

## Avangarda muzicală românească

### (II)

#### Nicolae Brânduş

Mai departe voi dezvolta cele expuse până acum referindu-mă la nume, fapte, idei și creații apărute în muzica românească după anul 1950 și care marchează o revigorare masivă a gândirii și practicii muzicale în cultura noastră, iradiind în bloc în contextul general european.

S-a beneficiat, și este de datoria noastră să o știm, de o politică întru totul benefică de investiții în toate domeniile culturii, în muzică constituindu-se instituții de spectacol și școli de profil în toate zonele țării după modelul sovietic, care sub acest aspect au asigurat fără doar și poate dezvoltarea unor școli și tradiții culturale naționale și zonale de larg interes. Este evident că, în contextul respectiv, cultura reprezenta un mijloc important de propagandă și interesul oficial ce i s-a atribuit se datora mai ales promovării ideologice a unui sistem social-politic. De acest interes oficial și de beneficiile acestei politici s-a profitat în fel și chip. Unii s-au îmbogățit producând „literatură” așa-zis „angajată” (în idealurile comuniste), alții s-au ferit, fiecare cum a putut, să-și murdărească conștiința cu „osanalizarea” sistemului și a corifeilor săi de partid; unii chiar osândindu-se la sărăcie și izolare. Alții nu: și vom găsi suficiente exemple de oameni de cultură de înaltă clasă care au dat „Cezarului” la cote mai înalte, sau mai reduse, ce li se cerea: cultură partinică, de tip nou (!), glorificând „*Visul de aur al omenirii*”, adică comunismul – (includeți și cacofonia). Nici după anii '90, după ce Zidul Berlinului s-a dărâmat, nu mi s-a părut prea ciudat să găsesc în capitala Franței afișe arborând pe toate zidurile sloganuri de acest fel! Totuși, vedeți dumneavoastră, una este mizerii de acest fel pe pereți, într-o lume democratică, și alta într-o dictatură. Și, imparțial ca tot românul, îi înțeleg și pe comuniștii de operetă din Occident, ca și pe cei din Coreea de Nord. Asta e lumea noastră. Drept care mi-a părut de bun augur faptul că o temă precum „bâlciul” a apărut destul de frecvent în muzica contemporană, de la *Petrușka* lui Stravinski și până la forme destul de recente de teatru instrumental... M-aș opri aici.

În contextul cultural la care mă refer (după anii '50) muzica, față de alte arte, a avut poate un statut mai special în raport cu cenzura politică. Drept care a fost necesar să-și asigure o platoșă cât mai rezistentă în fața autorității. Și cum? – prin rezistență culturală, prin adâncirea și ocultarea mesajului, adânc spiritual conținut în majoritatea creațiilor valabile. Prin „abilitatea” de a folosi limba de lemn oficială în a-și prezenta producțiile. Prin permanenta raportare la generațiile de decidenți în cultură – printre care apăreau uneori și inteligențe, prin valul de prostie bine promovată de Partid în funcții politice; un personal selecționat după aceleași binecunoscute criterii staliniste: „Dacă pe undeva printr-o gubernie sau alta apar niște activiști locali care încep să aibă influență în mase prin realizările lor, schimbă-i și pune-i în loc pe cei mai incompetenți (...)” Un model devenit clasic de dominație politică de la Centru.

Evident, nu aici și nu acum voi da exemple pe care oricum le păstrez bine în memorie. Realitatea este că în această perioadă de după anii '50 s-a creat o muzică de larg interes și aceasta în permanentă reacție față de lumea și sistemul impus oficial și față de incompetența culturală agresivă dominantă. Văzând ce se întâmplă azi în societatea (lumea) noastră liberă, mă întreb întrucât *opresiunea* (ideologică) nu este mai productivă în ce privește crearea valorii (autentice) decât orice, la îndemâna oricui, dacă ne uităm în jur și vedem: Manelizarea? Anihilarea simțului critic? Drepturile Omului? Haida, de!...

Dar să revenim la subiectul nostru.

Anii '50 au însemnat în viața noastră muzicală descoperirea clasicilor secolului XX. O acțiune desfășurată consecvent, programatic, atât în București cât și în țară. Anii '50 și mai ales '60 au însemnat o baie de muzică contemporană, prea puțin cunoscută până atunci. S-a dezvoltat o pleiadă de interpreți, dirijori, soliști, formații camerale care au depus o activitate remarcabilă, decenii la rând. Și o școală – de compoziție, mai ales – care s-a format în spiritul european prezent pretutindeni în lume la acea dată. S-a furat muzică contemporană fără nicio restricție de drepturi de autor: iată și un beneficiu al Cortinei de Fier! Era suficient să existe o partitură generală și știmatele se extrăgeau imediat, unele instituții de concert și de creație beneficiind de servicii speciale de copiatură muzicală. Era bine pe atunci ...

Aș continua cu câteva povești.

Perioada anilor '50 reprezenta o izolare aproape completă în ce privește informația culturală internațională. Majoritatea compozitorilor – îndeobște tineri – aveau acces la muzica contemporană în special de la Radio. Unii reușeau chiar să

înregistreze – cu mijloacele rudimentare de pe atunci – unele lucrări. Partituri, cărți de specialitate nu existau. Contacte cu lumea muzicală occidentală, nici atât. Dacă vreunul dintre cei prezenți obțineau – cine știe cum – vreo partitură sau vreo carte de muzică, aceasta circula de la unul la altul până se degrada și se evapora de tot. Era o *foame* de cultură și informație pe care nu am mai regăsit-o niciodată (poate azi o mai fi cum o mai fi, dar nu prea mai sunt informat ...).

În anii '50, mai exact în 1956, am participat, în calitate de pianist, la Concursul de pian de la Geneva, unde am fost trimis împreună cu alți tineri interpreți. Din diurna primită (aproape două săptămâni) am cumpărat un lot de partituri, nicăieri de găsit în țară (Schönberg, Webern, Bartók, Messiaen etc.) și discul cu opera *Wozzeck* de Berg, cartea lui R. Leibowitz despre muzica dodecafonică și altele pe care le-am cărat cu greu prin trenuri și avioane până în țară (izbucnise și Revoluția de la Budapesta).

La vremea aceea se formase un grup de compozitori tineri, studenți la clasele de compoziție din București, care se întruneau periodic la Mihail Andricu acasă și ascultau mai ales muzică de jazz și ce mai primea profesorul din Franța. Erau: Aurel Stroe, Miriam Marbe, Dan Constantinescu, Adrian Rațiu, Doru Popovici, Ștefan Niculescu; uneori Mircea Istrate și alții. Revenind în țară, le-am pus în brațe cam tot ce agonisiseam (nu mai am azi nimic din cele aduse!) și săptămânal ne întâlneam la Stroe acasă și ascultam *Wozzeck* și *Variațiunile pentru pian* de Webern (căram până și pick-up-ul pe care audiam muzica). Discuțiile nu se terminau niciodată și se amânau mereu de la o săptămână la alta.

Eram destul de cunoscut încă de pe atunci prin lucrările în primă audiție pe care le prezentasem în public, de Prokofiev, Bartók, Stravinski. Tot atunci i-am prezentat și *Sonata pentru pian* lui Aurel Stroe în primă audiție. De fapt, toți cei de mai sus citați îmi erau colegi de conservator din aceeași serie, ei la clasele de compoziție, eu la pian. De unde, aș putea spune că am petrecut două generații în școala de muzică, cu cei de mai sus și cu cei pe care i-am întâlnit mai apoi, în anii '60, la cursurile de compoziție. Sunt cei pe care îi cunosc direct și cel mai *direct* aș spune, drept care îi voi evoca în deplină cunoștință de cauză (mulți plecați azi...). Pe atunci Conservatorul se făcea temeinic, cinci ani la secțiile de interpretare, șase ani la compoziție. Nu am fost un student model la niciuna dintre secții; probabil datorită faptului că mă interesa în special ce *nu* se știa decât tot ce știau și unii și alții *prea* bine, astfel încât să doboare toate ștachetele de pe la concursuri ... (Oi fi luat și eu ceva premii și distincții între timp, pe care mai degrabă sunt dispus să le uit).

Aș vrea însă să-l pomenesc pe profesorul meu de compoziție, Marțian Negrea, care mă cunoștea cu ceva vreme înainte de a-i cere consimțământul de a-i urma cursul. După primele întâlniri mi-a spus ceva de neuitat: „D’apoi dragă, când te apuci să scrii o temă cu variațiuni, apoi aia să fie Temă cu Variațiuni; un rondou, apoi acela să fie un Rondou; o sonată, apoi aceea să fie o Sonată. Ce tot vor aștia (cu aluzie la cursul de Teoria Formelor Muzicale de D. Bughici, bine format în școala sovietică) cu Rondo-Sonată și altele?: sau e Rondou, sau e Sonată! Apoi *asta* să faci; ce pui dumneata înăuntru, te privește!” Cred că această lărgime de spirit era greu de găsit, dacă nu de negăsit la alte cursuri de compoziție (clasa M. Jora, de exemplu), unde se urmărea cu precădere calchierea pe stilurile revolute ale istoriei muzicii iar creativitatea personală se punea *altfel*. Nu eu voi emite în acest sens judecăți de valoare. Dar mi-amintesc examenul meu de absolvență al secției de compoziție în care mi-am prezentat un *Concert pentru pian și orchestră*. La pianul solist eram eu (o scriitură infernal de grea – specialitate personală!) și la „reducția de orchestră” (pian II) doi colegi: Mihai Mitrea-Celarianu și Gheorghe Costinescu, primul într-o criză acută de oreion și umflat zdravăn la gât. Colegii care urmăreau „spectacolul” din geamul despărțitor al studio-ului de înregistrări au remarcat că M. Jora (care avea un picior de lemn) voia să se tot ridice de vreo câteva ori de pe scaun și să plece, iar Alfred Mendelsohn îl tot trăgea înapoi; o forfoță întregă în comisie (din care, din păcate, lipsea profesorul meu, fiind în spital), al cărei deznodământ a fost faptul că prof. V. Giuleanu, pe atunci decan, m-a convocat separat în biroul său și mi-a spus cu tot duhul blândeții că lucrarea nu poate fi considerată „de școală” și că până în toamnă să scriu altceva, ca să pot absolvi Conservatorul. Ceea ce am și făcut, scriind *Balada lui Pinteza Viteazul*, pe care și azi o îndrăgesc – și cu care am terminat cu brio (nota 10). Fleacuri, desigur! Dar din ele se consumă orice biografie, zi de zi...

Îmi amintesc din întâlnirile de la Aurel Stroe alături de comentariile strălucite privindu-i pe „clasicii” Bartók, Prokofiev, Stravinski, Messiaen, dezvăluirile și, de fapt, „lecțiile” privind cea de-a doua Școală Vieneză: Schönberg, Berg, Webern și tot ceea ce se leagă de noile baze ale muzicii puse în ordine de această orientare estetică. Era un început de cunoaștere pentru toți cei de față, fiecare dezvoltându-se apoi în propria sa lume. Imediat în săptămâna următoare primei întâlniri dedicate dodecafonișmului serial Doru Popovici s-a și prezentat cu lucrarea *Trei cântece de supliciu* pentru pian (pe care mi le-a și dedicat), considerată mai apoi (tot de preopinent) ca „prima lucrare dodecafonică din literatura românească”. Pe atunci nu-l știam pe Matei Socor decât ca un vajnic

corifeu al „realismului socialist” (din păcate, zic) și nimeni nu auzise de *Sonata* sa pentru pian, scrisă în anii interbelici. Nu toți apreciau la fel noua piesă a lui Doru Popovici. Dan Constantinescu, după audiere, cu umorul său de o unică finețe zicea că e un „supliciu inutil” (!). (Așa-i între colegi)... Fapt este că această tehnică componistică a câștigat treptat teren în producția de *Muzică Nouă* (sic!) românească și majoritatea compozitorilor din perioada anilor ce au urmat au abordat-o în mod divers. Marele avantaj al acesteia era extrema sa simplitate și claritate – totodată un imens pericol ducând spre facilitate și supraproducție lărgită (inutil). Ceea ce s-a și întâmplat în muzica europeană. Anii ce au urmat au dus spre *serialismul integral* și spre *modalismul complementar-cromatic*, fiecare cu accepțiunile și rigorile incluse. Cazul *Webern*, un drum închis, autoreferențial (auto-suficient) a fost repus circuitului componistic prin lucrările lui P. Boulez *Le marteau sans maître* și *Improvisations sur Mallarmé*, care au fost punctul zero de impuls pentru o întreagă orientare componistică. Sunt câteva puncte de reper prin care se poate bine circula și prin producția componistică românească a perioadei la care mă refer și pe care nici nu mă gândesc să o epuizez. Aveți astăzi la dispoziție partituri, înregistrări, studii de specialitate, dicționare și lexicoane unde puteți descoperi tot ce vreți. Eu mă rezum la fapte direct petrecute. Realitatea este că în creația fiecăruia dintre compozitorii citați sau nu, se întrepătrund orientări, metode și opțiuni creatoare multiple. Voi lua fiecare caz în parte.

**Aurel Stroe** a debutat în stil neo-clasic, confirmat pentru prima dată, sub directă influență Bartók-Messiaen în *Sonata Nr. 1 pentru pian* la care m-am referit. A continuat aplicând în compoziție diferite modele matematice, de la ideologia numărului de aur (Fibonacci) la tehnica stocastică de control al hazardului (Xenakis). Din perioada respectivă fac parte lucrări importante, precum ciclul *Laude, Canto* (clase de compoziții), lucrările *Monumentum, Arcade, Concertul pentru pian, percuție și alămuri*. Abordează după anii '70 muzica spectrală (*Grădina Structurilor, Concertul pentru clarinet și orchestră*). În muzica sa de operă (ciclul *Orestia*) își fundamentează „morfogenetic” estetica pe Teoria Catastrofelor (René Thom), iar în ultima perioadă dezvoltă sisteme netemperate de acordaj inspirându-se din tradițiile extrem orientale (vezi și Alain Daniélou). Pare destul de prezumpțios a-i defini creația altfel decât printr-o prezență activă în contextul intelectual general al perioadei în care s-a afirmat și prin beneficiul pe care o informație culturală extinsă în multiple domenii i le-a dăruit. Este vorba de o întrepătrundere, de cele mai multe ori imprezibilă în producția sa de partitură, de surse diferite, adesea ireconciliabile, transformate în imagine-sunet, în idei *pur* muzicale:

lucru care l-ar putea distinge cu claritate în vremea sa. Personajul era mai mult decât orice, o „teorie” în perpetuă mișcare. Prietenii săi din prima tinerețe povesteau că, trimis fiind cu automobilul familiei la petreceri, își petrecea timpul nu în compania lor, ci în mașină, citind... Asta a și făcut o viață întreagă, în timp ce alții își pierdeau (pierdeau?) timpul cu tot felul de altele. A așteptat și a căutat tot timpul ca *miracolul* să i se înfăptuiască. În ultimii ani din viață și l-a căutat în străinătate. A susținut chiar că, de fapt, muzica sa nu se leagă de tradiția românească ci... Și-a dorit o recunoaștere unanimă pe care a și obținut-o în parte. În mare parte evident nu, și nu din lipsa capacităților personale, ci din cea a indiferenței endemice a lumii (contemporane). Și nu este un caz izolat decât, poate, în concepția sa. Știm cu toții că nu numai Natura, ci și Cultura (dihotomie care mi s-a părut întotdeauna forțată) sunt risipitoare! Câte capodopere scrise și nescrise zac în cel mai mare Muzeu al Umanității: *Muzeul Uitării*...?

Oricum, Aurel Stroe rămâne un șef de școală în componistica românească. A predat câteva zeci de ani în UNMB. Personalitatea sa, după cum se spunea, se imprima în așa măsură studenților încât mai toți deveneau treptat „stocasticieni”... A fost inevitabil o direcție care a devenit o *mentalitate* în muzica românească a acestor ani (1960-1980). Îl citez din nou pe profesorul meu, Marțian Negrea (cu care și Aurel Stroe a luat în tinerețe lecții de armonie) care, ascultându-i lucrarea unui student (nu vă spun care), devenit mai apoi un compozitor important, zicea: „D’apoi în asta sunt lucruri care *sună*; și altele care nu *sună*. Dar mie muzica asta nu-mi place. Bună ziua!”.

În partiturile unora și altora, întocmite după cele mai stricte rigori componistice, descoperim și una și alta (fără să ne referim la **terțul inclus**). În cazul fericit al unei producții de partitură realizată conform unui model structural predefinit, riguros conceput și aplicat, ceva sună sau nu. Ne aflăm aici în centrul hibeii conținută în aserțiunea (matematică) a lui Evariste Galois privind substituția ideii prin calcul. Chestiunea este unde și întrucât calculul include sau nu proporția optimă dintre informație și redundanță în elaborarea limbajului artistic. Avem de a face cu indeterminări prea brutal abandonate în muzica structuralistă (gen proxim al speciei stocastice) în afara „calculului” formării operei artistice care poate produce și extaz, și oroare (după „noroc”, intuiție, talent, viziune etc., lăsate de obicei de izbeliște...). Ceea ce la câte unii *sună*, sună în afara, uneori în pofida metodei de compoziție. La Aurel Stroe, uneori muzica sa *sună*, alteori **nu**. Iar dacă muzica sa nu *sună* (vezi de ex. *Orestia I*) ea nu prea poate fi împodobită cu teorii dintre cele mai fermecătoare despre „catastrofe”, impecabil formulate matematic, care astfel nu-și găsesc locul potrivit în sfera limbajului muzical (altă sursă ontologică).

Mi s-a părut cel puțin ciudată o aserțiune a unui distins coleg (nu vă spun cine), care în Revista *Muzica*, serie nouă, susținea că A. Stroe creează o nouă *muzicalitate* (!!). Este ca povestea cu oul și găina! Muzicalitatea este un dar, este dată, este **inee!** Restul este **stil** (și atât!). Aș reveni: la Tiberiu Olah *totul* sună! Pe o bază la fel de riguroasă, chiar dacă nu ultra împănată cu aluzii culturale de tot felul... De ce?: aici este vorba despre *geniul muzical*, ceva despre care nu ne propunem a discuta în întâlnirile noastre privind Avangarda Muzicală în România. De la idee (cultural-artistică) și până la punerea în operă (muzicală) sunt meandre, capcane, straturi peste straturi și niveluri – știute și neștiute – prin care se trece și care se petrec dincolo de orice „literatură”. Sau nu.

**Dan Constantinescu**, un spirit de înaltă cuprindere intelectuală, s-a remarcat în creația sa, abundentă în toate genurile, mai puțin cea scenică și electronică, printr-o anume marcă, întru totul personală, de calitate, ce-i sunt caracteristice, în pofida oricărei rigori omologabile de ordin doctrinar. A abordat în lucrările sale orchestrale și camerale atât tehnica serial-dodecafonică precum și elemente riguros structurate de „aleatorism”. Este asociat adesea, în contextul generației sale, cu colegul său **Adrian Rațiu**, cu care împărtășește o serie de calități majore, atât sub aspectul unei pregătiri culturale și muzicale de excepție, cât și umane, în ce privește o prezență atentă și permanent vie, de neînlocuit, în tot ceea ce viața noastră muzicală a scos la iveală în aceste decenii. Muzica amândurora este crescută pe coordonate similare ale perioadei respective – serialism, modalism cromatic, aleatorism controlat – la Adrian Rațiu, după cum personal mi-a declarat, evitând total expresionismul, în vogă mai ales în spațiul germanic (pe care am avut posibilitatea să-l frecventăm cu ocazia Cursurilor de Vară de la Darmstadt, în anii '70). Dan Constantinescu a preferat casa bunicii sale de la Pucioasa, unde se retrăgea întotdeauna în vacanțe, fiind o prezență de marcă a urbei, și azi vie. (Cândva în anii '50, când compozitorul ceh Aloys Haba venise în România să-și prezinte claviaturile pianului cu șesimi de ton, spunea că-i amintește de „acordajul pianului de la casa bunicii sale”...).

Aș menționa că la Darmstadt au fost invitați la toate edițiile din anii '70 serii întregi de compozitori români. Tot ceea ce era considerat „experiment” – cu sau fără ghilimele – în acea perioadă (după părerea mea destul de academizantă și golită de interesul creativ de altă dată) apărea mai mult sau mai puțin condensat în expunerile teoretice și diluat în concertele susținute. Circula pe toate coridoarele Institutului o faună internațională de cea mai mare diversitate, cu exponate pe măsură. Îmi amintesc că la una dintre ediții a apărut, fiind într-o călătorie în Germania, și profesorul Tudor Ciortea care, în urma

unor audieri de ceva lucrări prezentate, a pus câteva întrebări la care i s-a răspuns – cu stupoare din partea celor implicați! – pe măsura fleacurilor audiate. Prin capacitatea și complexitatea culturii muzicale pe care Maestrul o deținea, acesta era capabil să demonteze (în limba germană, evident!) orice „găselniță” (avangardistă) cu care se împăunau atâția nechemăți de prin gloata gesticulantă de la Büchner Schule... Rar, printre toți cei implicați în Cursurile de Vară de la Darmstadt am întâlnit persoane și am auzit (văzut) ceva cu adevărat semnificativ, apt a-mi rămâne în memorie. Evident, prezența unor maeștri precum frații Kontarski, Christoph Caskel, Ligeti, Xenakis, Globokar, Kagel, Lachenmann, Maderna; poate nu atât Stockhausen, care nu a mai revenit la Darmstadt în anii '70 după ce nu a fost îndeajuns de „adulat” la una din primele ediții... Asta e viața: uneori interesul general se epuizează repede; mai subzistă ici și colo unele scurte zvâcniri, câte odată.

Prezența compozitorilor Dan Constantinescu și Adrian Rațiu în viața muzicală românească a perioadei la care mă refer a fost de neînlocuit, atât prin consistența muzicală a propriei creații, cât și prin activitatea excepțională depusă în calitate de teoreticieni și profesori în UNMB. Cursurile de compoziție și de analiză stilistico-muzicală pe care le-au susținut s-au plasat la cel mai înalt nivel teoretic și au format generații peste generații de tineri, deveniți la rândul lor maeștri. În cartea Valentinei Sandu-Dediu despre Dan Constantinescu și cea despre Muzica Românească între 1944-2000 sunt consemnate date importante legate de opera ambilor compozitori. Din nefericire, amândoi au avut un sfârșit tragic, bătuiți de boală și neputințe pe care nu le meritau, oricum...

M-aș referi în cele ce urmează la un alt caz al unui compozitor care, la scurt timp după ce s-a afirmat în mod strălucit în generația sa, a rămas suspendat și a dispărut inițial din viața artistică și, mai apoi, din lume: discret, fără nici un semn de bun-rămas. Este vorba despre **Mircea Istrate**. A debutat în anii '50 ca un excelent pianist și compozitor, a suferit un accident la mână, din care cauză nu a mai putut cânta. A avut probleme de familie și în ultimii ani de viață (destul de mulți) a dispărut din societate. Mergea deseori la pescuit (din ce mai aflam despre el) și nu mai scria nimic. Mircea Istrate rămâne în istoria muzicii românești printr-o *Muzică stereofonică pentru două orchestre de coarde*, două *Sonate pentru flaut*, respectiv *oboi, și pian* și mai ales prin lucrarea *Evenimente I, II, III* pentru o formație instrumentală și șase imprimări magnetice a muzicii din concert, de fiecare dată cu dublarea vitezei, până când totul se pierde în ultrasunet... O idee cu adevărat unică în peisajul „modernismului radical” al momentului.



Despre **Tiberiu Olah** nu ar fi multe de spus în afară de ce se știe îndeobște. Un talent muzical unic, întreaga sa muzică strălucește prin sunet și idee; tot ceea ce atinge și folosește: sunet, zgomot, citat, orice, totul la Tiberiu Olah *cântă*. Nu-l *înțelegi* studiindu-i partitura, ci îl *cunoști* ascultându-l. Fondul ancestral ardelenesc de care dă seamă în tot ceea ce ne-a dăruit își capătă în muzica sa o realizare exemplară, în care toate sursele etnice își găsesc, ca și în opera lui Bartók, o îngemănare extraordinară. S-ar putea afirma că muzica transilvană, română, maghiară, germană etc. a depășit treptat, prin creația unor descendenți de frunte (Ligeti, Kurtag-senior, Olah, Țăranu) tutela bartokiană irezistibilă evoluând stilistic în zone creative noi. De aceeași tutelă s-au eliberat și alți compozitori, unii continuându-și activitatea în același mediu transilvan, alții „emigrând” în Capitală cu tot bagajul agonisit de peste munți. În „vechiul regat”, influența enesciană și, mai vag, cea a unor contemporani ai Maestrului precum Silvestri, Paul Constantinescu, Jora, Andricu, se afirma prin căutări și tatonări stilistice diverse, din care uneori răzbăteau și „iluminări” folclorice și bizantine. Enescu a fost bine înțeles abia după anii '50, când moștenirea sa spirituală a fost amplu studiată de generația la care mă refer aici. Îmi amintesc că, aflându-mă prin anii '80 la Budapesta ca să asist la un Festival de Muzică Nouă m-am simțit, ascultând muzica maghiară prezentată (excelent, fără îndoială!) ca într-o provincie muzicală a Clujului!... Nici acum nu m-am prea dumirit pe unde era Centrul: la Cluj? La Budapesta?

Este clar că simbioza esențială care s-a petrecut în muzica contemporană românească după anii '50 s-a produs mai ales prin contactul nemijlocit al tradițiilor Enescu-Bartok, realizat exemplar atât sub aspectul prezențelor creatoare, cât și al interesului general bine asigurat sub aspect organizatoric de susținutele contacte dintre centrele culturale din țară și, mai târziu, după anii '60, din străinătate. Această „fuziune” se remarcă mai ales în creația lui **Cornel Țăranu**, despre care cu greu s-ar putea afirma că este un reprezentant tipic de ceea ce se consideră în general a fi *Școala Clujeană*: adică formată în spiritul de înaltă autoritate a profesorului **Sigismund Toduță**, după chipul și asemănarea acestuia: un **Maestru absolut**, fără îndoială. Cornel Țăranu, un spirit versatil, pretutindeni peste tot locul, în același timp și totodată, în pofida timpului și a vremilor tot schimbătoare, a rămas același, în aceeași ambianță muzical-cromatică-modală împodobită și împovărată (de multe ori) cu aceleași inevitabile ticuri stilistice. Rămâne reprezentantul tipic cel mai atipic al Școlii muzicale clujene. În întreaga sa activitate creatoare și-a răscumpărat cu prisosință libertatea de a nu se elibera nicicum de propriile sale predilecții. Rămâne totuși în vigoare chestiunea *Nivelelor de Realitate*

la care problema acestei unități unificatoare își are locul. (Dar intrăm astfel în alte domenii axiologice și epistemologice, despre care nu vom discuta aici...). Avem de a face cu figura unui artist extrem de concludent, plasat între două moșteniri culturale de egală – și total opusă – consistență stilistică, marcă a unor lumi paralele printre care s-a vagabondat fără sfârșit în cultura muzicală românească (aș zice, a României). În acest context, creația lui Cornel Țăranu reprezintă o valoroasă mărturie de competență.

Mă voi referi la **Miriam Marbe**, o mare *Doamnă a Muzicii*. Anatol Vieru afirma că este **un compozitor** (fără nicio conotație misogină, evident). S-a afirmat în România, în Olanda, în Germania și mai știu eu pe unde, pretutindeni unde prezența ei caldă, de o rară distincție, însuflețea întreaga ambianță: colegi, studenți, prieteni, lumea... A fost prezentă în primul stal în tot ceea ce în muzica nouă din România se petrecea mai semnificativ. Provenea dintr-o familie care i-a asigurat o educație generală și muzicală de excepție, mama sa, Angela Marbe, fiind o muziciană bine-cunoscută în lumea culturală și tatăl ei fiind un medic celebru. Din clasa ei de compoziție s-a afirmat o serie excepțională de fete (azi compozitoare de prestigiu!) pe care nu le menționez aici, deoarece se vor ocupa alții de această treabă. Rămân în urma ei câteva capodopere: *Ritual despre setea pământului*, *Oratoriul* despre „*albastrul de Voroneț*” (cred că așa-i zice) și câte altele... Sunt puncte de reper în literatura muzicală românească. Căutați-le spre a vă convinge! Noutatea și consistența creativă cultural se descoperă întotdeauna *înăuntrul* fenomenului promulgat. Mai avem azi un *Discurs* (fie și îmbunătățit) *despre METODĂ?* ...Bietul Descartes... Miriam Marbe și-a dedicat întreaga viață, trecând prin multe și grele încercări, atât familiale (despre care și azi mă îngrozesc, amintindu-mi), cât și legate de cei din jur. L-a asistat ca o adevărată călugăriță pe Dan Constantinescu, până la dispariție. A trecut în eternitate lăsându-ne o substanțială moștenire de cultură, talent și adevăr. Sunt privilegiați cei care au cunoscut-o.

O prezență de neînlocuit în generația sa este, indubitabil, **Doru Popovici**. Activ în tot ceea ce privește opinie în orice: muzică, critică literară, beletristică, poezie, atitudine civică, politică de tot felul. Și-a desfășurat mai toată viața în Radio, de unde a păstorit zeci de ani unele dintre cele mai benefice inițiative de promovare a muzicii celor mai tinere generații de creatori, interpreți, gânditori aspra fenomenului artistic. Un temperament contradictoriu, capabil de cele mai curajoase luări de poziții (oficiale și antioficiale), toate în slujba unor convingeri esențiale ce l-au bântuit (la fel de contradictoriu) o viață întregă și cărora le-a dat glas fără rezerve (uneori cu toate riscurile). Am spus cândva că dacă nu am fi avut în muzica românească un

Doru Popovici, *ar fi trebuit să fie inventat...* Dotat cu o autentică generozitate, în afara oricărei urme de invidie și blam, Doru Popovici saluta cu entuziasm tot ce apărea nou (și vechi) în lumea noastră muzicală și nu arareori era cel dintâi care atrăgea atenția asupra unor autentice talente, promovându-le în viața publică. O atitudine creștinească, poate, de unde și afirmarea sa în creație printr-o sinteză de reală valoare între muzica bizantină, dodecafonică și modal-cromatică. A cultivat mai ales ceea ce nu odată afirma: o anume *eufonie* în muzica sa. Despre *Domnișoara Hus* (cantată pe versurile lui Ion Barbu), o lucrare pe care am scris-o în anii '70, spunea că realizează o „eufonie balcanică”. (Evident, aș putea spune, și cu totul altfel decât ceea ce s-a răspândit mai apoi în practica artistică sub titlul de *muzica spectrală*).

I-am lăsat mai la urmă pe doi mari compozitori, teoreticieni și profesori, **Ștefan Niculescu** și **Anatol Vieru**. Pentru ceea ce reprezintă o anume universalitate în ce privește practica și gândirea despre muzica contemporană, ambii se afirmă în mod exemplar pe o anume direcție fundamentală. Dotați cu o cultură generală și muzicală de excepție (Ștefan Niculescu beneficiind și de o pregătire științifică-tehnologică de specialitate în cadrul Politehnicii), cercetările lor se îndreaptă asupra unei fundamentări logico-matematice a gândirii modale și asupra unei abordări teoretice exhaustive a elementelor de sintaxă muzicală.

Ștefan Niculescu, pornind de la cercetările sale privind *heterofonia*, cu precădere în muzica lui George Enescu, cercetări întreprinse în cadrul Academiei Române, își extinde zona investigațiilor în aria generală a coordonatelor ce definesc limbajul muzical, ceea ce va duce spre elaborarea unei teorii generale și larg cuprinzătoare privind aspectul formativ al operei muzicale. Sistemul propus beneficiază de aceleași calități majore ale gândirii seriale (dodecafonică), și anume simplitatea, claritatea și indefinita aplicabilitate creativă liberă în ce privește formarea discursului muzical: principii fundamentate de *ordine*. De aceea pare oarecum inevitabil faptul că, așa cum bârfeau gurile rele, toți studenții săi deveneau treptat „heterofoniști”... (ca și „stocasticienii” de la Aurel Stroe...). Despre Niculescu se mai spunea (mai ales pe la începutul carierei sale) că înainte de a se apuca să scrie o lucrare studia întreaga literatură de gen (!).

Anatol Vieru s-a format, ca și Tiberiu Olah, în școala sovietică la Moscova, unde a beneficiat de profesori de înaltă competență și s-a afirmat totodată cu o pleiadă de larg interes de compozitori din mediul respectiv: Volkonski, Denisov, Sidelnikov și alții... Ca și Niculescu, a străbătut zone, mai bine zis, opțiuni, *accente* diferite stilistice în

creație. Nu am îmbrățișat niciodată ideea „migrației” printre stiluri. Nicidecum! S-ar putea eventual vorbi despre așa ceva dacă, într-un sens total restrictiv, limitativ, ne-am referi la modul de întocmire al unui text (partitură) muzical(ă). Nu la acest nivel (de Realitate) se judecă opera muzicală: instituită, evident, de compozitor (pe care un maestru de cor îl definea ca tov. „responsabil cu partitura!”). S-ar putea spune, tot la acest nivel, că așa și este, după cum un pianist susținea că, orice s-ar spune, la pian se cânta tot cu degetele!... Drept care am considerat că, de cele mai multe ori, enorma literatură privind semiotica textului muzical privește aspectul *superficial* al formării acestuia, un „joc cu mărgelele de sticlă”(vezi Hermann Hesse). Altundeva se judecă și se *înțelege* stilul și opera muzicală: dar nu acesta este subiectul nostru aici și acum. Impulsul esențial creator-formativ, *dezvăluitor*, în esență, în opera muzicală, se judecă stilistic conform altor rigori – artistice, științifice, filosofice – care nu știu în ce măsură au fost abordate ca obiect (metodă) de cercetare: *inter-, poli-, trans-, etc.* disciplinar, în cultura noastră muzicologică. Deh!...

Ca și cu modalismul lui Anatol Vieru studiat cu strălucire de autor: un joc al permutărilor de obiecte asemenea în spațiul muzical omogen temperat al frecvențelor. Am afirmat adesea că nimic din studiul, chiar exhaustiv – la acest nivel – al punerii de problemă nu ne vorbește (convinge) despre *ethosul*, rezultată a unora față de altele dintre structurile modale puse în joc. Joc, da! Impecabil! Dar?... Multă cerneală s-a risipit în acești ani scurși în jocuri și gratuități de tot felul, care raportate la un joc de șah – de exemplu – apar infantile. Și, mai ales, în raport cu zone suprapuse (incluse) de adâncime ale comunicării muzicale lăsate în afară... S-ar putea totuși afirma că în actualul nou mileniu câte ceva în plus s-a mai deslușit odată cu proliferarea cercetărilor hermeneutice și transdisciplinare.

Ceea ce mi se pare semnificativ este că studenții lui A. Vieru se dezvoltau în toate direcțiile în mod liber și fără a se ancora estetic în altceva decât în propriile opțiuni. Nu aș putea să mă pronunț pentru care tip de pedagog aș opta, fiind vorba despre cazuri de înaltă competență intelectuală și artistică, privindu-i pe toți cei care au format generații peste generații de învățăcei. Realitatea este că acei compozitori care le-au urmat în generația apărută după anii '60 (născuți între 1935-1945) au primit sintetic, compact, o educație muzicală de excepție, ceea ce le-a deschis în deplinătate a libertății drum în zone încă nedefrișate ale opțiunilor creatoare. Am constatat că generațiile se cam succed și apar din 10 în 10 ani. (Ce este între nu prea contează: puteți constata și singuri...). Voi prezenta în următoarea întâlnire și această nouă serie de compozitori.

Ceea ce în opera lui Vieru se instituie cu un plus de relevanță în contextul generației sale este o anume propensiune satirică către spectacolul muzical. A scris opere (de cameră) și adaptări după schițele lui Caragiale de o savoare unică. Este vorba despre acel *umor*, dat autentic inițial, imposibil de „realizat prin calcul” (adică de mimat fără har). Ceea ce Vieru vrea să facă, reușește incontestabil, ca un adevărat *Homo faber* care își deține fără greș toate resursele. Nu greșește (cu excepția, poate, a unor pretențioase lucrări din ultima perioadă, cu citate preluate de pe ici și colo). Aș fi preferat să greșească altfel: uneori o greșeală existențială, fundamentală, rezistă cultural ca un motto cu bătaie lungă, arhetipal, de ce nu ar trebui să fie. Nu este cazul lui Vieru, nici dacă ne-am referi la prima sa tinerețe: ca și Cornel Țăranu, amândoi sunt născuți în Zodia Gemenilor...

Niculescu se exprimă cu un surplus evident de *gravitate*. Apelul la ancestral – fie cultural, fie religios – îi înnobilează fiecare gest muzical, fiecare sintagmă clădită pe acel hieratic *sunet lung* generator de lumi statice în devenire, fără sfârșit. *Isoanele* sale, ca și *Aforismele după Heraclit*, se constituie în pietre de hotar în muzica românească din perioada post-belică. Iar îndreptarul său privind sintaxa muzicală cuprinde cam tot ce trebuie.

Mă voi opri aici în evocarea acestei generații care a inițiat o cotitură radicală în cultura noastră muzicală. Voi putea fi acuzat de multe omisiuni și altele... Desigur, fiecare are dreptatea lui, după cum se știe. Sau, altfel zis, toată lumea are dreptate. Așa mi-a spus cam tot în perioada la care mă refer un muzicolog demn de toată stima, **Vasile Tomescu**, care a îndeplinit zeci de ani diferite funcții politice în UCMR. A fost totodată și o salvare a ce se mai putea salva în breaslă din exigențele politice venite de sus. Cum? – prin verb și luare de cuvânt! După o oră și mai bine de zise prin ședințe, nici acum nu-mi mai pot imagina cum, se adormea copios și tovarășii veniți de la Partid erau atât de aburiți încât uitau până și de ce veniseră să ne mai „îndoctrineze”... Vasile Tomescu a fost un om bun, care s-a ferit cât a putut de excesele, fie politice, fie mafiotice, ale celor de pe acolo... Merită să-i transmitem numai gânduri bune.