conformitate cu doctrina **realismului socialist**, conform unei celebre lozinci a lui Stalin, potrivit căreia “scriitorii sunt ingineri ai sufletului omenesc”. Inventat la Moscova în 1932, de către Stalin și sprijinit temporar de Maxim Gorki, realismul socialist (un hibrid al metodei realismului clasic din secolul al XIX-lea cu ideologia revoluționară a proletariatului) va fi impus, amplu dezbătut, aplicat, lăudat oficial în țările comuniste din estul Europei, creând prozeliți și în Occident (vezi Sartre, Eluard, Nono ș.a.), până în momentul unei corecte informări. Lui i se va opune modernismul, avangarda, atitudini blamate drept “decadente”, “antiumane”, “diversioniste” etc. În consecință, maniheismul ideologic se va traduce prin veșnica opoziție între o artă burgheză (subordonată banului capitalist și ilustrând “putrefacția decadentei”) și alta proletară (umanistă, progresistă).

Nu numai că valori universale importante sunt interzise (de la Proust la Schönberg, de la Joyce la Messiaen etc.), eliminate din spațiul public, dar cuplul “decadent/ realist socialist” se va aplica în etichetarea creației unor scriitori și artiști români, chiar în interiorul unei singure opere (ceea ce conducea, desigur, la concluzii a căror absurditate nu mai trebuie evidențiată). Astfel sunt “demascați”, incriminați, cenzurați, eventual judecați și închiși numeroși intelectuali români, mai cu seamă aceia care nu înțeleg a-și face “autocritica” sau a accepta diverse compromisuri.

Exemple concrete există și în rândurile compozitorilor români, poate mai puțin numeroase și mai puțin răsunătoare decât în literatura sau filosofia românească (unde disidența a fost mai accentuată), dat fiind și că a evita subtil linia oficial impusă era oarecum mai posibil în limbaj sonor. Prin natura ei însăși, abstractă, muzica oferea căi de “evaziune” de la realismul socialist care, deși “suspecte”, nu puteau fi direct acuzate.

Dar până a ajunge la aceste exemple, trebuie observat contextul general al compoziției românești și atitudinea muzicienilor în momentul 1944 și după. Instituția ce a putut să furnizeze suficiente date în această privință rămâne **Societatea Compozitorilor Români**, devenită din 1949 **Uniunea Compozitorilor din Republica Populară Română** (după model sovietic), actuala **Uniune a Compozitorilor și Muzicologilor din România**.³ Aici s-au întâlnit mereu compozitorii și teoreticienii români, în cenacluri, concerte, în ședințe de birouri specializate pe o anume ramură (a muzicii de cameră și simfonice, a muzicii corale, a muzicii de fanfară, a muzicologiei, de exemplu), pentru a comenta, analiza, critica cele mai recente producții de gen. Trebuie menționat că – pe lângă perceperea drepturilor de autor, sarcină ce a revenit

³ De mare valoare documentară pentru lucrarea de față rămâne ampla lucrare de istoriografie a lui Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920-1995)* (București: Edit. Muzicală, 1995). Dedicată a 75 de ani de existență a instituției, cartea se bazează pe arhivele sale, pe diferite procese verbale, corespondențe, periodice ale vremii, monografii de compozitori, studii. Se conturează astfel – mai mult sau mai puțin subiectiv – devenirea în timp a unei uniuni de creație, personalitățile muzicale ce au condus-o, condițiile istorice, sociale, ideologice ce au influențat, prin intermediul acestui for, muzica modernă românească.

unei asociații separate de *Uniune* de-abia în anii '90 – scopul principal al acestei instituții rămâne promovarea noii creații muzicale românești. Că acesta va fi, timp de decenii, cenzurat de ideologia oficială, că “promovarea” amintită se poate transforma într-o pepinieră a cântecelor de mase slăvind partidul comunist și pe conducătorii săi în primul rând – iată unele din aspectele muzicii românești din ultimii 50 de ani. Din fericire, nu singurele.

1944-1954: Tranziții, consolidări și presiuni ideologice

Să observăm, pentru început, momentul tranziției de după război, reflectând schimbările tragice din structura societății românești. Dacă până la terminarea războiului, la conducerea *Societății Compozitorilor Români (SCR)* se aflaseră două personalități marcante precum George Enescu (președinte) și Constantin Brăiloiu (secretar), în contextul schimbărilor politice amândoi vor părăsi, definitiv, țara (așa cum o făcuseră mulți intelectuali valoroși): Brăiloiu în 1944, când pleacă la Geneva unde va înființa *Arhivele Internaționale ale Muzicii Populare*, iar Enescu în 1946, când călătorește în SUA, într-un turneu, după care se va stabili în Franța.

Încă de la sfârșitul anului 1944, încep să se constituie “comisiile de epurație” care urmăresc înlăturarea din toate domeniile (inclusiv cel muzical), din viața publică, a adversarilor politici, fie “reprezentanții claselor exploatare”, fie “colaboraționiștii” cu armatele naziste, foștii legionari ș.a.m.d. Începe desigur o perioadă plină de nedreptăți, de răzbunări personale manifestate prin acuze neîntemeiate și neverificate. Cum se manifestă aceste persecuții? Eventual prin suspendarea salariilor (de exemplu, compozitorul și dirijorul Ionel Perlea, plecat în străinătate, eliberat de armatele aliate dintr-un lagăr nazist, e suspendat din *SCR* și, dealtfel, nu se va mai întoarce în România), prin blocarea mijloacelor de existență, norme de îngrădire a spațiului de locuit (în apartamente sau case se introduc forțat numeroși chiriași, situație ce se va perpetua timp de decenii) sau chiar privarea de libertate. Din acest ultim punct de vedere, muzicienii au avut poate mai puțin de suferit decât literații sau filosofi români, dar există totuși cazuri de citat: Dimitrie Cuclin (trimis la muncă silnică, la construirea Canalului Dunăre-Marea Neagră, pentru simpatiile sale legionare, sub pretextul audițiilor muzicale cu muzică din Bach sau Wagner, ca invitat al unor reprezentanțe diplomatice occidentale la București) și Harry Brauner (folclorist care, deși comunist, este arestat împreună cu soția sa, graficiana Lena Constante, ca făcând parte din gruparea lui Lucrețiu Pătrășcanu, devenită, spre sfârșitul anilor '40, dizidentă).

Perioada de “tranziție” între **1944-49** înseamnă, pentru compozitori, vremuri tulburi în care unii fac compromisuri, alții au o ascensiune fulgerătoare pe scara socială, iar alții își mențin pozițiile cu fermitate, fiind încet-încet înlăturați, acuzați sau chiar persecutați. Două cazuri extreme se remarcă: în primul rând cel al lui **Matei Socor**, evreu armean de origine, activist comunist

în ilegalitate încă din anii '30, închis în lagăr (pentru convingerile antifasciste) în 1940 și eliberat în 1943, la intervenția conducerii SCR (Enescu, mai ales Mihail Jora), care face demersuri la oficialitățile vremii pentru a salva de închisoare *“un tânăr compozitor de mare talent”*⁴. Într-adevăr, Matei Socor se plasase, în deceniile interbelice, în avangarda muzicală, prin interesul său pentru dodecafonism și pentru muzica lui Hindemith (studiase, dealtfel, și în Germania) și demonstrase autentice aptitudini componistice. După 1944, ascensiunea sa politică este spectaculoasă, va deține funcții de conducere importante în Radiodifuziune, va fi președinte al *Uniunii Compozitorilor* (din 1949), iar muzica pe care o va scrie de-acum încolo se va încadra cu strictețe, cu puterea exemplului, în granițele realismului socialist. Interesantă este evoluția sa componistică târzie, din anii '70, când, departe de a mai fi angrenat în funcții politice de către regimul lui Nicolae Ceaușescu, își “redescoperă” oarecum trecutul estetic, revenind la o modernitate a cromatismului, a structurilor evolute. O posibilă comparație a evoluției postbelice a lui Matei Socor cu cea (binecunoscută, dealtfel) a lui Hanns Eisler va trasa aceeași linie, de la dodecafonia avangardistă la tonalul angajat politic: *“Pentru Hanns Eisler, activitatea în Republica Democrată Germană însemna o renunțare benevolă la orice estetică a <modernului> pe care o promovase în exil, datorită reaproprierii de profesorul său Schönberg (...).”*⁵

Celălalt caz este al lui **Mihail Jora**, poate cel mai proeminent compozitor interbelic alături de Enescu. Jora devine din 1944, până în 1949, vicepreședinte al SCR (în urma plecării lui Brăiloiu), președinte rămânând doar onorific George Enescu. În această calitate, va menține pe cât posibil independența instituției față de conducerea de partid. Atitudinea sa fermă îl va transforma într-o țintă a oficialităților ca “decadent” și “reacționar”, a presei ce-l acuză de “formalism” în creație; treptat, va fi înlăturat din conducerea *Uniunii*, a *Academiei Regale de Muzică* al cărui Rector era⁶, va fi marginalizat, lăsat o vreme fără mijloace de existență, izolat, apoi din nou, treptat, reabilitat. Consecvența sa estetică în creație se observă în tipul de neoclasicism elevat pe care îl practică, fără a exclude influențe expresioniste, bunăoară.

Desigur că se mai pot oferi multiple exemple de atitudini moral-estetice, fie ale compozitorilor deja consacrați – cu diferite nuanțe ale compromisului –, fie ale tinerilor a căror afirmare, în acești ani, este condiționată de apartenența politică și de studiile completate în Uniunea Sovietică în anii '50: compozitorii Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Dumitru Bughici, Tiberiu Olah sau muzicologii Octavian Lazăr Cosma și George Bălan.

Există așadar poziția consecventă a unui **Constantin Silvestri**, și el țintă a atacurilor de formalism, datorită muzicii sale puternic cromatizate, stilului său caracteristic neoclasic (din 1938-1944), unde armonia disonantă, dificil de

⁴ V. Grigore Constantinescu, *Matei Socor* (București: Edit. Muzicală, 1983), 61.

⁵ Hermann Danuser, „Die Musik des 20. Jahrhunderts“, în *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hg. von Carl Dahlhaus, Band 7 (Laaber: Laaber Verlag, 1984), 288.

⁶ Este caracteristic gestul lui Jora din 1948, care, ca Rector al Academiei de Muzică, a cerut să se păstreze un minut de reculegere pentru abolirea monarhiei !

definit, are asprimi independente de melodie, cu o funcție de suport neutru. Silvestri va evita după 1944 să compună în linia oficială, a unui folclorism facil, și este “suportat” în viața muzicală românească mai cu seamă datorită calității sale dirijorale, fiind o personalitate imposibil de trecut cu vederea sau de marginalizat. Cu toate acestea, persecuțiile îl vor împinge, în deceniul al 7-lea, să aleagă exilul, stabilindu-se în Anglia.

Există apoi cazul de compromis moderat al unui **Mihail Andricu** care, scriind și înainte de 1944 muzică într-un stil clasic-folcloric, își poate păstra fără schimbări esențiale stilul. El va funcționa ca vicepreședinte al lui Matei Socor (fără puteri decizionale, totuși, doar onorific) și va ceda presiunii politice, scriind diverse piese ocazionale (*Cantata pentru Stalin*, bunăoară). Dar imaginea sa nu rămâne atât de simplu de descris, pentru că mai târziu, în 1959, va fi exclus din *Uniune* pe motive politice (una dintre acuze era că îi admiră pe occidentali), lucrările îi vor fi interzise, va rămâne fără mijloace de existență. Pe de altă parte, am menționat deja deschiderea spre modernitatea occidentală a lui Andricu și generozitatea sa față de tinerii compozitori ai deceniilor 6-7.

Există și poziția de integrare în politica comunistă a lui **Alfred Mendelsohn** care, inițial influențat de studiile sale vieneze în experimentarea politonalului sau chiar a muzicii dodecafonice, va deveni din 1947 un prolific “cronicar” al evenimentelor contemporane. Adică va cânta conducătorii comuniști (cantata *Glasul lui Lenin*), va cita în simfoniile sale cântecul de mase, semnificând elanul constructiv al oamenilor muncii ș.a.m.d. Ulterior, nici el nu va rezista tentației de a se reîntoarce spre tehnicile moderne abandonate mult timp.

Asupra întregii SCR încep presiunile politice, accentuate în 1945-46, când oameni din afara instituției, însă cu funcții importante în partidul comunist, vin să controleze și să dicteze activitatea acesteia, forțând afilierea sa la “Uniunea Sindicatelor de Artiști, Scriitori, Ziariști”, apoi la “Confederația Generală a Muncii”, în scopul “*înfrățirii dintre muncitori și intelectuali*”⁷. Toate acestea nu sunt decât trepte inevitabile spre subordonarea politică. Momentul legalizării amestecului partidului comunist în domeniul artistic nu va întârzia: pe 18 iulie 1947 apare *Legea privind organizarea Teatrelor, Operelor și Filarmonicilor de Stat și pentru regimul spectacolelor publice*; prin ea se instituționalizează forul de control asupra vieții artistice, numit *Consiliul superior al literaturii dramatice și creației muzicale*. În același an, în octombrie, Congresul Uniunii Sindicatelor proclamă realismul socialist ca metodă unică de creație: “*nu poate exista o cultură mare, o artă valabilă, decât dacă se întemeiază pe o ideologie progresistă*”⁸. În consecință, SCR va iniția dezbateri privind muzica drept o armă ideologică ce contribuie la educarea maselor; discuțiile vor atinge absurdul atunci când se va încerca stabilirea criteriilor după care o muzică este progresistă sau decadentă (de pildă: înclinația spre tristețe conduce la

⁷ V. O.L.Cosma: 137-138.

⁸ Citat de O.L.Cosma : 153.

decadentism...)⁹. Oricum, nu se concepe creație muzicală în afara liniei ideologice, iar cine susține că nu face politică, greșește.

Urmează *Rezoluția din 10 februarie 1948, a Comitetului Central al Partidului Comunist al URSS în problemele muzicii*, larg dezbătută în presa românească, în ședințele SCR: se ține teoria “simplificării” muzicii, rolul partidului sovietic fiind comparat cu cel al bisericii din epoca înflorii contrapunctului vocal renascentist (!), prin împotrivirea față de abuzurile de tehnicitate, față de “elitism”, spre o muzică pe înțelesul tuturor.¹⁰ Drept urmare, compozitorii nu numai că trebuie să învețe, ci și să se “dezvețe” de multe tehnici adoptate înainte de 23 august 1944.

Rezoluția sovietică va constitui punctul central al ofensivei ideologice asupra compozitorilor români, ce culminează pe parcursul anului 1949. Atacurile asupra lui Mihail Jora se intensifică, artistul retrăgându-se treptat, forțat de împrejurări, din viața publică și parcurgând momente extrem de dificile în a-și câștiga existența. Articole din presa de partid (singura, de altfel) califică drept “dușmănoasă” atitudinea lui Jora ce împiedică “progresul”, observând cum “*curșa atonalității, a combinațiilor de sunete cu efecte stridente, a disonanțelor stă încă la pândă pe la colțurile imaginației unor muzicieni*”.¹¹ Creația lui Mihail Jora nu poate fi decât “*profund reacționară, /.../ în preferința manifestată agresiv pentru poezia descompusă, apologetică a pornografiei și a sinuciderii drept sursă de inspirație pentru lieduri*”.¹² Sunt blamate de asemenea “școala burgheză antimelodică” a unui Silvestri și, în bloc, “fascismul” muzicienilor români din diaspora, în deplin contrast cu linia realismului socialist exprimată în melodiile tonale simpliste ale cântecelor de masă sau ale lucrărilor vocal-simfonice semnate pe atunci de Matei Socor, de Alfred Mendelsohn, de Hilda Jerea ș.a. Partiturile dorite, comandate de noua ideologie, vor primi un suport financiar remarcabil prin înființarea *Fondului Muzical*, susținut de guvern, care oferea condiții favorabile creației prin sistemul de comenzi, achiziții, ajutoare, pensii, locuri de odihnă etc. Manevrarea compozitorilor devine astfel mai mult decât transparentă: bunăoară cu două săptămâni înaintea *Adunării generale a Compozitorilor* din 1949 (ce va aduce schimbări importante în structura societății), acest *Fond Muzical* oferă comenzi generoase unor proiecte componistice (unele din ele rămase nefinalizate).

În fine, toate evenimentele tulburi din viața muzicală românească din cei câțiva ani de după război converg spre modificări radicale ale cadrului organizatoric al creației, către instaurarea definitivă a directivelor ideologice. *Adunarea Generală a Compozitorilor* este desigur manipulată politic de la diferențierea tipurilor de invitații de participare (cu sau fără drept de vot) și până la impunerea noii conduceri, reformularea pe baze sovietice a societății ce devine *Uniunea Compozitorilor din Republica Populară Română*. Dacă insistăm aici atât asupra acestor transformări din viața *Uniunii*, este pentru că nu

⁹ Idem: 156.

¹⁰ Idem: 163.

¹¹ Citat de O.L.Cosma : 178.

¹² Idem: 184.

a existat practic în România compoziție în afara acestui organism: chiar și compozitori nemembri sau studenți la compoziție, în momentul când erau incluși în vreun program de concert, trebuiau să-și prezinte lucrarea respectivă birourilor de creație de la *Uniune*, pentru a obține cel puțin calificativul “bun de difuzat”, altfel piesa era interzisă. Astfel, mascată sub aparența controlului profesional, cenzura ideologică era permanent prezentă, de unde și interesul oficialităților de a deține persoane obediente în conducerea Uniunilor de creație, în general (de scriitori, plasticieni, arhitecți, oameni de teatru și film etc.). Vom detalia la locul potrivit modul în care funcționau compartimentele instituției; trebuie subliniat acum doar faptul că, ulterior, controlul profesional asupra partiturilor nu va mai fi întotdeauna echivalent cu cenzura ideologică și că își va avea propria funcție benefică.

Deocamdată, poziția publică, rapoartele și discursurile celui ce devine între 1949-54 președinte al compozitorilor – Matei Socor – trasează liniile ideologice ale muzicii românești. Opoziția față de muzica occidentală, ca expresie a decadenței, înseamnă în primul rând criticarea schönbergienilor: “*Atonalismul este formalist și neagă melodia, neagă natura, neagă sufletul omenesc și propune combinații de sunete arbitrare, mecanice și cacofonice*”¹³, *Erwartung* propagă pesimismul, *Sprechgesang* este o declamație isterică de lunatic, iar, pe de altă parte, Hindemith și Messiaen propovăduiesc misticismul. Desigur, la polul opus, este lăudată cultura socialistă (cu citatul din Maxim Gorki despre scriitori – “ingineri ai sufletelor”), principiile lui A.A. Jdanov din *Rezoluția sovietică în probleme de muzică*. Tradiția muzicală românească este privită din perspectivă deformată, fiind apreciat un compozitor romantic mediocru precum Ciprian Porumbescu (pentru “legătura cu masele populare”), pe când alți compozitori români se formează la școlile decadente ale apusului (franceze, germane), inclusiv Socor ce-și face astfel autocritica. Manifestările cosmopolite, academice, formaliste se observă în creația interbelicilor care, în loc să ilustreze muzical marile figuri ale istoriei românilor, își aleg subiecte mitologic-exotice. În consecință, este încurajată orientarea spre folclor însă doar într-un conținut nou, socialist, accesibil, și nicidecum în spiritul lozincii burgheze “artă pentru artă”.

Cum se vor pune în practică toate aceste linii ideologice ? Prin cenzura operată de comisiile *Uniunii* de triere a creației muzicale și muzicologice, favorizând simplismul sinonim cu accesibilitatea, decorativul, eclectismul, folclorismul. Prin încurajarea (îndeosebi financiară) a imnurilor dedicate partidului, lui Stalin, Lenin sau (în mai mică măsură) conducătorului român, Gheorghe Gheorghiu-Dej. Prin verificarea membrilor Uniunii – a “dosarului de cadre” al fiecăruia: proveniența socială, trecutul politic, atitudinea față de regimul comunist etc. Prin omiterea de pe listele cu membri a tuturor compozitorilor români care trăiau în străinătate (inclusiv a lui Enescu!).

Ascensiunea politică și mandatul de președinte al lui Matei Socor coincid cu perioada stalinistă: Stalin moare în 1953, iar în 1954, Matei Socor este înlocuit

¹³ Idem: 193.

din conducerea *Uniunii* – una din consecințele schimbării prin care trece acum societatea românească. Câteva coordonate caracterizează existența compozitorilor români în acești ani, în principal consolidarea ideologiei proletcultiste și insistența asupra muzicii “angajate politic”. Bunăoară, în 1952, după modelul Rezoluției sovietice, Matei Socor elaborează una “autohtonă”, un fel de Constituție a *Uniunii Compozitorilor* ce va trebui prelucrată în toate instituțiile muzicale, inclusiv cele de învățământ și cele radiofonice, ca o aplicare fidelă a principiilor generale ale esteticii marxist-leniniste. Documentul semnat de Socor – “*Despre dezvoltarea muzicii în Republica Populară Română*” – conține explicarea și “implementarea” metodei realismului socialist, indicația de a se aborda cu prioritate muzica cu program (dându-se exemple de reușite în domeniul cântecelor de masă, despre partid, patrie, republică, muncă, pace etc.); este criticată cu asprime ideologia imperialistă ce deformează folclorul (acesta trebuind armonizat “accesibil”, folosit în forme rapsodice, eventual), se dau exemple negative de concepții estetice influențate de curente occidentale (nici impresionismul nu este acceptat, dat fiind că “*neagă muzicii caracterul de factor al dezvoltării*”¹⁴), precum cele ale lui Jora și Silvestri în primul rând, dar și Rogalski, Toduță, Paul Constantinescu sau chiar Andricu. Acuzele de cosmopolitism, formalism, impresionism, atonalism, naționalism, misticism se bazează de fapt pe termeni deloc clar definiți: de pildă, Silvestri este calificat drept compozitor atonal, ceea ce nu corespunde deloc armoniei sale, e adevărat, intens cromatică, dar cu un suport funcțional, modal.

De remarcat sunt permanentele discuții în jurul muzicii programatice – aceasta fiind practic singurul gen muzical ușor de controlat ideologic. De aceea, linia oficială promovează cu obstinație creațiile cu program, cu titluri care să reflecte “realitatea omului nou”. Pe de altă parte, declarația lui Silvestri cu privire la caracterul abstract al muzicii – “*Să nu cerem /.../ muzicii precizie, să nu căutăm în această artă imagini bine conturate ale vieții, așa cum literatura sau plastica, de pildă, ne pot da*”¹⁵ – devine semnificativă, de acum încolo, pentru generații de compozitori care vor putea evita cenzura punând titluri mulțumitoare (să zicem, “Cantată pentru pace”) unor piese unde puteau să experimenteze tehnici de avangardă.

Un alt aspect al acestor ani – pozitiv, s-ar putea spune – îl reprezintă buna reprezentare a creației românești în programele de concert din țară, din repertoriul celor aproximativ 20 de orchestre simfonice și Filarmonici. Acestea aveau obligația (păstrată până în 1989) să includă în programe muzică românească, mai cu seamă din contemporaneitate. Se înființează și un festival – *Săptămâna muzicii românești* (în 1951) – unde predomină desigur lucrări politizate, dar sunt cântate și creații importante, autentic moderne (deși criticate în presa vremii), festival la care sunt invitați muzicieni doar din țările “democrației populare” (URSS, China, Ungaria, Cehoslovacia, Bulgaria, DDR, Polonia). Un aspect interesant legat de acest eveniment este reevaluarea atitudinii oficialităților față de George Enescu, invitat ca președinte de onoare al

¹⁴ Socor, citat de O.L.Cosma: 237.

¹⁵ Citat de O.L.Cosma: 211.

Săptămânii, compozitorul refuzând să vină printr-o scrisoare elegantă, ce invocă starea sănătății sale.

Cum s-a manifestat de fapt atitudinea față de Enescu în această perioadă? După plecarea sa în străinătate, în 1946, rămâne președinte onorific al SCR, se află încă în centrul atenției, ziarele îi urmăresc cu mândrie patriotică turneele, reproduc cronici despre succesele sale. Maria Cantacuzino, soția lui Enescu, donează Ministerului Artelor vila *Luminiș* de la Sinaia (de voie, de nevoie, dat fiind că nu se admitea decât deținerea unei singure locuințe în țară). Treptat însă, prin 1949 ideologia oficială începe să-l minimalizeze pe Enescu, dat fiind doar “superficialul” său “contact cu masele”; practic, doar puține lucrări ale sale ar avea spirit folcloric. Adică, după promițătorul început cu *Rapsodiile române*, compozitorul “se rupe de viață și de sursa minunată de inspirație care este poporul și se lasă copleșit de putregaiul muzical al apusului”.¹⁶ Compozitorul va fi omis, nu exclus, de pe listele de membri ai *Uniunii*, alături de alți muzicieni stabiliți în străinătate, aceasta însemnând că, pentru o scurtă perioadă, nu va mai fi prezent în viața muzicală românească. Doar din 1951 se va reveni asupra acestor anomalii, iar de-abia în 1954 Enescu va fi reînscris ca membru al *Uniunii*.

Dacă s-ar privi bilanțul a 10 ani de muzică românească, comparația cu trecutul (interbelic) ar arăta doar superioritatea cantitativă a lucrărilor compuse acum, nicidecum cea calitativă. Generația de compozitori interbelici, care contribuisese hotărâtor la configurarea școlii moderne de creație, este lăsată în umbră, partiturile cele mai importante sunt fie aspru criticate, fie neglijate, ceea ce – alături de nesiguranța vremurilor tulburi - nu îi încurajează pe acești muzicieni să continue preocupări anterioare. Doar foarte puțini dintre ei scriu piese de circumstanță ideologică (cântece de masă, oratorii, cantate) care, dealtminteri, predomină, afirmând buna asimilare a doctrinei realismului socialist de către noi compozitori ce-și asigură astfel ascensiunea. Desigur, nu ar fi lipsită de interes acum o reevaluare, o nouă analiză a acestor piese, pentru a se observa într-adevăr posibile ierarhii valorice, în partituri ce rareori demonstau stăpânirea unei tehnici componistice consolidate, deoarece parametrii lor rămân extrem de simpli: armonie tonal-diatonică, forme simple, melodii “mobilizatoare”. Autorii iarăși pot fi clasificați în așa-ziși compozitori de care nu s-a mai auzit nimic ulterior, în creatori mediocri, în controversați (precum Socor) sau în talentați, care adoptă în tinerețe ideologia oficială (Anatol Vieru, Theodor Grigoriu).

¹⁶ Idem: 184.

1954-1965: Ascensiunea unei generații componistice valoroase

Sfârșitul perioadei staliniste în cultura română înseamnă doar încheierea unei etape violente și agresive de presiune ideologică. Acum, după 1954, structura comunistă a societății românești - în micro și în macro - e bine consolidată, și se vor observa, pe parcursul deceniilor următoare, momente de liberalizare (amăgitoare) alternând cu “strângeri ale șurubului”. În ansamblu însă, totalitarismul comunist se manifestă, în România, cu o pregnanță sporită față de alte țări de după “cortina de fier”. (Drept exemplu se poate da, în Polonia, faptul că a fost posibilă și permisă înființarea unui festival prestigios, internațional, precum *Toamna varșoviană* în 1957, proiectând compozitori polonezi în atenția Europei muzicale de avangardă, pe când compozitorilor români nu li s-a permis o vreme participarea la acest festival, cu toate că era organizat în blocul estic.)

Deși conducerea *Uniunii Compozitorilor* și organizarea internă a acesteia se schimbă (din 1954 până în 1977 fiind președinte Ion Dumitrescu), fondul politic, substratul ideologic rămân inevitabil aceleași, după modelul sovietic al realismului socialist. Încep să apară diverse nuanțe critice față de documentele politice acceptate până acum fără rezerve (mai ales cele formulate de Matei Socor), iar Socor însuși ajunge să fie dat ca exemplu negativ de compozitor, din cauza “*simplismului, a academismului dăunător*”.¹⁷ De asemenea, va fi atacată în presă “rezoluția jdanovistă” formulată de Socor și atitudinea sa de conducător al instituției. Pe de altă parte, se observă diferite reparații morale: Mihail Jora fusese încă din 1953 reinclus în Uniune, dar acum va fi din ce în ce mai activ la manifestările muzicale ale acesteia, de asemenea compozitori stabiliți în străinătate sunt acum reprimiți ca membri (Enescu, Marcel Mihalovici, Stan Golestan). Iată efecte ale unei aparente democratizări, vizibilă de altfel în întreaga societate românească după moartea lui Stalin, când acesta și “cultul personalității” sale încep a fi criticate.

Este binecunoscut deja fenomenul ciclurilor comuniste, unde fiecare nou conducător instalat îl critică pe cel anterior; consecințele se văd într-o întreagă grupare de oameni aflați la putere (sau în grațiile puterii) care vor cade în dizgrație odată cu protectorul lor. În România, așa ceva se va întâmpla îndeosebi în 1965, când regimul Ceaușescu va apărea drept liberalizator în comparație cu acela al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, aspru blamat. Iluzia nu va dura însă prea mult.

Să nu anticipăm evenimentele; deocamdată, în 1954, se simte un suflu al schimbării în viața compozitorilor, prin înlocuirea lui Socor de la conducerea Uniunii (datorită unei administrări defectuoase, dar mai ales jocurilor politice) cu **Ion Dumitrescu**. Acesta, fără a insista asupra carierei componistice, rămâne un bun organizator al instituției și corespunde unei alte politici comuniste, aceea de a promova în funcții de răspundere persoane care nu sunt membri de partid.

¹⁷ Z.Vancea, citat de O.L.Cosma: 269.

Există exemple pozitive ale realizărilor în plan administrativ din “perioada Ion Dumitrescu” (favorizate desigur în primul rând de conjunctura politică, în permanentă și surprinzătoare schimbare): mutarea *Uniunii* în noul sediu din *Palatul Cantacuzino* (donat de Enescu Ministerului Culturii), alături de *Muzeul George Enescu* (1956); reglementarea legală și aplicarea *Decretului asupra dreptului de autor* (nr. 321/ 1956), după normele internaționale și model comunist, cu efect benefic asupra situației financiare a compozitorilor¹⁸; înființarea *Editurii Muzicale a Uniunii* (1957), cu scopul de a asigura tipărirea creației din toate genurile muzicale și muzicologice, desigur doar lucrări recomandate de birourile secțiilor respective.

Discursurile lui Ion Dumitrescu de proaspăt conducător al compozitorilor, mai nuanțate decât cele ale lui Matei Socor, păstrează însă același fundal ideologic, susținut cumva și de convingerile estetice personale ale sale (de compozitor tradiționalist, ce scrie în forme clasico-romantice, într-un limbaj tonal colorat cu elemente folclorice românești): “*Muzicienii noștri înțeleg tot mai adânc esența artei naționale cu adevărat avansată, străină de șovinism, de etnografismul exterior, de cosmopolitismul depersonalizator, de disprețul față de cultura altor popoare, de experimentele formale, de căutarea extravaganțelor care ascund sursa de inspirație, care arată lipsa adevăratei măiestrii.*”¹⁹

Nu este de mirare, cunoscându-i aceste convingeri, că la sfârșitul anilor '50 va intra în conflict cu o parte a tinerei generații de compozitori interesați în primul rând de “muzica nouă” a secolului 20, altfel spus de modernitate, de avangardă, de înnoirile profunde la nivelul gândirii și limbajului muzical. Începând cu anul 1952 și până la sfârșitul deceniului devin membri ai *Uniunii Compozitorilor* Cornel Țăranu (* 1934), Myriam Marbe (1931-1997), Pascal Bentoiu (*1927), Doru Popovici (*1932), Tiberiu Olah (*1928), Aurel Stroe (*1932), Wilhelm Georg Berger (1929-1992), Dan Constantinescu (1931-1993), Ștefan Niculescu (*1927), Mircea Istrate (*1929), Adrian Rațiu (*1928) ș.a. Theodor Grigoriu (*1926) era deja membru al instituției din 1945, iar Anatol Vieru (1926-1998) din 1947. Nu ar fi corectă o globalizare a opțiunilor estetice – dealtfel foarte diverse - manifestate de ei: unii vor păstra o mai evidentă linie de continuitate cu tradiția clasico-romantică, alții vor fi preocupați mai degrabă de inovație (pe atunci echivalentă cu dodecafonismul celei de-a doua școli vieneze), rezultând din ambele atitudini partituri valoroase. Vom detalia la momentul potrivit curente la care aderă fiecare, fundamentarea unor tehnici de creație proprii. Deocamdată trebuie observat contextul în care muzica cromatică, de pildă, ce ar putea sugera dodecafonismul școlii a doua vieneze, este oficial interzisă de conducerea Uniunii. Iată ce relatează Ștefan Niculescu despre poziția comisiei de muzică simfonică și de cameră, ce hotăra așadar difuzarea și retribuirea lucrărilor prezentate de membri în aceste genuri: “*Erau,*

¹⁸ Câțiva compozitori importanți au putut trăi – în anii '50-'60 – exclusiv din drepturile de autor, din veniturile de la *Uniune*, și nu este vorba doar de cei ce scriau “muzică patriotică”, coruri sau cantate, ci și de unii muzicieni care nu au făcut concesii ideologice.

¹⁹ v. O.L.Cosma: 292.

în general, respinse cu vehemență lucrările în care se găseau <urme> ale sistemului dodecafonic clasic, singurul cunoscut întrucâtva de comisie. Pentru stabilirea unui asemenea <păcat de moarte>, comisia număra simplist sunetele cromatice dintr-o linie melodică și dacă rezultatul era 12, partitura era stigmatizată cu grava acuzație de formalism. Nu se știa încă diferența dintre dodecafonie și serialism, cei doi termeni desemnând, pentru mulți, aceeași realitate."²⁰

Pentru a înțelege importanța opiniilor comisiilor Uniunii, trebuie descris, succint, modul în care au funcționat în acele decenii. În 1954, Ion Dumitrescu restructurase secțiile, grupându-le pe "muzică simfonică, și de cameră", "muzică ușoară"²¹ și de mase", "muzicologie", fiecare având comisii de conducere, alcătuite în principal din muzicieni de prestigiu, cu realizări în domeniul respectiv, dar în majoritate reprezentanți ai generațiilor mai în vârstă. Procedura – în cazul comisiei de muzică simfonică și de cameră (cea mai importantă la nivelul schimbărilor de limbaj, unde erau comentate de asemenea și eventualele lucrări în genul operei) – era următoarea: "*Odată prezentată, o partitură se încredința unuia sau mai multor membri ai comisiei, pentru referate, apoi se asculta la pian sau pe bandă, după care se discuta în cadrul/.../ comisiei, până se ajungea la o apreciere care se consemna în registrul de procese verbale, cu recomandarea de difuzare, tipar și achiziție, în cazurile cele mai fericite, nefiind deloc obligatorii acestea sau toate trei.*"²²

Așadar, cenzura, fie ea doar estetică, nu și politică, putea fi operată la nivel financiar, lucrările tinerilor compozitori nefiind respinse de comisie, dar încadrate – la capitolul "achiziție" – în tarifele minime. În cazul secției corale (ulterior, muzica ușoară se va desprinde de cea "de mase", devenită, printr-un termen generic, corală), pe de altă parte, obligația de a scrie cântece patriotice pentru diverse ocazii oficiale unește compozitorii de aici prin aceleași preocupări. Desigur, genul coral românesc nu se va restrânge nicidecum la cântecul patriotic de circumstanță, vor exista și creatori ce vor inova cu talent limbajul coral; nu vom cita aici decât doi creatori de stil – prin sinteze importante în domeniul prelucrării folclorice: pe Alexandru Pașcanu și pe Radu Paladi, compozitori specializați dacă nu exclusiv, oricum în mare parte pe lucrări corale.

În general, rolul comisiilor va fi acela de "triere", de ierarhizare mai mult sau mai puțin subiectivă a partiturilor românești, dar și acela de dezbatere estetică a unor curente. Deocamdată (îndeosebi până în anii '60), se observă o rezistență clară a conducerii *Uniunii* la entuziasmul tinerilor față de dodecafonism.

Nu trebuie înțeles acest conflict numai drept o expresie a raportului dintre generații, pentru că au existat muzicieni ce au sprijinit deschiderea spre

²⁰ În Iosif Sava, Ștefan Niculescu și *galaxiile muzicale ale secolului XX* (București: Edit. Muzicală, 1991), 41.

²¹ Trebuie observată implicarea ideologică și în genurile de divertisment, așa-zisa muzică ușoară fiind și ea parțial tributară realismului socialist, iar jazz-ul fiind obstrucționat.

²² O.L.Cosma: 325.

avangardă a tinerilor, ca Mihail Andricu, în casa căruia se asculta muzica “decadentă” și “formalistă” a apusului Europei, inexistentă în cursurile oficiale de la Conservator. Iată unul din motivele pentru care Andricu este exclus (1959-1962) din Uniune, în urma unei ședințe “de prelucrare” care “demască” o “jalnică epavă a trecutului”. Dar nu compozitorii sunt cei ce organizează această ședință (lor dându-se însă un exemplu de intimidare), ci muncitori, ziariști, alți intelectuali (instrumentați bineînțeles de Partidul Comunist) care, fără a-l cunoaște pe Andricu, acuză “abaterile sale foarte grave de la morala cetățenească și profesională”.²³

Pe de altă parte, un creator și profesor ca Mihail Jora, chiar dacă nu era întotdeauna de acord cu experimentele tinerilor, aprecia noutatea (serială) în partituri unde observa o bună temeinicie a scriiturii (la elevul său, Dan Constantinescu, bunăoară). Iar afirmațiile publice din anii '50 ale unui alt profesor de compoziție, Leon Klepper, relevau echilibrul poziției sale: “Unii spun că nu ar fi bine ca toți compozitorii să cultive același stil, același fel de armonizare, pe drept cuvânt: n-am recunoaște personalitatea compozitorului. Cealaltă extremă este că, dacă diversitatea ar fi atât de mare, n-ar mai exista o școală românească. Adevărul stă la mijloc și stabilirea limitei este o chestiune de bun-simț.”²⁴ Același Klepper, întors în 1957 de la Toamna varșoviană unde participase doar ca spectator, se întreabă (retoric, probabil) cum de muzica românească nu era reprezentată acolo fie prin pagini ale clasicilor moderni precum Enescu, Silvestri, Paul Constantinescu, fie prin partituri ale tinerilor...

Discuțiile din jurul conceptului de “școală națională” devin, în presa muzicală de după 1954, mai deschise și mai nuanțate, fără a avea însă un rol hotărâtor în schimbarea atitudinii ideologice oficiale. Unii dintre cei ce promovaseră înainte cu hotărâre (chiar cu agresivitate) principiile realismului socialist adoptă acum o optică diversificată. Este cazul lui George Bălan, estetician, care teoretizează necesitatea trecerii de la rapsodism (văzut ca etapa copilăriei unei mari culturi, cu necesarele clișee ale prelucrărilor melodice populare) la simfonism: “Din păcate, nu problemele realismului socialist stau astăzi în centrul discuțiilor asupra creației muzicale, ci acelea ale formei naționale, înțeleasă în sensul îngust al purității folcloristice, al măiestriei, al perfecțiunii formale.”²⁵ Ceva mai târziu (1957), într-o polemică publicată, cu un compozitor academist, Nicolae Bucliu (1906-1974), a cărui Simfonie “a Republicii” (exponentă a realismului socialist) o criticase, același Bălan va scrie: “Titlurile, singure, nu pot da înțelesul imaginilor muzicale. Acest adevăr este limpede și elementar pentru cei mai mulți... Îmi amintesc cum obișnuiam noi în trecut a aprecia în această privință orientarea muzicii românești. Se lua de pildă planul de creație al Uniunii Compozitorilor și se trecea rapid în revistă: ... Cutare scrie o simfonie – muzică abstractă! Cutare va compune un cvartet – ce fugă de realitate! A, iată un poem simfonic despre electrificarea satelor – în sfârșit muzică cu temă actuală. Ca și cum caracterul actual al

²³ Idem: 329.

²⁴ Idem: 274.

²⁵ Idem: 284.

compoziției stă în declarațiile verbale exterioare muzicii.”²⁶ Autorul acestor rânduri citate va continua să argumenteze pledoaria sa în sprijinul muzicii moderne, “noi” și “contemporane”, cu exemple din Berg, Șostakovici, Stravinski sau cu partituri ale tinerilor compozitori români.

Anul 1957 reprezintă începutul afirmării noii orientări estetice promovate de tineri, cu semnale venind de la doi absolvenți ai Conservatorului din Moscova, Anatol Vieru - cu *Concertul pentru orchestră* -, și Tiberiu Olah - cu *Cantata pentru cor de femei, 2 flaute, instrumente de coarde, percuție, pe versuri populare ceangăiești*. Este interesant de remarcat că, pentru aceștia doi, studiile în Uniunea Sovietică nu s-au finalizat nicidecum prin ideologizare, îndoctrinare comunistă, ci prin însușirea unor tehnici solide de compoziție (pentru care școala moscovită era renumită) la clasa unui Aram Hacıaturian sau Evgheni Messner, de exemplu.

Timp de câțiva ani, numele lor, alături de cele ale lui Ștefan Niculescu, Myriam Marbe, Dan Constantinescu, Aurel Stroe, Doru Popovici, Adrian Rațiu, Mircea Istrate, clujeanul Cornel Țăranu vor alcătui un grup compact, unitar, traversat de aceleași interese pentru muzica nouă. Majoritatea se revendică de la modernitatea lui George Enescu din ultima lucrare: la un an după moartea sa, în 1956, Silvestri dirijase prima audiție a *Simfoniei de cameră*, văzută de unii compozitori mai conservatori drept o desprindere de muzica națională (datorită laturii sale cromatice), drept o cale ce nu ar trebui luată ca model de tânără generație. Alte surse studiate cu pasiune sunt muzica lui Bartók, școala a doua vieneză, Hindemith, Messiaen, Stravinski (în măsura în care este posibil contactul cu partiturile acestora, dificil de procurat).

Există, în interiorul acestui tânăr grup, o solidaritate pe care nu o vom mai întâlni la nici o altă generație a muzicii românești: sunt prezenți la toate audițiile lucrărilor vreunui coleg, pe care le discută apoi ore întregi, participă cu opinii unitare la cinaclurile Uniunii (unde se prezenta în mare parte muzică românească, dar prin 1958 încep să fie auzite și câteva partituri moderne importante, de Berg, Stravinski, Prokofiev), experimentează serialismul în formule inedite, în care membrii biroului de muzică simfonică să nu poate număra primele 12 sunete cromatice din partitură ș.a.m.d. Interesantă este plasarea tipului de serialism practicat de ei în contextul mondial: poate fi mai degrabă comparat cu ceea ce întreprindea Milton Babbitt în SUA, decât cu serialismul integral al unui Boulez sau Stockhausen din muzica europeană, bineînțeles ca o manifestare de “Zeitgeist” și nu ca o dorință expresă de sincronizare cu curentele existente în lume, practic prea puțin cunoscute în România. Desigur că, aici, acești tineri sunt doar sporadic programați în viața de concert, sunt în schimb încurajați să-și consolideze raportul cu doctrina realismului socialist, devenită acum ceva mai “liberală”, adică implicând o mai mare varietate de forme de realizare a conținutului umanist-socialist.

Trebuie însă remarcat faptul că toată această grupare nu reprezintă *global* o generație: compozitori de aceeași vârstă preferă o altă linie estetică, aceea

²⁶ Idem: 304-305. Lăsat o vreme să-și expună teoriile, George Bălan va fi acuzat de modernism și trimis la Moscova în 1957, pentru un doctorat de estetică marxist-leninistă.

post-enesciană în sensul unei moderații între vechi și nou, al echilibrului între tradiție simfonică universală (mai cu seamă franceză) și principii ale folclorului românesc. Este vorba de alt grup de compozitori valoroși (apreciat mai favorabil de conducerea Uniunii din acea epocă, adică de Ion Dumitrescu) – Pascal Bentoiu, Wilhelm Georg Berger, Nicolae Beloiu, Theodor Grigoriu, Dumitru Capoianu – care nu pot fi nicidecum unificați de un termen stilistic generic (de pildă – neoclasicism), deși acesta pare cel mai apropiat de preocupările lor, și care vor promova cu consecvență atitudinea unui *modern moderat*. Observăm așadar și în muzica românească atitudinile estetice ce caracterizează în acei ani muzica universală: “*Din punctul de vedere al istoriei muzicii, <modernul> s-a manifestat după mijlocul secolului (20, n.n.) cu prioritate în acel sens <radical> pe care, mai ales în evoluția compoziției seriale, l-a fundamentat ca pe o critică a tradiției devenită tradiție a Muzicii Noi. Totuși, <modernul> a continuat și în acel sens (fără precizie terminologică) al unui <modern moderat>, accesibil unui public mai larg și care a constituit partea principală a muzicii contemporane inclusă în repertoriile instituțiilor de concert și de operă*”.²⁷

O specificare se impune aici: primul grup citat, acela al “modernului radical”, va genera mai degrabă urmași decât acesta, al “modernului moderat”, fie pentru că tinerele generații ce vor veni vor fi permanent atrase de experiment, de nou, fie pentru că ele vor trece pe la clasele de compoziție din Conservator ale unui Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Dan Constantinescu, Myriam Marbe - profesori timp de decenii ai catedrei de compoziție din București – sau a lui Cornel Țăranu de la Cluj.

Tehnicile de compoziție nu puteau fi controlate de Partidul Comunist, dar aceasta nu înseamnă că ofensiva ideologică nu are accente, din când în când: în 1958 începe să se cristalizeze conceptul de “revoluție culturală”, prin intensificarea relațiilor intelectualilor cu “oamenii muncii”. Compozitorii sunt trimiși în diverse vizite de documentare, în anchete prin fabrici sau diverse alte colectivități, în stagii de “culturalizare” pe la sate, sunt solicitați pentru a îndruma formații de amatori (toate acestea fiind la fel de inutile și de absurde). Se va scrie o literatură muzicală “patriotică”, exclusiv corală, obligatorie în planurile și “șantierelor de creație” ale *Uniunii Compozitorilor*, delimitată pe categorii de interpreți, bunăoară: copii pionieri, muncitori, țărani. Tot în 1958, *Comitetul Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice* adoptă o altă rezoluție în problemele muzicii, decretând-o nulă pe cea jdanovistă. Drept consecință, și *Uniunea Compozitorilor din România* va critica *Rezoluția* lui Socor din 1953. Dealtminteri, dezbaterile ideologice vor continua, în interiorul *Uniunii*, la începutul anilor ‘60, cu inevitabile confruntări între opiniile generațiilor vis-à-vis de modalitatea modernă de a scrie muzică, direcțiile exprimate fiind fie contra experimentalismului ca scop în sine, fie contra folclorismului.

²⁷ Hermann Danuser: 291-292.

Un capitol important al preocupării muzicienilor îl constituie permanenta obstrucționare a relațiilor cu străinătatea, la nivel de instituție sau la acela particular. Compozitorii români, în bloc sau individual, nu pot fi deocamdată membri nici unei organizații mondiale (și din cauza imposibilității de a plăti cotizațiile în valută, regimul deținerii de valută fiind extrem de restrictiv); existase în perioada interbelică o secțiune română a *Societății Internaționale de Muzică Contemporană* (SIMC), desființată²⁸, apoi se primise, în 1956, oferta acestei societăți, cu sediul la Paris pe atunci, de a se înființa din nou secțiunea națională, ofertă respinsă de conducerea *Uniunii* pe motiv că statutul *IGNM* ar veni în contradicție cu cel al *Uniunii*... Mai mult, România nu semnase convenții de copyright (legea dreptului de autor, concepută desigur după model sovietic, funcționează din anii '50 până în anii '90, având aplicabilitate doar în interiorul granițelor țării și făcând dacă nu imposibilă, cel puțin dificilă relația bilaterală cu străinătatea), propaganda muzicală peste hotare este practic nulă, turneele formațiilor românești în străinătate nu includ în repertoriu lucrări românești semnificative. Mecanismul nu funcționează nici invers: nu se puteau cumpăra partituri, cărți de muzicologie, discuri occidentale, așadar accesul la informație este pe cât posibil limitat. Prin anii '60, când un reprezentant al editurii *Schott* a venit la București pentru a obține drepturi de tipar pentru creația românească în Occident, nu i s-a acceptat oferta²⁹. În cele din urmă, fiecare compozitor, atunci când a putut pleca în fine la festivaluri internaționale (după 1965, în general), ajuns deja la vârsta maturității, a tratat în mod individual fie editarea propriei creații, fie înscrierea într-o societate de drepturi de autor (*SACEM*, *GEMA*), fie a achiziționat din bani proprii cărți și partituri importante.

Remarcabil este faptul că, în acest context, concursuri internaționale prestigioase de compoziție premiază lucrări românești: Anatol Vieru obține în 1963 Premiul *Reine Marie-José*, Geneva, cu *Concertul pentru violoncel și orchestră*; Wilhelm Georg Berger va primi în 1964 Premiul I la secțiunea camerală a Concursului *Prințul Rainier III de Monaco*, apoi în 1965 Premiul I la Concursul *Reine Elisabeth* de la Liège, pentru *Cvartetul de coarde nr.6*; Alexandru Hrisanide este distins în 1965 cu Premiul Fundației *Lily Boulanger* din Boston pentru două lucrări camerale ș.a.m.d.

La aceste competiții internaționale, partiturile au putut fi trimise individual, prin poștă, cu sau fără acordul *Uniunii*; când a fost însă vorba de participarea efectivă a unor tineri compozitori la festivaluri internaționale (cu o procedură dificilă ce presupunea eliberarea pașaportului), Ion Dumitrescu a blocat orice inițiativă, nefiind de acord ca "muzica experimentală" a tinerilor să fie cunoscută în străinătate. Se poate da un exemplu al anului 1964³⁰:

²⁸ Consultând amplul volum semnat de Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart* (Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1982), observăm că, în 1926, organizația număra 18 secțiuni, printre care și România - menționată în Anexa ce cuprinde secțiunile naționale ca funcționând între 1925-1935, apoi inactivă între 1948-1950. De-abia după 1989 va fi posibilă reînființarea secțiunii române.

²⁹ Cf. O.L.Cosma: 357.

³⁰ Consemnat de O.L.Cosma: 368.

organizatorii *Toamnei Varșoviene* solicită *Uniunii*, pentru festival, partituri recente, specificând că ar dori *Coloana infinită* de Tiberiu Olah, piesă recomandată de Włodzimierz Kotonski (ce fusese de curând la București și avusese diverse contacte cu muzicienii). Uniunea nu numai că întârzie cu răspunsul (făcând practic imposibilă reprezentarea unei partituri românești la Varșovia), dar promovează doar *Simfonia de cameră* de Enescu (oricum, rămasă neprogramată). Un alt exemplu ar fi cel al tinerei compozitoare Irina Odăgescu, căreia i se acordase (în același an) o bursă la Paris dar căreia nu i s-a permis plecarea. Alți compozitori ar dori să participe la *Darmstädter Ferienkursen für moderne Musik*, însă nu au nici o șansă în a obține pașaportul.

S-ar putea presupune că una din posibilele rampe de lansare internațională a muzicii românești ar fi putut-o constitui *Festivalul și Concursul Internațional "George Enescu"* (instituit după moartea lui Enescu, prin hotărârea Consiliului de Miniștri al Republicii Populare Române), cu prima ediție în 1958, a doua în 1961, a treia în 1964 (continuând apoi la intervale de timp aleatoare). Însă nu s-a întâmplat astfel, accentul de senzațional fiind pus mai mult pe concursurile de interpretare (pian, vioară, canto), iar invitații străini de prestigiu fiind, de asemenea, prioritar interpreți și nu compozitori sau muzicologi occidentali ce ar fi putut aprecia, eventual promova în străinătate partiturile românești cântate în Festival.

În tot acest context al impregnării de ideologie, al frustrărilor de tot felul pe care compozitorii din toate generațiile le suportă, al imposibilității schimbului de opinii, de concepte cu confrății de după "cortina de fier", se continuă seria partiturilor ce fundamentează școala actuală de compoziție, se configurează noi sisteme originale, teoretizate în studii importante, se cristalizează opțiuni estetice care, în următoarele decenii, se vor dovedi la fel de "moderne" ca acelea din alte părți ale lumii. În anii marcați de ideologia oficială a realismului socialist a fost produsă, e adevărat, și o pseudo-cultură, o muzică a regresiei în sensul reîntoarcerii la formalismele stilistice ale unor perioade revolute ale istoriei muzicii. A fost produsă, pe de altă parte, o muzică a modernului moderat, în diverse ipostaze (de pildă, neoclasicismul de autenticitate folclorică), sau o muzică "radicală", avangardistă, ce preluase dodecafoniismul schönbergian, webernian pentru dezvoltarea unei discipline a gândirii abstracte.

"Interesant rămâne faptul că două totalitarisme contrastante s-au manifestat simultan într-o aceeași Europă sfârtecă de corespondentele lor ideologice. Este vorba, în plan componistic, de realismul socialist estic - pe de o parte - și de serialismul integral vestic - pe de alta. Adoptarea de către tânăra generație românească a tehnicii seriale altoite pe o tradiție polifonică, folclorică și bizantină extrem de vie semnifică, într-un plan al comentariului psiho-sociologic, dorința de evadare din <linia> stilistică trasată de la <centru>. Este o dovadă, cu alte cuvinte, a celebrei, mult-menționatei și

disputatei <rezistențe prin cultură> ce s-a dus în acest spațiu geografic și cultural după instalarea comunismului.”³¹

Dar nu numai tinerii au fost exponenți ai noutății cromatice, aceasta provocând mutații estetice la compozitori din generația mai în vârstă. Se observă bunăoară, la începutul anilor '60, explorarea modurilor cromatice, provenite din cântarea bisericească, în ultima lucrare semnată de Paul Constantinescu, *Triplul Concert pentru vioară, violoncel și pian*, și prelucrate într-o scriitură lineară, complexă. Sau baletul lui Mihail Jora, *Întoarcerea din adâncuri*, cu o complicată structură cromatică (de esență modală, ca aceea a unui Bartók sau Enescu) și ritmică. Sau spectaculoasa transformare stilistică din creația lui Ludovic Feldman, din 1953 până în 1963 conducător al Biroului pentru muzică simfonică și de cameră al *Uniunii Compozitorilor*, “convertirea” sa de la un folclorism neoclasic la dodecafonism, la “neoexpresionism”³².

Trebuie consemnată și perspectiva “conservatoare” a unei aripi a compozitorilor, concretizată în discuțiile purtate în jurul noțiunilor de diatonic/cromatic, generând intonații tonale sau de natură folclorică, respectiv dodecafonice, având semnificații (programatice) de “pozitiv”, respectiv “negativ”. Deocamdată rezumată la un nivel simplist, această opoziție stilistică între diatonie și cromatism va marca în profunzime, peste câteva decenii, alte transformări în compoziția românească - și nu numai (sistemul diatonic dar netonal revenind, prin anii '80, în preocupările unor prestigioși muzicieni, precum György Ligeti).

Dacă se consultă statisticile realizate de Uniunea Compozitorilor cu ocazia Conferinței naționale a compozitorilor din 1963³³, cifrele oferite privind numărul de lucrări compuse din 1949 arată astfel: 300 de lucrări simfonice, 400 de piese camerale, 200 de lieduri, 18 opere și balet, desigur o cantitate impresionantă de cântece de masă și muzică ușoară. Rămâne de văzut câte din acestea și-au demonstrat în timp viabilitatea, având efectiv atributele originalității și impunerii unei personalități creatoare.

³¹ Valentina Sandu-Dediu; Dan Dediu, *Dan Constantinescu, Esențe componistice* (București: Edit.Inpress, 1998), 53-54.

³² V. și Dan Dediu, *Episoade și viziuni: Ludovic Feldman* (București: Edit.Muzicală, 1991).

³³ V.O.L.Cosma: 364. Autorul relatează cum, timp de 14 ani, Uniunea nu primise aprobarea conducerii de partid și de stat să organizeze această adunare generală.

MODALITĂȚI DE SUPRAVIEȚUIRE A MUZICII ROMÂNEȘTI SUB DICTATURA COMUNISTĂ, ÎN PERIOADA 1965-1989

Schimbările în interiorul Partidului Comunist Român, survenite în 1965, după moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej și ascensiunea lui Nicolae Ceaușescu, au determinat firește transformări în viața românească. Poate că cel mai pregnant a rămas în amintirea generațiilor ce au trăit acea epocă sentimentul de speranță că se va schimba ceva în bine în România, că tânărul Ceaușescu este un pozitiv reformist... Într-adevăr, o anumită liberalizare s-a făcut simțită în jur de 1965: unii deținuți politici (desigur, din epoca Dej) au fost eliberați sau reabilitați, situația economică a țării părea liniștitoare (măsurată în nivelul de trai al populației), s-a putut circula mai ușor spre Occident, iar poziția lui Ceaușescu față de invazia sovieticilor în Cehoslovacia anulului 1968 – singulară în blocul estic, și anume aceea de a nu participa cu trupe militare românești, de a nu aproba agresiunea sovietică (nu este acesta contextul pentru a aprofunda motivele sau circumstanțele ce i-au permis lui Ceaușescu o astfel de atitudine) – i-a atras simpatii pronunțate în context internațional. (A rămas faimoasă invitația reginei Elisabeth la Londra și imaginea celor doi conducători, regina Angliei și președintele comunist român plimbându-se împreună cu caleașca regală.)

Iluzia nu a durat decât câțiva ani, deoarece, în urma unor vizite în Coreea de Nord și China, în 1971, Ceaușescu va fi “inspirat” în a urma modelul regimului comunist asiatic, adaptat într-o dictatură proprie. Drept urmare, o nouă ofensivă ideologică marchează întreaga societate românească, în vederea “îmbunătățirii activității politice și ideologice de educare marxist-leninistă”³⁴. Iată începutul unei continue degradări a vieții sociale, materiale, culturale, ce va ajunge la accente tragice în deceniul al nouălea.

“Revoluția culturală” inițiată, printre alte schimbări, din 1971, va însemna pentru muzicieni înființarea concursului de creație corală “Cântarea României” (1977), cu participare organizatorică și de mediatizare intensă din partea Radiodifuziunii și a Televiziunii. “Cântarea României” se va transforma curând în mult-doritul fenomen de masă, dat fiind că desfășurarea sa anuală, sub forma unui concurs artistic între județe, promova cu insistență ansamblurile, îndeosebi corurile de amatori (“oameni ai muncii”), îndrumate eventual de profesioniști. Și creația corală trebuia pliată pe astfel de cerințe interpretative. În acest context, trebuie observată totuși dezvoltarea remarcabilă în general a interpretării corale, prin numărul impresionant de formații – profesioniste, alăturate filarmonicilor din țară sau Radiodifuziunii, sau chiar câteva independente - și de amatori. În anii ‘80, agresivitatea acestor manifestări artistice se va remarca în montări fastuoase, pe stadioane, în spectacole

³⁴ O.L.Cosma: 415.

costisitoare de televiziune care “concurau” pe acelea dedicate zilelor de festivități comuniste (bunăoară 23 august, dar și zilele de naștere a “conducătorilor iubiți”, Elena și Nicolae Ceaușescu).

Noi valuri de lucrări de circumstanță sunt cerute acum *Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Socialistă România*, și așa cum la începutul anilor ‘50 abundau piese închinată lui Stalin, noii protagoniști obligatorii vor fi, alături de partid, Ceaușescu și soția sa. Se acceptă, bineînțeles, și alte subiecte “general-umaniste” preferate, precum cântarea frumuseților patriei sau a păcii. În ceea ce privește alte sectoare ale creației componistice, cenzura Ministerului Culturii, a Partidului Comunist, veghează vigilentă și din ce în ce mai dură (mai ales în același deceniu nouă) la tentativa de depășire a limitelor impuse, este adevărat, mai ușor de detectat în literatură (inclusiv în cea muzicologică) decât în compoziție.

Dacă la sfârșitul anilor ‘60-începutul anilor ‘70, plecarea artiștilor în străinătate, contactul cu informația culturală păreau a reprezenta semne de liberalizare, acestea vor deveni în anii următori din ce în ce mai dificile, controlate îndeaproape, din umbră sau vizibil, de Securitate. Numeroși compozitori aleg calea exilului, constituind o diasporă românească, ale cărei opere vor fi “recuperate”, cunoscute după 1990. Alții găsesc modalități de supraviețuire artistică în țară, în funcție de opțiunile proprii, morale și estetice.

Privind comparativ situația muzicienilor cu cea a literaților atât în perioada stalinistă, cât și în cea poststalinistă (care a debutat în România poate mai târziu decât în alte țări estice, mai precis odată cu moartea lui Gheorghiu-Dej), frapază multiple similitudini. Deosebirea esențială ar fi aceea că, în timp ce se spune că literatura a produs lucrări de referință, în mod paradoxal, între 1953-57, în plină dominație a realismului socialist³⁵, nu s-ar putea afirma același lucru despre muzică, creațiile importante începând să apară după 1957. Oricum, reiese clar faptul că arta, cultura nu s-au aservit total politicii, ideologiei oficiale, găsind căi de “evaziune” de la aceasta.

Taxinomia propusă de criticul literar Eugen Simion cu privire la posibilitățile omului de cultură începând cu anii ‘50 se aplică, așadar, în mare parte, la situația particulară a muzicianului. Să cităm această clasificare:³⁶

➤ să nu colaboreze, să tacă, să renunțe la vocația artistică, eventual să aștepte, să se resemneze în mod fatalist. Sau să fie băgat la închisoare pentru opt, zece, cincisprezece ani, să fie chiar condamnat la moarte și să scape miraculos (Ion Caraion). În momentele de “dezgheț politic” (1964-1965), supraviețuitorii au fost eliberați și unii au mai putut publica (Vasile Voiculescu, Constantin Noica, Nicolae Steinhardt, Ion D. Sârbu ș.a.). Iată o atitudine radicală ce s-a manifestat însă mai cu seamă printre literați și filosofi, mai puțin printre compozitori, cu excepțiile notabile citate în capitolul anterior (Harry Brauner, Dimitrie Cuclin, Mihail Jora).

➤ să colaboreze, să devină scriitor – respectiv compozitor – oficial, să fie publicat, premiat, să meargă la casele de creație amenajate în fostele palate

³⁵ v. Eugen Simion, op.cit.

³⁶ idem.

regale, să se bucure de x avantaje; toate acestea putând fi oricând oprite, dacă artistul “se abate” de la normele ideologice partinice;

➤ să părăsească țara, să se refugieze în Occident, în numeroase valuri ale exilului, din epoca de după război până în anii ‘80. Pentru scriitor (a se vedea cazul lui Emil Cioran, Mircea Eliade ș.a.), schimbarea limbii înseamnă o schimbare de identitate, în timp ce, pentru compozitor, exprimarea personalității sale poate rămâne aceeași în limbajul universal al sunetelor (el putând sau nu să păstreze legături mai mult sau mai puțin subtile cu spațiul natal, vizibile într-un anume tip de spiritualitate). În schimb, nu putem numi un muzician din diaspora românească (desigur, fără a-l socoti pe Enescu, dispărut deja în 1955) de talia unui Cioran sau Mircea Eliade.

➤ să nu se opună pe față regimului, să facă mici compromisuri, fără a trăda în esență arta. O categorie importantă de artiști și intelectuali a adoptat această atitudine, iar compromisul are diverse nuanțe, de la caz la caz, cu complexități. Cât de mare rămâne prețul acestui compromis, ce-a rămas de pe urma acestei strategii, cum s-a salvat cultura estului european astfel – sunt întrebări la care vom încerca să răspundem în paginile următoare.

➤ fenomenul de dizidență: unii dintre “tovarășii de drum” ai PCR s-au desprins de ideologia oficială (dintr-un motiv sau altul), au început să o pună în discuție; unii tineri ai anilor ‘60,’70,’80 au început să conteste sub diverse forme cultura oficială, unii au părăsit țara. “*România a cunoscut târziu acest fenomen, în alte țări din estul Europei dizidența a fost mai puternică și ecoul ei în viața culturală propriu-zisă mai puternic...*”.³⁷

Eugen Simion definește, sintetizând și precizând necesitatea diverselor nuanțe în înțelegerea fenomenului, două culturi nu total disociate, care au funcționat în “*impura, tragica, tensionată*” istorie de după 1945:

➤ o cultură oficială, propagandistică

➤ o cultură nu neapărat clandestină, dar care nu și-a abandonat criteriile, strategia sa bazându-se în principal pe obstinarea în estetic. Aceasta a devenit dominantă și a determinat chiar schimbarea de mentalitate în interiorul sistemului. Unul din cele mai ilustre exemple l-ar constitui filosoful Constantin Noica: ieșit din închisoare, va crea o cultură filosofică de performanță, va scrie despre filosofia ființei, rostirea românească, va atrage și forma discipoli importanți, retrăgându-se în cele mai modeste condiții, într-un orașel de munte (la Păltiniș). Diverse personalități au salvat astfel cultura română, într-un spațiu care nu este – conform criticului literar citat - nici o “Siberie a spiritului”, nici un paradis al spiritului, ci unul contradictoriu, cu sacrificii și compromisuri, cu eforturi de a apăra adevărul și valorile autentice.

³⁷ Idem: 15.

1965-1977: deschideri și închideri

Cum a evoluat acest traseu complex în lumea compozitorilor români putem observa tot din documentele *Uniunii Compozitorilor*. Deși încă din 1965 au existat promisiuni ale Ministerului Culturii și ale Partidului în vederea integrării Uniunii în organismele internaționale de percepere a dreptului de autor (SACEM, GEMA), acestea nu s-au concretizat. Nici participarea membrilor *Uniunii* la manifestări muzicale internaționale nu a fost prea mult timp facilitată, restricțiile impuse peste câțiva ani în obținerea pașaportului și a mijloacelor financiare necesare călătoriilor sau studiilor în străinătate îngreunându-le.

Toate acestea, adăugate la ideologizarea obligatorie – fiecare aniversare politică cerând, ca un fel de plată pentru existența breslei componiste, cântece patriotice și articole impregnate de politic -, au făcut parte integrantă din viața cotidiană a muzicienilor. În astfel de condiții, s-au ivit – aparent paradoxal - lucrări de referință care nu numai că au sincronizat compoziția românească la avangarda europeană și americană, dar au lansat idei, concepte inedite, operând deschideri importante în universul sonor. Apariția, în deceniul șapte, a unor ansambluri specializate (și) pe muzică contemporană – precum formațiile camerale *Musica Nova* (condusă de Hilda Jerea), *Ars Nova* (coordonată de Cornel Țăranu), corul *Madrigal* (sub bagheta lui Marin Constantin) – sau ascensiunea unor soliști extraordinari precum clarinetistul Aurelian-Octav Popa, pianistul Alexandru Hrisanide ș.a. impulsionează creația, determină un anume avânt al experimentalismului. Acesta a reușit în piese camerale prin investigații asupra sunetului în zone acustice, în explorarea eterofoniei, iar în domeniul coral prin inovarea scriiturii vocale, timbralizare prin pseudo-instrumente sau instrumente mânuite de coriști, cromatizarea intensă a melodiei și armoniei etc.³⁸

La generația citată în capitolul anterior, ce-și avusese debutul la sfârșitul anilor '50- începutul anilor '60, se adaugă noi serii de tineri compozitori, născuți între 1935-45, mulți dintre aceștia propunând în deceniile 7-8 (și, desigur, continuându-și sau diversificându-și preocupările până în prezent) propriile orientări: spre muzica spectrală, cu insistența pe un sunet original, spre cea de meditație, incantatorie, spre extragerea unor principii de compoziție din morfologia folclorului românesc (unii compozitori fiind și cercetători în acest domeniu), ajungând la definirea unor arhetipuri, spre diverse modalități de integrare a aleatorismului (mai mult sau mai puțin controlat), a minimalismului, a teatrului instrumental sau a muzicii electroacustice. Îi putem numi astfel, într-o listă fragmentară, pe Nicolae Brînduș (*1935), Mihai Mitrea-Celarianu (*1935), Ede Terenyi (*1935), Nicolae Coman (*1936), Corneliu Cezar

³⁸ Exemplele sunt oferite de O.L.Cosma și trebuie evaluate, în genul coral (vezi *Scene nocturne* de Anatol Vieru și *Ritual pentru setea pământului* de Myriam Marbe), vis-à-vis de creația de circumstanță, și aceasta putându-se clasifica, la rândul său, într-una bazată pe clișee și alta scrisă cu temeinicie și talent.

(*1937), Irina Odăgescu (*1937), Lucian Mețianu (*1937), Mihai Moldovan (1937-1981), Corneliu Dan Georgescu (*1938), Liviu Glodeanu (1938-1978), Vasile Spătărelu (*1938), Dieter Acker (*1940), Octavian Nemescu (*1940), Dan Voiculescu (*1940), Dinu Ghezzo (*1941), Horațiu Rădulescu (*1942), Dan Buciu (*1943), Costin Mioreanu (*1943), Sabin Păutza (*1943), Viorel Munteanu (*1944), Iancu Dumitrescu (*1944), Ulpriu Vlad (*1945), Maya Badian (*1945).

Scriitura pe texturi eterofonice, parțial aleatorice, preluată și din muzica poloneză a acelei perioade (Lutoslawski, Penderecki) va fi caracteristică pentru multe din lucrările unora din acești compozitori, determinând adesea un anumit etos particular. Această tehnică de compoziție, precum și aspectele stilistice mai sus enumerate le vom regăsi uneori și la mai tinerii (născuți între 1946-58) Costin Cazaban (*1946), Liana Alexandra (*1947), Valentin Petculescu (*1947), Fred Popovici (*1948), Irina Hasnaș (*1949), Călin Ioachimescu (*1949), Christian Alexandru Petrescu (*1950), Adrian Iorgulescu (1951), Adrian Pop (*1951), Doina Rotaru (*1951), Maia Ciobanu (*1952), Violeta Dinescu (*1953), Sorin Lerescu (*1953), Liviu Dăncănu (*1954), Șerban Nichifor (*1954), Andrei Tănăsescu (*1955), Mihnea Brumariu (*1958). Unii dintre ei vor manifesta, în perioade diferite, opțiuni individuale pentru un neotonalism (neoromantism), integrat unui curent tradiționalist.

O privire stilistică globală asupra tuturor acestor compozitori menționați nu poate fi decât strict orientativă, iar asocierea unui anume parametru stilistic cu compozitori ce-l explorează va fi detaliată la locul potrivit. Deocamdată, numele citate au configurat o posibilă hartă a debuturilor succesive în compoziție a unor muzicieni marcanți pentru creația românească (incluzând pe acei stabiliți, între timp, în străinătate).

Treptat, liniile muzicii noi, ramificate în bună măsură prin experimentalism, s-au impus, cu toate limitele impuse uneori de birourile de creație ale *Uniunii Compozitorilor*: lucrările avangardiste fie nu căpătau întotdeauna aviz de difuzare, fie primeau sume mici pe listele de achiziție, dar ele se afirmau în cenaclurile Uniunii sau în viața de concert. *“Apare limpede că lupta compozitorilor ce reprezentau noul val nu a constituit o bagatelă, nu a fost lipsită de dramatism, de suferință, de frustrări. Tinerii susțineau că sunt ostracizați, hăituiți, marginalizați la achiziții și la drepturi, interziși, neprogramați, eliminați din anumite organisme, priviți cu suspiciune, urmăriți de Securitate, împiedecați să avanseze, libertatea lor era primejduită. Si totuși, nimeni nu a fost arestat pentru stilul muzical ori tehnica de avangardă folosită/.../. Adevărat, aparatul ideologic represiv i-a șicanat, i-a intimidat, i-a denigrat. În articole, ședințe, erau arătați cu degetul. Faptul că, după 1971, o serie de compozitori tineri au ales calea exilului, demonstrează că existau motive să recurgă la acest gest dureros.”*³⁹ Iar pentru cei rămași, existența cotidiană și cea componistică înseamnă o luptă permanentă pentru menținerea unui echilibru interior, pentru concentrarea asupra creației făcând abstracție de

³⁹ O.L.Cosma: 391.

greutățile zilnice, eventual pentru perpetuarea unei școli de compoziție prin discipoli.

Opoziția între conservatori și avangardiști rămâne și la sfârșitul anilor '60 o sursă de discuții, așa cum se observă din evenimentul anului 1968, și anume Adunarea Generală a compozitorilor, unde participă elita politică a țării, inclusiv Nicolae Ceaușescu (aflat în plină glorie, imediat după invazia trupelor Tratatului de la Varșovia, minus România, în Cehoslovacia), și se consolidează poziția lui Ion Dumitrescu de conducător al Uniunii. În afara inevitabilelor cuvântări ideologice, luările de cuvânt ale compozitorilor ilustrează același conflict între tradiționaliști și reprezentanții "muzicii noi", proiectat în relația dintre generații. Bunăoară, Ștefan Niculescu afirma: "*Nu am văzut până acum și sper că nu văd în rândurile celor mai tineri cazuri de intoleranță față de stilul unui confrate mai vârstnic. Mă surprinde cu atât mai mult să constat, la unele dintre numele consacrate sau chiar la maeștrii venerați ai generațiilor mai vârstnice, cazuri de intoleranță față de realizările celor mai tineri*".⁴⁰ Din fericire, în urma alegerilor Comitetului de conducere al *Uniunii* (cu toate că procesul electoral, ca de obicei în epoca comunistă, este impus după procedura de partid, adică se oferă delegaților o listă cu propuneri gata făcute), rândurile acestuia s-au întinerit.

La sfârșitul anilor '60, situația organizatorică și financiară a *Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor* pare a atinge cote foarte pozitive sub conducerea lui Ion Dumitrescu⁴¹: pe lângă sediul de la București, există filiale de creație la Cluj, Iași, Timișoara, cenacluri la Brașov, Târgu Mureș, Craiova, inspectorate pentru perceperea drepturilor de autor, repartizate prin toată țara; există apoi anexele ca întreprinderi autogestionate – *Editura Muzicală* și *Magazinul Muzica* (situat în plin centru al capitalei); încep să se acorde Premiile *Uniunii* pentru creație la diferitele secții componente, pentru prima oară la propunerea unui juriu instituit în acest scop, deci cu o oarecare autonomie estetică. Activitatea birourilor de secții, canalizată în principal pe aprecierea, filtrarea, selectarea, recompensarea lucrărilor rămâne în principal asemănătoare cu cea instaurată deja într-o perioadă precedentă, desigur cu inerentele schimbări de concepții pe care le impun înnoirea componentelor acestor organisme ce avizau partituri, studii și volume de muzicologie. Se impuneau Filarmonicilor din țară programe de muzică românească, de asemenea elevii și studenții muzicieni abordează obligatoriu partituri de autori români (la examene, audiții, concursuri zonale sau naționale etc.).

Am menționat deja deschiderea spre universalitate din jurul anului 1965: aceasta se manifestă prin prime participări ale compozitorilor români la *Toamna varșoviană* (în '65 – Niculescu cu *Simfonia pentru 15 instrumente*, Stroe cu *Arcade* și Olah cu *Coloana infinită*), prin continuarea seriei de premii internaționale (bunăoară, W.G.Berger, cu *Concertul pentru vioară și orchestră*, în 1966 și Nicolae Beloiu cu *Simfonia I* în 1967 obțin Premiul "Reine Elisabeth" la Bruxelles; Bentoiu primește pentru opera radiofonică *Jerțirea*

⁴⁰ Citat de O.L.Cosma: 396.

⁴¹ Cf. O.L.Cosma.

Ifigeniei premiul Radioteleviziunii italiene (RAI) în 1968, iar opera sa *Hamlet* va fi distinsă cu premiul *Guido Valcarenghi*, Roma 1970, tipărită în Italia, montată la Marsilia ș.a.m.d.). Sunt posibile de asemenea plecările unor muzicieni la burse în străinătate: Dumitru Capoianu și Theodor Grigoriu beneficiază prin *Uniune*, timp de o lună, de burse oferite de Departamentul de Stat al U.S.A.(1967), iar la începutul anilor '70, Niculescu, Vieru, Olah, Stroe locuiesc câte un an la Berlin, în urma unor burse de creație DAAD. Din 1966, devine posibilă participarea regulată la "Darmstädter Ferienkursen für moderne Musik", fapt pozitiv dar survenit cumva târziu, atunci când strălucirea Darmstadt-ului începuse să pălească iar epoca în care tineri estici erau propulsați în atenția internațională (așa cum se întâmplase cu polonezii, deja din anii '50) trecuse. Apoi, odată cu instituirea "Revoluției culturale" din 1971, contactele muzicienilor cu străinătatea sunt din ce în ce mai represiv cenzurate: în 1972 apar măsuri politice care blochează editările de partituri pe cont propriu, altundeva decât în țară. Tot acum, orice inițiativă particulară de participare la festivaluri internaționale este prompt amendată, cum s-a întâmplat cu două partituri de Aurel Stroe (opera *Der Nobelpreis wird nicht verliehen*, p.a. la Opera din Kassel, 1971 și piesa simfonică *Canto II*, prezentată la Festivalul de la Royan în 1972). Acestea fuseseră apreciate de biroul simfonic al Uniunii – în contextul obișnuit al sistemului de achiziții -, dar autorul nu ceruse un aviz special pentru trimiterea lor în afara granițelor, fapt pentru care deranjase conducerea Uniunii: "Nu mi se poate reproșa nimic în acest sens. Dacă peste comisia simfonică lucrările trebuie prezentate altei supercomisii, care să avizeze asupra unor piese de muzică simfonică și partituri care nu au decât note, trebuie s-o știm."⁴²

Iată semnele "strângerii șurubului", simptom al resurecției ideologiei comuniste în toate compartimentele societății românești. Din 1971, dezbaterile tezelor formulate de Nicolae Ceaușescu va fi un punct principal al discuțiilor obligatorii al ședințelor la *Uniunea Compozitorilor*. Viața artistică va gravita, oficial, în jurul "Cântării României", iar diverse semne îngrijorătoare vor releva drumul spre degradare a situației culturale; un exemplu l-ar constitui eliminarea muzicii ca disciplină studiată în licee, cu consecințe în timp asupra publicului, rarefiat din ce în ce mai mult (situație neremediată până în ziua de astăzi⁴³). Apoi, în 1974, Centrala editorială proaspăt înființată va prelua în subordinea sa numeroase edituri, inclusiv pe aceea muzicală, pentru a facilita cenzura asupra tiparului de orice natură. Trebuie însă spus că situația financiară a *Editurii Muzicale* – subvenționată integral de stat - a permis apariția unor lucrări componistice (muzicologice în mai mică măsură) de mare importanță, ceea ce a contribuit la consolidarea noilor orientări muzicale ale tinerei generații.

"Construirea societății socialiste multilateral dezvoltate" este lozinca ce trebuie adoptată și de muzicieni, cărora li se vor cere de acum înainte tot mai multe titluri de lucrări angajate politic, reflectând și acel cult al personalității ce

⁴² Aurel Stroe, citat de O.L.Cosma: 419.

⁴³ În anii '90, muzica a revenit în programele școlare ale liceelor, însă doar cu regim opțional, și încă nu se simte ameliorarea educației generale muzicale.

ia amploare tragică în anii '80. Ca în toate instituțiile românești, și în cadrul *Uniunii*, “învățământul politic” obligatoriu dezbate permanent documentele Congreselor Partidului Comunist, iar ședințele conducerii nu sunt de conceput fără coloratura ideologică. Pe copertile Revistei *Muzica* – editată de *Uniunea Compozitorilor* – va apărea din ce în ce mai frecvent portretul lui Nicolae Ceaușescu, iar tematica militantă își va pune amprenta asupra unor de serii de lucrări corale, vocal-simfonice sau simfonice, de operă, compuse atât de compozitorii obișnuiți ai genului, dar și de unii dintre reprezentanții avangardei (în grade inevitabile ale concesiiei). Într-un fel, acest fapt putea evita prea evidentă direcționare a muzicii românești în “angajată politic” (cu text) sau “neangajată” (fără text), respectiv tradiționalistă / experimentală. “*Altfel spus, o muzică de <comandă> sau de consum, poate și <comercială>, și o muzică pentru viitor, o muzică <pură>. Probabil, existența primei categorii a facilitat-o pe a doua, a mascat-o, a înlesnit-o, astfel că, în ansamblu, a existat un spectru larg al creației și din acest punct de vedere.*”⁴⁴

Astfel de considerații trebuie nuanțate în funcție de personalitățile implicate: au existat compozitori ai unei muzici de duzină, din care viitorul chiar apropiat nu va mai alege nimic, dar au existat și compozitori printre ale căror opusuri – abundând în titluri circumstanțiale – se numără și unele remarcabile, nealterate de tema politică și păstrându-și locul în istoria muzicii românești prin tehnici și/ sau un conținut inedit. Pe de altă parte, am menționat deja autori de muzică “pură” ce au scris și muzică angajată politic.

În 1976-77, accentuarea ideologizării se resimte la toate nivelurile. Cea mai promovată mișcare artistică este “Cântarea României”, care angrenează (fără drept de opțiune) muzicienii profesioniști ca îndrumători ai amatorilor din toată țara, ale formațiilor corale, instrumentale, ale brigăzilor artistice din fabrici și uzine, din gospodăriile agricole, licee, unități militare etc. Trebuie menționat că “forul superior” de partid ce aviza, cenzura sau aproba toate problemele importante de cadre din domeniul învățământului și culturii românești era cabinetul Elenei Ceaușescu. Tot aceasta hotărăște schimbări și numiri în funcții de conducere, după criterii aparent fără logică, dar promovând insistent oameni din ce în ce mai obedienți regimului. Astfel se întâmplă și la *Uniunea Compozitorilor*, unde Ion Dumitrescu este demis, conducerea de partid impunându-l ca președinte pe **Petre Brâncuși** (1928-1995). Acesta, profesor universitar și doctor în muzicologie, de fapt autor de articole și de cărți mediocre despre muzică, impregnate de ideologia comunistă, era în plină ascensiune politică și era deja rector al *Conservatorului* bucureștean (actuala *Universitate Națională de Muzică*). În această calitate, aplicase cu duritate politica oficială, desființase aproape toate formațiile orchestrale și camerale importante ale instituției, acceptase cu zel cifrele mult diminuate de școlarizare ce se vor dovedi dezastruoase în viitorul apropiat.⁴⁵

⁴⁴ O.L.Cosma: 429-430.

⁴⁵ V. O.L.Cosma: 444. În legătură cu situația *Conservatorului*, asemenea majorității institutelor de învățământ superior, numărul de studenți scade spectaculos în anii '80, admiterea la facultate devenind un eveniment traumatic pentru majoritatea tinerilor ce încearcă ani consecutivi să ocupe

1977-1989: accente ideologice

La începutul mandatului lui Petre Brâncuși, compozitorii (în special aceia ce fuseseră marginalizați de Ion Dumitrescu) speră într-o schimbare benefică a activității *Uniunii*, în revigorarea cenaclurilor de creație, în înființarea la București a “Zilelor muzicii românești”⁴⁶, într-o mai bună apreciere și recunoaștere a tuturor stilurilor, tendințelor, generațiilor creatoare. Însă, destul de curând, situația socială, ideologică în România se va înrăutăți constant, cu semne îngrijorătoare reflectate în viața muzicală.

Bunăoară, un mare cutremur de pământ din martie 1977 va deveni pretext al oficialităților comuniste de a evacua *Uniunea Compozitorilor*, apoi și *Muzeul Enescu* din Palatul Cantacuzino (pentru “reparații” ce nu s-au efectuat de fapt). “Cincisprezece ani, Palatul Cantacuzino a rămas pustiu, clădirea deteriorându-se pe zi ce trece. Cincisprezece ani, *Uniunea Compozitorilor* a fost exilată din sediul ei, ca urmare a unei atitudini disprețuitoare pentru muzicieni, pentru compozitori și muzicologi.”⁴⁷ Apoi, în rutina cotidiană a *Uniunii* s-au instaurat: trimiterea de telegrame de felicitare “conducătorului iubit”, Ceaușescu, cu ocazia diferitelor evenimente (telegrame practicate de toate instituțiile țării, obligatorii în accentuarea cultului personalității); chipul lui Ceaușescu trece de pe copertile interioare ale Revistei *Muzica* pe cea exterioară; planurile de creație impun lucrări dedicate Congreselor Partidului Comunist, altor aniversări istorice sau politice; discuțiile oficiale reiau dezbateri despre realismul și umanismul socialist, marcând, la sfârșitul anilor ‘70, accente neostaliniste.

În astfel de condiții, atitudinea compozitorilor nu poate fi judecată în bloc, fiecare caz fiind special, fiecare operă (autentică sau nu) avându-și istoria ei. Se poate vorbi de grade diferite de aservire politică, de compromis artistic. Unii compozitori erau specializați pe piese de circumstanță, dar și printre acestea se putea aprecia tipul de scriitură corală (banală sau cu elemente inovatoare), modul de a armoniza (tonal, modal, sau prin fuziunea acestora), arcurile formei (în tipare simpliste sau evolute) ș.a.m.d. Alți creatori se mențin pe linia estetică a muzicii noi, experimentând idei occidentale și configurându-și sisteme proprii. Unii dintre aceștia scriu pasager coruri sau cantate “patriotice”, fie din necesități financiare, fie pentru că breasla necesită trepte ale

un loc, în urma unor examene dificile și, uneori, corupte. La sfârșitul anilor ‘80, *Conservatorul* avea în total, în patru ani de studiu, circa 100 de studenți. După absolvire, aceștia au perspectiva stagiului obligatoriu (de profesori de muzică sau “inspectori culturali”), de minim trei ani, în orașele sau sate, departe de centrul universitar unde studiaseră sau unde locuiau.

⁴⁶ Idee promovată insistent, alături de colegii săi Aurel Stroe, Anatol Vieru ș.a., de Ștefan Niculescu, dar pe care acesta o va concretiza abia în 1991, înființând *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi*.

⁴⁷ O.L.Cosma: 449. Trebuie adăugat faptul că diverse zvonuri au circulat în legătură cu destinația acestei somptuoase clădiri, din care cel mai insistent era acela al utilizării sale de către moștenitorul “dinastiei” Ceaușescu, Nicu. Totuși, nu s-a putut trece peste testamentul Mariei Cantacuzino, ce-și donase proprietatea statului pentru a servi exclusiv muzicii, memoriei lui Enescu.

compromisului din partea membrilor săi, spre a supraviețui. Fiindcă aici găsim mentalitatea generalizată a artiștilor sub dictatură, în inventarea soluțiilor pentru supraviețuire. Mai mult, dacă în ceea ce-i privește pe scriitori, cazurile de dizidență sunt binecunoscute și cu ecouri pregnante în vest (vezi, bunăoară, poetul Mircea Dinescu), nici un muzician nu a afișat o atitudine protestatară evidentă la adresa regimului comunist. Dar nu puțini au fost compozitorii care au “încifrat” în unele partituri (mai cu seamă de operă, sau oricum muzică cu text) aspecte de critică a dictaturii. Le vom semnala în lucrarea de față, atunci când vom descrie circumstanțele estetice ale unor creații ca *Orestia* de Aurel Stroe, *Iona* și *Praznicul calicilor* de Anatol Vieru, *Les oiseaux artificiels* de Myriam Marbe ș.a.

Anii ‘80 marchează alte restricții, de la scăderea dramatică a cifrei de școlarizare în liceele și institutele de învățământ superior muzicale (dar nu numai), până la presiunile tot mai vizibile ale Ministerului de Interne: un ordin al acestuia controla legătura cetățenilor români cu cei ai altor state, românii având obligația de a scrie note informative unde să descrie în detaliu ce a discutat, cine a mai participat la vreo întâlnire cu un occidental. Pe aceeași linie, acordarea pașaportului de călătorie devine din ce în ce mai dificilă. Ideologizarea se intensifică prin “datoria” fiecărui cetățean de a se înscrie dacă nu în rândurile Partidului Comunist, atunci în alte foruri “democratice”, precum Frontul Unității și al Democrației Socialiste, dealtminteri tot o structură creată și subordonată PCR.⁴⁸

În interiorul Uniunii Compozitorilor, degradarea treptată a activității publice se manifestă prin scăderea numărului cenaclurilor de creație⁴⁹ – până la dispariție -, pe de altă parte prin accentuarea ideologică a ședințelor comitetului de conducere. Nici schimbarea președintelui, în 1982, cu **Nicolae Călinoiu** (1926-1992, absolvent al secției de pedagogie a Conservatorului, ca și Petre Brâncuși, muzicolog), nu aduce transformări spectaculoase. Deși mai bun administrator, mai maleabil și mai deschis decât predecesorul său⁵⁰, Nicolae Călinoiu va trebui (și în calitatea sa de Rector al Conservatorului bucureștean) să păstreze linia oficială a ideologizării permanente a membrilor Uniunii.

Este semnificativă – pentru ilustrarea tipului de cenzură ideologică ce acționa cu din ce în ce mai mare virulență – încercarea de a valorifica tradiția

⁴⁸ O.L.Cosma – din 1979 secretar de partid al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – descrie această situație în cazul muzicienilor, oferind un exemplu concret al refuzului de înregimentare ideologică, acela al lui Aurel Stroe (care, nefiind membru de partid, nu acceptă să semneze înscrierea în FDUS în 1981), v.op.cit.: 478.

⁴⁹ Cenaclurile rămăseseră un spațiu singular al dezbaterilor strict profesionale, fără implicații ideologice (în afara celor cu o temă politică anunțată), ceea ce trebuia împiedicat. Se remarcă de asemenea faptul că, în cadrul lor, erau programate creații (pentru a fi audiate în general în înregistrări) aparținând celor mai diverse generații și orientări. Deși compozitoarele apăreau de asemenea cu regularitate în programe, lor li se dedicau și cenacluri speciale, mai ales în jurul datei de 8 martie – “Ziua femeii”.

⁵⁰ Actualul președinte al Uniunii, Adrian Iorgulescu, într-o privire retrospectivă asupra istoricului instituției, îl caracteriza astfel pe Nicolae Călinoiu: “un activist abil, dotat cu simț practic, care va urma consecvent o strategie asemănătoare, deși mai nuanțată decât a predecesorului său, în fond singura recomandată și permisă de către partidul unic.” (*Muzica* 4/1995: 10).

muzicii vechi românești. Bunăoară, biroul de muzicologie al Uniunii va declanșa (în '83-'84) căutarea și identificarea manuscriselor de muzică religioasă aflată pe teritoriul românesc, spre a le include într-un plan editorial. Dat fiind că exista o listă cu termeni prohibiți oficial (care nu puteau fi pronunțați la Radio, Televiziune, nu puteau fi tipăriți în editoriale, reviste cărți etc.), printre care figurau "religios", "bisericesc", va rămâne pentru acest tip de muzică sacră terminologia de "bizantină" sau, după caz, "gregoriană", sub genericul vag și atotcuprinzător de "izvoare".⁵¹ Au fost astfel publicate facsimile, transcrieri de vechi cântări, uneori fără textul ce conținea, desigur, prea frecvente referiri la "Dumnezeu", "Iisus", "Maica Domnului" etc. Pe aceeași linie, culegerile, transcrierile, analizele stilistice de folclor – dealtfel binevenite în contextul ideologic ce accentua spiritul național, țărănesc – se aflau în dificultate când era vorba de ritualul funebru (nu se permitea pronunțarea cuvintelor "moarte", "funebru"...). Un exemplu strălucit este o amplă lucrare tipologică (semnată în 1987 de Mariana Kahane și Lucilia Georgescu) despre muzica acestui ritual, intitulată însă "Cântecul zorilor și bradului", după tematica predominantă a cântecelor respective.

Compozitorii evitau cu mai multă ușurință cenzura, mai cu seamă în muzica fără text, abstractă – autentic refugiu artistic. În acest domeniu, tehnica de compoziție, procedeele moderne, experimentale își păstrează altitudinea, se mențin într-un permanent dialog (virtual) cu tendințele occidentale. *"Cu cât era epoca mai înjositoare, mai aspră, mai nefericită, cu atât mai mult s-au mobilizat voințele pentru a supraviețui și a da naștere unor valori adevărate./.../ În timp ce, în plan economic, dezastrul era evident, în planul creației muzicale, per ansamblu, situația se menținea într-o zonă favorabilă; avem în vedere (...) curajul, dorința de scrutare, de a fi la zi. Setea de informație și dorința de asimilare, de creație veritabilă, erau puternice și evidente. Aceasta se explică prin individualitățile care au activat în frontul creației muzicale, personalități intelectuale de anvergură, care au menținut emulația, profesionalismul, probitatea artistică."*⁵²

În mod firesc, multe din noile tehnici sunt experimentate și cu ajutorul interpreților, pentru că și în această perioadă continuă să apară, să se impună alte ansambluri de muzică nouă, de la Trio-ul din Timisoara *Contraste* (1983) la grupări bucurestene fondate de compozitori, ca *Hyperion*, condus de Iancu

⁵¹ Trebuie observată inventivitatea, în general caracteristică intelectualilor și artiștilor români, de a găsi modalități de camuflare a interzisului sub o aparență acceptabilă oficial. Apăreau tot felul de titluri (uneori poate absurde) care treceau de cenzură. Printr-un cod cunoscut în mod complice de comunitate, cititorii știau în principiu ce se poate ascunde în conținutul acestor lucrări, nu de puține ori mutilate de cenzorii de la Consiliul Culturii (aflat în subordonarea Elenei Ceaușescu, responsabilă cu învățământul, cercetarea, arta, în calitatea sa de "intelectual" al familiei Ceaușescu). Traducerile din muzicologia universală, dealtfel extrem de puține care să nu fi fost axate în principiu pe spațiul sovietic, au adesea aceeași soartă: spre sfârșitul anilor '80 apare cu dificultate și într-o versiune incompletă cartea lui Antoine Goléa, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, de unde se tăiaseră toate referirile negative la diverși muzicieni ruși și sovietici.

⁵² O.L.Cosma: 495.

Dumitrescu (1976), *Traiect*, coordonat de Sorin Lerescu (1982) sau “Atelierul de muzică nouă *Archaeus*”, condus de Liviu Dănceanu (1985).

Spre sfârșitul anilor ‘80, în viața muzicienilor se observă aceeași experiență “paralelă” pe care au trăit-o majoritatea românilor: nimeni nu mai crede în demagogia comunistă, viața cotidiană devine din ce în ce mai dificilă, dar mulți își găsesc refugii personale în alte planuri ale existenței. Pentru a înțelege în ce mod supraviețuiesc artistii în mediul înconjurător trebuie amintite doar câteva coordonate ale sistemului ceaușist. Se demolează nu doar casele Bucureștiului, pentru a reconstrui capitala după model nord-coreean⁵³, dar și biserici, mănăstiri prin țară, supunând populația la dislocări, mutări forțate devenite nu de puține ori tragedii personale; megalomanul plan de a face Bucureștiul (aflat la 250 de km de Marea Neagră) un oraș portuar (printr-un canal ce l-ar lega de Dunăre) nu s-a îndeplinit până în 1989, ca și ideea de “reconstrucție a satelor”. Trebuie remarcat că “avântul” demolărilor și al construcțiilor avea unele aspecte pozitive, de la crearea de locuri de muncă la apariția rețelei de metrou a Bucureștiului, a cărei extindere necesară a stagnat aproape total după 1989. Însă monstruoșitatea estetică a majorității blocurilor - “cutii de chibrite” înlocuind farmecul vechilor case, “nefuncționale” pentru o conducere ce adusesese masiv populația de la sat la oraș în vederea industrializării forțate, aadar trebuind să o cazeze undeva – compromise aspectul capitalei în cele mai multe dintre cartierele sale.

Privațiunile zilnice înseamnă oprirea curentului câteva ore pe zi (eventual după-amiaza, seara⁵⁴), lipsa gazului și a celorlalte resurse pentru termoficare, în consecință frigul și lipsa apei calde din locuințe și instituții iarna, în unele situații chiar lipsa apei reci; înseamnă cozile interminabile la alimente, dis-de-diminează. Climatul cultural oficial se definește prin ore întregi la Radio și Televiziune dedicate Cântării României, cultului personalităților celor doi Ceaușescu, sau prin cenzura ce operează adesea absurd, când te aștepți mai puțin și care a născut strategii memorabile de evitare a sa. Accesul la informație, călătoriile în străinătate sunt din ce în ce mai greu de obținut. Se cunosc numeroase cazuri de eforturi pentru obținerea pașaportului; bunăoară ansambluri de muzică nouă, solicitate la festivaluri sau în alte manifestări culturale, în ultimul moment se vedeau nevoite să plece fără unul sau mai mulți membri (ceea ce genera situații absurde). Iar anecdota cu gust amar ce circula printre muzicieni povestea cum un oficial comunist, solicitat să permită unui cvartet de coarde deplasarea în străinătate, a replicat că pot să plece foarte bine doar trei membri ai formației și să cânte mai tare, pentru a-l suplini pe cel absent.

Pentru unii însă, oportunismul devine modalitate de supraviețuire cu succes, fie prin scrierea de articole politice ocazionale în Revista *Muzica*, fie

⁵³ Un reper semnificativ rămâne fosta *Casă a poporului* ce deschidea bulevardul *Victoria socialismului*, clădire enormă ce a devenit astăzi nu numai punct de atracție turistică, dar totuși și un loc funcțional, de Palat al Parlamentului, cu săli de concert și alte facilități. Dealtfel, aici s-a ținut o mare parte a Festivalului Internațional “George Enescu”, ediția din 1995.

⁵⁴ Când fiecare putea lucra la lumina lumânărilor, eventual a lanternei.

prin omagierea lui Ceaușescu în nenumărate lucrări corale⁵⁵. Alături de cazurile de oportunism “moderat”, au existat însă unele agresive, accentuate după evenimentele din decembrie 1989. Bunăoară, a schimba versurile “patriotice” cu unele religioase pe aceeași muzică, după 1990, devenise o practică relativ frecventă, acum fiind la modă repudierea ateismului comunist printr-o afișare patetică a spiritului religios. (Desigur, aceasta nu trebuie confundată cu autentică trăire sacră, o dimensiune importantă a compoziției românești actuale.) Mai mult decât atât, compozitorul Șerban Nichifor, ce scrisese lieduri pe versuri de Mircea Dinescu (devenit în ‘89 un cunoscut dizident al regimului Ceaușescu) anunță retragerea lor din circulație atunci când orice legătură cu poetul putea fi periculoasă pentru cariera sa.⁵⁶ La scurtă vreme, același Șerban Nichifor, imediat după revoluția din decembrie 1989 și căderea regimului Ceaușescu, cere președintelui Uniunii să nu i se mai difuzeze toate cântecele de masă pe care le-a scris “*împotriva voinței mele, ca urmare a unor insuportabile presiuni*”⁵⁷. Iată poate cel mai semnificativ exemplu de conduită ce se poate oferi din acei ani (fără legătură, dealtfel, cu valoarea muzicală propriu-zisă a creației acestui compozitor).

Doar deceniul de după 1990 va aduce o anumită reevaluare a creației trecutului apropiat fără implicarea ideologică, comandarea politică a partiturilor dispărând, dar lăsând loc altor constrângeri, cele mai multe de natură economică.

⁵⁵ Așa cum, în anii ‘50, există o listă impresionantă de creații dedicate lui Stalin, găsim acum un șir impresionant de coruri scrise pentru Ceaușescu.

⁵⁶ Exemplul a rămas celebru în istoria *Uniunii Compozitorilor*, și este citat de O.L.Cosma: 507, care redă pasaje din adresa pe care Ș.Nichifor o înaintase conducerii instituției în octombrie 1989 : “... *considerând fatal necorespunzătoare crezului meu artistic lucrările Patru schițe pentru un lied neterminat și Pisicile din Vatican, lucrări scrise împotriva voinței mele, într-un moment dificil pentru mine, prin prezenta vă informez că doresc ca aceste lucrări să fie retrase imediat și fără nici o excepție din circuitul difuzării publice.*”

⁵⁷ Citat de O.L.Cosma: 508.

1990-2000: “DECENIUL TRANZIȚIEI” DIN SOCIETATEA ROMÂNEASCĂ REFLECTAT ÎN CREAȚIA MUZICALĂ

Cei peste zece ani trecuți de la evenimentele politice din 1989 nu au justificat majoritatea speranțelor societății românești. Nici pentru muzicieni lucrurile nu stau diferit. La începutul anilor '90, s-a observat o sensibilă micșorare a numărului de lucrări românești incluse în programele săptămânale de concert din țară. Deplina libertate de opțiune repertorială a orchestrelor s-a manifestat prin excluderea muzicii contemporane românești, ca reacție la trecutul apropiat, când filarmonicilor și operelor li se impuseseră un procent obligatoriu de piese românești, fără criterii calitative. Din cauza muzicilor ocazionale, impregnate de ideologia comunistă, ce abundau în programele dinainte de 1989, publicul dobândise de asemenea o alergie la creația românească, aproape fără discernământ.⁵⁸ Nu s-a mai făcut distincție între acele muzici ocazionale și creațiile românești valoroase, multe prime audiții ce făceau cunoscute și apreciate numele compozitorilor români. Este adevărat, înainte de 1989, o parte a publicului se “resemnase” cu ideea că programul serii simfonice cuprinde la început o piesă românească. Uneori o primea cu politețe, alteori o evita întârziind la concert, dar nu puține erau situațiile când publicul tradiționalist era plăcut surprins de o muzică nouă românească. După 1990 însă, nu i s-au mai oferit prea des astfel de ocazii.

Numărul extrem de mic de prime audiții românești programate nu a putut avea o influență favorabilă asupra creației. Între timp, situația s-a îmbunătățit relativ, mai ales datorită înființării unor festivaluri specializate în muzică contemporană, la București, Bacău, Cluj ș.a. Director fondator al *Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi*, București 1991, Ștefan Niculescu afirma recent:

“În actuala lume românească, arta e lăsată pe ultimul loc, iar muzica, la coada artei. Mai ales muzica nouă (simfonică, de cameră, operă...) se află la noi într-o criză de recepție. Nu e vorba doar de creația românească (programată mai degrabă în străinătate decât în țară), ci de întreaga cultură muzicală a secolului XX. Melomanii și majoritatea profesioniștilor noștri n-au cum să se familiarizeze cu acest de acum vast domeniu. Căci muzica veacului ce se încheie e, la noi, practic inexistentă. Nu e de găsit în librării printre partituri, cărți sau discuri, nu e de auzit în concerte decât rar și accidental, nu e predată în învățământul muzical, inclusiv universitar, decât cu salutare și prea puține excepții. Intrăm astfel în secolul XXI cu o gaură neagră în cultura română: neasimilarea și deci absența muzicii unui întreg veac, al XX-lea.

⁵⁸ V. Michaela Roșu, anchetă în *Muzica* 2/1992: 1-4, “Creația românească în repertoriul instituțiilor muzicale”.

*Și totuși, în ciuda proporțiilor unei asemenea crize de recepție sau public, nu există la noi și o criză de creație. Dimpotrivă, personalități creatoare din toate generațiile continuă cu mare vigoare să compună, chiar și fără vreo speranță în normalizarea situației.*⁵⁹

Într-adevăr, numeroși compozitori își continuă sau diversifică preocupările, unii sunt din ce în ce mai frecvent programați în străinătate. Circulația formațiilor de muzică contemporană, a compozitorilor – deși încă limitată prin sistemul vizelor de călătorie în străinătate – s-a intensificat, oferind multiple posibilități de informare dintr-o direcție într-alta. Tinerii compozitori, unii dintre ei debutanți în anii '80, beneficiază poate în cea mai mare măsură de această deschidere spre occident, prin burse sau premii de creație. Iată pe câțiva dintre ei, născuți în jur de 1960: Livia Teodorescu-Ciocănea (*1959), Ana-Maria Avram (*1961), George Balint (*1961), Mihaela Stănculescu-Vosgian (*1961), Dana-Cristina Probst (*1962), Nicolae Teodoreanu (*1962), Dora Cojocaru (*1963), Christian-Wilhelm Berger (*1964), Adrian Borza (*1967), Iulia Cibișescu (*1967), Dan Dediu (*1967), Irinel Anghel (*1969) ș.a. Elevi la clasele de compoziție din București sau Cluj, tinerii menționați s-au desprins treptat de sub influența profesorilor lor și caută în continuare drumuri stilistice proprii. Explorarea folclorului românesc, balcanic sau extra-european, scriitura eterofonică, tehnici electronice, spectrale, dialogul creator cu tradiția clasică într-un postmodernism inedit: toate aceste tendințe se regăsesc în piesele acestor compozitori.

Desigur că granițele dintre generațiile noii muzici românești, propuse aici, par adesea artificiale: ce deosebire frapantă poate fi între, să spunem, Mihnea Brumariu (născut în 1958) și Livia Teodorescu (născută în 1959), încât să-i plasăm pe cei doi în două contexte diferite? Am adoptat însă astfel de delimitări în scopul unei anumite ordini, justificată în general și de orientarea estetică în care poate fi inclus fiecare din acești compozitori. Aproape toți și-au încheiat studiile universitare înainte de 1990 și, din fericire, nu putem afirma că nu au avut ce învăța în acea perioadă destul de întunecată din punct de vedere politic-social, în care însă cultura putea genera oaze intelectuale. Iată o situație fericită a tinerilor români, cel puțin în comparație cu ceea ce se afirmă de exemplu în istoria recentă a muzicii ruse:

*“În fine, generația cea mai tânără, a anilor '60, care a fost educată înainte de 1985, în epoca <stagnării>. Această generație a fost aproape complet despărțită de moștenirea culturală tradițională. De la cine ar fi putut învăța, din momentul în care cei mai vârstnici compozitori ai primei generații – între care și Șostakovici – muriseră deja, iar generația de mijloc încă nu ajunsese la nici o recunoaștere? Nici unul dintre tineri nu a produs până acum o creație absolut remarcabilă. Semnele caracteristice ale acestei generații sunt: lipsa unei poziții clare, lipsa de independență și nesiguranța încercărilor stilistice.”*⁶⁰

⁵⁹ Valentina Sandu-Dediu: “Dialog cu compozitorul Ștefan Niculescu,” *Muzica* 4/1999: 55-56.

⁶⁰ Grigori Pantișev, “Wege zu sich selbst. Zur Stilfindung junger sowjetischer Komponisten,” în *Neue Musik im politischen Wandel*, hg. von Hermann Danuser (Mainz: Schott, 1991), 23-31.

Argumentele în favoarea coerenței tinerei generații în România le vom expune într-un capitol separat.

Cadrul instituțional – U.C.M.R. – este din ce în ce mai absorbit, în acești ultimi zece ani, de latura economică, de supraviețuirea breslei. Cei doi președinți care s-au succedat, amândoi compozitori prestigioși, Pascal Bentoiu (primii doi ani) și Adrian Iorgulescu (până în prezent), au reușit să aducă la zi legislația necesară (bunăoară, aplicarea legii dreptului de autor), să organizeze eficient activitatea financiară și artistică a instituției. Sediul Uniunii a revenit în Palatul Cantacuzino (restaurat din fonduri proprii), ce adăpostește, firește, și Muzeul “George Enescu”. U.C.M.R. s-a implicat în susținerea concertelor și festivalurilor de muzică nouă, cu precădere românească, a înființat *Studioul de muzică electronică și de înregistrări*, condus de Călin Ioachimescu, dotat cu aparatură adecvată, în scopul realizării unor documente sonore de un nivel profesional. Aceeași instituție patronează două reviste de specialitate și a susținut reînființarea secțiunii române a S.I.M.C. (Internationale Gesellschaft für Neue Musik), al cărei președinte este Nicolae Brînduș, precum și organizarea ediției din 1999 a festivalului “World Music Days” în România.

În ambianța politică și economică a tranziției românești spre economia de piață, prea puțin coerentă, eforturile breslei compozitorilor de afirmare artistică și de supraviețuire financiară sunt cu atât mai dificile, cu cât bugetul de stat pentru cultură rămâne la cote infime. Toate acestea au fost subliniate, alături de rememorări ale istoriei muzicii românești, într-un moment festiv, acela al celebrării a 75 de ani de existență a U.C.M.R. (1920-1995). Interesant apare, din această perspectivă, modul cum este privită retroactiv societatea românească din timpul comunismului, deși muzicologii români nu s-au grăbit încă să elaboreze o analiză a ideologiei și esteticii muzicale din ultima jumătate de secol. Oricât de necesar și totodată seducător ar fi fost un asemenea proiect, teama de reacțiile confrăților compozitori a fost, se pare, mai puternică.

Datorate ocaziei aniversare, pozițiile clare exprimate public de cei doi președinți ai Uniunii de după 1990, compozitori din generații diferite, rămân sugestive pentru mentalitatea muzicienilor din deceniul pe care-l evocăm aici:

Pascal Bentoiu: *“Îmi pare că, după 75 de ani de existență, organizația noastră profesională se poate mândri cu un bilanț larg pozitiv, pe care nu reușesc să-l întunece nici chiar acele perioade nefaste și dure, apărute în urma aplicării jdanovismului asupra culturii noastre, și nu-l pot umbri în nici un caz dificultățile materiale evidente cu care ne-au procopsit cei 6 ani de la Decembrie’89 încoace. Uniunea nu se putea nicicum înscrie între profitorii <tranziției> și corupției generalizate. Ea a încercat - și încearcă – să afirme pe toate căile dreptul la existență al artei muzicale românești, drepturile inalienabile ale autorilor, dreptul la protecția socială, demnitatea artistului.”*⁶¹

Adrian Iorgulescu: *“Obiectivitatea ne obligă să semnalăm în acel context orwellian și două evenimente pozitive: apariția în 1950, după o nedorită întrerupere de 25 de ani, a unei noi serii a revistei <Muzica>, editată de către*

⁶¹ “Ce a însemnat pentru mine Uniunea Compozitorilor,” *Muzica* 4/1995: 26-28.

Uniune (desigur, masiv infiltrată ideologic) și înființarea în 1952 a magazinului <Muzica>.” (...)”Referitor la triada autor-Uniune-putere, lucrurile sunt complexe, și iată de ce: neîndoielnic, partidul a încercat aservirea Uniunilor de creație, pentru a impune astfel artiștilor modelul realismului socialist. S-a întâmplat însă că nici presiunea materială, nici campaniile propagandistice n-au avut rezultatul scontat, întrucât Uniunile și-au construit încă din anii '60 propriile surse de venit, iar tam-tam-ul pompieristic s-a dovedit totalmente contraproductiv. Spre argumentare: autofinanțarea a permis instituției noastre să confere membrilor – grație unei gestiuni corecte a drepturilor de autor și sistemului de achiziție a operelor – să se bucure, exclusiv din practicarea meseriei, de un nivel de viață decent. Ca urmare, compozitorii nu au fost obligați să scrie la comandă pentru a-și asigura supraviețuirea. Au făcut compromisuri - și subliniez acest lucru – numai aceia care (din motive pe care nu le comentez aici) au agreeat compromisul, din acest punct dezbateră intrând în zona eticii profesionale.”⁶²

Un subiect prea puțin atins – cel al compozitorilor aparținând minorităților naționale (germani, evrei, unguri) - este evocat în același context festiv de un cunoscut critic muzical român-evreu, Iosif Sava: *“Haosul, confuzia, exagerata dorință de putere scot la suprafață complexații, inerții, incapacități, răii, paranoicii, din care s-au recrutat întotdeauna șovinii, primitivii, xenofobii. În fața unor asemenea fapte, aș vrea să subliniez elevația, generozitatea, noblețea, drept leitmotiv al istoriei de 75 de ani a Societății Compozitorilor și Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. /.../ Paul Richter, Wilhelm Georg Berger, Theodor Fuchs, Ludovic Bacs, Max Eisicovits, Richard Bartzer, Cziky Boldiszar, Andras Benkö, Alfred Mendelsohn, Victor Bickerich, Hilda Jerea, Harry Brauner, Ludovic Feldman, Leon Klepper, Richard Oschanitzky, Elly Roman, Erwin Junger, Ede Terenyi, Zoltan Aladar, Adalbert Winkler, zeci de asemenea nume pot fi găsite în cataloagele Uniunii și nimeni dintre creatorii de real talent nu a încercat să-i “minorizeze”, să-i umilească.”⁶³*

Aceste extrase din simpozionul aniversar al U.C.M.R. se alătură amplului volum de documente ce parcurge istoria instituției (volum adeseori citat în paginile de față) tipărit în 1995 de Octavian Lazăr Cosma (vicepreședinte al Uniunii). Iată surse importante care nu pot rămâne însă unicele în privirea globală asupra compoziției românești.

De altminteri, U.C.M.R. – care se implică activ în organizarea anualului Festival Internațional de muzică nouă de la București – nu pare a avea mijloacele necesare pentru alte activități de anvergură ce ar putea încerca să scoată muzica românească modernă din anonimat. Este adevărat, nici nu primește vreun ajutor semnificativ din partea altor instituții. Un exemplu grăitor rămâne Festivalul Internațional “George Enescu”, al cărui renume și a cărui finanțare atrage, o dată la trei ani, soliști și dirijori celebri în lume, în consecință și public numeros în sălile de concert bucureștene. Dar, deși se află sub patronajul simbolic al marelui compozitor român, acest festival nu a întreprins

⁶² Cuvântul lui Adrian Iorgulescu, idem: 8-11.

⁶³ Iosif Sava, “Societatea Compozitorilor – tribună a antișovinismului,” idem: 64.

până acum mai nimic pentru compoziția românească, fie ea interbelică – așadar contemporană lui Enescu -, fie cea actuală. Aceste zone sunt doar vag reprezentate în programele de concert ce pun accentul pe interpretări de referință ale muzicii europene tradiționale, binevenite de altfel într-un peisaj românesc lacunar din acest punct de vedere.

În consecință, întrebările pe care ni le punem leitmotivic în ultimul deceniu – de ce muzica românească nu poate ieși din izolarea sa să spunem “geografică” – nu par a ne conduce nicăieri. Când citeam, în urmă cu zece ani, comentariile Giselei Gronemeyer⁶⁴ cu privire la prezența sa la prima Săptămână Internațională a Muzicii Noi de la București, nu ne imaginam că ele își vor păstra actualitatea atâta timp, ilustrând modul de receptare a muzicii românești în Occident, precum și situația reciprocă. *“Toate acestea întăresc de fapt senzația că românii nu sunt aproape deloc interesați în momentul de față de muzica occidentală, în timp ce compozitorii încearcă, la rândul lor, să-și întindă antenele lor spre vest. Dezinteresul se bazează pe o relație de reciprocitate: nimeni de aici (Germania, n.n.) nu este interesat de muzica românească. În cadrul festivalurilor noastre, la care participarea din Uniunea Sovietică a fost din ce în ce mai intensă, întâlnirile cu românii nu au avut prea mare căutare. Numele celor din generația veche sunt vag cunoscute; este adevărat, cursurile de vară de la Darmstadt s-au preocupat puțin și de ei, Anatol Vieru a păstrat relațiile sale cu Berlinul, făcute pe perioada bursei DAAD, Myriam Marbe a devenit oarecum cunoscută prin scena muzicii feminine, iar Aurel Stroe trăiește acum la Mannheim. Dar aceste întâlniri au mai degrabă o natură sporadică, iar Anatol Vieru se plânge de exemplu că la începutul anilor ‘70, compozitorii români erau cu mult mai prezenți în Germania, chiar și în Donaueschingen. Restricțiile de călătorie care au crescut din nou au înrăutățit izolarea. Din această cauză, românii – ca și compozitorii din fosta RDG – au de suferit de pe uram reputației că muzica lor nu ar fi <la modă>, tocmai din cauză că în răsărit ceasurile au mers după un alt ritm. În schimb, muzica din Uniunea Sovietică este receptată aici (în Germania, n.n.) ca un lucru exotic.”*

Sporadice sunt și scrierile despre muzica românească apărute în același spațiu german, majoritatea semnate de români: unele simpozioane tipărite conțin studii semnate de Anatol Vieru sau Corneliu Dan Georgescu, în revista *MusikTexte* a apărut o privire de ansamblu asupra compozitorilor români actuali, semnată de Fred Popovici și Mihaela Marinescu, de asemenea un portret al lui Ștefan Niculescu. Pe de altă parte, binecunoscutul volum actualizat al lui Ulrich Dibelius face referiri sumare la câțiva compozitori români, iar edituri mici au publicat cărți dedicate lui Enescu (Dieter Nowka) sau Myriam Marbe (Thomas Beigel).⁶⁵ Toate aceste încercări – desigur doar o selecție din

⁶⁴ v. Gisela Gronemeyer, “Prima Săptămână a Muzicii Noi de la București,” *Muzica* 4 / 1991: 172.

⁶⁵ Titlurile citate sunt, în ordine alfabetică, următoarele: Th. Beigel, *Vom Ritual zur Abstraktion. Über die rumänische Komponistin Myriam Marbe* (Tokkata Verlag für Frauenforschung, 1994); U. Dibelius, *Moderne Musik nach 1945* (München: Piper Verlag, 1998); C.D.Georgescu, “Neue

bibliografia de limbă germană dedicată muzicii românești moderne și contemporane – rămân insuficiente pentru a impune în afara granițelor românești nume de compozitori pe care confrăți bine cunoscuți în Europa occidentală îi prețuiesc. Voi cita aici doar exemplul afinităților dintre Șnitke și Vieru sau dintre Ligeti și Niculescu. S-au găsit de asemenea interpreți francezi sau englezi ce promovează constant și cu pasiune muzica românească: Daniel Kientzy a impulsionat o literatură impresionantă de opusuri (îndeosebi concerte) pentru saxofon, încă din anii '80, lui Pierre-Yves Artaud i s-au dedicat numeroase piese de flaut (flaute) iar lui Barrie Webb de trombon.

Evocând titlul Festivalului *Wien Modern* din 1998, România se află, privită fiind cu ochii unui occidental, "An den Rändern Europas" (la marginile Europei). Conceptul de "margine" este larg dezbătut, iar ambiguitățile sale fin subliniate în substanțialul caiet-program al festivalului vienez. Geografic, nu ne situăm pe vreo graniță a continentului, dar cultura noastră este adesea percepută ca "marginală", „provincială”, nu are cum să beneficieze de suportul politic acordat puternicei Rusii sau de legăturile tradiționale ale Poloniei, Cehiei sau Ungariei cu țări vest-europene. Poziția noastră culturală în context balcanic s-a consolidat, în schimb, așa cum arată numeroase asociații, forumuri alcătuite în ultima vreme cu scopul de a crea o rețea de informații în această zonă.⁶⁶

Revenind însă la comentariile binevenite pe această temă din cadrul festivalului *Wien Modern*, articolul destinat României (una din temele portretizate în festival, alături de țările baltice, Ucraina, Scandinavia, Rusia, Spania, Portugalia și Irlanda) conturează sintetic unele aspecte ale muzicii românești. Autorul său, Lothar Knessl, pune totodată întrebări mai mult sau mai puțin retorice, acelea ce au preocupat intens pe muzicienii români în ultimii zece ani. Această preocupare a rămas însă, în România, la un nivel al discuțiilor sterile, de suprafață, fără să se urmărească o sistematizare și posibile explicații ale problemei "marginalizării", într-o dorită dar neapărată încă formă publicată.

"S-a ajuns oare, cu toate acestea, la margine? Se simte oare compozitorul român, cum scrie Ștefan Niculescu, un european de mâna a doua și de aceea aflat la o margine neglijată (de unde și constituirea unui obstacol al sentimentului de inferioritate, nu rar întâlnit în Europa de sud-est)? Condiționează concepte precum Valahia sau Balcani, cu o încărcătură

Tendenzen in der zeitgenössischen Rumänischen Musik," in *Gegenwelten. 10 Jahre Kulturinstitut Komponistinnen Heidelberg. Eine Dokumentation herausgegeben von Roswitha Sperber* (Hofheim: Wolke Verlag, 1997), 147-163; *MusikTexte*, Zeitschrift für Neue Musik, 92 (Köln, Februar 2002); D. Nowka, *George Enescu und die Entwicklung der rumänischen Musik* (Sinzheim: Pro Universitate Verlag, 1998); F.Popovici und M.Marinescu, "Tradition und Erneuerung. Zeitgenössische Musik der mittleren und jüngeren Generation in Rumänien," in *MusikTexte* 57/ 58 (Köln, März 1995), 16-20; A.Vieru, „Zur Entwicklung der Neuen Musik in Rumänien,” Referat zum Kongress "Komponistinnen: gestern – heute," Heidelberg, 1987. Veröffentlicht in *Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa*, hrsg. von Detlef Gojowy (Berlin: Verl. A. Spitz, 1990, Osteuropaforschung, Bd.29), 67-78.

⁶⁶ Din punct de vedere muzical, a apărut recent o carte în limba engleză, cu articole despre trăsăturile caracteristice ale culturilor muzicale balcanice: *Art Music in the Balkans*, edit.by Prof. Sokol Shupo (Tirana: Edit. ASMUS, 2001). Îmi aparține sinteza despre muzica românească: „Modern Music in Romania: A Historical Sketch,” 106-136 (English version by Stella Tinney).

tradițional- negativă, o perspectivă a marginii? Stalinismul rigid, cei 45 de ani de comunism <socialist> - dintre care 25 de ani de dictatură ceaușistă saturați de securiști -au înăbușit toate acestea gândirea liberă, au zăvorât această regiune altădată atât de deschisă, au zidit în conștiință oare atât de profund sentimentul dureros al marginii?”⁶⁷

Șirul acestor întrebări poate continua:

De ce întârziem să recuperăm muzica românească interbelică, dat fiind că alături de Enescu au creat și alți compozitori de valoare comparabilă cu a sa? A propulsa școala muzicală actuală în afara granițelor unei țări înseamnă a-i cunoaște și aprecia tradiția în primul rând în interiorul granițelor, a-i arăta continuitatea sau eventualele discontinuități. Se organizează simpozioane la momente aniversare, despre importanți compozitori interbelici, dar ele nu se publică. Vorbim cu mândrie despre avangarda interbelică, despre poziția activă a României într-o Europă muzicală, și nu numai datorită naturalizaților francezi Marcel Mihailescu sau Stan Guletski, datorită faimei de interpret a lui George Enescu, dar și prin compozitorii activi la București, după ce absolviseră studii în universități germane, de exemplu. Unde circulă toate aceste date – și multe altele -, în ce publicație, cu ce circulație? Câte antologii de CD-uri cu mostre din această avangardă interbelică au apărut după 1990? Încă nici una. Efortul breslei compozitorilor se îndreaptă, firește, spre realizarea de astfel de antologii cu creațiile prezentului, însă nici acestea nu au difuzarea necesară.

Trebuie menționat aici, deși nu face obiectul cercetării noastre, proliferarea genurilor de muzică mult mai accesibilă și pe gustul tinerilor – de la pop-rock la hip-hop. Americanizarea societății românești în anii ‘90 este vizibilă în preluarea entuziastă a tuturor modelor și modelelor acestor genuri. În paralel, un anumit soi de melodii balcanic-țigănești s-au bucurat de un succes crescând, fiind chiar teoretizate în etnomuzicologie drept “muzică de metisaj pan-balcanic”⁶⁸. Este interesant că atât moda americană, cât și această “balcanizare” sunt produse ale globalizării în perimetrul sud-est european.

Nu s-au studiat încă efectele globalizării asupra muzicii culte în ultimii 10 ani, de fapt nu a apărut o astfel de necesitate. Compozitorii români își continuă, în general, preocupările pe căile conceptuale afirmate și înainte de anii ‘90. Pe acestea le vom detalia în următoarea secțiune a cărții.

⁶⁷ Lothar Knessl, “Rumänien – ein anderes Europa? Lebendige Tradition fördert musikalisch Neues”, în *An den Rändern Europas* (WIEN MODERN ’98, 063).

⁶⁸ v. Speranța Rădulescu, “Musique de métissage pan-balkanique en Roumanie,” *Muzica* 4/ 1998: 143-146, comunicare susținută în cadrul colocviului internațional *La diffusion des musique du monde*, organizat de “Zone Franche”, l’Institut du Monde Arabe et l’Université de Bourgogne, Paris, 15-17 mai 1998.

Valentina Sandu-Dediu & Antigona Rădulescu

PARTEA II

ATITUDINI STILISTICE ȘI OPȚIUNI ESTETICE

“În încercarea de a sintetiza în câteva cuvinte un întreg drum creator, nu se știe adesea dacă elementele semnificative sunt acelea de ordin tehnic și de limbaj, de mesaj estetic sau de conștiință artistică prezentă în actualitatea vieții.”

(Liviu Glodeanu)

I. INVESTIGAȚII TEORETICE - FUNDAMENTE ALE UNOR SISTEME COMONISTICE

Muzicologia românească a ultimilor 50 de ani prezintă, cum este de așteptat, mai multe domenii de cercetare precum și metode de investigare. Încearcă să își croiască noi spații de analiză prin sondarea muzicii naționale și, în același timp, în raport cu stadiul muzicologiei internaționale, în măsura și în limitele în care contactele cu exteriorul au existat până în 1989 (sporadic și prin eforturi mai ales individuale).

Tensiunea caracteristică pentru culturile țărilor est-europene, dintre *național și universal*, și-a spus cuvântul și la noi în ceea ce privește opțiunile domeniilor de studiu. Una din direcții rămâne strâns legată de *tema folclorului românesc* – un tezaur păstrat încă nealterat în anumite zone ale țării, fond din care s-a inspirat și continuă să se inspire și componistica muzicală. Se continuă astfel, prin culegere de folclor sau prin analiză, o linie deschisă și consolidată strălucit în primele decenii ale secolului XX de nume binecunoscute și în afara țării, precum Constantin Brăiloiu. Cealaltă orientare – înrudită cu folcloristica în măsura în care se ocupă tot de o tradiție orală arhaică – este aceea a *bizantinologiei*, preocupată de transcrierea și analiza unor manuscrise bisericești, pentru a facilita accesul la ele a muzicienilor educați în spirit occidental.

Creația muzicală cultă românească, mai veche sau mai nouă, este și ea subiect de ample analize prin numeroase articole, studii, portrete de compozitor, monografii. Modelul cel mai solid este oferit, cum era și firesc, de analizele ample ale muzicii lui George Enescu, compozitor-etalon, cel care reușise, primul, “saltul” dinspre național spre universal.

Este practic imposibil să se acopere întreaga arie de interes manifestat de muzicologia românească a ultimelor decenii. Este mai degrabă folositoare, în același timp revelatoare, alegerea unui câmp reprezentativ prin originalitate sau prin valoarea științifică a cercetării. O atare direcție o poate reprezenta *acea muzicologie în legătură cu arta vie a compoziției muzicale*. Generația post-enesciană de compozitori oferă, paralel cu propria creație, interesante deschideri de analiză pe care le vom prezenta succint în continuare. Nu e lipsit de interes faptul că repere importante ale cercetării muzicale teoretice românești sunt de găsit sub semnătura compozitorilor. Racordați în mai mare măsură la gândirea muzicală universală, dar și la aceea filosofică, cu lecturi interdisciplinare acoperind multiple domenii (de la matematică la antropologie), compozitorii au aplicat cu succes concepte teoretice din sfere general recunoscute în muzică.

Aici se găsește una din cauzele importante ale originalității sistemelor atât componistice, cât și teoretice, pe care le-au configurat.

Vom începe cu un exemplu singular reprezentat de numele lui Dimitrie Cuclin. Existența sa aparține cronologic, în mare parte, primei jumătăți a secolului XX, deci menționarea sa în prezenta analiză poate părea în afara sferei tematicii noastre. Contribuția teoretică a muzicianului Cuclin este însă importantă, vizionară, cu deschideri peste ani care sunt interesant de luat în seamă. Rămas și astăzi un “caz” puțin explorat, el poate reprezenta, nu numai prin inedit, dar și prin anvergura operei sale - deopotrivă muzicală, cât și metamuzicală - un drum deschis. El însuși o personalitate cu mai multe fațete, fiind și muzician, și filosof, și scriitor, Cuclin a lăsat în urma sa o creație componistică și științifică de amplă respirație. În chip firesc, cele două activități s-au împletit în așa fel, încât opusurile muzicale monumentale reflectă o concepție artistic-filosofică explicată în intervențiile sale teoretice, dezvoltate mai cu seamă în *Estetica*⁶⁹ sa – primul tratat de acest tip în România.

Puțin numeroasele cercetări asupra gândirii teoretice a lui Cuclin relevă faptul că acesta este constructor de sistem filosofic și estetic în centrul căruia stă dualismul esență-substanță. De aici decurg alte relații binare specifice de tipul: subiect/obiect, spirit/materie, abstract/concret, absolut/relativ, adevăr/realitate, conținut/formă. Nucleul esență/substanță este explicat de Cuclin astfel: “*Sunt două infinituri coexistente, unul cel substanțial, derivat, în infinitul spațial al universului cosmic, și celălalt, cel esențial, derivant, în infinitul temporal al universului extra cosmic etern.*”⁷⁰ Sau: “*În substanță rezidă puțința plasticizării esenței*”, sau “*Substanțializarea și reesențializarea substanței sunt acte de voință*.” În acest context, muzica are un statut și un rol bine definit: “*este viața însăși*”, deci “*este viața întregului univers*”, ea este formă a vieții, dar și formă de artă și un mod de a fi al omului. Dimensiunile existenței, valorii, eticii sunt împlinite prin actul artistic. Văzută ca model paradigmatic pentru orice armonie posibilă între om și cosmos, muzica reprezintă un maxim spiritual al vieții, un izvor de nemurire.⁷¹

Două aspecte complementare se cer a fi luate în considerare în efortul de cuprindere a fenomenului muzical: pe de-o parte, condiția muzicii ca știință înseamnă observarea elementelor și fenomenelor din sistemul funcțional, construcția arhitectonică, iar pe de altă parte, condiția ei cultural-filosofică care permite asumarea conștientă de către compozitor a legilor obiective ale creației prin care virtualitatea esenței capătă substanță. Ca și modelul platonician pe care l-a admirat și față de care s-a simțit aproape, Cuclin pune accent în sistemul său filosofic și muzical pe rolul covârșitor al eticii în privința obiectivului ultim al oricărei arte. Umanitatea izvorâtă din actul creator transformă, purifică, creează: o viziune generoasă, neorenascentistă și cu rădăcini în spiritualitatea mult mai veche, antică, l-a ghidat și pe compozitorul Cuclin în lucrările sale.

⁶⁹ Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală* (București: Tiparul “Oltenia”, 1933).

⁷⁰ D. Cuclin, *Correspondențe. O istorie polemică a muzicii*, ediție critică de Viorel Cosma a corespondenței dintre Dimitrie Cuclin și Doru Popovici (Iași: Junimea, 1983), 57.

⁷¹ *Tratat de estetică muzicală*, 407.

Simfoniile sunt un exemplu original de transpunere în substanță a unor teme esențiale – nașterea, creația în *Simfonia a V-a*, moartea în *Simfonia a X-a*, învierea în *Simfonia a XII-a*. Muzica sa a fost adesea etichetată ca fiind academică, îndreptată mai mult spre trecut, spre tonalitate, într-o perioadă când muzica dodecafonică, serială sau chiar modală însemnau prezentul timpului. Chiar și pe planul discursului științific, reacția contemporanilor de respingere a decurs din adoptarea noului curent structuralist, orientat către materialitatea partiturii și pe respingerea oricăror contingente extramuzicale, eterogene, ceea ce contravenea convingerii lui Cuclin că muzica exprimă tendințele, mișcările naturale ale sufletului omenesc; “...noi nu facem muzică cu sunetul, ci cu sufletul. Nu cu sunetele. Ci cu stările și mișcările sufletești. Că nu sunetul este elementul muzicii. Ci funcțiunea psihică pe care sunetul o poartă numai...și o transmite de la creator la auditor...”⁷² Reticența lui Cuclin (s-a spus că era o atitudine de tip schenkerian în privința muzicii moderne) față de avangarda muzicală “disidentă și decăzută”, ducând la “degenerarea esenței muzicale într-o sterilă **acusticitate**”, ilustrează într-un anumit sens tensiunea dintre tradiție și înnoire în muzica românească a mijlocului de secol.

*

Chiar dacă opera lui Dimitrie Cuclin se situează cronologic spre sfârșitul primei jumătăți a secolului XX, ea marchează neîndoios spiritul analitic al deceniilor ulterioare: orientarea spre tematici de importanță majoră, crearea de sisteme închegate, coerente, permanenta emulație între creație și spiritul muzicologic. O continuare modernă, cu grad mare de generalitate și înaltă intelectualitate, ar fi demersurile în plan teoretic ale lui Pascal Bentoiu, creator român reprezentativ pentru a doua jumătate a secolului nostru. Bentoiu nu se consideră de fapt nici muzicolog, nici estetician. Cărțile sale ar fi mărturii de compozitor, născute din experiența sa de muzician complex, iar originalitatea se trage din particularitățile de substanță sau formă specifice mediului românesc. Nu întâmplător, opera lui Enescu reprezintă unul din polii de interes muzicologic din partea lui Pascal Bentoiu (materializare de vârf în volumul *Capodopere enesciene*⁷³). Dar continuitatea la care ne refeream privește alte demersuri (începute în anii ‘70), finalizate în volume ca *Imagine și sens* (cu o traducere în limba franceză în 1979⁷⁴), *Gândirea muzicală* (1975), *Deschideri spre lumea muzicii* (1973). Practic, se acoperă un spațiu de interes foarte divers, de la probleme legate de teoria muzicii la istorie, stilistică și estetică muzicală. Domenii învecinate, cum ar fi psihologia, lingvistica, teoria informației sau logica, vin să adâncească aria de studiu pentru o mai bună înțelegere a fenomenului muzical. Cărțile lui Bentoiu respiră din plin atitudinea modernă a interdisciplinarității.

⁷² Alexandru Tănase, “Un sistem filosofic și estetic original al muzicii,” în *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin* de Ella Istratty și Dan Smântănescu (București: Edit. Muzicală, 1985), 23.

⁷³ București: Edit. Muzicală, 1984.

⁷⁴ *L’image et le sens* (Bucarest : Editions Musicales, 1979).

În centrul teoriei asupra limbajului muzical stă noțiunea sintetică de *imagine muzicală*, definită ca unitate posibilă a fluxului muzical, dotat în cadrul economiei ansamblului cu o coeziune sporită. Paralela cu realitatea lingvistică înseamnă, în concepția lui Bentoiu, compararea imaginii muzicale cu cea mai mică unitate sintactică - în cazul muzicii cea mai mică unitate sintactică de natură melodică, ritmică, armonică. Existența ei presupune trei paliere conectate:

- ✓ o structură muzicală prealabilă,
- ✓ actualizarea ei,
- ✓ efectul psihic indus.

Urmărind cele două niveluri ale imaginii muzicale – *structura* (datul material, cognoscibil prin analiză) și *configurația* (“*sinteza realizată de psihic în prezența unei structuri obiective actualizate*”⁷⁵) -, compozitorul procedează concomitent la imaginarea în același timp a structurilor psihice și a structurilor obiective optime pentru structurile psihice imaginate. La rândul său, configurația unei imagini se justifică doar prin participarea la transmiterea unui sens (care poate fi gramatical, sens al finalității, figurativ sau etc).

Pe această direcție, aprecierile lui Bentoiu se învecinează cu problematicile ridicate de orientarea semiotică în vogă (o paralelă se poate face cu *Fondements d'une sémiologie de la musique* a lui J.J.Nattiez, cu articolele din *Musique en jeu* etc): constituirea semnului muzical (“*identitatea fonică a unui dat sonor*”), conexiunile sale în dinamica discursului muzical (respectiv “*în complexul larg al unei gramatici definite și în spațiul creat de piesă*”⁷⁶), de pildă, sunt discutate pe larg în legătură cu teoria comunicării, cu adoptarea până la un punct a anumitor caracteristici din limba naturală, cu accent pe caracterul convențional impus de cultură al semnului. Probleme legate de capacitatea semantică a muzicii îl determină pe Bentoiu să discute, ca în orice semiotică, diferitele tipuri de semne muzicale mai mult sau mai puțin simbolice. Muzica transmite emoții, voință, înfățișează ethosul compozitorului, “*substanțialitatea ființei sale morale*.”⁷⁷ Este explicat caracterul special al semnului muzical: “*Zona estetică presupune în general o anumită autonomie a semnului...Există un univers de semne cu identitate estetică și ea tinde istoricește spre o autonomie mereu mai mare...lumea semnelor cu identitate estetică n-a putut niciodată și nu ca putea nici de aici înainte să se elibereze de necesitatea de a comunica un sens*”⁷⁸.

Din această perspectivă, Bentoiu este împotriva analizării exclusive la nivelul structurilor. Aceste speculații trebuie să fie ținute sub controlul configurațiilor. Faptele de stil, care pot determina marile evenimente, adevăratele capodopere, stau sub semnul nevoii de a comunica: sensibilitatea aparte a unui creator, a unei epoci determină schimbarea stilului (printr-o nouă alegere, prin deformarea matricei existente). “*Artistul adevărat propune*

⁷⁵ P. Bentoiu, *Imagine și sens* (București: Edit.Muzicală, 1973), 27.

⁷⁶ P. Bentoiu, *Gândirea muzicală* (București: Edit. Muzicală, 1975), 20,31,32.

⁷⁷ *Imagine și sens*, 99.

⁷⁸ Idem, 42-43.

întotdeauna ceva nou: fie o sensibilitate nouă, deși exprimată în modalități estetice deja admise, fie o sensibilitate de asemenea nouă, dar transmisă prin modalități originale”⁷⁹.

Oglinda în practica componistică a concepției teoretice îl conduce pe autor spre delimitarea ariei propriilor opțiuni de limbaj, estetică și stil față de muzica contemporană: relația dintre cantitatea și calitatea percepției determină o prudență în fața metodelor tehnice originale care eșuează adesea în decorativ. Critica sa la adresa muzicii moderne a deceniului opt este clară (amintind de pildă de atitudini asemănătoare ale lui Ruwet față de muzica serială), situată, dincolo de specificul exprimării muzicale, în zona eticului: “*Constatăm o lipsă quasi-totală de patetic, eroic, sublim sau profund...*”. Muzica contemporană “*înlocuiește genul de așteptare activă, cel cu care ne-a obișnuit muzica de logică și continuitate figurativă a veacurilor, cu un gen de așteptare fatalistă...*”⁸⁰. Nu întâmplător, creația lui Pascal Bentoiu se va înscrie sub auspiciile unei estetici generoase, a unui ethos aproape declarat gravitând în jurul valorilor armoniei, echilibrului - asemenea gândirii sale teoretice care stă sub semnul apolinicului.

*

Mai strâns legate de actul însuși al creației sunt preocupările muzicologice începute în anii '60 ale mai multor compozitori, dintre care se disting, prin anvergură, sistematizare și prin subiectul legat de lumea modurilor, Georg Wilhelm Berger și Anatol Vieru. Primul se distinge și ca estetician de ținută printr-un impresionant șir de volume împletind datele estetice cu cele stilistice, de la Baroc la perioada modernă, sau cuprinzând diferite genuri și forme muzicale – sonata, cvartetul, muzica simfonică. Acest tip de sinteze muzicologice, întâlnit și la alți compozitori, mai cu seamă la cei din puternicul centru cultural al Clujului - marcat de personalitatea lui Sigismund Toduță -, a reușit să ofere mediului românesc o informație substanțială, elevată, enciclopedică, o aducere la zi a domeniilor mai sus-menționate.

Vom lua în considerare însă cealaltă direcție pe care s-a situat atenția compozitorului W.G.Berger, centrată pe cartea sa *Dimensiuni modale*, publicată în 1979. Orientarea spre lumea modală nu este inedită; dimpotrivă, este paralelă cu alte preocupări de generație îndreptate spre modalismul modern propriu anilor '60, cum ar fi tatonările teoretice și creațiile muzicale semnate de Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Miriam Marbe, Dan Constantinescu, Doru Popovici, Cornel Țăranu, Tiberiu Olah, Theodor Grigoriu etc.

Pentru W.G.Berger, știința muzicii și dinamica acesteia largesc mijloacele de expresie, susțin “*temele mari din filosofia muzicii*”⁸¹, îmboldesc gândirea muzicală. Pentru muzica secolului XX, Berger este sigur că de cea mai mare însemnătate, situându-se pe prim plan, este conceptul de *mod*. Deoarece

⁷⁹ P.Bentoiu, *Deschideri spre lumea muzicii* (București: Edit.Eminescu, 1973), 30.

⁸⁰ *Imagine și sens*, 158-159.

⁸¹ Wilhelm Georg Berger, *Dimensiuni modale* (București: Edit.Muzicală, 1979), 5.

sunetul nu are semnificație în sine, ci o funcție în cadrul unei scări proporționate, modul, în teoria lui Berger, văzut ca structură a unei scări de sunete, oferă ordine și relații interactive echilibrate sunetelor componente. Modul ar *“rămâne și astăzi baza investigațiilor creatoare ale artistului, folosind elementele acestuia în scopul realizării unui conținut de idei.”*⁸² Organizarea logică a materialului sonor creează totodată premisele percepției auditiv-emoționale de către ascultător a mesajului artistic. Definiția modului încorporează cu alte cuvinte întregul proces muzical de la compozitor la ascultător, baza materială și impactul psihologic, o sintaxă și o semantică strâns împletite și intercondiționate.

Lumea modurilor este diversă. Are o istorie veche, poate să-și făurească în continuare una nouă. Modurile vechi, acceptate și impuse de comunitățile unei epoci, sunt denumite de Berger *“moduri organice”*. Prin cercetarea experimentală și teoretizări, ca rod al investigațiilor amănunțite, au apărut alte categorii modale (cum sunt modurile antice, temperarea prin care octava a fost împărțită în 12 părți egale). Mai există *“categoria modurilor obținute prin sinteză”*⁸³, înfloritoare mai ales în secolul XX (gama hexatonică, organizarea serială a gamei cromatice, modurile lui Messiaen), precum și categoria microtonalităților (alte grupări ale materialului sonor prin împărțirea tonului în microintervale).

Secolul XX apare ca intersecție a mai multor concepte –

- ✓ de esență netonală (atonalism, serialism dodecafonic, microtonalitatea) și
- ✓ legate de valorificarea modurilor populare (întrepătrunderea între tonal și modal, încercări de funcționalizare a armoniei modale, folosirea unor moduri parțiale, scări cu trepte mobile, complementare, octaviante sau nonoctaviante, toate aceste procedee fiind încadrate în modurile organice și rezultând un limbaj complex de sinteză - ca în creația lui Bartók, Enescu etc).

Și pentru Berger, căutările în plan formal, oricât de avangardiste ar fi, nu pot face abstracție de conținutul emoțional (factor primordial). Altfel, *“procesul de abstractizare formală duce la înlocuirea operei de artă prin experimentul sonor, unilateral și steril.”*⁸⁴ Problemele concrete ridicate de cartea lui Berger privesc aplicabilitatea în muzică a unui principiu de proporționare armonioasă - *sectio aurea*. (Berger nu absolutizează “puterea” acestui principiu – procedeu alături de altele mai mult sau mai puțin operaționale sau valoroase.) Mai întâi sunt expuse moduri diatonice și pentatonice ale căror proporții urmează legile “tăieturii de aur”. Sunt descrise apoi moduri construite pe baza *sectio aurea* urmând anumite procedee constructive. Gruparea pe specii rezultă din mărirea “unității de expunere” (specia I = unitate de măsură 1/2 ton, specia a II-a = 1 ton, specia a III-a = 1 ton și 1/2 de ton etc), pornindu-se de la minimum 3 sunete.

La rândul lor, distribuțiile se pot efectua pe două căi: prin raportarea la sunetul inițial (centrul modului); prin raportarea de la treaptă la treaptă. În

⁸² Ibidem, 8.

⁸³ Ibidem, 10.

⁸⁴ Ibidem, 11.

cadrul desfășurării scării modului, la dispunerea ascendentă (inițială) se adaugă alte trei eșalonări complementare: inversarea descendentă, de la punctul acut terminus al distribuției inițiale (recurență); distribuția descendentă de la sunetul prim al distribuției inițiale (deci o inversare a dispunerii inițiale); inversarea ascendentă de la sunetul grav terminus al distribuției descendente (recurența inversării).

Exemplul nr. 1



Prin aceste procedee, autorul exploatează latura preponderent melodică a modurilor, iar variantele sporesc astfel ca număr. După cum explică însuși Berger, modurile astfel realizate reprezintă un sistem deschis și doar “o ramificație în arborele unic al tipologiei modale văzute în ansamblul ei.”⁸⁵ Totodată aceste moduri nu trebuie confundate cu șiruri serial-dodecafonice; ele recunosc o fundamentală (un centru) față de care elementele se orânduiesc, ca și în relațiile dintre sunetele modului, după o anumită organizare proporțională și o coeziune sporită.

Un alt aspect dezbătut, necesar în practica compoziției care s-a lovit adesea de greutatea împăcării aspectelor modale cu gândirea armonică, se referă la structuri sonore și aspectele lor armonice. O soluție posibilă este aplicarea principiilor de construcție modală în efortul de construcție acordică, păstrându-se din nou principiul “tăieturii de aur”. Altfel spus, din modelarea unor simultaneități sonore cu profil modal, rezultă tipuri acordice primare cu intervale proporționate. Se creează modele pentru construirea unor circuite modale sau structuri armonice. Practica a oferit câteva soluții de armonizare modală care să nu înăbușe natura melodică a modului, ci, dimpotrivă, să trimită la trasee neunivoce. Acordurile, în sistemul lui Berger, derivă așadar din desfășurările modale expuse anterior: în interiorul mulțimii simetrice (modul construit pe *sectio aurea*), fiecare element poate fi cuprins într-un acord fie prin însumarea componentelor alăturate, fie prin distribuirea unor modele peste sau sub treptele constitutive ale celor patru aspecte constitutive ale modului. Din punct de vedere al regulilor de înlănțuire, acordurile sunt privite ca suprapuneri de mai multe voci care pot merge, pe fiecare palier, pe același mod sau pe moduri diferite.

Teoria coralurilor integral cromatice (în care se insinuează o gândire de tip serial-dodecafonică) imaginează tehnici combinatorii de natură contrapunctică la nivelul coloanelor armonice succesive. Ele sunt surprinse acum nu în autonoma lor fizionomie de elemente de vocabular de sine-stătător,

⁸⁵ Ibidem, 43.

ci în cadrul orânduirii lor vii din practica muzicală. Pendularea deliberată între tensiuni și relaxări determină rezolvări de ordin constructiv-selectiv, *“ținând de legitatea sensului artistic”*.⁸⁶ Se ajunge la imaginarea mai multor tipuri de coral cromatic, pe baza unor operațiuni cum ar fi rotirea la 90 de grade, inversarea, recurența inversării, subdivizări în entități distincte ș.a., obținându-se atât acorduri integral cromatice axate exclusiv pe *“desfășurarea variantelor derivate dintr-un singur mod-acord luat ca element de bază și generator de întreg”*, cât și *“alternarea și combinarea mai multor mod-acorduri (sau variante) diferite sau contrastante din punct de vedere al proporțiilor”*.

Completând sistemul, fără a-l închide însă, Berger adaugă sistemul modurilor integral cromatice (lărgire a teoriei coralurilor integral cromatice), definit drept unitate de referință pentru circuite de variante și transpoziții. Și lor li se aplică operațiuni simple, dar multiplicatoare, care înseamnă fie transpunerea proporțiilor intervalice proprii unui mod pe fiecare treaptă a acestuia, fie aplicarea acestor transpoziții pe 11 variante derivate dintr-un mod bazat pe un șir nonretrogradabil, fie aplicarea acestor caracteristici pe fiecare sunet al modului inițial. În acest fel, *“teoria face trecerea către domeniile compoziției aplicate”*.⁸⁷

Un interesant capitol al cărții îl reprezintă *“Observațiile asupra caracterului sonanței”*⁸⁸, legat de speculațiile permanente privind perechea consonanță/disonanță. Când în muzica modernă criteriile de evaluare a acestor categorii par să se pulverizeze într-o anarhică subiectivitate, meritul lui W.G.Berger este acela de a-și asuma o poziție pe baza argumentelor. El dorește să ofere criterii obiective pentru judecarea muzicii secolului XX, care să asigure în același timp eficiența maximă a factorului armonic. Este desigur o muncă de sinteză a datelor oferite de teoria muzicii, acustică, estetică, matematică. Aprecieră gradului de consonanță, respectiv de disonanță apare în funcție de intervalele componente ale entității muzicale pusă sub observație (o gândire apropiată de altfel de teoria armonică a lui Hindemith, dar cu alt obiectiv): cvintele și cvartele sunt elementele neutre față de care celelalte intervale (conform seriei 2 Hindemith) se așează la polii extremi ai consonanței și disonanței. Se pot identifica astfel gradele diferite de consonanță și disonanță (împreună cu implicațiile de ordin psihologic induse de acestea), rolul și locul lor în edificiul global muzical. Berger concluzionează astfel: *“Conceptul de unitate modală...capătă așadar accepțiuni sporite și noi în esență, prin coroborarea multiplă a valorilor modale, prin insistența asupra parțializării și combinării selective a elementelor unui întreg...”* ; *“...compoziția muzicală se anexează pe știința și intuiția inventatorului de muzică de a conferi expresie, frumusețe, putere de comunicare și sens artistic unei materii sonore pătrunse și dominate de spiritul ordinii necesare și, în esența ei, potențial valorificabilă pe calea actelor de creație.”*⁸⁹

⁸⁶ Ibidem, 119.

⁸⁷ Ibidem, 156.

⁸⁸ Cap.II din *Dimensiuni modale*.

⁸⁹ *Dimensiuni modale*, 271.

Calea spre lumea modurilor a însemnat pentru Anatol Vieru un parcurs lung, început din anii '60 când, după cum spunea însuși compozitorul, alții părăseau acest teren. Consecvent, Vieru a crezut în resursele neexploatate ale teritoriului modal, aplicându-l în aceeași măsură în compoziție și în exegeză. Trebuie spus de la început că interesul de ordin teoretic al lui Anatol Vieru a fost marcat de formația sa de compozitor. Dar contribuția sa teoretică nu înseamnă explicarea în cuvinte a propriilor creații. Este rodul nevoii superioare de explorare și definire a domeniului de compoziție și o prospectare a virtualelor posibilități de exprimare. Ca și la Berger, un volum – *Cartea modurilor* (primul volum publicat în 1980, al doilea în traducere în limba engleză în 1993) – este centrul de greutate de la care sau spre care au pornit celelalte studii, cărți, eseuri. Se umplea astfel un spațiu între tonal și dodecafonie, prin reevaluarea datelor de limbaj propriu-zis.

Un prim aspect care trebuie menționat este metoda de lucru – modelarea logico-matematică întreprinsă de autor ca instrument eficient de organizare și explicitare a demonstrației teoretice. Pe această direcție, a metodei, dar și a rezultatelor, *Cartea modurilor* se intersectează cu analizele americane bazate pe noțiunea de “pitch class set” (linia dezvoltată de muzicieni precum M. Babbitt, A. Forte, G. Perle, D. Lewin, D. Martino, B. Boretz, R. Morris, J. Rahn ș.a.). Punctul de plecare românesc, în cazul Vieru, este diferit: lumea modurilor. Apropierea celor două direcții – din punct de vedere temporal și ca metodă - a fost semnalată de altfel de Vieru și explicată: “*S-a impus repede noțiunea de pitch class set (mulțime de clase de înălțimi), dacă nu mă înșel, la începutul anilor '60. În mod curios, în același timp, noua muzică modală în România descoperă și ea statutul de mulțimi a modurilor, comportarea ansamblistă a scărilor de sunete și – ca atare – percepția ansamblistă a urechii muzicale. Este curios faptul că, după câte știm, nicăieri în Europa cu excepția țării noastre nu s-a mers pe această linie care presupune analiza muzicii clasice și contemporane cu mijloace algebrice; poate că analiștii de tip clasic s-au temut de algebră, iar unii analiști de avangardă nu au avut un contact destul de intim cu muzica clasică și chiar de avangardă propriu-zisă, căci o analiză aprofundată a lui Skriabin, Schönberg, Berg, Webern, Bartók, Messiaen nu putea să nu ducă la această concepție.*”⁹⁰

Prin legarea noțiunilor muzicale de logica matematică, termenii se schimbă. Sistemul temperat devine izomorf cu mulțimea numerelor întregi, în cadrul căreia fiecare element aparține unei clase de resturi. Sunetele și intervalele sistemului temperat sunt reprezentanți ai claselor de resturi modulo 12. Mulțimea claselor de resturi modulo 12, având proprietăți de grup algebric, admite mai multe operațiuni interne: adunarea, operațiunea multiplicativă (înmulțirea), scăderea. În noul context, modul apare ca o mulțime de clase de resturi care suportă operațiuni de tipul intersecției, reuniunii, stări precum

⁹⁰ Anatol Vieru, “Teoria modernă a modurilor și atonalismul”, *Muzica* oct.1986: 4.

incluziunea, complementaritate a două moduri. O distincție importantă, subliniată de Vieru, este aceea între *mod* (mulțime de elemente) și *structura modală* care îi este asociată modului (șirul de intervale asociat unui mod; aceste șiruri “*nu sunt mulțimi de sunete, ci șiruri de intervale, de diferențe, de distanțe între elementele ordonate ale modurilor*”⁹¹). Problemele ridicate de structurile modale privesc incluziunea, complementaritatea, simetria acestora, reflectă diferite grade de bogăție și ambiguitate. Vieru stabilește totodată numărul total și catalogul structurilor modale, organizat pe trei criterii:

- ✓ se pornește de la determinarea structurii modale cu cel mai mic cardinal (număr de elemente);

- ✓ structurile sunt prezentate în ordine lexicografică (în ordinea prezenței celui mai mare element);

- ✓ se iau în considerare permutările posibile pentru fiecare tip de structură.

Interesul suscitât de *Cartea modurilor* este determinat și de obiectivul ei fundamental: reconstrucția teoriei elementare a muzicii din perspectiva gândirii modale, care are, în acest nou context, o putere de generalitate. Din această perspectivă trebuie înțelese: reinterpretarea relației dintre sunete și intervale ca o distincție definitivă, criteriile cele mai pertinente de clasificare a structurilor modale, năzuința perfect corelată cu spiritul post-modern de întoarcere creatoare la elementar, originar. Sunt rediscutate dihotomii elementare cum ar fi sunet-interval, diatonie-cromatism (cu stabilirea unei măsurii, denumită DIACRO), major-minor, ambiguu-nonambiguu ca manifestări ale permanentei evoluții de la simplu la complex.⁹²

Cartea modurilor este un demers științific care permite lecturi paralele, pentru că ea însăși este suma mai multor straturi de analiză. *Volumul I* creionează un sistem anistoric, abstract, închis, dar care are în permanență contact prin exemplificări diverse cu muzica vie. O lectură semiotică ar evidenția elementele de limbă și limbaj, adică pendularea între sistem și uzaj (în termenii lui Eugen Coșeriu). Pe lângă descrierea trăsăturilor de limbaj modal, se adaugă mențiuni stilistice generale (privind o epocă) la cele particulare (referitoare la un anumit compozitor sau chiar lucrare). *Volumul al II-lea*⁹³ este dedicat în schimb sferei temporalității în muzică, temă adecvată artei sunetelor. Transferul mărturisit de Anatol Vieru în sfera timpului de la atemporalitatea structurilor modale studiate în primul volum al *Cărții modurilor* înseamnă, pe de-o parte, discutarea diferitelor aspecte ale implicării timpului în muzică - de la morfologia limbajului la implicațiile de ordin psihologic, stilistic, estetic, filosofic, iar pe de altă parte, prezentarea propriilor preocupări care au stat la baza multor creații ale lui Vieru: scurte analize și explicații pe marginea lucrărilor sale precum și relația acestora cu tendințele sincrone naționale și universale.

⁹¹ *Cartea modurilor*, vol.I (București: Edit.Muzicală, 1980), 52.

⁹² v. Antiona Rădulescu, “Anatol Vieru – Contribuții teoretice,” în *Simpozionul Anatol Vieru 1999* (București: Edit.Muzicală, 2001), 30-32.

⁹³ A. Vieru, *The Book of Modes* (București: Edit.Muzicală, 1993).

Cartea este rezultatul unui efort de sinteză, adecvat spiritului interdisciplinar evident în ultimii ani în preocupările compozitorilor români. Este pendularea între știință și creație. Rolul pe care o teorie, ca rezultat al analizei lucrărilor muzicale, dar și ca inițitoare și propagatoare de sugestii și proiecte componistice, îl poate juca în deciziile unui creator este foarte clar exprimat de către Vieru: *“Teoria îți poate sufla continuarea unei lucrări sau chiar începerea ei. O clasificare cât mai bogată de tipuri de mulțimi este de natură a sugera compozitorului posibilități tot mai ample.”*⁹⁴

*

Personalitate dinamică a vieții muzicale românești, Ștefan Niculescu marchează nu numai în compoziție un loc bine determinat, de prim-plan. Muzicologia este, alături de creație, o posibilitate de a împărtăși, desigur în chipuri diferite, o experiență și o atitudine în fața artei muzicale. Dinamica și acuitatea observațiilor sale se desfășoară pe arii întinse și variate de interes. Astfel, și-a adus contribuția la analiza creației celui mai important compozitor român – George Enescu (în *Reflecții despre muzică*, într-o monografie colectivă dedicată operei enesciene etc). Apoi, poate mai mult decât alți muzicieni, a prezentat pertinent muzica secolului XX: creația unor compozitori precum Webern, Varese, Xenakis, Boulez, Ligeti, Cage, teoretizări ale unor orientări muzicale principale moderne, de la atonalism, serialism dodecafonic și serialism integral la orientarea folclorică, neoclasică sau muzica stochastică bazată pe calculul matematic al probabilităților.

Cunoașterea și reprezentarea acestora în pagini analitice completează o atitudine personală a lui Ștefan Niculescu în privința actului componistic, stimulat de ajutoare logice precum matematica. *“E imposibil – mărturisește compozitorul - astăzi să te miști cât de cât cu dezinvoltură în muzică fără să cunoști temeinic câteva noțiuni de matematică”*, matematica fiind *“un auxiliar al imaginației propriu-zis muzicale.”*⁹⁵ Atunci când își explică propria creație, Niculescu indică metodele folosite – analiza combinatorie, algebra lineară, geometria analitică, teoria mulțimilor, teoria grafurilor, a grupurilor, la care se adaugă date furnizate de teoria informației sau puncte de vedere preluate din logica simbolică. Muzica, dar și exegeza semnate de Ștefan Niculescu stau așadar la intersecția a două direcții care, cel puțin în ultimele decenii, nu mai apar antagonice: arta și știința unite în efortul creației.

Cu autoritate, muzicianul a impus câteva teme de interes general pentru limbaj, în aceeași măsură cu aplicabilitate în compoziție. Răspunsurile reevaluează datele tradiției sau tendințele actuale. Termenii noi folosiți orbitează în jurul perechilor ordine/dezordine, individ/colectivitate, rațiune/sentiment, conștient/inconștient. Aceștia pot fi asociați, rezultând patru situații: *ordine individuală, ordine colectivă cu două ramificații – scrisă și orală), dezordine individuală, dezordine colectivă*. Dacă ultima situație este de

⁹⁴ “Teoria modernă a modurilor și atonalismul”, 6.

⁹⁵ Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, 47 și 50.

ordin speculativ (nu caracterizează de fapt nici una din culturile de până acum), existența celorlalte, și mai ales pendularea între ele pot defini cicluri culturale altfel decât o face de pildă istoria muzicii de tip clasic. Un exemplu: tendința spre individual, adevărată “atomizare a muzicii”, culminează în deceniul 7 al secolului XX. Ordinea colectivă a dispărut în favoarea celei individuale care, în concepția lui Niculescu, oferă o diversitate extremă a codurilor de producere și de percepere. De aici, dificultățile de acordare a așteptărilor publicului cu mesajele individualizate, dificultatea înțelegerii muzicii zilei.

În acest context, tendințele creației muzicale contemporane pot fi rezumate astfel:

- ✓ fuga înainte sau adoptarea dezordinii individuale (în exces ar duce la anarhie, lipsa disciplinei, anularea oricărei posibilități de a accede la un consens cultural mai general);

- ✓ fuga înapoi sau adoptarea unei ordini colective scrise (în exces ar putea însemna fie aplecarea exagerată spre trecut – moda retro -, fie cedarea în fața accesibilității, succesului ieftin de public);

- ✓ căutarea unei ordini individuale – crearea de vocabular și gramatică de către compozitor, “*cu scopul de a deveni cândva un general adecvat prezentului prin adoptarea sa de colectivitate*”, punându-se accentul pe invenție și rațiune (fundamentele se sprijină pe matematică, logică, acustică);

- ✓ căutarea unei ordini arhetipale în ordinele colective orale (rădăcinile se găsesc în culturile muzicale diferite de cea cultă europeană).⁹⁶

Un alt capitol original al exegezei lui Ștefan Niculescu se referă la o teorie a sintaxei muzicale (trebuie precizat faptul că noțiunea de sintaxă aici nu se suprapune peste cea din lingvistică, sau felului în care este ea întâlnită în sistemele semiotice, după cum se va vedea în continuare). În muzică, fenomenele sintactice sunt definite ca “*relații între obiectele sonore*”. Pentru că este ignorată natura acelor obiecte, sintaxa astfel gândită năzuiește spre o formulare în afara oricăror sisteme de organizare (modal, tonal, serial etc), în afara stilurilor, epocilor, culturilor. Este o sintaxă abstractă care ar avea în avantajul ei rigoarea științifică, generalitate în clasificări, capacitatea de a reflecta trăsături ale unor muzici altfel greu de apreciat.⁹⁷ Luând în discuție două relații temporale în muzică - succesivitatea și simultaneitatea -, împreună cu două relații generale între obiecte – repetarea și schimbarea -, sintaxa muzicală cuprinde patru structuri fundamentale (sau categorii sintactice):

- ✓ monodia (generată de succesivitate),

- ✓ omofonia (generată de succesivitate și simultaneitate),

- ✓ polifonia (superpoziție a cel puțin două monodii distincte sau similare, aflate în decalaj) și

- ✓ eterofonia (superpoziție de monodii care pendulează între două stări: totala dependență și totala independență a planurilor).

Există în creație situații intermediare, generând sintaxe complexe. De diferitele tipuri de sintaxă se leagă în practică și formele muzicale cunoscute

⁹⁶ Ștefan Niculescu, “Între individual și particular,” *Arta* 11/1983: 34-36.

⁹⁷ Șt. Niculescu, *Reflecții despre muzică* (București: Edit. Muzicală, 1980), 279-280.

(altele noi se pot naște în continuare prin reevaluarea categoriilor de bază): liedul, scherzo, sonata sunt rezultatul îmbinării monodiei și omofoniei (monodia acompaniată) în sistemul tonal. Polifonia în muzica modală medieval-renascentistă a dus la crearea motetului, ricercarului, missei etc, iar în muzica tonală la invențiune, fugă ș.a.

Mai cu seamă atenția acordată eterofoniei în cazul lui Ștefan Niculescu reprezintă pentru muzicologia românească un capitol important. Este o reflectare a unei realități cultivate în chip original de compozitorii români, începând chiar cu Enescu. Totodată, este probabil una din modalitățile inedite, cu valoare depășind amprenta locală, națională, acel specific ce-și desface resursele în contexte culturale mai generale. Eterofonia nu este desigur o invenție românească. Dar felul în care a fost și este prezentă în partiturile compozitorilor noștri, faptul că ea conduce la fenomene arhetipale și determină întoarcerea la originar o detașează în contextul muzicii românești. În cadrul teoriei lui Niculescu, eterofonia este judecată în legătură cu diferite tipuri de distribuție a evenimentelor sonore în discurs: rarefier, detalii sau aglomerări. (După Niculescu, partituri semnate de Xenakis, Ligeti, Stockhausen, compozitori polonezi contemporani se înscriu în zona evenimentelor rarefiate și aglomerate; Cage, școala americană cultivă mai cu seamă dispunerile rarefiate etc). În privința formelor atașate eterofoniei, fenomenul este în plină formare, dinamic și eterogen, de aici multitudinea soluțiilor artistice, reflectată în muzica creată de Niculescu, după cum vom vedea într-un alt capitol.

*

În cultura muzicală românească, muzicianul Aurel Stroe ocupă un loc excepțional. Mai întâi de toate, creația sa a marcat mereu momente de referință pe plan național, fiind prezentă și în afara granițelor țării, în evenimente nu îndeajuns cunoscute. În ceea ce privește sfera scrierilor teoretice, situația sa este de asemeni specială, prin originalitate, chiar singularitate. Deschiderile propuse fie schimbă comodități academice, prejudecăți moștenite, fie propun modalități de înfăptuire muzicală.

Pentru prima situație se potrivește studiul privind abordarea catastrofico-termodinamică asupra compoziției muzicale.⁹⁸ Argumentul științific de la care se pleacă îl reprezintă teoria catastrofelor a lui René Thom, termodinamica și teoria structurilor disipative de Ilya Prigogine. Muzical, impulsul a venit din constatarea existenței unor compoziții în interiorul cărora au loc “*dramatice schimbări de structură*”⁹⁹, deconcertante, greu de explicat cu instrumentele unei analize obișnuite. Atari exemple ar fi lucrări din ultima perioadă de creație beethoveniană, câteva simfonii de Mahler, Bruckner, anumite partituri de Alban Berg, Cage, Maurizio Kagel. Din punct de vedere structural, unitățile

⁹⁸ Aurel Stroe, Cosmin Georgescu, Mario Georgescu, “Musiques morphogénétiques. Un abord catastrophico-thermodynamique sur la composition musicale”, I și II, *Muzica* 12 /1986 : 44-48 și 1/1987: 38-46.

⁹⁹ op.cit., I: 44.

sunt fluctuante, incerte, sub influența permanentelor rupturi, transgresiuni, efectul asupra percepției este surprinzător, greu de decelat, iar criteriile estetice sunt bulversate – “*nu se mai știe cu precizie ce este frumos și ce este urât, ce este sau nu bine echilibrat, ce este unitar și ce este dispartat, ce sună adecvat și ce sună fals.*”¹⁰⁰

Învecinate cu saltul în necunoscut, aparența acestor opusuri are caracterul unor experimente al căror rezultat nu poate fi măsurat cu unități obișnuite. Acest tip de muzică este denumit *morfogenetic* pentru caracterul schimbător al naturii însăși a operei, plurivocă în învercările de autodefinire, “bizară”, “anormală”, nonconformistă cu stilul epocii în care s-a născut. Stroe susține necesitatea abordării diferențiate a grupului de “anomalii” muzicale față de partiturile supuse normei (stilistica și estetica modernă procedează asemănător atunci când rediscută morfologic, și nu temporal, propriile categorii), depășind sensul obișnuit al stilurilor sau tehnicilor curente. Pentru a realiza noi filiații și clasificări este descrisă normalitatea muzicală, față de care, prin comparație, celălalt chip existent – cel morfogenetic – să iasă mai clar în evidență. O muzică normală înseamnă “*efortul creator de a menține unitatea și, totodată, diversitatea piesei în limitele codurilor social admisibile într-un anumit moment dat.*”¹⁰¹ Se respectă astfel principiul aristotelic al unității în diversitate, postulatul identității formale, stabilitatea structurală, oricât de diversă ar fi ea. Suntem în fața “*jocului subtil al bruscărilor și tensiunilor structurale, al acelor perpetue dezechilibrări ale discursului sonor*”¹⁰², o muzică “*egală cu ea însăși*”. Dimpotrivă, o compoziție morfogenetică pare mereu că se anulează, beneficiind de o desfășurare “*într-un timp multiplu ireversibil*”. Apărute în momente istorice de tranziție – sfârșit și început de paradigmă - , muzicile morfogenetice prezintă în macro și microstructura lor “*un conflict și o indecizie implicită sau explicită a ontologiilor confluențe adversative*”¹⁰³. Teoria asupra muzicilor morfogenetice avertizează asupra pericolului înregimentării în categorii *a priori* stabilite a diverselor opere muzicale. Ea poate deveni și sursă de inspirație în strategiile componistice, așa cum s-a întâmplat în economia creației lui Aurel Stroe.

O altă perspectivă marcantă oferită de Stroe în domeniul abstracției teoretice îmbinată cu practica componistică o reprezintă studiul “*Compoziții și clase de compoziții muzicale*”. Studiul s-a născut de fapt din necesități practice – dorința de a compune o lucrare muzicală în care și alte elemente artistice (din arhitectură, plastică) sau de natură electronică să-și aducă aportul. Programul imaginat viza o fântână amplasată în mediu citadin, care să curgă permanent – “*un simbol al devenirii și în același timp al permanenței*”¹⁰⁴, surprins mereu din alte unghiuri și în etape alternative. Reunirea tuturor factorilor – de la muzică la linie arhitectonică, lumini, culori – se putea realiza numai pe baza

¹⁰⁰ Idem: 45.

¹⁰¹ op.cit. II: 39.

¹⁰² Idem: 40.

¹⁰³ Idem: 41.

¹⁰⁴ A. Stroe, “Compoziții și clase de compoziții”, *Muzica* 4/1970: 9.

unui model unic, propriu atât gândirii muzicale, cât și celorlalte tipuri de gândire. Proiectului a condus la realizarea mai multor variante, adică la *clase de compoziții muzicale*. Mijloacele utilizate de Aurel Stroe pentru eficiență și mai cu seamă pentru gradul mare de generalitate al expunerii, sunt din logica simbolică și din matematică. Gândirea algebrică se combină cu gândirea determinist-probabilistică.

“Și cu toate că nu mi-a fost dat să realizez Fântâna, unele părți din preocupări au rămas și s-au dezvoltat. Cantitatea imensă de muzică (sute de ore) care trebuia realizată și posibilitățile multiple care se deschideau în fiecare moment, dând naștere unui arbore, m-au condus treptat la teoretizarea unei clase de compoziții muzicale, compozitorului fiindu-i dat să înfăptuiască nu o compoziție muzicală, ci o clasă de compoziții, nu o simfonie, ci însăși <simfonia>. Aici, calculatorii electronici devin necesari. În primul rând însă, se pune problema limbajului și, strâns legat de el, a sistemului de semne pe care compozitorul trebuie să-l adopte pentru a defini o clasă de compoziție. Se știe că folosind notația (sistemul de semne) utilizată în muzica europeană tradițională, nu putem nota decât o singură piesă muzicală, unul din membrii clasei de compoziții. Notățiile așa-zise libere din muzica actuală ar putea realiza până la un punct acest lucru, din păcate însă sunt încă foarte primitive și grosolane.

Am folosit o notație simbolică împrumutată din matematică în primul rând pentru generalitatea ei, fapt care permite determinarea unei întregi clase de compoziții muzicale, oricât de cuprinzătoare ar fi, și în al doilea rând pentru precizia ei, precizie necesară muzicii, oricât de <aleatorie> s-ar vrea ea.”¹⁰⁵

Pentru a realiza compozițiile aparținând unei clase de compoziții muzicale, Aurel Stroe utilizează un program MUSGENER care necesită determinarea tuturor coordonatelor pieselor, a numărului de voci, a formei muzicale, a unei frecvențe (înălțimi) pentru fiecare listă, a numărului și tipului de instrumente muzicale. Conform intenției compozitorului, stările se pot schimba mai mult sau mai puțin, după cum apar ele, mai repede sau mai rar (un tip de gândire bazat pe probabilitatea condiționată). Este dirijată concret și virtual cantitatea de informație, deci gradul de monotonie sau noutate al discursului, simplitatea sau complexitatea acestuia.¹⁰⁶ Practic, se examinează structurile formale din care se pot deriva parametrii muzicali, se aprofundează ideea unui spațiu discret și simularea unui spațiu continuu, se ajunge la o nouă dimensiune a timpului muzical, cu consecințe asupra formei muzicale, asupra ethosului. Compozitorul a aplicat eficient programul prin procedeul PRAT, o ingenioasă “mașină” de compoziție, generând o serie de piese. Viziunea sa originală asupra modului de a ajunge de la o structură abstractă, matematică, la una concretă, muzicală, este susținută de partituri extrem de interesante.

*

¹⁰⁵ ibidem.

¹⁰⁶ O cuprinzătoare sinteză a studiului lui Aurel Stroe este realizată la cursul de “Metode moderne de analiză”, susținut de prof.univ. dr. Dinu Ciocan la Universitatea Națională de Muzică din București.

Toate aceste demersuri teoretice nu au fost doar concretizate în compoziții ilustrative pentru evoluția muzicii românești din ultimele patru decenii (așa cum vom detalia într-un capitol viitor), dar ele au influențat în mod hotărâtor și generații mai tinere de compozitori. Fie că o recunosc sau nu, aceștia au preluat câte un aspect din teoriile formulate de Berger, Vieru, Niculescu sau Stroe în edificarea propriului sistem componistic. Până acum, nici o altă serie de compozitori-teoreticieni nu a mai demonstrat o gândire atât de originală, atât de bine fundamentată științific și artistic, atât de deschizătoare de drumuri. Vom observa, în prezentarea compozițiilor propriu-zise, multe alte concepte ce se combină armonios cu cele expuse mai sus (bunăoară ideea sacrului la Niculescu sau sondarea sistemelor de acordaj la Stroe).

Trebuie însă, până atunci, parcurse și alte câteva teoretizări semnate de compozitori, pentru a ilustra fascicoul preocupărilor românești și a schița o introducere în mecanismele gândirii componistice.

Aparținând aceleiași generații ca cei mai sus citați, Theodor Grigoriu investighează de asemenea lumea modurilor, considerând secundară tehnica de construcție modală și primordial ethosul care se degajă din alcătuiri melodice modale. Concepția sa despre moduri se plasează astfel în directă legătură cu cea antică a ethosului, justificând de ce compozitorul alege un anumit șir de sunete, într-o anumită ordine. *“Modurile închid în ele experiențe artistice milenare. Orice contur melodic exprimat cu ajutorul lor declanșează sugestii și rapeluri evidente. /.../ Putem spune că lumea modurilor e infinită, chiar dacă uneori se vorbește de o limită combinativă (<farmecul imposibilităților> lui Messiaen). Această infinitate decurge din labilitatea lor de a fi trunchiate, juxtapuse sau suprapuse, în general din tot ce se obține dintr-un proces combinativ./.../ Posibilitățile combinativ-matematice fiind limitate în spațiul unui ambitus restrâns, ne putem întâlni cu fabuloase intersecții: muzici precolumbiene cu tibetane și africane, muzici de pe toate continentele. Sunt întâlniri întâmplătoare, încărcate de ethosuri diferite, chiar dacă sunetele sunt aceleași. /.../ Deci, până la urmă, nu mecanismul modului este important, ci ethosul înscris în el, ce se degajă atât în cazul modurilor construite, cât și în cel al modurilor deduse din melosul tradițiilor orale.”*¹⁰⁷

În cartea sa de eseuri, *Muzica și nimbul poeziei*, Theodor Grigoriu se definește drept un muzician esențial liric, accentuând primatul substanței asupra tehnicului, a melodismului asupra experimentului – ceea ce caracterizează în bună parte creația sa (afiliată, cum menționam deja, unui modern moderat). Diverse alte problematice sunt tratate, precum raportul între sunet și cuvânt, dodecafonie și serialism, sincretism și teatru instrumental, muzica repetitivă, grafismul, leitmotivul, experiența auditivă etc.

Dintre ceva mai tinerii compozitori care la sfârșitul anilor ‘60 prospectau alte drumuri creatoare posibile, Octavian Nemescu va publica o cercetare a

¹⁰⁷ În Mihaela Marinescu, “Dialog cu Theodor Grigoriu despre *Columna modală*” I, *Muzica* 2/1993: 30-31. O atitudine asemănătoare se întrevide în paginile cărții *Muzica și nimbul poeziei* (București: Edit. Muzicală, 1986).

anilor '70, reflectând într-o bună măsură orientarea pe care era deja înscris: *Capacitățile semantice ale muzicii*¹⁰⁸, relevând ambiția elaborării unei semiotici muzicale. Important pentru concepția compozitorului rămâne ultimul capitol, *Culturile muzicale în timp și spațiu*, privite prin prisma predilecțiilor semantice. Este vorba despre culturile arhaice și rolul muzicii în acestea, despre muzica primordială, muzicile rituale, funcția magică și condiția sacră a muzicii, sisteme muzicale caracteristice culturilor extraeuropene, bogăția lor de semnificații, reprezentările cosmogonice prin muzică, esențe acustice naturale, ritmuri cosmice. Cultura europeană – odată cu umanizarea, homocentrismul, desacralizarea muzicii - proiectează în prim-plan arta de tip spectacular, ajungându-se în secolul 20 la modelarea comportamentelor profane, intelectualismul, estetismul, profunda criză de comunicare între creator/receptor.

Noua atitudine artistică pe care tânărul Nemescu a considerat-o salvatoare, din “*nevoia de a redobândi anumite dimensiuni universale, de a se reîntoarce la unele date originare, primare*”¹⁰⁹, se referă la curentul spectral, apărut în România înaintea instituționalizării sale în spațiul francez (după 1975, prin grupul *Itinéraire*). “Reîntoarcerea” la “arhetipuri” a cunoscut multiple variante: unii au practicat muzica ambientală (scoasă din cadrul spectacular), metamuzica, muzica procesuală și conceptuală, meta- și polistilistică, alții au “*redescoperit rezonanța naturală a sunetului cât și conceptul melodic, în timp ce alții au reînviat anumite practici din muzicile arhaice cu caracter magic, precum repetarea obsedantă a unor formule ritmico-melodice, repuse în valoare de noi contexte culturale (muzica repetitivă și minimală).*” Universalitatea poate fi atinsă doar printr-o atitudine sintetică, prin operarea cu arhetipuri, prin cercetarea naturii acustice primare și naturale a sunetului, prin auzirea acelor vibrații ascunse – gen muzica sferelor lui Pitagora. Aceasta ar fi “*muzica cea mai obiectivă și universală, neconcepută de mintea și mâna omului*”¹¹⁰, în idealul unei arte ca modalitate de meditație, contemplare activă, purificare.

Cel cu care Nemescu împărtășea idealuri comune în tinerețe și care avusese intuiția originală la sfârșitul deceniului 7 de a regăsi valențe moderne în rezonanța naturală a sunetului a fost Corneliu Cezar. Si el autor al unei cărți – *Introducere în sonologie*¹¹¹ -, se preocupă de acțiunea pe care muzica, undele sonore o exercită asupra lumii înconjurătoare (tangentele cu muzicoterapia îi prilejuiesc un loc singular în peisajul muzicologic românesc). Cezar restrânge aici domeniul, dată fiind vastitatea temei, la nivelurile fizico-chimic, biologic, psihologic. Ajunge astfel la modelul armonic căutat de știință, după care este construit cosmosul (vezi Pitagora), remarcă puterea sunetului (curativă, filosofică, supraomenească) în culturile extraeuropene, chiar virtuțile supranaturale ale sunetului, invocând cercetări de etnografie.

¹⁰⁸ Octavian Nemescu, *Capacitățile semantice ale muzicii* (București: Edit. Muzicală, 1983).

¹⁰⁹ Ibidem: 150.

¹¹⁰ Ibidem: 151-152.

¹¹¹ Corneliu Cezar, *Introducere în sonologie* (București: Edit. Muzicală, 1984).

În directă corelație cu muzica practică, unele părți ale volumului citat se ocupă de psihofiziologia auzului, organism și fizicitate, de realitatea acustică a armonicelor naturale. *“Muzica deține o coerență intrinsecă, evidentă în plan obiectiv prin seria armonicelor superioare ale sunetului, raportate la fundamentală și evidentă în plan subiectiv prin auzul intervalic...”*¹¹². Iată singurul univers natural al muzicii, după Corneliu Cezar și, cum am văzut deja, Octavian Nemescu. Vom întâlni de asemenea comentarii similare cu privire la voalarea sensibilității receptorului modern față de “puterea” muzicii (filosofică, curativă, ontologică etc.); *“...credița mea intimă este că muzica poate fi chiar mai mult decât un limbaj total; muzica poate fi și este o energie a Vieții, un arc voltaic între subiect și obiect, între obiect și subiect.”*¹¹³.

Dacă Nemescu oferă ca soluție componistică apelul la arhetipuri – creștine, culturale, muzicale - cel care definește concret, profesionist conceptul de *arhetip muzical* în muzicologia românească este compozitorul Corneliu Dan Georgescu. El pornește în primul rând de la accepțiunea lui Jung (care i se pare cea mai potrivită pentru o transferare justă în câmpul muzicii), apoi de la experiența sa de etnomuzicolog. Așadar, observă că muzicile de tip folcloric sunt prin natură *“produse ale inconștientului”* a căror *“apropiere de o zonă arhetipală nu poate fi contestată”*.¹¹⁴ Această opinie a autorului se plasează în prelungirea minuțioaselor cercetări în domeniul folcloric: fie sub formă monografică, cum este remarcabilul volum *Semnale de bucium* din ciclul *Repertoriul pastoral* realizat în cadrul Institutului de Etnografie și Folclor¹¹⁵, fie studii de sinteză vizând “muzica atemporală”, sistemele melodice și “flexibilitatea” sintactică a muzicii folclorice.

Un mai tânăr compozitor, Dan Dediu, a cărui teză de doctorat trata de asemenea problematica arhetipală, însă din perspectivă fenomenologic-componistică, comentează desigur pe larg demersul lui Corneliu Dan Georgescu: *“Cu alte cuvinte, adâncirea domeniului muzicii tradiționale românești (folosim termenul **tradițional** în sensul lui R.Guénon și F. Schuon, așadar ca o expresie muzicală a unei <culturi tradiționale>) i-a permis autorului să <decodifice> mesajele materiei sonore a muzicii în cauză și să le întrevadă în **unitatea** lor sintetică, în esența lor. Or, tocmai această nevoie de găsire a principiului unificator al unei anumite muzici a dus, în cele din urmă, la configurarea unei viziuni despre <lumea arhetipală> ce reglează multitudinea aparițiilor sonore; iar corolarul traseului înfățișat este constituit de încercarea de generalizare și de trasare a unor linii de forță ce ar ordona o <posibil> “teorie a arhetipurilor în muzică.”*¹¹⁶

¹¹² Ibidem: 99.

¹¹³ Ibidem: 103.

¹¹⁴ Corneliu Dan Georgescu, “Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică,” în *Studii de muzicologie*, vol. XVII (București: Edit. Muzicală, 1983), p.107.

¹¹⁵ C.D. Georgescu, *Repertoriul pastoral. Semnale de bucium, Tipologie muzicală și corpus de melodii* (București: Edit. Muzicală, 1987).

¹¹⁶ Dan Dediu, *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop și ornament în creația muzicală*, teză de doctorat (București: Universitatea de Muzică, 1995).

Arhetipul muzical primește, la C.D.Georgescu, definirea prin reprezentarea arhetipală, *“ imaginea sau reprezentarea primară, fundamentală, a unui arhetip. Această « imagine muzicală primară», la fel de abstractă ca și arhetipul în concepția lui Jung, poate fi sugerată printr-un simbol (nedepășind încă, în acest fel, teritoriul abstracțiunii pure.) Într-un « limbaj muzical» precizat, această « imagine primară» ar exista real printr-o « imagine de gradul II», de data aceasta concretă. ”*¹¹⁷

După ce i se stabilește cadrul specific de referință și “extensia socială”, arhetipul muzical la C.D.Georgescu este pus în relație la diferitele niveluri ale operei de artă: în contextul comunicării artistice, în planul estetic, în planul tipologic, mitologic, simbolic, în raportul natură-cultură, în perspectiva “sensului artei” și în binomul muzică-psihologie. Pe lângă astfel de conexiuni cu domenii diverse ale cunoașterii umane, autorul insistă asupra *naturii* arhetipurilor muzicale și pune problema “evoluției” acestora, apoi pătrunde în adâncimea noțiunii, analizându-i componentele. Nu vom continua cu detalii (referitor bunăoară la “catalogul de simboluri arhetipale”), dar trebuie precizat că autorul deschide aici un orizont în muzicologia românească, pe care el însuși îl va continua, în studii consecutive despre “Simbolica numerelor”, “Principiul arhitectonic iterativ” și Arhetipul “Nașterii” și al “Morții”¹¹⁸. Aceste extensii exegetice luminează prin puterea argumentației și a densității ideilor exprimate domeniul predilect al “manifestărilor arhetipale”.

Vom parcurge doar alte două volume de muzicologie semnate de compozitori, menționând însă că, pe parcursul expunerii propriu-zise a orientărilor stilistice, a sistemelor de compoziție caracteristice muzicii românești din ultimele 5 decenii, ne vom referi și la alte investigații teoretice (studii, articole), similare. Nu vom putea trece peste aprofundarea ideii de “amprentă” muzicală românească, a unor tehnici enesciene, weberniene sau aleatorice la Tiberiu Olah, Miriam Marbe, Dan Constantinescu, peste teoretizări ale muzicii spectrale pe care o practică Fred Popovici, peste alte definiții ale propriilor concepte – ritmice în cazul Liane Alexandru sau vizând anamorfoza muzicală de către Șerban Nichifor – sau, în fine, peste marea diversitate de aspecte teoretice ce i-a preocupat pe Doru Popovici, Vasile Herman, Liviu Dăncănu, Dan Dediu ș.a.

Iată așadar, în finalul acestei treceri în revistă a demersurilor teoretic-componistice, câte ceva despre cărțile semnate de Nicolae Brînduș și Adrian Iorgulescu. În primul caz, colecția de eseuri, note de călătorie, convorbiri cu personalități intitulate *Interferențe*¹¹⁹ ne interesează, în contextul de față, pentru perspectiva asupra activității teoretice a compozitorului Brînduș (între 1967-81). Aceasta cuprinde: studiul unor aspecte fenomenologice privind practica

¹¹⁷ C.D.Georgescu, “Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică”, 108.

¹¹⁸ “Studiul arhetipurilor muzicale (I). Simbolica numerelor,” în *Studii de muzicologie*, vol.XX (București: Edit.Muzicală, 1987), 60-77; “Studiul arhetipurilor muzicale (II). Principiul arhitectonic iterativ,” *Muzica* 3/1986: 12-; “Arhetipurile muzicale (III). Arhetipul <Nașterii> și al <Morții>,” *Muzica* 12/1986: 16-.

¹¹⁹ Nicolae Brînduș, *Interferențe* (București: Edit. Muzicală, 1984).

muzicală de tip improvizatoric, o serie de principii de formalizare a analizei muzicale, aplicabile coordonatelor discursului muzical, considerații asupra interrelațiilor între analiză, creație, percepție, interpretare. De la investigarea semioticii muzicale de tip lingvistic la abordarea de tip global-sistemic a fenomenului muzical, autorul face referiri la teoria sistemelor, teoria informației, psihologia experimentală, logica matematică. Propune de fapt un model general cu implicații în creația muzicală (proprie), o metodologie care stă la baza unor programe concretizate în piese instrumentale. De exemplu, inventariază seturi de valori pentru spațiile acustice: al densității (prezență/absență), al intensității (pragul inferior al audierii, pragul durerii), al tempo-ului, timbral.

În al doilea caz, nu avem de a face cu un sistem de compoziție explicitat muzicologic, ci mai mult cu o abordare ce continuă linia estetică a unui Pascal Bentoiu, bunăoară. Cele două volume ale lui Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical: materie și metaforă*, apoi *Timpul și comunicarea muzicală*¹²⁰ arată implicațiile temporalității în muzică, și nu numai “ritm-metru-tempo” sau “forma temporală”, dar și impactul timpului asupra parametrilor sunetului, asupra sintaxelor etc. Sunt precizate delimitări între timpul muzical/ fizic/ psihic, sunt studiate dihotomiile evolutiv/ nonevolutiv, succesiv/ simultan, continuu/ discontinuu. De asemenea, autorul combate excesul de rigoare, critică în egală măsură acel aleatorism unde rolul creatorului se estompează până la dispariție, combate tendința de înlocuire a dimensiunii temporale cu una spațială. “Poate că, într-o oarecare măsură, <vidul> rezultă între creația cultă actuală și marele public se explică printre altele și în excesul de uniformitate stagnantă, precum și de cerebralitate adesea uscată pe care insinuările spațializante le impun, trăsături definitorii pentru numeroase lucrări scrise în ultimele decenii.”¹²¹

¹²⁰ Publicate la București: Edit. Muzicală, 1988, respectiv 1991.

¹²¹ A.Iorgulescu, *Timpul muzical: materie și metaforă*, p.9.

II. SCHIȚĂ ASUPRA TEMATICII COMPOZIȚIEI ROMÂNEȘTI

A încerca schița panoramei estetice, stilistice asupra muzicii românești din ultima jumătate de secol înseamnă de la bun început asumarea riscului subiectivității. Deși nu ne propunem ierarhizări valorice, acestea vor reieși inevitabil din selecția de compozitori (partituri) pe care o operăm. Dar scopul paginilor de față nu este acela al conturării unui tratat muzicologic exhaustiv. Intenția noastră principală rămâne trezirea interesului cititorului pentru alte aprofundări posibile ale tematicii abordate.

În acest scop, multe din informațiile oferite în paginile anterioare își vor găsi aici utilitatea finală, iar organizarea selectivă a unui material imens va urmări direcțiile esențiale pentru definirea muzicii românești contemporane. Ne vom lăsa așadar purtați de liniile directe, accentuate până acum, în primul rând de tensiunea dintre național și universal. Aceasta se poate concretiza prin:

- ✓ o sondare a implicării sacralității în compoziție, prin preluarea mai simplă sau mai sofisticată a elementelor muzicii bizantine, prin exprimarea sentimentului religios ;

- ✓ evaluarea modalităților în care au fost valorificate sursele folclorice – românești sau extraeuropene, arhaice sau mai noi;

- ✓ observarea preluării unor tehnici moderne sau de avangardă din creația europeană și americană a secolului 20; pe baza acestora, s-au putut ivi sisteme originale de gândire componistică, opțiuni stilistice pro sau contra experimentalismului;

- ✓ privirea asupra conexiunilor dintre punctele 1-3 și corelarea tuturor acestora cu o situație politică dată.

Vom încerca de asemenea o sinteză a curentelor ivite în fiecare deceniu, începând cu 1950, precum și o trecere în revistă a trăsăturilor principale relevate de genurile muzicale abordate predilect, incluzând distincția între programatic / neprogramatic, sau sursele literare și poetice preferate de compozitorii români. Un capitol separat va fi dedicat tinerilor compozitori (născuți după 1960) și direcțiilor estetice pe care se înscriu, în ideea continuității sau a inovației.

Firul roșu călăuzitor în expunerea de față rămâne – cel puțin referitor la creația de până în 1989 – sincronia compoziției românești cu tendințele mondiale, posibilă însă doar în circumstanțe speciale. Partituri semnificative s-au născut dintr-o libertate interioară a compozitorului, exprimată dincolo de constrângerile exterioare. Așa cum Mihail Bahtin a teoretizat în literatură, în

analiza romanului, “multiplicitatea vocilor”¹²² ce refuză să se reducă la una singură - a ideologiei totalitare -, în creația muzicală autentică produsă în timpul regimului comunist cele mai semnificative sensuri sunt acelea ascunse privirii oficiale.

Un prim exemplu se poate vedea în abordarea unor teme oficial interzise, bunăoară sacrul.

TRADIȚIILE ORALE CA SURSE COMONISTICE

1. Dimensiunea sacrului și tradiția bizantină

Cenzura ideologică a muzicii sacre

Într-o societate prin definiție atee, precum cea comunistă, a-ți declara în titlul unor lucrări muzicale preferința pentru subiecte religioase nu era posibil.¹²³ Dar muzica – prin natura sa artistică abstractă – a putut adesea să se sustragă cenzurii ideologice. Se cunosc destule cazuri în care, pentru a scăpa de orice grijă, compozitorul își intitula lucrarea “Pentru pace” sau ceva asemănător, pentru ca să se ocupe nestingherit de substanța muzicală, eventual modelată în tehnici de avangardă, și care nu avea nici o legătură cu anunțatul titlu. Desigur că, în cazul unor colegi de breaslă răuvoitori, compozitorul respectiv putea fi denunțat autorităților pentru atitudinea sa nepotrivită, dar de obicei exista o complicitate generală (benefică) cu privire la astfel de practici.¹²⁴

Se poate observa totodată și un alt aspect: propaganda comunistă pune un mare accent pe specificul național, pe inspirația din folclor (pe cât posibil, la nivel epidermic, să spunem rapsodic). În acest compartiment era tolerat din când în când (mai cu seamă după 1965) și apelul la cealaltă tradiție orală românească, niciodată numită “religioasă”, ci numai “bizantină”. Situația este binecunoscută în toate țările est-europene marcate de comunism, și a fost deja analizată public, încă din primii ani ai deceniului trecut: “*conceptul de <muzică*

¹²² V. Die Ästhetik des Wortes, hg. Rainer Gröbel (Frankfurt, 1979).

¹²³ În alte țări comuniste, interdicția oficială a sentimentului religios a constituit unul din motivele exilului. De exemplu, Arvo Pärt declara, după ce în 1980 își părăsise țara: “Doream să scriu o muzică pentru textul Credo-ului, dar din motive de cenzură nu puteam să-mi intitulez astfel compoziția. De aceea, Summa este titlul codificat al acestui Credo.” V. Stephan Eisel, Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch (Bonn: Aktuell, 1990), 90. Interesant însă, din punctul nostru de vedere, rămâne modul „subversiv” în care compozitorii au scris totuși muzică religioasă într-o țară comunistă.

¹²⁴ Myriam Marbe îi relatează muzicologului Thomas Beimel (vezi Vom Ritual zur Abstraktion. Über die rumänische Komponistin Myriam Marbe) că autorii ce foloseau surse bizantine în muzica lor nu se temeau de cenzorii oficiali, care nu aveau cultura necesară pentru a căuta detaliat în partituri izvoarele religioase. Mai degrabă, însă, vreun coleg „binevoitor”, mânat de diverse interese, putea să reclame forurilor de partid pasajul cu pricina.

bizantină> constituia în Uniunea Sovietică, până de curând, unul din cele mai grave păcate ideologice, iar trecerea sa sub tăcere a continuat până în lexicografia muzicală din Germania Democrată”.¹²⁵

Oricum, într-o Românie ce s-ar fi aflat în alte condiții istorice, este posibil ca filonul tradiției de valorificare a creației psaltice să fi fost mai bine reprezentat, cel puțin cantitativ. Cu toate acestea, el a existat în surprinzător de diferite ipostaze și a ieșit din anonimat după 1990, când s-a atins cealaltă extremă. Adică, alături de sincere exprimări muzicale ale credinței, au apărut nenumărate liturghii (sau genuri similare), nu toate scrise din necesitatea interioară a unui autor care poate chiar, de ce nu, să adapteze aceeași muzică pliată altădată versurilor “patriotice” unora religioase. Putem doar să cităm aici crezul unui compozitor – Ștefan Niculescu - a cărei mare parte din creație stă sub semnul sacralului, fie înainte, fie după 1990: “*Sacralul este ținta supremă a muzicii. Ea tinde către sacral chiar și când e profană sau când își uită destinul de a-l sluji. Doar un titlu sau un text spiritual folosit în muzică nu o califică automat drept sacral, căci sacralul este în muzică un dar, o prezență ce depășește puterile creatoare ale omului. Există muzici religioase atât de îndoielnice ca substanță, încât profanează până și textele pe care au fost compuse. (Un exemplu este kitsch-ul muzical religios, frecvent astăzi). Dar și spiritualizarea cu orice preț a muzicii e un pericol. Seamănă cu politizarea și ideologizarea ei, ca până prin '89 la noi.*”¹²⁶

Componentă a zestrei de muzicalitate românească, alături de creația populară, muzica bizantină devine o tradiție a componisticii moderne din urmă cu circa 100 de ani, de la acea *Liturghie psaltică* de D.G.Kiriak, pe care o aminteam în alt context. După sinteza lui Kiriak între elemente melodice de origine bizantină și tehnică de contrapunct palestrinian, agrementată cu un colorit românesc al armoniei (cadențe proprii modurilor diatonice populare), prima jumătate a secolului 20 conține diferite alte încercări de adaptare a temelor psaltice la tradiția europeană. Pot fi menționați, în această direcție, însuși George Enescu (prin unele momente, discrete, nu de prim-plan ale creației sale), Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Zeno Vancea, Marțian Negrea, Sigismund Toduță etc. Iată autorii unor lucrări vocal-simfonice remarcabile (*Oratoriile de Crăciun și de Paști* de Paul Constantinescu, *Recviemul* lui Drăgoi, 1957, sau cel al lui Negrea, 1957), piese camerale (*Două studii în stil bizantin* pentru trio de coarde, 1929, *Sonata bizantină pentru violoncel solo*, 1940, de Constantinescu) sau concertante, simfonice (*Variațiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul la 3-lea* pentru cello și orchestră, 1951, de Constantinescu, *Simfonia a II-a* de S. Toduță, 1956).

De remarcat faptul că, asemenea *Recviemului* lui Drăgoi, a doua *Simfonie* a lui **Toduță** e dedicată morții lui Enescu. Dar, dacă specifică lui Drăgoi era mixtura evidentă de elemente populare (teme din colinde) cu psaltice, Toduță preferă continuarea investigării ethosului caracteristic muzicii religioase în

¹²⁵ V. Detlef Gojowy, „Wiederentdeckte Vergangenheit – Die russisch-sowjetische Avantgarde der 10er und 20er Jahre rehabilitiert“, în *Neue Musik im politischen Wandel*, hg.von Hermann Danuser (Mainz: Schott, 1991), 11.

¹²⁶ Intr-un interviu realizat de V.Sandu-Dediu, *Muzica* 4/1999: 55-59.

modalități subtile (unele formule melodice, insistența pe isoane, unisoane, eterofonii, ceea ce va constitui și punctul de pornire pentru un tânăr compozitor al aceluiași deceniu 6, Ștefan Niculescu). De asemenea, dată fiind apartenența lui Toduță la confesiunea greco-catolică, sursele sale muzicale vor proveni de aici. În numeroase din lucrările sale instrumentale, compozitorul ce a marcat profund evoluția muzicii clujene operează o sinteză modernă, uneori cu conotații neoclasiche (prin rigoarea și parfumul istoric al formelor și genurilor abordate), între diverse tradiții orale. Bunăoară, *Threnia* pentru pian (1970) combină cântecul lung doinit cu forme și formule medievale polifonice ca gymel, organum, discantus, motet, iar *Passacaglia* pentru pian (1943) este construită pe o temă de origine vocală, un colind având corespondențe culturale cu o melopee de origine ebraică-greacă-romană, păstrată în cantus planus gregorian¹²⁷.

Exemplul nr. 2: S. Toduță, *Passacaglia* pentru pian

IV. Ancora più mosso, con slancio ♩ - ca. 130-140

colando ... e più tranquillo assai

V. Molto sereno ♩ - ca. 126-132

rit. assai

VI. Tranquillo ♩ - ca. 94

come un sospiro

movendo

esitando ... a tempo

legato sempre

leggeramente, con una suggestione particolare

contabile il tempo

¹²⁷ V. Rodica Oană-Pop, "Valorificarea melosului folcloric în creația pianistică a lui Sigismund Toduță," în *Studii de muzicologie* 18 (București: Edit. Muzicală, 1984), 11-20.

Concertele instrumentale ale lui Toduță, majoritatea cu un puternic accent pus pe expresia renascentistă sau barocă, conțin nu în mai mică măsură referințe religioase. De pildă, în *Concertul pentru instrumente de suflat și baterie* (1970), este citat la un moment dat imnul bizantin “Doamne, Iisuse Christoase”, prelucrat în coral diatonic. Sau, în monumentalele oratorii (evocând spiritualitatea bachiană, ca și amintita *Passacaglia* pentru pian) – precum *Pe urmele lui Horea* -, melodica este concepută pe baza a trei tipologii fundamentale ale tradiției orale transilvănene: cântecul epic, coralul gregorian și melisma specifică doinelor.¹²⁸ (O structurare asemănătoare a melodiei se remarcă și în *Arhaisme* pentru cor.) Mai mult decât atât, muzicologii exegeți ai operei lui Toduță au asemănat nu de puține ori imaginile de frescă ale oratoriilor sale cu frescele bisericilor românești medievale.

Generațiile mai tinere și-au asumat cu curaj această tradiție, cunoscând – eventual prin educația primită în mediile familiale în care au crescut – muzica psaltică din surse direct bisericești sau din demersurile bizantinologilor (colecții de transcrieri). Este vorba în primul rând de acei muzicieni născuți în anii ‘20-‘30 și care constituie grupul creator cel mai reprezentativ pentru actuala muzică românească. Dintre ei, **Doru Popovici** scrie, în 1954, o *Simfonie*, bazată pe citate bizantine, precum și alte lucrări instrumentale sau însoțite de voce, afirmând “*nu numai o direcție explicită și curajoasă pentru momentul apariției lor, ci și un crez estetic.*”¹²⁹ Semnificativ pentru cenzura vremii este faptul că, la data compunerii sale, simfonia constituia o premieră în direcția valorificării explicite a patrimoniului bizantin, de aceea nu a putut fi cântată în public integral, până în 1968, dată la care este înregistrată “oficial” în bibliografii.

Apoi, D. Popovici va fi atras, precum majoritatea colegilor săi, de dodecafoniism, încercând chiar o sinteză serial-bizantină în cantata *Omagiu lui Palestrina* (seria de bază se constituie din tronsoane melodice bizantine). În fine, se va apleca din nou cu precădere (de la sfârșitul anilor ‘70) asupra valorificării vechilor codice de folclor și muzică bizantină într-un limbaj preponderent accesibil, tonal-modal. Deloc paradoxal pentru cine înțelege mecanismele epocii, același Doru Popovici a scris în paralel coruri sau cantate, chiar o operă bazată pe subiect comunist. Unele piese ale sale, din diverse localizări temporale, denotă influențe impresioniste, expresioniste, iar altele constituie reușite încercări în a fuziona stilul palestrinian cu intonațiile folclorului românesc. De la serialism la diatonicul modal sau chiar tonal, de la revigorarea madrigalului în ipostaze moderne la cântecul de mase – iată tot atâtea ipostaze care încă nu epuizează profilul compozitorului.

¹²⁸ V. Vasile Herman, prezentarea discurilor LP Electrecord ST-ECE 02587, ST-ECE 01598.

¹²⁹ V. Gheorghe Firca, *Reflexe ale memoriei* (București: univers enciclopedic, 1999), 184.

De asemenea elev la clasa de compoziție a lui Mihail Andricu, ca și Doru Popovici, și beneficiind în egală măsură de deschiderea culturală favorizată de profesor, pe care am menționat-o deja, **Ștefan Niculescu** se apropie de timpuriu de sacru, devenit un aspect fundamental ce-i traversează creația. Filonul religios ortodox, muzica bizantină au reprezentat încă din anii '60 sursele esențiale ale muzicii sale, alături de folclorul țărănesc, de Enescu și de modele europene ale modernității: Bartók, Stravinski, Hindemith, Messiaen, Webern.

Modalitățile diverse de a îngloba sacrul în compoziția modernă înseamnă, în cazul lui Niculescu, a transpune cuvinte sacre în sunete (prin terminologia muzicală de tip german, ca în Cantata a III-a, *Răscruce*, 1965) sau a sonda raportul între Unu și Multiplu (*coincidentia oppositorum*, în *Aforisme după Heraclit*, 1969). Simfonia sa a II-a, *Opus Dacicum* (1980) arată similitudini de construcție cu arhitectura unui templu sacru, și anume incinta vechii cetăți dace Sarmisegetusa. Relația muzicii cu arhitectura, explorată de compozitori de la Dufay până la Xenakis, se traduce aici prin corespondențe între marele spațiu circular, sanctuarul din cetate (despre care compozitorul citise studii de specialitate), și parcurgerea întregului cerc al sistemului muzical temperat¹³⁰. Aceasta se realizează printr-un modül de 6+1 sunete (mai precis 6 sunete și un ison), echivalent al unui modül arhitectonic de 6+1 piese (șase stâlpi și o lespede). Din punct de vedere muzical, întâlnim în această simfonie atât principiul drag compozitorului, regăsit și în subiectul arhitectonic, *coincidentia oppositorum* (discontinuitate versus continuitate), cât și tehnica extrasă din muzica bizantină – a isonului.

Dar aceasta făcuse deja obiectul unei preocupări intense în lucrări anterioare, *Ison I* (comandă a festivalului din La Rochelle, cu prima audiție dirijată de Michel Tabachnik, 1973) și *Ison II* (1975). Subtilul apel la sonoritatea muzicii ortodoxe înseamnă aici, iată, nu o combinație sau o reevaluare de citate, ci preluarea unui aspect caracteristic: acea pedală, notă lungă menținută pe parcursul unei melodii, existentă în culturile monodice, precum cea greco-orientală. O nouă referire la gândirea filosofică antică despre Unu și Multiplu este prilejuită tocmai de meditația asupra isonului și a superpozițiilor de monodii, deoarece vocile pot coincide la unison sau se pot ramifica în linii individuale. În planul formei muzicale, rezultă alternarea momentelor de unison (rarefiate) cu zone sonore aglomerate. Mai departe, compozitorul poate transpune noțiunea de ison la nivelul unui “strat” muzical, nu doar al unui singur sunet.

¹³⁰ v. Liviu Dănceanu, “Simfonia a II-a de Ștefan Niculescu,” *Muzica* 4/1982: 16-20.

Exemplul nr. 3: Șt. Niculescu, Ison 2

Ison I cunoaște 2 variante : prima destinată unei orchestre de 14 soliști (1973), a doua extinde formația la dimensiunile orchestrei mari (1974). Ambele variante, distincte doar ca amploare sonoră, sunt notate într-o unică partitură. Cu un an mai târziu, Niculescu scrie *Ison II* – Concert pentru suflători și percuție (4 flaute, 4 trompete, 4 corni, 4 tromboane și 4 sau 6 percuționiști). Aici, trei tipuri de structuri muzicale – melodiile flautelor, armoniile alăturilor, ritmurile percuției -, reînnoite la fiecare apariție, se succed sau se suprapun în cursul lucrării. Aceste tipuri de scriituri care articulează separat melodiile, armoniile și ritmurile, se combină într-un fel de ison de structuri. Ceea ce, în plan poetic, înseamnă adâncirea unei unice, dar complexe stări, în ipostaze mereu diferite.¹³¹

ISON II

CONCERT PENTRU SUFLĂTORI ȘI PERCUȚIE

(1975-1976)

ȘTEFAN NICULESCU

1 Rubato (senza direttore d'orchestra)
♩ = 60

Fl. 1

f sempre

Notă pentru flauti

etc. = articularea în ritmul indicat a două grifuri diferite (specificate prin ϕ), care produc același sunet prelungit în legato. Rezultatul este o oscilație ritmică a timbrului (colorii) sunetului ținut.

Note pour les flûtes

etc. = l'articulation dans le rythme indiqué, par deux doigts différents (spécifiés par ϕ) produisant le même son prolongé en legato. Il en résulte une oscillation rythmique du timbre (couleur) du son tenu.

2 Rubato (senza direttore d'orchestra)
♩ = 60

Fl. 2

f sempre

(molto vibr.)

3 Rubato (senza direttore d'orchestra)
♩ = 60

Fl. 3

trull.

¹³¹ V. prezentarea autorului din Iosif Sava, Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului 20, 228.

Notă pentru corii
 Se atacă sunetul Mi (efect La) [Cor. 1 la ⑤, Cor. 2 la ③, Cor. 3 la ③ și Cor. 4 la ⑤], se menține 10-15", se realizează un crescendo și un decrescendo și se repetă mereu totul până la ⑤.

Notă pour les cors
 On attaque la note Mi (effet La) [Cor. 1 à ⑤, Cor. 2 à ③, Cor. 3 à ③ et Cor. 4 à ⑤], que l'on maintient pendant 10-15" en réalisant un crescendo et un decrescendo, puis l'on répète sans arrêt le tout jusqu'à ⑤.

Alături de alte procedee ce definesc universul componistic al lui Niculescu, isonul rămâne o constantă ce relaționează mereu – evident sau subiacent – ethosul muzicii bizantine de creația compozitorului. Iată altă ipostază a evocării acestui ethos, în *Echos* pentru vioară solo (1977). Însuși titlul desemnează conceptul de mod (glas, eh) în accepțiune bizantină, cuvântul fiind de origine greacă și folosindu-se în mod curent în practica muzicii

românești de cult. Explorând posibilitățile netemperate ale viorii, Niculescu vizează tocmai tensiunea între “ehuri” prin explorarea contrastului diatonic-cromatic (cromatic în sensul structurii acelor moduri bizantine ce conțin nu numai elemente cromatice, dar și microtonii). Totodată, se reunesc în această piesă monodica bizantină și polifonia violonistică de sorginte bachiană, probabil deloc întâmplător, ci ca omagiu adus marelui muzician a cărei creație stă sub semnul sacralui.

Exemplul nr. 4: Șt. Niculescu, Echos II

ECHOS II

PENTRU VIOARĂ ȘI SINTETIZOR POLIFONIC / POUR VIOLON ET SYNTHÉTISEUR POLYPHONIQUE

1984

ȘTEFAN NICULESCU

Poco rubato
♩ = 56-72

[P 71]
Arpeggiator : ON
Latch : OFF
Speed : 8
Range : 1 OCT
Mode : UP/DOWN

rit. a tempo

În Sonata pentru vioară solo *Echos*, procedee matematice oferă rigoare unei muzici evident aflată sub semnul ethosului bizantin. De la analiza ehului diatonic pe *do* – prin calcule de notație și permutații – compozitorul creează 21 de moduri diatonice, realizează și un mod microtonic. Desfășurarea muzicală se bazează pe șapte „personaje”: 1) microtonie în *glissando*, sunete rapide; 2) *tremollo*, ca efect de baterie; 3) element melodic cantabil; 4) două sunete pe coarde diferite, dinamizate prin presiunea arcușului; 5) triolete din valori mici ce se repetă repede; 6) varietatea nuanțelor, de la *ppp* la *ffff*; 7) combinarea tuturor acestor elemente. Sonata are la bază o structură continuă, unde coexistă și elemente mozaicate, discontinue, în conformitate cu concepția lui Niculescu despre cele două tipuri arhitectonice în cultura muzicală europeană : continuu (cu exemplu în „melodia infinită” a lui Wagner sau în doina românească), discontinuu (bunăoară la Stravinski sau în jocul și colindul popular).¹³²

Din nou esențializarea conținutului muzical în titlu : melodia este primordială în *Cantos*, Simfonia a III-a, concertantă (1984), *“melodie care își trage seva din vechea noastră cultură bizantină, precum și din alte culturi tradiționale (artă folclorică, gregoriană, extra-europeană etc.), propunându-și astfel un fel de <ecumenism> sau o armonie între muzica din Est și cea din Vest.”*¹³³ *Cantos* nu înseamnă, într-o perspectivă globală asupra muzicii românești, doar o formulă de transfigurare a principiilor melodice sau ritmice din muzica bizantină în limbaj contemporan, dar și, ca o consecință directă a acesteia, un punct important pe linia evoluției de la cromatic la diatonic. Este aceea ce l-a făcut pe György Ligeti să admire și să-și declare public afinitatea cu muzica lui Niculescu, luând contact inițial cu aceasta tocmai prin *Cantos*. Un *Zeitgeist* al anilor ‘80-‘90 s-a dovedit a fi, după saturarea de cromatic din deceniile precedente, nu întoarcerea la o diatonie tonală, ci căutarea – dificilă, de altfel - a unui nou tip de diatonie. Niculescu ajunge la așa ceva prin trepte intermediare – cele mai însemnate rămânând *Ison I* și *II*, în paralel cu alte demersuri europene, de exemplu cel al lui György Ligeti. Iar Ligeti, într-o convorbire publică, la Viena, declara, descriind momente particulare din *Ison II*, unde găsea o expresivitate muzicală inedită: *“Asta e cel mai frumos: ancorarea inconștientă în cultura umană de influență latină, balcanic-arhaică, bizantină. Astfel descopăr și concepția dumneavoastră despre blocurile sonore și extraordinara originalitate. Dumneavoastră sunteți (...) cineva care a făcut un lucru absolut personal; în pofida prezenței la Darmstadt sau a corespondențelor teoretice cu mine, de pildă, deși noi nu ne-am cunoscut, dumneavoastră compuneți într-o manieră cu totul originală. Și această muzică trebuie să fie pretutindeni cunoscută.”*¹³⁴

Începând cu sfârșitul anilor ‘80, pe parcursul ultimului deceniu, Ștefan Niculescu s-a consacrat în principal ipostazierii diferite a ideii de invocatie, de

¹³² v. Dumitru Bughici, Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană (București: Edit. Muzicală, 1982), 170-171.

¹³³ V. I.Sava, Ștefan Niculescu..., 246.

¹³⁴ “Face to face: György Ligeti and Ștefan Niculescu in a Dialogue Coordinated by Karsten Witt, Vienna 1992”, translated from German into Romanian, adapted and annotated by Valentina Sandu-Dediu, English Version by Maria-Sabina Draga, *Muzica* 2/1993: 58-81. Aici se citează din versiunea românească a convorbirii, v. revista OKEAN 2/200: 87-88.

suplicație. Astfel, preocuparea majoră a compozitorului se va îndrepta asupra exprimării muzicale a sacralului, a credinței proprii. *Invocatio* pentru 12 voci (1989)¹³⁵, *Axion* pentru cor de femei și saxofon (1992), *Psalmus* pentru șase voci (1993), *Simfonia a IV-a*, *Deisis* (1995), *Simfonia a V-a*, *Litanii la plinirea vremii* (1997) sunt lucrări care dezvăluie într-o manieră nobilă și deloc ostentativă o altitudine spirituală, o luminozitate echilibrată ce au devenit atribute definitorii stilului niculescian. Materialul muzical reflectă atitudinea deschisă la sugestiile tradiției muzicii sacre, indiferent de zona de unde provine. Adică se poate descoperi o fuziune perfect omogenă între, de exemplu, principii preluate din *Missa de la Notre-Dame* de Machaut, un *Triplum* de Perotinus, alte muzici din *Ars Antiqua* sau *Ars Nova* cu axioane bizantine. Toate acestea nu se însumează deloc în colaje, ci se inserează subtil, doar ethosul lor fiind recognoscibil, într-o scriitură a cărei modernitate e subliniată de folosirea eterofoniilor, a scărilor modale proprii, non-octaviante.¹³⁶

Exemplul nr. 5: Șt. Niculescu, Psalmus.

O altă trăsătură caracteristică acestor lucrări, fie corale (unde sunt folosite în mod explicit texte sacre) fie simfonice, este epurarea oricăror efecte exterioare (de pildă, timbrale), spre șlefuirea conținutului până la esență. Bunăoară în *Simfonia a V-a*, invocațiile adresate puterilor cerești (=litanii)

¹³⁵ Aici, compozitorul folosește un text religios distorsionat, pentru a nu fi înțeles cu ușurință în condițiile politice ale epocii, o "rugăciune a inimii" ce ar putea fi repetată în fiecare zi a săptămânii. Este evidentă inspirația din isihasm, apropierea de teologia mistică a ortodoxiei.

¹³⁶ Scări modale derivate din spectrul armonicelor naturale, așa cum se întâmplă în numeroase lucrări, inclusiv anterioare ale lui Niculescu. În ce măsură poate fi el considerat un "spectral", de asemenea care este contribuția sa în domeniul aplicării eterofoniei sau a unor principii matematice (teoria grafurilor, a grupurilor) rămâne de discutat în alt context.

determină găsirea unei formule orchestrale ample, de unde lipsește însă compartimentul percuției (prin definiție, folosit pentru efecte de culoare). Accentul este pus pe monodie (în combinații complexe), pe cantabilitatea pură.

Apropierea continuă de marile tradiții muzicale sacre ale umanității îl conduce pe compozitor să aspire *“la un limbaj nou care să fructifice trecutul și prezentul din cât mai multe culturi ale lumii și, în cele din urmă, să formuleze cândva o gramatică planetară, singura capabilă de o comunicare universală. Un limbaj nou, din care resping deopotrivă întoarcerea spre trecut, polistilismul, diferitele accepțiuni ale postmodernismului sau eșuarea în vestigiile avangardei, rămase azi ariergarde.”*¹³⁷

*

În alte sondări ale dimensiunii sacre, vom observa fie apelul la citate bizantine, la modurile bizantine ca material de construcție muzicală în cele mai diferite genuri muzicale, fie abordarea unor genuri religioase (mai cu seamă după 1989). Astfel, sacrul rămâne o parte constitutivă a creației majorității compozitorilor români contemporani, într-o mai mare sau mai mică măsură. Nu ne propunem însă evaluări cantitative, ci doar survolarea unor momente pe care le considerăm importante, dintr-o istorie a rezistenței estetice la presiunile ideologice, ce a ghidat majoritatea reprezentanților generației la care ne referim.

Într-un fel sau altul, căutând să exprime muzical un conținut românesc, să-și definească individualitatea în curente contemporane, fiecare muzician a apelat la muzicile orale autohtone. Cea care a influențat hotărâtor compoziția feminină actuală, prin muzicile sale ritualice extrase din folclor, prin combinația de incantație, spontaneitate, trăire “doinită” este **Myriam Marbe**. Sursele arhaice au preocupat-o permanent, printre ele aflându-se desigur cele bizantine, cărora încearcă să le redescopere ethosul, așa cum se întâmplă în *Timpul regăsit* (1982, pentru ansamblu cameral incluzând instrumente istorice). Dacă aici sunt evocate ecouri bizantine din colecțiile vechii școlii de la Putna, în alte piese camerale întâlnim melodii ce ar putea fi bizantine sau antic-grecești, dar nu sunt citate propriu-zise (*After Nau*, 1987, pentru violoncel și orgă; *Diapente*, 1990, pentru 5 violoncele). Ritualul funebru folcloric și sacrul, transcendența constituie punctele de plecare pentru câteva lucrări înrudite ale compozitoarei: *De aducere aminte...* pentru cor și orchestră (1967), *Recviemul* pentru cor, voce solo, ansamblu instrumental (1990) sau *Stabat Mater* pentru 12 voci soliste și ansamblu (1991)¹³⁸. Subtitlul *Recviemului*, “*Fra Angelico-Marc Chagall-Voroneț*”, arată de la bun-început semnificația supraconfesională a lucrării, M. Marbe folosind aici multiple referințe funebre: cuvinte din messa latină de recviem, bocetul românesc, un pasaj din kaddisch, un imn bizantin al învierii.

*

¹³⁷ Din interviul citat, cu V.Sandu-Dediu: 57.

¹³⁸ Se observă, ca și la Niculescu, apariția genurilor propriu-zis religioase după 1989, odată cu dispariția cenzurii ideologice.

Fuzionarea unor astfel de surse melodice aparent eterogene pare a constitui – după exemple din Niculescu și Marbe – un aspect caracteristic pentru tehnica de compoziție utilizată (în cazul de față, pentru a exprima sacrul, dar întâlnit frecvent în muzica românească și în alte contexte). O viziune cu totul originală în acest sens găsim la **Aurel Stroe**, în ideea punților de compatibilitate între fenomene aparent ireconciliabile – precum raga-urile indiene cu moduri vechi chinezești, sistemul acustic al armonicelor superioare cu cel temperat din tradiția occidental-europeană. De pildă, în *Canto I* (1967) mobilul melodic este o axă de 208 sunete, o sudură melodică a 14 melodii preluate din tradiții orale, inclusiv cea ortodoxă: un cântec bizantin, unul neobizantin (din colecția preotului I.D.Petrescu), o colindă din Transilvania, un cântec indian al tribului Pueblos, un cântec popular japonez, un cântec indian american, o improvizație în sistemul indian modal Venkatamkhi, un cântec popular ebraic, o cadență populară rusească, un cântec negro-spirituals, un cântec gregorian, unul beduin din Sahara de vest, un cântec chinezesc de Li-Tai-Pe și unul din Bali. Apelul la cele mai diferite surse folclorice se transformă în variante melodice absolut inedite, pe principiul găsirii modalităților de comunicare între diversele scări muzicale. Caracteristica expresivă a tuturor melodiilor pare a fi o anumită crispă de gheață, iar dispoziția axei melodice rezultate este o linie ascendentă din grav în acut (de la tristețe la veselie).¹³⁹

Aurel Stroe nu și-a declarat însă niciodată în mod explicit intenția de a scrie muzică religioasă, ceea ce nu înseamnă nicidecum evitarea acesteia. Unele lucrări ale sale din perioada recentă o demonstrează: *Mandala mit einem Crucifixus von Antonio Lotti für Kammerchor und Orchester* (1997) sau piesa simfonică prezentată la București, în “Săptămâna internațională a muzicii noi” - 1999, *Préludes lyriques* pentru orchestră mică, a însemnat tocmai sondarea transcendentalului de către un compozitor aflat într-o zonă a esențializărilor greu de verbalizat. Cele 9 preludii lirice se lasă cu greu supuse analizei de profunzime, cu toată claritatea și simplitatea aparentă a scriiturii, reprezentând tentative de a explora frontiera dintre inefabil și muzicile formale. Aluzia la Perotinus de la Notre-Dame din prima miniatură nu este, desigur, întâmplătoare.

*

Menționăm, în cazul lui Sigismund Toduță, influența unei alte confesiuni decât cea ortodoxă asupra muzicii sale. Exemple de acest fel pot fi găsite și în cazul altor compozitori, fie transilvăneni de origine maghiară sau germană, fie evrei. Pe **Wilhelm Georg Berger și Anatol Vieru** îi “grupăm” în aceeași categorie a demersului teoretic axat pe explorarea lumii modale. Îi vom alătura și aici, doar prin enumerare, deoarece muzica lor reprezintă alte zone de spiritualitate. La W.G.Berger, atitudinea religioasă arată filiera protestant-bachiană, fie în genul vocal-simfonic, fie în piesele pentru orgă, iar însăși ideea coralurilor integral cromatice (expusă în alt capitol) provine din tradiția

¹³⁹ v. și Anton Dogaru, “Canto I de Aurel Stroe,” *Muzica* 2/ 1970: 3-5.

coralului protestant. Aceasta apare cu pregnanță maximă în paginile celor 24 de Simfonii, dintre care, în mod semnificativ, a 14-a reprezintă un omagiu declarat adus lui Bach: *“Apelând deopotrivă la procedeele eterofonice, la sursele modale românești, la seria dodecafonică sau la unele modele matematice, compozitorul Wilhelm Berger încheia cu câțiva ani în urmă Simfonia a 14-a, construită pe sunetele corespunzătoare literelor ce alcătuiesc numele lui Bach./.../ Configurația sonoră este sesizabilă chiar din primele măsuri ale partiturii, în care compozitorul încearcă să restituie atât scriitura polifonică tipică muzicii lui Bach, cât și coloritul specific acelei muzici, prin sugerarea sonorității de orgă. Nu însă în detrimentul ethosului românesc, subtil încorporat în dezvoltarea motivului bachian.”*¹⁴⁰

Fără ca muzica lui Anatol Vieru să poată fi anexată în general tematicii sacre (așa cum se întâmplă cu cea a lui Niculescu sau Berger), există lucrări ale sale, încă din anii '70, ce transportă ideea de psalm veterotestamentar într-o structură muzicală specifică. Dealtfel, una din coordonatele originalității lui Vieru, derivată din aplicarea teoriei sale despre moduri, este constituirea unor forme proprii (despre care vom mai vorbi), de “clepsidră”, “sită”, “ecran”, “psalm”. Astfel, în a doua sa Simfonie (scrisă la Berlin, în 1973, când beneficia de o bursă de creație DAAD), partea mediană din cele trei componente este un Psalm extatic, un coral imens, cu o armonie modală aparte, sugerând proveniența sa orientală. Preferința pentru un anume tip de diatonie, într-o epocă a suveranității muzicii cromatice (serială, post-serială) constituie o surpriză în ansamblul creației avangardistului Vieru (care, în acel moment, a determinat câteva critici la adresa “întoarcerii” sale stilistice). Dar *“formula de exprimare aleasă de Vieru, caracterizată de o claritate și o transparență maximă a discursului, nu ascundea, de fapt, o privire înapoi, de tip neoclasic, ci o apropiere de un tarâm ce presupune prin natura sa simplitate, interiorizare și introspecție – cel al psalmului, ce constituie axa de simetrie a lucrării.”*¹⁴¹ Mai departe, pe firul cronologic al numeroaselor lucrări scrise de Vieru, vom regăsi unele atribute ale Psalmului din *Simfonia a II-a*, de pildă în prima din cele cinci părți ale *Cvartetului de coarde nr.5* (1982), intitulată *Imn*, înrudirea conceptuală fiind evidentă.

Ideea psalmului va marca dealtfel periodic muzica lui Vieru, în *Psalm 91* (1983) pentru orgă, bariton, cello, contrabas, în *Psalm 1993* pentru orchestră (1993), în ciclul de miniaturi pentru trei naiști, *Et in Arcadia ego* (1996). Trăsătura unificatoare – la nivelul limbajului și a expresiei – rămâne melodica de tip consonant, dar nicidecum reîncadrată tonalității tradiționale. Vieru accentuează : *“consonanța și tonalitatea sunt două niveluri diferite ale muzicii; tonalitatea este un limbaj, în timp ce consonanța este numai o parte din vocabularul acestui limbaj.”*¹⁴²

¹⁴⁰ Adrian Rațiu, într-o convorbire cu Despina Petecel, *Muzica* 2/ 1991: 2.

¹⁴¹ Monica Grigore, “De la Simfonia a II-a la Psalm 1993,” în *Simpozionul “Anatol Vieru”*, 1999 (București: Edit. Muzicală, 2001), 65.

¹⁴² A. Vieru, *Cuvinte despre sunete* (București: Cartea Românească, 1994), 71.

Exemplul nr. 6: A.Vieru, Psalmul din Simfonia a II-a

II. PSALM

3 *And 56-60* 2 3 4

p mp p mf mp pp p mp mf p .. mp

p mp p mf mp pp p mp simile

p mp p mf mp pp p mp simile

p mp p mf mp pp p mp simile

Fa Do Fa ...

Vc. mf mp pp p mp simile

3 5 2 4 3

pp mf p mf mp pp p pont. ord. mf mp pp

pp mf p mf mp pp p pont. ord. mf mp pp

pp mf p mf mp pp p pont. ord. mf mp pp

pp mf p mf mp pp p pont. ord. mf mp pp

• Legato d'espression ca pentru o frază lungă. Legato d'expression comme pour une très longue phrase.
 •• Tremolo non misurato.

Surse bizantine: de la citatul muzical la prelucrarea sa

În creația altor reprezentanți ai generației asupra căreia am insistat, dimensiunea sacră poate apărea pasager, în general asociată cu prelucrarea monodiilor bizantine, alături de cele ale folclorului țărănesc. De pildă, Concertul pentru vioară și orchestră *Bizanț după Bizanț* de **Theodor Grigoriu** (1994), o comandă a unei biserici episcopale americane (Trinity din Indianapolis), este consecința artistică a studierii profilurilor melodice bizantine.

Cele trei părți, programatice (*Panmelodion*, *O, Golgotha* și *Diaphania*, ultima fiind o ciaconă cu 10 variațiuni pe un imn bizantin), reflectă aceeași modalitate de abordare a materialului-sursă ca și în cazul transfigurării folclorului, cu accentul pus pe păstrarea ethosului original: “Mai întâi se produce o intrare în lumea modurilor bizantine, pe care o poți accepta creator, fără a-i risipi farmecul, fapt ce presupune o pliere a noastră după ea și nu invers.”¹⁴³

Pe aceeași direcție, a utilizării citatului bizantin și prelucrarea ulterioară a acestuia, a inserării în substanța melodică a intonațiilor psaltice, se vor înscrie numeroși compozitori din următoarele generații (născuți așadar între 1935-59), atunci când, uneori, vor aborda tematica religioasă. Culegeri de transcrieri din notația neumatică în cea europeană, manuscrise vechi reprezintă sursele cele mai căutate. Exemple de prelucrare a acestora se pot identifica la numeroși compozitori: la **Liana Alexandra** (*Incantații I și II*, pentru ansamblu cameral, 1978-79), maniera de încorporare a unor melodii din colecția de cântări a lui Filotei Sin Agăi Jipei¹⁴⁴ este aceea în spiritul tradiției enesciene, definită de expresia “în caracter...”. Așadar, nu citatul propriu-zis sau armonizarea acestuia, ci preluarea unui element caracteristic monodiei bizantine (o complexă formulă melismatică) constituie punctul de plecare în dezvoltarea acestei substanțe muzicale prin dilatare, comprimare, diverse viteze de derulare a discursului, eterofonizare etc. Fondul sonor de proveniență bizantină a fost utilizat în unele lucrări ale sale și înainte, dar mai ales după 1989, de **Șerban Nichifor**, în cvartet de coarde sau în simfonii, în piese camerale sau chiar într-o cantată intitulată *Glorie eroului necunoscut* (1979). Eterogenitatea, trăsăturile contradictorii ale muzicii românești din perioada comunistă sunt detectabile în astfel de creații, unde un titlu aflat în perfectă concordanță cu ideologia oficială se putea asocia cu ... intonații bizantine.

Proveniența geografică a surselor muzicale bisericești poate determina diversitatea expresivă a unor piese inspirate din manuscrise moldovenești, precum *Glasurele Putnei* (pentru orchestră de coarde și cor bărbătesc, 1980) de **Viorel Munteanu**, sau din unele bănățene, precum *Trei preludii pentru orgă* (1987) de **Gheorghe Firca**. Pe de o parte, sunt citate unele melodii aparținând reprezentanților școlii de la Putna (Eustatie și Dometian Vlahul), din secolele 15-16 (compozitorul ieșean cultivând monodia cu valențe incantatorii, clară, diatonică, pe isoane simple sau duble, desfășurări eterofonice sau antifonii). Pe de alta, se transpune cântul de strană ortodox (din regiunea Banatului) în muzica de orgă - un demers inedit, genul organistic fiind îndeobște relaționat cu alte confesiuni creștine.¹⁴⁵ Însă exemple de creații pentru orgă provenind efectiv din tradiția catolică găsim în anii ‘80-‘90 la **Ede Terenyi**, compozitorul clujean de

¹⁴³ Theodor Grigoriu, într-un dialog cu Fred Popovici, *Muzica* 3/ 1996: 22.

¹⁴⁴ În transcrierile bizantinologului Sebastian Barbu-Bucur. V. și Luminița Vartolomei, “*Incantații I* de Liana Alexandra,” *Muzica* 5-6/1979: 34-38.

¹⁴⁵ Gheorghe Firca descrie astfel caracterul specific al cântării religioase din regiunea sa natală: “Așa cum discutăm adesea cu Doru Popovici, există în muzica de strană bănățeană aspecte melodico-modale care o deosebesc și de aceea din *Vechiul Regat* (Muntenia, Moldova, n.n.), și de aceea din *Ardeal*, nefiind excluse nici unele influențe occidentale (alături de cele balcanice și grecești, dar deosebite la rândul-le de cele venite pe alte căi în Muntenia și Moldova), ce nu afectează însă organicitatea cântării bănățene în ansamblul ei.” v. *Reflexe ale memoriei*, 186.

origine maghiară care explorează straturile melodiei religioase din Transilvania secolelor 16-17, tinzând spre posibile sinteze între muzica europeană și cea populară maghiară – ambele bine reprezentate în acel spațiu și timp. Seriei lucrărilor de orgă (*In Solemnitate Corpore Christi* și *Messianesque* - 1994, *Die Trompeten des Gottes*, 1995 ș.a.) i se adaugă una vocal-simfonică pe teme sacre (*Te Deum* - 1990, *Stabat mater*, *Cele șapte cuvinte ale lui Hristos* - 1991, sau parafraze de missă pe melodii din secolul al 17-lea etc.)¹⁴⁶.

Munteanu, Terenyi, Liana Alexandra și Nichifor sunt compozitori ce au preferat fie orientarea stilistică a unui modern moderat, fie chiar pe cea neoromantică, inclusiv în piesele mai-sus citate. În egală măsură, alți colegi de generație, exponenți însă ai “muzicii noi” românești, în definirea unor concepte proprii creatoare, rezultate din interferența cu avangarda europeană, apelează la structurile modale derivate din muzica psaltică. Astfel se întâmplă în *Phtora* (1968-72) sau în *Șapte Psalmi pe versuri de Tudor Arghezi* (1969) de **Nicolae Brânduş**, în piesa simfonică *Ergodica* (1969) de **Lucian Meșianu**, în *Chinonic* pentru orchestră de cameră (1994) de **Liviu Dănceanu** sau în *Concertul pentru saxofon și orchestră* de **Horia Șurianu** (1984). Exemplele ar putea continua, dar piesele enumerate aici arată posibilități diverse de a face aluzie la un anumit specific românesc (în unele cazuri balcanic), chiar atunci când tehnicile de compoziție utilizate provin din asimilarea aleatorismului, a muzicii spectrale sau din modele matematice.

Recuperarea originilor sacre ale muzicii

Privind global această a doua generație la care ne referim, doi sunt compozitorii preocupați constant de dimensiunea sacră posibil de atins prin muzică: **Corneliu Cezar** și **Octavian Nemescu**. Nu mai este vorba, în perspectiva lor, neapărat de utilizarea unor surse bizantine – deși aceasta nu este deloc exclusă (a se vedea *Metabizantirikon*, pentru saxofon sau vioară și bandă magnetică, 1984, de Nemescu sau suita corală *Flăcări și roți*, 1977, de Cezar). În schimb, pornind de la “recuperarea originilor muzicii”, de la depărtarea muzicii de “spectacular” (vezi și capitolul precedent), se tinde spre reabilitarea imaginii sonore sacre, în general. Astfel, Corneliu Cezar dedică o piesă pentru bandă și grup instrumental variabil, cu un text fonetic propriu, vocabulei primordiale AUM (acesta fiind și titlul piesei scrisă în 1970). Invocând această silabă creatoare a lumii, în viziune hindusă, Cezar propune o reacție la serialismul ce dominase muzica românească în anii '60, prin redescoperirea rezonanței naturale a sunetului ca modalitate de regăsire a originilor.¹⁴⁷ A rezultat o modalitate de a compune muzică pe armonicile naturale (în această piesă, ale lui *do*) mai degrabă apropiată de valențele incantatorii ale sunetului unic la Giacinto Scelsi, decât de spectralii parizieni ce-și vor defini estetica în

¹⁴⁶ V. și Gabriela Coca, “Ede Terenyi. Retrospectiva a cinci decenii de creație,” *Muzica* 3/1997: p.34-49; 4/1997: p.17-30.

¹⁴⁷ Cf. Octavian Nemescu, prezentare în *Caietul-program al Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi*, București 1997, 34.

anii '70 (grupul *Itinéraire*). Idealul lui Cezar, al lui Nemescu de asemenea, era de a face din sunetul uman iconul cât mai perfect al celui divin, cosmic, aşadar vibraţia instrumentală şi vocală să fie încărcată cu energie vitală, divină şi cosmică.¹⁴⁸

Exemplul nr. 7: O. Nemescu, Concentric.

¹⁴⁸ O.Nemescu, “Starea prezentă şi viitoare a culturii. Dimensiunea interioară a sunetului,” *Muzica* 3 / 1992: 67-79; 4/ 1992: 50-60.

Contemporană cu *Aum* a lui C.Cezar, piesa *Concentric* de O. Nemescu (1969) înseamnă începutul unei direcții pe care compozitorul o denumeste “arhetipală”. Atitudinea față de rezonanța sunetului decurge din “naturalitatea” acesteia, ca dat obiectiv, anistoric, acultural. Raportul între construcția pe armonice și sacru se va concretiza într-o piesă electronică, *Trison*, ce reformulează modelul acordului din tradiția occidentală pe baza simbolisticii Sfintei Treimi: “*așezarea Fundamentalei (DO) în registrul infragrav, percepută ca glas de Tunet al Tatălui, a cvintei în registrul mediu (ca armonic 12), accesibil omului (Fiul) și a terței în zona supraacută, ca armonic 80 (Sfântul Spirit).*”¹⁴⁹

Printre alte preocupări ale sale (precum relația între natural / cultural, ideea metalimbajului, metastilisticii), spre sfârșitul anilor ‘70, Nemescu va începe să formuleze într-o clasă de lucrări conceptul muzicii imaginare. Va scrie în consecință muzici destinate unui loc și timp al ritualului (la modul ideal, deoarece, totuși, lucrările acestea au fost cântate public, în condiții spectaculare obișnuite), mai precis, un ciclu de lucrări destinate celor 24 de ore ale Zilei și Noptii. Enumerăm, din componentele acestuia, *Cvartetul de coarde pentru miezul nopții* (1993), a cărui interpretare (de la ora 12 noaptea) ar trebui precedată de meditație ca o acțiune intimă, ascetică; *Quindecimortuorum* (1994), recviem instrumental pentru 15 suflători, care ar trebui cântat la ora 1 noaptea; *Negantidiadua* (1995), pentru percuție, pian, saxofon, voce, trombon), destinat orei 2 noaptea. Dorința autorului, dificil de îndeplinit într-o sală de concert tradițională, este ca interpreții să intercaleze între componentele piesei respective invocarea sau meditația colectivă și individuală, rezultând pauze lungi ce întrerup fluxul sonor. (Reinterpretarea “tăcerii” în muzică, după experiențele lui Cage, își găsește aici o ipostază inedită.)

Dealtfel, Nemescu definea, la începutul anilor ‘90, cele două genuri în care poate fi abordată muzica sacră: fie liturghia vocală, bazată pe sunete ca ziditoare de imagini liturgice, necesare invocării, fie o muzică dedicată Templului, un act sonor liturgic, deci creații sonore pentru anumite momente ale anului, zilei, ceasuri sau locuri, în scopul sublinierii importanței sacre a timpului și locului prin concentrare și rugăciune, sonoritatea cotidiană și derizorie fiind respinsă, blocată. Se observă imediat preferința compozitorului pentru cel de-al doilea gen. Totuși, definirea acestor două opțiuni se poate lărgi cu multiple alte moduri de a scrie muzică sacră, așa cum o face bunăoară Ștefan Niculescu.

În ceea ce privește compunerea de liturghii propriu-zise, după 1990 genul a proliferat, iar secția corală a Uniunii Compozitorilor, ocupată înainte și cu selecția cântecului de mase (gen în interiorul căruia se putea totuși detecta profesionalismul sau lipsa acestuia) s-a văzut în situația de a ierarhiza acum liturghii, imnuri religioase etc. Autenticitatea mesajului sacru, tehnicile de prelucrare a tradiției psaltice au putut constitui criterii pentru premierea – în 1991 – a *Liturghiei Sfântului Ioan Gură de Aur*, pentru cor mixt, de **Liviu Comes**. Bazată pe un material sonor propriu, creat în stil bizantin, într-un limbaj

¹⁴⁹ Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX* (București: Edit.Muzicală, 1997), 84.

tono-modal, cu scriitură predominant polifonică (ce culminează cu o fugă), lucrarea se înscrie în directă continuitate a direcției de inspirație bizantină, ce culminase pe la mijlocul secolului în piese de Sabin Drăgoi sau Marțian Negrea.

De asemenea, o multitudine poeme și miniaturi corale vor dezvălui posibilități de armonizare modală a melodiilor bizantine, precum și a celor folclorice. Vom dedica însă genului coral un loc aparte.

2. Surse folclorice și transfigurarea lor

Tradiții europene și intonații ale muzicii populare românești

Problema pe care și-au pus-o adesea compozitorii români a fost aceea a exprimării unui specific autohton în muzica lor. Desigur, înainte de 1989, propaganda naționalistă a partidului comunist cerea tocmai sublinierea “caracterului național” în artă, dar în forme “accesibile” precum cele rapsodice, de exemplu. Subtile prelucrări ale folclorului în parametrii componistici legați de fapt de mișcarea avangardei vest-europene nu erau, în acest context, bine văzute. Dar tocmai permanenta tensiune dintre național și universal i-a interesat pe compozitorii valoroși încă de la constituirea unei școli componistice românești. Enescu a constituit primul strălucit exemplu, abordând arhitecturile și tehnicile de scriitură consacrate în tradiția europeană, dar intuind adesea alte sfere, de la folclorul imaginar (ilustrat de el prin expresia “în caracter popular”) la eterofonie.

După o fază folcloristică simplistă a anilor ‘50, conformă cu asprimea cenzurii ideologice marcată de realismul socialist, începe să se vorbească tot mai des (așa cum se reflectă și în revistele de specialitate) despre rafinarea, “transfigurarea” surselor folclorice¹⁵⁰ în creația “cultă”. Unii compozitori funcționează pentru câțiva ani sau pentru perioade mai îndelungate în cadrul Institutului de folclor bucureștean, având contact direct cu înregistrările din fonoteca acestuia, mergând în culegeri de folclor în diverse zone ale țării sau transcriind melodii de pe benzi magnetice. Nici elaborarea de studii etnomuzicologice nu a fost inutilă pentru compozitori care, interesați în fenomenul etnografic, și-au cristalizat sisteme componistice originale bazate pe diverse principii descoperite aici.

¹⁵⁰ Prin termenul generic de folclor ne referim în special la muzica țărănească din diferitele regiuni ale României, care încă există, acum desigur în interacțiune permanentă cu orașul, cu mediile specifice ultimelor decenii. Nu este aici locul unei digresiuni despre “poluarea” folclorului sau despre ceea ce înseamnă practic folclor “autentic”. Vom preciza doar că, de obicei, compozitorii au apelat la colecții mai vechi de folclor sătesc, mai ales și datorită faptului că ideologia comunistă, punând accentul pe “național”, a promovat folclorul de mai bună și mai ales proastă calitate, pe interpreții săi i-a mediatizat, iar în deceniile trecute destule mostre de prost-gust erau difuzate pe posturile de radio și televiziune.

Dar nu trebuia să fii neapărat angajat al acestui Institut pentru a investiga creația orală – atât de bogat reprezentată încă în zona est-europeană. Se putea lua contact cu culegerile tipărite de folclor, sau studia pe cont propriu anumite “mecanisme” ale creației populare, cu atributele sale datorate autorilor anonimi, colectivi, și a acelui spirit - greu de definit - al improvizației.

“A prelucra folclor” a însemnat, în ultimul secol, un fascicol de posibilități oferite compozitorului. (Am amintit, în alt context, dezbaterea deschisă de proaspăt-înființata Revistă *Muzica*, la începutul anilor ‘20 ai secolului XX, referitor la oportunitatea folosirii folclorului în creația simfonică.) În perioada interbelică, în majoritatea cazurilor, se poate vorbi mai cu seamă de citare, de armonizare a melodiei folclorice și, în directă legătură cu aceasta, de instaurarea unei viziuni armonice modale. Generația afirmată în această perioadă continuă – prin modalități diverse – integrarea melodiei populare, a armoniei bazată pe tratarea modurilor populare românești, în genuri și forme clasico-romantice. Observăm, la câțiva muzicieni, evoluția pe parcursul anilor ‘50-‘70 de la sugestia folclorică transparentă, într-o manieră diatonică, spre cromatizarea tot mai intensă a discursului muzical, în unele cazuri până la dodecafonia de tradiție schönbergiană. Interesant rămâne acest traseu ce-i apropie pe mai vârstnicii compozitori ai epocii – Tudor Ciortea, Zeno Vancea, Ludovic Feldman, chiar foștii reprezentanți ai “realismului socialist”, Alfred Mendelsohn și Matei Socor, sau ai “realităților comuniste”, ca Gheorghe Dumitrescu - de aspirațiile tinerilor colegi, exponenți entuziaști ai “muzicii noi”.

Bunăoară, dacă **Sabin Drăgoi** și **Zeno Vancea** au în comun apelul la zona folclorică natală, a Banatului, ceea ce îi diferențiază este tocmai soluția de armonizare la care apelează¹⁵¹. Cea diatonică a lui Drăgoi (multă vreme director al Institutului de Folclor bucureștean, între 1950-68) continuă o tradiție bartókiană a armonizărilor, fie în miniaturi corale, vocale, cicluri de colinde pentru pian, fie în dansuri simfonice sau piese camerale. Pe de altă parte, limbajul componistic al lui Vancea se simplifică vizibil în anii ‘50-‘56 (conform cerințelor ideologice, după ce autorul fusese, în perioada interbelică, atras de politonalism, de dodecafoniism, de polifonizarea modală a cântecului popular). Apoi, mai ales în ultimele sale cvartete de coarde (nr.8, de exemplu), Vancea abordează un concept linear, auster, neobaroc (gen Hindemith), eventual dodecafonic. “*Stilul lui Zeno Vancea se definește prin linearitatea vocilor, călăuzite de principiul expresivității melodice cu inflexiuni modale (dodecafonia înseamnă pentru compozitor un mod de 12 sunete ce permite o mișcare liberă, fără restricții, și nu un pretext pentru serialism); totodată, prin puncte de intersecție tono-modale, vocile alcătuiesc și planul armonic, respectiv dimensiunea verticală.*”¹⁵²

O altă fuziune între neobaroc și tematică folclorică o întâlnim în unele piese ale lui **Tudor Ciortea** (*Concertul pentru orchestră de coarde*, 1958), compozitor ce debutase târziu, la vârsta de 42 de ani (după studii comerciale și de drept), asemenea lui **Ludovic Feldman** (violonist, o vreme concertmaestru

¹⁵¹ V. Carmen Stoianov, “Coordonate stilistice ale creației lui Sabin Drăgoi și Zeno Vancea,” *Muzica* 4/ 1990: 33-47.

¹⁵² Horia Șurianu, prezentarea copertei de disc (LP) ST-ECE 01977, Electrecord.

al Filarmonicii bucureștene) ce începuse să scrie muzică în jurul vârstei de 50 de ani¹⁵³. Orientarea creatoare a celor doi, provenind din surse stilistice diverse, va fi îndreptată, treptat, spre dodecafoniism. La Tudor Ciortea, anii '60 înseamnă frecventarea asiduă a genului de lied (cărui îi vom dedica un spațiu aparte), dar și abordarea unor teme folclorice stilizate. Astfel, Octetul pentru suflători, violă și pian, *Din isprăvile lui Păcală* (1961, rev.1966), descrie figura comică a unui fel de "Till Eulenspiegel" românesc, Păcală, reprezentantul imprevizibil prin care spiritul popular își exprimă umorul. Apoi, cele *Patru cântece din Maramureș* pentru pian – comparabile ca valoare, nu ca stil cu creația bartókiană¹⁵⁴ –, și contemporanele *Variațiuni pe o temă de colind pentru pian și orchestră* (1969) dezvăluie o armonie modală cu predilecție pentru acordurile de cvarte, rafinată, unde diatonicul se confruntă cu cromaticul, intervale mici cu salturi melodice. Tot din zona Maramureșului provine colindul supus variaționării, într-o atmosferă orchestrală din care nu lipsesc momente punctualiste sau cu aluzii la *Oiseaux exotiques* de Messiaen.¹⁵⁵

Exemplul nr. 8: T. Ciortea, Variațiunile pentru pian și orchestră.

Var. III

5 Allegro ma non troppo, tempo giusto ♩ = 100-104

8 Allegro ma non troppo, tempo giusto ♩ = 100-104

¹⁵³ Feldman fusese, în timpul studiilor sale la Viena, anii '20, un apropiat al lui Erich Wolfgang Korngold, v. Dan Dediu, *Ludovic Feldman, Episoade și vizțiuni*.

¹⁵⁴ Cf. Pascal Bentoiu, "Tudor Ciortea, Portrait," *Muzica* 3 / 1982: 42-49.

¹⁵⁵ Ibidem.

La vârsta de 66 de ani, poate și datorită contactului viu, deschis, cu studenții săi de la Conservatorul bucureștean, Ciortea trece printr-un efort de reînnoire a limbajului, începând incursiuni în atonal, în sonorități ale instrumentelor vechi (Blockflöte, clavecin, viola da gamba). Schimbarea sa radicală este vizibilă în *Cvartetul de coarde nr.3*, 1976, cu structura sa polifon-lineară, în limbaj dodecafonic.

Nu trebuie totuși să se înțeleagă preluarea acestei tehnici – vechi de peste jumătate de secol, deja, în acei ani '70 – drept o copiere (într-o țară est-europeană) de modele demodate (în vestul european), ci ca o **încercare de revitalizare a sa prin infuzie de tematică folcloric-românească**. Iar, dacă în anii '60, mai tinerii compozitori fuseseră îndeosebi atrași de Webern (în spiritul epocii respective, a serialismului integral) ca reprezentant incontestabil al unei “muzici noi” cvasi-interzisă oficial, generațiile mai vârstnice merg mai degrabă pe linia “clasică” a lui Schönberg. La rândul său, Ludovic Feldman începe mult mai de timpuriu decât Ciortea să-și surprindă confrății de la Uniunea Compozitorilor: în 1958, prima audiție a *Concertului pentru două orchestre de coarde, pian și percuție* îl va alătura ideatic – prin “fuziunea” între Schönberg și Bartók - de noua generație (Feldman i-a sprijinit, dealtfel, mult în ascensiunea lor componistică pe tinerii Anatol Vieru și Myriam Marbe). Mai vârstnicii compozitori vor privi neîncrezători această opțiune a lui Feldman, calificată drept o trădare (cel puțin estetică). Dar el își va continua drumul, fără ca totodată să abandoneze inspirația folclorică, deoarece conturul melodic al seriilor sale, procedee de armonizare sunt adesea extrase din muzica populară. Pe parcursul anilor '60-'70, în *Variațiuni simfonice* (1966, mărturisind afinitatea cu *op.31* de Schönberg), *De profundis* pentru violoncel și orchestră (1967, o lucrare dodecafonică bazată pe o melodie ebraică, kaddisch), *Simfonia de cameră* (1969), în piesa simfonică *Episoade și viziuni* (1976) sau în numeroase piese camerale, stilul lui Feldman se va “radicaliza” spre adoptarea scriiturii globale (a texturilor) sau a încărcării până la imposibil a scriiturii instrumentale.

Exemplul nr. 9: L. Feldman, Variațiunile simfonice.

The image shows a handwritten musical score for 'Var. 14' by L. Feldman, titled 'Variațiunile simfonice'. The score is written on multiple staves for various instruments including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (V.), Viola (V.), Cello (C.), Double Bass (B.), Horn (Fag.), Trombone (Tfag.), Trumpet (Timp.), Piano (Pian.), and Bassoon (Pasa.). The tempo is marked 'Lento' and the time signature is '3/4'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Trebuie observate de asemenea schimbările din creația celor mai importanți compozitori români interbelici, alături de George Enescu: **Mihail Jora și Paul Constantinescu**, după 1950. Ne referim îndeosebi la configurația genului de lied românesc, pe care Jora o trasează cu o mână (încă neîntrecută) de maestru, precum și la câteva lucrări importante ale anilor '60 – baletul *Întoarcerea din adâncuri* de Jora, *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră* de Paul Constantinescu. Iată cum descrie unul din studenții preferați ai lui Jora – Dan Constantinescu – noutatea stilistică a baletului menționat : “*Mihail Jora, în Întoarcerea din adâncuri, îmbină structuri armonice expresioniste cu structuri melodice modale, evocând fie folclorul*

românesc, fie pe cel oriental. Rezultatul nu e hibrid și chiar această îmbinare între structuri care par a se respinge, dar de fapt se pun unele pe altele într-o lumină nouă, dă originalitate lucrării.”¹⁵⁶

Exemplul nr. 10: M. Jora, Întoarcerea din adâncuri

Cromatizarea din ce în ce mai pronunțată a discursului muzical nu înseamnă, nici la Jora, nici la P. Constantinescu, abordarea limbajului dodecafonic care, practic, nu-i interesează pe cei doi. În schimb, vor diversifica scriitura bazată pe moduri cromatice (folclorice sau bizantine), într-o muzică perfect convingătoare, inspirată, modernă și astăzi. Bunăoară, ultima lucrare a lui P. Constantinescu, *Triplul concert* (1963) ar putea fi interpretat ca o “reminiscentă” a tipului de concerto grosso; muzica nu evocă însă stilul baroc,

¹⁵⁶ Dan Constantinescu și Myriam Marbe - “Specificul național și muzica românească”, comunicare științifică în cadrul Conservatorului bucureștean, 1976, publicată în V.Sandu-Dediu; D.Dediu, *Dan Constantinescu, Esențe componistice*, 222-225.

dar poate fi etichetată drept “neoclasică” datorită arhitecturii cu zone polifonice sau a conturului tematic. Dealtminteri, asocierea limbajului modal cromatic cu neoclasicismul rămâne o constantă în definirea acestui curent al secolului 20 (vezi Hindemith sau Stravinski și posibile fuziuni ale intonației gregoriane cu fondul neoclasic). Ceea ce constituie însă nota particulară a piesei lui Constantinescu este esența psaltică a materialului muzical, alături de alte inserții de folclor românesc, de asemenea confluența între stiluri cu un caracter opus: momente în *parlando-rubato* cu morfologia frazei pătrate, sau variațiunea bazată pe dezvoltări libere.¹⁵⁷

Exemplul nr. 11: P. Constantinescu, Triplul concert

The image displays a page of a musical score for 'Triplul concert' by Paul Constantinescu, specifically measures 13 through 22. The score is written for a large ensemble, including Flute 1 and 2, Trumpet, Violin 1 solo, Violoncello solo, Piano, Violoncello arco, Flute 2 a2, Violin 1 solo, Violoncello solo, Piano, Violin II, Violoncello II, Violoncello III, and Violoncello IV. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*, *p*, *cresc. poco a poco*, *p sub.*, and *div.*. There are also performance instructions like *con sord.* and *arco*. The score is divided into two systems, with a double bar line and repeat sign between them.

¹⁵⁷ V. Vasile Herman: “Gândirea modală autohtonă oglindită în *Triplul concert* de Paul Constantinescu,” în *Studii de muzicologie* 8 (București: Edit.Muzicală, 1972), 157-170. De asemenea, Anca Manu și Dan Buciu analizează în “Structuri muzicale bivalente în *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră* de Paul Constantinescu”, *Muzica* 2/ 1973: 18-22, sinteza dintre modalul popular și bizantin (într-un limbaj de parcurge zone de la hexatonal la totalul cromatic) și tradițiile clasice vest-europene.

Printre compozitorii aparținând aceluiași generații – cea enesciană și cea imediat următoare -, se pot găsi alte soluții de continuare a “stilului folcloric” din perioada interbelică în anii postbelici. **Marțian Negrea**, bunăoară, după o primă perioadă creatoare în anii ‘30-‘40, continuă fără “rupturi” stilistice sesizabile să compună în ‘50-‘60, acoperind o vastă arie de genuri. În majoritatea pieselor sale folosește muzicalitatea populară, fără a recurge în mod predilect la citatul folcloric. Totodată, sensibilitatea sa componistică este modelată de romantism, de impresionism (în gustul pentru culoarea sonoră vie, pentru nuanțe complexe, suave și feerice). Toate acestea vor genera un limbaj armonic în care fuzionează uneori intonații postwagneriene cu influențe din Hindemith, Debussy sau Ravel, păstrând un anume spirit modal datorită melodiei de esență populară. Din organizarea materialului nu lipsește o severă tehnică contrapunctică (firească, probabil, la un autor de *Tratat de contrapunct*) sau o polifonie concepută armonic, cu suplețe. Iată câteva atribute asociate pitorescului muzical în suita simfonică *Prin munții Apuseni* (1952).

Exemplul nr. 12: M. Negrea, *Ghețarul de la Scărișoara*

The image displays a page from a musical score for the symphonic suite "Prin munții Apuseni" (1952) by Marțian Negrea, specifically the movement "Ghețarul de la Scărișoara". The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The top system features staves for Flutes I & II, Oboes I & II, Bassoons I & II, and an Arpeggiator. The middle system includes Violins I & II, Violas, Violoncellos, and Double Basses. The bottom system shows a Chorus of Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a rich, textured sound with complex harmonic relationships and a strong sense of rhythm. The vocal parts are written in a style that suggests a folk-like melody, with a mix of single notes and chords. The orchestral accompaniment is dense and features a variety of instrumental textures, including woodwinds, strings, and the arpeggiator. The score is marked with various performance instructions, such as "legato" and "pizzicato", and includes dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The overall style is a blend of folk music and modernist techniques, reflecting the composer's unique approach to the "folkloric" style.

Cu scurtă vreme înainte (în 1951), **Theodor Rogalski** (a cărei dispariție o precede chiar pe cea a lui Enescu) oferise, într-una din principalele sale lucrări, un exemplu clasic de acum pentru arta sa de orchestrator. Cele *Trei dansuri românești* – preluând în versiune simfonică un dans din Ardeal, unul al românilor din munții Pind, o horă din Muntenia – dezvăluie predilecția sa pentru teme scurte, reluate într-o continuă vervă, o armonie și polifonie adecvate substratului popular, așadar subtile imitații, ecouri, armonii pastelate, lipsite de agresivitate.¹⁵⁸

Ceva mai tinerii frați **Ion și Gheorghe Dumitrescu** au dominat scena componistică românească timp de decenii, după 1950, primul prin poziția sa administrativă (descrisă deja), al doilea prin cantitatea, monumentalitatea opusurilor. Ion Dumitrescu păstrează consecvent (după cum am văzut și în contextul Uniunii Compozitorilor, condusă de el timp de peste două decenii) o poziție neoclasică, diatonică, rezerva sa față de “muzica nouă” incluzând și distanța față de totalul cromatic. În muzica sa de scenă, camerală, simfonică sau corală inventează melodii în stil folcloric, în moduri naturale și cu vitalitate ritmică, uneori sugerând o factură impresionistă pe fond românesc.¹⁵⁹

Deși de asemenea consecvent, traseul componistic al lui Gheorghe Dumitrescu – mult mai bogat în opusuri – va suferi spre final unele transformări. Încă de la debutul său, în anii ‘40, Gh. Dumitrescu este recunoscut drept un compozitor prolific și adesea cântat, care va definitiva, de-a lungul deceniilor, planuri monumentale, de la poeme și suite simfonice, 5 simfonii, la cele 25 de lucrări în genul operei și oratoriului, grupate în “epopeea jertfei”. Este vorba de tratarea, începând cu anii ‘50, a unor subiecte din mitologie, din istoria poporului român, inclusiv cea comunistă, cel mai adesea într-o optică a romantismului programatic, post-beethovenian (pe care Doru Popovici o definește drept “neoromantism pe fond românesc”¹⁶⁰). Integrarea folclorului (mai cu seamă din zona Olteniei, Munteniei, dar și cântece patriotice din secolul al 19-lea) în aceste arhitecturi grandioase urmează tot o concepție romantică, predominant tonală (gen Smetana, bunăoară). Prelucrarea citatelor de muzică populară se realizează sub aspect armonic, în mai mare măsură decât contrapunctic – în stil neobaroc -, acestea fiind cele două modalități (fără granițe stricte între ele, dealtminteri) prin care numeroși muzicieni ai generației lui Gh. Dumitrescu se raportează la folclor. Totuși, în anii ‘60-‘80 se observă orientarea prudentă a compozitorului spre tehnici mai complexe – politonalism, modalism cromatic, chiar dodecafoniism (*Madrigalele pe versuri de Mihai Eminescu*) -, spre emanciparea instrumentelor de percuție, în general a culorilor timbrale folosite.

¹⁵⁸ V. Liviu Glodeanu, “Homage à Martian Negrea pour ses 80 ans,” *Muzica* 4/1973: 46-48.

¹⁵⁹ V. Doru Popovici, “Ion Dumitrescu, Portrait,” *Muzica* 12/ 1988: 46-48.

¹⁶⁰ Doru Popovici, “Gheorghe Dumitrescu: 80!,” *Muzica* 4/1994: 130-133. Alte surse bibliografice pentru profilul compozitorului: Mihaela Marinescu, “Prometheu de Gheorghe Dumitrescu,” *Muzica* 1/1988: 20-25; Ileana Ursu, “Gheorghe Dumitrescu, Portrait,” *Muzica* 6/1989: 38-43; Ileana Ursu, “Repere esențiale ale liricii eminesciene în ciclul de 25 de madrigale de Gheorghe Dumitrescu,” în *Studii de muzicologie* 22 (București: Edit.Muzicală, 1993), 141-168.

Tradiții arhaice: pentatonia, eterofonia, folclorul planetar

Odată cu “schimbul” generațiilor, se vor schimba radical și preocupările componistice privitoare la exprimarea unui anumit conținut “național” prin căutarea unor surse ideatice în folclorul – de preferință arhaic – românesc.

*“Folosirea citatului cere personalitate, orice notă scrisă de compozitor reclamă fantezie și trebuie să constituie un act de creație, iar armonizarea unei melodii reprezintă procesul căutării unei ambianțe sonore, cel puțin echivalentă acesteia ca forță expresivă. Compozitorul trebuie să se străduiască a descoperi acele latențe armonice implicate în însăși melodia la care a făcut apel.”*¹⁶¹ Iată ce scria **Tiberiu Olah** în anii ‘70, din punctul de vedere al unui compozitor ce-și afirmase deja originalitatea în esențializarea materialului folcloric. Alături de Olah, colegii săi de generație vor începe, de la sfârșitul anilor ‘50, să exploreze zone fertile ale tradițiilor orale, bizantine sau folclorice.

Ideile expuse de el în studiul citat rămân semnificative pentru definirea fazelor folosirii melodiei populare, prin similitudine cu prelucrarea coralului protestant în creația bachiană: melodiei i se poate adapta un simplu acompaniament (cazul armonizării de coral) sau ea devine un motto încadrat într-un material contrapunctic, elementul dominant nu mai apare explicit (cazul fanteziei-coral, preludiului-coral). Tehnicile de armonizare folosite vor trebui pliate unei alte viziuni decât cea tonal-europeană, dat fiind caracterul inedit al unor muzici populare: *“Cu cât e mai primitivă, mai rudimentară melodia (din punct de vedere structural), armonizarea ei trebuie să fie deosebită. Mă refer, de exemplu, la melodii arhaice cu 2-3 trepte, a căror forță interioară este extraordinară. Nu aflăm aici bariere de ordin tonal și funcțional, iar absența acestor bariere duce, cu evidență, la o mai mare libertate creatoare – libertate presupunând fantezie în mânăuirea corelațiilor tonale. Noile trăsături melodice duc la noi concepte armonice, generând schimbări fundamentale în conceptul de consonanță și disonanță. (Așa, bunăoară, în cântecul bihorean și cel hunedorean cvarta mărită nu apare ca disonanță și nu cere să fie rezolvată după legile armoniei tradiționale).”*¹⁶²

Inspirația din folclor înseamnă totodată explorarea ritmului liber, a subtilelor asimetrii ritmice neîncadrabile în sistemele de notație occidentale, un nou sens al liricului (din cântecul lung) dar și al epicului (de baladă). Esențializarea spre care trebuie să tindă un compozitor ce valorifică sursa folclorică poate atinge zona sugestiei, diferențiată de cea a citatului. Iată una dintre concluziile lui Olah: *“Nu se pot fixa limite inferioare sau superioare în ceea ce privește nivelul gradului de transformare sau esențializare a materialului folcloric. Toate stadiile pot coexista, după cum și fiecare fază, luată aparte, are dreptul la existență.”*¹⁶³

S-ar putea face o clasificare a modalităților românești de prelucrare a muzicii populare, însă – ca orice schematizare – ar conține uneori limitări

¹⁶¹ Tiberiu Olah, “Folclor și esență, școală națională și universalitate,” *Muzica* 5/ 1974: 4.

¹⁶² ibidem

¹⁶³ ibidem: 5.

forțate, încadrări rigide. Mai degrabă o trecere în revistă a opțiunilor individualizate ale câtorva personalități creatoare, combinată cu propunerea unor categorii unificatoare va servi, ca metodologie, scopul lucrării de față.

Însuși Tiberiu Olah s-a preocupat, timp de peste 40 de ani, de filtrarea cu mult talent a unor sugestii folclorice (provenite îndeosebi din zona Transilvaniei) în limbaj melodic, armonic, ritmic, coloristic, prin tehnici ingenios-moderne ce l-au plasat, de la sfârșitul anilor '50, printre reprezentanții semnificativi ai avangardei românești. Multe din piesele sale poartă o amprentă personală, recunoscutibilă la audiție, și datorită substratului puternic pentatonic al melodiei. Primul său mare succes, *Cantata pe vechi versuri ceangăiești* (pentru cor de femei, 2 flaute, instrumente de coarde și percuție, 1956) nu se înscrie nicidecum în acel gen al cantatei promovate oficial, de înșiruire a unor cântece (tonal-patriotice) fără dramaturgie. Este, dimpotrivă, o continuare a cantatei de tip bartókian, un prim pas în devenirea stilistică originală a lui Olah, datorită tehnicii modale particulare, în ideea folosirii unui limbaj redus la câteva sunete (de unde și preferința ulterioară pentru pentatonie – hemitonice sau anhemitonice -, mai degrabă decât pentru moduri heptatonice). Astfel, cele patru note generatoare pot fi dezvoltate inclusiv în direcția epuizării totalului cromatic, însă prin procedee modale, nu seriale.

Exemplul nr. 13: T. Olah, Cantata ceangăiască

cca. 120-125 25

pp *p*

Si iz-vo-ra - se-le li-ne *Si sã te qin -*
Csen-des fo-lyó viz-ból i-gyál, *Ott is ró-lam*

pp *p*

Si iz-vo-ra - se-le li-ne *Si sã te qin -*
Csen-des fo-lyó viz-ból i-gyál, *Ott is ró-lam*

pp *p*

Si iz-vo-ra - se-le li-ne *Si sã te qin -*
Csen-des fo-lyó viz-ból i-gyál, *Ott is ró-lam*

Solo

mp espr. *Bacch. molle di timp.* *and*

con sand. 25

pp *pp* *pp* *pp*

con sand. *con sand.* *con sand.*

pp

Alături de oratoriul *Constelația omului* (după Maiakovski, 1960), *Cantata* clarifică opțiunea compozitorului pentru modalism, pentru predominanța unei tehnici variaționale sau a ineditului timbral. În anii '60 va urma un ciclu remarcabil de lucrări raportate la anumite sculpturi ale lui Constantin Brâncuși: complexul muzeistic de la Târgu-Jiu i-a sugerat lui Olah cinci piese "*de frumusețe unică, densă, arhaică și modernă totodată*"¹⁶⁴. Punctul de contact al acestora, în structura muzicală, îl reprezintă o celulă melodică simplă (ca un semnal de bucium), precum și un șir de numere din ale căror combinații rezultă o schemă de durate comună. Aceleași patru sunete generatoare din *Cantata ceangăiască* sunt tratate mult mai complex, datorită suprapunerilor polifonice, a evoluției modului până la o componentă de 36 de sunete (un macromod). *Coloana infinită* (1962) afirmă deja un ideal al simplității, al esențialului extras din arta folclorică arhaică, iar jocul asimetric și regulat al "gâtuirilor" romboidale din sculptura lui Brâncuși își găsește echivalent în alternarea asimetrică a două densități sonore și două calități emoționale diferite (static/dinamic, bunăoară). În *Sonata pentru clarinet solo "Pasărea măiastră"* (1963), monodia modală cu profil abrupt, dispersată spațial sugerează configurația sculpturii brâncușiene și ideea zborului, pentru ca piesa *Spațiu și ritm* (1964, pentru 3 grupe instrumentale de percuție) să se asocieze Oului lui Brâncuși (simbol al nașterii, genezei) prin aglomerări și rarefierii ale sonorităților¹⁶⁵. Preocuparea pentru aplicabilitatea conceptelor de spațiu și timp în muzică, atât de modernă la data când Olah își compunea ciclul, continuă în ultimele două componente: *Poarta sărutului* și *Masa tăcerii* (piese simfonice – 1965, respectiv 1967). Drumul de la configurația metaforic-spațială a muzicii relaționate de anumite sculpturi la o spațializare concretă a surselor instrumentale se observă în *Masa tăcerii*, unde 12 grupe de instrumente încercuiesc grupul compact al suflătorilor de lemn (așa cum 12 scaune încercuiau masa în originalul brâncușian).

În acest ciclu se definesc astfel constante stilistice ale creației lui Olah, tehnici de lucru – cum ar fi cea de superpozabilitate, cu versiunea autosuperpozabilității – asupra cărora vom reveni. Ne-a interesat, aici, legătura lor cu sursa folclorică, valențele melodice pe care aceasta le capătă în piesele enumerate.

Există numeroase alte atribute ale creației lui Olah care relevă constanta referire la muzica populară, de la folosirea unor instrumente arhaice, ca fluiere, cavale în *Timpul memoriei* (1973), la reconsiderarea ideii de pentatonie în ciclul (ce începe în 1981) *Rime pentru revelația timpului*. (Nu am ales întâmplător aceste două exemple, care ilustrează o altă idee urmărită insistent de compozitor – aceea a timpului.) După ce zona pentatonicului fusese explorată în secolul 20

¹⁶⁴ Corneliu Dan Georgescu, „Masa Tăcerii de Tiberiu Olah,” *Muzica* 11/ 1971: 11-14. Dealtfel, Brâncuși este adesea invocat de muzicienii români, ca sursă de inspirație în construcția sau poetica unor piese. Olah nu a intenționat aici paralele sonore, ci a considerat sculpturile doar ca punct de plecare, ca model de esențializare, șlefuire a unui material dat.

¹⁶⁵ Nu este inutil de menționat faptul că *Spațiu și ritm* a avut prima audiție la Bonn și a fost tipărită de Schott – v. Horia Rațiu, „*Spațiu și ritm* de Tiberiu Olah,” *Muzica* 6/ 1977: 13-14.

de Debussy, Stravinski, Bartók, Olah își expune o concepție personală prin răsfirarea notelor în spațiu (pe diferite octave). Această tehnică a proiectării unui mod (mod specific nu doar muzicii populare din România, ci din multe zone ale globului) conduce la complexe suprapuneri de voci, se combină din punct de vedere armonic cu trisonul major, de asemenea reconsiderat într-o altă perspectivă decât cea tonală.

Iată exemplul concret al *Simfoniei a II-a, Peripeții cu acorduri majore și pentatonii* (1987), unde concepția armonică se bazează pe relații pentatonale, pe ideea de “paratonalitate”, de unde semitonul este exclus¹⁶⁶. Partea întâi sugerează geneza trisonurilor majore, ce se vor suprapune cu intonațiile zonei pentatonice (practic – o constelație pe trison major la care se mai adaugă două sunete). Aluzia la doina românească este evidentă în partea a doua, *Cântec lung*, o melodie “infinită” melismatică, din care nu lipsesc inflexiuni populare transilvane, materialul pentatonic sau acompaniament în trisonuri majore (care, suprapuse, pot genera de fapt disonanțe). *Scherzo pentatonic*, partea a treia, valorifică ritmurile asimetrice aksak, într-un complex contrapunct ritmic, poliritmii, politempii, iar ultima parte metamorfozează complexele armonice majore din debutul lucrării într-un ton disonant, concordant cu expresia amenințătoare.

¹⁶⁶ V. Interviu semnat de Monica Cengher: “Tiberiu Olah la 70 de ani – muzica îndeamnă la introspecție,” *Muzica* 1/ 1998: 45.

Exemplul nr. 14: T. Olah, Simfonia a II-a

The image displays a handwritten musical score for T. Olah's Symphony No. 2. The score is written on multiple staves, including staves for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is marked with a tempo of '♩ = 66 (♩ = 68)' and a key signature of one flat. The movement is labeled 'IV' and includes the instruction 'Dress voce'. The page number '174' is visible in the top right corner. The bottom of the page features the publisher's information: 'Măgureni „Muzica” 78'.

Din această descriere succintă nu poate lipsi referirea la tehnica politerofonică, adesea întâlnită ca manieră de scriitură în piesele lui Olah, în această simfonie de asemenea. În ce măsură proveniența eterofoniei este folclorică, se cunoaște deja din ampla exegeză dedicată lui George Enescu. Generația compozitorilor născuți în anii '20-'30 ai secolului trecut au conștientizat intuiția enesciană, combinând-o cu alte surse, folcloric-românești

și extraeuropene, așa cum s-a întâmplat cu cel ce a definit primul conceptul eterofonic, Ștefan Niculescu. La rândul său, Tiberiu Olah a studiat la Enescu și la Webern interdependența dintre spațiul imaginar și spațiul real al muzicii.¹⁶⁷ Descrie în consecință eterofonia unor trasee eterofonice, derivarea eterofoniei verticale din eterofonii parțiale. Rezultă o metodă de interferențe acustice, o poliheterofonie care rezolvă problema unității între dimensiunile orizontală și verticală, prin transformarea lor reciprocă într-un spațiu pluridimensional. Poliheterofonia înseamnă de fapt o eterofonie de eterofonii, care poate fi găsită inclusiv în partiturile unor compozitori clasici (ca Mozart), la nivelul orchestrației, și doar ca un fenomen colateral, derivat din armonie sau contrapunct.

*

Cum a ajuns însă **Ștefan Niculescu** la eterofonie? În capitolele precedente am făcut alte referiri la această noțiune, atât de semnificativă în definirea muzicii noi românești. Detalierea contextului în care s-a afirmat cu atâta succes, inclusiv pentru tinerele serii de compozitori, îi aparține lui Niculescu: *“Aparțin unei generații de compozitori care în toată Europa și-a propus să exploreze serialismul integral – ultimul sistem universal de organizare a materialului sonor, cu origine în serialismul clasic (Schönberg, Webern, Berg). Punctele mele de sprijin, sursele mele de sugestie: Enescu, Bartók, Webern, Messiaen, Stravinski, folclorul românesc arhaic, fenomenele muzicale extraeuropene (japonez, tibetan, african). Am trecut printr-o perioadă când organizam muzica utilizând sistemul serio-modal, încheiată prin 1962-65. Apoi, sub influența eterofoniei, devenită preocupare deosebită pentru mine, mi-am dat seama de limitele sistemului serial. Nu era capabil să organizeze fenomenul sonor al eterofoniei. Astfel am ajuns să-mi imaginez sisteme de organizare proprii, sisteme în care matematica joacă un rol important.”*¹⁶⁸ În celebra sa carte, *Penser la musique aujourd'hui*, Pierre Boulez propusese deja o viziune asupra eterofoniei, pe care Niculescu o va dezvolta în mod diferit, ținând cont de cadrul tradiției muzicale în care se exprimă.

Deja în *a III-a Cantată* (1964, pe versuri de Arghezi), Niculescu – asemenea lui Olah redimensionând conținutul muzical al genului – integrează o secțiune numită *Contrapunct III – Eterofonie*. Pentru prima oară se definesc aici principiile stilistice ce vor caracteriza ulterioarele creații niculesciene. Încă plasată într-o zonă serială, cu infuzii de modal, Cantata conține acea oscilare între zone sonore mobile, dense în evenimente pe unitate de timp (texturi) și momente statice, isoane prelungite. Reiese de aici o asemănare expresivă cu piesa scrisă în aceeași perioadă de Ligeti, *Lux aeterna* (1966), o situație datorată

¹⁶⁷ v. Olah, “Weberns vorseriellen Tonsystem”, *NZ / Melos*, nr.1-2/ 1975, aplicație analitică asupra *Bagatelelor op.9*,

și “Une nouvelle méthode d’organisation du matériau sonore (la <polyhétérophonie> d’Enesco)”, *Muzica* 4/1983: 35-47, aplicație analitică asupra poemului *Vox maris*.

¹⁶⁸ Iosif Sava, *Ștefan Niculescu...*, 42.

nu atât cunoașterii reciproce a partiturilor, ci unui Zeitgeist ce-i apropie pe cei doi.

Apoi, Niculescu – permanent preocupat de claritatea, coerența, logica formală¹⁶⁹ - va explora noul tip de structură muzicală adecvată scriiturii eterofonice, de pildă “sincronia”. (Semnificația termenului nu este aceeași ca în creația lui Luciano Berio, care îl concepe pe alte cordoane tehnice și expresive.) Dacă sonata era pentru Domenico Scarlatti o schemă incipientă a formei adecvate omofoniei, sincronia reprezintă o schemă similară pentru Niculescu, adecvată însă eterofoniei. Compozitorul pornește de la “*înțelegerea eterofoniei în accepțiunea ei cea mai generală : pendulare între starea monovocală și cea plurivocală, adică alternanța între unison și plurimelodie.*”¹⁷⁰ Aceasta poate fi asemănată cu o formă “sinusoidală”, cu alternanța nod-ventru produsă de vibrația aerului în tuburi, deci cu un fenomen acustic primordial. (Raportul între Unu și Multiplu, invocat adesea de Niculescu, are atât semnificația religioasă pe care deja am menționat-o, dar și, iată, o soluție muzicală tehnică.) Generalizarea scriiturii eterofone și încorporarea sa în forme adecvate parcurge ipostaze diferite în *Eteromorfie* (pentru orchestră mare, 1967), *Formanți* (pentru o formație minimală de 17 coarde soliste, 1965), *Aforisme după Heraclit* (20 de voci soliste, 1969)¹⁷¹.

Ideea arhitecturală din piesele intitulate *Sincronie*, dar și din *Duplum* (în două variante timbrale - 1982 și 1984), *Octuplum* (1985) sau *Hétérophonies pour Montreux* (cvintet de suflători, 1986), se bazează pe cântarea la început independentă și asincronă a interpreților, care se vor sincroniza treptat, pentru ca să se desincronizeze din nou. Rezultă o alternanță a unisonului cu zone de non-sincronie, o relație între multiplicitate și unitate. De exemplu în *Sincronie II*, *Omagiu lui Enescu și Bartók* (pentru orchestră de cameră, 1981, rev.1986), discursul muzical pornește de la trei citate din Enescu (*Simfonia de cameră*) și Bartók (*Sonata pentru două pianе și percuție*), ca embleme stilistice ale celor doi, sub aspectul opoziției ritmice între rubato și giusto. Procesul lent și gradual de sincronizare muzicală va conduce spre o culminație, intonarea simultană a celor trei citate, un fel de “înfrățire” între Enescu și Bartók.

Eterofonia rămâne o constantă a întregii creații a lui Niculescu, în forme de sincronie, dar și sub alte aspecte, asociată cu tehnica isonului (vezi *Ison I, II*) sau în combinații complexe cu celelalte “categorii sintactice”. Adică forma va fi generată de organizarea temporală a muzicii, de succesivitate (monodia) sau simultaneitate (omofonie, polifonie, eterofonie) a desfășurării sonore, în multiple îmbinări posibile: polifonie între o eterofonie și o omofonie, polifonie de eterofonii, eterofonie de eterofonii etc. (Se observă similitudinea cu poliheterofonia lui Olah, deși cei doi compozitori ajung pe căi diferite la așa ceva, și în rezultate sonore deloc asemănătoare.)

¹⁶⁹ Timp de decenii, cursurile sale de forme sau analizele realizate la cursurile de compoziție au rămas modele unice.

¹⁷⁰ Niculescu, în Iosif Sava, 173.

¹⁷¹ Lucrări editate de Schott, Mainz – *Eteromorfie*, 1967 – sau de Salabert – *Formanți și Aforisme*, 1969.

Așa cum Ștefan Niculescu descoperea impulsuri inedite pentru “muzica nouă” românească în muzici orale nu numai ale spațiului autohton, dar și din Africa, Tibet, Java sau Japonia, pe **Aurel Stroe** îl va preocupa multă vreme apelul la un folclor planetar. Am enumerat deja sursele melodice folosite de el în *Canto I*. De asemenea în *Canto II* (1971, ultima piesă a ciclului de lucrări intitulat *Démarche musicale*), șirul de 1080 de sunete ce constituie melodică melismatică, neîntreruptă, este alcătuit prin juxtapunerea unor cântece și colinde românești extrase din colecțiile bartókiene, din care însă ritmul este înlăturat. “Prin eliminarea diferențelor de durate - și deci de grad de importanță – între <sunetele pilon>, cele cadențiale și melisme (...), cântecele populare, încă recognoscibile, au căpătat un aspect hieratic, abstract.”¹⁷²

Desigur că doar analiza prelucrării acestui material melodic în tehnici de avangardă - ce includ principiile expuse de Stroe în studiul despre Clasele de compoziții - ar putea da măsura complexității unei gândiri muzicale. Ne rezumăm deocamdată la a semnala semnificația pe care cultura orală românească sau extraeuropeană a avut-o pentru amprenta stilistică a lui Aurel Stroe. La începutul anilor ‘70, revelația pe care o va avea la Berlin îi va marca evoluția creatoare pe întreg deceniul 8: “În iarna anului 1972-73, în timpul unei burse DAAD în pe atunci Berlinul Occidental, am vizitat de numeroase ori Institutul de muzicologie comparată condus de Alain Daniélou. Am fost impresionat de diversele intonații, relaționate de o cultură anume. Mi s-au recomandat două lucrări importante de Alain Daniélou: *Sémantique musicale* și *Traité de musicologie comparée*. De asemenea, acolo am putut auzi multe fragmente de muzici indiene, japoneze și câteva chineze. M-a marcat influența pe care sistemele de acordaj o au asupra atmosferei, sau mai precis asupra <etosului> acelor muzici.”¹⁷³

În consecință, Stroe va studia exemple muzicale, literatură muzicologică pe această temă și, începând cu al său *Concert pentru clarinet* (1975), va începe să suprapună sau să îngemăneze intonații (netemperate) aparținând mai multor culturi. Acest concert înseamnă totodată inițierea unor tehnici componistice ce vor „face școală” în sensul preluării lor rapide, masive, de către alți compozitori români. Este vorba de universul multifonicelor, sau de procedeul mobilelor – cataloage de microstructuri diverse, a căror succesiune este lăsată la libera alegere a interpretului (într-un aleatorism controlat). Aici, mobilele sunt alcătuite din melodii populare autentice, prelucrate sau inventate; întreg materialul concertului pornește de la o colindă culeasă de Bartók, explorându-i microtoniile.

¹⁷² V.Corneliu Dan Georgescu, “*Canto II* de Aurel Stroe,” *Muzica* 11/ 1972: 14.

¹⁷³ Din autoperzentarea autorului, 20 august 1999.

Exemplul nr. 15: A. Stroe, Concertul pentru clarinet

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The tempo is marked 'Maestoso 4=80'. The score includes staves for various instruments, including strings (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, Cb), woodwinds (Fl, Clarinet, Bassoon, Oboe, Cor Anglais, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba), and brass. The music is in 4/8 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The page is numbered '3' in the top left corner.

Transformarea de la o muzică noncomutativă spre una comutativă, fluidizarea materialului spre cromatizare, mixtura programului PRAT cu libertatea improvizației (ambele fiind limite de limbaj) – iată câteva din aspectele formalizării muzicale proprii lui Stroe. După egalizarea sa ritmică, colinda preluată după Bartók este prelucrată cu operațiuni logice, algebrice. Tot de sorginte folclorică sunt și temele (de lungimi și metrice diferite) ce constituie mobilele suprapuse. Deși lucrează cu teme, cu melodii, Stroe este perceput ca un compozitor “atematic”, dat fiind că le suprapune într-o complexitate a straturilor. *Concertul de clarinet* rămâne în primul rând un exemplu de muzică de origine folclorică, dar circumscrisă clar unui modern radical, unde fuzionează muzica și matematica. Trebuie însă remarcat faptul că procedeele matematice nu “copleșesc” niciodată comunicarea muzicală, dovadă că Stroe mărturisește, în legătură cu un monolog final al clarinetului: “*Am întrerupt monologul clarinetului atunci când am simțit eu că trebuie să fac acest lucru*”¹⁷⁴. În consecință, sunt recunoscute două categorii de adevăruri muzicale, cele care pot fi formalizate, cele care nu au fost formalizate.

Concomitent cu *Concertul pentru clarinet și orchestră*, Stroe începe lucrul la a doua operă din trilogia sa după Eschil, *Coeforele*, o versiune contemporană a teatrului muzical, montată la Avignon în 1979, în regia lui Lucian Pintilie. (*Trilogie de la cité fermée* se compune din *Agamemnon*, *Coeforele*, *Eumenidele*, altfel spus *Orestia I, II, III*, cu prime audiții între 1977-1991.) Compozitorul o concepe ca pe o construcție paralelă cu teatrul lui Eschil,

¹⁷⁴ V. Anton Dogaru, "Concertul pentru clarinet și orchestră de Aurel Stroe," *Muzica* 10/1977: 18-21.

așadar o interpretare a acestuia mai degrabă decât o transpunere în muzică. În prezentarea succintă făcută partiturii, Aurel Stroe¹⁷⁵ descrie cele trei straturi ale unui palimpsest:

✓ Partitura lui Oreste, bazată intonațional pe scări prepentatonice, arhaice, apoi pe o structură pentatonică asemănătoare cu cea din China antică, se îmbogățește până la o scară complexă (7+2 sunete), preluată din tratatele tradiționale de muzică indiană;

✓ Rolurile corifeei și al paznicului sunt înlocuite cu un trombon solist care, intonațional, pornește de la armonicile superioare ale unei fundamentale unice, asemănătoare buciului, pentru a ajunge prin transformări succesive la cele 12 sunete temperate ale gamei moderne. Observăm aici o asemănare pregnantă cu procedeul utilizat în *Grădina structurilor*¹⁷⁶, unde trombonul reprezenta un “vehicul” ce realiza trecerea între sistemul armonicilor și acela temperat. În acea lucrare camerală (pentru bariton, trio de coarde, clavecin, trombon, bandă magnetică, 1974), Stroe pornea de la patru procedee de definire a intervalelor muzicale (după Daniélou): scara proporțiilor (din muzica indiană), scara cvintelor (întâlnită în vechea practică și teorie muzicală chineză), scara temperată (exponentă a gândirii muzicale vest-europene), scara armonicilor naturale (un spațiu sonor anistoric, acustic). Aceste scări, aparent ireductibile, comunică totuși între ele pe fragmente foarte restrânse. Cum se parcurg traseele de comunicare? De exemplu, de la armonice naturale la sunete temperate prin procedee timbrale inedite ale trombonului (“fluierat”, glissando de culisă), câmpul armonicilor fiind înregistrat pe bandă, iar clavecinul intonând discursul temperat. Sau de la pentatonie la un mod indian prin vocea umană și trio de coarde (cu posibilități de intonare netemperată). În operă, trombonul solist pornește de la armonicile superioare ale unei fundamentale unice (sonoritate de buci), pentru a ajunge prin transformări succesive la cele 12 sunete temperate.

✓ Evoluția corului alcătuit din cinci mezzosoprane (coeforele) începe cu o combinație de sunete/ zgomote (castagnette, strigăte, melodii din două sunete), pentru ca zgomotele să se elimine treptat, iar sunetele să se înmulțească, spre sfârșit, sonoritatea purificându-se.

Celelalte personaje și instrumentiști (în număr de nouă, care evoluează pe scenă) se alătură uneia din structurile de mai sus sau sunt purtătoarele unor fragmente care nu mai indică o continuitate suficientă înțelegerii (de pildă Clitemnestra, clavecinul, oboiul). Despre ansamblul operei și tehnicile dramaturgic-structurale utilizate de Stroe - ce se leagă de conceptul morfogenezei muzicale, de aspecte ale palimpsestului - vom mai scrie în alt context.

¹⁷⁵ “*Orestia II*, de Aurel Stroe, în regia lui Lucian Pintilie”, în *Secolul XX*, 228-229-230 (București, 1980 : 137-156).

¹⁷⁶ V. Fred Popovici, “Grădina structurilor de Aurel Stroe,” *Muzica* (5/ 1976 : 16-19) și “Un model componistic original în muzica românească de azi. Structurile atemporalului și dinamica temporalului în viziunea lui Aurel Stroe”, în *Studii de muzicologie* 15 (București: Edit.Muzicală, 1980), 89-104.

Numeroase alte exemple din partiturile lui Stroe se pot încadra în universul “folclorului planetar” creat de el cu multă inventivitate, cu maximă forță de convingere. De la piese camerale precum *În vis desfacem timpurile suprapuse*, 1970, până la un recent concert pentru vioară și orchestră, *Capricci et Ragas* (1990), amprenta personală a compozitorului se detectează și prin apelul la tradiții orale, la diferite sisteme de acordaj. Bunăoară, în *Concertul de vioară*, “Capricciile” reprezintă aluzii mai directe sau mai voalate la Paganini, pe când alte secțiuni sunt “exerciții” artistice pentru distingerea unor intervale muzicale fine (mai mici decât sferturile de ton), asemănătoare cu introducerile pe care muzicienii indieni le improvizează la începutul unui raga. Rezultă două tipuri de ascultare, diferite calitativ, două teorii ireductibile una la cealaltă și totuși “puse împreună” într-o manieră captivantă.

Exemplul nr. 16a: A. Stroe, *Capricci et Ragas* - Paganiniana

Exemplul nr. 16b: A. Stroe, *Capricci et Ragas* – Ecoute fine

Muzica lui Stroe poate de aceea fi descrisă fragmentar dar sugestiv prin următoarele rânduri: *“Direcția evoluției lui Stroe, de la reprezentantul avangardei consacrate – influențat de Kagel, Ligeti și alții – către exploratorul unul <folclor planetar>, a fost, cel puțin într-un parcurs rapid, posibil de imaginat ascultând concertul. Și un lucru a reieșit fără îndoială cu claritate: <folclorul planetar>, așa cum îl concepe Stroe, nu face nici o concesie spiritului timpului. Este o muzică aflată la intersecția între Orient și Occident, care conduce asocierile și clasificările fixe ad absurdum, pregnantă ritmic, și totodată cu o realmente largă paletă coloristică. Arhaicul lui Stroe se află la mare depărtare de actualele preocupări ale diverselor estetici minimale.”*¹⁷⁷

Tradiții rituale și magice

Cu termenul generic de „modernul arhaic” poate fi caracterizată și o mare parte a creației compozitoare **Myriam Marbe**, și în special acele lucrări ale sale care au generat idei și tendințe urmate de mai tinerii muzicieni (și în special, cum precizam mai sus, de mai tinerele compozitoare). Marbe studiază legătura folclorului muzical românesc de anumite rituale (de naștere, nuntă, moarte, anul nou, solștiu etc.), încă păstrate în satele din anumite regiuni ale României, rituale arhaice datând din epoca precreștină și adaptate cu timpul la religia ortodox-bizantină. Lucrarea care i-a adus eticheta de „compozitoare rituală” este *Ritual pentru setea pământului, pentru 7 sau 14 voci, cor responsorial, percuție* (1968)¹⁷⁸. Textele și încercarea de a recrea ritualul sunt preluate din obiceiul popular al “scaloianului”, care invocă ploaia în vremuri de secetă.

Trebuie observat faptul că sfârșitul anilor ‘60 înseamnă pentru Olah sau Niculescu, Stroe sau Marbe explorarea unei formule de exprimare personală, dincolo de experimente anterioare cu serialismul, de exemplu. Pentru Myriam Marbe, ritualul reconstruit în piesa corală înseamnă găsirea unei idei componistice ce pune în prim plan ideea poetică generatoare: *“Mi-am pus întrebarea: bun, de ce serial, de ce modal, de ce - știu eu – numere prime, de ce serii numerice? Aveam sentimentul clar că acestea nu erau decât niște ajutoare, niște mijloace, dar că ele nu puteau în nici un caz să-mi servească drept (...) argument sau scuză pentru ceea ce se întâmpla în lucrarea respectivă. O lucrare nu trebuie să fie înțeleasă pentru că (...) are o foarte frumoasă evoluție a unor serii numerice. Acele serii numerice îi acordă lucrării (...) suportul, structura. Dar expresia nu constă în acea logică, ci în ceea ce exprimi servindu-te de acea logică. (...) Ca să scap de chinga relațiilor sonore*

¹⁷⁷ Hans Günther Fischer, „Die archaische Moderne. Konzert zum 60. Geburtstag von Aurel Stroe in Mannheim“, in *Mannheimer Morgen*, Mai 1992.

¹⁷⁸ Editată de Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Este interesant de observat cum unele tendințe ale muzicii noi românești apar chiar în piese destinate corului, într-o epocă în care părea că acestuia i se consacră doar marșuri sau alte lucrări de circumstanță ideologică. Pentru o descriere analitică a piesei – vezi monografia în limba germană semnată de Thomas Beimel, op.cit.

Permanentă apropiere a surselor folclorice de cele sacre se constituie de altminteri într-o concepție unitară; dacă le-am delimitat în expunerea de față, nu am făcut-o pentru a trasa granițe artificiale între ele. Myriam Marbe încercase deja adaptarea ingenioasă a unor practici din culturile tradiționale orale la coordonatele muzicii “culte”, înainte de *Ritualul pentru setea pământului*, și anume în piesa pentru cor și orchestră *De aducere aminte...* (menționată deja în paginile dedicate sacrului, pentru apelul la ritualul funebru). Apoi, Marbe va transpune ideea muzicii rituale în compoziția pur instrumentală, cum se întâmplă în *Concertul pentru saxofon și orchestră* (1986). Melodica acestuia va relua, după aproape 20 de ani, integrarea muzicilor din ritualurile românești aducătoare de ploaie în limbajul propriu, cu intenția de a exprima purificarea, curățirea. Similitudini între piesa corală și cea concertantă se mai pot găsi și la nivelul arhitectonicii, deși prima durează circa 7 minute, iar a doua 30 minute, în sensul desfășurării neîntrerupte a celor trei secțiuni componente. (În concert, partea a doua reprezintă spațiul sonor destinat “exorcismului”, în ritm de tarantelă.)

Exemplul nr. 18: M. Marbe, Concertul pentru saxofon și orchestră

84 senza misura (gardez la même pulsation et la fluidité en *ppp* des guirlandes)

1 Fl. *sempre ppp, legatissimo, poco non vibr.*

2 Fl. *sempre ppp, legatissimo, poco non vibr.*

1 Cl. *sempre ppp, legatissimo, poco non vibr.*

2 Cl. *sempre ppp, legatissimo, poco non vibr.*

1 Fg. *sempre ppp, legatissimo, poco non vibr.*

2 Fg. *sempre ppp, legatissimo, poco non vibr.*

1 Cor. *ben *pp* sempre*

2 Cor. *ben *pp* sempre*

Arpa

Sax. B. *(pp dans le contexte)*

Vie

Vic.

74 (Tf)

75 (batteria 74-75) marcato

Apelul la tradiții orale înseamnă, la Myriam Marbe, și îngemănarea unor surse muzicale diferite – ca citate – în limbaj propriu. “*Dacă Aurel Stroe aspira la esența muzicilor de proveniență diferită, istorică și geografică, Myriam Marbe vizează fuziunea lor într-o unică matrice sonoră.*”¹⁸¹ Astfel se întâmplă în *Eine kleine Sonnenmusik – Serenata* (1974), cu o structură alcătuită pe valuri din ce în ce mai mari, unde se pot auzi fragmente din Mozart (*Eine kleine Nachtmusik, Die Zauberflöte*) alături de un dans din Bihor (din colecția Bartók), sonorități de toacă și de buhai. Trăvialul cu moduri proprii realizează unificarea acestor muzici foarte diferite într-o exprimare personală, așa cum se întâmpla în numeroase alte piese camerale. Bunăoară, primul Cvartet de coarde (1981), subintitulat “*Les musiques compatibles*”, intenționează să arate că, oricât de diferite ar fi muzicile moderne citate (din Enescu, Bartók, Ives), există un fond comun ce le unește. Ne-am îndepărtat cumva de tema specifică a muzicii populare cu acest exemplu, dorind numai să conturăm mai pregnant universul compozitoarei.

Pe lângă explorarea folclorului românesc arhaic, Marbe “descoperă” și anticul ca sursă componistică : cântece funebre populare (o prelucrare a unui cântec al zorilor) și ode delfice, imnuri din “Phoibos Apollon” apar în *An die Sonne* (pentru mezosoprană, cvintet de suflători, clopote, 1986). Alte atribute ce pot defini muzical o expresivitate românească țin de perceperea (în general) a “timpului lung” din doina *parlando-rubato*, cu acel sentiment al eternității ilustrat inclusiv într-o melismatică a melodiei virtual infinite, sau pulsația obsedantă în trio-ul *Trommelbaß*. De asemenea, preocuparea pentru timbralitate, pentru sonorități inedite evocă adesea un specific autohton: clopotele, toaca, buhaiul.

*

Compoziția feminină românească conține trasee comune ce unesc mijloace componistice și expresive la reprezentante ale unor generații deosebite: **Doina Rotaru**, vine în prelungirea universului bine conturat de Myriam Marbe (deși compoziția a studiat-o la clasa lui Olah). Aceeași predilecție spre folclorul românesc arhaic, transpusă în înclinația pentru formule melodice asemănătoare, pentru un anume tip de lirism *parlando-rubato*, pentru soluții de aleatorism se observă în piesele lor instrumentale. Amândouă evită formalizarea muzicală prin procedee logico-matematice, preferă libertatea improvizatorică a desfășurării fluxului muzical, simboluri extrase din mitologia românească (dar nu numai).

Doina Rotaru își creează o sferă sonoră aparte și prin investigarea muzicilor tradiționale japoneze (și găsirea unor posibile punți între acestea și tradițiile orale românești), cel puțin în ultimii zece ani. “*Am găsit similitudini între muzica românească foarte veche de fluier sau vocală și frumoasa muzică shakuhachi: varierea lentă și permanentă a unui material inițial, ritmul liber,*

¹⁸¹ Liviu Dănceanu, “Myriam Marbe, Portrait,” *Muzica* 7/ 1983: 49.

parlando-rubato, sunete lungi îmbogățite cu glissandi, melisme, microtonii, precum și atmosfera melancolică, de o frumusețe dureroasă.”¹⁸²

Coloristica, sugestia, rafinamentul timbral o preocupă în mod evident atât în lucrări camerale, pentru ansambluri mai ample sau în numeroasele concerte instrumentale. Bunăoară în *Troițe*, *Joker*, *Ceasuri*, *Măști* se repartizează mici instrumente de percuție celorlalți instrumentiști, pentru intervenții de culoare. Și aici, ca și în cele patru concerte pentru flaut(e), sau pentru clarinet, saxofon, violoncel, vocația coloristică se manifestă prin jocul cu timbrele de mare efect, prin diversitatea ritmică de culori, de moduri de atac generatoare de efecte, de pânze eterofone¹⁸³. Este evidentă preferința pentru timbrul flautului în multe din lucrările concertante și camerale ale compozitoarei, rezultând o rafinare permanentă a scriiturii pentru acest instrument.

Recognoscibilitatea muzicii semnate de Doina Rotaru se datorează în egală măsură variației continue, transformaționale, stilului rubato, melopeic al solo-urilor instrumentale, formelor de arc sau de spirală (evoluții ciclice, în bucle sonore, debutând și sfârșind eventual în unisonuri), insistenței pe anumite intervale (bunăoară semitonul cromatic întors, bartókian), generatoare de construcții melismatice, abundente în glissandi, apogiaturi etc.

Exemplul nr. 19: D. Rotaru, Troițe

Titlul lucrării împrumută semnificația monumentului funerar alcătuit din “trei coloane ale cerului”. Factura mitică a troiței se datorează vechimii atestării arheologice a astfel de monumente (cel puțin din perioada medievală, dacă nu dintr-un fond trac). Micile monumente - troițele - pot fi întâlnite nu numai în cadrul funerar (la morminte), ci și pe drum, în sate, marcând locuri simbolice. Doina Rotaru preia simbolul sacru al cifrei 3, pornind de la sugestia a trei emoții (revoltă, durere, resemnare) provocate de moartea cuiva apropiat. În consecință, muzica scrisă pentru 3 instrumentiști conține 3 momente de omogenitate timbrală: la început, toți interpreții cântă la “fluier” (acel flaut popular românesc), în mijloc la percuție, pentru ca în final să cânte toți din voce (o melodie sugerând folclorul arhaic românesc). Piesa are 6 secțiuni scurte, grupate 2 câte 2, în care evoluții în bucle de la diatonic la cromatic și invers sugerează un anume tip de afect (durerea, bunăoară).

¹⁸² Doina Rotaru, auto-prezentarea lucrării *Over time*, 1992, pe CD-ul de autor produs de Radiodifuziunea română.

¹⁸³ V. Liviu Dănceanu, „Doina Nemțeanu-Rotaru. Profil,” *Muzica* 12/ 1983: 13-16.

datorită unei predilecții a compozitoarei pentru declamație. Dealtfel, cei ce i-au comentat creația în ansamblu¹⁸⁴ au observat o trăsătură distinctivă: segmente monodice cu un puternic gest declamatoriu, care pe parcursul lucrării se desfac eterofonic, până în stadiul suprapunerii de mai multe straturi diferite ca melismatică sau ca desfășurare temporală. Chiar și în lucrările pur instrumentale, elementul rapsodic, scriitura *parlando-rubato* subliniază declamația, dau impresia de “vorbit”.

Echilibrul între rigoare și libertate pare a constitui o altă fină relație cu universul componistic al lui Myriam Marbe. În piesele Violetei Dinescu există porțiuni ce lasă loc creativității interpretului, fie printr-un tip de notație asociativă, fie prin locuri de improvizație limitată, controlată.

Exemplul nr. 20:

Violeta Dinescu: „Euraculos” (Anfang) Track 1

The musical score is for the beginning of "Euraculos" by Violeta Dinescu. It features two staves: Clarinet (Cl.) and Mezzo-soprano (Mezzo). The Clarinet part starts with a *Sostenuto, moderato assai* tempo marking and a *mp* dynamic. It includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *ff*, along with performance instructions like *p dolce*, *p subito*, *f marcato*, and *vibrato negro*. The Mezzo-soprano part enters with the instruction *Più calmo* and includes the lyrics "Tră-iesc de cînd tră-ies-te o - - - mul". The score also includes measure markers like "ca. 25" and "ca. 20".

¹⁸⁴ Kadja Grönke, „Dinescu, Violeta,” în *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd.5 (Kassel, 2001): 1077-1080.

Toate aceste exemple de sondare nu numai a gramaticii muzicale proprii folclorului – și fundamental diferită de aceea a muzicii vest-europene –, dar **în principal a unui etos particular** (arhaic, fie extraeuropean, fie românesc – în posibile interferențe) pot contura o imagine a unor lucrări românești. Doar audiția acestora, în ultimă instanță, “verifică” descrierile de mai sus, în funcție desigur de un receptor vest-european, nefamiliarizat cu etosul respectiv, dar capabil de a-l discerne. Pentru că, mai presus de tehnicile utilizate în inserarea surselor folclorice în limbaj muzical contemporan, important rămâne **scopul expresiv** al fiecărui compozitor.

Tocmai de la această idee a etosului pornește – așa cum precizam deja într-un capitol anterior – și **Theodor Grigoriu**, după debuturile sale componistice într-un stil “folcloric” (în anii ‘50, de pildă *Cvartetul de coarde Pe Argeș în sus*, 1953), apoi post-enescian. Ceea ce înseamnă continuarea principiului lui Enescu de “folclor imaginar”: nu citat folcloric, ci crearea de melodii “în caracter popular românesc”, așa cum era subintitulată *Sonata a III-a pentru pian și vioară*. O altă sugestie enesciană este valorificată tocmai într-o piesă orchestrală intitulată *Omagiu lui Enescu* (1960), și anume scriitura instrumentală eterofonică. În partea a doua, *Melopeea*, patru viori soliste constituie un “Gruppo eterofonic”, relevând astfel preocupările timpurii ale compozitorului pentru această inedită modalitate de scriitură.

Ulterior, în anii ‘80, abstractizarea experienței folclorice anterioare îl conduce pe Grigoriu spre o nouă perspectivă asupra modurilor, eterofoniei, isonului, toate aceste tehnici în sine neavând nici o semnificație cât timp nu se corelează de un anumit etos. “*Unirea propriului [meu] destin artistic cu melosul românesc a trecut un timp foarte scurt prin citatul folcloric, apoi a ajuns la un folclor imaginar <avant-la lettre>, intuitiv, pentru a întârzia mai mult într-un folclor imaginar propriu-zis, sugerat de Bartók, care mi s-a părut un teren destul de fertil, declanșând rezonanțe interioare adânci, chiar o autognoză. Nu mă gândeam prea mult la inovație, pentru că aici totul era nou. Mai târziu, integrarea tehnicilor contemporane a servit aceluiași folclor imaginar, bineînțeles și el până la anumite limite, cunoașterea integrală a creației enesciene, dar și a teoriei limbajelor, a informației estetice (Max Bense)(...). Între folclorul imaginar și investigarea ethosului melosului românesc deosebiriile sunt de nivel, a doua reprezentând un salt calitativ. Demersul capătă luciditate, impusă de regândirea tuturor elementelor din care e alcătuit un univers muzical.(...) Mă întreb dacă poți ajunge la ethos fără a trece prin folclorul imaginar și convingerea mea e că lucrul nu prea e posibil.*” (Theodor Grigoriu)¹⁸⁵

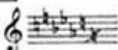
Sinteza investigațiilor asupra etosului românesc fundamentează lucrări ca *Pastorale și Idile transilvane* (momente simfonice, 1984-86), simfonia corală *Vocalizele mării* (1984), *Columna modală*, ciclu de 12 piese pentru pian (1984-

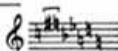
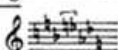
¹⁸⁵ v. Mihaela Marinescu, “Columna modală, dialog cu compozitorul Theodor Grigoriu,” *I, Muzica* 2/1993: 28-29.

85), *Partita a sonar* (pentru flaut, 1986), Concertele pentru vioară și orchestră de cameră *Anotimpurile românești* (1988-89), liedurile *Poeți și abisul timpului* (1993) sau *20 Psalmi* pentru cor mixt (1989-1998), *Requiem pentru o poetă* (1998). Principii generale ale muzicii lui Grigoriu ar putea fi descrise prin abstractizarea ritmurilor și intonațiilor împrumutate din folclor (“topirea” motivelor într-un continuum de țesătură) în contextul unor structuri formale de natură clasică. Mecanismele fine de cizelare a detaliului se întrevăd îndeosebi în melodică (unde motive sau fraze se construiesc într-un ambitus de terță sau de cvartă, cu subtile prefaceri interioare, iar salturile supradimensionate aduc contrastul retoric în funcție de context). Se simte filiera enesciană a rubato-ului, dar există și trimiteri la ritmul aksak sau alternări ale sistemelor ritmice provenite din tradiția populară cu ritmul măsurat. Toate aceste atribute, alături de grija rafinată pentru armonie (tonală, modală), precum și aplecarea spre valorile trecutului muzical, uneori cu nuanțe neoclasiche în conceperea formală¹⁸⁶, sugerează doar mijloacele pentru atingerea etosului dorit.

Spre a exemplifica caracterul unei muzici și proporția-i specifică de “național” și “universal”, vom intra doar în “atelierul” *Columnnei modale*, cu subtitlul *Investigații în ethosul muzicii românești*. Adesea, compozitorii explorează noi dimensiuni, noi idei în muzica pentru pian: în cazul lui Grigoriu este vorba de un ciclu de piese pianistice ce se leagă câte două, după modelul preludiu/ fugă (respectiv liber/ riguros construit) din *Clavecinul bine temperat* al lui Bach, unde tradiția orală românească în melodie fuzionează cu polifonia veche a lui Ockeghem sau Gabrieli. Celor șase cupluri de piese le corespund șase moduri, conform schemei de mai jos:

Exemplul nr. 21: modurile Columnnei modale

Caietul I		simbolurile modului
[1. CANTUS PLANUS	212322	
[2. POLIFONIA (I) DA CAMPANE		
[3. SENTIMENTO	12121122	
[4. POLIFONIA (II)		
[5. IMPOSSIBILE CONTINUO	1321212	
[6. INVENZIONE CON ETEROFONIA		

Caietul II		
[7. INTONAZIONI PIAN E FORTE	12211221	
[8. POLIFONIA (III) — Passacaglia del silenzio		
[9. GIOCO ANTIFONICO	21211212	
[10. ETEROFONIA		
[11. MELOEPICA MARINA — quasi una fantasia	1213121	
[12. POLIFONIA (IV) BUCOLICA		

¹⁸⁶ v. Fred Popovici, “Theodor Grigoriu,” *Muzica* 4/ 1979: 39-47; 5-6/ 1979: 84-94 și Pascal Bentoiu, “Portret componistic Theodor Grigoriu,” *Muzica* 10/ 1987: 3-12.

Nu modul în sine declanșează etosul, ci compozitorul va descifra – prin intermediul propriei subiectivități – etosul înscris în mod, explorându-i virtualitățile combinatorii în meandrele melodice, în tipul de armonizare.

Exemplul nr. 22: Piese nr. 6 și 7 din Columna modală

6. INVENZIONE CON ETEROFONIA
 Calmo, senza rigore (♩ = 120)

7. INTONAZIONI PIAN E FORTE
 Flauto, vivo (♩ = 120)

Am parcurs sisteme componistice - la Olah, Niculescu, Stroe, Marbe, Grigoriu -, bazate în principal pe extragerea unor principii de creație din tradiția orală populară, în scopul de a detalia unele modalități de transfigurare a folclorului. Datorită acestora, se poate defini o mentalitate creatoare a generației respective (pe care o considerăm cea mai reprezentativă pentru ultimii 50 de ani de muzică românească). Trebuie de asemenea precizat că nici unul din ceilalți reprezentanți ai săi *nu a evitat* apelul la folclor – nici **Pascal Bentoiu, Nicolae**

Beloiu, Dumitru Capoianu, Dan Constantinescu, Adrian Rațiu, Anatol Vieru etc. Dar în ansamblul pieselor scrise de ei, conceptul creator *principal* nu se fundamentează pe găsirea unor soluții de prelucrare a muzicilor orale, ci acestea se includ în alte modele sonore (a se vedea orientările moderne moderată și radicală).

*

Tradiții populare regionale

O altă delimitare trebuie precizată, care ar putea caracteriza subtile diferențe expresive: este vorba de *specificul zonal* al muzicii populare românești. Am amintit deja preferința lui Olah, bunăoară, pentru folclorul transilvan (compozitorul însuși provenind din Ardeal). Asemenea lui, colegi mai tineri născuți în Transilvania și stabiliți la București (Livu Glodeanu, Mihai Moldovan, George Draga, Ulpui Vlad ș.a.), vor prefera surse provenind din zonele natale. Și e aproape de la sine-înțeles faptul că muzicienii Clujului, din jurul figurii “paternale” a lui **Sigismund Toduță**, vor fi interesați îndeosebi de perimetrul folcloric în care trăiesc.

Sinteza propusă de Toduță între tradiții vechi vest-europene și muzica populară românească este descrisă succint de o tânără compozitoare clujeană, Dora Cojocaru, astfel: “*Să remarcăm câteva caracteristici ale acestei creații: folosirea formulelor arhetipale, arhaice, modale, ca punct de pornire al formulărilor melodice; apropierea unor formule ritmice baroce de ritmul specific al unor genuri folclorice românești; armonia modală și construcția riguroasă cu un aspect polifonic complex.*”¹⁸⁷

Valorificarea muzicii orale românești (însemnând, alături de cea țărănească, și filonul de cult greco-catolic) în spirit neobaroc rămâne o constantă a lucrărilor lui Sigismund Toduță. Atunci când se leagă de subiecte mitologice sau istorice românești, ca în oratorii, sursa muzicală autohtonă are desigur rolul de a defini personaje populare, de a “colora” narațiuni de baladă. Astfel se întâmplă bunăoară în *Meșterul Manole* (1985), operă-oratoriu bazată pe mitul constructorului de biserici care, pentru a-și vedea opera împlinită, nu are altă soluție decât să accepte a-și zidi soția între zidurile mănăstirii. (Libretul se bazează pe piesa de teatru a filosofului și poetului Lucian Blaga.) Nu numai că găsim aici variațiuni polifonice pe melodii populare, dar această autentică “dramă muzicală” reflectă, la multiple niveluri stilistice, sinteza proprie lui Toduță:

✓ Ritmul, în urma contactului cu recitativul popular, prezintă o asimetrie structurală, specifică și transcripțiilor de melodii vechi gregoriene sau bizantine, unde silaba ca unitate de vorbire își are ca echivalent optimea. Se unifică astfel

¹⁸⁷ Dora Cojocaru: “A Field of Large Expressive Force. Folklore as Inspiration Source in Romanian Contemporary Music,” *World New Music Magazine* 9/1999: 52.

tradiția de coral și de cântec popular, așadar ritmica adițional-divizionară cu momente de alură “doinită”.

✓ În melodie, gesturile sonore sunt reduse la un număr restrâns, la segmente pentatonice (sau cu substrat pentatonic), cromatizate, la suprafețe dominate de structuri tetracordale. Melodica poate proveni și din figurarea unor armonii de tip tradițional, sau din combinații libere ale tuturor acestor tipologii, dând impresia de “folclor imaginar”.

✓ Polifonia tinde din ce în ce mai mult spre imitație eterofonizată.

✓ Structurile folosite de Toduță – care are meritul de a introduce consecvent în muzica românească genuri și forme polifonice ca madrigalul, fuga, ricercarul, pasacalia etc. – se bazează îndeosebi pe variația continuă, pe formule de ostinato într-o desfășurare muzicală cursivă, neîntreruptă¹⁸⁸.

Tonul epic al operei-oratoriu conține, alături de etosul muzical românesc, modul de exprimare definitoriu lui Toduță, cu pecetea purității, nobleții, fermității în expresia muzicală. Continuitatea cu o lucrare mai timpurie a sa, oratoriul *Miorița* (1957-58), este evidentă din acest punct de vedere, dar și din acela al cristalizării concepției modale și eterofonice. Pentru că, dacă – așa cum am menționat în multiple rânduri până acum – dacă fenomenul eterofoniei preocupa o generație mai tânără pe la începutul anilor ‘60, Toduță a ajuns să-l abordeze pe o cale proprie, prin vechii măștri renascentiști, medievali, baroci, prin “înflorirea” unor melodii vocale simple cu figurații, prin tehnica isonului, a suprapunerii de monodie pe ison etc.¹⁸⁹

Oratoriul-baladă *Miorița* evita citatul folcloric propriu-zis, doar într-unul din “numerele” componente, o temă de pasacalie provenea dintr-o variantă folclorică a melodiilor prin care circula în popor textul baladei. Este vorba de balada populară despre care în literatura românească s-a scris enorm, în nesfârșite dezbateri pe marginea definirii ființei spirituale românești – pentru care, pare-se, această baladă ar fi simptomatică. Complotul a doi păstori spre a-l ucide pe al treilea, invidiat pentru calitățile și bogățiile sale, determină virtuala victimă (care află de complot de la “oița năzdrăvană”) să-și enunțe testamentul filosofico-poetic. Între lupta justificată pentru supraviețuire și resemnarea fatalistă, acest testament semnifică ultima atitudine, deși hermeneutica pe marginea acestei balade (și a variantelor sale folclorice din diferite regiuni sau momente istorice ale culegerii sale) nuanțează cu nesfârșite subtilități viziunea filosofică a ciobanului.

Nu este însă aici locul unei exegeze literare, iar în momentul de față nici un tânăr compozitor, probabil, nu ar mai aborda acest subiect – demonetizat prin frecvența sa utilizare și cumva demodat. Dar în muzica românească rămân câteva piese de referință pe tema *Mioriței*, toate datând din anii ‘50, deși semnate de compozitori de vârste diferite. **Paul Constantinescu** scrie în 1952 poemul coral a cappella *Miorița*, folosind material muzical din culegeri de folclor (așadar citate), oferind un model reprezentativ de prelucrare a muzicii

¹⁸⁸ v. ampla și pertinenta analiză semnată de Vasile Herman, în manuscrisul cuprins în *Lucrări de muzicologie*, Cluj 1987, intitulat “Formă și stil în creația compozitorului Sigismund Toduță”.

¹⁸⁹ Idem.

populare într-un tip de madrigal românesc (o ipostază lirică a baladei). Mult mai tânărul **Anatol Vieru** termină în 1957 cea mai importantă lucrare a sa de până atunci, oratoriul *Miorița*, subintitulat *Agnus Homini*, ce-i va marca profund, hotărâtor drumul ulterior. Vieru pornește de asemenea de la citat, spre crearea în spirit folcloric, aceasta fiind una din puținele sale apropieri efective, evidente de muzica populară. Totuși, paradoxal sau nu, de aici se va declanșa preocuparea sa permanentă pentru modal, iar modul pe care se bazează discursul oratorical – simetric de 6 sunete, cu o structură unde lidicul (cvarta mărită) este pregnant (intervalica: 511311 – 111414) – va fi adesea “autocitat” în alte compoziții, cunoscut fiind în exegeza creației lui Vieru ca modul “MIO”. Iată cum un sistem practic neomodal (în accepțiunea modurilor “artificiale” ale lui Messiaen, bunăoară), bazat pe o modelare logico-matematică, are ca germene un mod “natural”.

În fine, în 1958 apare oratoriul-baladă al lui **Toduță**, o cu totul altă “muzicalizare” a baladei populare, dar care explora același fond modal autohton (inclusiv cuprinzând intonații neobizantine, alunecări vocale sugerând microtonii). De asemenea pentru Toduță, *Miorița* inaugurează o nouă etapă creatoare care adâncește scriitura cromatizată, fără a intenționa să intre în sfera serialismului. (Se pot enumera multiple alte abordări ulterioare ale tematicii Mioriței în muzica românească, de la spectacolul scenic-muzical *Model mioritic* de Corneliu Dan Georgescu, 1973, la poemul coregrafic *Miorița*, 1980, de Carmen Petra-Basacopol, de la *Multisonuri mioritice*, bocete pentru voci feminine, percuție și pian, 1975, de Sorin Vulcu, la oratoriul *Răstimp mioritic* de Cristian Misievici (197) și *Aulodie mioritică* pentru clarinet și orchestră, 1975, de Iancu Dumitrescu.)

Totuși, fuziunea între dodecafonic și “folcloric” nu este imposibilă, așa cum a demonstrat-o mai tânărul său coleg **Cornel Țăranu** în Sonata pentru pian *Ostinato* (1961). Seria ce stă la baza sonatei se divide în trei tronsoane melodice ce ar putea fi considerate drept formule modale¹⁹⁰, iar, cu toate că un pronunțat caracter webernian caracterizează conținutul muzicii, pe alocuri armonizarea sugerează aspecte eterofonice, unisoane, structuri ritmice inspirate din folclor.

¹⁹⁰ V. Dora Cojocaru: 54.

Exemplul nr. 23:

SONATA - OSTINATO

(1961)

Durata: aprox. 5'

Capitolul 10 - 10.10.1961
Bibliotecă Nr. 63737

CORNEL ȚĂRANU

Risoluto $\text{♩} = 138$

Piano

f

mp dolce

poco mf

poco f

più f

ff *molto agitato*

rit.

molto f

mp

3

2

ff *ruvida*

f

poco sost.

Esitando a - so

più mosso

pp

3

mp non legato

3

Compozitorul va traversa, în timp, succesive “faze” seriale, aleatorice, ceea ce nu exclude preferința sa, din punct de vedere al lirismului, la “cântecul lung” românesc. În anii ‘70, Țăranu este din ce în ce mai mult atras de trecutul istoric-cultural al Transilvaniei în cantata *Cortegiu* pentru cor și orchestră (1973) și oratoriul *Cantus Transylvaniae* (1979). Cu alură dramatică de recviem, cantata cuprinde textul anunțului funerar de la moartea unui erou al

Revoluției de la 1848, Avram Iancu, impuls spre realizarea unei corespondențe între un text vechi și intonații folclorice arhaice (de bocet, de recitativ popular, din cântarea de strănă), tratate prin pedale, canoane de pedale, momente aleatorice, “pânze sonore” (texturi). La rândul său, oratoriul evocă un document istoric important pentru ardeleni, “Supplex libellus vallachorum”, din 1791, memoriul prin care comunitatea română transilvăneană își revendica drepturile politice și civile de la regimul habsburgic. De asemenea, textul documentului va declanșa aluzii folclorice, un colorit modal într-o tratare voit modernă (de unde nu lipsesc zone aleatorice, aglomerări de sunete vorbite etc.).¹⁹¹

Ulterior, din anii ‘80 – marcând efortul de a exprima “esențele” muzicii sale¹⁹² - datează piesa pentru clarinet și orchestră intitulată chiar *Cântec lung*, ce evocă nu doar principiile doinei, dar și o manieră de intonație a cântului la fluier. Iar în *Cântecele nomade* (1982), Țăranu “sonorizează” versurile poetului Cezar Baltag (și problematica dragostei, morții, vrăjii, incantației, magiei) printr-un folclor “inventat”, adică moduri cromatice combinate cu anumite ritmuri indiene.

Deși se revendică stilistic în prelungire enesciană, Cornel Țăranu mărturisește în muzica proprie o anumită asprime a expresiei ca trăsătură specific transilvană, neîntâlnită la Enescu – “*un fel de precursor genial al tuturor tendințelor viitoare din muzica noastră, în special în zona nostalgică și onirică (...). Este unul din primii onirici, <avant-la-lettre>.*”¹⁹³ Detașarea de acea zonă nostalgică, poate însemna uneori a scrie “*muzici mai surâzătoare, mai ironice, mai grotești eventual*”, pentru diversificarea unei palete expresive “*care altminteri devine foarte plictisitoare cu toate piesele noastre parlando-rubato, <miorîtoase>.*”¹⁹⁴

Profunzimea orientării structuraliste pe care Toduță a imprimat-o școlii clujene se observă la majoritatea reprezentanților acesteia, de la Vasile Herman la Dan Voiculescu, de la Hans-Peter Türk la Peter Szegő, de la Valentin Timaru la Adrian Pop. De asemenea, toți aceștia au integrat inspirația din tradiții orale transilvane în contexte diferite. La **Vasile Herman**, orientarea spre un “modern moderat” se completează cu folosirea de intonații populare, cu studierea laturilor profunde ale acestora: “*De prin 1970 studiez valențele expresive ascunse ale cântării populare. În acest fel, mi s-a deschis o nouă poartă spre eterofonie, structuri neconvenționale, forme și tipare care evită componenta tradițională, armonie modală, tematică etc. Este ceea ce au făcut și alți creatori de muzică contemporană românească.*”¹⁹⁵

Pentru **Dan Voiculescu**, explorarea cu pasiune a domeniului contrapunctic, teoretic și componistic, din Renaștere până în contemporaneitate, nu exclude deloc apelul, în unele piese, la colecțiile de folclor românesc ale lui Bartók sau stilizări de folclor. Tot revenim la descrierea unor compoziții cu

¹⁹¹ v. Michaela Caranica-Fulea, “Creații de compozitori clujeni,” *Muzica* 8/1976: 6-10.

¹⁹² v. Vasile Herman, “Cornel Țăranu, Médaillon,” *Muzica* 2 / 1981: 42-48.

¹⁹³ V. interviu cu Oleg Garaz, *Muzica* 2/ 1998: 91.

¹⁹⁴ idem, 94.

¹⁹⁵ Vasile Herman, în interviul semnat de Oleg Garaz, în revista *Tribuna*, Cluj 26-27/1998: 13.

ajutorul unor termeni “tehnici” ca eterofonie, moduri, ritmuri giusto sau rubato, fără a putea distinge bunăoară amprenta personală a lui Voiculescu sau a lui Timaru în utilizarea acestora. Desigur că aceste tehnici rămân doar “ingrediente” ale unor rețete componistice, folosite în diverse cantități și mixturi. Vom menționa doar faptul că **V. Timaru** este, la rândul său, un compozitor care a abordat recent (cu curaj) tematica Mioriței, în oratoriul *Pe urmele Mioriței* (1983), subliniind prin sonorități de toacă, taragot sau tălângi un specific pastoral. Asemenea lui Timaru, **Adrian Pop** scrie adesea, cu plăcere și cu talent muzică pentru cor, dar și în piesele sale orchestrale se simte consecvența cu care tratează material folcloric. Astfel, *Etos I* (1976) intenționează traducerea în limbaj simfonic a perspectivei filosofice blagiene asupra “spațiului mioritic”, adică a conceptului poetic al “plaiului ondulat” (printr-un șir de undiri sonore rezultat de acumulări / rarefieri în interiorul parametrilor muzicali). Combinațiile intonaționale sugerează muzica populară fără a o cita, iar texturile (de tipul celor folosite de Ligeti sau de compozitorii polonezi) au și ele o coloratură folclorică, din preocuparea pentru etosul degajat de fiecare contur muzical.¹⁹⁶ Chiar și într-o piesă electronică (realizată în studiourile din Bayreuth, 1975), *Colinda soarelui*, A. Pop tratează citatul popular pornind de la modele matematice, într-o serie de sonorități inedite, ivite din osmoza modalului românesc arhaic cu tehnica electronică.

O particularitate, firească pentru situația istorică a Transilvaniei, este fuziunea mai multor culturi, datorate etniilor stabilite aici – ungurii sau sașii reprezentând pe cele mai importante. Și din această cauză, arta transilvană are trăsături specifice, în compoziție observându-se adesea apelul la diferite tradiții orale. **Hans-Peter Türk**, bunăoară, apelează adesea la modele intonaționale folclorice românești și săsești. În cantata *Pleiadele* (*Siebengestirn*, 1981) pentru soprană, cor mixt și orchestră, pornește de la un text al unui poet sibian (Joachim Wittstock) ce reformulează tradiții populare săsești legate de obiceiuri de Anul nou și de nuntă. Compozitorul, la rândul său, reformulează o melodie populară în limbaj propriu – ceea ce înseamnă utilizarea unor tehnici ca polifonie, eterofonie, momente aleatorice, parametri de proveniență matematică, sau o arhitectură clară.¹⁹⁷ La rândul său, **Peter Szegő** urmărește o sinteză între filoane ale muzicii vechi, dar mai ales de proveniență extra-europeană (tibetană, central-africană), și unele direcții contemporane (de pildă scriituri de tip Varèse, Ligeti, Lutoslawski).

*

Trei compozitori dintr-o “serie de vârstă” imediat următoare aceleia reprezentată de Stroe, Niculescu, Olah, Marbe sau Vieru, de asemenea reprezentanți ai “muzicii noi” românești începând cu deceniul 7, au pornit programatic de la muzica sătească românească (îndeosebi din zona Ardealului) în definirea conceptelor creatoare proprii. Colegi legați de o prietenie statornică,

¹⁹⁶ V. Fred Popovici, “Etos I de Adrian Pop,” *Muzica* 7/1979: 10-11.

¹⁹⁷ V. Emiliu Dragea, “Cantata Pleiadele de Hans Peter Türk,” *Muzica* 4/1984: 14-18.

pe **Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan și Corneliu Dan Georgescu** i-a interesat linia “clasică” folclorică a secolului 20 (Bartók, Stravinski, Messiaen, Enescu), având totodată contacte (mai mult sau mai puțin pasagere) cu expresionismul schönbergian, cu serialismul, cu matematica sau cu texturile polonezilor contemporani. Dacă creația lor poate fi definită global de o expresie relativ vagă – precum esențializarea structurilor muzical-folclorice – tipologiile individuale pot releva nete diferențieri stilistice. (Dealtminteri, asupra creației lui Glodeanu și Moldovan există deja o perspectivă completă, din păcate datorită morții lor timpurii, iar C.D. Georgescu este stabilit de circa 15 ani în Germania.)

Am prezentat deja, succint, concepția lui C.D. Georgescu privind arhetipurile muzicale. Modul în care o încadrează în propriul program estetic se poate defini prin caracterul “minimal” derivat dintr-un neoprimitivism folcloric. Economia maximă de mijloace înseamnă lucrul cu motive folclorice scurte, eventual extrase din surse arhaice (nu doar românești, ci și, bunăoară, semnale de corn din Alpi). În piesa orchestrală *Motive maramureșene* (1963), citatul folcloric se rezumă la un pentacord lidian, un motiv din Oaș etc., iar în *Jocuri* (ciclu de 10 piese simfonice, 1962-1980, care exploatează ambiguitatea titlului, pe de o parte sensul său ludic, pe de alta înțelesul de dans popular) sunt evocate “arhetipuri” folclorice ale unor dansuri din Bihor și Maramureș.¹⁹⁸ Tot din creația orală populară, compozitorul extrage alte tehnici, precum ornamentarea realizată de variante simultane ale unei scheme de bază sau un aleatorism controlat (în contextul rigurozității construcției, există “casete” cu notație aleatorie). Nu este inutil de menționat nici o anumită înrudire estetică cu alți doi colegi de generație, Octavian Nemescu și Corneliu Cezar, pregnantă bunăoară în piesa electronică *Studii atemporale* (1980), prin etosul sugerat de practicile incantatorii orientale, dar existând și în straturile subterane ale folclorului românesc, prin insistența pe “arhetipuri” în accepțiunea de modele simple (acordul major), pe sunete naturale sau de alură “cosmică”¹⁹⁹.

În prim-planul generației sale datorită unui mare talent componistic, Liviu Glodeanu rămâne, și după dispariția sa timpurie, un muzician mereu supus discuțiilor în muzicologia românească, din păcate încă prea puțin cântat. Stilul său a fost descris - cu binevenita prelungire în semantic - de compozitorul Theodor Drăgulescu, într-o evocare postumă, ce sublinia atât maniera concentrată a expresiei, vigoarea și dinamismul exprimării, dar și preocuparea pentru structură (pentru procedee ca extensie, comprimare, translare), într-o foarte clară gândire constructivă, un raționalism ce ordonează un conținut clocotitor. “*Structuralismul muzicii lui Glodeanu respiră adânc sub stratul modal; el se trădează ca atare în blocurile sonore de o personalitate pregnantă, blocuri ce alternează, se repetă, apar apoi dispar în frământările melodice care conturează intervale caracteristice, în sfârșit, în formațiunile rezultând din imitații polifone.*”²⁰⁰

¹⁹⁸ V. Dan Scurtulescu, “Corneliu Dan Georgescu, Portrait,” *Muzica* 11/ 1982: 35-49.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Theodor Drăgulescu, „Liviu Glodeanu,” *Muzica* 2 /1996: 144.

Majoritatea atributelor stilistice ale lucrărilor lui Glodeanu derivă din transfigurarea de modele folclorice românești în substanțe compacte, generalizatoare, într-un context muzical plasat manifest în avangarda perioadei respective. În general, el evită orice relație tonală de tip tradițional, optând pentru o practică serial-modală. Pe de altă parte, cultivând muzica repetitivă, intenționează să configureze sonor arhaicul cu rezonanțe incantatorii. Iată câteva trăsături, așa cum sunt sintetizate de Th. Drăgulescu: materialul tematic lapidar este alcătuit din puține sunete (aparținând unor scări hexatonice, pentatonice și prepentatonice), în contururi melodice “stâncoase”, de o anumită asprime. Aceasta se observă și în armonie, ce rezultă din “ciocnirile” și acumulările polifonice ale vocilor, dat fiind primatul scriiturii de tip contrapunctic. Glodeanu își poate construi discursul din imitații, canoane, contrapuncte complexe, amplificări și comprimări etc., poate folosi o formă amplă de pasacalie într-o piesă corală de mici dimensiuni, sau o formă de invențiune în construcția unei piese concertante. Ancestralul folcloric reprezintă o dominantă și a sistemului ritmic – cu formule telurice, viguroase, adesea derivând din dansul popular românesc, cu un anume puls frenetic. De asemenea, și componenta timbrală a muzicii lui Glodeanu poate evoca instrumente populare (un cvartet de corni poate sugera sonorități de buciom).

Cerebralitatea, gustul pentru simetrie și pentru șlefuirea rafinată a construcțiilor sonore din majoritatea pieselor (îndeosebi instrumentale) îl apropie pe Glodeanu de o filieră weberniană a “muzicii noi”. Pe de altă parte, în opera sa *Zamolxe* (1969)²⁰¹ se simte o anumită afinitate cu expresionismul, deși mai degrabă cu acea accepțiune stravinskiană din *Sacre du printemps* decât cu aceea schönbergiană. (Predilecția pentru antichitate, pentru sensurile complexe ale eroilor mitologici, se observă și în poemul pentru voce și orchestră *Ulise*, 1968). Această afirmație se justifică și prin subiectul ales, ancorat în arhaismul dac, în tradițiile pre-creștine ale acelor strămoși ai poporului român. Evocarea acestora este posibilă, la Glodeanu, prin extragerea substanței melodice dintr-un mod de 5 sunete (folosit pe dimensiunile orizontală-verticală), prin insistența pe unison și eterofonie în momentele incantatorii (de ritual). Se întrevade aici experiența anterioară a compozitorului, în lucrări vocal-simfonice descinse stilistic din folclorul românesc, de asemenea ancorarea certă în avangarda muzicală a timpului său (bunăoară prin anumite tipuri de clustere, prin “pânze” sonore coloristice riguros construite melodic, dar aleatoare ca desfășurare în timp²⁰²).

²⁰¹ Operă pe libret propriu, după piesa de teatru a lui Lucian Blaga, despre figura mitică și mistică a zeului dac, *Zamolxe: Ritual păgân, Exorație, Oprobiul, Conjurație, Ritual pentru Zamolxe*.

²⁰² V. Mihai Moldovan: „Liviu Glodeanu – *Zamolxe*,” *Muzica* 6/1970: 6-10.

Exemplul nr. 24: L. Glodeanu, Zamolxe

Mag. *ra - re* *un gal de ne - cre - di*

S. *ra - re* *un gal de ne - cre - di*

A. *ra - re* *un gal de ne - cre - di*

T. *ra - re* *un gal de ne - cre - di*

B. *ra - re* *un gal de ne - cre - di*

Vni I *ra - re* *un gal de ne - cre - di*

Vni II *ra - re* *un gal de ne - cre - di*

Vle *ra - re* *un gal de ne - cre - di*

Vlc *ra - re* *un gal de ne - cre - di*

Cb *ra - re* *un gal de ne - cre - di*

Mag. *gal com - ple - t* *cu* *pa - reu* *ser* *pe* *de* *de* *de*

S. *gal com - ple - t* *cu* *pa - reu* *ser* *pe* *de* *de* *de*

A. *gal com - ple - t* *cu* *pa - reu* *ser* *pe* *de* *de* *de*

T. *gal com - ple - t* *cu* *pa - reu* *ser* *pe* *de* *de* *de*

B. *gal com - ple - t* *cu* *pa - reu* *ser* *pe* *de* *de* *de*

Vni I *gal com - ple - t* *cu* *pa - reu* *ser* *pe* *de* *de* *de*

Vni II *gal com - ple - t* *cu* *pa - reu* *ser* *pe* *de* *de* *de*

Vle *gal com - ple - t* *cu* *pa - reu* *ser* *pe* *de* *de* *de*

Vlc *gal com - ple - t* *cu* *pa - reu* *ser* *pe* *de* *de* *de*

Cb *gal com - ple - t* *cu* *pa - reu* *ser* *pe* *de* *de* *de*

Entri - legati sempre

În multe din piesele instrumentale, raportul între surse folclorice / tehnici moderne primește diferite ipostaze: în *Invențiunile pentru cvintet de suflători și percuție*, compuse în plină epocă “serială” a compoziției românești (1963), concepția abstractă a compozitorului se manifestă prin “*serializarea intervalelor din anumite cântece populare, citatul folcloric rămânând substratul latent din care, prin reinterpretare numerică a intervalelor, se obține o nouă matrice sonoră; utilizarea diferitelor raporturi numerice prestabilite (seria lui Fibonacci, seria numerelor prime, a numerelor naturale ș.a.); folosirea unor grupări de <microformule> melodice de proveniență folclorică, mici tronsoane de mod, de cântec și care, reunite în mod diferit ori cu transformări ritmice, intervalice etc., formează un <corpus sonor> de mare complexitate; (...) axiomatica muzicală, teoria grupurilor, a clasei de compoziții ș.a.*”²⁰³.

O anume similaritate a preocupărilor este vizibilă în creația lui Mihai Moldovan, cel puțin pentru aceiași ani ‘60, în sinteza elementului popular românesc (transilvănean, mai precis) cu modele de gândire extrase din muzica unui Messiaen sau Webern. Mai târziu, stilul său se va schimba prin preferința pentru materialul melodic și armonic fie de sorginte pentatonică, fie dedus din rezonanța naturală a sunetului, sau prin libertatea formală a urmăririi spontane a unui text poetic (aleatorism, cu eventuale elemente de teatru instrumental). Oricum, titlurile sunt ele însele sugestive pentru configurarea sferei expresive în care Mihai Moldovan se exprimă, fie că este vorba de piese simfonice, camerale, vocale sau corale: *Spații și timpuri mioritice, Vitralii, Scoarțe, Tulnice, Obârșii, Proverbe și ghicitori, Cântece străbune, Bocete, Rituale, Texturi* etc. Zona predilectă rămâne concentrarea la esență a structurilor folclorice – din punct de timbral un exemplu sugestiv fiind, în *Tulnice*, “*jocul aleatoriu al străvechilor instrumente populare ce dau titlul piesei, în dificultățile lor de acordaj ducând la suprapuneri stranii pentru urechile deprinse cu un <clavecin bine temperat>*”²⁰⁴. Sistematizarea ritmică din muzica sa alătură moduri de valori (de tip Messiaen), extrase din șirul lui Fibonacci sau cel al numerelor prime, de pendularea între rubato și giusto (“versante” regăsite și în folclorul românesc) sau între static (pe pedale, clustere) și pulsatoriu-stravinskian. Toate aceste procedee alternează sau sunt combinate în funcție de necesitatea expresivă a unei stări incantatorii sau a unui colorit arhaic, a conceperii unei muzici abstracte, “pure” sau dinamic-dansantă.

²⁰³ Petre-Marcel Vârlan: “Procedee componistice în *Invențiunile pentru suflători și percuție* de Liviu Glodeanu,” *Muzica* 3/1994: 4-5. Pe aceeași temă, v. și Dora Cojocaru, “Liviu Glodeanu – *Invențiuni pentru cvintet de suflători și percuție*,” *Muzica* 3/1991: 59-69.

²⁰⁴ Costin Cazaban, „Mihai Moldovan – Tulnice,” *Muzica* 7/1972: 11. Pentru alte definiții analitice și stilistice ale muzicii lui Moldovan, v. și Liana Alexandra, “Mihai Moldovan-Portrait,” *Muzica* 6/ 1985: 44-49; Olguța Lupu, “Mihai Moldovan – forme de organizare în discursul simfonic,” *Muzica* 2/1998: 16-32.

Exemplul nr. 25: M. Moldovan, Vitralii

The musical score is divided into three systems. The first system features woodwinds: Fl. picc., Fl., and Cl., all playing melodic lines with dynamic markings of *f* and *p*. The second system features strings: Vni I & II, Vle, Vlc., and Cb., playing sustained chords with dynamic markings of *mp* and *f*. The tempo/mood is marked *gliss. lento*. The third system returns to the woodwinds, with the Fl. picc. and Cl. parts ending with a double bar line and the word *attacca* below. The Fl. part continues with a melodic line.

Spațiul ardelean determină, așadar, o comuniune “afectivă” între anumiți compozitori din aceeași generație (Glodeanu, Moldovan, George Draga, Țăranu), definită cât se poate de plastic de Anatol Vieru ca “*tandrețe ascunsă sub colțuros*”: “*S-a spus despre muzica lui Moldovan, ca și de aceea a*

tânărului Liviu Glodeanu, că are ceva din sculpturile populare în lemn; e o muzică aspră, lipsită de fast și falduri, dar plină de energie și culoare.”²⁰⁵

*

O altă zonă folclorică reflectată muzical de câțiva compozitori este cea denumită cu un termen generic destul de vag – balcanică. Este vorba de sursa muzicii populare orășânești, constituită într-un proces îndelungat la curțile princiare din principatele române (din secolele 18-19). Aici dominau muzicile turcești și grecești în uzaj datorită domnitorilor fanarioți, un fel de “gesunkenes Kulturgut”, o tradiție care a fost asimilată și folosită de **Anton Pann**, **Paul Constantinescu**, apoi sporadic de **Theodor Grigoriu**, **Mircea Chiriac**, **Nicolae Brînduș**, **Doru Popovici**, **Adrian Iorgulescu**, **Adrian Pop** ș.a. Componenta culturii orale sud-est europene apare așadar în *Variațiuni simfonice pe un cântec de Anton Pann* (1955) de Theodor Grigoriu, cu melanjul caracteristic de caleidoscop pitoresc. Același pitoresc, deși într-un context mult diferit, traversează cantata *Domnișoara Hus* de **Nicolae Brînduș** (1968), datorat muzicalizării versurilor lui Ion Barbu (poet ce a explorat, alături de alți scriitori și filosofi ca Matei Caragiale sau Lucian Blaga, spațiul cultural balcanic, aflat la confluența meditației ascetice, de origine bizantină, cu gustul pentru etalarea moravurilor²⁰⁶). *Domnișoara Hus* reprezintă un reper semnificativ în cadrul creației lui Brînduș, aflat pe atunci într-o “fază” modală și explorând totodată procedee de avangardă ce-i vor deveni caracteristice: distribuția stereofonică a ansamblului vocal-instrumental (în scopul spațializării sunetului), libertatea acordată interpreților de a elabora propriile coduri pentru a aborda secțiunile mai mari ale lucrării (așadar soluții aleatorice)²⁰⁷.

O altă sursă literară valoroasă reprezintă punctul de plecare al uneia din operele semnate de Nicolae Brînduș: nuvela *La țigănci* de Mircea Eliade devine libret pentru opera *Arșița* (1984), muzica urmând sugestiv, acolo unde este cazul, firul fantastic al unei atmosfere balcanice. În operă apar, alături de aluzii la muzica germană romantică (de exemplu Schumann sau Wagner), “datorate” personajului central care făcuse studii muzicale în Germania, alte elemente melodico-ritmice de colorit gitan-spaniol (*Carmen* de Bizet, bunăoară) și inserții de folclor românesc ancestral. Concret, ritualul “ghicitului țigăncii”, apoi “Dansul țigăncii” (actul I, tabloul 2) se bazează pe ritmuri aksak – formule folclorice de tip balcanic, amplu dezvoltate. Rezultă o muzică incantatorie, obsesivă prin repetiție, permanent distorsionată de accente imprevizibile, din ce în ce mai tensionată, atingând o expresie paroxistică. (Aceași tehnică a generat și altă piesă a lui Nicolae Brînduș, *Rhythmodia* pentru percuție solo.)²⁰⁸ Într-un fel, deși extrem de deosebite ca proveniență melodică și stil, „Dansul țigăncii” și

²⁰⁵ Anatol Vieru, “Portret Mihai Moldovan,” *Muzica* 4/1987: 17-19.

²⁰⁶ V. și Fred Popovici, „Theodor Grigoriu”.

²⁰⁷ V. Fred Popovici, „Nicolae Brînduș, Portrait,” *Muzica* 8/1983: 38-47.

²⁰⁸ V. Anton Dogaru, „Opera *Arșița* de Nicolae Brînduș,” *Muzica* 2/1988: 15-23.

„Dansul Salomeei” din opera lui Richard Strauss frapează prin similitudinea intenției dramaturgic-muzicale.

Exemplul nr. 26: N. Brînduș, Arșița

Referirea inevitabilă la dramaturgie ne îndreptățește a deschide o paranteză în acest context, pentru a sublinia opțiunea estetică a unui compozitor modern radical asupra atât de disputatului gen al operei contemporane. Alegerea subiectului corespunde versatilității stilistice al lui Brînduș, care „reproduce” muzical într-un chip cât se poate de sugestiv pendularea între profan și sacru, zonele de realitate și vis, burlesc și gravitate. A scrie operă în anii ‘80 înseamnă, pentru acest compozitor, pe de o parte utilizarea fără prejudecăți a tradițiilor muzicale – apusene sau balcanice –, iar pe de alta, fundamentarea materialului muzical (modal) cu ajutorul logicii matematice. Însăși concepția sa declarată asupra spectacolului de operă este semnificativă: *“Opera, ca gen, există și funcționează în cadrul general al spectacolului creat și definit în cursul istoriei sale, și numai ca atare. /.../ Modernitatea nu privește cadrul și recuzita, ci este o problemă de conținut, sau, altfel zis, avem de a face, în cazul Țigăncilor, cu o <întâlnire de gradul doi> în muzeul operei, cu tot ceea ce-l constituie: recitative, voci acompaniate, momente de balet, replici vorbite sau în Sprechstimme, uverturi, interludii orchestrale etc. Modernitatea ei constă, în primul rând, în concepție, sens, construcție și elaborare. Aș mai adăuga și faptul că unii dintre instrumentiști au un rol scenic și dublează permanent*

anumite personaje. (Lucrarea ar putea fi privită și ca o sinteză între operă și teatru instrumental.)”²⁰⁹

Fără îndoială, abordarea unei anumite teme din lirica sau dramaturgia românească, în muzica cu text mai ales sau cea programatică, determină evocarea atmosferei “balcanice”. Atunci când comediile neîntrecute ale lui Ioan Luca Caragiale se transformă în libret de operă – de la *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu (1934, rev.1950) până la alte două diferite configurări ale piesei *Conu Leonida față cu reacțiunea*, una aparținând lui Matei Socor (cu același titlu, 1976), cealaltă cu titlul *Revoluția* (1991) lui Adrian Iorgulescu – compozitorul rareori poate rezista tentației “bășcăliei” transpuse muzical. Întorsături melodice “orientale”, integrarea unor fragmente de marș, romanță, vals, muzică de flașnetă, sugestia mahalalei orășânești de la sfârșitul secolului 19, toate acestea încărcate cu o funcționalitate ironică, se alătură în opera lui Iorgulescu sublinierii comicalului de limbaj din piesa lui Caragiale.²¹⁰

Toate aceste exemple nu înseamnă că apelul la piesele lui Caragiale declanșează automat folosirea folclorului muzical de sorginte balcanică: **Anatol Vieru**, în micro-operele sale *Telegrame*, *Temă cu variațiuni*, *Un pedagog de școală nouă* (1982-84) subliniază, e adevărat, o latură caustică, ironică a umorului românesc, fără a-și “colora” conținutul dramatic-muzical cu intonații balcanice.

3. Tradiții muzicale orale în genul coral

Am urmărit până acum în principal opțiuni individuale ale compozitorilor în prelucrarea tradițiilor muzicale orale – fie ele religioase sau laice, provenite din muzica bizantină sau gregoriană, din folclorul românesc sau extra-european -, încercând să exemplificăm prin unele creații semnificative pentru această perspectivă. Nu a stat în intenția noastră o clasificare pe genuri a acestor lucrări (neconsiderând-o ilustrativă pentru subiectul abordat). Însă am evitat uneori referirile la coruri, păstrându-le un loc aparte, datorat pe de o parte conotației ideologice, pe de altă parte și faptului că numeroși compozitori români s-au “specializat” în acest gen, interesându-i mai puțin sau deloc muzica instrumentală. Așadar, a consemna opțiunile lor individuale înseamnă – într-o oarecare măsură – a configura cadrul predilect de exprimare. Pe de altă parte, vom întâlni nume deja des citate până acum, de muzicieni care au abordat genuri diverse, având așadar și preocupări vocal-corale.

Nu este ușor a găsi un numitor comun creațiilor corale românești din ultimele decenii: “poate doar aplecarea, mai mult sau mai puțin evidentă, către

²⁰⁹ N.Brînduș, citat de A. Dogaru: 17-18.

²¹⁰ V. și Irinel Anghel, „De la Caragiale la metamuzică: opera <Revoluția> de Adrian Iorgulescu,“ *Muzica* 1/1992: 28-52.

*modelele modale oferite de creația populară autohtonă*²¹¹. Se continuă o tradiție veche a culturii muzicale românești, ale cărei începuturi au fost marcate de genul coral – bisericesc sau laic –, și ale cărei fundamente moderne au fost definitivare în epoca interbelică a secolului 20. Desigur, după cel de-al doilea război mondial, genul coral va fi promovat, susținut cu insistență și uneori agresivitate de autoritățile comuniste, fie în varianta a cappella, fie vocal-simfonică (oratorii, cantate). Scopul îl constituia reflectarea *“trecutului de luptă al poporului pentru libertate, cronica revoluționară a României socialiste”*.²¹² Publicațiile muzicale românești vor abunda în studii descriind producția bogată de cântece de masă, cadrul instituționalizat al festivalurilor și concursurilor pentru coruri de amatori și profesioniști, așadar fenomenul de masă posibil datorită cântării corale.

Dacă în țările cu o îndelungă tradiție protestantă (ca Germania), formațiile corale și compozițiile dedicate lor au de asemenea o largă extindere, similitudinea cu o țară ortodoxă ca România se poate găsi la nivelul corurilor bisericești, ce au “supraviețuit” și în ultimii 50 de ani, fie continuând o veche linie a cântării monodice, netemperate, fie influențate de stilul rusesc de armonizare (tonală, modală) a melodiilor bizantine. Însă în paralel, aici se adaugă și obligația ideologică de a instrui coruri de muncitori (din fabrici) sau de țărani, spre “cântarea României”. Prin 1946-48 s-au stabilit temele preferate ale genului ce va fi productiv până la saturație: munca, reconstrucția socialistă a țării, avântul patriotic al tineretului. Va urma, până în 1989, muzica dedicată patriei, partidului, conducătorilor “mult-iubiți”, electrificării satelor, eforturilor oamenilor muncii pentru dezvoltarea industriei și agriculturii, primului plan cincinal, întrecerilor socialiste între instituții, păcii și prieteniei, educării tineretului și a copiilor (etc.).²¹³ Există o tradiție romantică a cântecului patriotic – ce reflecta, de exemplu, Revoluția din 1848 sau Unirea Principatelor Române în 1859 – mult comentată și, desigur, valorificată la maximum în ultima jumătate a secolului 20, din motive ideologice.

Alături de această uriașă cantitate de coruri scrise conform cerințelor ideologice, cu mai multă sau mai puțină inspirație²¹⁴, compozitorii se preocupă de genul coral, de asemenea în prelungirea direcției veacului al 19-lea (Porumbescu, Musicescu, Vidu, Dima) și a primei jumătăți din următorul (Kiriac, Jora, Negrea, Drăgoi). Formele simple, strofice, melosul popular sau bizantin armonizat în diverse mixturi de tonalitate cu moduri – toate acestea se vor diversifica într-un context ce include, alături de marș, madrigalul, poemul

²¹¹ Dan Buciu, „Muzica corală”, *Muzica* 9/1984: 11.

²¹² V. Petre Brâncuși, Nicolae Călinoiu, *Muzica în România socialistă* (București: Edit. Muzicală, 1973): 110.

²¹³ A enumera compozitorii ce au scris astfel de muzică nu oferă o măsură echilibrată a cantității pe care a compus-o fiecare: unii ocazional, alții în mod constant. De asemenea, calitatea diferită a corurilor patriotice – deși azi nu mai interesează pe nimeni – ar fi un alt subiect de comparații. Cine ar mai avea răbdarea să analizeze kilograme de partituri a căror soartă, legată de un context ideologic dat, era de la bun-început efemeră?

²¹⁴ În definitiv, și Șostakovici a scris imnuri comuniste, unele cu melodii admirabile. Conformarea la ideologia comunistă nu poate fi totuna cu valoarea estetică.

coral, suita corală, miniatura corală (în stil popular, lirică sau dramatică), a cappella sau cu acompaniament etc. Apoi, o direcție paralelă (inițiată din anii '60, și prin contactul compozitorilor cu extraordinarul cor de cameră *Madrigal*) va aplica tehnici de avangardă în genul coral. Iar după 1990, odată cu dispariția cântecelor comuniste, revine în prim-plan tematica religioasă (fapt deja semnalat).

Schițând doar o perspectivă inevitabil fragmentară, aceste orientări se vor defini în principal după funcționalitate și mesaj. Simplitatea (adesea simplismul) cântecelor de masă sau a unor prelucrări de folclor decurge din cerința ideologică a "accesibilității", inovațiile unei Marbe din dorința exprimării "ritualului", ale lui Niculescu din intenția transpunerii sonore a unei idei filosofice (Unu și Multiplu în *Aforisme după Heraclit*), religioase (*Invocatio, Axion*) ș.a.m.d. Concret, iată o posibilă taxinomie.²¹⁵

✓ Cântecul revoluționar, patriotic, cu melodie cantabilă, limbaj armonic (rareori cu zone polifonice) și timbral la fel de simplu. Aici se pot detecta alte subcategorii: cântecul de masă în ritm de marș (I.D. Chirescu, Matei Socor, Hilda Jerea, Anatol Vieru, Alfred Mendelsohn, Mircea Neagu, Vinicius Grefiens, Irina Odăgescu, Radu Paladi, Teodor Bratu, Gheorghe Dumitrescu, Vasile Timiș, Vasile Spătărelu, D.D. Botez, Laurențiu Profeta, Gheorghe Bazavan ș.a.); cântecul de masă în care se introduce intonația folclorică, determinând un limbaj modal, asociat cu ritmuri asimetrice (Radu Paladi găsește, bunăoară, o "*fericită corespondență între un ritm foarte variat și melosul popular*"²¹⁶); cântecul de mase liric (Sergiu Sarchizov, L. Profeta, Cristian Al. Petrescu, Felicia Donceanu);

✓ Prelucrările de folclor, uneori și de muzică psaltică (în grade diferite de originalitate la Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Gh. Bazavan, M. Neagu, Gh. Dumitrescu).

✓ Piesa corală de inspirație folclorică, al cărei punct de plecare îl constituie cântecul sau jocul popular (Tudor Jarda, Alexandru Pașcanu, Nicolae Brînduș, Dan Voiculescu, Dan Buciu, Radu Paladi, Vasile Spătărelu, Adrian Pop, Valentin Petculescu, Cr.Al. Petrescu ș.a.).

Exemplul nr. 27: R. Paladi, Dar de nuntă

Autor al unui mare număr de cântece de masă (gen în care însă nu poate fi acuzat de platitudine și de soluții banale), Radu Paladi este totodată un foarte talentat continuator al tradiției corale clasice românești. Cizelarea atentă a unui stil personal a determinat câteva lucrări de referință în piesel inspirate din folclor. În *Dar de nuntă* (1956) sunt decelabile unele idei componistice ce dau prospețime și o vervă ritmică specifică muzicii lui Paladi: linii melodice de proveniență populară, diversificate melismatic; ritmuri asimetrice, poliritmii, schimbări frecvente de măsuri, formule ostinate; armonizarea în general diatonică modală (unde apar isonuri populare, paralelisme de

²¹⁵ V. Dan Buciu, „Muzica corală,” și Doru Popovici, „Creația corală,” *Muzica* 8/1984: 11-13, 21-22.

²¹⁶ D. Popovici, „Creația corală”: 21.

cvinte sau cvarte, momente polimodale etc.); sugerarea prin vocalitate a anumitor efecte instrumentale populare etc.²¹⁷

The musical score is presented in two systems. The first system features parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor (Cor.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Violoncello (Vlc.). The vocal parts (S., A., T., B.) include lyrics in Romanian. The instrumental parts (Fl., Ob., Cl., Fg., Vni I, Vni II, Vle, Vlc.) contain various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'molto' and 'f'. The second system continues the same instrumentation, with the vocal parts having further lyrics. The instrumental parts also continue with their respective musical notations and dynamics.

²¹⁷V.și Sergiu Sarchizov, „Stil și exigență – însemnări despre creația corală a lui Radu Paladi,” *Muzica* 12/1962: 22-28.

Exemplul nr. 28: Al. Pașcanu, Chindia

Dintre piesele lui Pașcanu care au creat un stil în muzica românească pentru cor a cappella, *Chindia* (1971) rămâne probabil cea mai cunoscută și mai des cântată. Concret, inovația lui Pașcanu înseamnă prelucrarea de folclor sau crearea în stil folcloric prin redefinirea scriiturii corale, și anume “instrumentalizarea” sa. Compozitorul renunță la textul poetic, în favoarea onomatopeei cu rol de a marca sunetul și de a-i spori expresivitatea.

The musical score for "Chindia" by Al. Pașcanu is presented in two systems. Each system includes a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is marked with "1." and "2." at the beginning of each system, indicating first and second endings. The vocal parts feature a complex, rhythmic pattern of syllables: "ta ka ta ka ta ka ta ka" in the Soprano part, "ra pa ra pa" in the Alto part, "ra pa ra pa" in the Tenor part, and "bi bo bi bo" in the Bass part. The piano accompaniment consists of a steady, rhythmic pattern in the right hand and a simpler, more melodic line in the left hand. The score is written on a grand staff with four vocal staves and two piano staves.

În genul mai amplu și adeseori dramatizat al poemului coral, cu eventuale adaosuri timbrale de percuție (toacă, clopote etc.), poate fi evidentă sursa folclorică. Tot aici se remarcă o mai mare diversitate de soluții armonice, polifonice, așadar definirea unor stiluri componistice (D.D. Botez, Gh. Dumitrescu, Emil Lerescu, Hilda Jerea, L. Profeta, Vasile Timiș, Vinicius Grefiens, Felicia Donceanu, Irina Odăgescu ș.a.), atașate modalului diatonic, cromatic, chiar totalului cromatic (cu eventuale accente expresioniste, dacă textul poetic sugerează așa ceva). Există și soluția poemului bazat pe colaje – de citate populare (Alexandru Pașcanu, *Festum hibernum*, 1979) sau de frânturi de cântece de pe toate meridianele globului (Sabin Păutza, *Ofrandă copiilor lumii*, 1971). De dimensiuni mai extinse, cu o structură mai complicată, adecvată desigur îndeosebi unor formații de profesioniști, simfonia corală e mai rar abordată (*Timpul cerbilor* de Olah, 1973, *Simfonia pentru 32 de voci și percuție* de Dan Constantinescu, 1977, *Recitindu-l pe Eminescu*, 1980, de Mihai Moldovan). Majoritatea unor astfel de piese au fost scrise special pentru un ansamblu de excepție – corul de cameră *Madrigal*. Același este și cazul unor lucrări mai dificil de încadrat într-un gen anume (eventual suite corale sau scene dramatice), dedicate *Madrigalului*, în care tehnici inedite de scriitură corală au fost experimentate, ca urmare a asimilării serialismului, aleatorismului, sonorității electronice, teatrului instrumental, sunetelor nedeterminate sau microtoniilor, diferitelor efecte vocale (vorbe, șoapte, strigături, fluierături, recitări, gemete, strigăte, oftate, suspine etc.)²¹⁸. Toate acestea nu exclud sugestia provenită din muzica bizantină sau din folclor – precum în deja menționatele *Ritual pentru setea pământului* de Marbe și *Aforisme* de Niculescu, sau în: suita corală *Obârșii* de Mihai Moldovan, 1971; *Remember Hiroshima* – scene dramatice pentru recitator, cor antic, cor cântat, soliști și bandă magnetică, 1972 – de Dan Buciu; *Sabaracalina*, suită pentru cor mixt și jucării muzicale de Liviu Glodeanu, 1972; *Multisonuri mioritice – Bocete*, pentru voci feminine, instrumente de percuție și pian de Sorin Vulcu, 1975; *Flăcări și roți* – suită corală de Corneliu Cezar, 1977; *Rugul pâinii* de Irina Odăgescu, 1982 ș.a.

²¹⁸ v.și Aneta Arvinte, „Semiografia în creația corală românească contemporană,” în *Studii de muzicologie* 15 (București: Edit.Muzicală, 1980): 105-132.

Exemplul nr. 29: Dan Buciu, Remember Hiroshima

Subtitlul de „scene dramatice cu muzică” se justifică, în acest caz, prin teatralitatea ce subordonează toate elementele lucrării. Muzica urmărește vehemența textului lui Eugen Jebeleanu, când arzătoare, când rece. Însuși începutul poemului declară manifest tematica, prin citatul din finalul *Simfoniei a IX-a* de Beethoven (*Oda bucuriei*), deformat prin filtre electronice.

The image displays two systems of a musical score for the piece "Remember Hiroshima" by Dan Buciu. Each system includes vocal staves and piano accompaniment.

System 1:

- Vocal 1 (V1):** Lyrics: "De vrei să plîngi, să nu poți strînge-n brațe măcar o vi".
- Vocal 2 (V2):** A long horizontal line indicating a sustained note or breath.
- Vocal 3 (V3):** A long horizontal line indicating a sustained note or breath.
- Piano (P):** Accompaniment with chords and a melodic line in the right hand, and a bass line in the left hand.

System 2:

- Vocal 1 (V1):** Lyrics: "în mormînt măcar".
- Vocal 2 (V2):** Lyrics: "Unde fi-s prunc, Hiroshima?!"
- Vocal 3 (V3):** Lyrics: "Hiroshima, unde fi-s prunc?"
- Piano (P):** Continuation of the accompaniment, featuring a more active melodic line in the right hand.

Exemplul nr. 30: Irina Odăgescu, Rugul pâinii

Lucrarea pentru cor mixt, doi recitatori și percuție (după versuri de Ion Crânguleanu) este scrisă în 1982 și dedicată răscoalei țărănești din 1907. *“Piesa corală este, alături de Oglindire și De doi, ultima parte a unei trilogii ciclice. Este o creație amplă, a cărei scriitură foarte modernă – mai ales în pasajele aleatorice – este un rezultat firesc al expresiei emoționale extrem de densă. În centrul lucrării se află cuvintele-simbol <stâlp>, <rug> și <jertfă>. Astfel, rezultă o structură leitmotivică, care înlesnește reprezentarea Rugului pâinii și ca piesă de teatru muzical.”*²¹⁹

The musical score is for a mixed choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and percussion. It features complex polyphonic and heterophonic textures. The lyrics are in Romanian, with some parts in German. The score includes dynamic markings like 'f con furore' and 'cresc.'.

Lyrics (Romanian):

1. o nen pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne,
5. o nen pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne,
3. re - pe - de o pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne,
gu - len, brau - nen, brau - nen, brau - nen,
2. o nen pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne,
A. o nen pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne,
4. pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne,
2. și a - ră - la - țî - mi re - pe - de o pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne,
T. und dass racht ei - nen gu - len brau - nen, brau - nen, brau - nen, brau - nen,
4. pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne,
1. A - ră - la - țî - mi re - pe - de o pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne,
B. dass racht ei - nen gu - len, brau - nen, brau - nen, brau - nen,
4. și a - ră - la - țî - mi re - pe - de o pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne, pîi - ne,
und dass racht ei - nen gu - len, brau - nen, brau - nen, brau - nen,
Tamb. cresc. f

✓ Tiparul renascentist al madrigalului a fost revitalizat în muzica românească încă de la începutul secolului al 20-lea de Dimitrie Cuclin, Paul Constantinescu, apoi, în a doua jumătate a acestui secol, a primit un impuls semnificativ de la Sigismund Toduță, într-o lucrare de referință ca *Arhaisme* (1969). Combinarea de tehnici polifonice, eterofonice, omofone cu aspecte politonale sau ale unui modalism avansat – spre redarea etosului particular, descris anterior – va influența multe alte lucrări (nu doar corale). În general, madrigalul românesc pare a constitui punctul culminant al creației corale a

²¹⁹ I. Odăgescu, in *An den Rändern Europas*, Programmheft WIEN MODERN '98: 241.

cappella²²⁰, în diferite moduri de tratare: de la modal diatonic (Alexandru Pașcanu, Max Eiscovits, Vinicius Grefiensi, D.D. Botez ș.a.) spre totalul cromatic, fie păstrând funcționalitate modală, fie dodecafonic (Liviu Comes, C. Țăranu, Vieru, Olah, Glodeanu, Moldovan, H.P. Türk, V. Herman, D. Voiculescu, A. Pop, V. Spătărelu, Cr. Al. Petrescu, Ș. Nichifor, F. Donceanu, D. Constantinescu, A. Rațiu, A. Dogaru, D. Buciu, V. Timiș ș.a.). Nu lipsesc combinațiile între elemente folclorice și bizantine (Doru Popovici) sau soluții inovatoare de madrigal dramatic (Anatol Vieru, în *Scene nocturne*, 1964, serializează muzica pe baza vocalelor din textul de F. Garcia Lorca).

Exemplul nr. 31: Sigismund Toduță

ARHAISME

III 13824

Versuri de: Mihail Celarianu Muzică de: Sigismund Toduță

Salmodiando

S

Al

T

B

Doam-ne, te-am a-u-zit, te-am a-u-zit, că-n gree noa-

Doam-ne, te-am a-u-zit, te-am a-u-zit, că-n gree noa-

pte-a pte-min tu lui,

pte-a pte-min tu lui,

²²⁰ Cf. D. Popovici, "Creația corală".

III.

ATITUDINI COMONISTICE TRADIȚIONALE, MODERNE, DE AVANGARDĂ, POSTMODERNE

Centrul de greutate anunțat în paginile anterioare era reprezentat de tradițiile orale românești, cu scopul de a sugera posibile trăsături distinctive ale “muzicii noi” în România postbelică. Nu am ocolit totuși referiri la curente și tehnici de compoziție folosite aici în concordanță cu Europa vestică și cu S.U.A. Tocmai această similitudine de preocupări, de atitudine a majorității compozitorilor români cu estetica vremii, în pofida barierei informaționale, impusă în deceniile comuniste, constituie tema principală a prezentului capitol. Aceleași discuții asupra conceptelor de tradiție, modern, avangardă, postmodern – așa cum se configurează în exegeza europeană - se “prelungesc” pe teritoriu românesc. Deoarece majoritatea curentelor sau experimentelor practicate în ultimele cinci decenii se regăsesc aici, uneori cu aceeași expresie impersonală, “internațională”, alteori impregnate de diferite grade ale unei poetici autohtone.

O structurare a muzicii pe decenii, diferită în țările comuniste vis-à-vis de celelalte, ar fi la fel de nesatisfăcătoare, cum o prezintă dealtfel și Hermann Danuser în volumul citat. Schematizând, ar însemna să punem față în față anii ‘50 în vest – doctrina serială – și în est – doctrina tonală a realismului socialist. Anii ‘60 ar reprezenta pentru unii perioada postserială (“Klangkomposition”, aleatorism, teatru instrumental), iar pentru alții asimilarea și depășirea serialismului. În fine, din anii ‘70, aspectele estetice se sincronizează cu mai multă pregnanță în cele două părți ale “cortinei de fier”, fie în continuarea experimentalismului propriu avangardei, fie în începuturile postmodernismului. Dar peisajul estetic, stilistic, al mentalității comonistice, este mult mai complex decât îl arată această sumară descriere (care poate desigur continua pe linii asemănătoare în anii ‘80-‘90).

Pentru o imagine mai nuanțată, vom apela la concepte generalizatoare – chiar dacă imprecise –, precum acelea ce alcătuiesc ansamblul “muzicii noi”: modernul și avangarda, ambele definite și prin modul în care se raportează la tradiție. *“Pentru modernism, critica tradiției devine ea însăși o tradiție. (...) Pentru avangardă, pe de altă parte, critica tradiției înseamnă actul izolat, suficient sie-însuși al negației, în care comunicarea artistică este ignorată și se experimentează posibilitatea unor noi experiențe estetice, eliberate de orice conștiință istorică.”*²²¹

Trebuie remarcată totodată (cel puțin în România) modificarea în timp a sensului conceptului de “avangardă”, sinonim, pe la sfârșitul anilor ‘50-

²²¹ Danuser: 286.

începutul anilor '60, cu "muzica nouă" opusă ideologiei oficiale. Apoi, avangarda, ca „tradiție a experimentului”, se va academiza în anii '80-'90, în cazul unor compozitori care nu vor putea depăși pragul unui experiment perpetuu. Categoria modernului, pe de altă parte, cu două posibile ipostaze – moderat și radical – va oferi în mai mare măsură partituri de substanță. În acest context, experimentul nu este nicidecum exclus, ci subordonat necesității autentice de înnoire a conținutului muzical, fie că muzicienii respectivi și-au elaborat sau nu sisteme proprii de scriitură (uneori explicate teoretic).

1. Modernul moderat:

Considerațiile lui Hermann Danuser despre „modernul moderat” (concept lansat de Th.W. Adorno) în perioada din jurul și după anul 1950 se potrivesc în bună parte cu o orientare din cadrul școlii de compoziție românești: *“<Modernul moderat> nu mai rămâne limitat la un limbaj neotonal, care fusese folosit de numeroși compozitori (de la Britten la Orff) ca idiom principal al neoclasicismului în deceniile trecute, până după jumătatea secolului. În mult mai mare măsură, dodecafonismul, care doar cu un deceniu și jumătate înainte fusese considerat – în afara școlii schönbergiene - mort și lichidat, este acum prețuit în întreaga lume și, pe baza unei noi receptări a lui Berg (încă prea puțin cercetată), care tindea spre o mediere între dodecafonie și tonalitate, devine recunoscut ca o posibilă, preferată modalitate a <modernului moderat>.(...) Astfel s-a modificat bifurcarea culturii muzicale din punct de vedere istoric-componistic: dacă în prima jumătate a secolului 20 se caracteriza prin antiteza tonalitate-atonalitate (și dodecafonie), după 1950 se va manifesta prin prăpastia între un <modern moderat>, care – fie tonal fie dodecafonic – e legat de o nemijlocită relație cu tradiția, și un <modern radical>, care – dealtminteri cu o latentă legătură cu tradiția – împinge spre nou.”*²²²

Desigur, în ceea ce privește redescoperirea unor modele din secolul 20 (Berg, de exemplu), poate cel mai semnificativ pentru muzica românească rămâne acela enescian, alături de alte personalități ale muzicii franceze (Grupul celor 6). Așa cum am precizat deja în paginile dedicate figurii lui Enescu, au existat destule demersuri de preluare și dezvoltare a unor idei inedite (ca eterofonia), dar mai puține continuări stilistice propriu-zise. Totuși, în completarea unor partituri neterminate (ca *Simfoniile IV și V*²²³) de către **Pascal Bentoiu**, “exercițiul” de stil a dat naștere unor realizări remarcabile nu doar la nivel tehnic, dar mai ales în sfera estetică, expresivă, caracteristică lui Enescu. Personalitatea componistică a lui Bentoiu rămâne în general atașată de spiritul enescian, în unele lucrări și de acela bergian. Opera sa ale cărei montări au

²²² Idem: 292.

²²³ Alături de poemul simfonic *Isis* – de asemenea reconstituit de Pascal Bentoiu, sau *Capriciul românesc* pentru vioară și orchestră, refăcut de Cornel Țăranu.

cunoscut un succes repetat rămâne *Hamlet* (1969, pe libret propriu, inspirat din celebra tragedie a lui Shakespeare), unde ascultătorul poate detecta o continuitate a gândirii simfonice, dramaturgice, uneori chiar de limbaj muzical pe linia *Wozzeck-Oedip*. Argumente în acest sens ar putea fi aduse prin mixtura bine-proporționată de disonant/consonant în armonie, prin predilecția pentru pagini simfonice riguros construite (preludii, interludii, passacaglia, fuga pentru percuție²²⁴), prin recognoscibilitatea unor motive fundamentale, unor melodii cu rol de portretizare a personajelor principale sau chiar prin unele momente expresioniste. Acestea traversează și prima operă radiofonică românească, *Jertfirea Ifigeniei* (scrisă de Bentoiu în 1968, după Euripide), unde profilurile melodice dodecafonice au drept scop sugerarea nebuniei, a grotescului, a disperării.

De asemenea, structura operei comice scrisă de Bentoiu după Molière (*Amorul doctor*, 1964), prin concepția sa simfonică (forma unei simfonii în patru părți, unde fiecare parte conține câte 3 scene) optează tot pentru filiera inițiată de Berg (poate cea mai viabilă în teatrul liric al secolului 20). Dar *Amorul doctor* revigorează și o altă tradiție, aceea bufă românească (după opera lui Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă*), într-un postmodernism “avant-la-lettre”: compozitorul folosește fără prejudecăți stilistice, și doar în scopul de a crea funcționalitatea dramatică potrivită, mijloace muzicale diverse. Parodiarea unor pagini tradiționale și celebre de operă, pulsații ale unor ritmuri de dans contemporan (cha-cha...), totodată unificarea diferitelor straturi prin substanța muzicală proprie, toate acestea sunt doar exemple de realizare a unei muzici caracterizată printr-un ascuțit și fin simț al ironiei, prin “fantezie debordantă, rafinament coloristic, plasticitate melodică, abilitate teatrală”²²⁵.

Din întreaga creație a lui Bentoiu – camerală, concertantă, simfonică, de operă – se desprinde opțiunea pentru a scrie muzică în manieră personală, fără nevoia de “sistem”, cu permeabilitate la spiritul modern al epocii în care trăiește dar și cu selectivitate în alegerea mijloacelor de expresie, conform propriei afirmații că “nu înnoirea mijloacelor se situează în prim-plan, ci înnoirea expresiei însăși”²²⁶. Astfel, influențe folclorice sau din jazz colorează pe alocuri un limbaj predominant modal, cvasi-tonal, cu inserții dodecafonice, în structuri de preferință clasice sau baroce. Este interesant de observat, pe parcursul unei lucrări anume, modalitatea de “migrare” de la tonal la serial (*Simfonia I*, 1965) sau invers (*Concertul pentru vioară*, 1958).

²²⁴ V.O.L.Cosma, “Dramaturgia operei contemporane românești. *Hamlet* de Pascal Bentoiu”, în *Studii de muzicologie* 16 (București: Edit.Muzicală, 1981), 47-176.

²²⁵ V. O.L.Cosma, “Dramaturgia operei contemporane românești: *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu”, în *Studii de muzicologie* 11 (București: Edit.Muzicală, 1976), 55-111. De asemenea, v. Grigore Constantinescu, “Aspecte ale comediei muzicale românești ilustrate de opera *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu”, în *Studii de muzicologie* 10 (București: Edit.Muzicală, 1974), 142-146.

²²⁶ Citat de Ileana Ursu, în „Pascal Bentoiu, portret componistic”, *Muzica* 3 / 1993: 5.

Exemplul nr. 32: P. Bentoïu, Concertul de vioară

The image displays a musical score for a concerto by P. Bentoïu. The score is arranged in three systems. The first system includes staves for Tuba, Vno solo, Vni I and II, Vle, Vlc, and Cb. The second system includes staves for Tuba, Vno solo, Vni I and II, Vle, Vlc, and Cb. The third system includes staves for Cl. basso, Tuba, Vno solo, Vni I and II, Vle, Vlc, and Cb. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pizz.', 'sempre pizz.', 'mp espress.', and 'pizz.'.

Sau, pur și simplu, decizia de a verifica dacă se mai poate scrie tonal se transformă într-o “replică” posibilă la *Cvartetul disonanțelor* de Mozart: *Cvartetul consonanțelor* (1973, al doilea din cele șase). “Am vrut să verific dacă într-adevăr nu se mai poate scrie tonal. Am scris deci tonal. Am căutat să mă conving dacă – așa cum se spune adesea – formele clasice sunt definitiv îngropate, fosilizate de mersul istoriei. Am scris deci în cele mai clasice dintre forme. Pentru a fi perfect consecvent, am adoptat o unitate de pulsație ritmică pentru toate cele patru mișcări ale lucrării mele, iar celula melodică ce se află la baza compoziției e derivată din acordurile perfecte, major și minor. Cu toate aceste constrângeri înfășurate în juru-mi ca niște odgoane, am scris un cvartet despre care ascultătorul – și numai el – trebuie să decidă dacă-i place sau nu.” (...)

provocare, nici experiment și – cred – nici manifestarea spiritului academic. Ci mai curând, rezultatul necesității interioare de a avea – în plină domnie a disonanței – un contact reînnoit cu subtilitățile consonanței. Și, de asemenea, expresia convingerii că, într-un fel sau altul, evoluția artei sunetelor va aduce inexorabil reîntronarea consonanței. Am scris cvartetul privind către viitor, stăpânit însă și de sentimentul ciudat că în zilele noastre acordurile perfecte s-ar putea dovedi – pentru unele urechi, cel puțin – la fel de iritante pe cât erau în vremea lui Mozart câteva false relații armonice.”²²⁷

Exemplul nr. 33: P. Bentoïu, Cvartetul consonanțelor

II

²²⁷ Din programul de sală al primei audiții, citat de Luminița Vartolomei, „Cvartetul consonanțelor de Pascal Bentoïu“, *Muzica* 1/1974: 12-15.

Și totuși, nu doar această atitudine îi este caracteristică lui Bentoiu; în cele opt simfonii sau în piesele camerale, în lieduri sau în concerte (dedicate pianului, viorii, violoncelului) adoptă uneori, din necesitatea rigorii constructive, proporția derivată din șirul lui Fibonacci (*Simfonia a IV-a*, 1978), propune o perspectivă asupra modalităților de scriitură modernă și tradițională (*Simfonia a V-a*, 1979): monodie, eterofonie, polifonie, armonie tonală, atonală, serială...Compozitorul poate lucra cu moduri naturale (extrase din folclor) sau cu altele cromatice, strict alcătuite din hexacorduri simetrice și tronsoane (*Simfonia a VI-a, Culori*, 1985). Temele pot deveni „gesturi” muzicale pentru ilustrarea unui univers imagistic propriu, din care nu lipsește stabilirea unor legături muzicale cu alte arte (pictura, arhitectura, poezia), iar simfonia se poate transforma în dramă, în succesiune de poeme (*Simfonia a VIII-a, Imagini*, 1987, unde se alătură „monodrame” cu personaje celebre ale literaturii europene – Eneas, Lucifer, Ariel, Faust). Imagistica planului intimist al liedului se pliază versurilor românești preferate (Eminescu, Șt. O. Iosif, Nina Cassian) și determină fie reasezarea în consonanță, în tonalitate, în cantabilitate, fie un modalism extins ce sugerează adesea folclorul românesc: „*gândirea noastră este condiționată modal. Cvarta lidică, septima mixolidică fac parte din ființa noastră românească.*”²²⁸

Iată doar câteva priviri fugitive în interiorul unei creații ce oscilează, periodic, între meditație, sobrietate, introvertire și prospețime, extravertire, ironie. Poate că ultimele patru cvartete de coarde (1980-82) ilustrează cel mai potrivit pluralismul expresiei și al mijloacelor, pornind de la ideea aprofundării funcțiunilor psihice principale definite de Jung: senzația (de la instaurarea sa la maxima acuitate, apoi la risipirea în inefabil), sentimentul (romantic, cu gesturi euforice, de virtuozitate), gândirea (rațiunea fiind desemnată prin constructivism atematic de tip hindemithian: Preludiu, Fugă, Postludiu) și intuiția (între certitudine și incertitudine).²²⁹

*

Gândirea muzicală și gândirea despre muzică: iată cele două aspecte ale personalității lui Bentoiu, dar și laturile distincte ale creației lui **Wilhelm Georg Berger** timp de patru decenii. Ele nu pot fi ușor dissociate în prezentarea personalității compozitorului, preocupat de definirea unui sistem propriu²³⁰. Anvergura, monumentalitatea, dimensiunile impresionante ale ansamblului creației marchează locul particular al lui W.G. Berger în contemporaneitate. Pentru argumentarea acestuia pot fi aduse câteva argumente: complexitatea modului de gândire, competența în toate direcțiile abordate, preocuparea constantă pentru sistematizare, ordine, armonie. Gruparea în cicluri de compoziții (de exemplu în cadrul celor 24 de simfonii), în cicluri de lucrări

²²⁸ Bentoiu, citat de Anton Dogaru în „Ciclul vocal *Flăcări de sânge* de Pascal Bentoiu,“ *Muzica* 8/ 1975: 7-9.

²²⁹ V.Ileana Ursu, “Pascal Bentoiu...”.

²³⁰ După cum am observat deja în paginile dedicate conceptelor sale teoretice.

teoretice (cca 15 volume orientate în funcție de subiect spre muzica simfonică, de cameră, estetica sonatei sau teoria compoziției din diverse epoci), spre epuizarea unei anume problematici, ne lasă să întrevădem echilibrul componentelor unui sistem.

Domeniile predilecte de exprimare ale compozitorului sunt cel simfonic, cameral (cu aspecte multiple, de la piesa pentru instrument solo la cvartetul de coarde – cu 21 de opusuri – sau la lucrări cu formație variabilă), concertant și vocal-sinfonic. (Ușor de dedus din această enumerare: absența operei). Pe de o parte, simfonia, concertul, cvartetul de coarde sunt trei lumi distincte (studiate de compozitor și teoretic, în evoluția lor istorică), pe de alta muzica pentru orgă și cea vocal-sinfonică (Oratorii, Misse, Recviem) dezvăluie dimensiunea profund religioasă.

Un alt atribut esențial al creației lui Berger îl constituie unitatea sa, provenită din sinteza operată între fundamentele muzicii baroce, clasice (a formelor muzicale omofone și polifone respective) și actualitatea limbajului modal. Acest modalism propriu (analizat în pagini anterioare) înseamnă deschiderea spre diverse orientări ale secolului 20, finalizată într-o adevărată gramatică generativă. Există tentația de a-i găsi filiații cu Hindemith sau Messiaen, cu serialismul (în modurile integral cromatice sau în cele patru forme de prelucrare ale unui mod) sau cu Bartók (în construirea sistemului modal pornind de la șirul lui Fibonacci, de la proporția de aur). Aceste filiații reflectă ancorarea fără echivoc în contemporaneitate, în gândirea combinatorică, logică a secolului 20. Totodată, un ethos modal specific se desprinde din compozițiile lui Berger, datorită maleabilității sistemului său „fibonacci”, în funcție de echilibrul disonanță / consonanță, de ideea că muzica trebuie să „consune” (chiar dacă se bazează pe legi stricte de organizare), și de controlul percepției psihologice.

Cât despre tipurile arhitectonice folosite în organizarea muzicală, ilustrează unitatea în diversitate, iar profunda asimilare a tradiției structurale a secolelor 17-18-19 determină combinații de forme fixe și improvizatorice. Iese în evidență permanent aspectul monumental al discursului – arcuit pe suprafețe ample -, bunăoară în *Sonata pentru vioară solo* (1964, distinsă cu Premiul de compoziție „Prince Rainier III de Monaco”).

Exemplul nr. 34: W.G.Berger, Sonata de vioară solo

Formele utilizate în Sonată dezvăluie același echilibru între rigoare și libertate ca acela observat în limbajul modal. În prima parte, *Ballata*, principii ale formei de sonată se asociază unei muzici cvasi-improvizatorice, secțiunile nefiind strict delimitate, iar suprafețele dezvoltătoare împletindu-se cu cele expozitive. A doua parte, *Toccata*, afirmă o tipologie a intermediului motoric într-un Presto scânteietor. Titlul părții a treia, *Improvvisazione*, este elocvent în sine pentru a descrie libertatea discursului muzical, precedând complexitatea structurală din final, *Fuga*, la trei voci reale. Dacă adăugăm bogăția substanței muzicale, relația între tonul epic și desfășurarea liberă, pe de o parte, și economia de mijloace, rigoarea clasică, pe de alta, am putea defini o lucrare întru totul caracteristică stilului bergerian.

SONATA

PENTRU VIOLINĂ SOLO

I BALLATA

Allegro, molto rubato, epico $\text{♩} = 116-132$

WILHELM C. BERGER
1964

The musical score is written for violin in 4/4 time. It features several performance instructions and dynamics throughout the piece:

- IV solo voce** (mezzo voce) *espress.*
- più p*
- f* *ardente*
- mp*
- p* *giocoso*
- mf* *lirico*
- f* *parlando*
- dim. poco a poco*
- pp* *quasi flautando*
- ord.*
- ff*

Pieseale pentru orgă ale lui Berger reprezintă un univers distinct, oferindu-i un loc privilegiat în rândul compozitorilor români. O bogată literatură de *Fantezii*, *Sonate*, *Concerte* solo sau cu orchestră, *Magnificat* pentru orgă solo, *Orgelmesse*, *Glossa Toccata*, *Litania*, *Parabola*, *Allegoria modalis*, *Antifonia choralis* (etc.) reflectă originea germană și tradiția luterană a compozitorului. Bunăoară, se observă în grupajul de piese ample de orgă alcătuit din *Fantasia choralis con ricercari*, *Fantasia modalis con ricercari* și *Fantasia con ricercari* (1985-87) construcția bazată pe forme libere și pe investigarea procedeelor polifonice din ricercarul, fantezia specifice secolelor 16-18).

Exemplul nr. 35: W.G. Berger, Fantasia con ricercari

Aici, unitatea și expresia contemporană a muzicii se datorează edificiului modal propriu lui Berger, la nivelul materialului muzical, iar contrastul apare prin tratarea diversă a orgii (înregistrare, de exemplu). Există mai multe tipuri de scriitură – tipul

motoric, tipul coralului integral cromatic, tipul contrapunctic (eventual fugato) – care determină înlănțuirea secțiunilor. Ritmul pulsatoriu evocă alte aspecte baroce.



Cvartetele de coarde (în număr de 21), lucrările vocal-simfonice, concertele și simfoniile lui Berger reflectă, în proporții variabile, atât temeinica legătură cu cultura muzicală vest-europeană, cu tradiția acesteia, dar și totodată imposibilitatea de a le califica printr-un termen stilistic precis, schematic, atotcuprinzător - în nici un caz prin neoclasicism sau neobaroc. (De aceea, a-l integra pe W.G. Berger în conceptul generic de „modern moderat” pare a rămâne singura opțiune posibilă.) Iată de pildă ansamblul simfoniilor, grupate în cicluri de câte trei, patru sau șase lucrări, concepute astfel, încât să epuizeze o anumită problematică (poetică, filosofică). Din această cauză, titlurile simfoniilor sugerează un anumit tip de programatism, fie legat de poezii, texte literare (Eminescu, Schiller ș.a.), fie de categorii estetice, de genuri muzicale cu care simfonia poate interfera.²³¹

În pofida cantității impresionante de lucrări, nici un tipar formal nu se repetă, doar primele simfonii păstrează raporturi evidente cu canoanele genului romantic. Așadar, diversitatea arhitecturală se datorează unor soluții de investigare a unei forme ample de sonată la nivelul celor 3 mișcări componente ale unei simfonii, sau a succesiunii de structuri baroce, de forme miniaturale (12 într-o lucrare), a facturii combinatorice complexe (în cadrul unei forme de sonată se integrează o fugă, sau un scherzo), de structuri declamatorice provenite din universul vocal etc. Ceea ce se detașează din concepția arhitecturală a lui Berger este în primul rând spiritul inovator în

²³¹ Șirul simfoniilor începe din 1960, și conține: I. *Lirica*, II. *Epica*, III. *Dramatica*, IV. *Tragica*, V. *Muzica solemnă*, VI. *Armonia*, VII. *Energia*, VIII. *Luceafărul* (după Eminescu), IX. *Fantasia*, X. *Credo*, XI. *Sarmisegetusa*, XII. *La steaua* (Eminescu), XIII. *Sinfonia solemnă*, XIV. *BACH*, XV. *Metamorfoze*, XVI. *De ce* (Goethe), XVII. *Și dacă* (Eminescu), XVIII., XIX. *Anul 1918*, *Cânturi transilvane*, XX. *Cânturi infinite*, XXI. *Către bucurie* (Schiller), XXII. *Monolog*, XXIII. *Dialog*, XXIV. *Parabola*.

redimensionarea tiparelor tradiției, apoi complexitatea formelor unde se îmbină rigoarea cu fluiditatea, tendința de asamblare a unor suprafețe ample prin intermediul sonatei, de interferențe, combinații de diferite forme, predominanța principiului variațional în care se contopesc tipuri omofone și contrapunctice.²³²

Metamorfoza limbajului melodic-armonic, pe parcursul a trei decenii de scriitură simfonică, parcurge etape tonal-modale, seriale, pentru a ajunge la organizarea proprie, fibonacciană. În 1969, în *Simfonia a 6-a*, Berger aplică teoria modurilor proporționale, în sinteză cu tehnica serială, apoi *Simfonia a 7-a* va reprezenta o etapă semnificativă pentru implicarea principiilor matematice la nivelul tematicii și a arhitecturii. Transformările se văd și în melodică, în construirea temelor: de la expresivitate lirică, fluidă, pe o filieră postromantică, expresionistă (Franck, Mahler, Hindemith, Șostakovici), la totalul cromatic (organizat pe baze modale), adică la desfășurări intervalice extinse, obținute prin salturi, nonrepetări motivice, toate acestea în frecvente schimbări metrice. Rigurozitatea armoniei se datorează coralurilor, acele „*secțiuni omofono-contrapunctice, cu aspect de blocuri sonore de durate restrânse*.”²³³ Coralul îndeplinește funcții variate: apare ca un monolit, pentru contrast într-un context dat; prelungește o ambianță dată sau preia funcții de travaliu tematic; reprezintă o temă importantă în construcția formală sau acompaniază o temă etc. Tipurile diverse de coral depind de numărul de voci, de varietatea texturii, mobilitatea ritmică, și includ coralul melodic, armonic, contrapunctat, eterofonizat, plan și dialogat.

Faptul că Berger „*nu recunoaște apartenența la nici un curent al muzicii moderne*”²³⁴, ceea ce desigur nu-i exclude în nici un caz modernitatea, se cumulează cu lipsa sa de prejudecăți în redimensionarea unor aspecte ale tradiției. Bunăoară, a 21-a simfonie (1988), *Către bucurie*, cu subtitlul *Reflexii orchestrale despre patru strofe încredințate corului*, pornește de la *Oda* lui Schiller, ca o revenire contemporană (pur orchestrală) asupra acelor versuri atât de celebre și datorită finalului din *Simfonia a 9-a* de Beethoven. Cele patru strofe alese din poezia lui Schiller înseamnă realizarea a tot atâtea scene orchestrale, așadar *Simfonia* conține patru părți distincte, grupate în două blocuri monumentale. În cadrul acestora, migrația temelor este evidentă, favorizând unitatea materialului: *Intrada* (cu diferite expoziții și subiecte) are o formă strofică în care cele trei strofe expun trei teme principale, preluate în partea a doua, *Fantasia quasi una Passacaglia*. Aceasta, construită pe principiile unei forme de sonată, echivalează repriza cu trecerea spre mișcarea următoare, *Proposta con ricapitolazioni*, o amplă rememorare tematică, pregătind *Fuga* finală.

Fără îndoială, unitatea de stil a întregii creații a lui Berger se datorează și constanței utilizării (totuși, deloc „mecanicistă”) a coralurilor integral cromatice,

²³² Pentru o analiză detaliată a primelor zece simfonii de Berger, v. Octavian Lazăr Cosma, „Simfoniile lui W.G. Berger – Considerații stilistice”, în *Studii de muzicologie* 14 (București: Edit. Muzicală, 1979), 27-104.

²³³ O.L. Cosma, “Simfoniile lui W.G. Berger”, 68.

²³⁴ Ibidem, 103.

construite pe moduri de 12 sunete, complexității polifonice a scriiturii și unei anumite expresivități elevate a conținutului ideatic.

*

Colegi de generație, Bentoiu, Berger, Capoianu, Beloiu, Grigoriu pot fi priviți ca o grupare estetică unitară nu atât prin manifeste declarate în comun, ci printr-o afinitate a preocupărilor: fundamentarea solidă a tehnicii componistice și a structurilor utilizate, recuperarea anumitor aspecte ale tradiției vest-europene, traviul cu moduri, cu totalul cromatic. Creația lui **Theodor Grigoriu** a constituit deja subiect al paginilor anterioare, rămânând aici de completat un aspect „tehnic” care nu se leagă neapărat de concepția asupra ethosului modal, dar desigur interferează cu aceasta. Este vorba de un tip de scriitură orchestrală, definită drept „tehnica fasciculelor sonore” care derivă din ideea de ison, din pedalele orchestrale ale clasicilor sau din scriitura lui Schönberg (cele *Cinci piese pentru orchestră* op.16). Folosite în mod novator în oratoriul *Canti per Europa* (1976), suită de patru fresce, fasciculele sonore definesc o factură orchestrală a liniilor continue și întrerupte care se suprapun, „linii” însemnând melodii, contrapunctări, ostinati, complexe armonice, dinamice, coloristice.

Preocuparea pentru orchestrația rafinată, inedită deși menținută în prelungirea unei tradiții renumite în acest sens, le este de asemenea comună celor citați mai sus. **Nicolae Beloiu** a predat timp de decenii teoria instrumentelor și orchestrație la Conservatorul bucureștean, investigarea diferitelor stiluri orchestrale reflectându-se desigur în propria-i creație, axată pe genurile simfonic și cameral. Bunăoară, *Simfonia I* (1967, distinsă cu Marele Premiu al concursului de compoziție *Reine Elisabeth*, Bruxelles, 1969) necesită un aparat supradimensionat, generează dificultăți de interpretare pe care compozitorul însuși le compară cu cele din partituri de Carl Amadeus Hartmann.²³⁵ Pe de altă parte, în *Simfonia a II-a* (1976), principiul dominant este acela al sublinierii individualității fiecărui instrument (nu există dublaje orchestrale). Iar piesa simfonică *Clopotele Albei-Iulia* (1978) își justifică titlul programatic prin semnificația acordată clopotelor (cu rezonanțe evocatoare), subliniată de amplasarea spațială netradițională a grupelor instrumentale (coarde, alămuri, percuție).

Viziunea muzicală are permanente interferențe cu arhitectura (compozitorul având și studii de arhitectură, de matematică), în stabilirea proporțiilor, simetriilor, chiar a unei imagini grafice a arcuirii discursului. Triada conceptuală ce fundamentează stilul lui Beloiu este, dealtminteri, alcătuită din substanța sonoră – mulajul arhitectonic – configurația orchestrală. În ceea ce privește substanța, compozitorul dezvoltă totalul cromatic axat

²³⁵ V. interviul realizat de Monica Cengher: “Nicolae Beloiu – rigoarea fanteziei”, *Muzica* 2/1997: 64-71.

bipolar pe intervalica de cvinte/ cvarte sau terțe mari /mici, melodica provenind din moduri octaviante / nonoctaviante.²³⁶

Cu totalul cromatic lucrează uneori și **Dumitru Capoianu**, această afirmație neputând descrie decât extrem de vag limbajul unui compozitor. Cu atât mai mult în cazul lui Capoianu, muzician nonconformist, spirit ironic ce abordează la fel de convingător dodecafonicul și jazz-ul simfonic. Autor a numeroase muzici de film și de teatru, una din preferințele sale se îndreaptă spre mișcare, ritmică pregnantă, adesea dedusă din jazz, spre culoare orchestrală strălucitoare. În acest sens, simptomatică este cea mai renumită și des cântată piesă a sa, *Variațiunile cinematografice* (1966), o „falsă simfonie”²³⁷ ce arată contactul permanent cu muzica de film.

Exemplul nr. 36: D. Capoianu, *Variațiunile cinematografice*

²³⁶ V. Ștefan Mangoianu: „La o distincție” și „Compozitorii despre creația lor: Nicolae Beloiu, *Simfonia*,” *Muzica* 5 /1970: 7-10, 10-14.

²³⁷ Cf. Mihai Moldovan, prezentarea discului Electrecord, ECE-0390.

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony or concert piece. It features multiple staves for various instruments, including Flutes (Fl. solo), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Ba.), Horns (Hr.), Trumpets (Tr.), Trombones (Tbn.), Tuba (Tuba), Percussion (Perc.), and Strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The score is written in a complex, rhythmic style with many notes and rests, indicating a fast and intricate piece. The page number 17 is visible at the bottom right.

Cele patru secțiuni distincte debutează cu o construcție echilibrată, în tradiția europeană simfonică, urmează „quasi una toccata”, cu o ritmică trepidantă și derulare în mare viteză a imaginilor sonore; partea a treia investighează aspectul cameral, pentru ca finalul să reușească o inedită sinteză între fugă și jazz – cha-cha, fox. Rezultă un univers caleidoscopic, divers colorat, accesibilitatea sa și succesul de public nedatorându-se în nici un caz soluțiilor componistice facile.

Într-o zonă expresivă cu totul diferită se plasează unele din piesele camerale semnate de Capoianu, sau Cantata *Ca să faci portretul unei păsări* (1968), *Chemări '77* pentru orchestră mare (1977), oratoriul *Flăcări de sânge*

(1984)²³⁸. Conținutul muzical se bazează aici pe felurite tehnici avansate, de la aplicarea muzicală a unor proporții fibonacciene (în ritm, armonie, melodie) la formule melodice de tip Messiaen, de la armonie atonală (pe alocuri serială) la succesiuni sau suprapuneri de cvarte, în structuri modale de unde nu lipsește coloritul românesc (eventual cvarta lidică). La acestea se adaugă preferința pentru rigoarea contrapunctică, eventual a canonului.

Iată pluralitatea opțiunilor unui compozitor ce nu-și pierde dezinvoltura în piese abstracte, clar afiliate „muzicii noi” (precum Trio-ul *Arcuri* pentru violă, violoncel și pian, 1982), în music-hall (*Povestea soldățelului de plumb*, 1982), în genul vocal-simfonic (din care amintim doar tenta postmodernă a *Valsurilor „ignobles et pas sentimentales”*, 1986) sau în lucrări pentru chitară.

*

Integrarea jazz-ului în muzica simfonică românească a anilor ‘60 (și în deceniul următor), ca una din posibilele trăsături definitorii ale modernului moderat românesc - întâlnită pasager la Bentoiu și Capoianu -, rămâne o trăsătură predilectă pentru mai vârstnicul lor coleg, **Dumitru Bughici**. El intenționează anumite simbioze între muzica simfonică și jazz, între forma rapsodică a lui Gershwin și pătrunderea tehnicii seriale sau punctualiste în muzica formației camerale de jazz. În a treia sa Simfonie, *Ecouri de jazz* (1965-66), titlul anunță deja urmărirea sugestiei provenite din jazz – ca punct de plecare intonațional și ritmic, ce va corespunde intențiilor autorului de a „pătrunde în sâmburele ascuns al structurii, în truda de a scoate la iveală esențialul”.²³⁹ Asimilarea jazz-ului este posibilă – la Bughici – și în muzica de cameră (*Cvartetul de coarde nr.5*), fie prin citat, fie prin prelucrarea unor genuri ca foxtrot, blues, slow în formule clasice (ale sonatei, de exemplu). Unele pagini concertante (*Concerto de jazz pentru orchestră*, „*Melodie-ritm-culoare*” – *Fantezie simfonică în ritm de jazz*, *Concert de jazz pentru trompetă și orchestră*) pot oferi, la rândul lor, soluții de mixare a unor principii de forme tradiționale cu arta improvizăției (bunăoară modul de acomodare a jazzului la structura pasacaliei).²⁴⁰ Totodată, compozitorul nu exclude dodecafoniismul sau aleatorismul, în măsura în care îi folosesc, la un moment dat.

Accesibilitatea unui “modern moderat” îl caracterizează și pe **Vasile Timiș**. Dacă în creația sa corală predomină orientarea spre consonanță tonal-

²³⁸ Acest oratoriu nu s-a putut cânta mult timp, din cauza textului poetului Eugen Jebeleanu care totuși a trecut escamotat la cenzură, în cazul publicării partiturii. Există apoi cauze muzicale ce au îngreunat interpretarea publică a oratorului, nu tocmai supus ideologiei oficiale: muzica este construită pe primele patru sunete din *Dies irae*, concluzia este o pagină lirică conținând rugăciunea *Tatăl nostru*. V. Mihai Cosma: “Dumitru Capoianu, *Flăcări de sânge*,” *Muzica* 2/1991: 12-20, și Ruxandra Arzoiu: “Interviu cu Dumitru Capoianu,” *Muzica* 2/1993: 145-147.

²³⁹ Mihai Moldovan, prezentarea discului Electrecord ECE 0390.

²⁴⁰ Trebuie precizată aici preocuparea teoretică a lui D. Bughici pentru studiul formelor și genurilor tradiționale: este autorul unui *Dicționar de forme și genuri muzicale* (București, Edit. Muzicală, 1978), util mai ales în scopuri didactice. Pentru configurarea integrală a profilului său componistic, v. Cristina Sârbu: “Dumitru Bughici, Portrait,” *Muzica* 6 / 1983: 37-48.

modală, în piesele instrumentale (de cameră, concerte, lucrări simfonice) se observă mutații stilistice, datorită contactului autorului cu diferite curente ale muzicii noi. Mă refer, concret, la o sinteză ce cuprinde, bunăoară, tehnici practicate intens în compoziția românească a anilor '70 – isoane, heterofonii, aleatorism controlat, caracter modal autohton, chiar și procedee ale muzicii electronice. Dodecafonicul devine un mijloc de ordonare a structurilor melodico-armonice în numeroase piese, fie pasager, asociat modalului, fie chiar motor generator al lucrării: porțiuni seriale sunt detectabile în *Simfonia de cameră* (1981), *Concertul pentru vioară și orchestră* (1993) sau *Concertul pentru pian și orchestră* (1995) etc. Aleatorismul îl interesează, la un moment dat, pe Vasile Timiș, în partitura sa simfonică cea mai cunoscută și apreciată, dacă menționăm premiul de compoziție “Reine Marie-José” ce i s-a acordat la Geneva în 1980: *Fantasme*, Jocuri polifonice pentru 18 instrumente de suflat.

Însă modernitatea spre care se îndreaptă consecvent compozitorul (și anume renunțarea la funcționalismul clasico-romantic) dezvăluie o predilecție pentru alte zone creatoare evidente ca surse: Bartók, Hindemith, Enescu, Stravinski. De la modele similare pornește și un coleg mai tânăr al lui Timiș, **George Draga**. L-am menționat deja în contextul compozitorilor transilvăni ce au integrat în muzica lor folclorul specific zonei natale. Alături de această trăsătură specifică, lucrările lui Draga relevă și asimilarea scriiturii serial-modale (în *Uvertura de concert nr.1*, 1970), a celei eterofonice de asemenea (*Eterofonii* pentru 10 instrumentiști, 1969). Ulterior, deși va apela consecvent la procedee matematice (șirul lui Fibonacci în generarea ritmurilor), Draga își va declara opțiunea în primul rând pentru afectivitatea muzicii, considerând dodecafonismul drept opac, incolor.²⁴¹

Numeroase alte exemple de compozitori născuți în anii '20-'30 ai secolului 20 și care optează pentru orientarea modern-moderată pot fi adăugate aici. Un compozitor și pianist actualmente mai puțin cunoscut (s-a stins prematur din viață), **Ștefan Mangoianu** a scris inițial muzică pentru balet și euritmie, piese devenite apoi lucrări pentru pian ce păstrează atât vitalitatea ritmică, cât și originalitate coloristică; totodată, dezvăluie investigarea profundă a folclorului (în *Bacanala*, *Buciumata*, *Muierească*, *Burlesca*, *Jocul din Oaș* etc.²⁴²).

Carmen Petra-Basacopol are un loc bine definit în cadrul generației sale, fie doar și printr-o particularitate timbrală: de numele ei se leagă o bună parte a literaturii românești de concert și camerală dedicată harpei. Deși creația compozitoarei cuprinde genuri diverse – inclusiv opere, balet – menționăm aici doar această preferință a sa pentru harpă, căreia îi explorează problematica tehnică (de pildă în *Sonata pentru flaut și harpă*, 1961, distinsă cu un premiu de compoziție la Concursul Internațional de la Mannheim). Asocierea cu impresionismul este inevitabilă, dar conținutul armoniei bazată pe moduri românești particularizează stilul definitoriu pentru Carmen Petra-Basacopol.

²⁴¹ L. Dănceanu: “Cantata Stejarul românesc de George Draga,” *Muzica* 7/1984: 13-16, și “George Draga – Portrait,” *Muzica* 7/1986: 43-48.

²⁴² V. Th.Grigoriu, “Ștefan Mangoianu,” *Muzica* 5-6/ 1979: 54.

Remus Georgescu excelează în genul vocal-simfonic, într-o direcție similară cu anumite piese de Honegger, Orff sau Penderecki. Debutând în anii '60 într-o zonă a dodecafonișmului liber, R. Georgescu va opta ulterior pentru o muzică fie programatică, fie de nuanță neobarocă. Oratoriul *Cântare străbunilor* (1977) însumează multiple atribute de stil proprii acestui compozitor și dirijor de numele căruia se leagă o importantă istorie muzicală a orașului Timișoara. În această amplă lucrare, un colaj de segmente ce-și găsesc pe parcurs unitatea, se remarcă: limbajul modal cu scări cromatice și trepte mobile, dar și cu oaze diatonice, semnificația generatoare a intervalului de cvartă mărită și permanenta tensiune între stricta elaborare și aleatorismul controlat, între frenezie ritmică și parlando-rubato, între cântul armonic și declamația corului.²⁴³

Doi compozitori de aceeași vârstă (născuți în 1941), unul de origine germană – **Dieter Acker** - și celălalt cu strămoși italieni - **Dinu Ghezzi** -, ambii stabiliți în 1969 în străinătate (Germania, respectiv S.U.A.), propun soluții personale în intersectarea tradiției cu modernitatea. Personalității lui Acker i s-a potrivit educația primită în școala clujeană din jurul lui Sigismund Toduță, cu investigarea modalismului și a arhitecturilor de tip neobaroc. Și Ghezzi folosește melodii modale în unele lucrări ale sale, sugerând spațiul est-european care, în S.U.A., primește atributul "exotismului" (subliniat de unele instrumente folosite, precum cimpoiul sau taragotul). Evocarea folclorului muzical din România, Ungaria sau Macedonia, dar și influențe din jazz se combină uneori în muzica lui Ghezzi cu improvizația experimentală sau cu filtrarea electronică a sursei sonore.

*

Reflectarea orientării moderne moderate în liedul pentru voce și pian

Ca și în cazul creației corale, genul liedului reprezintă un compartiment aparte, în care unii compozitori se manifestă aproape exclusiv. Dacă ansamblurile camerale care conțin solist vocal devin adesea atelier de experimentare (eventual a unor soluții de teatru instrumental, de aleatorism radical) pentru unii compozitori ai avangardei anilor '60-'70, și chiar mai târziu, miniatura pentru voce și pian rămâne un cadru mai tradițional. Predilecția pentru reformularea unor aspecte din trecutul muzical în contemporaneitate va conduce spre inedite soluții de armonizare, de scriitură tipică pentru cei doi parteneri, datorate conținutului poetic, legăturii cu poezia românească în special, fără a exclude versuri moderne universale. "*Cântecul oferă cele mai diverse și clare modele pentru evoluția limbajului armonic, întrucât nici melodia și nici armonia nu pot fi escamotate prin alte mijloace*", afirmă Nicolae Coman, poet și compozitor specializat îndeosebi pe scriitura de lied.²⁴⁴

²⁴³ V. Doru Murgu, "Remus Georgescu. Portrait," *Muzica* 3/ 1986: 42-48.

²⁴⁴ Nicolae Coman, „Despre unele aspecte ale limbajului armonic în liedul românesc contemporan,” *Muzica* 1/ 1976: 6-9.

Concizia caracteristică obligă la concentrare maximă a ideilor, textul poetic impulsionează compozitorul spre experimentarea de noi armonii și înlănțuiri acordice care să reliefeze sensurile versurilor. Aceste principii generale s-au observat și în evoluția liedului românesc, de la tipul său romantic, de secol 19-început de secol 20 spre modernizarea sa decisivă, odată cu creația lui **Mihail Jora** (și în prima jumătate a veacului trecut, dar ne referim cu precădere la ciclurile de lieduri scrise de el după 1950). Derularea de sugestii primite din romanța orășanească, din impresionismul francez, din romantismul târziu german (la Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Tudor Ciortea, George Enescu, Alfred Alessandrescu) a lăsat treptat locul unei infuzii puternice de armonie modală, derivată din folclorul țăranesc. La Jora, melodia lasă adesea loc recitativului, pianul primind rolul de a comenta și a potența cuvântul, densitatea armonică se amplifică spre un limbaj de sinteză și original totodată, aflat la răscruce între funcționalitatea modală a acordurilor de terțe și acorduri de cvarte, poliacorduri, politonalism, atonalism liber. Mai ales în ultima sa perioadă creatoare, deși refuză decis dodecafonia schönbergiană, Jora va folosi totalul cromatic (asemenea colegilor săi de generație Marțian Negrea și Tudor Ciortea) în amplificarea și suprapuneri complexe de acorduri, de asemenea melodia și armonia se vor desfășura pe planuri oarecum independente.²⁴⁵

Mai tinerele generații de compozitori vor încerca adesea noutățile armonice ale epocii (de la serialism la Hindemith, Bartók, Messiaen etc.) în cadrul miniatural al liedului, în diverse mixturi ale tradiției cu elemente ale muzicii noi - la **Tudor Ciortea**, **Pascal Bentoiu**, **Doru Popovici**, **Nicolae Coman** -, precum și în sfera aparte a compoziției feminine, cu o caracteristică nuanță lirică, la **Carmen Petra-Basacopol** sau **Felicia Donceanu**. Sunt frecvente combinațiile de moduri naturale (populare) cu cele cu transpoziție limitată ale lui Messiaen sau crearea de scări nonoctavante prin utilizarea ehurilor bizantine (de către Doru Popovici, Pascal Bentoiu).²⁴⁶

Felicia Donceanu se preocupă intensiv de sugestiile muzicale pe care le poate obține din poezii clasice și moderne românești. În lieduri cu pian sau cu ansambluri instrumentale, *“muzicalitatea compoziției este indiscutabilă, iar lipsa de prejudecăți stilistice – remarcabilă. Ea își permite luxul ca atunci când recită să cante și atunci când cântă, să recite!”*²⁴⁷ În unele cicluri de miniaturi, este sugerată nu doar o atmosferă arhaică românească (prin intonații de sursă populară și psaltică), dar și cultura muzicală din a doua jumătate a secolului 18. Ne referim, concret, la *Cântând cu Ienăchiță Văcărescu* (1984), pentru soprană, lăută, flaut, viola da gamba, spinetă și percuție. Iată varianta românească pentru resuscitarea muzicii și a instrumentelor vechi, orientare afirmată puternic în ultimele decenii pe plan european.

²⁴⁵ Jora a scris lieduri pe versuri de Hugo von Hofmannsthal, Friedrich Nietzsche, Richard Dehmel, Octavian Goga, George Bacovia, Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, Mariana Dumitrescu ș.a. V. Ștefan Niculescu, „Creația de cântece a lui Mihail Jora” și Ileana Ursu, „Liedurile lui Mihail Jora pe versuri de Mariana Dumitrescu”, în *Mihail Jora. Studii și documente*, ed. îngrijită de Ilinca Dumitrescu (București, Edit. Muzicală, 1995), 61-77.

²⁴⁶ N. Coman, op.cit.

²⁴⁷ Mihai Moldovan, citat de Cristina Sârbu, în “Felicia Donceanu. Creația vocal-camerală. Schiță monografică.” *Muzica* 1/1992: 72.

Compozitorul în egală măsură și poet, **Nicolae Coman**, împlinește desăvârșit fuziunea celor două ipostaze ale creativității lui în cadrul intimist al miniaturii vocale. Liedurile scrise pe versuri proprii, sau alese din poezia românească și europeană modernă, l-au preocupat pe compozitor timp de decenii, într-o unitate de concepție remarcabilă. Aceasta se manifestă prin alegerea prioritară a versurilor muzicalizate din sfera eroticului, rezultând un lirism aparte, o anume căldură a expresivității și rafinament al nuanțelor psihologice întrupate muzical, dar și prin sinteza proprie operată la nivelul limbajului muzical, între aspecte folcloric-românești și procedee moderne precum cele neomodale (Messiaen, Bartók, Scriabin ș.a.), seriale, pasager aleatorice (etc.). Evidenta unitate stilistică înseamnă totodată șlefuirea permanentă a unui sistem permeabil la noutate și care reușește să-și păstreze consecvența îmbogățindu-se mereu.²⁴⁸

Liedul – în varianta voce cu pian sau voce cu ansamblu cameral divers – a constituit în egală măsură un domeniu experimental al altor compozitori, orientați spre un modern radical: Aurel Stroe, Anatol Vieru, Myriam Marbe, Adrian Rațiu, Dan Constantinescu, Nicolae Brînduș, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, Vasile Spătărelu, Valentin Petculescu ș.a. Clustere și efecte de percuție, sinteze serial-modale, alte tipuri de conglomerate sonore (polifonice sau armonice) constituie doar unele din preocupările lor.

2. Modernul radical

A delimita cu precizie între avangardă și modern radical nu este posibil decât într-un context istoric, ideologic dat. Acei tineri ce la sfârșitul anilor '50-începutului anilor '60 experimentau (mai mult sau mai puțin „subversiv” vis-à-vis de ideologia comunistă oficială) tehnici non-tradiționale de scriitură, procedee abstracte, de avangardă, comune muzicii Europei și S.U.A din acea epocă, nu vor rămâne anchilozați într-o avangardă a perpetuului experiment, ci vor fructifica în anii '60-'90 relații inedite cu tradiția muzicală scrisă și orală. Câteva exemple în acest sens se pot deja deduce din modul în care Niculescu, Olah, Marbe sau Stroe, Glodeanu sau Moldovan s-au raportat la folclorul românesc sau extraeuropean, extrăgând de aici sugestii pentru un conținut muzical de o modernitate indiscutabilă și consecvent menținută. Nu am cuprins încă în întregime universul conceptual al celor citați, asupra unora vom reveni, alți compozitori vor fi prezentați în funcție de aderența lor la modele matematice, serialism sau aleatorism.

²⁴⁸ V. și Valentina Sandu-Dediu, “Nicolae Coman: repere stilistice în creația de lied,” *Muzica* 1/ 1996: 4-19.

Așa cum s-a observat deja din prezentarea sistemelor teoretice dezvoltate de compozitorii români, modelele matematice au constituit în unele cazuri nucleul universului componistic. Fie că muzicienii respectivi și-au completat în tinerețe studii în domenii extramuzicale (matematică, arhitectură, construcții), fie că au fost atrași pe parcursul evoluției muzicale de diverse concepte pe care le-au aprofundat, fascinația exercitată de sferele matematicii și logicii a generat construcții sonore originale, moderne. Totodată, Berger, Vieru, Stroe sau Niculescu²⁴⁹ au urmărit permanent perfecțiunea, consecvența ordonării abstracte a materialului sonor, fără ca aceasta să devină scop în sine, în detrimentul comunicării muzicale propriu-zise. Dealtfel, titlul generic de „muzică și matematică” ne permite să observăm interacțiunea dintre acestea spre obținerea produsului artistic, fără a neglija alte multiple aspecte și alte interacțiuni cu tradiții muzicale, cu filosofia, artele plastice etc.

Sistemul modal dezvoltat de **Anatol Vieru**, bazat în principal pe teoria mulțimilor, a generat lucrări extrem de diverse în evoluția artistică a compozitorului, aparent surprinzătoare, de fapt profund organică. Nu a aderat decât pasager la serialismul anilor ‘50-‘60, fiind mai degrabă preocupat de orientarea modală a unui Bartók, Messiaen, Șostakovici sau Enescu, preluând de asemenea sugestii de la Webern. La sfârșitul anilor ‘50, tratează intuitiv modurile (scările sonore pe care și le constituie ca punct de plecare al diferitelor piese) prin teoria mulțimilor (intersecții, reuniuni, moduri complementare), iar în anii ‘60 conștientizează faptul că auzul muzical obișnuit receptează scările de sunete ca pe niște mulțimi, în sensul matematic al cuvântului. Fără a fi matematician²⁵⁰, Vieru extrage un model matematic ad-hoc: pe baza acestuia își creează și dezvoltă modurile într-o lucrare, le încrustează în marile blocuri sonore cu care experimentează asupra timpului muzical. Vor rezulta inedite forme muzicale – „clepsidre”, „site”, „ecran”, „psalmi” – ce revin în diferite ipostaze în creațiile lui Vieru, fără ca aceste prototipuri să devină o manieră. Compozitorul detestă să compună à la Vieru, nonconformismul său e binecunoscut, și se declară în primul rând pentru o artă vie, bazată pe motivații interioare.

După câteva încercări seriale, oratoriul *Miorița* (menționat deja mai sus) declanșează preocuparea modală, aici se definește acel mod ce va reveni adesea în piese ulterioare, modul MIO. Peste câțiva ani, primul succes internațional al lui Vieru, *Concertul de violoncel* (1962) cristalizează concepția modală într-o muzică ce-și păstrează și astăzi modernitatea, forța de convingere. Poate că nu este lipsit de semnificație faptul că în acești ani, mai mulți compozitori români explorează posibilitățile aplicării structurale a șirului lui Fibonacci: alături de Berger, Vieru în acest Concert, dar și în *Jocuri* pentru pian și orchestră (1963), de asemenea Aurel Stroe în *Arcade*.

²⁴⁹ Din această enumerare se observă și modul deloc simplu de „clasificare” a compozitorilor în categorii stilistice: apelul la procedee matematice nu înseamnă neapărat aderența unui muzician la „modernul radical” – vezi cazul lui W.G.Berger.

²⁵⁰ Dar studiind temeinic, cu ajutorul unor specialiști, problematica ce-l interesa.

O altă scară modală este investită cu o pregnanță aparte în *Muzică pentru Bacovia și Labiș* (16 piese grupate în 3 cicluri de piese vocal-camerale, care pot fi cântate fie independent, fie în variante combinatorii indicate de compozitor în prefața partiturii - tipărită la Editura Muzicală, 1967). Dacă versurile lui Labiș sunt asociate muzical cu modul MIO, cele ale lui Bacovia corespund „modului Bacovia“, prescurtat BAC (cu scara 41331 – 1131213), un tip de pentatonie folosită mai târziu și în *Simfonia a III-a*, în *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră*. Această amplă grupare de piese reprezintă „retorta stilistică”²⁵¹ a creației lui Vieru din acea perioadă, unde se experimentează fie ludic, fie apoi sistematic, reuniuni, intersecții, complementarități, diferențe sau diferențe simetrice între modurile tratate ca mulțimi. Dealtminteri, de aici va proveni majoritatea exemplelor oferite în primul volum al *Cărții modurilor*.

Exemplul nr. 37a: modul MIO.



Exemplul nr. 37b: modul BAC.

The Struggle with inertia – TRIO II

♩ = 160

V
VI
C/B

pizz
arco pont
aspro
tempo

$\{BAC_0\} \cap \{BAC_3\} \cap \{BAC_7\} = \{Fa, B\}$
 $\{BAC_0\} \cup \{BAC_3\} \cup \{BAC_7\} = \{0, 1, 2, 3, 6, 7, 9, 10\}$

²⁵¹ V. Laura Manolache: „Anatol Vieru,” *Muzica* 2/1996: 4-26.

În paralel însă, o nouă idee structurală se configurează – bunăoară în *Concertul pentru vioară și orchestră* (1964), în al cărui final scările modale „îngheață” într-un bloc sonor organizat pe verticală, în simultaneitate. (Până acum, în concepția modală a lui Vieru predomina succesivitatea.) Această idee, a blocului sonor ca personaj, va reveni în prima Simfonie, *Odă tăcerii* (1965-67), pentru două orchestre de coarde acordate la un sfert de ton una față de cealaltă, suflători, cinci percuționiști. Mai mult, „sculptarea” aceluia bloc prin eliminarea unor bucăți de materie muzicală (într-o viziune efectiv plastică), prin goluri adică pauze, se transformă într-un studiu muzical asupra timpului și spațiului. Partea întâi a simfoniei este un imens decrescendo vizibil în trepte, de la „plin” spre „gol”. Iar în părțile a doua și a treia, două elemente de timbre-durate vor fi corelate în invențiuni polifonice care ocupă anumite „cutii de timp” suprapuse. Se observă cum înălțimea devine parametru secundar în astfel de momente, durata și timbrul fiind proiectate în prim-plan. Vieru însuși mărturisește: „*Atunci mi-a mijit pentru întâia dată cu mai multă evidență, cu o necesitate tot mai stringentă, ideea unei clasări a sunetelor și timbreelor după o scară de duritate, de pregnanță a lor. Această idee avea să rodească în Clepsidra.*”²⁵²

De fapt, în *Clepsidra I* (Sonnenuhr, 1969, comandă a lui Heinrich Strobel pentru festivalul de la Donaueschingen, primă audiție interpretată de Orchestra Radiodifuziunii din Baden-Baden),²⁵³ compozitorul va urmări mai accentuat definirea diferită a timpului muzical. Aici apar așa-numitele „efemeride”, evenimente muzicale analoge cu arta plastică minimală (Yves Klein), sau timbre-durate-nuanțe plasate pe o scară de 12 durități. Întâlnim din nou ideea tăcerii ca sculptare a sunetului, și din nou generarea blocului sonor prin contactul a două sisteme diatonice plasate în relație de microtonie. Rezultă un conglomerat modal complex, în interiorul său duratele sunt reglementate de șiruri de numere prime, iar caracterul său sugerează o sinusoidă în desfășurare lentă, virtual infinită. „*Este aceeași impresie de imobilizare a timpului prin lipsa de evenimente muzicale sesizabile și de amalgamare a culorilor orchestrale într-un efect global, pe care ne-o sugerează, în diferite moduri, o serie de lucrări ca Arcade și Laude de Aurel Stroe, Eteromorfie de Ștefan Niculescu sau, într-o oarecare măsură, chiar Pianissimo de A. Șnitke...*”²⁵⁴

Partitura conține trei acțiuni muzicale paralele:

- ✓ un perpetuo pentru 48 de instrumente de coarde și 10 de suflat, o serie de sunete lungi cu atacuri imperceptibile, în pianissimo, o suprafață asemănătoare cu o dună de nisip ce se mișcă foarte lent.
- ✓ 12 efemeride, activități aleatoare pentru doi percuționiști, pentru instrumentele de suflat și de coarde libere în momente anumite, într-o scară a durităților de la *ppp* la *fff*, care se plasează în anumite locuri deasupra perpetuoului, într-o ordine liberă.

²⁵² Anatol Vieru, „În domeniul formei muzicale,” *Muzica* 9/ 1972: 16.

²⁵³ Apoi în *Clepsidra II* (1970, pentru orchestră, nai, țambal, cor).

²⁵⁴ Corneliu Dan Georgescu, „Anatol Vieru: *Clepsidra*,” *Muzica* 7/ 1970: 22.

✓ solo de trompetă compus din 12 secțiuni (câte una corespunzătoare unei efemeride), care subliniază ideea de anti-concert, adică acest „personaj” are apariții puternice, dar ne-esențiale. Există aici afinități puternice cu *Întrebarea fără răspuns* a lui Ives.

Clepsidra rămâne în primul rând un studiu de trecere a timpului, de la această idee particulară pentru o anumită piesă dezvoltându-se o formă muzicală utilizată ulterior în alte lucrări. La fel se va întâmpla cu *Sita lui Eratostene* (1969), o posibilă rezolvare a problemei distribuirii pregnanțelor muzicale. Realizarea muzicală are în vedere algoritmul lui Eratostene, numerele prime sunt personajele desfășurării, iar muzica „ciuruită de timp” (Vieru) însemnând compunerea a 206 căsuțe-timp a câte trei-patru secunde fiecare. „*Compunând febril Sita lui Eratostene mi s-a părut mai întâi că lucrez la o piesă, pentru a-mi da seama curând după aceea că am imaginat o formă muzicală. Cu un an înainte, vorbind cu Șnitke, îi declarasem antipatia pentru genul colajului; în vacanța lui 1969 îi arătai <Sita>, la care Șnitke făcu ochii mari de mirare. Dar mi-aș fi putut oare refuza să scriu această scurtă piesă de teatru muzical absurd?*”²⁵⁵

Atribuindu-se evenimentelor muzicale numere prime și multiplii lor, se are în vedere frecvența acestora: cea mai mare frecvență o au evenimentele sonore anonime, cel mai rar întâlnite vor fi evenimentele muzicale insolite, iar o frecvență medie o vor avea citatele culturale din Mozart, Beethoven, Sarasate sau replici din teatrul lui Eugène Ionesco. În consecință, colajul muzical folosit de Vieru vizează material propriu stratificat cu citate, organizarea realizându-se pe categoriile de muzici foarte puțin pregnante, muzici pregnante (citatele), muzici foarte pregnante. Finalitatea expresivă a acestei muzici este una ironică, de „bășcălie”, care nu demontează însă muzica clasică, ci mecanismele rutinei mentale a ascultătorului. Ulterior, Anatol Vieru va reveni la forma „sitei”, în piesa *Ecran* pentru orchestră (1971, cu prima audiție dirijată la Royan de Bruno Maderna), unde „*aparițiile de numere prime după 443 sunt unificate prin însăilarea de ecouri din Poemul extazului de Skriabin*”²⁵⁶

În ansamblul creației sale, Anatol Vieru folosește colajul îndeosebi legat de o particulară concepție asupra timpului muzical (exprimată în formele de „sită” sau „clepsidră”). Acest aspect al colajului îl include pe compozitorul român într-un „spirit al timpului” unde similitudini neașteptate frapază. Nu ne referim doar la teoria modurilor, ci și la contemporaneitatea *Sitei lui Eratostene* cu opera lui Bernd Alois Zimmermann, *Soldații* (1965), care afirmă de asemenea – deși pe cu totul alte coordonate ale concepției – pluralismul stilistic al citatului, colajului, justificat tot printr-o particulară teorie asupra timpului muzical: *Kugelgestalt der Zeit* (sfericitatea timpului) - sau unitatea până la confundare a prezentului, trecutului și viitorului. O altă paralelă posibilă se poate trasa între „bășcălia” lui Vieru și deformarea parodică, grotescă a citatului muzical de către Mauricio Kagel (*Ludwig van*, 1970), chiar dacă muzicile celor doi compozitori sunt cât se poate de diferite. Și nu este lipsită de semnificație

²⁵⁵ A. Vieru, „În domeniul formei muzicale”, 18.

²⁵⁶ ibidem, versiunea din *Studii de muzicologie* vol.8 (București: Edit. Muzicală, 1972), 153.

nici coincidența de an (1969) între *Sita lui Eratostene* și *Sinfonia* de Berio, binecunoscută pentru complexitatea colajului muzical-literar din partea sa a treia.

Exemplul nr. 38: A. Vieru, *Sita lui Eratostene*.

Fig.

The image displays a musical score for 'Sita lui Eratostene' by A. Vieru. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics in Romanian and a piano accompaniment. The second system continues the musical material. Above the staves, there are measures with circled numbers (30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37) and some additional markings like '2 3 5', '2', '3-11', and '2 17'. Tempo markings 'Allegro' and 'Allegretto' are present. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs.

Iată doar o mostră din multiplele soluții la care compozitori de la sfârșitul anilor '60 ajung spre a îngloba trecutul muzical – interzis de avangarda serială, apoi aleatoare a anilor '50-'60 – în lucrări de referință, rămase până astăzi valoroase pentru deschiderile operate în limbajul și universul sonor. La fel, fiecare creație românească importantă ar trebui permanent plasată în vecinătatea spirituală a confrăților europeni sau americani, fără a forța comparațiile, desigur, dar pentru a observa cum compoziția românească din ultimele cinci decenii a fost mereu în pas cu vremea, în pofida dificultăților de informare sau de afirmare.

Vieru nu va mai repeta experiența colajului, dar continuă să exploreze virtualitățile formale ale “sitei” (ca împletire de periodicități, determinantă a pregnanțelor muzicale), cele ale echilibrului între “clepsidre” și “efemeride” (respectiv continuu și discontinuu). Totuși, același umor caustic “exersat” în *Sita lui Eratostene* îl vom regăsi în operele sale, apărute în deceniul 1973-83: alături de “operele de buzunar” după Caragiale, deja citate, *Iona* (după Marin Sorescu) și *Praznicul calicilor* (după Mihail Sorbul). Vieru vine către operă dinspre muzica instrumentală, dinspre modernism (de aceea și includerea operelor sale în acest context; mai mult, tehnica “sitei” rămâne un liant în realizarea operelor). Raritatea traseelor melodice de amploare, a numerelor tradiționale de operă determină apariția cu atât mai pregnantă a vreunei monodii, arioso, arie. Pe de altă parte, accentul pus pe reliefarea cuvântului dezvăluie o filieră Gluck-Schönberg, sinteza dintre cântare și vorbire conducând necesar spre *Sprechgesang*, spre explorarea unor subtilități ale retoricii limbii române, cu soluții inedite. Dramaturgia de operă este marcată de o orientare predilectă spre un teatru al absurdului, spre ironie, satiră, burlesc, grotesc, spre combinații între comic și tragic, semnificații multiple, mesaje ascunse, trasee paralele.

Chiar opțiunea pentru piesele de teatru alese ca libret reprezintă o reacție “la stările dramatice de lucruri din România respectivilor ani, dintr-o epocă de întuneric, de teroare fizică și psihică. A aborda problema mizeriei unui popor, mai ales că acțiunea se petrecea pe timpul unui despot, în Praznicul calicilor, însemna o puternică implementare în actualitate, în contemporaneitate, analogiile fiind directe, transparente, ușor reperabile. Însăși alegerea unei piese datând din 1909, cu un astfel de titlu, reprezenta un act temerar, de curaj civic, într-o fază când se cereau opere adulatoare, trandafirii, imnice. (...) Despotul era nemulțumit că țara era plină de cerșetori, handicapați și săraci și, în loc să caute cauza stării lor în economie, preferă o soluție radicală. Îi invită la un ospăț pentru a le da o senzație de generozitate și bunăstare, după care ordonă decimarea lor.(...) Însăși metafora mesei sardanapalice oferită poporului într-o țară ruinată (...) apăsătoare ca o sfidare a oficialității, în anii '80...”²⁵⁷ Iar în cazul operei *Iona* (o monodramă cu un singur personaj ce poate fi asociată, ca gen, cu *Erwartung* de Schönberg sau cu *Vocea umană* a lui Poulenc, deși de dimensiuni ample), tema principală este închiderea

²⁵⁷ V. O.L. Cosma, „Fața necunoscută a lui Ianus: Anatol Vieru – creația de operă,” *Muzica* 1/ 1991: 61.

personalității într-un mediu apăsător, fără ieșire, predominantă fiind aspirația către lumină, libertate.

Pentru detalierea contextului dramaturgic al operelor, cu inevitabila lor legătură cu actualitatea românească, iată ce declară compozitorul: *“Simțeam, ca și atâția alții din jurul meu, nevoia de a mă exprima, de a cuvânta. Cu cât devenea mai mică libertatea cuvântului, cu atât creștea setea de cuvânt. Desigur, cuvântul este în același timp și o muzică pură, un sunet pe care înțelegeam să îl folosesc ca atare. Dar nu se putea renunța la semantica lui. Dimpotrivă, acută era nevoia de a accede la înțelesul cuvintelor. Prețuiesc mult linia instrumentală în folosirea cuvântului”*(...)

*“În spatele unor replici (absurde poate pentru oamenii din alte părți ale lumii) stă un cod al nostru. Noi ne înțelegeam dintr-o ocheadă, dintr-un cuvânt, dintr-o aluzie. Limbajul nostru era constrâns esopic. Pe ocolite ne spuneam păsurile, durerile, sentimentul captivității. (...) Astăzi, după revoluția din decembrie 1989, când libertatea cuvântului a devenit un fapt, când cuvântul a devenit ușor, când mulți vorbesc fără răspundere și numai după aceea se gândesc, nu trebuie să uităm că, în anii de care vorbim noi aici, ponderea cuvântului, ca și a tăcerii, era mult mai mare. Desigur, existau gargariseala oficială și așa-numita <limbă de lemn>, dar oficialitate, înfricoșată de <privirea stăpânului>, pândeau fiecare cuvânt al artiștilor și, de fapt, al tuturor cetățenilor. <Ce-o fi vrând să spună ăsta? Nu cumva ne trage pe sfoară? Nu cumva sunt aluzii politice?> De aici, hipercontrolul, hipercenzura.”*²⁵⁸

În *Iona* – operă de captivitate și de singurătate - starea permanentă este tragicomică: eroul, înghițit de un pește, se luptă să scape, dar strâpungând peștele își dă seama că acesta fusese înghițit de un pește mai mare, la rândul său înghițit de un al treilea ș.a.m.d. *“Ajuns în fine la libertate, Iona constată că orizontul lumii este unul de burți despicate, de pești devorați.”*²⁵⁹. Personajul fie se zbate, luptă, fie realizează cu tristețe zădărnicia eforturilor umane. Pentru decor, Vieru apelează la gravurile lui Mauritius Cornelius Escher.

Compozitorul descrie și sursele dramaturgice ale celeilalte opere, *Praznicul calicilor* (1978-81): *“Am fost impresionat de modernitatea dramaturgiei piesei scrise de Mihail Sorbul în 1909. Mi s-a părut că mă aflu în filmele lui Bunuel. Există o oarecare analogie între Viridiana lui Bunuel și acest Praznic al calicilor. Ar fi însă greșit să se aducă prea aproape situațiile din cele două lucrări. Personal, sunt un mare admirator al artei spaniole, cu deosebire al picturii. Capriciile lui Goya mi-au fost aproape la compunerea acestei opere și m-am gândit adesea la așa-numita perioadă neagră a marelui pictor.”* (...) *“Atunci când am compus opera, cineva din apropierea mea imediată m-a întrebat: Cum poți compune o asemenea operă în care totul este văzut în negru și nu lasă să se străvadă nici o geană de lumină? De fapt, compunând-o, am presimțit că opera va întâlni obiecții, și înainte de toate aceea a cenzurii, ceea ce s-a și întâmplat. S-au operat fragmentări, s-a pus sub interdicție reprezentarea. Dar nu am regretat niciodată compunerea ei. Trebuia să o fac pentru a mă elibera interior, ca un fel de depurare a toxinelor, ca o exorcizare a răului.”*²⁶⁰ A rezultat o comedie tragică, o glumă care va deveni treptat fioroasă. Moduri muzicale indiene sunt aici expresie a răului: Mukhari - impertinență, vanitate, cruzime; Rat-purya - anarhie, instabilitate, dezordine în simțire.

²⁵⁸ V. L.Manolache, „Anatol Vieru“ : 23-24.

²⁵⁹ Ibidem : 24

²⁶⁰ ibidem: 25.

În fine, operele miniaturale după schițe de Caragiale lasă să predomine comedia, dar adesea cu un gust amar. O anume latură a dramaturgiei lui Caragiale este relevantă aici – alături de multitudinea de pasiuni amoroase, intrigă politice, hărțuiri între guvern și provincie. Vieru citează părerea lui Caragiale din 1900: *“și câte adevăruri ar trebui spuse la noi! și câte păreri adevărate stau închise de frică! și ce e mai trist, nu ne bântuie numai frica de a ne spune părerea, ci și frica de a asculta, exprimată cu îndrăzneală de către altcineva, părerea noastră proprie”/.../ “Trecem pe lângă absurditate și nu ridicăm măcar o sprânceană revoltată; auzim neghiobia și nu zbârcim măcar dintr-o nară degustată; vedem impostura și ticăloșia, și zâmbim frumos, ca la întâlnirea celor mai bune cunoștințe”*.²⁶¹

Ultima operă scrisă de Vieru a fost cunoscută postum, prin difuzarea unei înregistrări realizată la Radiodifuziunea Română (în noiembrie 2000). Deși definitivată în 1995, *Ultimele zile, ultimele ore*, după o piesă de Mihail Bulgakov, reprezintă concretizarea unei idei a compozitorului ce data de mai bine de două decenii. Genul de “operă-clepsidră” se justifică, aici, prin suprapunerea de timpi dramaturgici diferiți. Este vorba de temporalitatea proprie fiecărui din cei doi protagoniști ai operei, Mozart și Pușkin, configurând două planuri dramatice diferite. Libretul apelează, dealtminteri, în bună parte, la piesa lui Pușkin, *Mozart și Salieri*.

Ascultând această operă încă nereprezentată vreodată, la câțiva ani de la moartea compozitorului, survine spontan și insistent ideea de sinteză: motive melodice proprii, sonoritatea modală caracteristică, desfășurarea structurii de “clepsidră”, toate acestea devin semne ale stilului lui Anatol Vieru.

*

Rigoarea, suportul matematic asimilat cu multă competență în tinerețe de **Aurel Stroe** nu înseamnă doar folosirea unor procedee pentru a edifica muzica – așa cum se întâmplă adesea la alți compozitori contemporani. Muzica și matematica fuzionează înspre redarea emoției artistice, cele două domenii converg spre descoperirea unei origini comune – relația numerică (ce determină, se știe, raporturile dintre sunete, dintre intervale). Matematica nu înseamnă – așa cum, din prejudecată, ne grăbim uneori să declarăm – ariditate; cel puțin nu în cazul lui Aurel Stroe. Deoarece, în lucrările sale, fiecare efect de instrumentație, fiecare detaliu – generat dealtminteri cu maximă precizie – nu “sună” gratuit, nu apare pentru a impresiona superficial, ci pentru a determina auditorul să-i simtă eficacitatea substanței expresive în context.

Pentru cel ce dorește să pătrundă în mod sistematic în mecanismele creației lui Aurel Stroe, accesul îi va fi condiționat de înțelegerea studiilor despre “Clasele de compoziții” (mai ales în lucrările scrise în anii ‘60-‘70) sau, mai nou, de teoriile morfogenezei (aplicate muzical în anii ‘70-‘80-‘90), prezentate în pagini anterioare. Preocuparea pentru formalizare este o constantă încă din perioada de studii (*Sonata pentru pian*, 1955), de la piesa simfonică ce

²⁶¹ Ibidem: 26.

i-a adus recunoașterea, *Arcade* (compusă în 1962, când avangardismul generației lui Stroe se afirma cu multă dificultate în compoziția românească de atunci) – o aplicație a șirului fibonaccian în muzică, în trasee sonore geometrizate, vizualizate ca “arcade”. Lucrarea a suscitat nenumărate comentarii în cercurile muzicale ale vremii, compozitorul aplicând teoria lui W.G. Berger cu privire la „moduri și proporții”, adică asociind un desen geometric cu șirul lui Fibonacci. Au rezultat opt arcade realizate prin înălțimi, durate, nuanțe, cinci grupuri instrumentale așezate spațializat. Aici se stabilesc principii de creație ulterioare: ritmul complementar, efectul global, informația de o redundanță neobișnuită, aplicarea noțiunii matematice de grup la înălțimi și durate, de asemenea relația memorie-timp.²⁶²

Tot ciclul de opt lucrări simfonice inaugurat cu această piesă și parcurgând anii ‘60- începutul anilor ‘70 (din care enumerăm doar *Muzica de concert pentru pian, alături și percuție, Laude I și II, Canto I și II*) expune un sistem componistic de o complexitate greu descifrabilă, dar tinzând mereu spre șlefuire, spre simplificare (într-un sens brâncușian, desigur). Aici vom găsi nu numai aplicarea acelui program PRAT de elaborare a discursului, dar și deja enunțata idee a punților de compatibilitate între fenomene aparent ireconciliabile, deduse din tradiții muzicale orale sau scrise. Implicarea calculatorului electronic ca „asistent” al creației reprezintă o premieră în muzica românească a epocii. Folosit parțial în cantata *Numai prin timp poate fi timpul cucerit* (1965, pe versuri de T.S. Elliot), calculatorul „este integral adoptat pentru compunerea pieselor *Laude I și Laude II* (1966 și 1968) și din nou doar parțial apoi în *Canto I* (unde sunt programate statistic, cu ajutorul calculatorului, doar decalajele vocilor, aici intervenind un nou element, și anume cel aleatoric, care va câștiga treptat în importanță, fără a deveni vreodată însă preponderent.)”²⁶³

Teoria informației, factorul aleatoric, procedeele matematice (clase de resturi, teoria grupurilor etc.), estetica generativă a claselor de compoziții – toate acestea denotă caracterul complex al muzicii lui Stroe. Pentru perioada anilor ‘60-‘70, probabil că întreaga sa concepție teoretică, nu însă și etosul muzicii sale, se apropie cel mai mult de Iannis Xenakis, de anumite idei ale acestuia expuse în *Musiques formelles*. Dar posibile similitudini între Stroe și compozitori contemporani lui sunt exemplar definite de Corneliu Dan Georgescu:

„Dacă asemănări de metodă există între Aurel Stroe și Iannis Xenakis, rezultatele diferă adesea substanțial, (...) accentele dramatice ale celui de-al doilea compozitor fiind total absente în muzica autorului Arcadelor; de asemenea, sonorități asemănătoare unor momente din Eonta, de exemplu, rămân întâmplătoare și dealfel cu totul izolate. Delimitarea aceasta s-a accentuat (...) când Stroe a renunțat la programarea integrală. O filieră mult mai aproape de adevăr pare să fie aceea prin Messiaen, personalitate muzicală

²⁶² v. Horia Șurianu, „Aurel Stroe. Profil,” *Muzica* 7/1981: 40-48, 8/1981: 40-48; Corneliu Dan Georgescu, „Canto II de Aurel Stroe,” *Muzica* 11/ 1972 : 14-19.

²⁶³ C.D. Georgescu, „Canto II de Aurel Stroe”: 15-16.

care l-a influențat mult pe Stroe în primele sale lucrări, și care a fost și profesorul lui Xenakis. Există de asemenea factori comuni cu Ligeti (...). Elemente de asemănare cu Lontano (1967), lucrare scrisă în orice caz după execuția publică a Laudelor (cunoscută de Ligeti la Darmstadt, în 1966, alături de Muzica pentru Oedip la Colonna), nu merg până în profunzimea gândirii muzicale. (...) Alte asemănări cu totul exterioare cu muzica lui Morton Feldman, compozitor american puțin cunoscut la noi, a cărui lume sonoră este de asemeni ireductibilă, inimitabilă, cu piesa *Stimmung* de Stockhausen sau, cu mult înainte, cu Debussy și chiar cu unele momente izolate din Bartók, ne fac să renunțăm a mai încerca să găsim o altă sursă a orientării stilistice a lui Aurel Stroe în altă parte decât în folclorul nostru arhaic”.²⁶⁴

Alte teorii moderne, nu doar matematice, dar și filosofice sau antropologice, marchează în continuare noi soluții componistice, bunăoară problema temporală: timpul ca produs al conștiinței, memoria, timpi multipli prin evenimente simultane circularitatea timpului etc.(v. Proust, Bergson). Un prim exemplu îl constituie o piesă camerală pentru clarinet, violoncel și clavecin (plus pian), intitulată sugestiv *În vis desfacem timpurile suprapuse* (1970):

Exemplul nr. 39: A. Stroe, *În vis desfacem timpurile suprapuse*

Ideea componistică provine din cartea lui Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, și anume: „firul timpului este plin de noduri”, „timpul este discontinuu”. Pornind de la modul în care se percepe sentimentul timpului în somn, Stroe combină trei amintiri disparate din propria-i copilărie:

- ✓ imaginea fenomenului folcloric perceput în primii ani de viață, transfigurat de amintiri și vise, preluat la clarinet;
- ✓ studiile la pian (în detrimentul orelor de joacă), reflectate de două știmate, a pianului și a clavecinului, în 12 segmente ce se cântă alternativ, cu evocarea exercițiilor de tip Hanon;
- ✓ o compoziție din anii copilăriei, „Apus de soare”, păstrată doar în memorie, redată acum la violoncel.

Rezultă trei piese diferite ca expresie, culoare, dinamică, ce se desfășoară independent una de cealaltă (dealtfel, și ca dispunere în scenă, fiecare instrument ocupă un alt colț al spațiului), singura sincronizare realizându-se prin indicarea duratei în minute și secunde în fiecare știmă. Se percepe un tip original de contrapunct de straturi, prin interferări și combinații între cele trei piese.²⁶⁵

²⁶⁴ Ibidem. Trebuie totuși subliniat faptul că perspectiva lui C.D. Georgescu aparține cronologic anului 1972, de asemenea că el remarcă un anume *Zeitgeist* reflectat la Stroe, Ligeti, Xenakis, amintind și similitudinea locului lor de origine, toți trei fiind compozitori născuți în România.

²⁶⁵ V. D. Bughici, *Repere arhitectonice...*, 186-190.

ÎN VIS DESFACEM TIMPURILE SUPRAPUSE (II)

RÊVER C'EST DÉSENGRENER LES TEMPS SUPERPOSÉS (II)

Trei piese sincronizate pentru clarinet, violoncel și clavecin (+pian)

Trois pièces synchronisées pour clarinette, violoncelle et clavecin (+piano)

(1970)

Pianoforte

AUREL STROE

*) 2 J. cor 132

Pfte I

3/4

Col Cl. (solvrez)

7"

7"

Clav. I

2/12 J. cor

4/4

sempre legato

*) intră în scenă aprox. la 1'55" după Clarinet.
Entrée en scène env. 1'55" après le commencement de la Clarinette

Problematica timpului îl va preocupa permanent pe Stroe, bunăoară ideea circularității (timp în cerc și timp în spirală) traversează tragedia *Coeforele*. Totodată, anii '70 (mai ales după 1975) înseamnă modificarea treptată a unor procedee componistice în creația lui Stroe, și datorită lecturilor din René Thom, Ilya Prigogine. În aceeași operă, *Orestia II*, ipostaze diferite ale „rupturii” la nivelul limbajului muzical ilustrează aplicarea muzicală a morfogenezei. Tocmai prin folosirea unor sisteme de acordaj – paradigme culturale - complet diferite, lucrarea muzicală „se desparte treptat în două părți. O adevărată bifurcație, care pune sub un semn al întrebării ontologia lucrării. La început,

structurile de rezistență ale piesei par a fi solid unificate: brusc, apoi, o mică ruptură, care ia o turnură catastrofală în al doilea act."²⁶⁶

Lucrările mai recente concertant-simfonice, semnate de Aurel Stroe (*Concertul pentru saxofon și orchestră "Prairie, Prières"*, *Simfonia concertantă "Ciaccona con alcune licenze"* sau *Concertul pentru vioară și orchestră "Capricci et Ragas"*), urmează preocupările de formalizare a muzicii, însă acum din perspectiva teoriilor morfogenezei. O altă trăsătură de continuitate se observă în determinarea formală și pe baza "mobilelor" (folosite bunăoară și în *Concertul pentru clarinet și orchestră* din 1975), cataloage de microstructuri diverse, a căror succesiune este lăsată la libera alegere a interpretului (cvasi-aleatorice), supuse în aceste ultime piese procesului morfogenetic.

Exemplul *Ciacconei con alcune licenze* (1995) ilustrează teoria morfogenezei. (Trebuie să menționăm faptul că această teorie poate fi preluată și aplicată de alți compozitori, mai puțin talentați decât Stroe, în spiritul disprețului pentru solida construcție formală: „ruptura” formală poate însemna, la aceștia, deficiențe în structura muzicală, scuzate de „teoria catastrofelor”.) Simfonia concertantă se compune din trei categorii: „*Multimobilele – un efect global al microstructurilor pentru 48 de corzi -, multifonice suprapuse, la patru oboae, și fraze atonale libere pentru diferite instrumente, derivate din nmultimobile. Aceste categorii vor fi concomitent confruntate, vor fi auzite separat alternativ, și prin diverse operațiuni vor fi progresiv descompuse, până la dispariția în tăcere. Întreaga lucrare este concepută ca o piesă morfogenetică, având o corespunzătoare formă de palimpsest. Piesa se compune din două partituri: părțile liber alese ale celor 48 de microcompoziții (multimobilele) și întreaga partitura generală, așadar palimpsestul, care-I stă la dispoziție dirijorului.*”²⁶⁷

Dar „rupturile” și „catastrofele” l-au însoțit pe Stroe și în destinul său individual: în 1985 va părăsi România pentru un an de lectorat în S.U.A., apoi va decide să se stabilească la Mannheim (cu reveniri sporadice la București, unde a predat din compoziția în anii '90). Totuși, succesele internaționale avute în anii '70 nu par a fi fost depășite în această perioadă recentă (când este cântat mai mult în Franța decât în Germania). Este vorba de programarea unor lucrări la festivaluri din Royan, Varșovia, Berlin, Roma, Paris, și mai ales de punerea în scenă a unor opere în premieră absolută. *Orestia II*, bunăoară, a fost montată la Avignon (1979) cu un răsunet internațional demonstrat de numeroase articole (în România va fi auzită doar ca operă în concert), iar înainte fusese pusă în scenă opera *Der Nobelpreis wird nicht verliehen*, la Staatstheater Kassel (1971).

Acestea rămân exemple ale receptării operei românești în general, simptomatice pentru slabele posibilități de montare în teatre românești a unor lucrări moderne sau contemporane. Compozitori de opere – precum Vieru, Benteoiu, Stroe – nu au avut prea multe ocazii de a-și vedea montate operele, scrise, în cele mai multe dintre situații, nu ca urmare a vreunei comenzi, ci pur și simplu pentru a urma un impuls creator. Iată perspectiva unui muzicolog

²⁶⁶ Auto-prezentarea autorului, în original în limba germană.

²⁶⁷ Idem.

român specializat în spectacolul de operă – Grigore Constantinescu - asupra acestei teme:

„Cu mai bine de două decenii în urmă, prezentarea în concert a operei *Iona* nu a însemnat doar un eveniment pentru autorul ei, ca finalizare a drumului creatorului, parcurs în mai mulți ani de muncă, îndeplinind o mai veche dorință de abordare a spectacolului muzical-scenic. În timp, ea a făcut să se ivească și o întrebare la care nu există răspuns până acum: de ce compozitori de importanța lui Anatol Vieru (l-aș adăuga și pe Aurel Stroe) au simțit nevoia să scrie operă fără ca să existe nici cea mai mică șansă a reprezentării scenice? Ce i-a putut determina să trăiască spectacolul doar în propria lor închipuire, să persiste în a crea operă, știind că realitatea le poate oferi, cel mult, o audiție de concert? Întrebarea este patetică, polemică, retorică dar, în esență, inutilă, ca orice întrebare pentru care nu există răspuns decât în presupunerea că asemenea creatori au trăit, în ei înșiși, o a doua existență, pentru care merita sacrificiul nașterii unor astfel de lucrări.”²⁶⁸

*

Studiile de inginer constructor, dar și o anumită caracteristică a temperamentului își pun amprenta asupra opțiunii consecvente a lui **Ștefan Niculescu** pentru un modern radical, pentru o muzică ce apelează adesea la procedee matematice moderne (Mengen-, Graphen-, Gruppentheorie u.a.). În întregirea portretului său deja schițat, trebuie descrisă acea latură lucidă, raționalistă a creației, urmare a unor informații furnizate de filosofie, științele exacte, lingvistică. Exemple de prelucrare a acestora se găsesc în piesele orchestrale *Eteromorfie* (1967, tipărită de Schott, Mainz, în același an) și *Formanți* (1965, editată de Salabert, Paris în 1969), ce explorează, alături de exprimarea eterofonică, o anumită dramaturgie deschisă a formei. Este vorba de un aleatorism riguros controlat, similar cu cel practicat de Boulez în *a III-a Sonată de pian*, bazată pe ordinea celor cinci părți pe care compozitorul francez le numește “formanți”, după model lingvistic. La Niculescu, forma se compune dintr-un număr de secțiuni dispuse după anumite norme; există scheme riguroase ale compozitorului, notate în partitură, variabile aleatoare la nivel macro- și microstructural, însă diferitele lecturi posibile ale textului muzical sunt strict controlate. Iată indicația lui Niculescu despre alcătuirea *Formanților*: “Forma lucrării se obține prin lectura fără întrerupere (*attacca*) a celor 14 formanți, numerotați de la 1 la 14. Ordinea succesiunii lor se află la latitudinea șefului de orchestră, sub rezerva alcătuirii unor cupluri de câte doi formanți, unul par și altul impar, fiecare din cele 7 cupluri posibile începând fie cu numărul par, fie cu numărul impar.”²⁶⁹

²⁶⁸ Grigore Constantinescu: „Iona, o întrebare fără răspuns?“, în *Simpozionul Anatol Vieru* 1999, 79.

²⁶⁹ V. Iosif Sava, *Ștefan Niculescu...*, 211. Pe aceeași temă, a se consulta și: Fred Popovici, “Ștefan Niculescu – Portrait,” *Muzica* 12/1979: 73-93; Anton Dogaru: “Formanți de Șt.Niculescu,” *Muzica* 2/1973: 22-23; Corneliu Dan Georgescu: “Aforisme de Ștefan Niculescu și unele aspecte ale eterofoniei,” *Muzica* 4/1971: 9-14.

Alte procedee practicate în muzica nouă a deceniului șapte sunt preluate creator aici de Niculescu, precum procedee inedite de notație (inclusiv grafice) sau captarea sunetului prin microfoane și alterarea sa. De asemenea, dintre mecanismele creației sale putem aminti “laboratorul” său intern de “preparare” a unor moduri complicate, nonoctaviante, derivate din șirul armonicelor naturale. (Această tehnică va fi preferată după ce compozitorul trece printr-o perioadă serială, marcată de Boulez sau Stockhausen, de exemplu în *Invențiuni pentru clarinet și pian*, 1965, tipărite în 1968 la *Salabert* sau în *Cantatele II și III*, 1960-1964). De aici, și o posibilă legătură cu curentul muzicii spectrale.

Tehnici seriale, neomodale, concepții asupra aleatorismului

Dan Constantinescu, asemenea colegilor săi de generație, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Adrian Rațiu, Mircea Istrate, Anatol Vieru sau Myriam Marbe, își clădește un stil componistic prin *sincronizare* la ideile muzicale occidentale. La sfârșitul anilor ‘50, când cei mai-sus numiți absolvă studiile, însușindu-și tehnici bine fundamentate (eventual de factură neoclasică), *serialismul* era muzica reprezentativă a occidentului, muzica “oficială” a acestuia. Preluarea unor elemente din această muzică, fie ca tehnică sau ca spirit, mărturisește despre preocupările compozitorului în a găsi un mijloc de evadare din regula acelor vremuri. Acribia cu care *materialul sonor preformat*²⁷⁰ este determinat, lucru care se observă chiar și de la o sumară investigare a schițelor de compoziție ale lui Dan Constantinescu, vădește o personalitate creatoare preocupată de realizarea unei sinteze între modalități de expresie diferite. Se poate decela, în acest sens, o componentă *pozitivistă* a demersului componistic al autorului ce este dublată permanent de una *intuitivă*, care “reglează” absorbțiile celei dintâi într-un spațiu mult prea conceptualizat, îi ajustează exagerările combinatorii și îi conferă muzicalitate. Cele două componente vor acționa întotdeauna, de-acum înainte, în muzica pe care Dan Constantinescu o va crea.

În piese camerale de la începutul anilor ‘60 (*Sonata pentru pian*, *Sonatele pentru vioară și pian*, *flaut și pian*, *clarinet și pian* etc.), explorarea serialismului dezvăluie o gândire abstractă, bine determinată. Este modelată o serie unică, generatoare, adesea dificil de găsit (poate fi decodată doar cunoscând în profunzime toată lucrarea, dat fiind că nu apare explicit în debutul părții întâi). Particularitățile construcției seriale derivă dintr-o predilecție pentru recurență, pentru procedeul de conjuncție a seriilor prin unul până la șapte sunete comune, în „zone-reper”. Totodată, serialismul nu exclude anumite momente armonice funcționale, pe o filieră bergiană. Logica formală adoptă tipologii tradiționale, doar în măsura în care acestea răspund unor necesități de organizare: liedul, sonata, rondo-ul, variațiunea sunt însă ipostazieri ale unui

²⁷⁰ În sensul dat acestei noțiuni de „vorgeformtes Material“ de Karlheinz Stockhausen, v. „Situation des Handwerks“, în *Musik-Texte*, 1963. Citat de Valentina Sandu-Dediu și Dan Dediu: *Dan Constantinescu, esențe componistice*, 54.

nou concept formal, ce nu ezită bunăoară să extindă o formă de sonată la nivelul a două părți din ciclu (vezi *Sonata de pian*) sau să reinterpreteze modele bachiene (vezi *Sonata pentru vioară*). Dincolo de aceste referințe, înnoirea conceptuală a formei vine din configurarea acesteia și pe baza altor principii - precum comentariu, creștere, culminație-cădere.

Concertul pentru pian și orchestră de coarde (1963) este una din cele mai cântate lucrări ale lui Dan Constantinescu, și recunoscută ca un punct culminant al creației concertante românești din epocă.

Exemplul nr. 40: D. Constantinescu, Concertul pentru pian și orchestră de coarde

CONCERT
pentru pian și orchestră de coarde
1963
I
Dan Constantinescu

4/4 Andante (♩ = 70) .

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Solo *p*

Solo *p*

Solo *p*

Accidentis: sînt stabili numai pentru noile în felul cărora sînt puși.
Les accidentis n'altèrent que les notes qu'ils précèdent.

Fiind conceput pentru o formație minimală ce aduce subiacent ideea contrapunerii baroce dintre *tutti* și *sol*, *Concertul* deschide - prin cele trei părți ale sale ce se succed după tiparul lent-repede-lent - o lume sonoră extrem de sensibilă și rafinată, care înglobează influențe ale muzicii franceze contemporane (în special creația lui Messiaen) într-o viziune concertistică aflată la granița între cameral și simfonic. Acest univers muzical rămâne *specific* creațiilor lui Dan Constantinescu din această perioadă, constantele sale putând fi (din nou) definite aproximativ ca: o manieră unică de abordare a materialului intonațional (extras cu precădere din utilizarea tehnicii seriale), lucrul cu serii ritmice, imaginație timbrală, austeritate formală și predilecție pentru schema temporală ce încadrează o parte rapidă în alte două lente sau moderate (*Andante*, *Allegro*, *Moderato*).

O schimbare stilistică majoră în creația lui Dan Constantinescu intervine în 1964, într-un mod extrem de particular: transformarea modului de gândire muzicală spre aleatorism, care va co-exista, pentru mai mulți ani de-acum înainte, cu gândirea preferențial serială a autorului. Analistul obișnuit cu maniera de creație a anilor '50-'60 va fi surprins la o primă cercetare a partiturii *Trio-ului pentru pian, vioară, clarinet și percuție* (1964, prima partitură "martoră" a schimbării). Aceasta nu numai că deconcentrează ca semiografie, ci șochează chiar prin maniera de abordare a actului componistic. Este vorba de două paliere stilistice, amândouă expresia unei dorințe subiacente de sincronizare cu gândirea componistică dezvoltată în cadrul școlii de la Darmstadt, în special de Stockhausen și Boulez. Dan Constantinescu realizează în această lucrare un prim opus care va uza, aproape la modul minimal, de două valori ritmice relative notate corespunzător: nota umplută și nota goală. (De altfel, în acel moment, mișcarea repetitiv-minimală făcea încă primii pași sub influența gândirii non-conformiste a lui John Cage.) Forma mobilă²⁷¹, influențată de Boulez (vezi *Eclats*), capătă însușiri aparte, fiind legată inextricabil de sistemul intonațional (serial), de o ritmică polară (valori lungi/scurte, notate aproximativ, aleatoric).

De la acest opus, timp de 15 ani, evoluția componistică a lui Dan Constantinescu va fi marcată de o estetică serială proprie, în fuziune cu concepția aleatorică, de asemenea cu o particulară viziune asupra timpului muzical. Reflexe ale muzicii lui Webern se întrevăd în *Cvartetul de coarde* (1967). Apoi, similitudini ale gândirii din *Simfonia de cameră* (1968) cu structuralismul francez al anilor '60 sunt evidente (raportarea unui parametru la altul, existența unei supra-ordini edificatoare, predominanța conceptului metodologic de structură). Unitatea serială marchează mai multe opusuri (alături de cele mai sus-numite, și *Simfonia de cameră* - 1968, *Simfonia concertantă* - 1970, *Concertul pentru două pian*e și *orchestră mică* - 1972) prin extragerea seriilor din lucrări camerale anterioare. Fără a fi desigur recognoscibile, astfel de structurări seriale conferă totuși o organicitate aparte partiturilor semnate de Dan Constantinescu.

²⁷¹ Caracteristicile formei mobile: existența mai multor structuri muzicale, fiecare cu autonomie proprie; posibilitatea combinărilor diferite (determinate ori aleatorice) ale structurilor; existența unor trasee combinatorice preferențiale. V. Dan Constantinescu, *esențe componistice*, 89.

Exemplul nr. 41: D. Constantinescu, Trioul pentru pian, vioară, clarinet și percuție

The image shows a page from a musical score for a Trio by D. Constantinescu. The instruments listed are Violino, Clarinetto, Piano, Vno, Cl., and Piano. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, cresc, dim, seco), articulation (acc, marcato), and performance instructions (Agitato, sul pont. col legno). A tempo marking '1' 20''-1' 50'' is present. A library stamp '140328' is visible in the top right corner.

Reflectarea preocupării pentru timpul muzical apare în tipurile de notație ritmică folosite: cea tradițională, măsurată (sistem giusto), și cea aleatorie, conținând tipurile scurt/lung de valori (sistem rubato). Acestea alternează sau se combină în diverse proporții (v. *Mișcări pentru clarinet și trio de coarde*, 1974, *Simfonia pentru instrumente de suflat*, 1975 ș.a.). Trebuie precizat faptul că

notația tradițională este adesea supusă tehnicii de adăugare sau de eliminare a unor valori (v. Messiaen). În ultimul opus finit al compozitorului, *Concertul pentru harpă, clavicin și instrumente de suflat* (1979), valorile aleatorice vor fi structurate complex, sub forma unor “motive ritmice”: note scurte însoțite de apogiaturi (adică note foarte scurte), note scurte ce însoțesc o notă lungă, două note lungi ce încadrează o mulțime (nevidă) de note scurte etc.

„Fără îndoială, în creația lui Dan Constantinescu, domeniul cel mai supus frământărilor, revizuirilor și invențiilor este cel al timpului muzical. Gândirea temporală impregnează fiecare structură muzicală și o direcționează, articulând-o pe modelul unei temporalități specifice, fundamentată pe ideea de elasticitate. În consecință, duratele muzicale cu valorile lor, structurile ritmice, sistemele ritmice, tempii sunt regândite pe baza acestei cardinale calități a timpului în concepția sa. De altfel, elasticitatea temporală este o consecință logică a libertății de structurare a timpului, care, la rândul ei, vine dintr-o câștigare a unei libertăți interioare în ceea ce privește modul de gândire a fenomenului sonor și a extensiunii sale în timp.”²⁷²

*

Timpul muzical a preocupat dealtminteri continuu pe numeroși compozitori români, de la Vieru (*Orologii, Clepsidra, Sita lui Eratostene*), Stroe (*Rever, c'est désengrener les temps superposées*), Niculescu (*Sincronie*) până la Tiberiu Olah (*Timpul memoriei*) sau Doina Rotaru (*Clocks*). În directă legătură cu aleatorismul practicat, **Myriam Marbe** se preocupă de asemenea de formulele ritmice care răspund inițiativei unui timp interior al interpretului, eventual diferit de cel al partenerilor de ansamblu. (Desigur, idealul “spontaneității” rămâne, și pentru Marbe, rezultatul colaborării îndelungi, a studiului temeinic al interpreților.) “Aș evoca aci spusele lui Globokar, încă de acum vreun deceniu și jumătate. Eram atunci, pe drept cuvânt, cred, fascinați de emanciparea estetică și de mijloacele pe care le oferea muzica aleatorică – dar Globokar (care excela în gen, repurtând succese imense) se declara deja îngrijorat și nemulțumit, deplângând că nu a găsit încă o modalitate de a o controla și fixa prin scris. <Bine, dar de ce faci atunci muzică aleatorică?> <Deoarece eu cânt la trombon care are atâtea surdine ce nu pot fi scrise... pentru că atunci când cânt îmi vin în minte anumite soluții, uneori le prelungesc...>. Interpretul Globokar răspundea impulsului creator imediat, dar Globokar compozitorul și conducătorul de ansamblu privea fenomenul în complexitatea sa și în perspectivă.”²⁷³

În lucrările semnate de Marbe, “timpul lung” provine dintr-un mod specific românesc de percepere a timpului, exprimat în genul folcloric al doinei, în sistemul ritmic *parlando-rubato*. Expresii temporale diferite coexistă, așa cum se întâmplă în *Concertul de clavicin* (1978), unde, în logica formei de sonată intervin mici insule de “timp lung”. Multe alte piese tratează această

²⁷² Idem, 187.

²⁷³ Myriam Marbe, „Sub semnul timpului. Pe marginea unui concert,” *Muzica* 3/1985: 21-26.

problematică: *Le temps inévitable* pentru pian (1971), *Timpul regăsit* (1982), trio-ul *Trommelbass* (1985). O altă dimensiune temporală decurge din trăirea arhaică a timpului, care nu se “mișcă” linear, ci în spirală, în cerc (idee preluată și de Doina Rotaru).

Proporția între rigoare și libertate are de asemenea legături cu perceperea timpului: în *Sonata pentru două viole* (1965), gradul de libertate este limitat de notația minuțioasă, de o particulară simbioză între doină și fugă (aceasta din urmă cu un subiect atipic, foarte lentă, tratată inclusiv prin procedee eterofonice). Gândirea aleatorie s-a modificat, de-a lungul timpului, și în funcție de interpretii pe care compozitoarea i-a întâlnit, de disponibilitatea lor de a varia improvizatoric un text dat. Astfel, în 1994, altă variantă a piesei *Le temps inévitable* a rezultat dintr-o colaborare entuziastă cu ansamblul din Wupperthal *Partita radicale* (condusă de Thomas Beimel, cel ce semnează interesanta monografie despre Marbe) și cu pianistul Alexandru Hrisanide. În 1971, partitura însemna acorduri, puncte, linii, clustere etc., adică o schemă desenată pe câțiva centimetri pătrați de hârtie albă. Partitura urma să-și “recapete materialitatea sonoră, în funcție de stilul epocii în care cineva se va gândi să o aducă la viață. Semnele grafice de acorduri, linii etc. vor devenii ceea ce cineva, cândva, va gândi că este – în momentul respectiv – un acord, o linie ș.a.m.d. și vor fi ordonate conform schemei determinate de mine.”²⁷⁴

(Aceeși concepție a scriiturii aleatorice, destinată viitorului muzical nedefinit, așadar “pregătită” pentru cele mai diverse și contradictorii interpretări, îl va ghida și pe mai tânărul compozitor Ulpiu Vlad.)

Un ultim popas în universul compoziției lui Myriam Marbe are în vedere tehnica sa modală, derivată din muzica populară și bizantină, din creația lui Enescu. În această privință, compozitoarea și-a afirmat opțiunea individuală prin corespondență cu ceea ce lucrau colegii de generație. Bunăoară, în anii ‘60, studiul simetriei la Webern îi impulsiona pe tinerii de atunci să se “întreacă” în a construi moduri simetrice cât mai ingenioase, existau chiar moduri preferate pentru anumite perioade (modul lui Olah din *Coloana infinită*, organizarea modală pe baza numerelor prime la Vieru și Marbe, organizarea înălțimilor și ritmurilor pe baza șirului lui Fibonacci la Berger, Stroe, în general demersurile lui Berger și Vieru). Marbe optează în continuare pentru principiul modurilor simetrice, cu o axă fundamentală (v. *Concertul pentru clavecin*), în orice caz, aproape toate compozițiile sale după 1965 se vor baza pe structuri modale preformate. Si în acest compartiment al gândirii sale componistice, raportul între rigoare/ libertate oferă soluții inedite: de pildă, doar unele zone ale piesei pot fi strict organizate după modurile propuse, sau doar linia melodică provine din mod, armonizarea realizându-se în funcție de necesitatea expresivă pentru o anume sonoritate.²⁷⁵

²⁷⁴ V. Myriam Marbe, în interviul cu Laura Manolache: 92.

²⁷⁵ V. Thomas Beimel, Vom Ritual zur Abstraktion.... Autorul realizează de asemenea o foarte bună introducere în structura modurilor populare românești (p. 65 și următoarele), definind astfel pentru un cititor occidental experiența (neo)modală românească.

O concepție similară asupra modurilor artificiale, asupra unor tehnici neomodale, se observă și în creația lui **Adrian Rațiu**. Pornind de la ideile lui Messiaen și de la dodecafonismul vienez, Rațiu încearcă în anii '60, asemeni colegilor de generație, să configureze o sinteză serial-modală proprie. Adică operațiunile cu totalul cromatic, fascinația serialismului nu l-au condus spre o manieră academizantă, ci flexibilă, datorată libertăților de construcție dintr-un sistem modal. De-a lungul deceniilor ce vor urma, acesta se va dovedi inepuizabil: preocuparea compozitorului pentru stilurile principale ale secolului 20, definite din punct de vedere armonic, este evidentă atât în cursurile pe care le ține la Conservatorul bucureștean (de armonie, de stilistică), cât și în creație. Aici se aud sugestii în special din Debussy (postimpresionismul *Impresiilor* pentru ansamblu de cameră, 1969 sau al celor *Șase Imagini pentru orchestră*, 1971), Enescu (tehnica unisonului, a eterofoniei), dar și ecouri baroce sau renașcentiste (în *Partita pentru cvintet de suflători*, 1967).

Alături de marea diversitate de moduri folosite, nu doar artificiale, dar și naturale (pentatonii hemitonice, hexatonii), lui Adrian Rațiu îi este caracteristică și preferința pentru scriitura polifonică: „*eu consider că polifonia reprezintă cea mai mare cucerire a gândirii muzicale în acest al doilea mileniu.*”²⁷⁶ Iar traseul său creator – privit din perspectiva globală asupra generației sale – este marcat de aceeași trecere de la organizarea riguroasă a tuturor parametrilor (eventual serială) spre explorarea “întâmplătorului”.

Altfel decât la Dan Constantinescu, bunăoară, soluțiile de aleatorism propuse de Adrian Rațiu vizează eventuale combinații între microstructuri. În *Monosonatele* pentru pian (1968,69) au fost deja observate similitudini cu Stockhausen, *Klavierstücke*²⁷⁷. Interpretul participă activ la arhitectura piesei, putând alege, în prima *Monosonată*, între 15 sisteme ritmico-melodice, dispuse în cerc. “Sonată” înseamnă, în acest caz, respectarea succesiunii de tempi proprii genului (de pildă *Allegro-Andante-Allegro*).

²⁷⁶ Despina Petecel, „Convorbire cu compozitorul Adrian Rațiu“ (II), *Muzica* 3/ 1991: 119.

²⁷⁷ v. Liviu Dănceanu, „Adrian Rațiu, Portrait“, *Muzica* 1/1984: 41-49.

Exemplul nr. 42: A. Rațiu, Monosonata nr. 1

Monosonata I*

29

Adrian Rațiu



Alte lucrări camerale ulterioare ale lui Rațiu vor dezvălui aceeași preferință arhitectonică pentru microstructuri mobile. De pildă, *Impresii* se compune din 10 piese de câte un minut fiecare, fiind indicate opt combinații parțiale ale grupelor instrumentale și două ansambluri. Sau *Transfigurări pentru Musica Nova* (1975), conține, în mod similar, 21 de secțiuni foarte scurte, dintre care zece duete instrumentale (fiecare între alți parteneri, în multiple combinații), intercalate cu nouă secțiuni de tutti, plus o introducere și o codă.²⁷⁸

*

Tranziția de la serial la aleatoric – însă într-un mod mai radical – caracterizează și muzica din anii '60-'70 a ceva mai tânărului **Nicolae Brînduș**. Un compozitor mereu surprinzător prin diversitate, prin versatilitate, Brînduș

²⁷⁸ V. Alfred Hoffman, „Portrete camerale. Adrian Rațiu,” *Muzica* 4/1976: 26-27 și Fred Popovici, „Impresii pentru ansamblu de cameră de Adrian Rațiu,” *Muzica* 6/1976: 17-21.

este remarcabil mai ales într-un context al compoziției românești în care schimbări bruște de atitudine, de stil nu sunt foarte frecvente. (Este preferată, ca opțiune individuală a celor din generația lui Brînduș, o consecvență într-un sistem de compoziție bine definit, unitar ca ideatică.) Brînduș experimentează tendințe novatoare, scrie primul dintre cele două Concerte pentru pian și orchestră (*Dialo/va/gues*, 1978) la granița imposibilului pianistic (deși cariera artistică și-a început-o ca un foarte bun pianist), cu intenția agresării prin zgomot a receptorului, dar știe și să antreneze frenetic auditoriul – precum în dansul *Aksak* din opera *Arșița* (1984) .

Din anii '60, Brînduș trece prin mai multe "faze" creatoare, scriind lucrări diferite uneori în paralel. Scriitura serială guvernează opera sa pantomimă *Logodna* (1963-66, după M. Eminescu), printr-o inedită alăturare a unui text poetic romantic de textul muzical serial-integral și de o gândire declarat structuralistă. Spectacolul se depărtează de tradițional prin cumulumul participărilor vocale, instrumentale, a surselor electronice, prin importanța acordată pantomimei dar și spațializării stereofonice a sonorității.²⁷⁹ Tehnica serială (folosită în numeroase alte piese, bunăoară în *Sonata pentru două pianе*, 1963, care, alături de modelul bartókian, trimite la un structuralism de tip Schönberg-Webern) și predilecția pentru dispunerea spațializată a surselor sonore revine și în cantatele sale de la sfârșitul anilor '60. Chiar dacă îndreptarea compozitorului spre modal începe să fie evidentă, aceasta nu exclude similitudini cu Nono în cantatele *Mărturie* și *Inscripție*, serializarea nuanțelor sau a tuturor parametrilor.

Studierea improvizației colective, a relației dintre compoziție/interpretare, între "text și interpretare, structură și lectură, opera închisă și opera deschisă, competență și performanță în actul execuției muzicale, gradele de <gramaticalitate> ale performanței interpretative etc."²⁸⁰ l-a condus pe Brînduș spre mai multe tipuri de aleatorism în anii '70. Radicalitatea unor soluții propuse au iscat dezbateri în epocă, polemici publicate în revista Uniunii Compozitorilor, *Muzica*. Bunăoară, Dumitru Bughici, într-o scrisoare deschisă, pune în discuție viabilitatea aleatorismului „total”, pornind de la *Soliloque* de Brînduș, piesă de muzică electronică fără partitură, ci numai cu sugestii pentru interpreți. (Bughici, exponent al modernului moderat și autor al unui Dicționar de forme, se găsea pus în fața imposibilității de a analiza această partitură.) „A devenit de domeniul public faptul că unii compozitori din Occident, adepți ai acestei practici muzicale, au ajuns la concluzia că trebuie să-și împartă drepturile de autor cu interpreții respectivi. Oare prin această atitudine nu se recunoaște deschis că rolul compozitorului este redus enorm de mult? /.../ În nici un caz, nu consider mijloc de expresie exhibițiile pe care le fac unii compozitori ce lovesc cu ciocanele în pian, sparg sticle pe o tablă, produc zgomote în fața microfonului prin diferite obiecte etc.”²⁸¹

²⁷⁹ v. Grigore Constantinescu, „Opera pantomimă *Logodna* de Nicolae Brînduș,” *Muzica* 7 / 1978: 7-11.

²⁸⁰ Fred Popovici, „Nicolae Brînduș. Portrait.” *Muzica* 8/ 1983: 42.

²⁸¹ Dumitru Bughici, „Scrisoare deschisă colegului Nicolae Brînduș,” *Muzica* 8/1971: 21.

Dincolo de fireștile diferențe estetice între compozitori de orientări paralele, este evident experimentalismul avangardist al compozitorului ce a continuat să exploreze fațetele text-compoziției, grafismului, live-electronicii, într-o concepție dinamică asupra creației muzicale. Nici teatrul instrumental nu a fost ocolit – în *Kitsch-N* (1979) sau în *Infrarealism* (1975, voce, clarinet, pian), *Prolegomena* (tenor și ambianță, 1981), *Trei strigături de alean* (1979, percuție solo). Arsenalul gesturilor muzicale din *Infrarealism*, de exemplu, conține, alături de folosirea netradițională a instrumentelor, jocul de scenă, declamația (pe versuri din poetul preferat, ermetic, Ion Barbu), transferul tehnicilor muzicale asupra celor teatrale (există un “canon scenic”), așa cum recitarea influențează emisia sunetului.

Încă înaintea acestor piese, ciclul simfonic *Phthora* (I-IV, 1968-72) anunță încă din titlu (phtora desemnează în muzica bizantină un semn ce indică schimbarea, “stricarea” ehului) modificarea, alterarea notației clasice. Semiografia muzicală este înnoită conform invenției interpretative la nivel motivic, melodic, acordic, al numărului de grupe instrumentale. Piese presupun asimilarea corectă a regulilor de joc (una din piese se intitulează, delatfel, *Match*), sau implică existența unui “leader” care să unifice ansamblul instrumental.²⁸²

Brînduș va continua în anii ‘80-‘90 să cultive asemenea preocupări, inclusiv în muzică electronică, lucrează (la IRCAM, Paris sau la Bourges) la un sistem de sunete (ca fenomen continuu) și pulsații (fenomen discontinuu).

*

Lucrul intensiv cu formația germană *Partita radicale* l-a impulsionat, alături de Myriam Marbe, și pe **Ulpiu Vlad** în cristalizarea unor noi soluții proprii de aleatorism în anii ‘90. Dar libertatea acordată în diverse grade interpretului îl preocupase pe compozitor încă din anii ‘70. Monumentalul său ciclu cameral-vocal-simfonic *Mozaic* (1974-1978) conține o idee insolită, combinatorie, în pas cu aleatorismul controlat european de atunci. Partitura propune virtual infinite drumuri interpretative, formule timbrale de la instrument solo la orchestră amplă. Se oferă sintagma, se sugerează diverse paradigme interpretului, în așa fel, încât muzica să nu difere esențial în caracter, expresie, de la o variantă la alta. Muzica destinată unei formații variabile îl urmărește pe Ulpiu Vlad de-a lungul anilor, ca și proiectul compoziției care, lăsând libertate interpretului, să nu fie de fapt afectată în esență prea mult de interpretare. În acest scop, sunt elaborate formule sonore specifice, notate într-un sistem propriu.

²⁸² V. Ileana Ursu, „Probleme de semiografie și semantică muzicală în creația lui Nicolae Brînduș,” *Muzica* 4/ 1989: 10-19.

Exemplul nr. 43: U. Vlad, Mozaic

Pentru Marina
MOZAIC
CICLU CAMERAL+VOCAL+SIMPONIC

MOSAIQUE
CYCLE DE MUSIQUE DE CHAMBRE+SYMPHONIQUE

MOSAIC
VOCAL+SYMPHONIC CHAMBER CYCLE

MOSAİK
KAMMERMUSIKALISCH VOKALSYMPHONISCHE ZYKELN

ulpiu vlad

The image displays a page of musical notation for a 24-voice ensemble. The notation is organized into three systems. The first system contains staves for Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system contains staves for Alto, Piano I, and Piano II. The third system contains staves for Violoncello I, Violoncello II, and Timpani. Each staff is labeled with a number (1-24) and the instrument name. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Compozitorul alcătuiește 24 de “figuri”, de voci notate ale unui mozaic. Fiecare linie melodică este divizată pe două portative, urmând ca, în funcție de mărimea ansamblului, instrumentistul respectiv să opteze pentru o anumită cantitate de informație cuprinsă în cele două drumuri propuse. Regula ce limitează intervenția interpretativă se stabilește în funcție de ansamblul ales: până la 5 voci, între 6-10, 11-15, 16-20, 21-24 voci. Discursul este astfel îndrumat, încât densitatea sa să scadă proporțional cu mărimea formației. Se evită astfel îmbogățirea sau sărăcirea excesivă a informației muzicale. Dacă ritmul este controlat printr-o matrice de 24 de durate, modurile de atac, nuanțele, tempo-ul nu sunt indicate. Forma virtualelor piese rezultă obligatoriu din formația aleasă, prin condiția alternării unor momente de ansamblu cu pasaje solistice.

Interpretul își creează arhitectura, având în vedere echilibrul între momente de solo, combinații de instrumente, tutti. În suprapunerea vocilor, domină polifonia, mai puțin preocuparea pentru simultaneitate, evitându-se totodată atingerea efectului global pur.

Mozaic reprezintă, în esență, o “gramatică generativă” a lui Ulpiu Vlad²⁸³, o clasă de compoziții – noțiune la care au apelat mulți dintre compozitorii români, după impulsul oferit de teoretizările și compozițiile lui Aurel Stroe din anii ‘60-‘70. Ulterior, Ulpiu Vlad va elabora un alt ciclu de lucrări – reunit sub tematica “Viselor” (1990-1995) -, spre o altă soluție a “forme deschise”. Numeroase piese camerale (*Bucuria viselor, Timpul viselor, Deodată, visele, Taina viselor* etc.) sunt, de data aceasta, variante ale unei scheme mentale pe care propriu-zis compozitorul nu ne-o prezintă, dar pe care o putem deduce din ipostazele sale variate. Interpretul nu mai intervine aici în macro-formă, ci în microstructură, în redarea “ticurilor” particulare fiecărui tip de instrument. De exemplu, un pasaj rapid de virtuozație la corzi are o anume conotație expresivă, indiferent de perioada în care este scris. Intenția compozitorul, când notează un astfel de pasaj, este canalizarea instrumentistului (de astăzi sau de peste 50 de ani...) pe un traseu dat, totodată libertatea sa de a-și alege notele; pasajul va suna în funcție de gustul unei anumite epoci.

Cum este totuși recognoscibilă muzica lui Ulpiu Vlad? Printr-un sistem modal non-funcțional, cu scări sonore variind între 2 și 12 sunete; printr-o concepție arhitectonică bazată pe structuri – “personaje”, adică segmente individualizate ca scriitură și caracter, care revin ciclic în decursul macro-formei. Principiul de a deriva cât de mult posibil dintr-o schemă prestabilită se observă în șlefuirea permanentă a unor trăsături muzicale, în găsirea elementului necesar pentru ca o lucrare componentă a clasei de compoziții să fie diferită de alta. Audierea comparată a lucrărilor confirmă fără echivoc unitatea stilistică a muzicii prin cel puțin două trăsături: pe de o parte sesizarea unor fine sugestii folclorice românești (intuite în ornamentică, în melodică), pe de alta combinarea tipurilor expresive liric-irizat (cu preferința pentru registrul înalt), dramatic, motoric.

Actualmente, titlurile de lucrări orchestrale sau camerale scrise de Ulpiu Vlad după 1995 îi îndreptățesc pe colegi ai săi să-l numească principalul reprezentant al “onirismului” în muzica românească. Fascinația viselor continuă în alte două cicluri de lucrări (*Dincolo de vise, Împletirea viselor*), unde aleatorismul se apropie din ce în ce mai mult de practica muzicii orale, populare, a improvizației. Compozitorul oferă interpreților un sistem: dacă aceștia și-l însușesc, pot crea variante în interiorul sistemului.

După cum am afirmat deja, posibilitatea de a-și experimenta un astfel de sistem în studiul direct, intensiv cu un ansamblu de muzică nouă specializat în practica improvizatorică, i-a oferit lui Ulpiu Vlad prilej pentru alte meditații asupra sistemului său generativ. Așa cum afirmă conducătorul *Partitei radicale*, Thomas Beime, sistemul acesta poate fi înțeles ca o gramatică muzicală prin

²⁸³ v. Valentina Sandu-Dediu, „Ulpiu Vlad: a Composer's Portrait“ (I, II) *Muzica* 3/ 1993: 29-43 și 4/ 1993: 20-36.

care se assemblează interpreți din cele mai diferite situații, în posibilități teoretic nelimitate: solo (cu sau fără bandă magnetică), ansambluri camerale și orchestrale de orice alcătuire, eventuale suprapuneri a două lucrări din același ciclu și alte combinații de structuri sonore. “*Există paralelisme cu partiturile de muzică intuitivă de Karlheinz Stockhausen, în care acesta declară că o astfel de muzică depășește improvizația, deoarece pe baza legăturii reciproce strânse a muzicienilor, precum și prin atmosfera spirituală suprapersonală, ea reprezintă calitativ mai mult decât o sumă de idei individuale.*”²⁸⁴

*

Am citat poziția teoretică a lui **Adrian Iorgulescu**: preocupat de conceptul temporal în muzică, adversar al exceselor – de rigoare sau de aleatorism. O atitudine echilibrată se întrevade și în compozițiile sale, în majoritate instrumentale (camerale, concertante, simfonice). Le caracterizează o trăsătură expresivă rezervată, interiorizată, proporționarea atentă a contrastelor (între liric și epic, aforistic și discursiv, tragic și comic) și preferința pentru culoare timbrală ca factor generator al muzicii.

Dacă l-am inclus pe Adrian Iorgulescu în vasta categorie propusă a “modernului radical”, acest fapt se datorează consecvenței și spiritului creator cu care asimilează unele aspecte ale contemporaneității muzicale (bunăoară muzica lui Lutoslawski), manevrând cu efect și expresivitate scriitura globală, pe texturi, dar și linearitatea discursului. Alături de limbajul muzical serial-modal, o tehnică mixtă ce a preocupat pe mulți compozitori români (după cum am văzut deja), lucrările lui Iorgulescu dezvăluie și o economie de mijloace păstrată cu rigurozitate. Al doilea său *Cvartet de coarde* (1984) se construiește din patru sunete; piesa orchestrală *Semnale* (1996) anunță încă din titlu ideea unor formule instrumentale concise, cu rol de semnal, generatoare.

Adrian Iorgulescu se apropie uneori și de zona postmodernă, comentând uneori tradiția muzicală prin citate. În *Simfonia a III-a* (1988) de pildă, intervine un coral de Bach cu rol de simbol dar și de nucleu generator al muzicii proprii, iar formele celor trei părți “recompun” o istorie a muzicii, de la baroc la clasic și romantic. Pe de altă parte, ironia care demontează unele mecanisme ale spiritului balcanic în opera *Revoluția* ar putea fi de asemenea anexată postmodernismului.

Deși această estetică nu e neapărat definitorie pentru compoziția lui Adrian Iorgulescu, vom regăsi în piese ale sale modalități subtile de inserare a tradiției muzicale apusene, precum și a folclorului românesc. Ciclul său de lucrări concertante, *Ipostaze*, marcând evoluția autorului între 1977-1984, poate constitui o mostră elocventă a modernității muzicii românești în acea perioadă; totodată, unele procedee de construcție demonstrează temeiurile profunde în marea tradiție concertantă.

²⁸⁴ Stockhausen, *Texte zur Musik*, vol. 3 (Köln, 1971), 123, citat de Thomas Beimel, în „Dincolo de vise. Schițe la o nonoper de Ulpiu Vlad”, *Muzica* 3/1998: 4-13.

Exemplul nr. 44: A. Iorgulescu, *Ipostaze*

The image displays a musical score for the piece 'Ipostaze' by A. Iorgulescu, specifically measures 55 through 60. The score is written for a piano and orchestra. The top system (measures 55-59) features a piano part with complex, overlapping textures and several woodwind staves (Flute, Oboe, Clarinet) and string staves. The bottom system (measure 60) shows a more active section with woodwinds and strings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ciclul conține *Concertul pentru pian și orchestră*, 1977, *Concertul pentru clarinet, corzi și percuție*, 1978, *Concertul pentru violoncel, suflători și percuție*, 1980 și o piesă concertantă pentru percuție, 1984. Fiecare din cele patru componente propune o modalitate bine definită de tratare a relației solist-ansamblu, precum și procedee înrudite în determinarea arhitecturilor sonore: inserții de citate, transfer de module structurale, formule melodice comune, “contaminări” ritmice. Ideea componistică

principală rămâne aceea a restrângerii progresive a gestului artistic, a expresiei din ce în ce mai concentrate, mai interiorizate (“implozivă”), așadar a reducerii la esențe.

*

Pentru a încheia această incursiune în sistemele de compoziție ce se situează în perimetrul muzicii noi românești prin diverse soluții serial-modale sau aleatorice (controlate), trebuie spus că foarte mulți compozitori născuți după 1920 le-au adoptat. În contextul celorlalte categorii propuse (bunăoară aceea vizând sursele folclorice) am enunțat deja pasager predilecția pentru aceste tehnici: la Liviu Glodeanu sau Cornel Țăranu, la Mihai Moldovan sau Dan Voiculescu ș.a. Desigur că se poate extrage o anumită unitate stilistică din această preferință, care nu devine totuși nicidecum uniformitate, pentru că fiecare muzician va adopta anumite aspecte, le va combina cu influențe venite din alte sfere (ale tradiției vest-europene sau extra-europene, de pildă).

Alte câteva exemple – enumerate mai jos în ordinea vârstei compozitorilor - vor întregi tabloul. Unul din cei mai consecvenți experimentatori printre colegii săi de generație, născuți în anii ‘30, **Liviu Dandara** explorează prin anii ‘60-‘70 atât muzica electronică, dar și spațializarea sonoră (în piesa orchestrală *Spații*, 1971, subintitulată “Stereomuzică pentru 32 de instrumentiști”). Asimilând diverse curente și procedee noi – serialismul integral, teatrul instrumental, muzică aleatoare, concretă, mijloace electroacustice -, Dandara păstrează în majoritatea pieselor sale o tehnică bazată pe moduri, uneori pe material folcloric românesc. De asemenea, se numără printre compozitorii preocupați într-un mod special de problematica timpului, a tăcerii în muzică (fapt relevat fie și numai de titluri precum *Dialoguri pe axa timpului*, *Timpul suspendat*, *Timpul care arată nordul*, *Trei stări despre liniște* etc.).

Temporalitatea constituie unul din subiectele teoretice și componistice predilecte și în creația lui **Sorin Vulcu**, cel puțin în definirea muzicală a timpului unidimensional, în cerc sau în spirală, a dihotomiilor timp continuu/discontinuu, prezent/istoric etc., sau în determinarea duratelor muzicale pe baza șirului lui Fibonacci. Muzica lui Vulcu se caracterizează în general printr-un fundament structuralist, prin aplicarea de reguli matematice – de pildă în tehnica sa de organizare matricială a duratelor și sunetelor. În piesele vocal-simfonice, simfonic-concertante, de cameră sau electronice se întrevăd procedee aleatorii, aspecte extramuzicale, scenice (de teatru instrumental), un limbaj armonic serial-modal care are unele tangențe cu șirul armonicelor naturale. Aceste câteva atribute apar în partituri notate complicat și a căror configurație formală reia uneori modele clasice, fără a deveni însă neoclasică. Așa cum nota un mai tânăr confrate despre Sorin Vulcu, acesta pare mai degrabă adeptul dimensiunii simbolice a unui “clasicism rece”, în accepțiunea celei de-a doua jumătăți a secolului 20.²⁸⁵

²⁸⁵ Viorel Crețu, “Sorin Vulcu. Portrait,” *Muzica* 12/1987: 39-45.

Meditația asupra spațiului și timpului a generat mare parte din lucrările experimentale semnate de **Dinu Petrescu**, cel care și-a câștigat un renume singular în compoziția românească a anilor '70-'80, prin creațiile sale electronice și combinațiile între electronic și ansamblu simfonic sau coral. Ciclurile sale de lucrări intitulate *Cosmofonie* sau *Continuum* definesc o concepție pluralistă, ce alătură colajul de citate (din Beethoven sau Bach, din muzică populară sau bizantină românească, din folclor tibetan sau rusesc etc.) cu prelucrarea muzicală specific electronică (modulare, stereofonie).

Elev al lui Anatol Vieru, **Petre Stoianov** a pornit de la unele idei ale profesorului său, găsind unele soluții tehnice proprii prin explorarea secțiunii de aur la diferitele niveluri arhitecturale ale pieselor sale simfonice, camerale sau corale.

Poet și compozitor (asemenea lui Nicolae Coman), **Valentin Petculescu** nu s-a afirmat printr-o cantitate impresionantă de lucrări, ci prin calitatea lor poetică, sensibilă, printr-o plasticitate sonoră în care se simte mereu vocalitatea. Optima exploatare a unor efecte timbrale, în creația sa instrumentală dar mai ales vocală, lasă să transpară senzația de spontaneitate, de comunicare sinceră a "muzicii noi" înspire auditor.

De asemenea autoare a unui număr redus de lucrări, pe **Marina Vlad** a preocupat-o în primul rând finisarea atentă a detaliilor și viziunea echilibrată asupra întregului. Domeniul cameral instrumental rămâne perimetrul preferat al unei concepții componistice concise, bine fundamentată și în cazul logicii clasice a formei de sonată, dar și în scriitura total-cromatică, punctualistă de tip serial. Toate acestea nu exclud integrarea cu talent în compoziția modernă a unor elemente din folclorul românesc. Partiturile solicită mult interpretii, fără nici un moment de virtuositate gratuită.

Experimentarea unor tehnici la modă în anii '70-'80 se întrevide în piesele **Irinei Hasnaș** pentru ansambluri camerale (cu sau fără grup vocal), pentru cor, sau în lieduri: vocea și instrumentele sunt plasate pe poziții de egalitate, uneori sunt completate de banda magnetică, iar în ciclul cameral *Evolutio*, scriitura adoptă aleatorismul. Sistemul muzical al Irinei Hasnaș rămâne consecvent modal, fie cu elemente extrase din modurile lui Messiaen, fie cu moduri proprii.²⁸⁶

Pe parcursul ultimilor 25 de ani, **Maia Ciobanu** a fost receptivă la multiple sugestii extra-muzicale: a colaborat bunăoară în spectacole coregrafice și a transpus în imagini muzicale sculpturi (de Brâncuși) sau picturi (de Mondrian, v. *Concertul de vioară* din 1980). A explorat ideea jurnalului muzical (în simfonie sau în muzica electronică), dar și a teatrului instrumental experimental) destinat formației germane *Partita Radicale*. Rezultă un univers eclectic, din care nu lipsesc tehnici de scriitură precum combinații între modal (pentatonie) și armonicele sunetului, desfacerea din unison în constelații armonice, polifonice, eterofonice, și nici colaje sau citate, cu sensuri fie suprarealiste, fie postmoderne.

²⁸⁶ V. Cristina Sârbu, "Portret componistic Irina Hasnaș," *Muzica* 4/1988: 10-12.

Animator al ansamblului de muzică nouă *Traiect*, și **Sorin Lerescu** s-a lăsat atras de zone variate ale contemporaneității: teatrul instrumental (pe filiera lui Maurizio Kagel), forma deschisă, scriitura modal-serială sau cea bazată pe efectul global. Și **Carmen-Maria Cârneli** explorează zone ale teatrului instrumental, atunci când abordează, în anii '90, genul operei (în opera de cameră *Giacometti*, 1996). Dar muzica sa se caracterizează mai ales printr-un efort de sinteză a celor două lumi culturale în care compozitoarea s-a integrat: românească și germană. Pe de o parte, o specie de lirism doinit de simțire răsăriteană, pe de alta o formație componistică tributară lui Schönberg sau lui Klaus Huber.

Muzica pe armonicele sunetului și muzica electronică

Am enunțat deja, pasager, modalități de construire a materialului muzical pornind de la armonicele naturale ale sunetului. Fără a se încadra propriu-zis în curentul cunoscut sub denumirea de "spectral", unii compozitori (vezi Niculescu) alcătuiesc moduri pe baza șirurilor de armonice. Alții sunt marcați doar pasager, într-o etapă a creației, de meditația asupra unui sunet fundamental și rezonanța sa naturală, spectrul de armonice.

Mișcarea "spectrală" efectivă a pornit în România spre sfârșitul anilor '60, de la o grupare unită estetic: **Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Lucian Mețianu, Costin Mioreanu, Mihai Mitrea-Celarianu**, ultimii trei stabiliți ulterior în Franța sau Elveția. Opunându-se avangardei seriale, admirând în primul rând pe Cage, Stockhausen, dar și pe Xenakis, preocupați de muzicile orale extra-europene, dar și de cea bizantină și folclorică românească, acești tineri (pe atunci) compozitori caută meditația, incantația, forța "spiritualistă" a muzicii. Una din soluțiile găsite va fi explorarea armonicelor naturale – expresie a vibrației sonore.

Corneliu Cezar lansează primul ideile, stimulând dezbaterile teoretice ulterioare, prin *Taaroa* (1967, pentru clarinet și bandă magnetică), *AUM* (1970), *Rota* (1977), *Ziua fără sfârșit* (1978). În paralel, Octavian Nemescu abordează fenomenul spectral, tot în combinații de instrumente cu banda magnetică, sau în muzică electronică pură. Nu este greu de dedus legătura între muzica electronică și acest fenomen al armonicelor: Stockhausen experimentase deja în anii '50 analiza și sinteza sonoră, prin suprapunerea de sunete sinus în găsirea timbrelelor complexe. Lucrul cu spectrele unui sunet fundamental este o practică uzuală a muzicii electronice; tinerii români au "transplantat-o" în muzica instrumentală, camerală sau orchestrală. Prin insistența asupra primelor armonice ale unui sunet, Cezar și Nemescu pledau pentru o simplificare, "naturalizare" a muzicii întoarsă la originile ei, în opoziție nu doar cu serialismul, dar și cu clusterle, aglomerările sonore ale școlii poloneze de atunci (Penderecki), școală ce influența de altfel substanțial compoziția românească. Iată ce declara recent Octavian Nemescu: "*Mai întâi a fost cântarea la unison, apoi pe armonicul 2 și*

3 (cântarea în octave și cvinte paralele – *Ars antiqua și Ars nova*), mai departe se descoperă armonicul 5 (prin utilizarea trisonului), după aceea armonicile 7, 9 (septima și nona de dominantă), 11, 13 (cvartsextacordul), până la clusterul scolii poloneze. Ciudată este observarea faptului că și spectraliștii anilor '70 și '80 au o atitudine paradoxală, de neînțeles pentru mine, atunci când operează cu armonice fără a mai avea în vedere și sunetul ca prezență fundamentală.”²⁸⁷

Poate că nu este întâmplător faptul că diaspora componistică românească din Franța – și alături de cei trei muzicieni mai sus citați trebuie numiți și **Costin Cazaban, Julien Horia Șurianu și Horațiu Rădulescu** – poate fi anexată curentului spectral. Dezvoltarea muzicii electronice din laboratoarele IRCAM, Paris, constituirea grupului de compozitori spectrali *Itinéraire* (după 1975) arată apetența francezilor pentru astfel de tehnici. Românii (prin glasul celui ce a teoretizat intens această mișcare, O.Nemescu) își revendică întâietatea cronologică a interesului față de rezonanța naturală a sunetului. Fără îndoială, un anume “Zeitgeist” determină demersuri similare în România și Franța. Acela ce este actualmente cel mai cunoscut compozitor în plan european dintre românii stabiliți în Franța, H. Rădulescu pune bazele unor tehnici spectrale încă din 1969, când s-a decis să rămână la Paris. “În 1971 și 1972 am ținut câteva conferințe cu muzicile mele studenților lui Messiaen. Un mare muzicolog pe nume Harry Halbreich a răspândit teoria mea, care era deja publicată și la München, printre tinerii ansamblului <Itinéraire>, ceea ce m-a ajutat foarte mult. (...) În lume, în general, există o tendință spre zona muzicii spectrale ca o artă globalistică, în sensul bun al cuvântului. Nu este un pan-sistem, ci un demers necesar în momentul de față al istoriei.”²⁸⁸

Caz particular de originalitate, invenție, intuiție, Horațiu Rădulescu scria în 1969 *Credo* pentru nouă violoncelle, unde un spectru unic definit de primele 45 de armonice ale unei fundamentale este generat printr-o multitudine de procese spectrale. Mai departe, ideile sale timbrale, uneori șocante, sunt subordonate aceleiași organizări spectrale. Se cunoaște, bunăoară, pianul “sound-icon”, pus pe verticală, pe corzile căruia se cântă cu un arcuș foarte fin, sau dispunerea în spațiu a unui aparat instrumental enorm. De exemplu, *Infinite to be cannot be infinite / infinite anti-be could be infinite* (1976-87) necesită distribuirea a opt cvartete de coarde în jurul publicului, al nouălea fiind plasat în centru. Sau, după dispariția lui Giacinto Scelsi²⁸⁹, compune în memoria acestuia o piesă pentru 40 de flautiști și 72 de flaute (*Byzantine Prayer*), dispuse prin public după o ordine numerică fibonacciană.²⁹⁰ Iată doar două exemple din cele

²⁸⁷ O. Nemescu, „Starea prezentă și viitoare a culturii. Dimensiunea interioară a sunetului“, I, *Muzica* 3/ 1992: 78.

²⁸⁸ H. Rădulescu, în *Interviul* luat de Ruxandra Arzoiu, *Muzica* 2/1992: 152. Mai departe, compozitorul afirmă că i-a influențat pe Tristan Murail și Gerard Grisey, precum și pe discipolii săi direcți, Eric Tanguy sau Aldo Brizzi.

²⁸⁹ Trebuie consemnată semnificația „descoperirii“ lui Scelsi de către spectralii români, inclusiv aceia rămași în București, prin meditația asupra unui unic sunet, asupra miticului, ritualului, surselor extra-europene.

²⁹⁰ V. Julien Horia Șurianu, “La musique spectrale roumaine ou une autre expression libérée,” *Muzica* 4/1997: 40-48.

peste 100 de opusuri, în ansamblul cărora apartenența la spațiul natal este uneori subliniată fie de apelul declarat la surse bizantine, fie de titluri precum *Doruind* (pentru cor), *A doini* (rugăciune cu 17 muzicieni, 17 “sound-icons”), *Spațiul mioritic. Încotro?*

Fiecare din compozitorii români ce s-au stabilit în Franța își caută soluții proprii în explorarea zonelor de armonice. Și cei mai mulți adoptă o atitudine estetică de simbioză între avangarda occidentală și tradiția culturală românească. Există lucrări ale lui Costin Miereanu ce “comentează” în mod personal serialismul, aleatorismul, dar și tipologia folclorică de parlando-rubato sau valențele frenetice ale dansului “șchiop”, aksak. Scrisă în 1984, piesa *Aksax* pentru saxofon bas pornește de la dansul popular cu titlu provenind din limba turcă, pe care etnomuzicologia îl definește prin aspectul său rapid, asimetric (cu valori adăugate).

La rândul său, Mihai Mitrea-Celarianu se revendică pe filiera spirituală a lui Cage, dar muzica sa poate fi definită la fel de bine prin rigoare polifonică renaștentistă, structuri modale cu aluzii folclorice românești. Iar în creația lui Horia Șurianu, etosul arhaic, referințele extra-europene, aluziile bizantine (*Concertul pentru saxofon și ansamblu*, 1984) și folclorice românești (*Cvartetul de coarde*, 1980) se integrează într-o concepție declarat “neo-modernă”, cu eventuale ipostaze neo-impresioniste²⁹¹.

Lucian Mețianu și Costin Cazaban sunt de asemenea afiliați curentului spectral, însă cu opțiuni diferite. Mețianu – influențat de gândirea lui Xenakis – instituie modele matematice, lucrează cu calculatorul în organizarea materialului său muzical; Cazaban adoptă uneori minimalismul, aleatorismul, dar și teatrul instrumental.

Toate aceste enumerări sumare nu pot da decât o imagine fragmentară a diversității orientării spectrale românești. În altă secțiune a lucrării de față arătam deja cum acest curent caracterizează o anume zonă de vârstă – a compozitorilor născuți între 1935-45. Ceea ce nu înseamnă că nu îl vom regăsi la compozitori mai tineri (Cazaban și Șurianu au fost deja menționați). La București, interesul crescând în anii ‘70-‘80 pentru tehnicile sofisticate dezvoltate spectaculos la IRCAM a dezvoltat alte opțiuni componistice. Deși contactul cu vestul european era dificil de stabilit, au existat totuși cazuri de specializare la celebrul Institut parizian, precum **Călin Ioachimescu** și **Fred Popovici**.

Pentru Fred Popovici, întoarcerea la fundamentele fizico-acustice ale lumii sonore, cu alte cuvinte demersul spectralist înseamnă atât teoretizarea, cât și aplicarea sa practică în serii de lucrări – “clase de compoziții”.²⁹² Pe compozitor îl preocupă diverse modele matematice (topologia matematică),

²⁹¹ V. propria prezentare a lui Șurianu din *Caietul-program al Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi*, București 2000: 78.

²⁹² Studiile publicate de Fred Popovici explică ideile care stau la baza unor cicluri de piese. „Consecințe ale fenomenului rezonanței naturale în teoria și practica muzicală contemporană”, în *Studii de muzicologie* 21 (București: Edit.Muzicală, 1989), 81-112, corespunde clasei de compoziții *Introducere în anatomia sunetului*. „Prospectare, proiectare, programare în anatomia sunetului”, *Muzica* 2/1998: 40-57, explică proiectul componistic MOSART.

teoria gramaticilor generative, precum și prelucrarea materialului muzical prin mijloace specifice muzicii electronice, chiar dacă piesa respectivă conține sau nu bandă magnetică. Bunăoară în cel mai recent proiect al său, “The MOSART PROJECT” (Mozart-Optimising-Strategy-And-Revised-Technology), 1990-97, Fred Popovici lucrează cu computerul, încercând să recupereze unele date ale muzicii clasice, spre “istoricizarea” muzicii spectrale. Adică decupează un set de reguli din fragmente de sonate de pian timpurii ale lui Mozart, reguli pe care le introduce în logica unor mecanisme din electroacustică.

Călin Ioachimescu transformă, la rândul-i, legile acusticii, psihoacusticii și electroacusticii în legi de compoziție care determină forma muzicală. El preferă să îmbine timbrul natural-instrumental cu acela artificial-electronic (*Oratio II* - 1981, *Celliphonia* - 1988, *Musique spectrale* - 1985), dar scrie în aceeași manieră profesionistă și perfecționistă muzică pentru ansambluri instrumentale (*Palindrom / 7* - 1993 sau *Concertul pentru saxofon și orchestră* - 1994). Live-electronic, programe avansate de calculator pentru tratamentul digital al sunetului sunt tehnici dezvoltate cu minuțiozitate de Ioachimescu. Dincolo de tehnică însă, apare talentul autentic al muzicianului care se gândește și la forța de comunicare, de persuasiune a muzicii sale. El afirmă că prin cercetările de analiză și sinteză a sunetului aplicate în compoziție se poate atinge o “nouă consonanță” în relația compozitor-interpret-auditor.²⁹³

Exemplul nr. 45: C. Ioachimescu, *Celliphonia*

Discursul muzical al violoncelului a fost generat prin realizarea spectrului de armonice pe fundamentala LA, apoi DO, din nou pe LA. Celălalt traseu, al benzii magnetice (obținută prin cumulumul a 16 voci de violoncel), urmează o evoluție de sens contrar, rezultatul global fiind o formă ciclică. Într-un mod asemănător, spectrele sonore influențează arhitectura de ansamblu în Concertul pentru violoncel și orchestră (dedicat lui Daniel Kientzy). Aici, ideii conducătoare a celor 5 sunete fundamentale cărora le sunt dezvoltate spectrele, i se alătură un etos arhaic, provenind din anumite fine sugestii folclorice, scriitură eterofonică sau sunete pedale de tip ison.

²⁹³ V. Caietul-program al Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, București 1994: 53.

Duceaș
 Anca Iordache
 Anca Iordache
 Anca Iordache

CELLI·PHONIA

CLIN IOACHIMESCU

De asemenea interesat de muzica descinsă din aplicarea creatoare a tehnicilor și principiilor acusticii muzicale, **Eugen Wendel** trebuie menționat, din acest motiv, în actualul context. Muzica sa se detașează însă de cea a lui Ioachimescu, de pildă, printr-o concepție influențată și de statutul de compozitor naturalizat german al lui Wendel, ceea ce înseamnă altă ambianță stilistică, la care se adaugă experiența de redactor la Westdeutscher Rundfunk.

Coleg de generație cu Ioachimescu și Fred Popovici, și **Liviu Dănceanu** abordează, într-o anumită etapă a activității sale creatoare, tehnica spectrală. Începând să scrie muzică (anii '70-'80) în directă prelungire a stilului profesorului său de compoziție, Ștefan Niculescu, Dănceanu experimentează

totodată elemente de teatru instrumental sau modalități inedite de producere a sunetului muzical. Pe acestea le vom regăsi într-un context de reactualizare personală a tradiției, prin aproximarea unor forme și genuri tradiționale: “quasifuga”, “quasiricercare”, “quasiconcerto”, “quasisimfonia”, “quasiopera”. În anii ‘90, tendința de “comentare” a trecutului muzical se va transforma într-o parcurgere diacronică a mai multor limbaje componistice (de la organum la minimal-repetitiv, de la conductus la textura eterofonă), Dănceanu scriind mai multe piese pentru ansamblu cameral sau orchestră intitulată “History” : iată cum ajungem într-un domeniu al postmodernității muzicale românești.

Legătura lui Dănceanu cu curentul spectral românesc rămâne, după cum se poate observa, una parțială, totuși semnificativă: în definirea esteticii proprii, compozitorul pornește de la principiul arheului, aplicat din filosofie și literatură în muzică²⁹⁴. (Nu întâmplător, formația de muzică contemporană pe care a fondat-o și o conduce se numește *Archaeus*.) Acesta justifică investigarea rezonanței naturale a sunetului, ca întoarcere la un etos arhaic, la meditație.

3. Atitudini extreme: *avangarda ca perpetuu experimentalism și muzica “retro”*

Orientări spre avangardă:

Includerea muzicii spectrale în categoria “modernului radical” se justifică doar în cazurile în care compozitorii respectivi tratează șirurile de armonice prin tehnici corelate de tradiție (chiar și de aceea serială). Există însă cazuri în care primează *negarea* modului tradițional de a face muzică, inclusiv de a scrie partitura. De cele mai multe ori, astfel de compozitori își găsesc justificarea estetică în întoarcerea spre “arhetipuri”, concept citat cu un entuziasm inepuizabil. Orice poate fi considerat arhetipal: rezonanța naturală, un acord, glissando-ul etc.²⁹⁵ Din această abundență de arhetipuri se poate ușor deduce că nu toți muzicienii români (compozitori sau muzicologi) au aprofundat de fapt temeinic teoriile filosofice, psihologice, teologice și antropologice despre arhetipuri, elaborate în ultimele decenii în plan mondial. Am parcurs de altfel cel mai valoros demers asupra arhetipului muzical, semnat în muzicologia românească de Corneliu Dan Georgescu.

În ceea ce privește creația muzicală propriu-zisă, **Iancu Dumitrescu** rămâne unul din compozitorii permanent îndreptați spre experiment. Chiar și fondarea ansamblului *Hyperion*, în 1976, era dedicată muzicii experimentale,

²⁹⁴ Lecturile lui Liviu Dănceanu s-au bazat în principal pe Constantin Noica (la rândul-i, acesta comenta magistral narațiunea postumă semnată de Mihai Eminescu). Definirea arheului sună astfel: „o structură sau un pachet de posibilități structurate care stau să treacă în sânul realității, dacă aceasta oferă condiții favorabile realizării lui“ (v. Viorel Crețu, „Portret componistic Liviu Dănceanu“, *Muzica* 3/1985: 16-21).

²⁹⁵ Pentru o abordare cuprinzătoare a acestei teme, vezi Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente...*

compozitorul-conducător de formație descoperind “din mers” piesa muzicală, împreună cu instrumentiștii interpreți. Muzica sa pornește de la armonicile superioare ale sunetului, însă într-un mod diferit față de alți compozitori spectrali: Iancu Dumitrescu vorbește despre două concepte proprii – *orfismul* și *acusmatica*. Primul (mai mult sau mai puțin “arhetipal”) înseamnă în principal întoarcerea la arhaic a creatorului modern, în redescoperirea naturalității fenomenului muzical (înrudirea spirituală cu Octavian Nemescu este, în acest caz, evidentă). Al doilea pornește de la un termen grecesc ce înseamnă ocultarea unei surse, unei idei, unui limbaj, spre a-l face inaccesibil profanilor, misterios și puternic totodată.²⁹⁶

Concret, timbrul este – pentru Iancu Dumitrescu – parametrul esențial, cu o predilecție pentru instrumentele grave (care au o serie mai bogată de armonice), bunăoară contrabasul (“*mediu ideal pentru sonoritățile orfice*”²⁹⁷). Instrumentele clasice sunt folosite în maniere insolite, preparate, lor li se adaugă alte surse sonore (bucăți de metal, de cristal etc.) în experimente coloristice.

Compozitorul indică adesea interpreților să se transpună în starea de meditație necesară creării pe viu a unei anume muzici, în încercări de aleatorism total. Tot el afirmă însă că organizează “fenomenologic” comunicarea muzicală, fenomenologia interesându-l îndeosebi după întâlnirea sa cu Sergiu Celibidache, în 1973. “*Interpretul nu are nici o libertate! Ascultând muzica mea s-ar putea crede contrariul, s-ar putea <întrezări> aici un anume grad de <improvizație>. În fapt, nu e deloc cazul. Conceptul fenomenologic determină până la amănunt evoluția sunetului, mișcarea arcușului, schimbarea armonicului etc.*” (Iancu Dumitrescu)²⁹⁸

Aceste principii se regăsesc în majoritatea pieselor lui Iancu Dumitrescu: în ciclul *Movemur* (1972-79), în *Ursa Mare* (1980-81, pentru 4 contrabași, 2 fagoți, 3 percuții, pian preparat și bandă magnetică), piesă dedicată criticului belgian Harry Halbreich²⁹⁹, *Cogito Trompe l’Oeil* (1980, pentru pian preparat, 2 contrabași și percuție) ș.a.m.d.

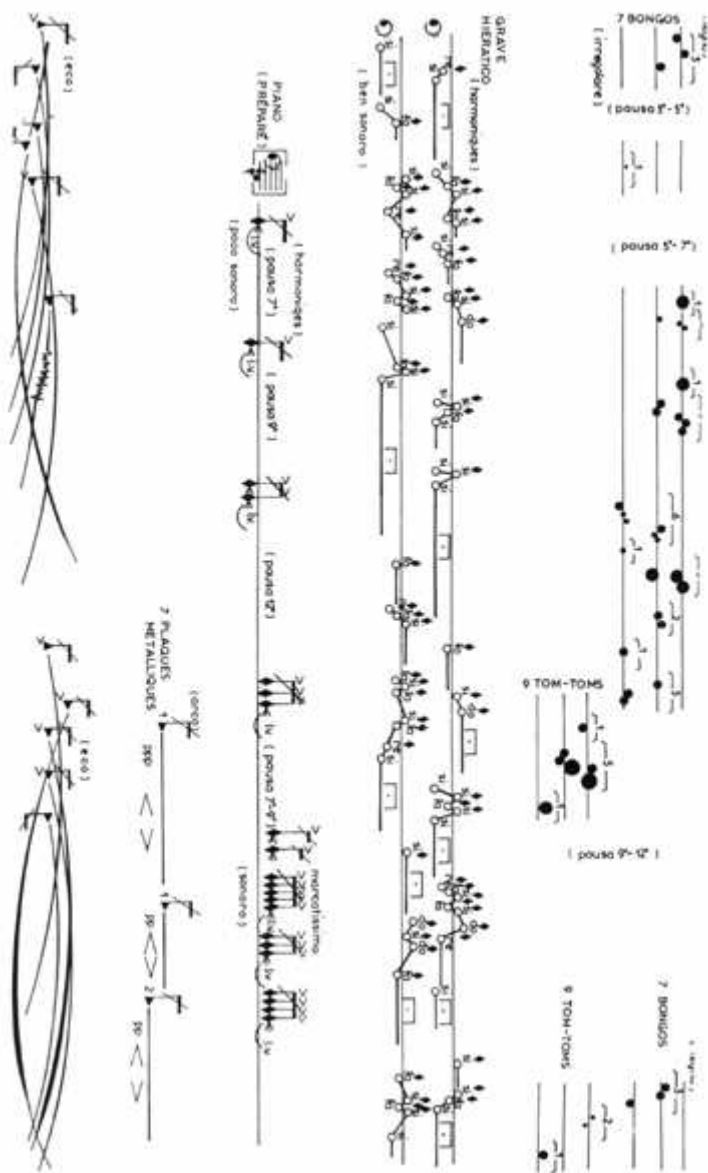
²⁹⁶ Ibidem: 79.

²⁹⁷ Grete Tartler, *Melopoetica* (București: Edit. Eminescu, 1984), 127.

²⁹⁸ În interviul cu Jérôme Noetinger, *Muzica* 2/ 1997: 79.

²⁹⁹ Cel care l-a ajutat mult în carieră, prin aprecierile publicate în presa europeană de limbă franceză, inclusiv într-o carte semnată în colaborare cu compozitoarea Ana-Maria Avram, soția lui Iancu Dumitrescu: *Roumanie, terre du neuvième ciel* (Edit. Axis mundi, 1992).

Exemplul nr. 46: I. Dumitrescu, Ursa mare



✱

Este dificil de a restrânge conceptul de avangardă la o orientare sau alta, la o generație sau alta din muzica românească a ultimilor 50 de ani. Stroe, Niculescu, Marbe, Olah, Vieru s-au plasat, la rândul lor, în primul eșalon de experientatori. Însă și-au construit, asimilând toată noutatea oferită de epocă,

sisteme viabile, coerente, convingătoare, cu puternice rădăcini în tradiția muzicală (europeană sau extra-europeană, scrisă sau orală). Și din această cauză, muzica lor nu s-a “academizat”, nu a devenit vetustă. Acești creatori s-au informat permanent de ceea ce se întâmpla în muzica contemporană lor – și nu doar dintr-o anumită parte a Europei, ci de pretutindeni. Fiecare și-a afirmat cu consecvență drumul propriu, însă nu s-a închistat în idei fixe, într-o avangardă greșit înțeleasă. Au adoptat adesea, pasager, tehnici experimentale (de improvizație, de muzică electronică, de teatru instrumental etc.), în măsura în care acestea răspundeau unor necesități de exprimare.

Există de asemenea compozitori mai tineri care, în anumite momente ale creației, s-au apropiat cu intensitate de zona experimentalului. Am punctat deja cazuri în paginile anterioare: iată că diviziunile, categoriile propuse în această parte a cărții nu pot fi respectate cu strictețe datorită complexității și diversității procesului artistic. Nicolae Brînduș, Octavian Nemescu, Liviu Dăncănu sunt compozitori cărora li se pot aplica mai multe etichete stilistice - de “modern radical”, “avangardist”, eventual “postmodern”. Am observat deja că muzica spectrală poate fi privită din mai multe perspective (componistice și teoretice), de asemenea muzica electronică. Importantă este și plasarea temporală a unor partituri experimentale într-o anumită perioadă de căutări, de tatonări a noului (anii ‘60-‘70), ele putând ulterior depăși sau nu faza acestui experimentalism (în anii ‘80-‘90).

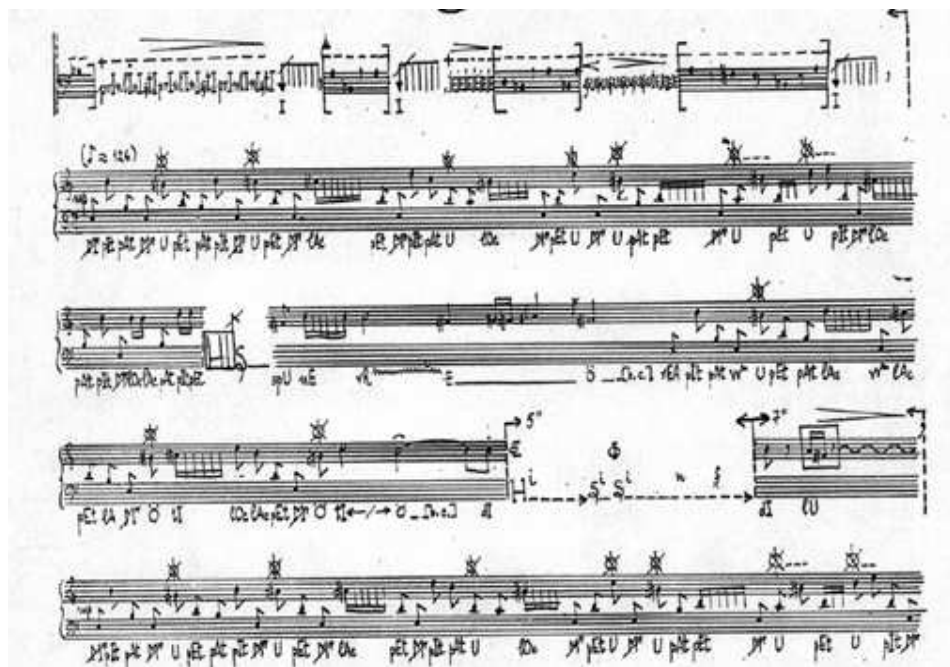
Câteva exemple în acest sens vor completa peisajul compoziției românești din ultimii 50 de ani. Interesante sunt atitudinile unor compozitori din diaspora, “contaminați” desigur în grade diverse de cultura ce i-a adoptat. În cazul lui **Gheorghe Costinescu**, traseul său se va îndrepta de la îmbinarea modurilor cu dodecafonia în *Invențiunile modale la două voci pentru pian* (1964) spre o opțiune pentru sincretism. Caracteristic sau nu spațiului american (Costinescu stabilindu-se în S.U.A. în 1969), acest sincretism înseamnă o soluție proprie de teatru instrumental-vocal. *It’s a matter of style* pentru cinci instrumentiști-actori-cântăreți, o actriță și voci adiționale, pe text propriu (1978), reprezintă o cincime din lucrarea de teatru vocal-instrumental *Seminarul muzical*. Cei cinci se întâlnesc pentru un workshop despre stiluri și comunicare în fenomenul muzical, tinzând spre armonizarea fonetic-muzicală a ansamblului: pianistul are ceva de spus ansamblului, care îi preia modul de a vorbi; dialogul trombonistului și al contrabasistului este influențat de “stilul” pianistului; se adaugă ajutorul actriței, în vederea îmbunătățirii dicției; rezultă o serie de exerciții lingvistic-muzicale, pe texte neesemantice, în stilurile limbilor franceză, chineză (cantoneză), ungară, rusă, ebraică, central-africană, germană (clasică și bavareză), română, italiană, engleză (newyorkeză).³⁰⁰ În plus, în *Pantomima pentru orchestră de cameră* (1995) apare un concept coregrafic propriu. Cele 15 instrumente componente ale ansamblului sunt plasate într-un cvasi-cerc, iar muzicienii urmează un plan de deplasări și rotații, pentru a se regrupa în variate combinații instrumentale. Pantomimei îi sunt asociate aspecte

³⁰⁰ V. Prezentarea din *Caietul-program al S.I.M.N.* București 1998: 27-29.

audio-vizuale provenite din grupuri coregrafice românești sau din “square-dances” din S.U.A. (un fel de cadriluri) și marching-bands (fanfare ce se deplasează).

În același registru al ludicului, **Cristian Al. Petrescu** – dealtfel un compozitor în general depărtat de avangardă – reușește o experiență vocală unică în literatura românească. Compozitorul, căruia i s-ar potrivi mai degrabă “eticheta” de modern moderat, specializat îndeosebi în scriitura corală, este și un talentat tenor-bariton, cu un larg registru de efecte vocale, adaptate repertoriului contemporan.³⁰¹ În consecință, Cr.Al. Petrescu a scris în 1985, pentru sine-însuși, o piesă pentru voce solo, *Noapte de mai*, unde se îmbină posibilitățile tehnice ale vocii umane, duse la limită, cu sugestia onomatopeică a fiecărei silabe, fiecărei foneme din poezia cu același titlu de Lucian Blaga.

Exemplul nr. 47: Cr. Al. Petrescu, Noapte de mai



Elementele muzical-vocale urmează traseul poeziei, de la prezența vântului prin şuierat, a diferitelor zgomote prin iarbă, a cântului de păsări, până la sunetele de departe ce vin și dispar într-un joc sonor abia perceptibil. Vocea devine instrumentul complex care utilizează atât cântatul obișnuit, cât și acela întâlnit în folclor sau efecte inventate de Petrescu: sunetul gutural, deschis, nazal, lovituri de glotă, cântul prin nări, pocnete de limbă etc. Toate acestea se transformă într-un spectacol sonor dar și vizual (până acum, nimeni altul decât

³⁰¹ A cântat în primă audiție românească, la București, *Ais* de Iannis Xenakis, precum și rolul “Otello” din opera *Postfictiunea* de Dan Dediu.

compozitorul nu a cântat această piesă) de o plasticitate și virtuozitate maxime. Petrescu a reeditat aceste experiențe – dar la un nivel mai restrâns – în madrigalele sale pe versuri de Ungaretti (1993-2001).

O opțiune estetică total diferită, unde ludicul nu-și găsește loc, o întâlnim la compozitoarea **Adriana Hölszky**, cu un loc bine definit acum în cultura muzicală germană. Autoarea unei muzici structurată acribic, Hölszky își calculează arsenalul de efecte vocal-instrumentale în funcție de o predominantă “estetică a groazei”: motive “horror” (*vampirabile*, 1988, pentru cinci cântărețe cu percuție), agresivitate sonoră (*Jagt die Wölfe zurück !*, 1990, pentru percuție, după Ingeborg Bachmann), expresionism exacerbat în lucrările vocale, corale sau în opere. Corul este tratat cu orice mijloace componistice ce s-ar putea opune tradiției, de la șoapte la țipete (trilogia *Immer schweigender*, 1986, după Gottfried Benn). De asemenea, opera devine pentru Hölszky locul tratării unor subiecte deloc convenționale, care nu vor conduce nicidecum gândul componistic spre “melodie” (fie ea în accepțiune modernă), ci spre același grupaj de efecte agresive. Temele dramaturgice alese justifică în mare măsură abordarea muzicală: *Bremer Freiheit – Singwerk für ein Frauenleben*, 1987, după R.W. Fassbinder, este “un omagiu furios pentru o femeie care s-a descotorosit de banda sa familială prin crimă, otrăvindu-i”³⁰²; opera mai recentă, *Die Wände*, teatru muzical după Jean Genet, 1995, plasează în prim-plan conotații freudiene, lesbiene, “desfrâul colonial algerian al Franței”³⁰³.

Relația compozitoare cu țara natală e marcată de resentimente, vizibile în diversele prezentări biografice din spațiul german, ceea ce nu o împiedică a valorifica uneori potențialul creator sud-est european. “Aparținând minorității germane din România, Adriana Hölszky a trebuit să învețe de timpuriu să se ascundă, să disimuleze ceea ce era interzis. Totodată a fost influențată desigur și de tradițiile est-europene: muzică improvizatorică, microtonii, complexitate ritmică, elemente exotice, inclusiv de proveniență turcească sau evreiască. Și mereu se întâlnește în lucrările sale expresia panicii, a catastrofelor grotești, catastrofe inevitabile, dar și așteptate, dacă nu chiar dorite – un univers, prin urmare, care poate fi relaționat de un anume conte Dracula. Lumea sonoră a Adrianei Hölszky pătrunsă și stăpânită de voci: lupi, spirite, vrăjitoare, zgomotul slab al fluierelor de orgă rupte, pe scurt, instrumentarul filmelor cu vampiri.”³⁰⁴

Muzica “retro”:

Particula *neo* a desemnat, de-a lungul secolului 20, diverse curente artistice ce se raportau explicit la o anumită porțiune a trecutului. Chiar și în a doua jumătate a acestui veac, derularea rapidă a orientărilor de avangardă nu a împiedicat pe unii creatori – inclusiv români – să se plaseze manifest într-o zonă

³⁰² Vera Lumpe, prezentarea de pe CD-ul de autor, cpo 999 112-2

³⁰³ Ulrich Dibelius, *Moderne Musik nach 1945* (München: Piper, 1998), 789.

³⁰⁴ Gerhard R. Koch, prezentarea de pe CD-ul de autor cpo 999 290-2.

retro. Ce înseamnă, în ultimă instanță, neoromanticul în muzică, dacă nu intenția de accesibilitate a sonorităților consonante, de cele mai multe ori tonale, eventual modal-diatonice. Locul lui “neo” în această contemporaneizare a tonalității se definește în funcție de fiecare personalitate componistică, care-și alege din arsenalul muzicii noi anumite principii ce convin exprimării proprii.

În muzica românească, compozitori de diferite vârste au combinat preferința constantă pentru consonanță cu procedee ale muzicii minimale. **Cornelia Tăutu** – în creația sa instrumentală, corală sau în muzica de film – păstrează mereu claritatea unui centru tonal și colorează sonoritatea cu aluzii pregnante la folclorul românesc (pe care-l cunoaște în profunzime, ca fost cercetător la Institutul de folclor bucureștean). Mult mai tânărul **Mihnea Brumariu** a debutat ca discipol al lui Aurel Stroe, cu aceeași preocupare pentru un folclor imaginar și organizare sonoră pe baza unor legi matematice. Ulterior, lucrările sale dezvăluie accentul pus pe pregnanța ritmică (repetitivă) a unor formule extrase din muzica populară românească, într-o muzică tonal-modală.

Liana Alexandra și-a constituit, în timp, un limbaj componistic în care sunt uneori recognoscibile tehnici contemporane (specifice lui Lutoslawski sau muzicii repetitive americane). Muzica va rămâne însă predominant consonant-diatonică (uneori, compozitoarea își decupează modurile din șirul armonicelor naturale, fără a se încadra propriu-zis în curentul spectral), structurată eficient, cu economie de mijloace și cu preferință pentru formule simple, verificate. *“Pentru Liana Alexandra, autoarea unor lucrări de largă audiență, accesibilitatea vine nu numai din limpezimea orchestrației, ci mai ales din construcții de tipul repetitiv-evolutiv(...).”*³⁰⁵

Motive folclorice sau bizantine apar în numeroasele sale lucrări – camerale, simfonice, de operă; la nivelul ritmului, este preferată organizarea dedusă din proporțiile aritmetice ale șirului lui Fibonacci (valențele generatoare de structuri muzicale ale acestuia fuseseră competent analizate, în anii ‘60, de W.G. Berger). Reevaluarea genului tradițional de simfonie sau de operă îi permite compozitoarei să se exprime într-un spațiu larg, epic, cu eventuale “recompuneri” de stil (mozartian, în opera-feerie pentru copii *Crăiasa zăpezii*). Ideea fundamentală, căreia i se subordonează ansamblul procedeelelor componistice, este aceea de a obține “sonorități frumoase”. *“Liana Alexandra pare a fi uneori sedusă de propriile-i sonorități, ca într-o <relație pygmalionică>, substanța muzicală proliferând după legi naturale ce se lasă anevoie decantate.”*³⁰⁶

Exprimarea neoromantică îl apropie pe **Șerban Nichifor** de soția sa, Liana Alexandra. Dar similitudinile sunt limitate, lucrările celor doi fiind distincte, unele în raport cu celelalte. Violoncelist de formație, Șerban Nichifor se lansează ca tânăr compozitor cu un premiu internațional de compoziție (Bilthoven, Fundația Gaudeamus) pentru lucrarea sa rămasă poate până acum cea mai semnificativă: cvartetul de coarde *Anamorphose* (1976). Aici își lansează ideea provenită din arta plastică, a anamorfozei – aplicată la nuclee

³⁰⁵ Grete Tartler, 65.

³⁰⁶ Liviu Dăncănu, „Portret Liana Alexandra,” *Muzica* 11/ 1983: 9.

melodice folclorice sau bizantine, la diverse celule ritmice, sau la nivelul formal. Perspectiva anamorfotică se poate obține muzical, în concepția lui Nichifor, prin aglomerarea sau rarefierea evenimentelor sonore, a densității scriiturii, a timbrelor, prin ritmuri concentrate sau dilatate, melodii accelerate sau încetinite, forme dislocate sau exagerate.³⁰⁷

“Correspondența între anamorfoza plastică și cea muzicală se realizează, natural, ca un reflex al efectului de relativitate a mișcării: defilarea privitorului prin fața tabloului, dezvăluind la un moment dat subiectul tratat anamorfotic, este asimilată aici unei defilări a obiectului sonor (în timp, dar și în spațiu – începând cu circulația ideilor între cele patru instrumente, concepută pe principiul atât de <spațial> al fugii, și culminând cu dispersarea finală a interpreților în sală, către o amplasare cuadrofonică) prin fața auditorului imobil. Subiectul ascuns al anamorfozei muzicale astfel imaginate este un mod cromatic complex, al cărui prototip generator se bazează pe alternarea secunde mici cu secunda mărită”.³⁰⁸

Raportarea la trecutul muzical este evidentă nu doar în limbajul tonal, în avânturile romantice din muzica lui Nichifor (simfonii, oratorii, opera *Domnișoara Cristina* după Mircea Eliade). Compozitorul se preocupă și de colaj, în transfigurarea continuă a unor teme date, pe baza anamorfozei. Bunăoară, în Cvartetul menționat, este explorat gradul de înrudire a unor motive preluate din Boccherini, Donizetti, Mozart, Rahmaninov, Summy Clayton sau Stravinski; în simfonii se aud pregnant citate folclorice românești sau din jazz, zonele stilistice caleidoscopice nefiind dispuse întotdeauna coerent.³⁰⁹

*

Maya Badian – aparținând în prezent culturii muzicale canadiene – își începe drumul componistic (după absolvirea studiilor de specialitate în București) prin asimilarea unor tehnici moderne, de pildă procedee de artă combinatorie matematică vor fi adaptate unor forme muzicale tradiționale. Compozitoarea va stabili însă rapid un drum propriu, simțindu-se în largul său în perimetrul tradiției și declarându-și această atitudine cu sinceritate. *“Nu sunt interesată de noutatea în muzică, eu încerc să fac posibilă adevărata comunicare între instrumentist și mine-însămi, între interpreți și public.”*³¹⁰

Acestei convingeri estetice i se adaugă o permanentă preocupare pentru timbru, pentru orchestrație – eficientă, convingătoare. Nu întâmplător, în anii

³⁰⁷ V. Șerban Nichifor, „Anamorfoza sonoră”, *Muzica* 6/ 1985: 18-21. Trebuie menționat faptul că Aurel Stroe scrisese, în 1970, *Anamorphoses canoniques* pentru ansamblu cameral, o sursă probabilă de inspirație pentru Ș. Nichifor.

³⁰⁸ Luminița Vartolomei, „Cvartetul de coarde *Anamorfoza* de Șerban Nichifor”, *Muzica* 7/1978: 12.

³⁰⁹ V. Liviu Dănceanu, „Șerban Nichifor – profil”, *Muzica* 12/ 1983: 17-21. Autorul studiului definește foarte bine și profilul psihologic al compozitorului, în efuziunile unui temperament extravertit, „tribun al epocii”, implicat în actualitatea politică (p.17).

³¹⁰ Citat în Andrée Laurier, „Composing a home away from home”, *The Canadian Composer*, february 1989: 26.

‘70-‘80, Maya Badian explorează instrumentele în multiple piese camerele solistice, modificându-și abordarea componistică în funcție de cerințele timbrale respective. Totodată, numeroasele concerte scrise vizează formule inedite (alături de concerte pentru pian sau vioară, ea este autoarea primului concert românesc pentru chitară și orchestră, scrie și un concert pentru marimbafon-vibrafon și orchestră, unul pentru clarinet, saxofon și orchestră)³¹¹.

Încă de când a emigrat din România (1987), Maya Badian începuse să scrie o simfonie pe care o dedică lui Elie Wiesel. Titlul *Holocaust – In memoriam* anunță desigur o muzică austeră, omagială, din care nu lipsește însă aluzia la locul de origine atât al compozitoarei, cât și al dedicatarului: prima temă este un citat folcloric românesc.

Dealtminteri, a sugera apartenența românească în muzica scrisă în exil caracterizează pe unii compozitori români din diasporă, indiferent de orientarea lor estetică: alături de Maya Badian, vor apela adesea la citate folclorice Violeta Dinescu sau **Sabin Păutza**. Cel din urmă debutase chiar în România, ca tânăr compozitor, prin investigația arhetipurilor folclorice, alături de colegii săi de generație Glodeanu, Moldovan, C.D.Georgescu. O primă fază de creație a lui Păutza ar fi îndreptățit referirea la muzica sa, în economia lucrării de față, în paginile despre transfigurarea surselor folclorice. Evoluția ulterioară a compozitorului (stabilit din 1984 în S.U.A.) marchează însă o cotitură stilistică hotărâtoare spre accesibilitate, spre neoromantic.

Atras în tinerețe de tehnica serială, apoi de abstractizarea unor date preluate din folclorul românesc (colinde, bocete, muzici rituale) – în ciclul *Jocuri*³¹²-, din 1980 Păutza se orientează spre zone accesibile: scrie muzică de divertisment, precum și muzicaluri pentru copii. Cu atât mai mult în S.U.A., exprimarea muzicală tradiționalistă, accesibilă devine o necesitate pentru compozitor. Neoromantism cu intonații de blues sau jazz, ecouri din Bartók, Stravinski sau Șostakovici sunt atribute ce ar putea caracteriza muzica scrisă în prezent de Sabin Păutza, fără îndoială experiența sa dirijorală având în această privință un rol hotărâtor.

4. Posibile repere ale postmodernismului muzical românesc

Acela care ar încerca detectarea unui “curent postmodern” în creația muzicală actuală românească nu ar găsi nici o grupare, nici o platformă, nici o generație ce se plasează (manifest sau nu) sub această etichetă. Dimpotrivă, numeroși compozitori români de prestigiu se sustrag unei posibile definiri postmoderne, din cauza echivocului estetic în care s-ar putea înscrie, preferând în consecință definirea apartenenței la orientări marcate de termeni “tehnici”:

³¹¹ V. și Fred Popovici, „Maya Badian, portret,” *Muzica* 3/1984: 15-17.

³¹² Compunerea unui ciclu numit *Jocuri* îi preocupă, iată, în aceeași perioadă pe C.D. Georgescu și pe Păutza. V. și Fred Popovici, „Sabin Păutza,” *Muzica* 4/1982: 21-23.

există așadar actualmente reprezentanți ai “muzicii spectrale”, ai “noii diatonii”, ai direcției “arhetipale”, ai “minimalismului”, ai “muzicii de textură (eterofonică)” ș.a.m.d. Desigur că se pot detecta multiple aspecte postmoderne în creație - dacă vom considera doar variatele modalități de recuperare contemporană a tradiției după ce o epocă a avangardei postbelice (marcată tocmai de tabuizarea tradiției) s-a stins - indiferent de tehnica de compoziție folosită de un compozitor sau altul. Însă nu se pot trasa (deocamdată) liniile unei orientări postmoderne a școlii românești, poate și din cauza prea puținelor demersuri teoretice bine fundamentate în domeniu și corelate cu fenomenele creației muzicale universale.³¹³

Răsfoind pagini despre postmodernism ale muzicologiei europene, evantaiul de interpretări ale conceptului se arată a fi destul de larg. Leo Samama³¹⁴ ne oferă o posibilă schiță a unui postmodernism ce cuprinde, în esență, ideea reasimilării trecutului, fie în cazuri extreme (neoromantismul sau “muzica naivă” a lui Arvo Pärt), fie în nuanțe gradate, de la minimalism, “*Noua simplitate*” și până la muzici ce filtrează sugestiile trecutului fără a neglija cuceririle modernității (Berio, Ligeti, Stockhausen ș.a.).

Modern, postmodern, neomodern - o perspectivă își intitulează Hermann Danuser una din secțiunile amplei analize estetice a muzicii dintre 1950-70.³¹⁵ Aici, muzica minimală (și nu numai, ci practic întreaga mișcare “*de avangardă americană*”) este desemnată drept postmodernă, datorită caracterului său anti-modern și pluralist. De la această direcție a postmodernismului - muzica minimală (cu specificul muzicii de meditație) -, discuția se poate extinde la conceptul mai general de “*Noua simplitate*”, fie americană (minimalismul), fie germană (“*muzica expresiei, orientată spre tradiție*”³¹⁶). Așa cum, în jurul lui 1910, datorită celei de-a doua școli vieneze, era provocat scandalul “*emancipării disonanței*”, în jur de 1970 apare acela al “*emancipării consonanței*”. Dar efortul de recâștigare a unei anume expresivități muzicale întâlnește o dificultate: reproducerea unei expresii a trecutului la “mâna a doua”, pericolul apropierii de mișcările “neo” (neoclasicism, neobaroc, neoromantism), rezultând astfel un “*neomodern*”³¹⁷.

Toată această confuzie terminologică are la bază, probabil, dubla interpretare a termenului modern: *ca principiu estetic* sau *ca un concept istoric* (în ultimul caz putând fi vorba și de un “*neomodern*”). Neomodernul ar însemna deci o reîntoarcere la acea epocă dintre romantism și “*muzica nouă*”, manifestată prin anii '70-'80 prin diverse “renașteri” Mahler, Janacek, Zemlinsky, Schreker, Berg, Bartók, Stravinski etc. Încorporând la rândul său tradiția, neomodernul rămâne tot o latură a postmodernului.

³¹³ Amintim doar câteva titluri (deja citate anterior): Ștefan Niculescu, „Un nou <spirit al timpului> în muzică”, Anatol Vieru, *The Book of Modes* și “*Une théorie musicale pour la période postmoderne*”.

³¹⁴ Leo Samama, „Neoromantik in der Musik: Regression oder Progression?“, în *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, hg. von Dietmar Kamper (Frankfurt: Suhrkamp 1987), 446-477.

³¹⁵ H. Danuser: 392-406.

³¹⁶ Idem: 397.

³¹⁷ Cf. Danuser: 403.

O ultimă distincție este necesară, vizând apariția aspectelor postmoderne într-o lume divizată de ideologie: ele sunt similare în Vest și în Estul Europei, dar cauzele lor sunt fără îndoială diferite. O anumită trăsătură unifică muzica din fostele țări comuniste, și anume protestul implicit – manifestat în atitudini postmoderne – față de ideologia oficială. Așa cum renumitele revolte studentești ale anului 1968 au avut o cu totul altă semnificație în universitățile americane și vest-europene față de acelea din Varșovia și Praga, curentul muzical postmodern care începe în aceeași perioadă primește semnificații deosebite în Est și Vest. În Est, și modernismul, și postmodernismul rămân în general “o evadare în sub-cultură, în contra-cultură. Dar tocmai sub-cultura, contra-cultura constituie autentică, adevărata cultură.”³¹⁸

Muzicologia europeană a analizat deja acest impact ideologic asupra postmodernismului muzical, însă nu și în creația românească. Ceea ce precizează un muzicolog polonez, Andrzej Chlopecki, are totuși o valabilitate extinsă asupra țărilor de după fosta cortină de fier: “*Lumea occidentală vede cultura postmodernă drept o reacție la sindromul postindustrial. Lumea estică are propria-i cultură postmodernă, care nu poate fi însă o reacție la situația postindustrială. Pentru că, în ceea ce o privește, se pune întrebarea dacă a existat efectiv o epocă industrială, iar în celălalt caz, istoria modernității a devenit extrem de complicată. Modificările stilistice care s-au petrecut în muzica europeană a anilor ‘70-‘80 apar în est ca și în vest adesea asemănătoare. Dar geneza lor și de aceea interpretarea lor sunt diferite.*”³¹⁹

Vom considera, în cele ce urmează, postmodernismul muzical ca o atitudine întâlnită parțial la unii compozitori români și în unele creații, expresie a conștiinței istorice în muzică. Aceasta va apărea fie în citatul sau colajul muzical, fie sub alte forme de recuperare a trecutului, în principiu interzise de avangarda muzicală postbelică, dar din ce în ce mai pregnante începând cu anii ‘70.³²⁰

Opiniile lui **Anatol Vieru** despre postmodernism nu se referă la un curent de stil, ci la o perioadă, aceea de după modernism, după epuizarea avangardelor, după ce marile limbaje ale trecutului și-au pierdut predominanța, după ce serialismul – suveran în anii ‘50 - rămăsese mai mult o “manieră”. Perioada postmodernă afirmă pluralismul (în care totul pare permis), polistilismul (considerat de unii drept a-stilism, de alții, meta-stilism), ce ar putea dar nu ar trebui să ofere un refugiu lenei de gândire și de creație. Aici nu există un limbaj universal predominant (de unde și aspirația multor creatori spre așa ceva), ci coexistă cele mai variate tehnici de creație.

³¹⁸ Andrzej Chlopecki, “Festivals und Subkulturen. Das Institutionen gefüge der Neuen Musik in Mittel- und Osteuropa”, in *Neue Musik im politischen Wandel*, hg. von Hermann Danuser (Mainz: Schott, 1991), 44.

³¹⁹ ibidem.

³²⁰ V. Valentina Sandu-Dediu: *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică* (București, Edit. Muzicală, 1997); „Postmodernism ca manierism ?” *Muzica* 3/ 1995: 11-22; „Points de vue sur le postmodernisme musical”, în *Euresis, cahiers roumains d’études littéraires*, 1-2/1995 (Bucarest: Editions Univers), 115-123.

Justețea observației intervine în momentul când Anatol Vieru precizează că această toleranță estetică, precum și, la vremea lor, serialismul, reluarea tradiției, minimalismul etc. determină atât abordări componistice de profunzime, dar și altele superficiale, mediocre. (Altfel spus, nu limbajul sau stilul dat este răspunzător pentru capodopere sau eșecuri componistice, ci personalitatea creatorului circumscris acelui limbaj sau stil.) Alte trăsături generale ale postmodernului sunt descoperite fie în ideile sale secundare – neotonalismul, neoromantismul –, fie în caracteristica sa intertextualitate, sau în posibilitatea mai multor lecturi ale unui text dat: *“Modernismele au cultivat expresia artistică cristalizată și șocantă, de un impact imediat și puternic, în timp ce postmodernitatea tinde spre o expresivitate totodată mai complexă și mai difuză. În postmodernitate, opera permite mai multe lecturi, având nenumărate surse care, pentru moment, nu fuzionează în totalitate. De aceea se vorbește de impuritate în postmodern.”*³²¹

Până la urmă, definirea postmodernismului va fi focalizată de Anatol Vieru asupra perspectivei ce l-a preocupat cea mai mare parte a vieții sale creatoare, și anume asupra teoriei modurilor, văzută în paralelismul său cu teoria claselor de intervale (“pitch class set”) definită de americani în deceniul al șaptea. *“O muzică pornind direct de la legile de adâncime comune modalului, tonalului și serialului /.../ nu este polemică, ci primitoare față de muzicile trecutului, și în același timp coerentă.”*³²² Sau postmodernă.

Gândirea muzicală intervalică generează așadar similitudini între cele două tipuri de abordare a unui discurs sonor (în ultimă instanță, analitice); ambele favorizează intersectarea diverselor limbaje muzicale, făcând posibil “derapajul stilistic”, intertextualismul, ambele sunt anistorice. Una din calitățile esențiale ale acestor metode este aplicabilitatea lor la orice tip de muzică, prin “măsura” intervalică, Anatol Vieru găsiind de pildă asemănătoare ambiguități tonal-modale la Musorgski sau Messiaen.

Însă dincolo de această posibilă interpretare asupra teoriei modurilor și cea a claselor de intervale, putem descoperi alte atribute postmoderne în partiturile propriu-zise ale lui Anatol Vieru. El însuși afirma într-un interviu: *“colajul și citatul sunt procedee evocatoare și pregnante, dar ele – în sine – nu conferă nici valoare, nici postmodernitate. Prost folosite, devin <limbă de lemn> muzicală; la locul lor pot face minuni.”*³²³ În ansamblul creației sale, Anatol Vieru folosește colajul îndeosebi legat de o particulară concepție asupra timpului muzical (exprimată în formele de “sită” sau “clepsidră”) - vezi *Sita lui Eratostene*, “comedie-colaj”, “teatru muzical absurd” (compus în 1969). Dincolo de tehnica colajului, una din atitudinile componistice ale lui Vieru, afirmată la începutul anilor ‘70 prin *Simfonia a II-a*, apoi în anii ‘90, vizează o întoarcere spre diatonie non-tonală, spre un spațiu al consonanței. Piese sale ultime primesc astfel o expresivitate aparte, deloc neoromantică, unde simplitatea nu se confundă nici un moment cu simplismul, ci cu esențializarea.

³²¹ A. Vieru, “Une théorie musicale pour la période postmoderne”: 22.

³²² Valentina Sandu-Dediu, „Interviu cu Anatol Vieru”, *Melos* 11-12/1991: 6.

³²³ Ibidem.

Este cazul *Concertului pentru chitară și orchestră* (1996), *Elegiei I* (1998, in memoriam Myriam Marbe, pentru saxofon alto, orgă și percuție), sau piesei *Centaurus* (1998, pentru saxofon, trombon și un percuționist) și altor numeroase lucrări din ultimul său deceniu de viață.

Dar această “emancipare a consonanței” o întâlnim în numeroase alte partituri importante ale compozitorilor români, și am relatat deja câteva aspecte ale sale în paginile dedicate lui **Ștefan Niculescu** sau lui **Tiberiu Olah**. Ideea lui Olah de “supratonalitate” (obținută prin moduri pentatonice și folosirea trisonului major) se asociază în unele lucrări ale sale cu predilecția pentru anumite citate, în special din tradiția clasică vieneză. În *Simfonia a III-a*, Olah demonstrează de pildă compatibilitatea propriului sistem armonic cu acela preluat din partea întâi a *Sonatei lunii* de Beethoven. Motivul celebru al sonatei pentru pian este integrat, “absorbit” organic în propria muzică, revine obsesiv (prin frânturi melodice ale acompaniamentului arpeggiat caracteristice). Pe de altă parte, un alt “germene” al discursului muzical este stabilirea unei relații între disonanța cea mai pregnantă găsită în partitura beethoveniană cu un acord din *Farben* (*Cinci piese pentru orchestră* op.16) de Schönberg. Toate aceste surse sonore se transformă într-o “pânză” armonică și contrapunctică densă.

De asemenea, Concertul pentru saxofoane și orchestră *Obelisc pentru Wolfgang Amadeus* (compus pentru „anul Mozart” 1991) se bazează pe un material modal extras din *Fantezia în do minor pentru pian* (K. 475) de Mozart³²⁴. Și anume, din sunetele primei măsuri ale *Fanteziei* (cunoscută drept una din cele mai dramatice piese mozartiene prin armonie, construcție, expresie) se alcătuiește un mod cromatic ale cărui transpoziții sunt superpozabile. Acest tip de „motto” nu apare ca citat propriu-zis decât spre sfârșitul lucrării.

Alte omagii muzicale sunt aduse de Olah lui George Enescu, în a patra componentă a ciclului său numit *Armonii* (IV, 1981, pentru orchestră de cameră). Într-o manieră asemănătoare, șase sunete din *Simfonia de cameră* sunt transformate într-un mod ce „convine” sistemului armonic olahian. Aceeși intenție omagială îl determină pe Ștefan Niculescu să utilizeze tehnica citatului care, în mod normal, nu se numără printre preocupările sale principale. Totuși, în *Sincronie II, Hommage à Enescu et Bartók* (pentru orchestră de cameră, scrisă în anul centenarului nașterii celor doi, 1981), sunt extrase fragmente melodice din *Simfonia de cameră* de Enescu și *Sonata pentru două pianе și percuție* de Bartók.

Apelând la citat, unii compozitori îl vor trata drept germene al materialului de construcție: el se poate transforma în mod (la Olah) sau se poate încadra unui catalog de microstructuri muzicale la **Aurel Stroe**. De exemplu, în *Concertul pentru saxofon și orchestră “Prairie-Prières”* (1993), Stroe folosește un motiv din *Ondine* de Debussy, supus pe parcurs procesului morfogenetic și recunoscut ca atare în audiție de-abia spre sfârșitul lucrării. Atitudinea sa față de valori ale tradiției europene se întrevește și din partituri omagiale: *J.S. Bach – Sound Introspection* (1987, “*Eine paradoxale Orchestrierung der vierzehn*

³²⁴ V. și Valentina Sandu-Dediu, „Citate mozartiene în lucrări contemporane românești,” *Muzica* 1/ 2000: 40-48.

Kanons über die Fundamentalnoten der Goldberg-Variationen”), Mozart – *Sound Introspection* (1994, pentru trio de coarde) sau *Hommage à Pierre de la Rue* (1993).

Lista de lucrări contemporane românești scrise în anii ‘80-‘90, care pot fi subsumate unei eventuale orientări postmoderne, se poate desigur prelungi cu alte exemple. În schițele de profil componistic propuse până acum, am menționat posibile raportări ale compozitorului comentat la postmodernism: Myriam Marbe prin cvartetul *Les musiques compatibles*, Adrian Iorgulescu prin *Simfonia a III-a* sau Liviu Dănceanu prin ciclul său numit *History*.

Pare dificilă de trasat granița între postmodernism și neoromantism: cât anume preia un compozitor într-o lucrare din trecutul muzical, pentru a ne îndreptăți să-l catalogăm drept neoromantic sau postmodern? Credem totuși că exemplele de mai sus de postmodernism sunt elocvente pentru o “întoarcere” a compozitorilor respectivi la anumite legi interzise de avangarda postbelică, fără a neglija însă nicidecum inovațiile acesteia.

Tânăra generație de compozitori: o perspectivă

Ultimul deceniu, pentru România, a produs o schimbare, cel puțin din punct de vedere social, economic și ideologic, în urma evenimentelor din decembrie 1989. Această perioadă, denumită în mod generic “de tranziție”, și-a pus amprenta și își pune în continuare în toate domeniile de activitate, determinând consecințe inedite, greu de anticipat. Cultura românească simte, la rândul ei, șocul transformărilor, căutând noi modalități de existență și exprimare potrivite spiritului actual. Trecerea de la timpul eternității care ne caracterizează, după Noica sau Cioran, în chip fundamental, la realitățile unui timp istoric la care suntem martori astăzi poate determina schimbări de mentalitate, comportament și, la nivel artistic, posibilități de expresie înnoite.

În plan muzical, “noua realitate” va influența activitatea compozitorilor, indiferent de vârstă. Pentru muzicienii mai tineri, născuți în jurul anilor ‘60-‘70, schimbarea va însemna oportunitatea unei afirmări profesionale în condițiile liberalizate ale ultimului deceniu. Acest lucru s-a putut materializa, într-o primă direcție, prin completarea studiilor în afara granițelor țării (prin burse sau cursuri de specialitate). Fecundă se va dovedi, pe aceeași direcție, și posibilitatea de a călători, de a participa la festivaluri, simpozioane internaționale, schimbul de informații fiind accelerat și direct. Situația de astăzi a României face posibilă, încă nesistematic și prin eforturi în continuare individuale, deschiderea spre celelalte orizonturi culturale, facilitează contactul cu “cealaltă” muzică, care până în 1990 era dificil și mediat.

Câteva nume s-au impus în decursul ultimilor ani datorită capacității de a se individualiza și de a se lansa convingător în viața muzicală: Livia Teodorescu-Ciocănea, Ana-Maria Avram, George Balint, Mihaela Stănculescu-Vosganian, Dana Probst, Nicolae Teodoreanu, Dora Cojocaru, Dan Dediu, Christian-Wilhelm Berger, Iulia Cibișescu, Adrian Borza, Irinel Anghel. Formați la clasele de compoziție din București, Cluj și Iași, tinerii menționați s-au desprins treptat de sub influența personalității mentorilor lor precum Miriam Marbe, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Cornel Țăranu, Octavian Nemescu și caută în continuare drumuri stilistice proprii. Pentru noile generații de compozitori, problema nu mai este în primul rând de ordin informativ, ci felul în care pot rezolva în propriul act artistic sămburele tensiunii dintre național și universal sau dintre tradiție și inovație.

Libertatea câștigată devine factorul care reorientează alegerea diferitelor modalități de exprimare, în funcție de alte necesități interioare. Constrângerile ideologice odată eliminate, sunt înlocuite de exigențele personale, de curajul propriei “voci”, de puterea înscrierii sau deschiderii de noi direcții, de capacitatea de a face față presiunii mai multor constante interne

(spațiul național) și externe (orientări actuale). Creația lor este punctul firesc de întâlnire a mai multor tendințe cum ar fi folclorul românesc, balcanic sau extra-european, scriitura eterofonică, tehnici electronice, spectrale, abordarea tradiției clasice într-un postmodernism inedit etc. Totodată, se regăsesc în limitele creației aceluiași compozitor mai multe preocupări cu valoare atât experimentală, de contact cu modernitatea (aici în sensul aducerii la zi), cât și cu una de căutare a unor răspunsuri adecvate personalității proprii.

Diversitatea mai poate însemna, cum mărturisește de pildă compozitoarea **Dora Cojocaru**, “bunul plac” în sensul lipsei de prejudecată, altfel spus, o diversitate controlată de “norme personale”.³²⁵ Iar aceste norme personale, în cazul Dorei Cojocaru, înseamnă un spectru larg expresiv care caută mereu noutatea, prospețimea prin ocolirea repetiției ideilor, motivelor, prin contrazicerea așteptărilor. Construcția de tip “mozaic” caracterizează “mozartiana” *Poarta soarelui* (pentru flaut, timpani, ucelli) sau cele două Trio-uri de coarde *Trills* și *Violinissimo*, *Cvartetul de coarde nr.2*, aflat și el sub semnul spontaneității ludice mozartiene pentru care rezzonează în stil manierist. Construcția este ea însăși rezultatul alipirii unor entități scurte, contrastante, cu suflu întretăiat, care pun în discuție, ca în *Fragmenti pentru trombon solo*, caracterul de finalitate a oricărui proces. Sub semnul aceleiași diversități stau și celelalte creații ale Dorei Cojocaru, dintre care se remarcă creațiile genului vocal-instrumental. Cantata pentru voce și ansamblu de cameră *Galgenlieder in der Nacht* (pe versuri de Christian Morgenstern) atinge în prezentarea scenică tente de teatru instrumental, iar opera *Riga Crypto și Iapona Enigel* (pe texte de poetul Ion Barbu), lucrare concentrată, cu structură rotundă, bazată pe mai multe moduri și pe un material foarte restrâns, va urmări ceea ce, în concepția autoarei, reprezintă esența spiritului poetului Ion Barbu: “dedublarea spiritului poetic cu acuratețea logicii matematice.”³²⁶

Sunt compozitori care se simt atrași de trecut, de valorile bine consacrate. Riscul de a merge pe căi deja bătătorite, de a cădea, prin oglinzile curenților “retro”, într-un placid academism nu este ușor de trecut însă. Atitudinea lui **Christian-Wilhelm Berger** este privită, în bună măsură, ca neobarocă, într-o creație proprie legată indisolubil de resursele instrumentale și de lunga și speciala istorie a orgii (fiind el însuși și un activ organist). De altfel, pentru acest compozitor (cu origine germană și fiul muzicianului Wilhelm Georg Berger) pare firesc atașamentul pentru zona stilistică a Barocului, pentru construcțiile și tehnicile specifice polifoniei înalte, pentru gravitatea și monumentalitatea arhitecturilor sonore. Dintr-o anumită perspectivă, el nu este preocupat de originalitate ca deziderat principal al lucrărilor sale. Creația sa, după cum mărturisește, este un drum “*al reconsiderării tradiției, al unei sinteze între vechi și nou. Mă preocupă continuitatea, încerc să nu rup legătura cu marile epoci din evoluția istoriei muzicii, ci să păstrez în muzica mea ceva esențial din acestea, desigur dintr-o nouă perspectivă și în ideea de a introduce*

³²⁵ Oleg Garaz, “Interviu cu Dora Cojocaru,” *Muzica* 2/ 2000: 71-80.

³²⁶ Ibidem.

un grad al inovației în lucrările mele.”³²⁷ Resursele orgii îi stimulează imaginația, iar solida educație muzicală îi înlesnește stăpânirea cu rigoare a construcțiilor de largă respirație³²⁸ în lucrări precum *Concertul pentru orgă solo*, *Strofe pentru orgă*, *Invocații pentru orgă op.13*, *Simfonia I cu orgă*, dar și în lucrări camerale sau orchestrale care nu includ orga.

Legătura cu un trecut de cultură muzicală, mai apropiat sau mai îndepărtat, se poate manifesta în atitudinea celui care îl reînvie. Lecturi noi, care problematizează teme, idei, le amplifică, deformează sau dezarticulează se întâlnesc și în creația muzicală românească, indiferent de generație. Tânăra compozitoare **Irinel Anghel** se înscrie cu primele sale lucrări într-un curent pe care ea însăși îl denumește ca “metastilism”, concepție conform căreia un stil, un limbaj, piese cu identități prestabilite pot suporta comentarii supraetajate, în vederea susținerii unei noi complexități. Diferite straturi de semnificație se pot suprapune într-o continuă etajare. Opera se dorește a fi, în acest chip, o structură polistratificată de conexiuni neașteptate. Deschisă, în principiu, orientărilor mai noi, atașată curentului de opinie susținut de creatori mai vârstnici, precum Octavian Nemescu, Adrian Iorgulescu, Ulpui Vlad, Iancu Dumitrescu, Irinel Anghel sondează astăzi zone ale subconștientului de tipul oniricului.

O atitudine tranșantă, radicală îi aparține **Anei-Maria Avram**, compozitoare stabilită în Franța, înscrisă mentalității mediilor artistice occidentale din această zonă, mai ales a unui grup puternic de compozitori români din diaspora franceză precum Mihai Mitrea-Celarianu, Costin Mioreanu, Horațiu Rădulescu, Costin Cazaban, Iancu Dumitrescu, Horia Șurianu. La Ana-Maria Avram, cel puțin declarativ, filiația cu tradiția solidă a școlii muzicale românești în spiritul căreia s-a format în anii de studiu din România pare să se fi rupt odată cu adoptarea curentelor de tipul spectralismului și bruitismului. Căutarea înseamnă aici năzuința spre o nouă sinteză, oricât de insolită, chiar și “contra curentului”, cu asumarea curajoasă a oricărui risc. Eliberarea de prejudecăți declarată de compozitoare³²⁹ va alege calea creării unei muzici a efectelor apropiate unei estetici agresive, tragic expresioniste³³⁰, imagini sonore cu rezonanță globală, bazate pe construcții de tipul texturilor (ca în *De Sacrae Lamentationem* pentru orchestră, de pildă). Va mai însemna, la capitolul muzicii electronice, sondarea expresivității interiorității sunetului, în aceeași măsură în care sunt exploatate, în alte lucrări, limitele instrumentelor clasice. În alt registru, compozitorea este atrasă de captarea unor sugestii de natură arhaică, obținute prin sinteza mai multor tipuri de cultură melodică tradițională, europeană și extraeuropeană, care să oglindească una din laturile straturilor fundamentale ale unui “spirit unic”. Lucrarea *Archae* pentru voce, saxofon și ansamblu, pentru a da un exemplu, va insera citate diferite – de la fragmente din “Imnul lui Apollon din Delphi” și muzică bizantină, la raga indiană, muzică

³²⁷ Wolfgang Wittstock, “Wenige gehen meinen Weg...” Ein Gespräch mit dem jungen Komponisten und Orgelspieler CHRISTIAN W. BERGER. În: *Karpatenrundschau*, 30 sept. 1988

³²⁸ v. și Adrian Rațiu, “Christian Berger,” *Muzica* 7/1988: 28.

³²⁹ Olivier Bernard, “Dialogue avec Ana-Maria Avram,” *Muzica* 4/1997: 137-146.

³³⁰ Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente...*

tibetană și chineză pe un text de doar 9 cuvinte ce se succed treptat, în continuă transformare. Se poate deduce că, dacă la suprafață noutatea pare a frapa, în profunzime, chiar și la compozitori tranșanți precum Ana-Maria Avram, tiparele unei anumite spiritualități leagă inconștient demersuri creatoare dintre cele mai diverse.

Nu le este străină, în general, compozitorilor români din ultimele generații capacitatea împletirii unor surse de inspirație venind din muzicile tradiționale, culte sau populare, oricât de depărtate ca proveniență. Liantul este în general, cum s-a mai spus, mentalitatea comună, apropiată gândirii și simțirii imemorale. Modalitățile de împletire sau contopire diferă. La compozitoarea **Mihaela Stănculescu Vosganian**, aceste repere s-au fructificat într-un ciclu deschis de *Interferențe* (*africane* pentru 4 percuționiști, *indice* pentru harpă și percuție, *armenești* pentru mezzosoprană, clarinet și cvartet de coarde), care reiterează efortul concilierii valorilor cu tradiție ale orientului și occidentului prin adaptarea lor la o concepție contemporană - modalism, linearitate polifonică, asimetrii ritmico-metrice, intonații microtonale, gândire armonică oscilând între acorduri și zgomote etc.

La alt pol, o atitudine care continuă tradiția chiar în noutate, sau care reia problematica unor date ale zestrei naționale pentru a le da o altă înfățișare - chiar semnificație -, va apela la muzica populară românească, rafinând trăsăturile unui folclor fie imaginar (recreat), fie regăsit în original (stilizat sau prelucrat). Sunt căutări prezente în partituri semnate de Adrian Borza (*Dialogos* – sonată pentru flaut și violă, meditație asupra integrării sonorităților specifice folclorului românesc în contextul muzicii noi, pe fundalul unor dialoguri emoționale), de asemenea în muzica semnată de Livia Teodorescu-Ciocănea, Dana Cristina Probst, Nicolae Teodoreanu, George Balint. La compozitoarea **Livia Teodorescu-Ciocănea**, trimiterile pot merge cu sondarea până la nivelurile unor lumi păgâne (precreștine), magice, prin revelarea apariției sunetului din vibrația aerului ca element primar al naturii, prin vraja incantațiilor de tip ritualic, bogat ilustrate în creația populară românească de ritualurile pentru îmblânzirea naturii. Este cazul lucrării *Ritual pentru fermecarea aerului*, unde au fost folosite alternativ toate registrele acoperite de familia flautelor (flaut alto în sol, flaut piccolo, flaut și flaut bas), într-o permanentă pendulare între respirație și sunet. Pe altă coordonată, imprevizibila curgere a muzicilor de tip parlando-rubato reprezintă una din preocupările constante ale compozitoarei **Dana Cristina Probst**, nostalgia depănare după conturul trăirilor și nu după cerințele muzicale ale încadrărilor metrice fiind o posibilă oglindire a uneia dintre fațetele specificului românesc. Acesta mai poate fi slujit prin investigarea și transpunerea în creație a folclorului original, prin folosirea sistemelor melodice specifice și prin imitarea tehnicii de interpretare colectivă, așa cum rezultă din lucrări ale compozitorului **Nicolae Teodoreanu**. În *Concertul pentru violă și orchestră de cameră*, soluția se situează la intersecția dintre monodie și textură, prin abordarea diferitelor ipostaze ale eterofoniei, cum ar fi simularea interpretării în grup, caracterul improvizatoric înlesnit de scriitura de tip rubato la nivelul vocilor individuale

sau desincronizarea deliberată a aceleiași melodii. Ca și în alte lucrări ale acestui compozitor, folclorul original coexistă cu elemente sonore venite din tradiția cântării liturgice. La fel cum Dana Cristina-Probst oscilează între două direcții: bizantin și folclor românesc. *Lumina lină*, *Whitesuntide for Contraste*, *Psalms lucernalis*, *Kadenzen*, *Bright Sadness* sunt lucrările acestei compozitoare care se revendică direct din atmosfera unei “tristeți luminoase”, potrivite meditației religioase trăite în spațiul românesc și care se traduce structural în preluări modale, de contur melodic, de cadențe tipice sonorităților bizantine.

Fără o înscriere punctuală, decelabilă în secvențe fără echivoc aparținând celor două niveluri de specificitate românească, muzica lui **George Balint** poate apela la bogăția interioară a unui cântec bizantin pentru a reinstaura pacea interioară, pentru a impune unei dezordini temporare, unei răvășiri sufletești o altă ordine spiritualizată în *Cântecul zorilor*. Balint poate evoca și dramatismul unui bocet ce irupe din interior spre exterior, din evoluția de la “neivitul” obscur al inconștientului la planul activ al conștiinței de spurafată, ca în *Leagăn de amurg* pentru un ansamblu alcătuit din pian, flaut, clarinet, corn, trombon, vioară, violă, violoncel, contrabas și percuție. Compozitor de “metaforă” muzicală, George Balint conturează tablouri sensibile, adevărate pasteluri sonore, încărcate de experiențe ale sufletului, ca cele din *A înserării* pentru instrumente de suflat și descrise plastic de însuși compozitorul: “Situat în marginea zilei, locuitorul imaginar exprimă nostalgia trecerii trăite în absolutul ireversibilității sale. Este o experiență a sufletului petrecut de un incomensurabil dor. Damnat în hotarul care desface solarul de sublunar, anonimul eu doinește simplu, de-aleanul luminii lin coborânde, și tot mai adânc, a înserare.”

Dimpotrivă, anumite impulsuri în creație vin din zone mai abstracte, în strânsă legătură cu limbajul muzical propriu-zis.

La Mihaela Stănculescu-Vosganian, preocuparea pentru foma muzicală o conduce la susținerea a trei soluții, gândite ca tot atâtea tipare ale osaturii discursului său: pe de-o parte un tipar care reia modern concepția clasică mai ales a formei de sonată (demers concretizat în *Sonata pentru fagot și pian*); un al doilea tipar, hibrid, situat între sonată și rondo (susținut de *Sonata pentru clarinet solo*) și un al treilea dat de forme deschise, guvernate de permutări circulare (ca în *Trio Contraste* sau *Simfonia I*).³³¹ Meditația asupra unor categorii extramuzicale, precum continuu-discontinuu, temporal-atemporal, alături de unele specific muzicale, ca cele de natură ritmico-semantică aksak-rubato, sau diferitele modalități de implementare a simetriei în plan arhitectonic, orchestral, modal “construiesc” piese ca *Sonata pentru clarinet*, *Reverberații* pentru trombon, percuție și efecte electronice live, *Intro*, *Fugato & Synthesis* pentru orgă.

Tehnica modal-cromatică ce caracterizează demersul componistic al lui Christian W. Berger conferă o bază unificatoare gândirii sale, prelungind, dar în

³³¹ Ruxandra Arzoiu, “Mihaela Vosganian – Portret,” *Muzica* 2/1995: 4-11.

modalități proprii, o cale impusă deja de compozitorul Wilhelm Georg Berger. *“Există în lucrările mele o anumită influență dinspre tatăl meu – spune Christian Berger -, pentru că și eu folosesc în compoziție coralele, totuși nu acele corale integral-cromatice, de 12 sunete, așa cum le-a inițiat și variat tatăl meu, ci serii de opt, nouă sau zece sunete. O altă legătură nemijlocită între noi cred că nu mai există, pentru că eu, de pildă, nu respect acea lege a proporției de aur, preferată de tatăl meu.”*³³²

Pentru Livia Teodorescu-Ciocănea, eforturile pentru organicitatea construcției sonore vizează fenomenul gravitațional, existent în anumite sisteme intonaționale (altele decât cel tonal). Atracția poate funcționa și prin tendința asocierii sunetelor în jurul unor complexe sonore și în tipurile de colaborare, de dialog al vocilor și în relația stabilită între părțile unei lucrări (ca în trio *Tentazione* pentru clarinet, vioară și pian, de pildă). La compozitoarea Dana Probst, aceeași necesitate de a se concentra în jurul unui centru sonor, gravitațional, care să impună o forță de încheagare a materialului sonor, se combină cu exploatarea diatonicului și a vioiciunii ritmului de joc într-o muzică vie, deliberat luminoasă (sunt caracteristici care, cel puțin din punct de vedere structural, aduc pe același plan lucrări ca *Lieduri pe versuri de Rilke*, *Re-Trio*, *Praeludium*, *Lieduri pe versuri de Goethe*, *Contraste Concerto*, *NinSoare*).

Din grupul generației sale, compozitorul **Dan Dediu** se distinge ca personalitatea creatoare cel mai bine conturată. În ciuda vârstei, creația sa degajă maturitate prin stabilitate și gesturile hotărâte pe care le trasează. Se integrează perfect în peisajul muzicii românești, fiind în același timp în directă legătură cu realitatea muzicală internațională.

Deosebit de prolific (în anul 2000 numărul opusurilor sale ajunsese deja la numărul 90), modalitățile de manifestare ale spiritului său în permanentă căutare ating spectrul larg de posibilități al curenților actuale. Poate combina diverse și oricâte surse de inspirație, poate reconsidera elementele tradiției sau ale modernității, se poate exprima într-o diversitate de genuri și formule instrumentale - de la simfonie, concerte instrumentale, operă, balet, la muzică de cameră, vocală sau muzică electronică. Disponibilitatea sa este de ordin interior, rezultat al tensiunii ideii și al talentului de a reda o bogată imagistică și universuri variate ale trăitului. Mai înseamnă o tehnică sigură, rezultată dintr-o formație solidă.

Echilibrul creației sale se încheagă, așadar, pe suma unor tendințe diverse, dar nu divergente. Unitatea stilului se simte în varietatea soluțiilor, stabile însă la nivelul trăsăturilor principale: înțelegerea adecvată a conținutului, a ethosului surselor din care se inspiră, atunci când face apel la folclor, muzică bizantină, muzică cultă occidentală etc, înțelegere care stă la baza propriului comentariu sau alegeri; un acut simț stilistic și estetic; o gândire armonică prevalentă care reprezintă osatura discursului și care face posibilă descătușarea valențelor celorlalți parametri – melodie, ritm, timbru; capacitatea de a “traduce” sonor cele mai fine impulsuri psihologice sau ideatice. Astfel, Dan

³³² În interviul lui Wolfgang Wittstock.

Dediu poate trece cu dezinvoltură, spre exemplu, de la explozia *Frenesiei*, lucrare plină de energie, spontaneitate (trăsături datorate apelului, printre altele, și la melodii de joc, colinde românești și muzică sacră bizantină) la încărcătura filosofică de sorginte heideggeriană prezentă în *De caelo*, unde, cu puține mijloace și imagini sonore bine conturate, se oscilează între starea implorării privirii care urcă și delicatețea plecării ei ca subiect al frumuseții după care alergăm.

În cuprinsul aceleiași lucrări, mai multe fenomene se pot întretăia, cum este cazul *Studiilor pentru orchestră pe motto-uri de Mozart* op.23. Demersul se situează între comentariul modern și postmodern al unor momente mozartiene tratate ca “structuri *hors temps*” (comentariul autorului) și metamorfozate prin preluări distorsionate, supra-construite, citate, încadrate sau resemantizate și însușite ca opus pe deplin personal. Compozitorul poate surprinde muzical esențialul unui personaj mitic, fantastic sau livresc (grifon, sfinx, sepia-girl, Puck, personajele feminine ca Dulcineea, Beatrice, Margareta, Ofelia etc) sau poate conferi altora (ca personajele operei ludice *Post-Ficțiunea* op.50 – Faust, Otello, Carmen, Brunhilde și Dracula) noi identități sonore.

Este important de menționat faptul că Dan Dediu își integrează fiecare creație într-un loc bine stabilit al unui plan supraordonator al tuturor opusurilor sale. Un plan cu cinci capitole corespunzătoare a cinci structuri de conținut. Lucrările pot aparține astfel, fie capitolului **Personae** (cum sunt *Idile și guerrile* op.76, *Postficțiunea* op.50, *Agonia inorogului* op.42, *Arachné* op.35, *Prelude à l'apres-midi d'un (grif)faune* op.48, *Don Giovanni/Juan* op.53 etc), **Visceralia** (care include printre altele *Vaier* op.10, *Lacrimae* op.78, *Vertiges de la Lontaneite* op.18, *Frenesia* op.84, *Spaima* op.86), **Solaria** (cu *Simfonia I “Lumini tainice”* op.24³³³, *Evanescence* op.26, *Aurorae* op.82 sau *Fulgor* op.88), **Sacralia** (care include *De caelo* op.69, *Stabat Mater* op.52, *Lux aeterna* op.62 ș.a.) și **Stilistica** (cuprinzând, selectiv, *Melancolii gotice* op.49, *Wolfiana* op.59, *Sonatina surrealissima* op.63, *Simfonia a 3-a “Capriccio classico”* op.61). Există, mai profund, legături ce unesc între ele opusuri din capitole diferite pe baza unor filiații subterane ce pot asocia, mai simplu, anumite personaje cu stările care le sunt caracteristice, de pildă, sau, mai complex, ce combină și rezolvă în maniera compozitorului luminile sacrului cu angoasele visceralului. Fiecare opus consolidează un scenariu prestabilit care, la rândul său, crescând concentric, lasă deschis drumul lucrărilor viitoare.

³³³ V. Antigona Rădulescu, “*Lumini tainice* de Dan Dediu,” *Muzica* 1/1992: 53-58.

Exemplul nr. 49: D. Dediu, Aurorae – cvintet de suflători

AURORAE

für Bläserquintett

op. 82

Dan Dediu

I

"Fanfara"

Prestissimo ardente e viscerale $J = 112$

Flauto piccolo *ff*

Oboe *ff*

Clarinetto *ff*

Corno *cavrez +*, *mp*, *mf*

Fagotto *f*

in rilievo, *delirante, ma ritmico*

Dan Dediu este un compozitor de “sistem”, a cărui unitate a creației se realizează prin susținerea permanentă a unei stări paradoxale: diversitatea în unitate îl caracterizează și îl distinge de ceilalți colegi de generație; în același timp, experimentează, clasicizând și urmărește o direcție prestabilită inovând prin calitatea și forța catalizatoare a ideii a mesajului.

Muzica românească de astăzi, și prin travaliul mai tinerilor compozitori, se prezintă, firesc, cu o destul de mare diversitate, încercând să se adapteze condițiilor impuse de prezent. Eforturile de creație, de mai mare sau mai mică anvergură, urmăresc în continuare deschiderea unei culturi cu date proprii interesante și legarea ei de valorile certe impuse pe plan universal. Venind în continuarea creației compozitorilor consacrați, creatorii mai tineri fac față unei noi competitivități care oferă în același timp posibilitățile unei afirmări active.

ANEXA

Compozitori români din a doua jumătate a secolului XX (informații complementare cu cele din textul propriu-zis al cărții)³³⁴

Dieter Acker

Născut în 1940 la Sibiu, a început să studieze pian, orgă, teoria muzicii cu Franz Xaver Dressler, urmând apoi cursurile actualei Academii de Muzică “Gheorghe Dima” din Cluj³³⁵, la clasa de compoziție a lui Sigismund Toduță. În 1969 se stabilește în Germania. Din 1972, Acker este profesor de compoziție la Hochschule für Musik din München, iar din 1985 este chemat ca prim profesor la Academia de Muzică din Beijing.

Creația sa cuprinde simfonii, concerte instrumentale (pentru harpă, vioară, pian, fagot, violă), muzică de cameră (pentru diverse formule instrumentale, instrumental-vocale sau pentru instrumente soliste), precum și muzică corală. Pentru unele lucrări, D. Acker a obținut numeroase premii de compoziție, la “Primăvara pragheză” (1969), „Johann Stamitz” (1970, 1980), „Mahler” (1971), „Lions International Düsseldorf” (1971), „Hitzacker” (1974), „Henriette Reine” – Academia de arte frumoase din Paris.

V.S.D.

Liana Alexandra

Născută la București în 1947, a absolvit UNMB în 1971, la secția de compoziție (clasa lui Tudor Ciortea și a lui Tiberiu Olah). În timpul studiilor a avut bursa de merit “G. Enescu”. A participat la Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt pe parcursul anilor ‘70-‘80 și a fost bursieră U.S.I.A. în Statele Unite ale Americii, în 1983.

Actualmente este profesor universitar doctor la UNMB, la catedra de compoziție. Este membră a UCMR, GEMA, “Frau und Musik”, membră de onoare la “Living Music” (S.U.A.) ș.a.

³³⁴ Majoritatea informațiilor din aceste fișe biografice au fost preluate din Lexicoanele lui Viorel Cosma. *Muzicienii români* (București. Edit. Muzicală, 1970); *Muzicienii din România*, vol. 1-3 (București: Edit. Muzicală, 1989-2000); din Caietele-program ale *Săptămânii Internaționale ale Muzicii Noi* (1991-2001); din alte programe de sală și coperti de discuri; din informații puse la dispoziție de compozitori.

³³⁵ Până în 1990, institutule de învățământ superior muzical din România s-au numit Conservatoare – după modelul francez al Conservatorului Superior de muzică. După 1990, Conservatorul “Gh. Dima” din Cluj a devenit Academia de Muzică “Gh. Dima”, iar Conservatorul “Ciprian Porumbescu” din București a devenit pentru o scurtă perioadă Academia de Muzică, apoi Universitatea Națională de Muzică din București.

Pe parcursul acestor scurte fișe biografice vom adopta, pentru unitate, nomenclaturile cele mai recente ale acestor instituții, în cazul referirilor de după 1950. Va apărea, de pildă, Universitatea Națională de Muzică din București: cu abrevierea UNMB.

A compus numeroase lucrări, îndeosebi în genurile simfonic, vocal-simfonic și concertant, fără a neglija însă opera și muzica de cameră. Pentru unele din aceste lucrări a primit Premiul Academiei Române (1980), multiple premii ale UCMR, Premiul I la concursul "C.M. von Weber", Dresda (1979), distincții la Gaudeamus (Olanda, 1979 și 1980), Magadino (1986) ș.a.

V.S.D.

Mihail Andricu

A trăit între 1894-1974, asistând – în calitate sa de compozitor, pianist, profesor – la o perioadă semnificativă din istoria muzicii românești. Andricu a studiat la București muzica (la Conservatorul bucureștean, compoziția cu Alfonso Castaldi) și a obținut de asemenea o licență în drept. A fost profesor de muzică de cameră (1926-48) și de compoziție (1948-59) la UNMB. Timp de zece ani (1946-56) a fost vicepreședintele UCMR. A făcut parte din *Société française de musicologie* din Paris, a fost membru al Academiei Române, a primit numeroase distincții pentru lucrările sale (Premiul de compoziție "George Enescu" în 1924, Premiul "Robert Cremer" – 1931, Premiul "Anhauch" – 1932, Premiul Academiei Române în 1949, diverse Ordine culturale și ale muncii după 1950).

Andricu este adesea evocat de elevii săi datorită remarcabilei sale deschideri culturale. oferea la el acasă audiții de jazz, de muzică nouă – genuri interzise în anii '50 ai realismului socialist românesc. Iată motivul pentru care, deși aflat într-o poziție socială avansată, care arăta compromisul său moderat (și necesar pentru supraviețuirea sa ca artist) cu oficialitățile comuniste, Andricu va fi victima unui "tribunal al revoluției" în 1959. Judecat ca dușman al poporului, va fi exclus din Academia Română, din Uniunea Compozitorilor, din Conservator, iar timp de câțiva ani lucrările sale au fost interzise în viața muzicală. Era un avertisment pentru toți cei care ar mai fi dorit să frecventeze ambasadele țărilor vest-europene în București sau să asculte muzică modernă "decadentă". Reabilitat după o scurtă perioadă, Andricu va trebui să publice într-un cotidian de mare tiraj o autocritică umilitoare.

Bucurându-se de o existență îndelungată, compozitorul a scris o cantitate apreciabilă de piese în toate genurile, cele mai cunoscute și apreciate rămânând acelea camerale și simfonice (13 Simfoniette, 11 Simfonii ș.a.). Evocându-i personalitatea, unul din mai tinerii săi confrați care nu i-a fost elev direct, dar a beneficiat de audițiile din casa Andricu alături de alți colegi ai săi de generație, scrie despre "...muzica sa în care a rămas mereu același, evoluând continuu și imperceptibil timp de decenii. Simfoniile, simfoniettele, suitele sale sunt impregnate profund de cultură muzicală, o cultură neostentativă, nepăsătoare, neapăsătoare, în stare firească și nu livrescă." (Anatol Vieru, 1974)

V.S.D.

Irinel Anghel

Născută în 1969 la București: a studiat la UNMB, fiind licențiată, pe rând, în muzicologie (1994) și compoziție (1996). Sub îndrumarea lui Octavian Lazăr Cosma și Octavian Nemescu va urma la aceeași instituție și studiile aprofundate postuniversitare de specializare în muzicologie (1995) și compoziție (1997). În vara anului 2000 obține o bursă la Mons (Belgia) acordată de Pépinières Européennes pour Jeunes Artistes și de Comunitatea belgiano-franceză. Este fondatoare și membră (pian) a ansamblului de muzică nouă *Pro Contemporania*.

Creația sa acoperă domeniul cameral (*Silhouettes fantomatiques, Entre le ciel et l'enfer, La persistance de la mémoire, La caverne de l'âme*) și cel simfonic

(*Rhinocéros, Le mythe de Sisyphe, La tour de Babel, Chimères*), unele lucrări fiind recompensate cu premii (premiul I la Concursul Național de Creație organizat de Radiodifuziunea Română, 1998, Premiul UCMR în anul 1999, Premiul al II-lea la Concursul internațional de compoziție pentru Glassharmonica “Thomas Gloch” – Paris, 2000). A scris, de asemenea, volumul *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*.

A.R.

Ana-Maria Avram

Ca majoritatea colegilor săi de generație, este în același timp o bună pianistă, compozitoare, având și preocupări muzicologice. Născută în 1961, studiile de compoziție la UNMB le-a urmat cu Dan Constantinescu și Ștefan Niculescu. În Franța, și-a susținut un DEA în estetică muzicală, având în curs un doctorat la *Sorbonne*.

Muzica sa, atașată curentelor mai noi în muzică, este cântată în festivaluri și concerte atât în România, cât și în alte țări ale lumii. A.M. Avram a scris peste 70 de opusuri simfonice, camerale și muzică asistată de calculator.

Este de asemenea membră a ansamblului *Hyperion*, condus de soțul său, Iancu Dumitrescu. Are un disc de autor – *Electrecord* 1989 și *Edition Modern* – 1992 (disc compact). În 1992 a tipărit în România un volum de interviuri cu muzicologul Harry Halbreich, intitulat *Roumanie, terre du neuvième ciel*. În 1995, opera sa radiofonică *On the Abolition of the Soul* (pe texte de Emil Cioran), comandă a *Radio France*, a fost cuprinsă în Antologia *Prix Italia 1994-95*, într-un dublu CD. Muzica sa este editată și de *ARTGallery* (Paris), *ReR Megacorp* (Londra), *MusicWorks* (Toronto).

A.R.

Maya Badian

Născută în 1945 la București, Maya Badian a studiat compoziție la UNMB cu Tiberiu Olah și Aurel Stroe. În 1987, familia Badian s-a stabilit definitiv în Canada, obținând cetățenia canadiană în 1990. În 1992, sub îndrumarea lui André Prevost, la Facultatea de muzică a Universității din Montréal, Maya Badian își obține titlul de Doctor în muzică.

Experiența ei didactică începe în România, unde predă pian, teorie, armonie la Liceul de Muzică „G. Enescu” din București (1972-1985), va continua apoi, din 1990, la Universități din Canada (Montreal, Ottawa). Maya Badian este membră a Centrului de muzică canadian (CMC), a Ligii canadiene de compozitori (CLC), a UCMR, precum și a altor instituții internaționale, de la care a obținut diferite premii și distincții pentru creația sa. Cele peste 80 de lucrări orchestrale și camerale ale sale sunt interpretate în lumea întreagă. Colecția de manuscrise a Diviziunii de muzică a Bibliotecii naționale a Canadei păstrează manuscrisele și documentele ei de arhivă din 1993. Lucrările ei publicate (în principal de *Lucian Badian Editions*) sunt achiziționate de Biblioteca Congresului, Washington DC, USA; Biblioteca internațională de muzică contemporană, Paris, Franța și Biblioteca națională a Canadei, Ottawa.

Promotor al muzicii canadiene, Maya Badian a ținut conferințe despre cca 50 de compozitori canadieni, în Germania (1993 și 1994), România și Republica Moldova (2000), și a organizat primul concert cu lucrări canadiene în cadrul Festivalului internațional de muzică de cameră, Budapesta, Ungaria (1991).

V.S.D.

George Balint

S-a născut în 1961, la Târgoviște. A absolvit secția de compoziție a UNMB (1986), la clasa compozitorului Ștefan Niculescu. În paralel a urmat și cursuri de dirijat simfonic cu Constantin Bugeanu, absolvind ulterior cursurile de măiestrie dirijorală la Universitatea de Muzică din București. Este laureat la numeroase concursuri naționale de compoziție, precum și deținător al Premiului II la Concursul internațional de creație corală de la Tours, în Franța (1984) și al Premiului UCMR (1985). Pianist, dirijor și compozitor, se implică activ în viața muzicală.

Creația sa cuprinde lucrări pentru diferite instrumente sau grupuri de instrumente (Cvartetul de coarde, *Povestea unei aripi* pentru 7 clarineți, *Întâlnirea* pentru ansamblu instrumental, trio *Rhoe*, *A inserării*, Sonata pentru clarinet și pian, *Leagăn de amurg*), orchestrale sau vocal orchestrale (*De-a sunetele* pentru recitator și orchestră, *Cântecul zorilor*), lieduri (*Scene-Bacovia*, *Puncte pentru Arhimede*), numeroase și inspirate lucrări corale.

A.R.

Nicolae Beloiu

Născut în 1927 la Ocnîța (Dâmbovița), Beloiu a studiat compoziția la UNMB, cu Leon Klepper, Theodor Rogalski, Marțian Negrea (în paralel cu frecventarea cursurilor Facultății de matematică). A lucrat câțiva ani la Radiodifuziunea Română (1963-71), iar din 1971 deține catedra de orchestrație în Universitatea de Muzică, unde a fost rector între 1990-1992. Compozițiile lui Beloiu, în majoritate în genuri simfonice și cameral-instrumentale, au fost distinse cu Premii ale UCMR, al Academiei Române, cu Marele Premiu "Reine Elisabeth de Belgique", Bruxelles 1969.

V.S.D.

Pascal Bentoiu

S-a născut la 22 aprilie 1927 la București, studiind aici în particular compoziția cu Mihail Jora (1943-1948) și urmând în paralel cursurile Facultății de Drept (1945-1947). A avut dificultăți în ceea ce privește definitivarea studiilor sale muzicale, din cauza situației politice a tatălui său. Aurelian Bentoiu, licențiat al Facultății de drept, membru proeminent al Partidului Național Liberal în perioada interbelică și pentru o scurtă vreme ministru de justiție, este arestat de comuniști în 1948 și se va stinge în închisorile comuniste în 1962.

Pascal Bentoiu este angajat, între 1953 și 1956, ca cercetător științific la Institutul de Folclor din București, apoi își va câștiga existența din compoziție. Imediat după evenimentele politice din 1989, devine președinte al UCMR (funcție din care a demisionat doi ani mai târziu).

Printre numeroasele premii de creație obținute se numără Premiul de Stat (1964), Premiul internațional *Italia* al RAI (1968), Premiul internațional *Guido Valcarenghi* din Roma (1970), Premiul Academiei Române (1974), Premii ale UCMR (1971, 1975, 1978, 1979, 1980, 1983, 1985, 1987).

Alături de importante realizări componistice, constantele demersuri muzicologice ale lui Pascal Bentoiu – concretizate în volumul analitic *Capodopere enesciene* (București: 1984, ediția a II-a – 1999), dar și în alte trei cărți de estetică muzicală (*Imagine și sens*, București: 1971; *Deschideri spre lumea muzicii*, București: 1973; *Gândirea muzicală*, București: 1975) – constituie pietre de hotar ale reflecției teoretice românești. Exeget al creației enesciene, Pascal Bentoiu este totodată cel care a orchestrat partiturile *Simfoniilor a IV-a și a V-a* și a reconstituit după schițe *Poemul simfonic "Isis"* de George Enescu. Creația sa cuprinde aproape toate genurile și formele

muzicale, compozitorul fiind atras însă în mod deosebit de operă (*Hamlet* op. 18, 1969), cvartet și simfonie. Post-enesciană ca expresie, muzica lui Pascal Bentoiu se remarcă prin coeziune stilistică, dar și prin subtilitatea și profunzimea ideaticii muzicale.

Este Doctor Honoris Causa al Universității Naționale de Muzică din București: al Academiei de Muzică “Gh. Dima” din Cluj și al Universității din Iowa.

Șt.F.

Christian Wilhelm Berger

Născut în București: în 1964, se specializează în compoziție la UNMB (1983-1987). Se adaugă studii (private) de orgă cu Ilse Maria Reich și Eckart Schlandt. A susținut un doctorat în stilistică muzicală la Academia de Muzică “Gh.Dima” din Cluj-Napoca, în 1994. De asemenea, a obținut o bursă de documentare la Biblioteca Națională din Roma (1993). Ca și formația sa diversă, de compozitor, organist, activitatea se desfășoară în planul creației, în cel concertant, prin recitaluri de orgă și în plan teoretic, fiind autor de articole și cărți. Creația sa numără, până în prezent, printre altele, 4 simfonii, 3 cvartete de coarde, lucrări instrumentale (numeroase pentru orgă, dar și pentru alte variante instrumentale), vocale etc. A obținut mai multe premii de creație (diplomă de merit pentru *Cvartetul nr.3* la Concursul internațional de compoziție pentru cvartet de coarde “Carl Maria von Weber”, Dresda 1989; premiul II la Concursul internațional de compoziție pentru orchestră de coarde “Ernest Bloch”, Lugano 1994 pentru *Cogito ergo sum...*; premiul III la Concursul internațional de compoziție pentru orgă “Orgelmusik 2000” de la Ingolstadt pentru lucrarea *Evocație* pentru orgă; premiul “George Enescu” al Academiei Române, București 1995, pentru *Inscripție în piatră*). Actualmente este lector universitar la catedra de compoziție (predă orchestrație) a Universității de Muzică din București.

A.R.

Wilhelm Georg Berger

S-a născut în 1929 în comuna Rupea, lângă Brașov și s-a stins din viață în 1993, la București: lăsând în urma sa amintirea – mereu vie – a unei remarcabile activități creatoare, ce se distinge în special prin vastitatea preocupărilor sale. Violist și violonist, organist și dirijor, compozitor, muzicolog și teoretician, Wilhelm Berger s-a dovedit a fi prototipul muzicianului universal, complex, interesat mereu de prefacerile și refacerile artei sonore, de plierile trecutului asupra actualității, de interferențele dintre teoria și practica muzicală. Moștenirea sa artistică este calitativ și cantitativ impresionantă, cuprinzând mai bine de 100 de compoziții în toate genurile muzicale, printre care 24 de simfonii și 20 de cvartete, și nu mai puțin de 18 volume de muzicologie publicate, plus alte câteva în manuscris. Iată producțiile unui om ce a deținut de-a lungul întregii vieți o uriașă forță de muncă și o remarcabilă capacitate de sinteză.

Studiile le-a urmat la UNMB (1948-1952) cu Alexandru Rădulescu (violă), Theodor Rogalski (orchestrație), Zeno Vancea (istoria muzicii). Primele sale activități artistice sunt legate de latura interpretativă a fenomenului muzical. Activează astfel ca violist în Orchestra Filarmonicii “George Enescu” din București (1948-1958), fiind totodată membru al Cvartetului Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (1953-1958), în cadrul acestei ultime instituții deținând apoi și funcția de secretar al secției de muzică simfonică (1968-1990). Nu întâmplător, primele sale compoziții sunt destinate universului cameral, incluzând aici vioara, viola sau cvartetul de coarde. Ulterior, compozitorul va aborda și alte genuri, de la muzică simfonică și vocal-sinfonică la creații concertante, instrumentale și vocale, muzică de teatru sau de film.

Simultan cu demersul componistic, în ultima parte a vieții Wilhelm Berger revine la activitățile interpretative, de data aceasta în calitate de organist și dirijor. Este și vremea în care elaborează o serie de lucrări pentru orgă (*Sonata pentru orgă solo op. 58*, 1979; *Fantasia pentru orgă solo op. 72*, 1986), acest instrument fiind integrat chiar și în genul simfonic (*Simfonia nr. 10 pentru orgă și orchestră op. 47*, 1975; *Concertul pentru orgă op. 60*, 1981).

Prin apel la arhitecturi precum Passacaglia, Toccata, Aria, Coralul, Fuga sau Variațiunea, muzica sa îmbină coerent elemente ale formelor clasice și preclasice, grefate însă pe un modalism de factură modernă. Factorul melodic joacă un rol important în realizarea construcțiilor polifonice, contrapunctul linear fiind abordat cu măiestrie în majoritatea lucrărilor sale. O atenție deosebită este acordată inteligibilității creației, nevoia de comunicare împletindu-se armonios cu rigorile construcției, reflex al unei conștiințe ce a găsit echilibrul între clasic și modern.

Aceeași vocație a sintezei prezintă în domeniul compoziției se regăsește în planul scrierilor muzicologice ale lui Wilhelm Berger. Tematica istoriografică este întodeauna impregnată de pertinente aprecieri estetice, ca și de observații analitice, fie că ne referim la ciclul modest intitulat *Ghid de muzică simfonică*, fie la seria de 5 volume dedicate Esteticii Sonatei sau la cele 2 istorii ale cvartetului de coarde. De asemenea, Wilhelm Berger s-a remarcat și ca teoretician, investigând într-o serie de studii conceptele limbajelor armonice și melodice actuale, fundamentate modal. Volumul său *Dimensiuni modale* constituie o contribuție însemnată la cercetarea fenomenului modal contemporan, autorul propunând aici un tipar de structurare a materialului sonor în funcție de proporțiile “secțiunii de aur”, modalitate ce va avea implicații substanțiale în propria sa muzică.

Șt.F.

Nicolae Brînduș

S-a născut în 1935 la București, urmând aici în cadrul UNMB cursurile de pian (1952-1957, printre alții cu Florica Musicescu) și pe cele de compoziție (1960-1964, cu Marțian Negrea). Participă de-a lungul timpului la *Ferienkurse für Neue Musik* de la Darmstadt (1969, 1970, 1972, 1974, 1978, 1980) și la cursuri de perfecționare în Aix-en-Provence (1979). În 1985 ia parte la un proiect de cercetare muzicală la IRCAM, Paris.

Între 1994-2002 a fost președintele Secțiunii Naționale Române a SIMC. A susținut o intensă activitate de pianist-concertist în țară și în străinătate, iar în 1982 a obținut doctoratul în muzicologie cu teza *Baze ale unei analize formale a limbajului muzical*, lucrare teoretică simptomatică pentru propriile proiecte componistice (câteva extrase ale lucrării au fost publicate în volumul său *Interferențe*, București: 1984).

O bună parte a creației sale se află sub semnul experimentalului, fie că este vorba de lucrări camerale, vocale, simfonice sau vocal-simfonice, fie de cele electro-acustice și multimedia, de operă sau teatru instrumental. Una dintre preocupările sale constante vizează relația dintre partitură și interpret, mai precis modul în care o unică structură muzicală poate genera lecturi polivalente, compozitorul fiind inspirat aici de practicile improvizatorice deopotrivă culte și populare. Interpretarea muzicală este văzută astfel ca un fenomen complex, ca o strategie în care libertatea decizională se întrepătrunde cu rigoarea regulilor de joc. Ne aflăm așadar în fața unui concepții a operei deschise, aplicate, printre altele, în cadrul ciclului *Phtora* (1968-1971, alcătuit din *Durate, Match, Cantus Firmus, Ideofonie* și *Solilocviu*). Spirit mereu deschis către nou, compozitorul se arată totodată interesat și de ipostazele sincretice ale operei și teatrului instrumental. Alături de operele *Logodna* după Mihai Eminescu și *La țigănci*

după Mircea Eliade, stau mărturie în acest sens lucrările *Infrarealism, Kitsch N, Prolegomene I și II* sau recentul teatru muzical intitulat *Bizarmonia*.

Șt.F.

Mihnea Brumariu

Născut în 1958 la Timișoara, a absolvit în 1982 compoziția la clasa lui Aurel Stroe de la actuala UNMB. A urmat alte cursuri postuniversitare în Anglia (cu P. Patterson), Franța (I. Xenakis) și Polonia (Z. Krauze). A predat semantică muzicală, muzică de film și de teatru la Universitatea de Teatru și Film din București.

V.S.D.

Dan Buciu

Născut în 1943 la București, Dan Buciu a crescut într-o ambianță muzicală, tatăl său fiind un renumit bas, prim solist al Operei bucureștene. Formarea sa componistică o datorează studiilor cu Dan Constantinescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe la UNMB, precum și unor perfecționări postuniversitare la București (cu Dinu Ciocan și Aurel Stroe) sau la Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt.

Din 1968 începe cariera sa didactică la Universitatea de Muzică bucureșteană, pe care o conduce din 2000 în calitate de rector. Predă armonie, forme și analize muzicale, ceea ce, de-a lungul timpului, l-a îndreptat și spre necesitatea teoretizărilor. Buciu a scris așadar cartea *Elemente de scriitură modală*, precum și două volume de Armonie. De asemenea, a publicat numeroase articole și studii în reviste din România, Rusia, Germania, a colaborat la emisiuni radiofonice și de televiziune, a susținut cicluri de conferințe în U.S.A. (1994), în Franța (1996) sau Suedia (1995).

Deși s-a exprimat în genuri diverse (simfonic, vocal-simfonic, cameral), compozitorul Dan Buciu și-a manifestat, de-alungul ultimelor decenii, o preferință pentru genul coral. Iată câteva din principalele titluri ale creației sale. *Scene, Lespezi* pentru orchestră, *Cantata Iarba pământului*, ciclul de lieduri *Lyricea mundi*, *Remember Hiroshima* pentru cor și bandă magnetică, *Ana lui Manole* pentru cor și instrumente populare cu mișcare scenică.

Lucrările sale au fost cântate în țări europene, în India și Japonia, și au fost premiate în repetate rânduri de UCMR.

V.S.D.

Dumitru Bughici

S-a născut la Iași, în 1921. Studiile începute la Conservatorul ieșean (1935-1938) le-a continuat la Conservatorul "Rimski-Korsakov" din Leningrad (1950-55), apoi a început să predea forme muzicale în cadrul UNMB (din 1955). Este autorul unor lucrări teoretice – precum *Suita și sonata* (București: 1965), carte ce a primit Premiul Academiei Române, sau *Dicționarul de forme și genuri muzicale* (tipărit la București: în 1978), distins cu Premiul UCMR. În 1985 a emigrat în Israel.

V.S.D.

Dumitru Capoianu

Născut în 1929 la București, a studiat aici compoziția, la clasa lui Mihail Andricu din UNMB.

A funcționat ca instrumentist și realizator muzical la studiourile de film, maestru de sunet și regizor muzical la Radio (1947-1954), director al Filarmonicii "George Enescu" din București (1969-73). Activitatea sa creatoare se remarcă prin diversitate a genurilor și pluralism stilistic: acestea se întrevăd în muzica de teatru

(inclusiv balet și musical), de film (aproape 60 de pelicule, de toate tipurile), de cameră și corală, simfonică și concertantă etc. Desenul animat în regia lui Ion Popescu-Gopo, la care Capoianu a semnat muzica – *Scurtă istorie* – a fost distins cu premiul “Palme d’Or” la Festivalul de la Cannes din 1957.

Creația expresivă, densă, plină de inventivitate a lui Capoianu a fost deseori premiată, cel mai recent cu Marele Premiu al UCMR (2000) pentru întreaga sa activitate.

V.S.D.

Costin Cazaban

Născut în 1948 la București, a studiat în orașul său natal la UNMB. A fost apoi redactor la Revista *Muzica* a UCMR, iar în 1983 s-a stabilit la Paris, unde a obținut doctoratul în litere la Sorbona, cu Iannis Xenakis și Costin Mioreanu. Compozițiile sale sunt editate de către *Salabert*. Fiind în egală măsură compozitor și critic muzical, Cazaban colaborează cu revista *Le Monde de la Musique*, cu *Radio France International* (ca producător), cu Universitățile de Paris (ca profesor-asistent). Este laureat al Concursului de compoziție “Icons” din Torino.

V.S.D.

Carmen-Maria Cârneli

Născută în 1958, studiază la UNMB, la clasa de compoziție a lui Dan Constantinescu, și în paralel dirijatul cu Iosif Conta și Constantin Bugeanu. Ulterior, s-a specializat în compoziție la Musikhochschule din Freiburg, cu Klaus Huber. A primit premii de compoziție (ale UCMR, distincții internaționale la Roma, Mannheim, Köln), precum și burse de creație (acordate de “Strobel Stiftung”, “Kunststiftung Stuttgart” ș.a.). Dirijează ansamblul *Coloratura* de voci soliste, din Freiburg. A fost director muzical al Festivalului “Rossini in Wildbad” (1992, 1993).

Dintre primele audiții ale pieselor sale, menționăm aici doar montarea în premieră a operei *Giacometti* (pe un libret propriu, după texte de Giacometti), în 1996, la Teatrul pentru muzică de pe lângă Opera din Bonn.

V.S.D.

Corneliu Cezar

A trăit între 1937-1997. A studiat la UNMB compoziția cu Marțian Negrea și Mihail Jora (1957-62). După o scurtă perioadă petrecută ca referent muzical la Opera Română bucureșteană (1963-66), Cezar a fost profesor de pian la o școală de muzică (1966-1991). Din 1991 a devenit conferențiar universitar la Academia de Teatru și Film și profesor asociat la UNMB.

Poziția cumva singulară, originalitatea ideilor lui Cezar sunt dezvăluite și de scrierile sale muzicologic-estetice (în 1984 primește Premiul UCMR pentru cartea sa, *Introducere în sonologie*). Iar simpla enumerare a unora din titlurile compozițiilor sale poate sugera sfera de preocupări a autorului: operele *Galileo Galilei* (1962) și *Pinocchio* (1987); trei Cantate pe versuri proprii (1960-65); *Cronica* (1964) și *Alpha Lyrae* (1984) pentru orchestră mare; muzică pentru bandă magnetică și formații variabile. *Taaroa* (1968), *AUM* (1970), *Ziua fără sfârșit* (1972), *Rota* (1977); muzică de cameră, lieduri, muzică de scenă și de film; colaje de muzică preclasică și electronică (*Ideograme*, 1978), de folclor universal (*Țara lumii*, 1978), de muzică progresivă și rock (*Oedip*, 1978), din lucrări proprii (*Trei mișcări scenice*, 1979).

V.S.D.

Maia Ciobanu

Născută în 1952 la București, a absolvit în 1975 compoziție (cu Myriam Marbe) la UNMB. Ca unii dintre colegii săi de generație, a considerat drept semnificativă experiența participării la Darmstadt (Internationale Ferienkurse für Neue Musik, 1980), datorită contactului cu marile nume ale compoziției mondiale. Actualmente este lector la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică din București.

În 1992, a înființat formația *Alternative*, care vizează integrarea muzicii contemporane în contextul unui program polistilistic, în care sursele electronice sunt alăturate celor tradiționale. Maia Ciobanu își exprimă permanent interesul pentru muzica electronică (în lucrări precum Concertul pentru pian și bandă, *Veni-va!* pentru clarinet și bandă, *Jurnal* '99), alături de abordarea genului simfonic-concertant (Simfonia I - *Jurnal* '88, Concertul pentru vioară și orchestră), vocal-simfonic, coral, cameral (*Trei sculpturi* pentru cvartet de coarde) și, nu în ultimul rând, a muzicii de balet.

Sonata pentru pian, clarinet și percuție a Maiei Ciobanu a fost distinsă în 1981 cu o mențiune la Concursul de compoziție GEDOK, Mannheim.

V.S.D.

Tudor Ciortea

Născut în 1903 la Brașov și mort în 1982 la București, și-a început studiile muzicale în orașul natal, cu Gheorghe Dima (1910-1917). Se perfecționează apoi la Cluj (1921-1922), Bruxelles (1924-1925, cu Joseph Jongan) și Paris (1926-1928, cu Maurice Imbert, Paul Dukas și Nadia Boulanger). Întors la București în 1929, ia contact în cadrul Conservatorului cu învățăturile lui Ion Nonna Otescu și Constantin Brăiloiu, devenind apoi în această instituție profesor de armonie (1949-1950) și forme muzicale (1950-1973). Între 1963 și 1968 este vicepreședinte al UCMR. A urmat de asemenea Academia comercială din Cluj (1920-1924) și este licențiat al Facultății de drept din Bruxelles (1924-1926). Printre premiile obținute de-a lungul timpului se numără Premiul "George Enescu" (mențiunea I, 1946), Premiul Academiei Române (1964), Premiul UCMR (1969, 1974, 1976) și Marele Premiu UCMR (1981).

Dintre contribuțiile sale muzicologice se remarcă îndeosebi volumul analitic dedicat cvartetelor beethoveniene, sau pertinentele exegeze ale sonatelor de vioară de George Enescu, stilul de abordare al acestor partituri fiind unul sobru și scrupulos, potrivit cu cerințele cercetării științifice.

Aportul lui Tudor Ciortea în domeniul liedului este deosebit de însemnat, creația sa în acest gen reprezentând în fond o a doua mare etapă în evoluția liedului românesc, după cea inaugurată de Mihail Jora. Alături de lied, o altă zonă de investigație predilectă compozitorului este cea a muzicii camerale, în care realizează pagini de excepție dedicate unor diverse alcătuiți instrumentale din care nu lipsesc cvartetul, cvintetul, sextetul sau octetul. Numeroaselor sonate pentru două instrumente li se alătură lucrările pentru pian solo, în timp ce opusurile corale sunt contrapunctate de creațiile simfonice și vocal-simfonice. Iată așadar o vastă deschidere a compozitorului spre majoritatea domeniilor componistice, abordate cu talent și măiestrie.

Cu un temperament prin excelență liric, inspirându-se la început deopotrivă din melosul și ritmica populară, Tudor Ciortea ajunge în ultima perioadă de creație a integra elemente de scriitură moderne, procesul de cromatizare tinzând spre dodecafoniism. Formele adoptate țin de domeniul clasic, fiind însă nu mai puțin revelatoare la nivelul conținutului, al expresiei muzicale.

Șt.F.

Dora Cojocaru

S-a născut în 1963, la Baia Mare. Este absolventă a Academiei de muzică "Gh.Dima" din Cluj-Napoca – specializarea compoziție muzicală la clasa lui Cornel Țăranu. De asemeni, a urmat aceeași specializare la Academia de Muzică din Köln – la clasa lui Johannes Fritsch. A obținut numeroase premii și burse (*Tempus* în 1991, *D.A.A.D.* în 1992, *Soros* în 1992, *Heinrich Böll* în 1993, *E.M.E.F.A.* în 1993, *Rotary Club* în 1993, *Gaudeamus* în 1994, *Atelierhaus* Worpswede în 1995, *Socrate/Erasmus* în 1999). A participat la diferite cursuri de specializare (cu Paul Méfano, Dieter de la Motte, James Wood etc.). Foarte activă, a participat la congrese, *work-shops*, comunicări științifice, a semnat publicații în reviste de specialitate. Creația sa (în domeniul cameral, coral, simfonic, vocal-simfonic, de operă) este promovată prin imprimări radio, TV și CD. A colaborat la WDR5 Köln. Și-a susținut un doctorat în muzicologie/stilistică la Academia de muzică din Cluj-Napoca, cu lucrarea (tipărită ulterior la Cluj, în 1999), *Creația lui György Ligeti în contextul stilistic al secolului XX*. Singura carte despre Ligeti din peisajul muzicologic românesc a fost recompensată cu un Premiu al UCMR. A promovat în cadrul catedrei de compoziție a Academiei de Muzică "Gh.Dima" din Cluj-Napoca la gradul de conferențiar universitar. Recent, Dora Cojocaru s-a stabilit în Canada.

A.R.

Nicolae Coman

Născut în București, în 1936, Nicolae Coman s-a numărat printre studenții prestigioasei clase de compoziție a lui Mihail Jora, de la UNMB. După o scurtă perioadă de cercetare științifică la Institutul de folclor din București, în 1963 devine asistent în instituția pe care o absolvise, predând până astăzi, în calitate de profesor universitar, armonie și compoziție. S-a preocupat și de muzicologie, așa cum o arată studiile sale din publicații de specialitate; poate mai semnificativă însă este acea latură literară a talentului său. A scris poezii pentru piesele vocale, corale și vocal-simfonice proprii, dar și la solicitarea altor compozitori, a tradus librete de operă și poeme din lirica universală. Nu surprinde, așadar, cunoscând toate acestea, predilecția lui Coman pentru universul miniatural al liedului. Chiar dacă a scris lucrări concertante și instrumental-camerale, ciclurile sale de lieduri (pe versuri proprii sau semnate de George Bacovia, Emily Dickinson, Mariana Dumitrescu, Mihai Eminescu, Goethe, Michelangelo, R.M. Rilke, Sappho, Giuseppe Ungaretti ș.a.) rămân cele mai semnificative.

V.S.D.

Liviu Comes

S-a născut în 1918, în județul Hunedoara. A studiat compoziția la Cluj cu Sigismund Toduță, în paralel absolvind Facultatea de medicină din Cluj-Sibiu (în 1943) și urmând și cursuri ale Facultății de litere și filosofie din Cluj-Sibiu. Din 1950 își începe cariera didactică la Academia de Muzică clujeană (predând armonie, contrapunct, forme), unde a îndeplinit funcția de rector între 1965-70. Din 1969 până în 1981 predă contrapunct și fugă la UNMB, fiind autorul (în colaborare cu Doina Rotaru) al celui mai recent *Tratat de contrapunct vocal și instrumental* românesc (1986). Dealtminteri, demersurile teoretice semnate de Liviu Comes numără titluri de prim rang ale muzicologiei românești. *Melodica palestriniană* (1971), *Lumea polifoniei* (1984).

UCMR l-a distins cu numeroase premii de creație (de asemenea, este laureat al Premiului Academiei Române), iar în cadrul acestei instituții, Comes a condus secția de creație didactică și pentru copii (1977-1990). În creație, s-a concentrat asupra muzicii corale și didactice (fără a neglija alte genuri instrumentale), în care se remarcă – precum

și în cărțile și studiile sale – erudiția, profunzimea gândirii, predominanța artei polifonice.

V.S.D.

Dan Constantinescu

A trăit între 1931-1993, în București. Provenind dintr-o veche familie aristocratică (din partea mamei), D. Constantinescu și-a început studiile muzicale încă de copil. Între 1950-55 a studiat compoziția la clasa lui Mihail Jora, la UNMB, unde a rămas apoi ca asistent la armonie și compoziție. A devenit profesor universitar în 1990. Uniunea Compozitorilor i-a acordat premii de creație (1976, 1980), de asemenea în 1968 primește premiul Academiei Române pentru Concertul de pian și orchestră mică.

A scris muzică îndeosebi instrumentală (orchestrală, concertantă, camerală), alături de câteva cicluri de lieduri și coruri, pornind în tinerețe de la un stil neoclasic, pentru a ajunge curând la soluții inedite, combinații de serialism și aleatorism. Piese sale poartă amprenta personalității unui creator rafinat, introvertit, cu o preferință pentru constructivism, simetrii, pentru o cât mai cizelată construcție sonoră, de un lirism profund și rezervat.

V.S.D.

Paul Constantinescu

A trăit între 1909 și 1963. A studiat compoziția la București cu Mihail Jora și la Viena cu Franz Schmidt, Oskar Kabasta și Joseph Marx. A fost profesor de armonie, contrapunct și muzică religioasă la Academia de muzică religioasă din București (1937-41), a predat armonia la UNMB, între 1941-63. Este laureat al Premiului de compoziție "G. Enescu" (Pr.I în 1938), al Premiului Academiei Române (1956), a primit de asemenea Diploma de onoare a Festivalului de la Karlovy-Vary (1959) și alte titluri onorifice în România.

Una din figurile proeminente ale compoziției românești interbelice, P. Constantinescu s-a exprimat prolific în toate genurile muzicale. Dintre capodoperele sale vom enumera doar. opera *O noapte furtunoasă* (1934, rev.1950, după I.L. Caragiale); poemul coregrafic *Nunta în Carpați* (1938); Oratoriul bizantin de Paști *Patimile și Învierea Domnului* (1943, rev.1948), pe texte bizantine inedite din epoca medievală, descifrate, traduse și rânduite de preotul I.D. Petrescu, tipărit de Bärenreiter-Kassel, 1971; Oratorul bizantin de Crăciun *Nașterea Domnului* (1947), Bärenreiter-Kassel, 1969; Simfonia I (1944, rev.1955); Concertul pentru orchestră de coarde (1955); Simfonia Ploieșteană (1961); Concertul pentru pian și orchestră (1952); Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră (1960); Variațiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul XIII, pentru violoncel și pian (1940), tipărită de Universal Edition, Wien (1943); *Patru fabule* pentru pian (1932), una din ele apare în Rumänische Klavierminiaturen für Kinder und Jugendliche, Peters, Leipzig, 1976; *Joc, Cântec, Toccata* pentru pian (1951); Liturgia în stil psaltic pentru cor mixt a cappella (1936); *Miorița* pentru cor mixt, pe versuri populare (1952).

V.S.D.

Gheorghe Costinescu

Născut la 12 decembrie 1934 în București, a primit primele îndrumări muzicale la Sinaia, România, urmând între 1954-1961 cursurile Universității de Muzică din București (compoziție cu Mihail Jora). Se perfecționează la *École Normale de Musique* din Paris (1968), la *Internationale Ferienkurse für Musik* din Darmstadt (1968), la *Reinische Musikschule* din Köln (1968), la *Julliard School of Music* din New York

(1969-1975) și la *Columbia University*, unde își obține doctoratul în 1976. Participă totodată la cursurile de dirijat ale lui Sergiu Celibidache, München, 1981.

Stabilit din 1969 în SUA, a predat pe rând la *Julliard School of Music* (1971-1972), la *Brooklyn College* (1973-1975), la *New School for Social Research* (1978) și la *Kingsborough Community College* (1981-1982) din New York. Din 1980 până astăzi este profesor la *Lehman College – City University of New York*.

Activează deopotrivă în calitate de compozitor, pianist și profesor, dirijor și muzicolog. Deține numeroase premii, acordate de Academia Română (1965), The Julliard School of Music (1970), American Academy and Institute of Arts and Letters (1985), League-ISCM (International Society of Contemporary Music) (1986).

Este membru al UCMR și al unor asociații americane precum Broadcast Music Inc., The American Music Center Inc., American Composers Alliance, The MacDowell Colony Inc., Conductors' Guild Inc. Lucrările sale sunt publicate de Editura Muzicală și de American Composers Alliance.

După o absență din viața muzicală românească de aproape trei decenii, perioadă în care, datorită cenzurii comuniste, numele său a fost ocultat din toate publicațiile de specialitate, Costinescu revine în țară în 1996. În mod semnificativ, în cadrul Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi din acel an, își dirijează lucrarea corală *Trecut-au anii...*, pe versuri de Mihai Eminescu. Între 1997-1998 este invitat ca profesor în cadrul programului Fulbright la UNMB, iar în 1998 i se acordă titlul de Cetățean de Onoare al orașului Sinaia, România.

Plasată stilistic între avangardism și o estetică recuperatoare, creația sa cuprinde muzică instrumentală (*Invențiuni modale*, ciclul evolutiv la 2 voci pentru pian, 1964), camerală, vocală, corală, vocal-simfonică, muzică electronică, teatru muzical și instrumental (*The Musical Seminar* pentru 5 instrumentiști, actori-cântăreți, 4 mimi, actori-dansatori, instrumentiști auxiliari, cor și bandă electronică, 1971, rev. 1982; *Pantomimă pentru orchestră de cameră*, 1994). Costinescu se arată constant interesat de aspectele semiografiei muzicale, precum și de extinderea tehnicilor instrumentale și vocale, prin apel la fonologia muzicală. În acest sens elaborează o lucrare teoretică, intitulată *Tratat de Fonologie Muzicală*. Principiile teoretice concepute în *Tratat* sunt aplicate mai cu seamă în creații sincretice de tipul teatrului muzical sau instrumental.

Șt.F.

Dimitrie Cuclin

Personalitate de tip enciclopedic, Cuclin a trăit între 1885-1978. După ce a absolvit studii de vioară (cu Robert Klenck) și compoziție (cu Alfonso Castaldi) în București (1903-07), Cuclin a urmat stagii de perfecționare în compoziție la *Conservatoire National de Musique* (1907) și la *Schola Cantorum* (1908-1914) din Paris, cu Ch.M. Widor și Vincent d'Indy. În perioada interbelică a predat la Conservatorul bucureștean istoria muzicii, estetică, forme și analize muzicale, armonie, contrapunct, compoziție. De asemenea, a fost profesor de vioară la *City Conservatory of Music* și la *Brooklyn College of Music* din New York (1924-1930).

A scris studii, eseuri, diverse articole despre muzică în presa românească, dar și parabole, poezii, sonete, romane, piese de teatru, a tradus în limba română librete de operă (*Samson și Dalila* de Saint-Saëns), texte de oratorii (de Bach și Händel) și versete din Ovidiu. Este autorul singurului tratat de *Estetică muzicală* din literatura românească.

Compozitorul Cuclin (distins cu Premiul I de compoziție "G. Enescu", cu Premii ale Academiei Române și alte Premii naționale) a scris genuri inedite de muzică de teatru (operă-madrigal, poem dramatic, spectacol tragic etc.), muzică vocal-simfonică, 20 de simfonii și alte piese orchestrale, piese camerale și corale, lieduri. În propria

creație, ca și în scrierile sale, Cuclin rămâne consecvent liniei lui d'Indy de păstrare a unor canoane clasice ale formelor muzicale. Ostil față de atonalism și muzica experimentală de după 1950, Cuclin privește însă într-un mod original funcționalismul tonal, propunând o reformă radicală a acesteia.

V.S.D.

Liviu Dandara

Născut în 1933, la Miorcani (județul Botoșani), Dandara a murit în 1991, la București. A studiat la UNMB compoziția cu Marțian Negrea, apoi a beneficiat de deschiderea stilistică oferită de Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt, începând cu sfârșitul anilor '60. Din 1959, Dandara a fost profesor de pian la o școală de muzică din București. A scris muzică de teatru și de film, lucrări simfonice, vocal-simfonice, corale, camerale, muzică electronică.

V.S.D.

Liviu Dănceanu

S-a născut în 1954 la Roman. A absolvit compoziția la București (UNMB), la clasa lui Ștefan Niculescu, apoi participă la cursuri și festivaluri de compoziție la Londra, Paris, Tallin, Praga, Varșovia.

Este fondatorul și conducătorul Atelierului de muzică contemporană „Archaeus”, cu care a participat la multiple reuniuni muzicale internaționale. Dănceanu a înființat și coordonează permanent festivalurile “Archaeus”, București (din 1998), și “Zilele Muzicii Contemporane”, Bacău (din 1991), de asemenea a fost director artistic al “Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi”, București (1992-1996) și președinte al secțiunii române a SIMC (1992-94).

Toată această intensă activitate organizatorică este dublată de aceea în calitate de conferențiar la UNMB (unde predă, din 1990, istoria muzicii și compoziție) și, desigur, de o creație care numără cca 80 de titluri. De asemenea, Dănceanu a publicat numeroase studii, eseuri, recenzii și articole. A primit premii de compoziție (la Toulouse în 1986, Premiul Academiei Române în 1989, mai multe Premii ale UCMR), precum și pentru interpretare, alături de ansamblul “Archaeus”.

V.S.D.

Dan Dediu

Născut în 1967 la Brăila, a studiat pianul la Liceul “G. Enescu” din București (1980-1985), apoi compoziție cu Ștefan Niculescu și Dan Constantinescu la Academia de Muzică din București (1985-1989), cu Francis Burt la *Hochschule für Musik*, Viena (1990-1991); a urmat cursuri de muzică electronică și electroacustică la Viena (1990-1991) și Paris - IRCAM (1994).

Bursier *Herder* și *Alban Berg* (Viena, 1990-1991). Fellow *New Europe College* (București, 1997-1998). Premii de compoziție. Premiul I la Concursul de compoziție “Gh. Dima”, Cluj, 1986 și 1988; Premiul Academiei Române pe anul 1991; Premiul UCMR în 1992, 1995 și 1998; Marele Premiu la Concursul internațional “G. Enescu” 1991; Premiul I, Budapesta, 1991; Premiul III la “MOZART”, Viena, 1991; Premiul III, Dresda 1991; Premiul II, Ludwigshafen 1992; Premiul I, Paris, 2000; Premiul I, Londra, 2000; Premiul I, Neuköllner Opernpreis, Berlin 2002.

Lucrările sale sunt cântate în toată lumea și acoperă spațiul divers al tuturor genurilor muzicale într-un număr de 70 de opusuri. 4 simfonii, alte piese simfonice (*Ornaments*, *Motto-Studien*, *Tabula Angelorum*, *Narcotic Spaces*, *Hyperkardia*), concerte (saxofon, violă) corale, numeroase creații camerale în diverse componente

(printre care 3 cvartete de coarde, 4 sonate pentru pian, lieduri, duo-uri, trio-uri, octete etc.), muzică electronică, de balet și operele *Post-Ficțiunea* și *Münchhausen*.

În prezent este conferențiar și șeful catedrei de compoziție din cadrul Universității de Muzică din București.

„*Dan Dediu. actualmente probabil cel mai talentat dintre tinerii compozitori români. (...) Muzica sa versatilă ar putea fi descrisă în termeni ca fluidă, nervoasă, bine conturată, și se caracterizează printr-o neliniște dinamică.*” (Lothar Knessl, WIEN MODERN Almanach, Universal Edition 1998).

A.R.

Violeta Dinescu

Născută în 1953 în București, V. Dinescu studiază din 1972 pian, pedagogie, apoi compoziție (cu Myriam Marbe) la UNMB. Până în anul 1982 – când emigrează în Germania -, este profesoară de teorie, estetică și pian la liceul „George Enescu” din București și este de asemenea acceptată ca membră a Uniunii Compozitorilor.

În Germania va continua să predea teorie, contrapunct, armonie la Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg, la Hochschule für Musik in Frankfurt am Main, la Fachakademie für Kirchenmusik in Bayreuth. Din 1996 ocupă un post de profesor de compoziție la Universitatea din Oldenburg. Aici, eforturile sale de a impune muzica contemporană a sud-estului european (desigur, cu accentul pus pe România), se concretizează în organizarea unei serii de conferințe „KomponistenColloquium” și în înființarea unei Arhive pentru muzica nouă, cu un compartiment sud-est european.

Numărul impresionant de mare al compozițiilor Violetei Dinescu (majoritatea datorate comenzilor), premiile de creație, bursele și alte multiple distincții, precum și participarea sa în jurii de concursuri, la conferințe, workshops, proiecte artistice interdisciplinare demonstrează o neobișnuită capacitate de muncă. Lista sa de lucrări conține piese corale, oratorii, muzică de film (la *Tabu*, de F.W. Murnau), balet, lucrări orchestrale (pentru orchestră mare, orchestră de cameră, de coarde, pentru tineret), concertante, muzică de cameră (pentru cele mai diverse ansambluri), pentru pian. Unele din acestea sunt tipărite la *Bote&Bock*, *Peters*, *Schott*, *Ricordi*, *Edition Magnus* ș.a., înregistrate pe câteva CD-uri de autor.

V.S.D.

Felicia Donceanu

Născută în 1931 la Bacău, a studiat la UNMB compoziția cu Mihail Jora. Până în 1966 a fost redactor la *Editura Muzicală* a UCMR. În compoziție preferă să scrie pentru voce și diferite ansambluri (cicluri de lieduri, cicluri corale, vocal-instrumentale, teatru instrumental) și, de asemenea, muzică pentru copii. A obținut numeroase Premii de creație ale UCMR, Premiul Academiei Române, ca și o Mențiune la Concursul Internațional de compoziție de la Mannheim, 1961.

V.S.D.

George Draga

Născut în 1935, Draga a studiat la București compoziția la clasa lui Anatol Vieru. Mare parte a activității sale se leagă de Revista *Muzica* a UCMR, unde a funcționat ca redactor (1963-71) și ca redactor șef adjunct (până în 1993). Urmează o scurtă perioadă ca cercetător științific la Muzeul “G. Enescu” (până în 1997). Alături de studiile și articolele publicate în Revista *Muzica*, Draga a scris piese simfonice, vocal-simfonice, instrumental-camerele.

V.S.D.

Sabin Drăgoi

A trăit între 1894-1968. Născut în Banat, studiile muzicale le-a început la Arad și le-a continuat la Conservatorul din Iași și Cluj, urmând ulterior un stagiu de perfecționare la Praga. Din 1922 își începe cariera didactică în Timișoara, fondând totodată și dirijând coruri bărbătești și mixte. Conduce Opera din Cluj-Timișoara (1940-44), Conservatorul din Cluj-Timișoara (1943-45), apoi Conservatorul și Institutul de Artă din Timișoara, pentru ca în 1950 să se stabilească la București, ca profesor de folclor la Conservatorul de aici, ca director (1950-1964) și consilier științific (1965-68) al Institutului de Folclor. A deținut de asemenea funcția de vicepreședinte al UCMR (1940-45, 1952-56).

Dintre numeroasele distincții și ordine culturale ce i-au fost acordate, menționăm Premiul “George Enescu” (1928), “Robert Cremer” (1935), Premii ale Academiei Române (al cărui membru a fost, începând cu 1953), Ordinele Steaua României (1929) și Meritul Cultural (1931), precum și alte premii acordate de statul socialist după 1950, distincția Bene Merenti dell’Accademia Santa Cecilia din Roma (1967).

Între compozitorii interbelici, locul lui Sabin Drăgoi se detașează prin calitatea sa de folclorist-compozitor (pe linia Bartók-Janacek). Culegerile, transcrierile, prelucrările de folclor și de muzică psaltică îndeosebi din Banat l-au condus pe Drăgoi spre soluții originale de limbaj modal în perimetrul formelor baroce și clasice. Rapsodiile, divertismentele, suitele folclorice pentru orchestră, piesele vocal-simfonice și camerale, numeroasele piese pentru pian, vocale și corale dezvăluie, în mare parte, o preferință pentru principiul variațional, precum și intenția de autenticitate în prelucrarea structurilor preluate din tradiția orală. Din seria operelor sale, prima, *Năpasta* (dramă muzicală populară după I.L. Caragiale, 1927, rev.1958) a fost salutăată în perioada interbelică drept “prima operă autentic națională”.

V.S.D.

Gheorghe Dumitrescu

A trăit între 1914-1996. A studiat compoziția la București cu Mihail Jora și Dimitrie Cuclin (1934-41). După stagii ca violonist în orchestră, compozitor la Teatrul Național din București, consilier artistic la Ansamblul *Doina* al Armatei din București, Gh. Dumitrescu a predat armonia la UNMB (1951-1979). De-a lungul deceniilor în care a desfășurat o extrem de prolifică activitate componistică, a primit numeroase premii, dintre care enumerăm aici doar Premiul “Robert Cremer” (1942), Premiul I de compoziție “George Enescu” (1946), Premiile Academiei Române (1956, 1961) și ale UCMR (1969, 1977, 1979), titluri onorifice acordate de statul român etc.

Muzica sa de scenă conține numeroase partituri pentru teatru, balet, operetă, precum și o serie de opere în majoritate pe subiecte din istoria veche și din cea comunistă a românilor (*Ion Vodă cel Cumplit*, *Decebal*, *Răscoala*, *Fata cu garoafe*, *Meșterul Manole*, *Vlad Țepeș*, *Mihai Viteazul*, *Avram Iancu*, *Voievodul Gelu*) sau inspirate din literatură și mitologie (*Orfeu*, *Geniu putiu*, *Luceafărul*, *Marea iubire*, *Ivan Turbincă*, *Prometheu*, *Mesia – Jertfa supremă*, *Osiris*, *Făt-Frumos*). Oratoriile lui Gh. Dumitrescu abordează o sferă de idei înrudită cu cea a operelor (*Tudor Vladimirescu*, *Grivița noastră*, *Zorile de aur*, *Din lumea cu dor în cea fără dor*, *Pământ dezrobit*, *Marea trecere* etc.). Iar în creația sa vocal-simfonică se mai includ numeroase cantate, poeme (pe subiecte comuniste), dar și o Liturghie bizantină și un Recviem.

Cantitatea pieselor instrumentale – în principal programatice - arată aceeași prolificitate. 21 de simfonii, câteva poeme simfonice, suite, concerte, mai puțină muzică de cameră (și datând dintr-o anii timpurii de creație). La alte zeci de piese corale se

adaugă un compartiment ceva mai interesant, acela al liedurilor. Gh. Dumitrescu nu a ocolit nici muzica de film.

V.S.D.

Iancu Dumitrescu

S-a născut în 1944 la Sibiu și a studiat compoziția la UNMB (1963-1968, cu Alfred Mendelsohn). Din 1978 a frecventat în Germania cursurile de dirijat ale lui Sergiu Celibidache, personalitate prin intermediul căreia s-a familiarizat cu abordarea fenomenologică a muzicii. În 1976 fondează ansamblul de muzică experimentală "Hyperion" (devenit din 1997 "Hyperion International"), angajat în promovarea muzicii românești de avangardă. Împreună cu Ana-Maria Avram înființează în 1990 la Paris casa de discuri *Edition Modern*. Lucrările sale sunt publicate de edituri din România, Franța, Germania, Anglia și SUA.

Iancu Dumitrescu s-a distanțat de-a lungul timpului deopotrivă de rigorile serialismului și de libertățile aleatorismului. Opțiunea sa creativă este, în schimb, tributară unei concepții recuperatoare, ce pune accent pe primordialitatea sunetului. Muzica sa se află astfel la confluența mai multor curente ale ultimelor decenii. Spectralismul, arhetipalismul sau acusmatismul îi influențează în egală măsură gândirea componistică, toate trei investigând în modalități specifice lumea interioară a sunetului, dinamica moleculară a acestuia. Într-o asemenea viziune, macro-organizarea la nivelul structurii globale a piesei este înlocuită de micro-organizarea sunetului însuși. De aici derivă și preocuparea compozitorului pentru timbralități inedite, create fie într-un mediu electro-acustic, fie prin apel la instrumente de construcție artizanală – adesea din clasa percuțiilor metalofone (*Cogito/Trompe l'oeil*, *Monades*, *Pierres Sacrees*). Specifică este și utilizarea frecvență a instrumentelor cu registru grav, bogate în spectru armonic (*Medium II și III*, *Movemur et sumus*, *Aulodie mioritică*).

Șt.F.

Ion Dumitrescu

Născut în județul Vâlcea în 1913, Ion Dumitrescu se stinge din viață la București, în 1996 (asemenea fratelui său, Gheorghe Dumitrescu). După studiile la UNMB (compoziția cu Mihail Jora), a lucrat câțiva ani ca profesor de muzică la licee, la Academia de Muzică Religioasă din București, ca dirijor și compozitor la Teatrul Național, pentru ca din 1944 să devină profesor la UNMB, unde va predă în principal armonie (până în 1979). În cadrul UCMR, a deținut funcțiile (în acest caz, sinonime) de secretar (1954-56), prim-secretar (1956-63) și președinte (1963-77).

A fost distins cu multiple ordine și titluri ale statului român, precum și cu câteva premii de creație (al Academiei Române, Marele Premiu al UCMR), a primit titlul de membru corespondent la Académie de Beaux-Arts din Paris și la Accademia Tiberina din Roma etc.

Îndeosebi în anii '40, când a lucrat la Teatrul Național bucureștean, I. Dumitrescu a scris muzica la numeroase spectacole teatrale. De asemenea în perioada anilor '40-'50, a colaborat la coloana sonoră a câtorva filme. În paralel, scrie muzică simfonică și concertantă (menționăm doar *Concertul pentru orchestră de coarde*, 1956, *Sinfonietta* în re major, 1957), piese camerale (*Cvartetul de coarde* în do major, 1949), corale, lieduri, volume de lucrări didactice (solfegeii) și studii de muzicologie.

V.S.D.

George Enescu

S-a născut în 1881, la Liveni, s-a stins din viață la Paris, în 1955. Cu o carieră internațională ca violonist și dirijor, Enescu rămâne totodată figura marcantă a compoziției românești din prima jumătate a secolului 20.

A început de timpuriu să studieze la Viena (între altele, vioara cu J. Hellmesberger), la Conservatorul pe care l-a absolvit la vârsta de 12 ani. A urmat un an de compoziție cu Robert Fuchs. Și-a continuat apoi studiile la Conservatorul parizian (vioara cu P. Marsick, pian cu L. Diémer, contrapunct cu A. Gédalge, compoziție cu J. Massenet, apoi cu G. Fauré), unde i-a avut colegi pe Ravel, Roger-Ducasse, Florent Schmitt, Charles Koechlin ș.a.

Ca unul din cei mai renumiți virtuozii ai vremii, Enescu a călătorit mult, în Europa și America de Nord. A locuit pe rând în România (în perioada interbelică mai cu seamă) și Franța (unde s-a stabilit odată cu venirea regimului comunist în România; mormântul său se află dealtminteri în Pèrre Lachaise din Paris). În 1937 s-a căsătorit cu prințesa Maria Cantacuzino, în al cărei palat din centrul Bucureștiului se află actualmente sediul Muzeului "Enescu" și al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

În lunga sa activitate interpretativă, Enescu a apărut de cca 1500 de ori în public, ca solist, dirijor sau membru al unor ansambluri camerale (nu doar ca violonist, dar și ca pianist), avându-i ca parteneri muzicali pe Casals, Cortot, Casella, , Fauré, R. Strauss, Bartók, Weingartner, Stokowski, Gieseking, Menuhin (care i-a fost totodată unul din elevii preferați), Lipatti, Haskill, Oistrach ș.a. A dirijat orchestre celebre, precum Colonne, Lamoureux, Concertgebouw, BBC, Philadelphia, Pittsburgh, New York, Detroit, Chicago, Boston ș.a.

În România, Enescu s-a implicat activ în viața muzicală. de exemplu, a înființat din fonduri personale un premiu de compoziție care-i purta numele și se acorda aproape anual tinerilor compozitori (între 1913-1946), de asemenea a fost primul președinte al Societății Compozitorilor Români (din 1920 până în 1949).

Receptarea mondială a compozițiilor enesciene a trecut printr-un proces lent și deloc spectaculos. Primele sale lucrări (op.6-15) au fost cântate cu mare succes în Franța, Olanda, Anglia, S.U.A. (de pildă, Gustav Mahler a dirijat prima audiție americană a *Suitei nr. 1 pentru orchestră*, în 1911), apoi au fost însă date uitării. Unele din lucrările ulterioare ale lui Enescu au trezit un interes aparte în lumea muzicală (*Sonata a III-a pentru pian și vioară*, opera *Oedip*), dar nu s-au menținut în repertorii europene. Probabil că una din cauze ar fi complexitatea unei muzici care nu are pregnanța ritmică a unui Bartók sau Stravinski, ci o desfășurare rubato, complicat-polifonică, o expresie lirică rafinată, accesibilă doar după audiții repetate.

De-abia în deceniile care au urmat morții lui Enescu, interesul a crescut lent pentru creația sa, îndeosebi în anii '90, în mare parte datorită eforturilor susținute ale unor mari interpreți, care au apreciat și promovat consecvent această creație. la început Cortot, Casals, Lipatti, Menuhin, Ferras, Stern, Dorati, apoi Lawrence Foster, Gennadi Rojdestvensky, Gidon Kremer, Michael Gielen ș.a. Este binecunoscută o afirmație a lui Menuhin, și anume că Enescu-creatorul ar putea fi o mare revelație a secolului 21.

În România, Festivalul și Concursul internațional de interpretare "G. Enescu" au loc la intervale diferite de timp, din 1958. Numeroase studii și cărți au fost dedicate compozițiilor enesciene, iar influența acestora asupra generațiilor de compozitori afirmate după 1955 a fost în unele cazuri hotărâtoare.

Discografia creației enesciene recentă numără titluri apărute la *EMI-Classics*, *EMI-France Sony Classics*, *Olympia*, *Erato ECD*, *Chandos* ș.a. Cea mai mare parte a

lucrărilor lui Enescu a fost editată de *Enoch-Paris* și *Salabert-Paris*, unele au apărut ulterior și la *Editura Muzicală* a UCMR.

V.S.D.

Ludovic Feldman

Născut la Galați în 1893, s-a stins din viață la București în 1987. A studiat vioara la Conservatorul bucureștean (cu Robert Klenck, 1910-11) și la Neuen Wiener Konservatorium (cu Fr. Ondříček 1911-1913). Cariera sa violonistică s-a legat de ansamblul Operei bucureștene, dar și de Filarmonica "G. Enescu" din București, al cărei concertmaestru a fost (între 1945-53). A cântat totodată în diferite ansambluri camerale. De-abia la vârsta de 50 de ani s-a îndreptat spre domeniul compoziției, și a studiat în particular armonie, contrapunct și compoziție cu Mihail Jora. Între 1953-1963 a condus biroul pentru muzică simfonică și de cameră al UCMR. Pentru unele din lucrările sale – preponderent instrumentale (piese simfonice, camerale, concertante) a primit diferite distincții. Premii ale Academiei Române, ale UCMR, Premiul de Stat etc.

V.S.D.

Corneliu Dan Georgescu

S-a născut în 1938 la Craiova, unde și-a început studiile muzicale (vioară, teorie muzicală, dirijat). A studiat apoi compoziția la UNMB cu Mihai Andricu, Tiberiu Olah, folclor și etnomuzicologie cu Tiberiu Alexandru și George Breazul. A participat la Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt, la Workshop for Traditional Music and Modern Composition Technics din Slatchev Brjag/ Bulgarien, din Breukelen/ Holland și Amsterdam.

În paralel cu activitatea sa componistică, C.D. Georgescu cercetează aprofundat aspecte etnomuzicologice și estetice. A lucrat la Institutul bucureștean pentru cercetări etnologice și dialectologice, unde a condus secția muzicală, și a tipărit numeroase cărți și studii de etnomuzicologie. De asemenea, a publicat analize semnificative din creația unor compozitori contemporani români.

După înlăturarea de la Institut, din motive politice, a lucrat din 1983 la Revista Muzica, apoi ca cercetător la Institutul de Istoria Artei. Până în 1985 a obținut 7 premii ale UCMR și Premiul Academiei Române pentru lucrările sale componistice și etnomuzicologice.

Din 1987 trăiește în Germania, la Berlin, devenind cetățean german din 1996. Aici a avut diverse burse, a colaborat la Freie Universität in Berlin (1991-94). Din 1997. face parte din consiliul de specialitate, cu sarcina tuturor articolelor despre România la *Enzyklopedie MGG, Personenteil*. În 1999 a fondat împreună cu dirijorul și organistul Peter Schwarz editura muzicală *Docor*.

În numeroase din cele peste 80 de compoziții ale sale, C.D. Georgescu folosește experiența sa de investigare a arhetipurilor folclorice, de căutare a unor structuri primitive, elementare (v. ciclurile simfonice *Jocuri*, 1962-75, *Modele*, 1967-73, sau opera *Model mioritic*, 1973). Alături de interesul său în etnologie și psihologie, C.D. Georgescu apelează și la pictură ca sursă a unor lucrări (ciclurile instrumentale *Hommage to Țuculescu*, 1975-82, *Hommage to Piet Mondrian*, 1980-94). Din 1980 începe să elaboreze primele sale muzici electronice, gândite uneori și ca muzici ambientale, lucrul cu computerul preocupându-l până în prezent.

V.S.D.

Remus Georgescu

S-a născut în 1932 la Timișoara, oraș în a cărei viață culturală este profund implicat. R. Georgescu a studiat la București (compoziție cu Leon Klepper și dirijat cu George Georgescu și Constantin Silvestri, între 1951-56), a fost apoi, pentru scurte perioade, cercetător științific la Institutul de Folclor din București, dirijor la Teatrul Liric din Constanța, la Filarmonicile din Sibiu, Oradea, Târgu-Mureș, pentru a se stabili la Timișoara în 1968. Activitatea sa dirijorală (susținută în numeroase turnee cu Filarmonica din Timișoara prin țări europene sau în S.U.A., Taiwan etc.) este dublată de cea componistică. A scris lucrări vocal-simfonice (oratoriul *Cântare străbunilor*, 1977), simfonice (Concertul pentru orchestră de coarde, 1965; Concertul pentru flaut și orchestră de coarde *Exorcism*, 1975), pentru pian, lieduri, muzică corală.

V.S.D.

Dinu Ghezzo

Născut în 1941, a absolvit UNMB în 1966 (compoziție, dirijat), în 1969 se stabilește în S.U.A., unde va obține un doctorat în compoziție la University of California, Los Angeles (UCLA), în 1973. Actualmente este profesor de muzică la New York University și director al NYU Composition Studies. S-a implicat în proiecte organizatorice, ca fondator și director al INMC Inc. (International Music Consortium), și fost director al ANMC Inc., Todi International Music Days, Festivalurile internaționale de la Gubbio, Molfetta, CIPAM în Montevarchi (Italia), și "Zilele Muzicii Internaționale de la Constanța", „Săptămâna Muzicii Române și Americane de la Oradea” (Romania).

Ghezzo a primit numeroase distincții, comenzi componistice și premii, precum ASCAP-, CAPS-, NYSCA-, NEA-Awards, "George Enescu" Award. Muzica sa este publicată de Editions Salabert, Paris, de Musica Scritta, AIM Press (Italy), TGE (Milan, Rome) și Seesaw Music Corporation, New York. A fost composer în residence la Roma, Florența, Milano, Budapeste, în Coreea ș.a.

A colaborat în concerte, seminarii, festivaluri internaționale și înregistrări cu personalități importante ale contemporaneității muzicale: Milton Babbitt, Anatol Vieru, George Crumb, Myriam Marbé, George Perle, Lucas Foss, Robert Craft, Toru Takemitsu, Franco Donatoni, Mel Powell, Leo Kraft, John Corigliano etc. Activează în diverse consilii ale unor organizații muzicale, concursuri și festivaluri.

V.S.D.

Liviu Glodeanu

S-a născut în județul Cluj, în 1938, s-a stins din viață când încă nu împlinise 40 de ani, în 1978, la București. A studiat la actuala Academie de Muzică din Cluj (1955-57, printre alții armonia cu Liviu Comes) și la UNMB (1957-61, compoziția cu Marțian Negrea). A lucrat pentru scurt timp ca profesor de muzică (1961-63), ca cercetător științific la Institutul bucureștean de folclor (1961-62), apoi ca lector la Filarmonica "G. Enescu" din București. A publicat studii și eseuri, compozițiile sale au fost premiate de UCMR și de Academia Română.

Figură proeminentă a generației sale, Glodeanu rămâne, în scurta sa existență, unul din cei mai importanți compozitori români de după 1950. Profunzimea atitudinii sale modern-novatoare rămâne o trăsătură consecventă în toate genurile abordate. A scris muzică de teatru și de film, opera *Zamolxe* (1969), opera-balet *Ulysse* (1972), lucrări vocal-simfonice (oratoriul *Un pământ numit România*, 1977), simfonice (Studii pentru orchestră, 1967; Simfonii pentru instrumente de suflăt (1971), concertante, camerale (2 cvartete de coarde, Invențiuni pentru cvartet de suflători și percuție, 1963),

corale (*Incantație* pentru cor mixt, flaut, clarinet și percuție, 1965; *Sabaracalina* pentru cor mixt, 1973), vocale.

V.S.D.

Theodor Grigoriu

S-a născut la Galați în 1926. A studiat compoziția cu Mihail Jora la București și cu Aram Hacıaturian la Conservatorul “P.I. Ceaikovski” din Moscova, urmând în paralel și cursurile Facultății de arhitectură din București. Lucrările sale – dintre care enumerăm într-o selecție sumară *Simfonia cantabile*, cvartetele de coarde *Pe Argeș în sus* și *În căutarea ecoului*, piesele orchestrale *Vis cosmic*, *Omagiu lui Enescu*, oratoriul *Canti per Europa*, concertele pentru vioară și orchestră *Anotimpurile* și *Bizanț după Bizanț*, precum și alte piese camerale, corale, religioase – au fost înregistrate și tipărite nu numai de firme românești (*Editura Muzicală*, *Electrecord*, Radiodifuziune), ci și de edituri prestigioase (de exemplu, *Editions Musicales Transatlantiques*, Paris). Grigoriu s-a distins de asemenea și în domeniul muzicii de film și de teatru (în colaborări creatoare cu cineaștii Liviu Ciulei și Henri Colpi). A primit numeroase premii de creație – acordate de Academia Română și de UCMR, cel mai recent fiind Marele Premiu al UCMR (1998).

Așa cum se observă din ansamblul întregii creații a lui Theodor Grigoriu, precum și din eseurile sale (publicate în volumul *Muzica și nimbul poeziei*), vocația sa componistică rămâne continuarea originală și modernă a principiilor creatoare ale lui Enescu, precum și surprinderea ethosului muzicii modale.

V.S.D.

Irina Hasnaș

Născută în 1954 la București, Irina Hasnaș a absolvit aici compoziția la clasa lui Aurel Stroe, cu un Concert pentru orchestră. Lucrează la Radiodifuziunea Română, unde s-a preocupat constant de promovarea și comentarea muzicii românești. Lucrările sale relevă intenția prospectării de noi posibilități timbrale, în domeniul instrumental orchestral și îndeosebi cameral.

V.S.D.

Vasile Herman

Născut în 1929 la Satu-Mare și absolvent al Academiei de Muzică clujene la clasa de compoziție a lui Sigismund Toduță, Herman predă actualmente la aceeași instituție forme muzicale și compoziție. Doctor în muzicologie, preocupările sale teoretice sunt esențiale în investigarea muzicii lui Bach (în colaborare cu Sigismund Toduță) dar și în cea contemporană românească (în volumul *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, editat la București).

În compoziție, abordează cu predilecție genurile vocal-simfonic, simfonic, cameral, vocal. Unele piese ale sale au fost distinse cu Premiile Academiei Române (1977) și ale UCMR (1978).

V.S.D.

Adriana Hölszky

S-a născut în 1953 la București, a studiat compoziția cu Ștefan Niculescu la UNMB. Emigrează în Germania, stabilindu-se la Stuttgart, unde își continuă studiile cu Milko Kelemen și Erhard Karkoschka. Predă teorie muzicală la Academia de muzică din Stuttgart, din 1980. Începând cu anii ‘80 a primit diferite premii și burse de creație (premii acordate de concursul “Gaudeamus”, Bilthoven 1981, de Stiftung Ostdeutscher

Kulturrat în 1982, de orașul Stuttgart în 1982; bursa Ministerului Culturii Niedersachsen 1987 etc.).

În aceeași perioadă este binevenită și promovată de mișcarea feministă în compoziția germană, scrie în consecință piese ce dovedesc angajamentul în această direcție. ...*es kamen schwarze Vögel...*, 1978, *vampirabile* pentru cinci cântărețe cu percuție, prima sa operă *Bremer Freiheit – Singwerk für ein Frauenleben*, 1987, p.a. la teatrul de cameră al Operei din Stuttgart.

V.S.D.

Călin Ioachimescu

Născut la 29 martie 1949 în București, România, a absolvit în 1975 UNMB la clasa de compoziție a lui Ștefan Niculescu. Se perfecționează apoi la *Internationale Ferienkurse für neue Musik* din Darmstadt (1980, 1984), la *Rencontres Internationales de Musique Contemporaine*, Metz (1982) și la IRCAM, Paris (1982, 1985). Actualmente este inginer de sunet la Radio România și director al Studioului de Muzică Electroacustică al UCMR.

Printre premiile obținute de-a lungul timpului se numără Kranichsteiner Musikpreis (acordat de Institutul Internațional de Muzică din Darmstadt, 1984), premiul UCMR (1979, 1982, 1988, 1992) și premiul Academiei Române (1993). Partiturile sale sunt publicate la Editura Muzicală (București) și la Editura Salabert (Paris) iar câteva LP-uri și CD-uri au apărut la case de discuri din București, Amsterdam și Paris. Catalogul creației sale cuprinde muzică simfonică (*Tempo-80*), concertantă (*Concertul pentru saxofon și orchestră*), camerală (2 Cvartete de coarde, *Palindrom/7*), muzică de film, tape-music și live-electronics (*Oratio-II*; *Muzică spectrală*; *Celliphonia*; *Les Eclats de l'Abîme*; *heptaGRaMa*).

Preocupările componistice ale lui Călin Ioachimescu sunt legate în special de investigarea interiorității sunetului, iar mijloacele de accedare la acest micro-univers sonor sunt de cele mai multe ori de ordin tehnologic. Apelul la computer are ca scop nu atât compoziția algoritmică, cât mai cu seamă ansamblarea și manipularea digitală a diverselor surse sonore reale. Identitatea acestor instrumente reale este astfel alterată fie prin accentuarea, fie prin estomparea aspectelor timbrale definitorii. Operând la nivelul spectrului armonic al sunetului, muzica sa emană o atmosferă consonantică, deținând totodată o expresie plină de vitalitate. Filtrajele, modulările timbrale și aliajele dintre sunet și zgomot nu sunt însă apanajul exclusiv al muzicii de bandă; legile electro- și psiho-acustice migrează din lumea digitală în cea analogică, regăsindu-se în majoritatea lucrărilor compozitorului.

Șt.F.

Adrian Iorgulescu

Născut în 1951 la București, a studiat aici compoziția la clasa lui Tiberiu Olah. S-a documentat în compoziție și muzicologie la Academia "Santa Cecilia" din Roma (1982). Este doctor în muzicologie și din 1990 predă compoziție și forme muzicale la UNMB, recent începând să îndrume și doctorate în compoziție.

A fost vicepreședinte (din 1990) și apoi președinte (din 1992) al Uniunii Compozitorilor din România. Pe parcursul ultimului deceniu a intrat de asemenea în politică, actualmente conducând Uniunea Forțelor de Dreapta.

Fără îndoială unul din cei mai importanți compozitori ai generației sale, prin autenticul substanței muzicale, prin eficiența și rigoarea componistică, Iorgulescu nu se mai preocupă actualmente cu aceeași intensitate de creația muzicală, viața publică românească atrăgându-i întreaga energie.

Este autorul a trei simfonii, trei concerte instrumentale, a operei *Revoluția* (după I.L. Caragiale), a patru cvartete de coarde și multe alte piese camerale, precum și a două volume de estetică tipărite, dedicate timpului muzical. A fost distins cu Premiul “Dinu Lipatti”, Premii ale Academiei Române, ale UCMR, precum și cu un premiu acordat la Louisville, S.U.A. (1992).

V.S.D.

Hilda Jerea

A trăit între 1916 (Iași) – 1980 (București). După studii începute la Conservatorul din Iași și continuate la București (compoziția cu Mihail Jora și Dimitrie Cuclin, pianul la clasa Floricăi Musicescu), H. Jerea a urmat stagii de perfecționare în compoziție (la Paris cu Noël Gallon, apoi la Budapesta cu Pál Kadosa) și în interpretare (la Budapesta, muzică de cameră cu Leo Weiner). Cariera sa de pianistă concertistă și în ansambluri camerale a început în 1936, totodată H. Jerea este cunoscută ca singura femeie-compozitoare afirmată în cadrul generației sale. Din 1949 până în 1952 este secretară a Uniunii Compozitorilor, iar din 1966 fondatoare și conducătoare a formației camerale *Musica Nova*, cu care a participat la numeroase concerte și festivaluri internaționale de muzică nouă. În anii ‘50-‘60 primește diferite Ordine ale Muncii și Premii de Stat.

Creația sa cuprinde muzică de film, vocal-simfonică (*Oratoriul Sub soarele deșteptării* din 1951), simfonică, de cameră, corală, însă compozitoarea excelează în domeniul liedului pentru voce și pian.

V.S.D.

Mihail Jora

A trăit între 1891 (Roman) -1971 (București). Și-a început studiile muzicale la Iași, le-a continuat la Leipzig (1912-1914, cu Stephan Krehl-armonie și Max Reger-compoziție), apoi la Paris (1919-1920) cu Florent Schmitt. A fost director muzical al Radiodifuziunii Române (1928-1933), iar din 1929 predă compoziția la Conservatorul din București, al cărui rector devine în 1941. După 1945 însă, Jora reprezintă una din victimele importante ale regimului socialist, criticat pentru “formalismul” artei sale. Este suspendat din calitatea de membru al Uniunii Compozitorilor (din 1944 fusese vicepreședinte al acestei instituții) și destituit din învățământ, îndeosebi din cauza binecunoscutelor sale simpatii monarhiste. În 1953 este inclus din nou în rândul membrilor Uniunii, iar după preluarea conducerii UCMR de către Ion Dumitrescu (1954), va fi treptat repus în drepturi. Va reveni de asemenea la catedra de compoziție a UNMB (din 1957), va primi diverse onoruri (calitatea de membru al Academiei Române, titlul de “Artist al Poporului” etc.) și premii de creație. Bunăoară, în 1969 i se acordă Premiul *Gottfried von Herder*, al Universității din Viena.

Muzica timpurie scrisă de Jora arată influențele muzicii germane postromantice (cu o tonalitate extrem cromatizată), dar și inserarea de intonații populare românești. Preferința pentru muzica cu text sau cu argument programatic este evidentă, pe tot parcursul unei creații ce cuprinde, printre altele, balet (*La piață*, op.10, 1928; *Demoazela Măriuța*, op.19, 1940; *Curtea Veche*, op.24, 1948; *Când strugurii se coc*, op.35, 1953; *Întoarcerea din adâncuri*, op.39, 1959), piese simfonice (*Priveliști moldovenești*, op.5, 1924), camerale (două cvartete de coarde), pentru pian (*Joujoux pour ma dame*, op.7, 1925; *Variațiuni pe o temă de Schumann*, op.22, 1943; *Poze și pozne*, op.41, 1959) și mai ales lieduri. Creator de stil în liedul românesc, Jora asimilează inițial principii generale de formă și tehnică din liedul clasico-romantic (Schubert, Schumann), îndreptându-se însă spre un nou tip de lied, bazat pe cântare

declamată (provenit din genul parlando-rubato al cântecelor populare); apoi, rolul pianului devine din ce în ce mai important, sarcina vocii rămânând de a face inteligibil textul. Armonia trece în prim-planul parametrilor componistici, iar în epoca târzie a creației de lied, cele două planuri (voce-pian) se independentizează. Aceste noi modalități de a înțelege genul liedului în secolul 20, precum și sistemul armonic original al lui Jora vor constitui semnificative puncte de pornire pentru mai tinerele generații de creatori.

V.S.D.

Sorin Lerescu

Născut în 1953 la Craiova, a studiat compoziția cu Tiberiu Olah și Anatol Vieru la București. A participat la Cursuri Internaționale de vară, precum cele de la Darmstadt și Trondheim. În 1982 a fondat Ansamblul *Traiect*, cu care a realizat numeroase prime audiții în România și în festivaluri internaționale. Creația sa cuprinde, într-o selecție succintă, trei Simfonii, *Modalis I* pentru orchestră, *Modalis II* - concert pentru flaut și orchestră, Concert pentru orchestră de coarde, un ciclu cameral intitulat *Phonologos*, opera *Urmuzica* etc. Unele piese ale lui Lerescu au fost editate la București și Zürich (*Carciofoli*).

V.S.D.

Ștefan Mangoianu

S-a născut în 1922 la Constanța și a murit în 1979 la București. Își începe studiile muzicale la Iași, apoi la București. După ce a absolvit în 1949 Facultatea de Arhitectură din București, Ștefan Mangoianu urmează între 1955 și 1959 cursurile UNMB, unde îi are ca profesori, printre alții, pe Myriam Marbe și pe Tudor Ciortea. Încă din vremea studenției, Ștefan Mangoianu s-a remarcat prin câteva partituri camerale, vocale și simfonice ce-i atestau talentul componistic. Creația sa cuprinde muzică de teatru, vocal-simfonică, de cameră, vocală și corală.

Șt.F.

Myriam Marbe

S-a născut la 9 aprilie 1931 la București și a murit în același oraș în 1997. A pășit în domeniul muzicii prin intermediul pianului, pe care l-a studiat împreună cu mama sa, Angela Marbe. La UNMB a urmat între 1944 și 1954 cursurile de compoziție ale lui Mihail Jora, pentru ca apoi să devină ea însăși conferențiar universitar la această instituție. La clasa de compoziție pe care a condus-o până în 1988 au absolvit o seamă de reprezentante ale muzicii românești contemporane, care s-au impus deja în viața culturală actuală. Violeta Dinescu, Maia Ciobanu, Speranța Rădulescu, Mihaela Vosganian sau Livia Teodorescu-Ciocănea.

De-a lungul timpului a obținut mai multe premii, printre care Premiile II (1966) și I (1976) la Concursul Internațional de compoziție al Asociației GEDOK-Mannheim, Premiul UCMR (1971, 1974, 1980, 1982), Premiul „Bernier” al Académie des Beaux-Arts din Paris (1972), premiul Academiei Române (1977). Pe lângă compoziție, s-a arătat interesată și de reflecția teoretică, publicând în acest sens studii și analize și colaborând la ampla *Monografie George Enescu* (1971).

Muzica sa poate fi încadrată în ceea ce Corneliu Dan Georgescu numea “tendința liric-contemplativă” a creației românești. Opusurile sale sunt adesea încărcate de semnificații metamuzicale, devenind astfel meditații sonore ale asupra unor teme profunde precum viața sau moartea. Cu toate acestea însă, atmosfera emanată de muzica lui Myriam Marbe este una prin excelență senină, luminoasă. Gravitatea problematicilor

luate ca pretext se rezolvă întodeauna optimist, relevând astfel una din trăsăturile spiritului creștin. speranța.

Alături de ceea ce am putea numi “metaforizarea materialului sonor”, Myriam Marbe optează pentru claritatea și echilibrul construcției muzicale. În planul limbajului, compozitoarea sintetizează elemente serialo-modale, pe care le filtrează în acord cu necesitățile semantice. Rigorile sistemului componistic sunt astfel depășite pentru a face loc, alături de constrângeri, libertății evasi-improvizatorice de sorginte populară. Tot în relație cu mediul culturii orale se află și caracterul incantatoriu întâlnit în multe lucrări ale compozitoarei (*Sonata pentru clarinet solo* “Incantatio”, 1964; *Ritual pentru setea pământului* pentru 7 voci, percuție și pian preparat, 1968). O dominantă a creației sale o reprezintă preocuparea pentru resursele expresive ale vocalității. Vocea umană, reprezentată îndeosebi prin intonații silabice nonsemantice, devine la Myriam Marbe un mijloc de a accede la substratul arhaic al muzicii, la funcționalitatea magică, incantatorie a acesteia. Cuvântul rostit și cel cântat sunt incluse în partituri instrumentale, unde se constituie adesea drept “piatră de temelie” a construcției sonore (*Jocus secundus* pentru ansamblu instrumental, grup vocal și bandă, 1969; *Les Oiseaux artificiels* pentru ansamblu instrumental și recitator, 1979; *Prețuitorul*, pentru cvartet de coarde, tenor, recitator, trombon și percuție, 1990). Nu mai puțin relevante în ansamblul creației sale sunt lucrările simfonice (*Simfonia I* “Ur-Ariadna”, 1988; *Timpul inevitabil*, 1994) și cele concertante (*Concertul pentru violă și orchestră*, 1977; *Concertul pentru viola da gamba și orchestră*, 1982; *Concertul pentru Daniel Kientzy, saxofoane și orchestră*, 1986).

“Și-a creat propriul său stil, o scriitură muzicală, o grafie proprie. În judecarea lucrărilor ei nu e necesară nici un fel de condescență pentru femeia compozitoare. Myriam Lucia Marbe a fost un compozitor în toată puterea cuvântului, fără ca atributele feminității să fie sacrificate în expresia muzicală. Și ce compozitor! Unul dintre cei mai de seamă maeștri ai muzicii românești de azi”. (Anatol Vieru, *Myriam Marbe*, în. *Actualitatea muzicală*, nr. 189, București, 1998)

Șt.F.

Alfred Mendelsohn

Născut în 1910, s-a stins din viață în 1966. A studiat la Akademie für Musik und darstellende Kunst din Viena (1927-31) compoziția cu Franz Schmidt și Joseph Marx, urmând și cursuri ale Facultății de filosofie, a continuat apoi la București, cu Mihail Jora, compoziția timp de un an. Până în 1946, a predat armonie, contrapunct, compoziție, a fost corepetitor și dirijor la diferite școli bucureștene. După 1946 va deveni secretar și apoi vicepreședinte al Uniunii Compozitorilor, precum și profesor de contrapunct, compoziție și orchestrație la UNMB.

Prolificitatea sa componistică - opt simfonii, poeme simfonice, suite și alte lucrări orch., trei opere, două balete, două oratorii, patru cantate, muzică de film, de cameră (zece cvartete de coarde), numeroase coruri și lieduri - este concentrată, în perioada comunismului, spre realizarea unei arte impregnate de ideologie (de exemplu, cantata *Glăsu lui Lenin*, 1957, sau *Simfonia a III-a, Reconstrucția*, 1949). Într-o evoluție asemănătoare cu cea a lui Matei Socor, Mendelsohn începe - ca tânăr compozitor cu studii vieneze - să se plaseze într-o avangardă românească interbelică, prin folosirea unor combinații politonale și a unor teme seriale, pentru ca după 1946 să se încadreze fără șovăială în estetica realismului socialist.

V.S.D.

Lucian Meșianu

Născut în 1937 la Cluj, a studiat la UNMB, avându-i ca profesori pe Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Tiberiu Olah. A urmat și cursurile Facultății de electronică a Institutului Politehnic din București. Beneficiind de o bursă DAAD (1970), s-a perfecționat în muzică electronică la Köln. A compus lucrări camerale, simfonice și vocal-simfonice, precum și muzică de film.

În 1984 s-a stabilit în Elveția, fiind profesor de muzică electronică la Conservatorul din Lausanne.

V.S.D.

Costin Mioreanu

Născut la 27 februarie 1943 în București, a absolvit în 1966 Universitatea de Muzică din Capitală la clasa de compoziție a lui Dan Constantinescu. Participă la *Internationale Ferienkurse für neue Musik* din Darmstadt (1967-1969), unde colaborează la proiectul colectiv intitulat "*Musik für ein Haus*", coordonat de Karlheinz Stockhausen. La Paris, între 1968 și 1969 se perfecționează la *Groupe de recherches musicales de l'ORTF* și, cu Pierre Schaeffer, la *Conservatoire national de musique*. Între 1970 și 1978 frecventează cursurile lui A. J. Greimas de la *Ecole pratique des Hautes Etudes en Sciences Sociales*. Tot la Paris obține doctoratul în Semiotică Muzicală (1978) și pe cel în Litere și Științe Umane (1979). Este naturalizat francez din 1977.

De-a lungul timpului a fost director al Editurii Salabert (1981-1992) și co-director artistic al Ansamblului *2e2m* (1982-1985). Din 1991 conduce laboratorul *Eстетica artelor contemporane* din cadrul CNRS, iar din 1992, *Institut d'Esthétique et de Sciences de l'Art* la Sorbona.

Printre distincțiile obținute se numără Premiul Fundației Europene a Culturii (1967), premiul "Enescu" (1974), premiul partituri pedagogice acordat de SACEM (1992). Partiturile sale sunt publicate din 1968 de Editura Salabert, iar discografia cuprinde peste 25 de înregistrări la diverse case de discuri.

Pe lângă compoziție, se arată interesat și de reflecția teoretică, publicând în acest sens numeroase studii și articole, la care se adaugă volumul *Fuite et Conquête du champ musical* (Paris, 1995). Analizându-și aici propria creație, autorul formulează câteva strategii componistice inspirate de teoria morfogenetică (preocupări similare se întâlnesc și la Aurel Stroe) și de cea a fractalilor (propune conceptul de "formă-labirint").

De altfel, demersul componistic al lui Costin Mioreanu este dominat de o concepție interdisciplinară, poliartistică, compoziția muzicală fiind văzută, din perspectiva semioticii narative, ca o "scenografie muzicală". Un anumit filon narativ străbate întreaga sa creație; o dramaturgie însă nu de tip programatic, ci abstract, circumscrisă imanenței muzicale.

Creația sa cuprinde muzică pentru orchestră, pentru ansamblu instrumental, vocală și vocal-simfonică, instrumentală (flaut, clarinet, fagot, saxofon, percuție, pian, clavicin, ghtară, ghtară electrică, orgă), operă, balet și câteva lucrări cu un caracter pedagogic.

Șt.F.

Mihai Mitrea-Celarianu

Născut la București în 1935, a studiat în orașul său natal, apoi, la sfârșitul anilor '60, a beneficiat de deschiderea spre vest a României, participând la Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt. S-a stabilit apoi în Franța, unde a fost laureat la

cea de-a V-a Bienală de la Paris, iar unele lucrări ale sale sunt editate de *Salabert*. Drumul său creator începe cu abordarea serialismului integral, după care Mitrea-Celarianu se îndreaptă spre mișcarea conceptuală și minimalistă. Un amplu ciclu de lucrări, intitulat *Les incantations de la nuit éclairée* ("puncte de vedere pentru o reflecție asupra non-drepturilor omului și așa mai departe...") marchează un univers postmodern al luxurianței baroce de mijloace.

V.S.D.

Mihai Moldovan

A trăit între 1937 (Dej) – 1981 (Medgidia). A studiat compoziția la Cluj (cu S. Toduță, 1956-59), apoi la București, ca student al lui Mihail Jora (la UNMB, 1959-62). A lucrat apoi ca secretar muzical al Ansamblului Armatei din București (1962-65), ca director al casei de discuri Electrecord (1968-71) și ca editor la secția de creație a Radiodifuziunii Române. În creație, preocupările lui timpurii se îndreaptă spre serialismul integral, și se fixează apoi pe o tehnică modală ce înglobează atât sugestia folclorică, dar și operații matematice.

V.S.D.

Viorel Munteanu

Născut în 1944 (în județul Suceava), a studiat la Conservatorul "George Enescu" din Iași (între 1964-69 secția pedagogică, între 1971-76 compoziție, la clasa lui Vasile Spătărelu). A urmat o specializare la Academia "Santa Cecilia" din Roma (1980), cu Roman Vlad. De atunci datează și interesul în creația lui Roman Vlad, pe care a promovat-o constant în România, printr-o teză de doctorat ce tratează creația lui R. Vlad, dar și prin traducerea și îngrijirea unor importante scrieri muzicologice ale compozitorului italian de origine română.

Munteanu a lucrat până în 1985 la Radio-Televiziunea din Iași, în paralel începând și cariera sa didactică la Conservatorul din același oraș, pe care îl conduce în prezent. este decan al Facultății de muzică din cadrul actualei Academii de Muzică și Arte plastice din Iași. A compus piese vocal-simfonice, simfonice, muzică de cameră vocală și instrumentală, coruri. A primit Premiul Academiei Române în 1980.

V.S.D.

Marțian Negrea

Născut în 1893 în comuna transilvăneană Vorumloc și mort în 1973 la București, își începe studiile muzicale la Sibiu (1910-1914), continuându-le la Viena (1918-1921) cu muzicianul de origine română Eusebie Mandicevski și cu Franz Schmidt. Aici ia contact cu marea tradiție muzicală germană, dar și cu tendințele post-romantice ale vremii, ce-i vor influența din plin limbajul armonic. Întors în țară, Marțian Negrea va ocupa de-a lungul anilor mai multe posturi de profesor la Conservatoarele din Cluj (1921-1941) și București (1941-1963), din această vocație pedagogică născându-se și cele 4 tratate oferite tiparului. cel de instrumente (1925), cel de forme muzicale (1932), cel de contrapunct și fugă (1957) și, în sfârșit, cel de armonie (1958).

Creația sa muzicală, deși nu prea numeroasă, cuprinde toate genurile, de la muzică de cameră (*Sonata pentru pian*, op. 5, 1921; *Cvartet de coarde*, op. 17, 1949; *Suita pentru clarinet și pian*, op. 27, 1960), vocală și corală, la muzică simfonică (*Simfonia primăverii*, op. 23, 1956; *Concert pentru orchestră*, op. 28, 1963), vocal-simfonică (*Recviem*, op. 25, 1957), muzică de film (*Prin Munții Apuseni*, op. 20, 1952) și operă (*Marin Pescarul*, op. 12, 1933). Contribuția lui Marțian Negrea la făurirea unui limbaj muzical românesc modern nu trebuie neglijată. Stilul muzicii sale pendulează

mereu între folclorismul multă vreme inerent gândirii muzicale românești, folclorism infiltrat în melodie, și trăsăturile înnoitoare ale construcțiilor armonice, purtătoare de colorit impresionist (derivat însă nu din Franța, ci din mediul postromantic vienez) și de tensiune modernă.

Șt.F.

Octavian Nemescu

Născut în 1940 la Pașcani, a studiat între 1956 și 1963 la UNMB (compoziție cu Mihail Jora), instituție în cadrul căreia este actualmente profesor de compoziție.

Adept al unor estetici muzicale înrudite precum opera deschisă, conceptualismul, muzica ambientală, spectralismul și arhetipalismul, Octavian Nemescu este interesat în propria sa creație de modalitățile de recuperare în plan muzical a unor modele primordiale de semnificație. Circumscrișă pe alocuri unei simbolistici a imaginarului muzical, creația sa respiră o anumită atmosferă inițiativă, de ritual non-spectacular, fiind dominată de acțiunea unor niveluri suprapuse de semantizare și a unor grade diferite de conștientizare a semnificațiilor metamuzicale (fenomene teoretizate și în volumul său intitulat *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, 1983).

Vigoarea și vitalitatea discursului muzical sunt la Octavian Nemescu atributele unei comunicări sonore îndreptate nu spre imanență, ci spre transcendență, spre acea revelare a funcționalității magice pe care o deținea, cândva, muzica. Originalitatea viziunii componistice transpare din majoritatea partiturilor sale (unele distinse cu premii precum Premiul UCMR, Premiul "George Enescu" al Academiei Române, Premiul "Aaron Copland" – 1970, Premiul Grupului de muzică experimentală din Bourges, Franța – 1980; Premiul C.I.M.E. – 1985), fie acestea camerale (*Concentric*, 1969; ciclul *Spectacol pentru o clipă*, 1974; *Finalis*, 1991; *Negantidiadua*, 1995), simfonice (*Alpha-Omega Recidiva*, 1989; *Nonsimfonia a V-a*, 1988-1992; *Quindecimortuorum*, 1994), vocal-simfonice (*Patru dimensiuni în timp*, 1966), corale (*Madrigale*, 1963) sau tape-music / live electronic (*Metabizantinirikon*, 1984; *Sonatu(h)r*, 1990; *Secula-seculorum*, 2000).

Șt.F.

Serban Nichifor

Născut la București în 1954, a absolvit violoncelul la UNMB (în 1977), asistând și la cursurile de compoziție ale lui Aurel Stroe. A studiat ulterior Facultatea de Teologie a Universității din București (1994).

A urmat cursuri de specializare muzicală la München (cu Sergiu Celibidache), Darmstadt, Weimar, Breukelen și Amsterdam. A fost bursier U.S.I.A. (1982). Este laureat al Premiilor de creație acordate de Academia Română, UCMR, precum și al Concursurilor de compoziție de la Amsterdam, Tours (1977), Evian (1978), Atena (1979), Toledo (1980), Bydgoszcz (1986) ș.a. Doctor în muzicologie, este autor al tratatului *Musica Caelestis – Anamorfoza sacrului în arta sunetelor*. Este conferențiar universitar la catedra de muzică de cameră a Universității de Muzică bucureștene, vicepreședinte al Asociației România-Belgia, membru SABAM (Belgia) și al Fundației "Living Music".

V.S.D.

Ștefan Niculescu

S-a născut în 1927 la Moreni (Dâmbovița), a studiat în București la Academia Regală de Muzică (1941-46), Institutul Politehnic (1946-50) și la actuala UNMB (1951-57), compoziția cu Mihail Andricu. A participat la Cursurile Internaționale de la

Darmstadt (1966-69), fiind invitat aici și în calitate de profesor (1993) și la Cursurile de vară pentru muzică electronică în Studioul Siemens de la München (1966).

Niculescu predă compoziție și analiză muzicală la UNMB (1963-87, apoi din nou începând cu 1992), deținând în această instituție, în prezent, funcția de prorector onorific. A fost invitat composer-in-residence prin DAAD în Berlin (1971-72) și la Künstlerhaus Schloß Wiepersdorf (1993). A fondat "Săptămâna Internațională a Muzicii Noi", București (23-30 mai 1991). Este membru al SACEM, Paris, al UCMR și al Academiei Române.

Printre numeroasele distincții ce i-au fost acordate pentru creația componistică și muzicologică, enumerăm. două premii ale Academiei Române (pentru compoziție - 1962, pentru muzicologie - 1972), premii ale UCMR pentru piese simfonice și camerale (1975, '77, '81, '83, '85, '86, '88, '98); Premiul Academiei Franceze pentru colaborarea la Monografia *George Enescu*, 1972, Editura Academiei Române; patru premii pentru întreaga activitate creatoare. al Festivalului de la Montreux, „International Record Critics Award” (1985), Premiul „Gottfried von Herder”, Viena (1994), Marele Premiu al UCMR (1994); Marele Premiu „George Apostu” (1994).

„Ștefan Niculescu a deschis drumuri avangardei muzicale nu doar din țara sa. Creația sa complexă se caracterizează atât prin bogăția ideilor, cât și prin calități expresive. Procedeele dezvoltate de el – ale compoziției eterofone – aparțin celor mai originale tehnici din muzica nouă.” (Prof.univ.dr. Alfred Ebenbauer, rectorul Universității din Viena, 5 mai 1994, la decernarea Premiului Herder, acordat de Fundația Toepfer, Hamburg)

Niculescu a compus cca. 70 lucrări în aproape toate genurile muzicale (orchestrale, camerale, vocale, operă). Editurile sale sunt. *Editura Muzicală* (București), *Editions Salabert* (Paris), *Ars Viva* (B.Schott's Söhne) Musikverlag (Mainz), *Gerig Musikverlag* (Köln). Înregistrări cu muzica sa (LP și CD) au fost editate de *Electrecord* (Bukarest), *Erato* (Paris), *Olympia* (London), *Attacca* (Amsterdam) ș.a.

Lucrări importante – o selecție.

5 simfonii (1956-97), dintre care: II. *Opus dacicum* – (1980), *Cantos*, simfonia a treia, concertantă, pentru saxofon și orchestră (1984), IV. *Deisis* (1995) și V. *Litanies* (1997).

3 cantate (1959-65), *Heteromorphie* pentru orchestră (1967), Inventiuni pentru clarinet și pian (1963), *Aforisme de Heraclit*, pentru 20 de voci soliste (1969), *Unisonos I, II* pentru orchestră (1970, 71), *Ison I, II* pentru orchestră (1973, 75), *Echos I* pentru vioară (1977), *Sincronie II* pentru orchestră (1981), *Ricerca in uno* pentru sintetizator, clarinet și vioară (1984), *Octuplum* pentru 8 instrumente (1987), *Hétérophonies pour Montreux* pentru 5 instrumente (1986), *Invocatio* (simfonie corală, 1988), *Chant-son* pentru saxofon (1989), *Axion* pentru cor de femei și saxofon (1992), *Psalmus* pentru 6 voci (1993), *Sequentia* pentru 6 instrumente (1994), *Undecimum* pentru 11 instrumente (1998).

V.S.D.

Irina Odăgescu-Țuțianu

Născută în 1937, a absolvit UNMB la clasele de compoziție ale lui Alfred Mendelsohn și Tiberiu Olah. A beneficiat de asemenea de Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt, în 1972 și 1976.

A scris pentru ansamblu orchestral, vocal-simfonic, cameral, arată însă o predilecție aparte pentru muzica corală. Conduce de altminteri secția corală a UCMR, alături de activitatea pedagogică de la Universitatea de Muzică bucureșteană (este profesor de citire de partituri). A obținut o serie de distincții pentru piesele sale corale,

premiu ale UCMR, Premiul “Zilelor mondiale ale muzicii” de la Graz (1982), medalia de argint la Concursul internațional de muzică polifonică de la Iabgue (Columbia, 1981) ș.a. Lucrările I.Odăgescu au fost interpretate în unele țări europene, în cele două Americi și în Asia.

V.S.D.

Tiberiu Olah

Născut la 2 ianuarie 1928 în comuna Arpășel din Maramureș, România, a urmat cursurile Academiei de Muzică din Cluj (1946-1949) și apoi pe cele ale Conservatorului “P. I. Ceaikovski” din Moscova (1949-1954, la clasa de compoziție a lui Evgheni O. Messner). Între 1967-1968 participă la *Internationale Ferienkurse für neue Musik* din Darmstadt, iar în 1969-70 beneficiază de o bursă de creație DAAD la Berlin. Din 1958 și până în prezent predă compoziția la UNMB.

Premiată de multe ori în decursul timpului (amintim doar premiul Academiei Române – 1965; premiul internațional *Koussevitsky* al criticii de disc – 1967; marele premiu UCMR pentru întreaga activitate – 1993) și interpretată la diverse festivaluri internaționale, vasta sa creație cuprinde muzică vocală și instrumentală, corală, simfonică și vocal-simfonică, muzică de teatru și de film. Partiturile sale sunt publicate de Editura Muzicală (București) și de Editura Salabert (Paris).

Încă de la primele sale opusuri, Tiberiu Olah a elaborat o sinteză între limbajul post-serial și cel modal. Extrăgându-și anumite idei de ordin melodic (eterofonia) sau ritmic (sistemul parlando-rubato) din universul muzicilor de tradiție orală, compozitorul le metamorfozează tehnic într-o construcție abstractă ce păstrează însă expresivitatea și farmecul sonor. Adesea, materialul componistic de bază se constituie din structuri modale elementare, minimale, de 3-4 sunete, ce sunt supuse unor transformări continue. La rândul său, ritmica pendulează între giusto-silabic și parlando-rubato, favorizând astfel necesarele contraste expresive. Alături de modalitățile de spațiere intervalică, subtilitățile timpului muzical, ale condensării și dilatării acestuia, sunt o preocupare constantă a compozitorului (vezi spre exemplu ciclul “Omagiu lui Brâncuși” – 1963-1967 – format din “Coloana fără sfârșit”, *Sonata pentru clarinet solo*, “Spațiu și Ritm”, “Poarta sărutului” și “Masa tăcerii”).

De-a lungul timpului, o seamă de alte principii creatoare își fac apariția în gândirea compozitorului. Bunăoară, principiul autosuprapunerii mai multor lucrări de sine stătătoare este exploatat în ciclul “Armonii” (1975-1980). Începând cu anii '80, limbajul muzical al lui Tiberiu Olah se simplifică în sensul unei esențializări a materialului modal. Reconsiderarea pentatoniei și a trisonului major – în *Simfonia a II-a* (1987), spre exemplu – sunt coordonatele noului limbaj pe care compozitorul îl numește “paratonal”. Totodată, o anumită concepție metastilistică se face simțită în lucrări precum *Simfoniile a III-a* (1989) și *a IV-a* (1990) sau *Concertul pentru saxofon și orchestră* (1991), opusuri ce recurg la aluzii și parafraze ale unor fragmente din Mozart sau Beethoven.

Șt.F

Radu Paladi

Născut în anul 1927 într-un orășel din Bucovina de Nord, a urmat cursurile Conservatoarelor din Cernăuți și din București, unde a studiat pianul și compoziția. Între 1954 și 1969 este lector și apoi conferențiar la catedra de cunoaștere muzicale a Institutului de artă teatrală și cinematografică din București, iar din 1969 este director al Filarmonicii din Botoșani. Cu toate că muzica corală se constituie drept o constantă a întregului său parcurs creativ, Radu Paladi a abordat de-a lungul anilor și alte zone de

creație, de la lucrări simfonice și vocal-simfonice la muzică de cameră, de teatru și de film.

Ciclul de madrigale pe versuri de Mihai Eminescu, *Cvartetul de coarde* sau *Concertul pentru pian și orchestră* sunt câteva pagini reprezentative pentru stilul compozitorului. Înscriindu-se în coordonatele unei estetici de tip clasic, tradițional, Radu Paladi s-a detașat de exagerările limbajelor muzicale avangardiste, pledând întotdeauna pentru eficiența comunicării, a exprimării ideilor muzicale. De aici derivă și remarcabilul său simț al echilibrului, susținut de un meșteșug componistic bine stăpânit ce-i asigură muzicii sale fluiditate, coerență. Nicidecum facilă în conținut, muzica sa este totuși accesibilă, poate și datorită faptului că deține referințe multiple la universul sonor folcloric.

Șt.F.

Alexandru Pașcanu

A trăit la București, între 1920 și 1989. A studiat compoziția la UNMB (1938-46, cu Marțian Negrea) și a urmat în paralel cursurile Facultății de drept din București (1938-44). Din 1952 a început cariera sa didactică la UNMB, mai întâi la catedra de teorie și solfegiu, apoi ca profesor de armonie (este autorul unui *Tratat de armonie* în 2 volume, apărut în mai multe ediții – din 1971 până în 1982 -, tratat după care se studiază și astăzi).

Pașcanu este mai puțin cunoscut în ipostaza sa de autor al unor piese simfonice (*Marea Neagră*, *Toccata*, *Balada* pentru clarinet și orchestră ș.a.) sau camerale, în schimb celebritatea pieselor sale corale – creatoare de stil în creația românească de gen – este incontestabilă și astăzi. Este vorba atât de corurile de copii (*Ah, ce bucurie*), cât și de acelea mixte pe versuri populare (*Bocete străbune*) sau pe silabe onomatopeice (*Chindia*, *Festum hibernum*).

Pentru unele din aceste creații, lui Pașcanu i s-au oferit Premii ale U.C.M.R., precum și premiul “Zecchino d’argento”, Bologna, 1979.

V.S.D.

Sabin Păutza

S-a născut în 1943 la Călnic, trăiește din 1984 în New Jersey/ S.U.A., unde predă compoziție și conduce orchestra Plainfield-Symphony. Și-a luat diploma în dirijat și compoziție de la actuala UNMB în 1965, apoi a continuat să studieze compoziția la Accademia Musicale Chigiana din Siena/ Italia, cu Franco Donatoni.

Ca profesor de dirijat și compoziție la Conservatorul „George Enescu” din Iași, Sabin Păutza a condus orchestra simfonică a Institutului (1972-1984) și a înființat un cor studențesc, *Animosi* (1968-1980). Debutul său american a avut loc la Carnegie Hall, cu orchestra de cameră a Universității din New York, care i-a interpretat propria-i lucrare, *Haiku*, poezie pentru soprană și orchestră.

Printre distincțiile primite de Păutza se găsesc Premiul Academiei Române și o diplomă de onoare la Concursul internațional de compoziție din Salt Lake City, Utah.

V.S.D.

Ionel Perlea

S-a născut în 1900, în județul Ialomița, s-a stins din viață în 1970, la New York. După ce a studiat compoziție, dirijat, pian la München și Leipzig, ceea ce observă în lucrările sale de tinerețe, aflat stilistic între Reger și Hindemith, Perlea debutează ca dirijor de orchestră la București (în 1919). Va fi maestru corepetitor la Opera din Leipzig și la Opera din Rostock (1922-25), va dirija apoi (până în 1944) Operele din

Cluj și București, Orchestra simfonică Radio din București, fiind și profesor la clasa de dirijat de orchestră a UNMB.

Părăsește definitiv România din pricina regimului comunist (în 1949), iar cariera sa dirijorală va continua la pupitrul Operelor din Roma, Scala din Milano, iar în S.U.A. ca dirijor al Connecticut Symphony Orchestra (1952-59) și ca profesor și dirijor la Manhattan School of Music din New York (1952-59 și din 1965).

În compozițiile sale – nu foarte numeroase – se vede experiența dirijorală în maniera de orchestrație, alături de o modalitate proprie de stilizare a folclorului (integrat în limbajul armonic nu ca un corp străin). Pentru Cvartetul său de coarde a primit în 1926 Premiul de compoziție “George Enescu”.

V.S.D.

Valentin Petculescu

Născut în 1947 la București, a absolvit clasa de compoziție a lui Anatol Vieru la Universitatea din orașul său natal. Autor al unor piese simfonice, corale și camerale, Petculescu excelează îndeosebi în universul liric al liedului pentru voce și pian. Dealtminteri, activitatea sa componistică este dublată de cea literară-publicistică. Este membru nu numai al UCMR (care l-a distins cu trei premii de creație), dar și al Uniunii Scriitorilor, publică poezie, proză, teatru, colaborează la principalele reviste editate de Uniunea Scriitorilor și a lucrat la rubrica *Viața Culturală* a postului de radio *Europa Liberă*. A fost în 1997 directorul artistic al Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, București. Actualmente predă armonie la facultatea de muzică a Universității particulare “Spiru Haret” din București.

V.S.D.

Carmen Petra-Basacopol

Născută în 1926 la Sibiu, a absolvit Facultatea de filosofie și compoziția (cu Mihail Jora) la UNMB. A participat la Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt și și-a completat studiile la Paris, obținând doctoratul în muzicologie la Sorbona (cu Jacques Chailley). Este laureată a Premiilor UCMR, a Premiului Academiei Române.

Din 1962 predă armonie, contrapunct, forme muzicale la Universitatea de Muzică bucureșteană. Între cele aproape 80 de opusuri semnate de Petra-Basacopol, muzica de cameră ocupă un loc privilegiat (compozitoarea a scris însă și opere, balet, lucrări vocal-simfonice, concertante). Harpei îi sunt dedicate atât piese solistice (o serie de șase preludii figurau ca piese obligatorii în Concursul de interpretare de la Amsterdam), cât și piese pentru ansambluri de cameră sau un concert.

V.S.D.

Christian Alexandru Petrescu

Născut în 1950 la București, a urmat cursurile UNMB, specializându-se în compoziție cu Dumitru Bughici și Tiberiu Olah, iar în dirijat cu Constantin Bugeanu și D. D. Botez. În acest din urmă domeniu urmează ulterior cursuri de perfecționare cu Ion Baciș și Alain Pâris.

Ca interpret s-a remarcat în dubla ipostază de cântăreț și dirijor. Prin multiplele sale participări în calitate de solist în cadrul festivalurilor de muzică contemporană din România, Christian Alexandru Petrescu se dovedește a fi implicat în promovarea muzicii vocale actuale, pe care o redă printr-o tehnică desăvârșită. Pe de altă parte, cariera sa dirijorală se desfășoară din 1990 la pupitrul a numeroase orchestre din țară, conducând pentru o perioadă de timp și orchestra de tineret “Jeunesses Musicales”.

În plan componistic este atras în mod special de resursele expresive ale vocii umane, pe care le exploatează la maximum în majoritatea opusurilor sale. Cu toate acestea, din creația sa nu lipsesc lucrările instrumentale în genul cameral sau în cel simfonic. Dubla sa activitate, interpretativă și componistică, a fost premiată de-a lungul timpului cu premii naționale și internaționale.

Șt.F.

Dinu Petrescu

Născut în 1939, s-a stins din viață în 1999. A studiat compoziția la București la clasa lui Tiberiu Olah, apoi a frecventat asiduu Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt. A beneficiat de burse de specializare postuniversitară la Westdeutscher Rundfunk in Köln (stagiu de muzică electronică sub îndrumarea lui Stockhausen) și la Conservatorul din Paris, unde a asistat la cursurile de analiză și estetică ale lui Messiaen. Este fondatorul laboratorului de muzică electronică la UNMB, într-o perioadă a începuturilor acestui gen de muzică în România.

A scris muzică vocal-simfonică, simfonică, de cameră și pentru cor, muzică de scenă și de film, trăsătura caracteristică a creației sale rămânând implicarea sursei electronice, mixarea acesteia cu voci și cu instrumente tradiționale.

V.S.D.

Adrian Pop

Născut la Cluj în 1951, într-o familie de muzicieni (tatăl său, dirijorul Dorin Pop I-a oferit primele îndrumări muzicale), a studiat compoziția la Academia de Muzică "Gh. Dima" din Cluj cu Sigismund Toduță și Cornel Țăranu.

Încă din studenție a primit distincții și burse de creație, apoi a participat cu succes la alte competiții internaționale de compoziție, obținând premii la Arezzo, Tours (1979), Roodeport (1983), Trento (1983, 1985, 1987), Spittal (1986). Adrian Pop deține de asemenea premii de creație ale UCMR și cel al Academiei Române.

Este profesor de armonie la Academia de Muzică pe care a absolvit-o, consultant artistic al Festivalului "Toamna muzicală clujeană" și al Filarmonicii "Transilvania" din Cluj (instituție al cărei director artistic a fost între 1991-1995). Este membru în Consiliul de conducere al UCMR și vicepreședinte al Societății Române "Mozart".

V.S.D.

Doru Popovici

Născut în 1932 la Reșița (în Banat), a studiat compoziția la UNMB, avându-i ca profesori pe Mihail Jora, Mihail Andricu, Paul Constantinescu ș.a. Autor al unei creații bogate și diverse, D. Popovici s-a exprimat în genurile operei (*Prometeu*, *Mariana Pineda*), vocal-simfonic (cantata *Omagiu lui Palestrina*), simfonic (patru Simfonii, suita *Codex Caioni*, ciclurile *Omagii și Pastorale*), cameral, coral, lied.

A fost distins cu Premiile Uniunii Compozitorilor Iugoslavi (1970), multiple premii ale UCMR, precum și cu Premiul Academiei Române (1972).

Muzica sa, comunicativă, se axează pe melodie ca expresie a liricului – stare esențială de spirit, ce guvernează majoritatea lucrărilor lui D. Popovici. Sursele acestora sunt găsite în muzica Renașterii europene, în monodia bizantină, în serialismul secolului 20.

V.S.D.

Fred Popovici

Născut în 1948, la București, unde a și absolvit Universitatea de Muzică, a participat la Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt și la stagii de perfecționare la IRCAM, Paris. Lucrările sale instrumentale au fost cântate în cadrul unor festivaluri românești și internaționale de muzică nouă, de asemenea înregistrate la Radiodifuziunile din București, Belgrad, Berlin, Paris ș.a., precum și pe discuri. În egală măsură desfășoară o susținută activitate muzicologică. Actualmente este consilier în Ministerul Culturii.

V.S.D.

Dana-Cristina Probst

S-a născut la București, în 1961. Deși a absolvit secția de muzicologie a Universității de muzică din București (în 1984), activitatea sa ulterioară va fi în domeniul compoziției muzicale, înlesnită de pregătirea în domeniu sub îndrumarea lui Anatol Vieru, Myriam Marbe, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe. A obținut o bursă *OAD* (1993-1994). Ulterior se stabilește la Viena, unde va participa la cursurile de compoziție ale lui Michael Jarrell de la Universitatea de Muzică din Viena.

A.R.

Adrian Rațiu

Născut la 28 iulie 1928 în București, a urmat aici între 1950 și 1956 cursurile Universității de Muzică (compoziție cu Leon Klepper), instituție în cadrul căreia va preda, din 1967 și până în 1998, stilistică și armonie. Timp de 4 ani este redactor al revistei *Muzica* din București (1959-1963), iar în 1969 participă la *Internationale Ferienkurse für neue Musik*, la Darmstadt.

Cercetător avizat al creației enesciene, a semnat o serie întreagă de articole și studii în revistele românești de specialitate.

Autor a numeroase opusuri, Adrian Rațiu își manifestă disponibilitățile creatoare îndeosebi în registrul muzicii de cameră, fără a exclude însă muzica simfonică, vocală sau corală. Sinteza serialo-modală pe care o operează compozitorul se raportează la o concepție integratoare în care primează nu atât inovația în planul limbajului, cât mai cu seamă capacitatea diferitelor tehnici de a exprima *ideea* muzicală, conținutul expresiv al acesteia. Universul sonor al lui Adrian Rațiu este cel al microstructurilor modale, organizate nongravitațional după o logică a complementarității. Alături de imaginea arhipelagului sau a constelației modale (*Monosonatele pentru pian*, “Constelații” pentru pian și bandă magnetică, 1970), Adrian Rațiu se preocupă și de relaționările existente între diversele micro-entități sonore, de traseele – aparent browniene, dar întodeauna atent conduse – ale acestora (ciclul “Convergențe”, format din 2 cvartete și 2 trio-uri). O anumită tentă impresionistă, dată de rafinamentul coloristic, este de asemenea specifică muzicii sale (*Impresii pentru ansamblu de cameră*, 1969; *6 Imagini pentru orchestră*, 1971; ciclul “Transfigurări”).

“Este un muzician sobru și concis, cu un rafinament coloristic oricând evident, un cizelator minuțios de sonorități dublat de un iubitor al sensibilității și omenescului”. (Alfred Hoffman, *Orizonturi muzicale*, București, 1979, p. 55)

Șt.F.

Horațiu Rădulescu

S-a născut în 1942, în București, unde studiază inițial vioara cu Nina Alexandrescu, o elevă a lui George Enescu și a lui Jacques Thibaud. În 1969, Rădulescu absolvă secția de compoziție an der UNMB, la clasa lui Tiberiu Olah. Semnificative în

formarea sa creatoare au fost și alte cursuri – precum cel de analiză și forme cu Ștefan Niculescu sau cele de orchestrație și muzică formalizată cu Aurel Stroe.

În același an, 1969, se va stabili la Paris, va deveni ulterior (în 1974) cetățean francez. Aici, pune bazele tehnicii sale spectrale de compoziție și, pentru evoluția sa componistică, are posibilitatea mult lărgită a contactelor internaționale. De pildă, în anii '70-'80, participă la cursuri internaționale de compoziție (la Köln cu Kagel, Ferrari, la Darmstadt cu Cage, Xenakis, Ligeti, Stockhausen), la cursuri de muzică asistată de calculator (la IRCAM, Paris).

Rădulescu creează la Paris, în 1983, ansamblul de soliști *European Lucero* (președinte de onoare. Iannis Xenakis), împreună cu Cvartetul *Arditti*, Pierre-Yves Artaud și alți interpreți renumiți. Apoi, în 1991, fondează Festivalul și Master-class *Lucero*. În 1988-89 a beneficiat de o bursă de creație DAAD la Berlin, iar în 1989-90 a compus în San Francisco, Veneția și Roma, grație premiului francez "Villa Medici".

Cele peste 100 de compoziții ale sale (muzică simfonică, pentru ansambluri de cameră, corală) au fost interpretate și radio- sau tele-difuzate în Europa, America de Nord și de Sud, Asia, Africa, Australia. Ascultându-i prima audiție a compoziției *Wild Incantissimo* pentru nouă orchestre (Festivalul din Metz, 1978), Olivier Messian va afirma. „*Horațiu Rădulescu este unul din cei mai originali tineri muzicieni de astăzi. Se știe că în secolul XX – mai mult decât în oricare altul – Știința și Arta merg mână în mână. Aceasta este în mod particular adevărat pentru muzica lui Rădulescu, care a contribuit la înnoirea limbajului muzical.*”

V.S.D.

Theodor Rogalski

S-a născut în 1901 la București, s-a stins din viață în 1954, la Zürich. A început să studieze compoziția cu Alfonso Castaldi la Conservatorul din București (1919-20), continuând acest studiu, alături de dirijat de orchestră la Leipziger Konservatorium (1920-23) și finalizându-și studiile la Schola Cantorum din Paris (1924-26), la clasa de compoziție a lui Vincent d'Indy și la cea de orchestrație a lui Maurice Ravel. După un scurt stagiul de corepetitor la Opera Română din București, Rogalski va dirija orchestra simfonică Radio-București (1930-51), Filarmonica "George Enescu" din București (1950-54), va fi director al Radiodifuziunii Române (1939-44) și profesor de orchestrație la UNMB (1950-54).

Intensa sa activitate dirijorală i-a lăsat mai puțin timp pentru compoziție, domeniu în care s-a remarcat (ca majoritatea compozitorilor-dirijori) prin măiestria și strălucirea orchestrală.

V.S.D.

Doina Rotaru

Născută în 1951 la București, a absolvit în 1975 Universitatea de Muzică din același oraș, clasa de compoziție a lui Tiberiu Olah. La rândul său, este acum profesor de compoziție. Ca mulți dintre colegii săi de generație, a vizitat Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt în anii '80-'90, dar și alte workshops de compoziție (la Amsterdam, în 1991, a beneficiat de o bursă de creație). Este laureată a numeroase premii ale UCMR, a primit și Premiul Academiei Române, precum și Premiul I la Concursul internațional de compoziție "Gedok/Mannheim" 1994.

Creația sa cuprinde 4 Concerte pentru flaut, două piese pentru orchestră de flaute, alte Concerte pentru violoncel, saxofon, clarinet, 2 Simfonii, *Lumini dintr-un curcubeu* pentru orchestră de cameră, 4 Cvartete de coarde, *Joc de oglinzi* pentru 4 flaute, 2 cvintete, trio-urile *Joker* și *Troițe*, *Noesis* pentru 4 percuționiști, *La porțile*

visului pentru flaut și percuție, *Overtime* pentru shakuhachi și flaut bas, alte piese pentru flaut solo sau în combinații camerale.

V.S.D.

Constantin Silvestri

Născut în 1913 la București, s-a stins din viață la Londra, în 1969. A studiat compoziția cu Mihail Jora și pianul cu Florica Musicescu, urmând în paralel cursurile facultăților de drept și filosofie din București. Din 1925 se afirmă în viața muzicală românească drept unul din cei mai importanți muzicieni de după Enescu, în compoziție și interpretare. Ca pianist concertist, își câștigă o reputație unică printr-un extraordinar talent de improvizator. Până în 1959 (dată după care se va stabili în Anglia), dirijează ansamblul Operei Române, Filarmonica din București (a fost și director al acesteia din urmă instituții), Radiodifuziunea Română, predă dirijatul de orchestră la UNMB. În Anglia, va conduce Orchestra simfonică din Bournemouth (1963-69) și va fi apreciat ca dirijor (obține Premiul internațional al discului "Charles Cross" în 1959), însă necunoscut în calitatea sa de compozitor.

Creația camerală și simfonică a lui Silvestri dezvăluie o îmbinare aparte între constructivism de tip neoclasic și alură improvizatorică, o cromatizare puternică a discursului muzical, uneori cu nuanțe expresioniste (v. *Cântece de pustiu*, miniaturi pianistice, 1944). Originalitatea armoniei definește în principal compozițiile sale. acorduri bitonale, puțin obișnuite la noi în anii '30, apoi o armonie independentă de melodie, cu disonanțe aspre, cu funcție de suport neutru. Chiar și după 1944, Silvestri rămâne unul din puținii compozitori care reușesc să evite folclorismul cerut de realismul socialist, în favoarea unor inserții din folclor evoluat armonizate – de pildă în cele *Trei piese pentru orchestră de coarde* din 1950.

V.S.D.

Matei Socor

Născut în 1908 la Iași, se stinge din viață în 1980, la București. Părinții săi (tatăl era avocat și ziarist) se încadrează cercurilor interbelice românești de stânga, participaseră încă din tinerețe la mișcarea socialistă. Familia se mută în 1913 la București. Matei Socor s-a înscris în 1925 la Academia de Muzică și artă dramatică din București, unde studiază cu A. Castaldi și cu C. Brăiloiu, pe acesta din urmă însoțindu-l în expediții de culegere a folclorului, alături de prietenul său Harry Brauner (folcloristul care, după 1944, va fi închis în închisorile comuniste, ca membru al grupării lui Lucrețiu Pătrășcanu). Socor se include, în această perioadă, între tinerii intelectuali români îndreptați spre avangarda artistică; pleacă în 1930, pentru trei ani, la o specializare în compoziție și dirijat la Leipzig. Aici este marcat îndeosebi și influențat în creație de creația lui Hindemith, interesat de asemenea de Berg, Schönberg, Bartók. Întors în România, va programa prima audiție românească a *Concertului pentru orchestră* op.38 de Hindemith (1933). Totodată, în 1934 se înscrie în Partidul Comunist și se lansează în publicistica de stânga. În 1941 va fi arestat și trimis în lagărul de la Târgu-Jiu. După intervenția la Ministerul de interne, în 1943, semnată de Enescu, Jora, Andricu, Brăiloiu ș.a. în favoarea lui Socor, acesta este eliberat din lagăr, cu domiciliu obligatoriu la Craiova. După 23 august 1944 se întoarce la București și își începe spectaculoasa carieră din regimul comunist. dirijor și director la Radio București (1945-52), președinte al Uniunii compozitorilor (1949-54). După îndepărtarea sa din funcțiile publice, se va concentra asupra compoziției. de la Imnul de Stat al Republicii (valabil din 1953 în 1977) și diverse oratorii, până la creațiile târzii ce reiau ideile sale de

tinerețe despre dodecafonism. Va fi membru al Academiei Române (din 1952) și va primi multiple premii acordate de statul comunist.

V.S.D.

Vasile Spătărelu

Născut în 1938 la Tâmba-Mehedinți (județul Caraș-Severin), a studiat la Liceele de muzică din Craiova, Brașov și Timișoara (între 1952-1957), apoi la clasele de compoziție ale lui Alfred Mendelsohn și Anatol Vieru din UNMB. După ce a absolvit această instituție, în 1963, a început să predea la catedra de compoziție a Conservatorului din Iași, activitatea sa didactică prelungindu-se și în prezent. Compozițiile sale vizează domeniul scenic, simfonic, cameral, coral și vocal.

V.S.D.

Petru Stoianov

Născut în 1939 la Vinga (Arad), a absolvit clasa de compoziție a lui Anatol Vieru la București. Actualmente este profesor la Facultatea de Muzică a Universității de Vest din Timișoara. A fost director artistic (1994) și executiv (1995-99) al Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, București. Piese sale sunt dedicate orchestrei, corului, ansamblurilor camerale și uzului didactic.

V.S.D.

Aurel Stroe

S-a născut în 1932 în București, a studiat compoziția cu Mihail Andricu la actuala Universitate Națională de Muzică din București, unde a predat din 1962 până în 1975 teoria instrumentelor și orchestrație, iar din 1975 până în 1985 compoziție.

A participat (1966-69) la Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt. În 1968 a fost oaspete al Departamentului de stat al S.U.A., spre a vizita mai multe universități. A putut astfel studia la fața locului compoziția asistată de calculator și producerea sunetelor sintetice. În 1969 a fost invitat la studioul electronic Holstebro (Danemarca), unde a putut lucra un an. Printr-o bursă de creație DAAD a rămas un an la Berlin (1972-73), timp în care a luat contact și cu Institutul de muzicologie comparată condus de Alain Daniélou. În tot acest timp, compozițiile sale au fost cântate la Festivalurile de la Royan, Varșovia, Berlin, Roma, Paris.

În 1979, a doua parte a Trilogiei *Orestia* a fost montată în premieră la Festivalul din Avignon. Este perioada în care Stroe scrie intensiv în maniera pe care o va defini mai târziu drept compoziția cu mai multe sisteme de acordaj ca paradigme culturale.

Anul universitar 1985/86 îl petrece ca profesor invitat la Universitatea Illinois din Urbana Champaign (SUA). Apoi nu va mai reveni în România, ci se va stabili în Germania, la Mannheim, unde trăiește din compoziție și muzicologie. În 1986/87 a primit în Mannheim și Berlin „completări” ale bursei DAAD. Tot în această perioadă a predat la École Normale din Selestat, Strassbourg, ca și la Universitatea din Metz. Lucrările sale sunt cântate în primă audiție la Paris, Roma, Wiesbaden, Mannheim, Darmstadt. Stroe își continuă preocupările asupra compoziției cu mai multe sisteme de acordaj și asupra muzicii morfogenetice.

Din 1993 a predat din nou câțiva ani la Universitatea de Muzică bucureșteană, iar în fiecare vară (începând cu 1992), a ținut cursuri de compoziție la Bușteni.

Numeroase studii muzicologice îi sunt publicate în reviste culturale sau de specialitate muzicologică din România și Franța. Compozițiile sale sunt publicate de

Salabert și Editura muzicală, iar CD-uri cu piesele sale au apărut la ADDA, Olympia și Docor.

În 2002, lui Aurel Stroe i s-a decernat Premiul *Gottfried von Herder* la Universitatea din Viena.

Lucrări importante – o selecție.

Piese orchestrale.

Arcades (pentru orchestră mare, cu 3 Unde Martenot, 1962-63); *Musique de concert* (pentru pian solo, alămuri și percuție, 1963-65); *Laudes I* (pentru 28 de coarde, 1966), *II* (pentru orchestră mare cu 2 Unde Martenot, 1968); *Canto I* (orchestră mare, 1967), *II* (orchestră mare, cu 2 Unde Martenot, 1968); Concertul pentru clarinet și orchestră medie (1974); *Capricci et Ragas* (concert pentru vioară și ansamblu de soliști, 1990); *Prairie, Prières* (pentru saxophon și orchestră mare, 1992-93); *Ciaccona con alcune licenze* (orchestră mare, 1995); *Mandala mit einem Crucifixus von Antonio Lotti* (cor de cameră și orchestră, 1997); *Préludes lyriques* (ansamblu de soliști, 1998-99); Concertul pentru acordeon și orchestră (2000).

Lucrări scenice.

Trilogia cetății închise – o nouă Orestie. I. *Agamemnon – Moartea în cetatea închisă* (Operă în 2 părți pentru 9 cântăreți, 9 instrumentiști, 1 voce vorbită, 1979-81), II. *Coeforele* (Operă în 2 părți pentru aceeași componență, 1974-77), III. *Eumenidele – o cetate deschisă* (operă într-un act pentru saxofon solo și 9 cântăreți, 1985); *Das Weltkonzil* (Operă în 2 părți pentru cântăreți, cor de cameră, ansamblu de soliști, 1988); *Das einsame, das Kind*. Dramatisches Zwischenspiel nach Marina Zwetajewa für 5 Musiker (1989); *Ludus Funebrii Johannis Coltrane In Memoriam*, pentru voce feminină, pian Bassethorn in F, Sintetizator și violoncel (1987); *J.S.Bach-Sound Introspections* (1987);

Piese camerale.

3 sonate pentru pian (1955-1991); cvartetul *Mozart- Sound- Introspection* (1994); *Il giardino delle strutture* pentru 2 percuționiști (1974); *Hommage à Pierre de la Rue* (vioară, acordeon, violoncel, 1993); *Réver, c'est désengrener les temps superposés*, pentru clarinet, violoncel și clavecin (1970); *Anamorphoses canoniques* pentru flaut piccolo, flaut bas, Jazzo-flute – 1 instrumentist, clarinet în si bemol, trombon, violoncel și bandă (1970).

V.S.D.

Horia Șurianu

Născut în 1952 la Timișoara, s-a stabilit la Paris din anul 1983. După absolvirea cursurilor de compoziție la București, a obținut un doctorat în estetică și științele artei la Universitatea Paris I, Panthéon-Sorbonne (sub îndrumarea lui Iannis Xenakis, Costin Miereanu și Michel Guiomar), unde predă din 1985 estetică muzicală (din 1995 este profesor asociat). Activitatea sa muzicologică a fost stimulată de o serie de burse (acordate de British Council), de stagii de cercetare la IRCAM și în cadrul Centrului de Cercetare în Estetica Artelor Muzicale (CREAM), Université Paris I. Din 1996 este directorul acestui centru, iar din 1997 președinte al ACEM (Association Culturelle d'Expansion Musicale), Paris.

Numeroase din lucrările sale orchestrale, concertante, camerale, vocale, electronice, pentru balet și film sunt consecințe ale unor comenzi ale Ministerului Culturii francez, unor Conservatoare și alte instituții din Franța.

V.S.D.

Andrei Tănăsescu

Născut în 1955, a studiat la UNMB compoziția cu Tiberiu Olah și pian cu Florino Dellatola, afirmându-se apoi în viața muzicală românească în dubla sa calitate de compozitor și pianist. A participat la numeroase festivaluri de interpretare (în Olanda, Finlanda, Coreea de Nord, Japonia), a primit premii pentru activitatea pianistică, precum și un premiu de compoziție la concursul “Wieniawsky”, 1995.

A scris muzică pentru cor, ansambluri camerale (vocal-instrumentale), muzică de scenă și de film.

V.S.D.

Cornelia Tăutu

S-a născut în 1938. A absolvit compoziția la UNMB, la clasa lui Mihail Jora, frecventând în paralel cursurile pe atunci tânărului Anatol Vieru. A beneficiat apoi de un stagi de perfecționare la Long Island University din New York (1971-72). Este laureată a premiului de compoziție acordat de Academia Română (1990).

A lucrat ca cercetător la Institutul de Etnografie și Folclor din București și ca redactor la Editura Muzicală. Zona componistică în care s-a exprimat o bună perioadă de timp și pentru care a fost distinsă cu premii de specialitate o reprezintă muzica de film, Cornelia Tăutu colaborând de asemenea la coloana sonoră a numeroase spectacole de teatru. Creația sa este axată și pe domeniul simfonic și cameral. Concertul pentru orchestră de coarde, *Invențiuni I și II* pentru pian și orchestră, *Stampe*, Concertul pentru pian și orchestră, cvintetul *Ecouri de colind*, septetul *Palingenesia* etc.

V.S.D.

Nicolae Teodoreanu

S-a născut în 1962. A absolvit secția de compoziție de la UNMB. I-a avut profesori, printre alții, pe Aurel Stroe (la compoziție), Anatol Vieru, Ștefan Niculescu. A beneficiat de mai multe burse de compoziție și cercetare – *D.A.A.D* (Berlin, 1994-1995), *Herder* (Viena, 1996-1997), *Kulturstiftung Rhein-Neckar-Kreis* (1999), *RELINK* – Colegiul Noua Europă (București, 1999-2002). Este din 1994 doctorand la Academia de muzică din Cluj-Napoca (cu tema *Sisteme intonaționale în folclorul românesc*). Din anul 1990 este cercetător la Institutul de Etnografie și Folclor “Constantin Brăiloiu”. În 1996 devine membru al secțiunii române a Consiliului Internațional pentru Muzica Tradițională (ICTM), iar în 1998 membru al Societății Internaționale a Muzicii Noi (SIMC). Creația sa numără lucrări camerale (*Cvartetul de coarde* a fost premiat în 1991 la Concursul “Weber” de la Dresda), corale, orchestrale, în genul concertant, o cantată (*Noaptea de cremene*), o operă de cameră (*Corabia*).

A.R.

Livia Teodorescu-Ciocănea

Compozitoare și pianistă, s-a născut la Galați, în 1959. A studiat compoziția cu Myriam Marbe, Anatol Vieru și pianul cu Ioana Minei și Ana Pitiș la UNMB. A urmat cursurile de vară pentru pian “Bartók Seminar”, cu Zoltan Kocsis și Imre Rohmann în 1985. A beneficiat de o bursă *Tempus* în Marea Britanie, precum și de o bursă guvernamentală de excelență a Ministerului Educației Naționale, în vederea efectuării unui stagi de doctorat în compoziție la Universitatea din Huddersfield (Marea Britanie). A obținut premii de creație (Concursul “Gh. Dima”, Cluj 1985, Premiul Academiei de Muzică din Cluj 1992), premii ca pianistă. Desfășoară o activitate polivalentă - de compozitoare, pianistă și pedagog, fiind actualmente lector universitar la catedra de compoziție a Universității de Muzică din București (predă analize

muzicale). Creația sa, cuprinzând lucrări camerale, corale, lieduri, vocal-instrumentale, muzică de teatru, lucrări concertante, este interpretată cu succes atât în țară, cât și în străinătate (Spania, Marea Britanie).

A.R.

Ede Terenyi

Născut în 1935 la Târgu-Mureș, absolvă clasa de compoziție a lui Jodál Gábor de la Academia de Muzică din Cluj. Aici va deveni în 1960 asistent, actualmente este profesor universitar. Creația sa cuprinde peste 150 de opusuri vocal-simfonice, simfonice, camerale, corale, vocale. Amintim aici doar cele 12 concerte neobaroce, cele 7 Simfonii (*Brâncuși*, *Bakfark*, *Spațiu și lumină*, *Munți*, *Păduri*, *Vise*, *Legenda Transilvaniei*) sau ciclul de piese pentru orgă. În ultimii cinci ani, Terenyi a scris *Variations on a theme of Benjamin Britten* (pentru 16 solo-instrumente de coarde) - o comandă a orchestrei de cameră *Musica Vitae* din Suedia -, precum și *Variations-Bernstein* (pentru 2 pian și 2 percuționiști), *În buticul lui Don Quijote* (pentru 4 percuționiști), *Brecht-Symphony* (pentru ansamblu cameral) ș.a.

Activitatea sa muzicologică se concretizează într-o serie de studii, sau în monografia dedicată generației de compozitori din care face parte, publicată la Budapeste în 1996.

V.S.D.

Valentin Timaru

Născut la Sibiu, în 1940. A absolvit secția de pedagogie a Academiei "Gh.Dima" din Cluj (1964), apoi compoziția cu Anatol Vieru, la București (1965-68) și cu Sigismund Toduță la Cluj (1970-72). Stabilit la Cluj, unde predă armonie, analize muzicale și compoziție, Timaru a scris o teză de doctorat (1982) tot sub îndrumarea lui Toduță, despre tehnicile simfonice ale lui George Enescu. Atitudinea sa componistică rămâne mai degrabă îndreptată spre tradiție, în prelungirea stilului lui Toduță, într-o muzică ce este construită uneori pe spectre armonice și sugerând mereu creația folclorică transilvană.

A primit premii ale UCMR, precum și Premiul Academiei Române în 1993.

V.S.D.

Vasile Timiș

Născut în 1922, la Sighet, Timiș a studiat la UNMB, cu Ion Dumitrescu, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri, Zeno Vancea ș.a. Dintre lucrările sale (corale, didactice, camerale, concertante și simfonice), *Fantasme – Jocuri polifonice pentru 18 instrumente de suflat* a primit premiul Concursului de compoziție "Reine Marie José", Geneva, 1980. Alte premii de creație i-au fost acordate lui Timiș de UCMR, Ministerul Culturii, Radiodifuziunea Română și Academia Română. Dintre lucrările sale enumerăm doar *Diafonii* – Concert pentru orchestră de coarde, câte un concert pentru pian și pentru vioară, *Simfonia "N" a naturii*, 2 cvintete de coarde.

V.S.D.

Sigismund Toduță

Compozitor, muzicolog și pedagog, Sigismund Toduță s-a născut la 17 mai 1908 în Simeria și a murit la 3 iulie 1991 la Cluj, România. Urmează la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Cluj secția pedagogică (1926-1930), cursurile de pian la clasa Ecaterinei Fotino-Negru (1926-1931) și cele de compoziție, cu Marțian Negrea (1930-1935). Între 1936 și 1938 se perfecționează în compoziție cu Ildebrando Pizzetti

la Academia “Santa Cecilia” din Roma, asistând totodată la cursurile lui Alfredo Casella. Tot la Roma, de această dată la “Istituto Pontificio di Musica Sacra”, a obținut în 1938 doctoratul în muzicologie.

Debutând modest prin funcția de corepetitor la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Cluj și la Opera Română din Cluj și Timișoara (1942-1944), și continuând ca secretar științific al Filarmonicii “Ardealul” din Cluj (1945-1949), Sigismund Toduță devine în scurt timp în cadrul Academiei de Muzică “Gh. Dima” din același oraș, *maestrul* la clasa căruia a absolvit o întreagă generație de compozitori clujeni. În această din urmă instituție a predat de-a lungul anilor, începând cu 1946, teorie, armonie, contrapunct, fugă, forme și compoziție, tot aici fiind șef de catedră (1965-1973), rector (1962-1965), iar din 1975, profesor consultant. O altă funcție importantă pe care a deținut-o este și cea de director al Filarmonicii de Stat din Cluj (1971-1974).

Printre numeroasele premii obținute de-a lungul întregii cariere se numără premiul II “George Enescu” în 1940 (*Variațiuni simfonice pe o temă populară*), premiul “Cremer” în 1943 (liedul “Somnoroase păsărele”), Premiul de Stat în 1953 (*Concertul de coarde nr. 1*) și 1955 (*Simfonia I*), Premiul UCMR în 1976 (*Simfonia V*), Premiul Academiei Române în 1974 (balada-oratoriu “Miorița”). În 1973 și 1978 obține Premiul UCMR pentru două din cele trei volume intitulate *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach* – lucrare de referință în muzicologia analitică românească.

Cuprinzând toate genurile, de la muzică vocală, corală, camerală și instrumentală la muzică simfonică, vocal-simfonică și operă, creația sa urmează în esență filonul neoclasic, deopotrivă în planul limbajului și în cel al formelor adoptate. Melodist și polifonist prin excelență, Sigismund Toduță recurge la un material modal de sinteză, cu multiple tangențe cu universul muzicii populare arhaice. Se remarcă, în aceleși timp, predilecția compozitorului pentru arhitecturile de tip baroc precum passacaglia, ricercarul, fuga, canonul și preludiul, forme ce sunt integrate în clasicele genuri ale sonatei, simfoniei și concertului.

Șt.F.

Cornel Țăranu

Născut la Cluj în 1934, a studiat la Academia de Muzică din acest oraș, fiind unul din discipolii lui Sigismund Toduță. A asistat apoi la cursurile de măiestrie de la Paris ale lui Olivier Messiaen și Nadia Boulanger, precum și în repetate rânduri la Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt.

Din 1975 a început să predea compoziție la Academia de Muzică “Gh. Dima” din Cluj, unde și-a obținut de asemenea și titlul de doctor în muzicologie. A fost invitat să susțină diverse cursuri de compoziție la New York University, Milwaukee University, Institut de Ribaupierre din Lausanne, Academia de Muzică din Tel Aviv ș.a. În 1993 a fost ales membru al Academiei Române, iar în 2001, UNMB i-a conferit titlul de Doctor Honoris Causa.

Creația sa include patru simfonii, un concert pentru pian, unul pentru saxofon (*Miroirs*), două opere de cameră (*Secretul lui Don Giovanni* și *Oreste & Oedipe*), cantate (*Chansons nomades*, *Hommage a Paul Celan* ș.a.), piese pentru ansambluri camerale (*Guirlandes*, *Incantations*, *Prolegomena*), sonate pentru pian, flaut, oboi, clarinet sau violă, lieduri și muzică de film. Lucrările lui Țăranu sunt publicate de Editura Muzicală, București, de Salabert și Leduc din Paris.

Activitatea componistică – distinsă cu premii ale Uniunii Compozitorilor, ale Academiei Române, cu Premiul Koussevitzky – este dublată de cea interpretativă și

organizatorică, Țăranu fiind conducător al ansamblului de muzică contemporană Ars Nova din Cluj și director artistic al Festivalului “Cluj Modern”.

V.S.D.

Zeno Vancea

S-a născut în Banat, în 1900 și s-a stins din viață la București, în 1990. A studiat compoziția atât la Cluj, cât și la Neues Wiener Konservatorium (1921-1926, 1930-31) cu Ernst Kanitz. A predat contrapunct și istoria muzicii la Conservatorul din Târgu-Mureș (1935-40), la cel din Timișoara (1940-45), apoi la București (1949-68). A avut diverse alte funcții de conducere, după 1945, în Ministerul Artelor sau în Uniunea Compozitorilor (al cărei vicepreședinte a fost, din 1968) și la Revista Muzica (redactor șef între 1953-64). A scris numeroase studii de muzicologie, precum și două volume importante despre istoria muzicii românești în secolele 19-20. I s-au decernat numeroase distincții – printre care Premiul I de compoziție “George Enescu” (1943), Premiul de Stat (1954), Ordine Culturale, Premiul Uniunii Compozitorilor (1969).

În anii ‘20, când a debutat în compoziție, Vancea și-a manifestat predilecția pentru forme instrumentale, pentru scriitura polifonă; el se alătură grupului Drăgoi, Negrea, Jora, P. Constantinescu – aceia care au instaurat etapa modernă a școlii românești de compoziție. Atașat filonului bizantin (*Liturghie pe melodii de strănă din Banat*, 1928), Vancea dezvăluie totodată cât de importanți au fost pentru formarea sa anii vienezi, prin unele tendințe constructiviste, fie neoclasiche, fie dodecafonice din lucrările sale interbelice (de pildă *Scoarțe* – 10 desenuri simfonice după cusături țărănești, 1929). În a doua jumătate a secolului 20, Vancea continuă să scrie parțial dodecafonic, dar mai ales abordând totalul cromatic dintr-o perspectivă modală.

V.S.D.

Anatol Vieru

Născut la 8 iunie 1926 în Iași, a absolvit în 1951 Universitatea de Muzică din București (compoziție cu Leon Klepper) iar în 1954, Conservatorul P. I. Ceaikovski din Moscova (compoziție cu Aram Hacıaturian). A participat la *Internationale Ferienkurse für Musik* din Darmstadt (1967) și a fost bursier DAAD la Berlin (1973-1974). Între 1992-1993 a fost *composer-in-residence* la New York University. A încetat din viață în 1998, la București.

Între 1950-1951 este redactor șef al revistei Muzica din București, iar din 1955 până în 1998 predă orchestrația și apoi compoziția la UNMB. Deține numeroase distincții, printre care Premiul “George Enescu” (1946, București), Premiul “Reine Marie José” (1962, Geneva), Premiul Fundației Koussevitzky (1966, Washington), Premiul Academiei Române (1967, București), Premiul Herder (1986, Viena).

A susținut o serie de conferințe în SUA (New York, Bronxville, Chicago, Seattle – 1968, 1992), Israel (Ierusalim – 1982, 1983), Germania (Darmstadt – 1984), Canada (Regina – 1992).

Publicate de Editura Muzicală (București), Salabert (Paris), Schott și Breitkopf & Härtel (Germania), Muzyka (Moscova), lucrările sale (simfonice, concertante, camerale, instrumentale, vocale și corale, de operă, tape și multimedia) au fost incluse în numeroase concerte și festivaluri internaționale, la Washington (1968 – *Trepte ale tăcerii*), Donaueschingen (1969 – *Sonnenuhr*), Royan (1971 – *Ecran*), Berlin (1973 – *Simfonia a II-a*), Praga (1977 – *Sinfonietta*), Metz (1979 – *Joseph and His Brothers*), Moscova (1984 – *Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră*).

Aplicând în compoziție legăturile unei logici matematice (operând cu numere prime filtrate prin sita lui Eratostene sau formulându-și concepte arhitectonice proprii

precum Clepsidra sau Ecranul), întodeauna subordonată însă intenționalității pur muzicale, Anatol Vieru reprezintă tipul compozitorului-teoretician, interesat de complexa și surprinzătoarea lume modală căreia încearcă să-i descifreze organizarea internă. Drept mărturie a vocației sale teoretice stau cele două volume intitulate *Cartea modurilor* (București, 1980, 1993), precum și eseurile cuprinse în *Cuvinte despre sunete* (București, 1993).

“Anatol Vieru se bucură de prețuire nu doar în România, ci în întreaga lume. Creația sa componistică, diversă și bogată, fascinează prin originalitate, nivel înalt, inovații și fantezie sonoră. Ca reprezentant al modalismului, al unei tehnici modale noi, care profită din experiențele seriale, Vieru preferă să utilizeze Muzica sa subtile procedee matematice...”

Vieru este fără îndoială un revoluționar în muzică. Dar refuză să fie descris drept avangardist. Această etichetă poartă în sine pericolul anchilozării și tocmai acesta este evitat cu hotărâre de temperamentul lui Vieru. El nu vrea să privească înapoi, nu vrea să se repete, ci să se schimbe și să se înnoiască permanent...

Omagiem în Anatol Vieru astăzi pe continuatorul marilor tradiții est-europene, care au influențat mereu, într-o manieră hotărâtoare, viața muzicală mondială. (Rectorul Universității din Viena, la decernarea Premiul „Gottfried von Herder”, 1986).

Șt.F.

Marina Vlad

Născută în 1949 la București, a studiat la Universitatea de Muzică de aici compoziția cu Tudor Ciortea, Ștefan Niculescu și Aurel Stroe. Din 1973 predă teoria muzicii și citire de partituri în aceeași instituție. Creația sa, fără a impresiona cantitativ, se remarcă prin cizelarea detaliului, discreția și sinceritatea exprimării. Compozitoarea – alături de numeroase scrieri didactice pe care le-a elaborat de-a lungul anilor pentru catedra de teorie - preferă domeniul cameral, piesele sale fiind exemplare prin structură și mesaj.

V.S.D.

Ulpiu Vlad

Născut la 27 ianuarie 1945 la Zărnești, România, a absolvit în 1971 Universitatea de Muzică din București la clasa de compoziție a lui Anatol Vieru, urmând între 1971-1972 cursuri de perfecționare la Academia “Santa Cecilia” din Roma. În 1981 participă la International Composer’s Workshop, Borovetz, iar în 1984 la International Composer’s Workshop “Gaudeamus”, Amsterdam.

Personalitatea sa poate fi surprinsă în mai multe ipostaze. compozitor, cercetător științific în folclor și etnomuzicologie (la UNMB și la Institutul de Etnografie și Folclor, între 1971-1980), redactor (1980-1984) și apoi director (1984-1992) al Editurii Muzicale, director al Direcției Muzicii din Ministerul Culturii (1992-1993). Actualmente este profesor de citire de partituri (Partiturlesen) la UNMB.

Lucrările sale, premiate de Academia Română (1985) și de UCMR (1990, 1995) sunt publicate de Editura Muzicală (București), Carciofoli Verlaghaus (Zürich) și “Pro Viva”, Sonoton Musikverlag – Musikproduktion (München).

Demersul componistic al lui Ulpiu Vlad vizează întotdeauna expresia profundă, esențele relevante sau *revelate* de jocurile dintre conștient și subconștient, dintre lumină și umbră, dintre vis și coșmar. Problematika onirică ce-i domină întreaga creație nu este însă doar de ordin explicit-programatic, ci mai degrabă deține semnificații metafizice și intrinsec-muzicale ce re-acționează “alchimic” la nivelul substanței sonore.

Ceea ce surprinde în această muzică onirică, debarasată de excesul tensiunilor, dar pătrunsă de o “transcendență poetică” (Thomas Beime), este remarcabila unitate de stil și limbaj, compozitorul efectuând pe parcursul a aproape trei decenii o uriașă “clasă de compoziții”, începută în 1972 cu *Vise I* pentru orchestră de coarde și continuată până astăzi cu *Vise II*, *Bucuria viselor*, *Taina viselor I, II și III*, *Din bucuria viselor*, *Jocul viselor*, *Deodată visele*, *Legenda viselor* și *Împletirea viselor I, II și III*. Toate aceste opusuri, scrise pentru diverse combinații timbrale, sunt impregnate de o concepție a operei deschise în care improvizația de sorginte folclorică se întâlnește cu savantul aleatorism controlat, respectiva osmoză contribuind și la inovații în planul semiografiei muzicale. O incredibilă *ars combinatoria* este aici pusă în joc, amintind în acest sens și de o mai veche lucrare a compozitorului. ciclul cameral vocal-simfonic *Mozaic*.

Șt.F.

Dan Voiculescu

Născut în 1940 la Sighișoara, a absolvit compoziția la Academia de Muzică “Gheorghe Dima” din Cluj, la clasa lui Sigismund Toduță (în 1964). Dealtminteri, cu întreaga considerație pentru memoria profesorului său, a înființat după moartea acestuia Fundația “S. Toduță”, pe care o conduce. Voiculescu a asistat și la alte cursuri de compoziție – al lui Mortari la Veneția (1968), al lui Stockhausen la Köln (1971-72) și la Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt.

Din 1963 a început să predea contrapunct și compoziție la Cluj, iar din 2000 este profesor la UNMB (unde îndrumă doctorate și predă compoziție). Este autorul unor lucrări teoretice de contrapunct bachian și modern, a scris muzică de cameră, piese pentru pian și corale destinate copiilor, lucrări simfonice, opera de cameră *Cântăreața cheală* după E. Ionesco ș.a. A primit în repetate rânduri premii de creație ale U.C.M.R., precum și Premiul Academiei Române.

V.S.D.

Mihaela Vosganian

S-a născut la Ploiești, în 1961. A urmat compoziția la UNMB (1981-1985) cu Myriam Marbe. A participat la seminariile internaționale de compoziție din Amsterdam și Huddersfield, precum și la al IV-lea Festival al Femeilor Compozitoare, în SUA, 1996. Unele creații au fost recompensate cu premii (concursul de compoziție “Gh. Dima” de la Cluj, în 1984 pentru Cvartetul de coarde și în 1985 pentru poemul *Setea de viu*, premiul UCMR în 1989, pentru cantata de cameră *Zamolxe*. A compus lucrări în genuri și formule diferite – de la genurile coral, cameral, până la cel simfonic, concertant, muzică de scenă (baletul *Cercul de sticlă*) și film (*Pasaj*). Actualmente este lector universitar la UNMB, unde predă contrapunct.

A.R.

Sorin Vulcu

Născut în 1939, în județul Alba, s-a stins din viață la București, în 1997? A studiat compoziția la UNMB cu Anatol Vieru (1958-64), apoi, în aceeași instituție, a predat teorie și a condus Studioul electro-acustic. A participat în anii ‘70 la Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt. În compoziție l-au interesat unele orientări de avangardă, precum teatrul instrumental (*Îndeletnicirile mele*, 1978, pe text de H.Michaux) și muzica electronică (a inclus banda magnetică în numeroase din piesele sale camerale, în variate combinații cu instrumente live).

Lucrări ale lui Vulcu au fost prezentate la Paris, Darmstadt, Praga, Budapesta și la festivalul *Toamna varșoviană*, premiate de U.C.M.R. (1969) sau de Concursul internațional de compoziție corală de la Tours (1980).

V.S.D.

Eugen Wendel

Născut în 1934, la Valea Rea (județul Bacău), a urmat Facultatea de electronică a Institutului Politehnic din București, specializându-se în electroacustică. Ulterior a studiat compoziția la UNMB, participând și la Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt. După ce a emigrat în Germania în 1974, a lucrat ca inginer la posturile Deutschlandfunk și Westdeutscher Rundfunk din Köln, devenind apoi redactor muzical la acesta din urmă. În această calitate, Wendel a prezentat muzica autorilor români la WDR. A întreprins studii aprofundate la Universitatea din Köln și la Paris (Panthéon-Sorbonne), încheiate cu o teză de doctorat în domeniul acusticii muzicale.

Compozițiile sale vizează mai cu seamă domeniul orchestral (*Gravitații, Rezonanțe*) și cel cameral, în urma colaborării cu interpreți interesați în evoluția noilor tehnici instrumentale rezultând numeroase piese pentru soliști.

V.S.D.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

VOLUME.

Adorno, Theodor Wiesengrund. *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1949, 1989.

Anghel, Irinel. *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului 20*. București: Editura Muzicală, 1997.

Baker, Theodore; **Slonimski**, Nicolas. *Dictionnaire biographique des musiciens*. Ed. adaptată și amplificată de Alain Paris. Paris: Robert Laffont, 1995.

Beimel, Thomas. *Vom Ritual zur Abstraktion. Über die rumänische Komponistin Myriam Marbe*. Tokkata Verlag für Frauenforschung, 1994.

Bentoiu, Pascal. *Deschideri spre lumea muzicii*. București: Editura Eminescu, 1973.

***. *Gândirea muzicală*. București: Editura Muzicală, 1975.

***. *L'image et le sens*. București: Editura Muzicală, 1979.

***. *Capodopere enesciene*. București: Editura Muzicală 1984.

Berger, Wilhelm Georg. *Ghid de muzică simfonică, modernă-contemporană*, vol. IV și V. București: Editura Muzicală, 1976-77.

***. *Dimensiuni modale*. București: Editura Muzicală, 1979.

Brâncuși, Petre; **Călinoiu**, Nicolae. *Muzica în România socialistă*. București: Editura Muzicală, 1973.

Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gonthier, 1963.

Brânduș, Nicolae. *Interferențe*. București: Editura Muzicală, 1984.

Bughici, Dumitru. *Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană*. București: Editura Muzicală, 1982.

Cezar, Corneliu. *Introducere în sonologie*. București: Editura Muzicală, 1984.

"Colocviu Unesco". *Culturile Estului în epoca totalitarismului*. București, *Caiete critice* 1-4/ 1998 (nr.122-125).

Constantinescu, Grigore. *Matei Socor*. București: Editura Muzicală, 1983.

Contemporary Composers. Editori: Brian Morton, Pamela Collins, cu o prefață de Brian Ferneyhough. Chicago and London: St. James Press, 1992.

Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*, volumele I-IX. București: Editura Muzicală, 1973-1991.

***. *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1920-1995*. București: Editura Muzicală, 1995.

Cosma, Viorel. *Muzicieni români*. Lexicon. București: Editura Muzicală, 1970.

***. *Muzicieni din România*. Lexicon. vol. 1-3, București: Edit. Muzicală, 1989-2000.

- Cuclin**, Dimitrie. *Tratat de estetică muzicală*. București: Oltenia, 1933.
- ***. *Correspondențe. O istorie polemică a muzicii*. Ediție critică a corespondenței între Dimitrie Cuclin și Doru Popovici de Viorel Cosma. Iași: Editura Junimea, 1983.
- Czekanowska**, Anna. *Studien zum Nationalstil der polnischen Musik*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1990.
- Danubio, una civiltà musicale. Vol.IV. Croatia, Serbia, Bulgaria, Romania**. Trieste, A cura di Carlo de Incontrera e Alba Zanini, Teatro Comunale di Monfalcone, 1994.
- Danuser**, Hermann. *Die Musik des 20.Jahrhunderts*, vol. VII din "Neues Handbuch der Musikwissenschaft". Laaber: Laaber-Verlag, 1984.
- Dediu**, Dan. *Ludovic Feldman, Episoade și viziuni*. București: Editura Muzicală, 1990.
- ***. *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop și ornament în creația muzicală*. Teză de doctorat. București: Universitatea de Muzică, 1995.
- Dicționar de termeni muzicali**. Coordonatori: Zeno Vancea și Gheorghe Firca. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.
- Dibelius**, Ulrich. *Moderne Musik nach 1945*. München: Piper Verlag, 1998.
- Eisel**, Stephan. *Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch*. Bonn: Verlag Bonn Aktuell, 1990.
- Firca**, Clemansa Liliana. *Direcții în muzica românească, 1900-1930*. București: Editura Academiei Române, 1974.
- ***. *Modernitate și avangardă. Muzica ante-și interbelică a secolului XX (1900-1940)*. București: Editura Fundației Culturale Române, 2002.
- Firca**, Gheorghe. *Reflexe ale memoriei*. București: Univers enciclopedic, 1999.
- Fousnaquer**, Jacques-Emmanuel; **Gladyman**, Claude; **Leblé**, Christian. *Musiciens de notre temps depuis 1945*. Paris: Ed.Plume et SACEM, 1992.
- Giuleanu**, Victor. *Tratat de teoria muzicii*. București: Editura Muzicală, 1986.
- Grigoriu**, Theodor. *Muzica și nimbul poeziei*, București: Editura Muzicală, 1986.
- Haefeli**, Anton. *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1982.
- Herman**, Vasile. *Formă și stil în noua creație muzicală românească*. București: Editura Muzicală, 1977.
- Hinson**, Maurice. *The Piano in Chamber Ensemble*. An Annotated Guide. Bloomington&Indianapolis: Indiana Univ.Press, 1978/ 1996.
- Ioniță**, Vasile C. *Sabin Păutza*. Reșița: Editura Timpul, 1997.
- Iorgulescu**, Adrian. *Timpul muzical. Materie și metaforă*. București: Editura Muzicală, 1988.

***. *Timpul și comunicarea muzicală*. București: Editura Muzicală, 1991.

Istratty, Ella și Smântânescu, Dan. *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin*. București: Editura Muzicală, 1985.

Kammermusikführer. Ed. de Ingeborg Allihn, J.B.Metzler. Kassel: Bärenreiter, 1998.

Klassizistische Moderne. Ed. de Felix Meyer. Winterthur: Amadeus Verlag, 1996.

Mihail Jora. Studii și documente. Ed. îngrijită de Ilinca Dumitrescu. București: Editura Muzicală, 1995.

Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt. Ed. de Volker Blumenthaler și Jeremias Schwarzer. Symposionsbericht. Saarbrücken: PFAU, 2001.

MusikTexte, Zeitschrift für Neue Musik, 92, Köln: Februar 2002.

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

Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den fünfziger Jahren. Ed. de Ulrich Dibelius și Frank Schneider, Berliner-FestspieleGmbH: Henschel Verlag, 1993.

Neue Musik im politischen Wandel. Ed. de Hermann Danuser. Mainz: Schott, 1991.

New Music, Aesthetics and Ideology. Neue Musik, Ästhetik und Ideologie. Ed. de Mark Delaere, editori asociați - Helga de la Motte și Herman Sabbe. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1995.

Niculescu, Ștefan. *Reflecții despre muzică*. București: Editura Muzicală, 1980.

Nowka, Dieter. *George Enescu und die Entwicklung der rumänischen Musik*. Sinzheim: Pro Universitate Verlag, 1998.

Russische Avantgarde, Musikavantgarde im Osten Europas. Dokumentation-Kongressbericht, Heidelberg 1991-92, Internationales Musik-Festival Komponistinnen, ed. de Roswitha Sperber și Detlef Gojowy, 1992.

Sandu-Dediu, Valentina. *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*. București: Editura Muzicală, 1997.

Sandu-Dediu, Valentina; Dediu, Dan. *Dan Constantinescu – esențe componistice*. București: Editura Inpress, 1998.

Sava, Iosif. *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului 20*. București: Editura Muzicală, 1991.

Simpozion Anatol Vieru 1999. Ed. îngrijită de Valentina Sandu-Dediu, Patricia Firca, Ștefan Firca. București: Editura Muzicală, 2001.

Simpozion George Enescu, 1981. Ed. îngrijită de Michaela Roșu. București: Editura Muzicală, 1984.

Simpozionul Internațional George Enescu, 1995. Ed. îngrijită de Lucia-Monica Alexandrescu, București: Editura Muzicală, 2000.

Simpozionul Internațional George Enescu, 1998. Ed. îngrijită de Lucia-Monica Alexandrescu, București: Editura Muzicală, 2001.

Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Ed. de Hermann Danuser, Hannelore Gerlach și Jürgen Köchel. Laaber: Laaber Verlag, 1990.

Stockhausen, Karlheinz. *Texte*, vol.I. Köln: DuMont Schauberg, 1963-1964.

Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Die Musik eines halben Jahrhunderts, 1925-1975.* Essay und Kritik, München: R.Piper & Verlag, 1976.

Studien zur Musik des XX. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa (Studies on 20.th Century Music in East and Eastern Middle Europa). Ed. de Detlef Gojowy. Berlin: Verlag Arno Spitz, 1990.

Tartler, Grete. *Melopoetica.* București: Editura Eminescu, 1984.

Tănase, Stelian. *Elite și societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej, 1948-1965.* București: Humanitas, 1998.

Vancea, Zeno. *Creația muzicală românească în secolele XIX-XX.* 2 volume, București: Editura Muzicală, 1968, 1978.

Vieru, Anatol. *The Book of Modes.* București: Editura Muzicală, 1995.

***. *Cuvinte despre sunete,* București: Cartea Românească, 1994.

Wien Modern '98, „An den Rändern Europas”. Almanach. Redaktion: Marie-Therese Rudolph, Berno Odo Polzer. Wien, 1998.

World Music Days 1999, România – Republica Moldova. București: Info-Team, 1999.

STUDII, INTERVIURI, ARTICOLE

Anghel, Irinel. „De la Caragiale la metamuzică: opera <Revoluția> de Adrian Iorgulescu.” *Muzica* 1/ 1992: 28-52.

Alexandra, Liana. „Mihai Moldovan- Portrait.” *Muzica* 6/ 1985: 44-49.

Arvinte, Aneta. „Semiografia în creația corală românească contemporană.” *Studii de muzicologie* 15. București: Edit.Muzicală, 1980, 105-132.

Arzoiu, Ruxandra. „Interviu cu Horațiu Rădulescu.” *Muzica* 2/1992: 148-152.

***. „Interviu cu Dumitru Capoianu.” *Muzica* 2/1993: 145-147.

***. „Dialog cu compozitorul Cornel Țăranu.” *Muzica* 2/1994: 153-156.

***. „Dan Buciu.” *Muzica* 3/1994: 20-32.

***. „Mihaela Stănculescu-Vosganian.” *Muzica* 2/1995 : 4-11.

***. „Irina Odăgescu-Țuțuianu.” *Muzica* 4/1997 : 4-16.

***. „Dialog cu Roman Vlad.” *Muzica* 3/2000 : 4-9.

Beimel, Thomas. „Dincolo de vise. Schițe la o nonoper de Ulpiu Vlad.” *Muzica* 3/1998 : 4-13.

Bentoiu, Pascal. „Tudor Ciortea, Portrait.” *Muzica* 3/1982: 42-49.

***. „Portret componistic Theodor Grigoriu.” *Muzica* 10/ 1987: 3-12.

***. „Isis de George Enescu.” *Muzica* 3/1999: 4-7.

***. „Dumitru Capoianu la 70 de ani.” *Muzica* 4/1999: 4-7.

Berger, Wilhelm Georg. "Moduri și proporții." *Studii de muzicologie* 1, București: Edit. Muzicală, 1965, 305-341.

Bernard, Olivier. "Dialogue avec Ana-Maria Avram." *Muzica* 4/1997Ș 137-146.

Buciu, Dan. „Muzica corală.” *Muzica* 9/ 1984: 11-13.

Bughici, Dumitru. „Scrisoare deschisă colegului Nicolae Brînduș.” *Muzica* 8/1971: 20-21.

Caranica-Fulea, Michaela. "Creații de compozitori clujeni." *Muzica* 8/ 1976: 6-10.

Cazaban, Costin. „Mihai Moldovan – Tulnice.” *Muzica* 7 / 1972: 11-13.

Cengher, Monica. „Nicolae Beloiu – rigoarea fanteziei.” interviu în *Muzica* 2/1997: 64-71.

***. „Tiberiu Olah la 70 de ani – Muzica îndeamnă la introspecție.” interviu în *Muzica* 1/1998: 37-46.

Coca, Gabriela. „Ede Terenyi. Retrospectiva a cinci decenii de creație.” *Muzica* 3/ 1997: 34-49; 4/ 1997: 17-30.

Cojocar, Dora. "Liviu Glodeanu – Invențiuni pentru cvintet de suflători și percuție." *Muzica* 3/1991: 59-69.

***. "Cornel Țăranu și obsesia variației." *Muzica* 1/1995: 4-22.

***. "A Field of Large Expressive Force. Folklore as Inspiration Source in Romanian Contemporary Music." *World New Music Magazine* 9/1999: 52-57.

Coman, Nicolae. „Despre unele aspecte ale limbajului armonic în liedul românesc contemporan.” *Muzica* 1/ 1976: 6-9.

Cosma, Octavian-Lazăr. "Dramaturgia operei contemporane românești. *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu." *Studii de muzicologie* 11, București: Edit. Muzicală, 1976, 55-111.

***. "Simfoniile lui W.G. Berger – Considerații stilistice." *Studii de muzicologie* 14, București: Edit. Muzicală, 1979, 27-104.

***. "Dramaturgia operei contemporane românești. *Hamlet* de Pascal Bentoiu." *Studii de muzicologie* 16, București : Edit. Muzicală, 1981, 47-176.

***. „Fața necunoscută a lui Ianus. Anatol Vieru – creația de operă.” *Muzica* 1/1991: 57-82.

Cosma, Mihai. "Dumitru Capoianu, *Flăcări de sânge*." *Muzica* 2/ 1991: 12-20.

Constantinescu, Grigore. "Aspecte ale comediei muzicale românești ilustrate de opera *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu." *Studii de muzicologie* 10, București: Edit. Muzicală, 1974, 142-146.

***. "Opera pantomimă *Logodna* de Nicolae Brînduș." *Muzica* 7/1978: 7-11.

Crețu, Viorel. "Portret componistic *Maia Ciobanu*." *Muzica* 1/1985: 11-14.

***. "Portret componistic Liviu Dănceanu." *Muzica* 3/1985: 16-21.

***. "Sorin Vulcu. Portrait." *Muzica* 12/1987: 39-45.

- Dănceanu**, Liviu. "Simfonia a II-a de Ștefan Niculescu." *Muzica* 4/1982: 16-20.
- ***. "Myriam Marbe, Portrait." *Muzica* 7/ 1983: 41-49.
- ***. "Portret Liana Alexandra." *Muzica* 11/ 1983 : 8-11.
- ***. "Doina Nemțeanu-Rotaru. Profil." *Muzica* 12/ 1983: 13-16.
- ***. "Șerban Nichifor – profil." *Muzica* 12/ 1983: 17-21.
- ***. "Adrian Rațiu, Portrait." *Muzica* 1/1984 : 41-49.
- ***. "Cantata *Stejarul românesc* de George Draga." *Muzica* 7/1984: 13-16.
- ***. "**George Draga – Portrait.**" *Muzica* 7/1986 : 43-48.
- ***. "Experimentul în creația muzicală contemporană românească." *Muzica* 1/1997 : 50-61.
- Dediu**, Dan. "Experimentul muzical românesc între anii 1960-1996." *Experiment în arta românească după 1960*, catalog CSAC, București 1997, 499-511.
- Dogaru**, Anton. "*Canto I* de Aurel Stroe." *Muzica* 2/1970: 3-5.
- ***. "*Formanți* de Ștefan Niculescu." *Muzica* 2/1973: 22-23.
- ***. "Ciclul vocal *Flăcări de sânge* de Pascal Bentoiu." *Muzica* 8/ 1975: 7-9.
- ***. "Concertul pentru clarinet și orchestră de Aurel Stroe." *Muzica* 10/1977 : 18-21.
- ***. "Opera *Arșița* de Nicolae Brînduș." *Muzica* 2/1988 : 15-23.
- Dragea**, Emiliu. "Cantata *Pleiadele de Hans Peter Türk*." *Muzica* 4/1984: 14-18.
- Drăgulescu**, Theodor. „*Liviu Glodeanu*." *Muzica* 2/1996: 143-146.
- Firca**, Clemansa Liliana. „*Heterofonia în creația lui Enescu*." Studii de muzicologie 4. București: Edit. Muzicală, 1968, 307-314.
- Firca**, Gheorghe. „Sigismund Toduță." *Muzica* 4/1998 : 112-120.
- Garaz**, Oleg. "De vorbă cu compozitorul Cornel Țăranu." *Muzica* 2/1998: 90-96.
- ***. "12 întrebări pentru compozitorul Vasile Herman." *Muzica* 1/1999: 55-62.
- ***. "Nouă întrebări pentru compozitoarea Dora Cojocar." *Muzica* 2/2000: 71-80.
- Georgescu**, Corneliu Dan. „Anatol Vieru. *Clepsidra*." *Muzica* 7/1970: 11-16.
- ***. "Aforisme de Ștefan Niculescu." *Muzica* 4/1971: 9-14.
- ***. "Masa Tăcerii de Tiberiu Olah." *Muzica* 11/ 1971: 11-14.
- ***. "*Canto II* de Aurel Stroe." *Muzica* 11/ 1972 : 14-19.
- ***. "Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music." *Révue Roumaine d'Histoire de l'Art (RRHA)* XIX. București: Edit.Academiei, 1982, 75-78.
- ***. "A Study of Musical Archetypes. I. The Symbolic of Numbers." *RRHA* XXI. București: Edit.Academiei, 1984, 59-67.

***. "A Study of Musical Archetypes. II. The Iterative Building Principle", *RRHA XXII*. București: Edit.Academiei, 1985, 49-54.

***. "A Study of Musical Archetypes. III. The Archetypes of Birth and Death." *RRHA XXIII*. București: Edit.Academiei, 1986, 23-26.

***. "A Study of Musical Archetypes. IV. The Archetype of Alternating Contrary Elements (Yin-Yang)." *RRHA XXIV*. București: Edit.Academiei, 1987, 59-66.

***. "Myriam Marbe und die Beziehungen ihres Schaffens zur rumänischen Volksmusik." *Klangportraits Bd.5*, Myriam Lucia Marbe. Ed. Gisela Gronemeyer. Berlin: Musikfrauen e.V., 1991, 21-30.

***. "Streben nach einer Kultursynthese. (Myriam Marbe und ihre Beziehungen zur rumänischen Volksmusik)." *MusikTexte, Heft 56*. Köln, 1994, 34-38.

***. "Neue Tendenzen in der zeitgenössischen Rumänischen Musik." *Gegenwelten*. 10 Jahre Kulturinstitut Komponistinnen Heidelberg. Eine Dokumentation herausgegeben von Roswitha Sperber. *Hofheim: Wolke Verlag*, 1997, 147-163.

Glodeanu, Liviu. "Hommage à Marțian Negrea pour ses 80 ans." *Muzica* 4/ 1973: 46-48.

Grigoriu, Theodor. "Ștefan Mangoianu." *Muzica* 5-6/ 1979: 54.

Gronemeyer, Gisela . "Prima Săptămână Internațională a Muzicii Noi de la București." *Muzica* 4/1991: 169-173.

Herman, Vasile. "Gândirea modală autohtonă oglindită în Triplul concert de Paul Constantinescu." *Studii de muzicologie* 8, București: Edit. Muzicală, 1972, 157-170.

***. "Cornel Țăranu, Médaille." *Muzica* 2 /1981: 42-48.

***. "Formă și stil în creația compozitorului Sigismund Toduță." *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1987.

Hoffman, Alfred. „Portrete camerale. Adrian Rațiu." *Muzica* 4/1976 : 26-27.

Iorgulescu, Adrian. "Repere ale activității Uniunii (1990-1994)." *Muzica* 2/1994: 3-14.

Knessl, Lothar. "Rumänien – ein anderes Europa? Lebendige Tradition fördert musikalisch Neues." *An den Rändern Europas. WIEN MODERN '98*, 063-075.

Lupu, Olga. "Mihai Moldovan – forme de organizare în discursul simfonic." *Muzica* 2/1998: 16-32.

Manu, Anca și **Buciu**, Dan. "Structuri muzicale bivalente în Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră de Paul Constantinescu." *Muzica* 2/ 1973: 18-22.

Mangoianu, Ștefan. „La o distincție" și „Compozitorii despre creația lor. Nicolae Beloiu, "Simfonia." *Muzica* 5 /1970: 7-10 și 10-14.

Marbe, Myriam. "Sub semnul timpului. Pe marginea unui concert." *Muzica* 3/1985: 21-26.

Marinescu, Mihaela. "Dialog cu Theodor Grigoriu despre Columna modală" I. *Muzica* 2/1993: 27-45; II. *Muzica* 3/1993: 44-60.

***. "Prometheu de Gheorghe Dumitrescu." *Muzica* 1/1988: 20-25.

Manolache, Laura. "Convorbire cu compozitorul Tiberiu Olah." *Muzica* 3/1991: 108-116.

***. "Anatol Vieru." *Muzica* 2/1996: 4-26.

***. "Interviu cu Miriam Marbe." *Muzica* 3/ 1996: 70-93.

***. "Ștefan Niculescu." *Muzica* 3/1997: 4-33.

Moldovan, Mihai. „Liviu Glodeanu – Zamolxe.” *Muzica* 6/ 1970: 6-10.

Murgu, Doru. "Remus Georgescu. Portrait." *Muzica* 3/ 1986 : 42-48.

Nemescu, Octavian. "Starea prezentă și viitoare a culturii. Dimensiunea interioară a sunetului." *Muzica* 3/1992: 67-79; 4/1992: 50-60.

***. "Costin Cazaban – la 50 de ani." *Muzica* 4/1996: 84-88.

***. "Spre o nouă muzică inițiativă." *Muzica* 1/1999: 4-18.

Nichifor, Șerban. „Anamorfoza sonoră.” *Muzica* 6/ 1985: 18-21.

Niculescu, Ștefan. "Eterofonia." *Studii de muzicologie* 5. București: Edit.Muzicală, 1969, 63-79.

***. "Între individual și particular." *Arta* 11/1983: 34-36.

***. "Un nou <spirit al timpului> în muzică." *Muzica* 9/1986 : 10-16.

Noetinger, Jérôme. "De vorbă cu Iancu Dumitrescu." *Muzica* 2/1997: 72-79.

Oană-Pop, Rodica. "Valorificarea melosului folcloric în creația pianistică a lui Sigismund Toduță." *Studii de muzicologie* 18. București: Edit. Muzicală, 1984, 11-20.

Olah, Tiberiu. "Folclor și esență, școală națională și universalitate." *Muzica* 5/ 1974: 4-7.

***. "Weberns vorserielles Tonsystem." *NZ / Melos*, nr.1-2/ 1975.

***. "Une nouvelle méthode d'organisation du matériau sonore (la <polyhétérophonie> d'Enesco)." *Muzica* 4/ 1983: 35-47.

Petecel, Despina. "Limbaje componistice. Convorbire cu Adrian Rațiu." *Muzica* 2/ 1991: 1-8; 3/1991: 117-126.

***. "Mihai Mitrea Celarianu – un creator <sălbatic de liber>." *Muzica* 2/1991: 27-31.

***. "Carmen Maria Cârneți – creația componistică." *Muzica* 2/1998: 4-15.

***. "Adrian Rațiu la 70 de ani." interviu în *Muzica* 4/1998: 65-76.

Popovici, Doru . "Creația corală." *Muzica* 8/1984: 21-22.

***. "Ion Dumitrescu, Portrait." *Muzica* 12/ 1988: 46-48.

***. "Gheorghe Dumitrescu. 80!" *Muzica* 4/ 1994: 130-133.

***. "Marginalii la Simfonia a III-a de Tiberiu Olah." *Muzica* 4/1991: 43-44.

Popovici, Fred. "Grădina structurilor de Aurel Stroe." *Muzica* 5/ 1976: 16-19.

***. "Impresii pentru ansamblu de cameră de Adrian Rațiu." *Muzica* 6/1976: 17-21.

- ***. "Theodor Grigoriu." *Muzica* 4/1979: 39-47; 5-6 / 1979: 84-94.
- ***. "Etos I de Adrian Pop." *Muzica* 7/1979: 10-11.
- ***. "Ștefan Niculescu – Portrait." *Muzica* 12/1979: 73-93.
- ***. "Un model componistic original în muzica românească de azi. Structurile atemporalului și dinamica temporalului în viziunea lui Aurel Stroe." *Studii de muzicologie* 15. București: Edit. Muzicală, 1980, 89-104.
- ***. "Sabin Păutza." *Muzica* 4/1982: 21-23.
- ***. "Nicolae Brînduș, Portrait." *Muzica* 8 /1983: 38-47.
- ***. "Maya Badian, portret." *Muzica* 3/1984: 15-17.
- ***. "Consecințe ale fenomenului rezonanței naturale în teoria și practica muzicală contemporană." *Studii de muzicologie* 21, București: Edit. Muzicală, 1989, 81-112.
- ***. "Dialog cu Theodor Grigoriu." *Muzica* 3/ 1996: 4-34.
- ***. "Prospectare, proiectare, programare în anatomia sunetului." *Muzica* 2/1998: 40-57.
- ***. "Passé-présent; présent-passé. Marginalii la Simfonia a V-a de Ștefan Niculescu." *Muzica* 4/1999: 8-17.
- Popovici, Fred** und **Marinescu, Mihaela**. "Tradition und Erneuerung. Zeitgenössische Musik der mittleren und jüngeren Generation in Rumänien." *MusikTexte* 57/ 58, Köln, März 1995, 16-20.
- Rațiu, Adrian**. "Christian Berger." *Muzica* 7/ 1988: 28.
- Rațiu, Horia**. "Spațiu și ritm de Tiberiu Olah." *Muzica* 6/ 1977: 13-14.
- Rădulescu, Antigona**. "Lumini tainice de Dan Dediu." *Muzica* 1/1992 : 53-58.
- Roșu, Michaela**. "Creația românească în repertoriul instituțiilor muzicale." *Muzica* 2/1992 : 1-4.
- Sandu-Dediu, Valentina**. „Interviu cu Anatol Vieru.” *Melos* 11/12, București, 1991.
- ***. "Doina Rotaru. The Flute Concertos." *Muzica* 4/1992: 9-16.
- ***. 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. *Muzica* 2/1993: 58-81.
- ***. "Ulpiu Vlad." *Muzica* 3/1993: 29-43; 4/1993: 20-36.
- ***. "Wilhelm Georg Berger - entre monumental et unité." *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, București: Edit. Academiei, 1993, 33-36.
- ***. "Postmodernism ca manierism?" *Muzica* 3/1995: 11-22; în versiune poloneză: "Postmodernizm: nowy manieryzm?" *Górnoslaski Almanach Muzyczny*, Tom 2, Katowice, 1995 : 35-52.
- ***. "Points de vue sur le postmodernisme musical." *Euresis, cahiers roumains d'études littéraires*, 1-2/ 1995, Bucarest: Editions Univers: 115-123.
- ***. "Nicolae Coman. Repere stilistice ale creației de lied." *Muzica* 1/1996: 4-19.
- ***. "O istorie a S.I.M.C. – spre o istorie a muzicii noi." *Muzica* 2/1997: 133-148; 3/1997: 144-156.

***. "Câteva coordonate stilistice ale creației lui Vasile Timiș." *Muzica* 1/1998: 26-37.

***. "Dialog cu compozitorul Ștefan Niculescu." *Muzica* 4/1999: 55-59.

***. "Aurel Stroe. *Muzica*, matematica..." *Melos*, martie 1999 : 4.

***. "Dimensiunea sacră în creația lui Ștefan Niculescu." *Melos*, mai 1999: 4.

***. "Citate mozartiene în lucrări contemporane românești." *Muzica* 1/2000: 40-48.

***. "Modern Music in Romania. A Historical Sketch." *Art Music in the Balkans*. Ed. de Sokol Shupo. Tirana: Ed. ASMUS, 2001, 106-136. English version by Stella Tinney.

Sarchizov, Sergiu. „Stil și exigență – însemnări despre creația corală a lui Radu Paladi.” *Muzica* 12/1962: 22-29.

Sârbu, Cristina. "Dumitru Bughici, Portrait." *Muzica* 6/1983: 37-48.

***. "Portret Marina Vlad." *Muzica* 7/1986: 10-12.

***. "Portret componistic Irina Hasnaș." *Muzica* 4/1988: 10-12.

***. "Violeta Dinescu." *Muzica* 1/1991: 83-90.

***. "Felicia Donceanu. Creația vocal-camerală (schiță monografică)" *Muzica* 1/ 1992: 59-82.

Scurtulescu, Dan. "Corneliu Dan Georgescu, Portrait." *Muzica* 11/1982: 35-49.

Stoianov, Carmen. "Coordonate stilistice ale creației lui Sabin Drăgoi și Zeno Vancea." *Muzica* 4/ 1990: 33-47.

***. "Liviu Comes." *Muzica* 3/1999: 8-38.

Stroe, Aurel. "Compoziții și clase de compoziții." *Muzica* 4/ 1970 : 9-14; 6 /1970 : 15-20; 11/1970 : 6-9; 6/1971 : 14-17.

***. "Coeforele. Avignon, 1979." *Arta*, anul XXVII, nr.9-10, 1980: 53.

***. "Orestia II, de Aurel Stroe, în regia lui Lucian Pintilie." *Secolul XX*, 228-229-230/ 1980 : 137-156.

Stroe, Aurel; **Georgescu**, Cosmin; **Georgescu**, Mario. "Musiques morphogénétiques. Un abord catastrophico-thermodynamique sur la composition musicale." *Muzica* 12/1986 : 44-48; 1/ 1987 : 38-46.

Șorban, Elena-Maria. "Valentin Timaru – Oratoriul <Pe urmele Mioriței>." *Muzica* 2/1997: 10-14.

Șurianu, Horia. „Aurel Stroe. Profil.” *Muzica* 7/1981: 40-48; 8/ 1981: 40-48.

***. "La musique spectrale roumaine." *Muzica* 4/1997 : 40-48.

Ursu, Ileana. „Probleme de semiografie și semantică muzicală în creația lui Nicolae Brînduș." *Muzica* 4/ 1989 : 10-19.

***. "Gheorghe Dumitrescu, Portrait." *Muzica* 6/ 1989: 38-43.

***. "Repere esențiale ale liricii eminesciene în ciclul de 25 de madrigale de Gheorghe Dumitrescu." *Studii de muzicologie* 22. București: Edit. Muzicală, 1993, 141-168.

***. "Pascal Bentoiu." *Muzica* 3/1993: 4-28.

***. "Orizontul sacralului în muzica românească. Continuitate și creativitate." *Muzica* 1/1996: 30-51.

Vartolomei, Luminița. "Cvartetul consonanțelor de Pascal Bentoiu." *Muzica* 1/1974: 12-15.

***. "Cvartetul de coarde *Anamorfoza* de Șerban Nichifor." *Muzica* 7/1978: 12-14.

***. "*Incantații I* de Liana Alexandra." *Muzica* 5-6 / 1979: 34-38.

Vârlan, Petre-Marcel. "Procedee componistice în Invențiunile pentru suflători și percuție de Liviu Glodeanu." *Muzica* 3/1994: 4-19.

Vieru, Anatol. "În domeniul forme muzicale." *Studii de muzicologie* 8. București: Edit. Muzicală, 1972, 141-156.

***. "Portret Mihai Moldovan." *Muzica* 4/ 1987: 17-19.

***. "La théorie moderne des modes et l'atonalisme (autour d'un livre)" *Muzica* 3/1987 : 4-10.

***. "Zur Entwicklung der Neuen Musik in Rumänien". Referat zum Kongress "Komponistinnen. gestern – heute". Heidelberg, 1987. Veröffentlicht in *Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa*, hrsg. von Detlef Gojowy. Berlin: Verl. A. Spitz, 1990 (Osteuropaforschung, Bd.29), 67-78.

***. "Une théorie musicale pour la période postmoderne." *Muzica* 2/1994: 20-25.

Wittstock, Wolfgang. "Wenige gehen meinen Weg..." Ein Gespräch mit dem jungen Komponisten und Orgelspieler CHRISTIAN W. BERGER." *Karpatenrundschau*, 30 sept.1988.

INDEX

A

Acker, Dieter, 34, 158, 218
 Adorno, Theodor Wiesengrund, 7, 144, 262
 Aladar, Zoltan, 46
 Alessandrescu, Alfred, 159
 Alexandra, Liana, 34, 70, 87, 88, 130, 202, 218, 265, 267, 272
 Alexandrescu, Lucia-Monica, 264
 Alexandrescu, Nina, 250
 Alexandru, Tiberiu, 23, 27, 33, 34, 54, 136, 139, 142, 179, 222, 235
 Andricu, Mihail, 16, 19, 24, 77, 219, 224, 235, 244, 249, 252, 253
 Anghel, Irinel, 44, 90, 134, 196, 210, 212, 219, 262, 265
 Arghezi, Tudor, 88, 105, 159
 Artaud, Pierre-Yves, 48, 251
 Arvinte, Aneta, 139, 265
 Arzoiu, Ruxandra, 156, 192, 214, 265
 Avram, Ana-Maria, 44, 197, 210, 212, 213, 220, 233, 266

B

Babbitt, Milton, 25, 60, 236
 Bach, Johann Sebastian, 14, 85, 119, 187, 190, 208, 229, 237, 254
 Bachelard, Gaston, 170
 Baci, Ion, 248
 Bacovia, George, 159, 162, 227
 Bacs, Ludovic, 46
 Badian, Maya, 34, 203, 204, 220, 270
 Bahtin, Mihail, 72
 Baker, Theodore, 262
 Bălan, George, 15, 24, 25
 Balint, George, 44, 210, 213, 214, 221
 Baltag, Cezar, 125
 Barbu, Ion, 87, 132, 183, 211
 Barbu-Bucur, Sebastian, 87
 Bartók, Bela, 25, 29, 57, 60, 77, 94, 103, 105, 106, 107, 108, 114, 118, 125, 127, 149, 157, 159, 160, 161, 170, 204, 205, 208, 232, 234, 252, 255
 Bartzer, Richard, 46
 Bazavan, Gheorghe, 136
 Beethoven, Ludwig van, 140, 152, 164, 190, 208, 246

Beimel, Thomas, 47, 73, 111, 112, 179, 180, 186, 187, 260, 262, 265
 Beloiu, Nicolae, 26, 35, 121, 153, 154, 221, 266, 268
 Benkö, Andras, 46
 Bense, Max, 118
 Bentoiiu, Aurelian, 221
 Bentoiiu, Pascal, 22, 26, 35, 45, 54, 55, 56, 71, 93, 119, 120, 144, 145, 146, 147, 148, 153, 156, 159, 172, 221, 222, 262, 265, 266, 267, 271, 272
 Berg, Alban, 25, 60, 64, 105, 144, 145, 205, 252
 Berger, Christian-Wilhelm, 44, 210-212, 214, 222, 270, 272
 Berger, Wilhelm Georg, 22, 26, 27, 35, 46, 56, 57, 58, 59, 60, 67, 84, 85, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 161, 169, 179, 202, 211, 215, 222, 223, 262, 266, 270
 Bergson, Henri, 170
 Berio, Luciano, 106, 165, 205
 Bernard, Olivier, 212, 266
 Bickerich, Victor, 46
 Biegger-Schwarz, Katharina, 8
 Bizet, Georges, 132
 Blaga, Lucian, 121, 128, 132, 159, 200
 Blumenthaler, Volker, 264
 Boldiszar, Cziky, 46
 Boretz, Benjamin, 60
 Borza, Adrian, 44, 210, 213
 Botez, Dumitru D., 136, 139, 142, 248
 Boulanger, Nadia, 27, 226, 257
 Boulez, Pierre, 25, 62, 105, 173, 174, 176, 262
 Brăiloiu, Constantin, 14, 15, 52, 226, 252
 Brâncuși, Constantin, 102
 Brâncuși, Petre, 37, 38, 39, 135, 190, 262
 Bratu, Teodor, 136
 Brauner, Harry, 14, 31, 46, 252
 Breazul, George, 235
 Brînduș, Nicolae, 33, 45, 70, 132, 133, 134, 136, 160, 181, 182, 183, 199, 223, 262, 266, 267, 270, 271
 Britten, Benjamin, 144, 256
 Brizzi, Aldo, 192
 Bruckner, Anton, 64
 Brumariu, Mihnea, 34, 44, 202, 224
 Buciu, Dan, 34, 97, 135, 136, 139, 140, 142, 224, 265, 266, 268

Bugeanu, Constantin, 221, 225, 248
 Bughici, Dumitru, 15, 81, 156, 170, 182,
 224, 248, 262, 266, 271
 Buicliu, Nicolae, 24
 Bulgakov, Mihail, 168
 Burt, Francis, 230

C

Cage, John, 62, 64, 90, 176, 191, 193, 251
 Călinoiu, Nicolae, 39, 135, 262
 Cantacuzino, Maria, 20, 22, 38, 234
 Capoianu, Dumitru, 26, 36, 121, 153, 154,
 155, 156, 224, 225, 265, 266
 Caragiale, Ion Luca, 134, 168, 228, 232,
 239, 265
 Caragiale, Matei, 132, 166
 Caranica-Fulea, Michaela, 125, 266
 Cârnecki, Carmen-Maria, 191, 225, 269
 Casals, Pablo, 234
 Casella, Alfredo, 234, 257
 Cassian, Nina, 148
 Castaldi, Alfonso, 219, 229, 251, 252
 Cazaban, Costin, 34, 130, 192, 193, 212,
 225, 266, 269
 Ceaușescu, Elena, 37, 40
 Ceaușescu, Nicolae, 15, 21, 30, 31, 35, 36,
 37, 38, 41, 42
 Ceaușescu, Nicu, 38
 Celibidache, Sergiu, 197, 229, 233, 244
 Cengher, Monica, 103, 153, 266
 Cezar, Corneliu, 33, 68, 69, 88, 89, 90, 127,
 139, 191, 225, 262
 Chailley, Jacques, 248
 Chirescu, Ioan D., 136
 Chiriac, Mircea, 132
 Chlopecki, Andrzej, 206
 Cibișescu, Iulia, 44, 210
 Ciobanu, Maia, 34, 190, 226, 240, 266
 Ciocan, Dinu, 8, 66, 224
 Cioran, Emil, 32, 210, 220
 Ciorte, Tudor, 92, 93, 94, 159, 218, 226,
 240, 259, 265
 Ciulei, Liviu, 237
 Clayton, Summy, 203
 Coca, Gabriela, 266
 Cojocar, Dora, 44, 121, 123, 130, 210,
 211, 227, 266, 267
 Collins, Pamela, 262
 Colpi, Henri, 237
 Coman, Nicolae, 33, 158, 159, 160, 190,
 227, 266, 270
 Comes, Liviu, 91, 142, 227, 236, 271
 Comișel, Emilia, 116
 Constante, Lena, 14

Constantin, Marin, 33
 Constantinescu, Dan, 22, 24, 25, 26, 29, 56,
 70, 96, 142, 160, 174, 175, 176, 177,
 178, 180, 220, 224, 225, 228, 230, 242,
 264
 Constantinescu, Grigore, 8, 15, 95, 121,
 139, 145, 173, 182, 262, 266
 Constantinescu, Paul, 19, 24, 29, 74, 96, 97,
 122, 132, 134, 136, 141, 145, 159, 228,
 242, 249, 258, 268
 Conta, Iosif, 225
 Corigliano, John, 236
 Cortot, Alfred, 234
 Cosma, Mihai, 156, 266
 Cosma, Octavian Lazăr, 13, 15, 16, 17, 19,
 21, 22, 23, 27, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37,
 38, 39, 40, 42, 46, 145, 152, 166, 219,
 262, 266
 Cosma, Viorel, 53, 218, 262, 263
 Costinescu, Gheorghe, 199, 228, 229
 Craft, Robert, 236
 Crânguleanu, Ion, 141
 Crețu, Viorel, 189, 196, 266
 Cuclin, Dimitrie, 14, 31, 53, 54, 141, 229,
 230, 232, 239, 263, 264
 Czekanowska, Anna, 263

D

d'Indy, Vincent, 229, 230, 251
 Dandara, Liviu, 189, 230
 Daniélou, Alain, 107, 109, 253
 Danuser, Hermann, 7, 15, 26, 44, 74, 143,
 144, 205, 206, 263, 264, 265
 Dănceanu, Liviu, 34, 41, 70, 77, 88, 114,
 115, 157, 180, 195, 196, 199, 202, 203,
 209, 230, 266, 267
 Debussy, Claude, 98, 103, 170, 180, 208
 Dediu, Dan, 29, 44, 70, 174, 200, 215, 216,
 217, 263, 264, 267, 270
 Dehmel, Richard, 159
 Delaere, Mark, 264
 Dellatola, Florino, 255
 Dibelius, Ulrich, 47, 201, 263, 264
 Dickinson, Emily, 227
 Diémer, Louis-Joseph, 234
 Dima, Gheorghe, 135, 218, 226
 Dinescu, Mircea, 39, 42
 Dinescu, Violeta, 34, 116, 117, 204, 231,
 240, 271
 Dogaru, Anton, 84, 108, 132, 134, 142,
 148, 173, 267
 Dometian Vlahul, 87
 Donatoni, Franco, 236, 247

Donceanu, Felicia, 136, 139, 142, 159, 231, 271
 Dorati, Antal, 234
 Draga, George, 121, 131, 157, 231, 267
 Draga, Maria Sabina, 81, 270
 Dragea, Emiliu, 126, 267
 Drăgoi, Sabin, 74, 91, 92, 135, 136, 159, 232, 258, 271
 Drăgulescu, Theodor, 127, 128, 267
 Drăgulescu, Oana, 4, 8
 Dressler, Franz Xaver, 218
 Dufay, Guillaume, 77
 Dukas, Paul, 226
 Dumitrescu, Gheorghe, 92, 99, 136, 139, 232, 233, 269, 271
 Dumitrescu, Iancu, 34, 41, 123, 196, 197, 212, 220, 233, 269
 Dumitrescu, Ilinca, 159, 264
 Dumitrescu, Ion, 21, 22, 23, 26, 27, 35, 37, 38, 99, 159, 197, 198, 233, 239, 256, 269
 Dumitrescu, Mariana, 159, 227

E

Ebenbauer, Alfred, 245
 Eisel, Stephan, 11, 73, 263
 Eiscovits, Max, 46, 142
 Eisler, Hanns, 15
 Eliade, Mircea, 32, 132, 203, 224
 Elliot, T.S., 169
 Eluard, Paul, 13
 Eminescu, Mihai, 56, 99, 139, 148, 151, 182, 196, 223, 227, 229, 247, 262, 265
 Enescu, George, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 32, 38, 47, 48, 49, 52, 54, 57, 62, 64, 74, 77, 91, 95, 99, 104, 105, 106, 114, 118, 125, 127, 144, 157, 159, 161, 179, 180, 208, 218, 219, 220, 221, 222, 226, 234, 235, 237, 240, 244, 250, 252, 256, 264, 265
 Eratostene, 164, 165, 166, 178, 207, 258
 Escher, Mauritius Cornelius, 167
 Eschil, 108
 Euripide, 145
 Eustatie, 87

F

Fassbinder, Rainer Werner, 201
 Fauré, Gabriel, 234
 Feldman, Ludovic, 29, 46, 92, 93, 94, 95, 235, 263
 Feldman, Morton, 170
 Ferneyhough, Brian, 262
 Ferrari, Luc, 251

Ferras, Christian, 234
 Fibonacci, Leonardo, 130, 148, 149, 157, 161, 169, 179, 189, 202
 Firca, Clemansa Liliana, 263, 267
 Firca, Gheorghe, 76, 87, 263, 267
 Firca, Patricia, 8, 264
 Firca, Ștefan, 4, 8, 218, 264
 Fischer, Hans Günther, 111
 Forte, A., 60
 Foss, Lucas, 236
 Foster, Lawrence, 234
 Fotino-Negru, Ecaterina, 256
 Fousnaquer, Jacques-Emmanuel, 263
 Franck, César, 152
 Fritsch, Johannes, 227
 Fuchs, Robert, 234
 Fuchs, Theodor, 46

G

Gábor, Jodál, 256
 Gabrieli, Andrea, 119
 Gallon, Noël, 239
 Garaz, Oleg, 125, 211, 267
 Gédalge, André, 234
 Genet, Jean, 201
 Georgescu, Corneliu Dan, 34, 47, 69, 70, 102, 107, 123, 127, 163, 169, 170, 173, 196, 204, 235, 240, 267, 271
 Georgescu, Cosmin, 64, 271
 Georgescu, George, 236
 Georgescu, Lucilia, 40
 Georgescu, Mario, 64, 271
 Georgescu, Remus, 158, 236, 269
 Gerlach, Hannelore, 265
 Gheorghiu-Dej, Gheorghe, 12, 18, 21, 30, 31
 Ghezzi, Dinu, 34, 158, 236
 Giacometti, Alberto, 191, 225
 Giacometti, Alberto, 225
 Gielen, Michael, 234
 Gieseke, Walter, 234
 Giuleanu, Victor, 263
 Glayman, Claude, 263
 Globokar, Vinko, 178
 Glodeanu, Liviu, 34, 51, 99, 121, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 139, 142, 160, 189, 204, 236, 266, 267, 268, 269, 272
 Goethe, Johann Wolfgang, 151, 215, 227
 Goga, Octavian, 159
 Gojowy, Detlef, 48, 74, 264, 265, 272
 Goléa, Antoine, 40
 Golestan, Stan, 21, 49
 Gorki, Maxim, 13, 18
 Grefiens, Vinicius, 136, 139, 142

Greimas, Algirdas Julien, 242
 Grigore, Monica, 8, 85
 Grigoriu, Theodor, 15, 20, 22, 26, 36, 56,
 67, 86, 87, 118, 119, 120, 132, 153, 157,
 237, 263, 265, 268, 269, 270
 Grisey, Gerard, 192
 Gronemeyer, Gisela, 47, 268
 Grönke, Kadja, 117
 Grübel, Rainer, 73
 Guiomar, Michel, 254

H

Haciaturian, Aram, 25, 237, 258
 Haefeli, Anton, 27, 263
 Halbreich, Harry, 192, 197, 220
 Händel, Georg Friedrich, 229
 Hartmann, Carl Amadeus, 153
 Haskill, Clara, 234
 Hasnaş, Irina, 8, 34, 190, 237, 271
 Hellmesberger, Joseph, 234
 Herman, Vasile, 70, 76, 97, 122, 125, 142,
 237, 263, 267, 268
 Hindemith, Paul, 15, 18, 25, 59, 77, 92, 97,
 98, 149, 152, 157, 159, 247, 252
 Hinson, Maurice, 263
 Hoffman, Alfred, 181, 250, 268
 Hofmannsthal, Hugo von, 159
 Hölszky, Adriana, 201, 237
 Honegger, Arthur, 158
 Hrisanide, Alexandru, 27, 33, 179
 Huber, Klaus, 191, 225

I

Iancu, Avram, 34, 40, 123, 125, 197
 Imbert, Maurice, 226
 Ioachimescu, Călin, 34, 45, 193, 194, 195,
 238
 Ionesco, Eugen, 164, 260
 Ioniță, Vasile C, 263
 Iorgulescu, Adrian, 34, 39, 45, 46, 70, 71,
 132, 134, 187, 188, 209, 212, 238, 263,
 265, 268
 Iosif, Ștefan Octavian, 2, 23, 46, 62, 78,
 105, 106, 148
 Istrate, Mircea, 22, 25, 174
 Istratty, Ella, 54, 264
 Ives, Charles, 114, 164

J

Janacek, Leoš, 205, 232
 Jarda, Tudor, 136
 Jarrell, Michael, 250

Jdanov, Andrei, 18
 Jerea, Hilda, 17, 33, 46, 136, 139, 239
 Jongan, Joseph, 226
 Jora, Mihail, 15, 17, 19, 21, 24, 29, 31, 95,
 96, 135, 159, 221, 225, 226, 227, 228,
 231, 232, 233, 235, 237, 239, 240, 241,
 243, 244, 248, 249, 252, 255, 258, 264
 Joyce, 13
 Jung, Carl, 69, 70, 148
 Junger, Erwin, 46

K

Kabasta, Oskar, 228
 Kadosa, Pál, 239
 Kagel, Maurizio, 64, 111, 164, 191, 251
 Kahane, Mariana, 40
 Kamper, Dietmar, 205
 Kaniel, Ernst, 258
 Karkoschka, Erhard, 237
 Kelemen, Milko, 237
 Kientzy, Daniel, 48, 194, 241
 Kiriak, Dumitru Georgescu, 74, 135
 Klein, Yves, 163
 Klenck, Robert, 229, 235
 Klepper, Leon, 24, 46, 221, 236, 250, 258
 Knessl, Lothar, 48, 49, 231, 268
 Koch, Gerhard R., 201
 Köchel, Jürgen, 265
 Kocsis, Zoltan, 255
 Koechlin, Charles, 234
 Kotonski, Włodzimierz, 28
 Kraft, Leo, 236
 Krauze, Zygmunt, 224
 Krehl, Stephan, 239
 Kremer, Gidon, 234
 Kundera, Milan, 12

L

Laurier, Andrée, 203
 Leblé, Christian, 263
 Lerescu, Emil, 139
 Lerescu, Sorin, 34, 41, 191, 240
 Lewin, D., 60
 Ligeti, György, 29, 48, 62, 64, 81, 105,
 111, 126, 170, 205, 227, 251, 270
 Lipatti, Dinu, 234, 239
 Li-Tai-Pe, 84
 Lorca, Federico Garcia, 142
 Lumpe, Vera, 201
 Lupu, Olga, 130, 268
 Lutoslawski, Witold Roman, 34, 126, 187,
 202

M

Machaut, Guillaume de, 82
 Maderna, Bruno, 164
 Mahler, Gustav, 64, 152, 205, 234
 Maiakovski, Vladimir Vladimirovici, 102
 Mandicevski, Eusebie, 243
 Mangoianu, Ștefan, 154, 157, 240, 268
 Manolache, Laura, 112, 162, 167, 179, 269
 Manu, Anca, 97, 268
 Marbe, Angela, 240
 Marbé, Myriam, 22, 25, 26, 33, 39, 47, 56, 70, 73, 83, 84, 94, 96, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 120, 126, 136, 139, 160, 174, 178, 179, 183, 198, 208, 209, 210, 226, 231, 236, 240, 241, 250, 255, 260, 262, 264, 267, 268, 269
 Marinescu, Mihaela, 47, 48, 67, 99, 118, 269, 270
 Marinescu, Ruxandra, 4, 8
 Marquez, Gabriel García, 116
 Marsick, Martin Pierre Joseph, 234
 Martino, David, 60
 Marx, Joseph, 228, 241
 Massenet, Jules, 234
 M fano, Paul, 227
 Mendelsohn, Alfred, 16, 17, 46, 92, 136, 233, 241, 242, 245, 253
 Menuhin, Yehudi, 234
 Messiaen, Olivier, 13, 18, 25, 57, 60, 67, 77, 93, 105, 123, 127, 130, 149, 156, 159, 160, 161, 169, 176, 178, 180, 190, 192, 207, 249, 257
 Messner, Evgheni, 25, 246
 Mețianu, Lucian, 34, 88, 191, 193, 242
 Meyer, Felix, 8, 264
 Meyer-Kalkus, Reinhart, 8
 Michelangelo, Buonarroti, 227
 Mioreanu, Costin, 34, 191, 193, 212, 225, 242, 254
 Mihalovici, Marcel, 21, 49
 Minei, Ioana, 255
 Misievici, Cristian, 123
 Mitrea-Celarianu, Mihai, 33, 191, 193, 212, 242, 243, 269
 Moldovan, Mihai, 34, 121, 127, 128, 130, 131, 132, 139, 142, 154, 156, 159, 160, 189, 204, 243, 265, 266, 268, 269, 272
 Molière, 145
 Mondrian, Piet, 190, 235
 Morgenstern, Christian, 211
 Morris, Robert, 60
 Morton, Brian, 170, 262
 Motte, Dieter de la, 227, 264

Mozart, Wolfgang Amadeus, 105, 114, 146, 147, 164, 168, 194, 203, 208, 209, 216, 246, 254
 Munteanu, Viorel, 34, 87, 88, 243
 Murail, Tristan, 192
 Murgu, Doru, 158, 269
 Murnau, Friedrich Wilhelm, 231
 Musicescu, Florica, 223, 239, 252
 Musicescu, Gavril, 135

N

Nattiez, Jean-Jacques, 55
 Neagu, Mircea, 136
 Negrea, Marțian, 74, 91, 98, 99, 135, 159, 221, 223, 225, 230, 236, 243, 247, 256, 258, 268
 Nemescu, Octavian, 34, 67, 68, 69, 88, 89, 90, 127, 191, 192, 197, 199, 210, 212, 219, 244, 264, 269
 Nichifor, Șerban, 34, 42, 70, 87, 88, 142, 202, 203, 244, 267, 269, 272
 Niculescu, Ștefan, 22, 23, 25, 26, 35, 36, 38, 43, 44, 47, 48, 56, 62, 63, 64, 67, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 90, 105, 106, 107, 111, 120, 126, 136, 139, 159, 160, 161, 163, 173, 174, 178, 191, 195, 198, 205, 208, 210, 220, 221, 230, 237, 238, 244, 245, 250, 251, 255, 259, 264, 267, 269, 270, 271
 Nietzsche, Friedrich, 159
 Noetinger, J rome, 197, 269
 Noica, Constantin, 31, 32, 196, 210
 Nono, Luigi, 13, 182
 Nowka, Dieter, 47, 48, 264

O

Oană-Pop, Rodica, 75, 269
 Ockeghem, Johannes, 119
 Odăgescu-Țuțuianu, Irina, 28, 34, 136, 139, 141, 245, 246, 265
 Oistrach, David, 234
 Olah, Tiberiu, 15, 22, 25, 26, 28, 35, 36, 56, 70, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 111, 114, 120, 121, 126, 139, 142, 160, 174, 178, 179, 198, 208, 210, 218, 220, 224, 235, 238, 240, 242, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 255, 266, 267, 269, 270
 Ondř ek, František, 235
 Orff, Carl, 144, 158
 Oschanitzky, Richard, 46
 Otescu, Ion Nonna, 226

P

Paladi, Radu, 23, 136, 137, 246, 247, 271
 Pann, Anton, 132
 Pantijelew, Grigori, 44
 Pâris, Alain, 248, 262
 Pärt, Arvo, 73, 205
 Pașcanu, Alexandru, 23, 136, 138, 139, 142, 247
 Pătrășcanu, Lucrețiu, 14, 252
 Patterson, Paul, 224
 Păutza, Sabin, 34, 139, 204, 247, 263, 270
 Penderecki, Krzysztof, 34, 112, 158, 191
 Perle, George, 60, 236
 Perlea, Ionel, 14, 247
 Perotinus, 82, 84
 Petculescu, Valentin, 34, 136, 160, 190, 248
 Petecel, Despina, 85, 180, 269
 Petra-Basacopol, Carmen, 123, 157, 159, 248
 Petrescu, Christian Alexandru, 34, 136, 142, 200, 201, 248
 Petrescu, Dinu, 190, 249
 Petrescu, I. D., 84, 228
 Pintilie, Lucian, 108, 109, 271
 Pitagora, 68
 Pitiș, Ana, 255
 Pop, Adrian, 34, 125, 126, 132, 136, 142, 249, 270
 Pop, Dorin, 249
 Popescu-Gopo, Ion, 225
 Popovici, Doru, 22, 25, 53, 56, 70, 76, 77, 87, 99, 132, 136, 142, 159, 249, 263, 269
 Popovici, Fred, 34, 47, 48, 70, 87, 109, 119, 126, 132, 173, 181, 182, 193, 194, 195, 204, 250, 270
 Porumbescu, Ciprian, 18, 135
 Poulenc, Francis, 166
 Powell, Mel, 236
 Prevost, André, 220
 Prigogine, Ilya, 64, 171
 Probst, Dana-Cristina, 44, 210, 213, 214, 215, 250
 Profeta, Laurențiu, 136, 139
 Prokofiev, Serghei, 12, 25
 Proust, Marcel, 13, 170
 Pușkin, Aleksandr, 168

R

Rahmaninov, Serghei, 203
 Rahn, John, 60

Rațiu, Adrian, 22, 25, 56, 85, 121, 142, 160, 174, 180, 181, 212, 250, 267, 268, 269, 270
 Rațiu, Horia, 102
 Ravel, Maurice, 98, 234, 251
 Rădulescu, Alexandru, 222
 Rădulescu, Antigona, 1, 3, 8, 51, 52, 61, 210, 216, 218, 270
 Rădulescu, Horațiu, 34, 192, 212, 250, 265
 Rădulescu, Speranța, 49, 240
 Reger, Max, 239, 247
 Reich, Ilse Maria, 222
 Richter, Paul, 46
 Rilke, Rainer Maria, 215, 227
 Rogalski, Theodor, 19, 99, 221, 222, 251, 256
 Roger-Ducasse, Jean, 234
 Rohmann, Imre, 255
 Rojdestvensky, Gennadi, 234
 Roman, Elly, 46
 Roșu, Michaela, 43, 264, 270
 Rotaru, Doina, 34, 114, 115, 178, 179, 227, 251, 267, 270
 Ruwet, Nicolas, 56

S

Sabbe, Herman, 264
 Saint-Saëns, Camille, 229
 Salieri, Antonio, 168
 Samama, Leo, 205
 Sappho, 227
 Sarasate, Pablo, 164
 Sârbu, Cristina, 156, 159, 190, 271
 Sârbu, Ion D., 31
 Sarchizov, Sergiu, 136, 137, 271
 Sartre, Jean Paul, 13
 Sava, Iosif, 23, 46, 62, 78, 81, 105, 106, 173, 264
 Scarlatti, Domenico, 106
 Schaeffer, Pierre, 242
 Schiller, Friedrich, 151, 152
 Schlandt, Eckart, 222
 Schmidt, Franz, 228, 241, 243
 Schmitt, Florent, 234, 239
 Schneider, Frank, 264
 Schönberg, 13, 15, 60, 94, 105, 166, 182, 191, 208, 252
 Schönberg, Arnold, 153
 Schreker, Franz, 205
 Schubert, Franz, 239
 Schumann, Robert, 132, 239
 Schwarz, Peter, 235
 Schwarzer, Jeremias, 264
 Scurtulescu, Dan, 127, 271

Shupo, Sokol, 48, 271
 Silvestri, Constantin, 15, 16, 17, 19, 24, 25, 236, 252, 256
 Simion, Eugen, 12, 31, 32
 Skriabin, Aleksandr, 60, 160, 164
 Slonimski, Nicolas, 262
 Smântănescu, Dan, 54, 264
 Socor, Matei, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 92, 134, 136, 241, 252, 262
 Șorban, Elena-Maria, 271
 Sorbul, Mihail, 166, 167
 Spătărelu, Vasile, 34, 136, 142, 160, 243, 253
 Stalin, Iosif Vissarionovici, 13, 16, 18, 21, 31, 42
 Stănculescu Vosganian, Mihaela, 213
 Stănculescu-Vosganian, Mihaela, 44, 210, 214, 240, 260, 265
 Steinhardt, Nicolae, 31
 Stern, Isaac, 234
 Stockhausen, Karlheinz, 25, 64, 170, 174, 176, 180, 187, 191, 205, 242, 249, 251, 260, 265
 Stoianov, Carmen, 92, 253, 271
 Stoianov, Petre, 190
 Stokowski, Leopold, 234
 Strauss, Richard, 133, 234
 Stravinski, Igor, 25, 77, 81, 97, 103, 105, 127, 157, 203, 204, 205, 234
 Strobel, Heinrich, 163
 Stroe, Aurel, 22, 25, 26, 35, 36, 38, 39, 47, 56, 64, 65, 66, 67, 84, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 120, 126, 160, 161, 163, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 178, 179, 186, 198, 202, 203, 208, 210, 220, 224, 237, 242, 244, 250, 251, 253, 254, 255, 259, 267, 269, 270, 271
 Szegő, Peter, 125, 126

Ș

Șnitke, Alfred, 48, 163, 164
 Șostakovici, Dmitri, 12, 25, 44, 135, 152, 161, 204
 Șurianu, Horia, 88, 92, 169, 192, 193, 212, 254, 271

T

Tabachnik, Michel, 77
 Takemitsu, Toru, 236
 Tanguy, Eric, 192
 Tănase, Alexandru, 54
 Tănase, Stelian, 12, 265
 Tănăsescu, Andrei, 34, 255

Tartler, Grete, 197, 202, 265
 Tăutu, Cornelia, 202, 255
 Teodoreanu, Nicolae, 44, 210, 213, 255
 Teodorescu-Ciocănea, Livia, 44, 210, 213, 215, 240, 255
 Terenyi, Ede, 33, 46, 87, 88, 256, 266
 Thibaud, Arthur, 234
 Thibaud, Jacques, 250
 Thom, René, 64, 171
 Timaru, Valentin, 125, 126, 256, 271
 Timiș, Vasile, 136, 139, 142, 156, 157, 256, 271
 Toduță, Sigismund, 19, 56, 74, 75, 76, 84, 121, 122, 123, 125, 141, 142, 158, 218, 227, 237, 243, 249, 256, 257, 260, 267, 268, 269
 Türk, Hans-Peter, 125, 126, 142, 267

Ț

Țăranu, Cornel, 22, 25, 26, 33, 56, 123, 124, 125, 131, 142, 144, 160, 189, 210, 227, 249, 257, 258, 265, 266, 267, 268

U

Ungaretti, Giuseppe, 201, 227
 Ursu, Ileana, 99, 145, 148, 159, 183, 271

V

Văcărescu, Ienăchiță, 159
 Vancea, Zeno, 21, 74, 92, 222, 256, 258, 263, 265, 271
 Varèse, Edgard, 62, 126
 Vartolomei, Luminița, 87, 147, 203, 272
 Vârlan, Petre-Marcel, 130, 272
 Vidu, Ion, 135
 Vieru, Anatol, 15, 20, 22, 25, 26, 27, 33, 36, 38, 39, 47, 48, 56, 60, 61, 62, 67, 84, 85, 86, 94, 121, 123, 126, 131, 132, 134, 136, 142, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 172, 173, 174, 178, 179, 190, 198, 205, 206, 207, 210, 219, 231, 236, 240, 241, 248, 250, 253, 255, 256, 258, 259, 260, 265, 266, 267, 269, 270, 272
 Vlad, Marina, 190, 259, 271
 Vlad, Roman, 243, 265
 Vlad, Ulpiu, 34, 121, 179, 183, 184, 186, 187, 212, 259, 265, 270
 Voiculescu, Dan, 34, 125, 126, 136, 142, 160, 189, 260
 Voiculescu, Vasile, 31, 159
 Vulcu, Sorin, 123, 139, 189, 260, 261, 266

W

Wagner, Richard, 14, 81, 132
Webb, Barrie, 48
Webern, Anton, 60, 62, 77, 94, 105, 130,
161, 176, 179, 182
Weiner, Leo, 239
Weingartner, Paul, 234
Wendel, Eugen, 195, 261
Widor, Charles Marie, 229
Wiesel, Elie, 204
Wiesengrund, Theodor, 7, 262
Winkler, Adalbert, 46
Witt, Karsten, 81, 270

Wittstock, Joachim, 126
Wittstock, Wolfgang, 212, 272
Wittstock, Wolfgang, 215
Wood, James, 227

X

Xenakis, Iannis, 62, 64, 77, 169, 170, 191,
193, 200, 224, 225, 251, 254

Z

Zemlinsky, Alexander, 205
Zimmermann, Bernd Alois, 164