

RECENZII

Muzica simfonică românească

Carmen Stoianov

*...așteaptă să fie descoperită, explorată, cercetată
și, mai ales, cântată...*



Recenzia de față pornește de la o viziune esențială asupra patrimoniului muzical românesc, astfel că voi cita, încă o dată, titlul: *...așteaptă să fie descoperită, explorată, cercetată și, mai ales, cântată...* Aceste 10 cuvinte, atât de inspirate, motivante și adevărate nu-mi aparțin; ele reprezintă, în fapt, adevărata misiune centrală a demersului muzicologic pe care îl voi prezenta, pliat misiunii muzicologiei românești actuale și în perspectivă. Eu doar le subliniez importanța, motiv pentru care le-am decupat din textul „chapeau” *Despre RASM*, pe un link - „mamă”:

<https://rama.org.ro/despre-rasm/>. Așadar, înainte de a aborda volumul *Muzica simfonică românească între 1950-2020* (RASM), o scurtă incursiune istorică este necesară pentru a evidenția contextul. Până

când voi reveni la RASM, vă rog să-mi permiteți o divagație – privirea istorică o cere!

Cât adevăr conțin cele citate, câtă speranță și, în plus (doar pentru a parafraza!), câtă nevoie de cunoaștere – mai ales din partea generațiilor de tineri de astăzi și de mâine –, generații cărora suntem datori să le indicăm direcția clară în care să privească și unde să caute, dacă vor să-și afle rădăcinile! În ce privește generația mea – cei născuți chiar în anul sau în preajma anului 1950 – pot spune că avem privilegiul ca, pe o bună perioadă de timp să fi fost și să fim „contemporani” (și martori de năzuințe) cu ceea ce, pentru alții – cei mai tineri – ar reprezenta doar pagini de istorie – în parte istorie predată, învățată... dar, oare, și asimilată?!? În context românesc (indiferent de domeniul fundamental: domeniu, ramură artistică, segment de viață socială... iar specific, în muzică – gen / subgen), anii '50 marchează un punct de reper al „noilor zări / începuturi”... în speță, restrângând diafragma obiectivului – ale muzicii noastre. S-a demonstrat deja beneficiitatea conjugării, pe date de proiect, a forțelor de cercetare ale prestigioasei instituții universitare bucureștene la care ne raportăm noi, muzicienii (nu doar cei formați sau activând aici): UNMB cu CNFIS.

La începutul acestor rânduri am citat din RASM și voi explica imediat ce ascunde acronimul. Dar, ca să fie clar, important este nu atât acest acronim în sine, cât șiragul altora asemenea lui în a cărui logică se înscrie căci, așa cum știți deja, nu este primul; are parte de o „preludiere” dublă: RAMA (2021), RAC (2022) și o continuare: deocamdată RAICM, totul subsumat generoasei idei cuprinse în aceste acronime spectaculos semnificative prin rezultatul deja vizibil: proiectul-inițiativă universitară. Începută în 2021 cu RAMA, seria de proiecte („zarea Preludiului”) a continuat cu RAC (2022) și, cel mai recent, cu RASM (2023); această nouă deschidere de cortină conține semnături sonore de majoră importanță, totul concretizat în remarcabile studii de muzicologie și nu numai... De fapt, exact acest orizont lăsat deschis, în așteptare, reprezintă fibra proiectului, o fibră de esență evaluatorie, depășind oglindirea muzicologic-componistică, implicând editarea unor lucrări-etalon care nu fuseseră oferite încă spre cercetare-evaluare celor interesați dar și a studiilor ce definesc esența creativ-creatoare a personalităților incluse în acel arc temporal-estetic ce cuprinde „generația de aur”. Și, așa, în plan editorial s-a ajuns la acel

prim volum, recenzat deja în paginile revistei Muzica: *Generația de aur a avangardei muzicale românești*. E adevărat – este istorie dar să nu neglijăm că, poate, și această istorie își are „istoria” ei, identificată de mine ca posibilă în volumul Valentinei Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1950-2000* (Editura Muzicală, 2002), lucrare ce investighează – este adevărat, din perspectivă subiectivă, evoluția creației noastre în a doua jumătate a secolului al XX; cu toate acestea, rămâne punctul de vedere avizat și argumentat al unui muzicolog profund cunoscător / trăitor în mare parte al perioadei cercetate. Desigur, rădăcinile sunt multiple și le putem identifica într-o pluralitate de planuri ce trădează tot atâtea perspective, în studii sau volume din care răzbat valoroase contribuții privind direcțiile componisticii noastre în a doua jumătate a secolului trecut – vezi *Noi istorii ale muzicilor românești*, volumele coordonate de Valentina Sandu-Dediu și Nicoae Gheorghiță. Revenind la *Generație*, volumul nu doar îmi apare, ci chiar este și un prim pas, lui adăugându-i-se, un an mai târziu, printr-o altă deschidere, proiectul derulat de același binom UNMB și CNFIS prin același *Fond de Dezvoltare Instituțională*. De aici au rezultat nu doar un volum cu studii muzicologice de substanță cât, mai ales, un valoros instrument de lucru: *Arhiva Română a Concertelor pentru solist / soliști și orchestră* (RAC), lucrare și ea recenzată în paginile aceleiași reviste; astfel, printr-o primă listă dublă (creatori-creații) s-a început defrișarea domeniului. În primă instanță, mobilul avut în vedere a însemnat catalogarea unui corp important de lucrări autohtone de gen pe șapte decenii. Au rezultat peste 700 lucrări, semnate de peste 200 nume. Statisticile arată o medie: 10 lucrări pe an sau 3,3 lucrări de compozitor – cifre care, desigur, nu reflectă complexitatea și inegalitatea distribuției creației (prin opțiune personală!), dar care subliniază bogăția repertoriului. Evident, statistica de mai sus nu se confirmă și ce bine că este așa!... Dar lista publicată, dincolo de semnalul dat privind bogăția datelor vehiculate - creatori dedicați genului, lucrări, fină departajare genuistică, cronologie și minutaj, lansează și o invitație la inevitabila completare a acestora prin noile date care – la acest imens volum de muncă / informație – nu puteau să nu „scape” chiar și celor mai versate priviri cercetătoare. Departate de a fi un reproș, aceasta este o posibilitate benefică de întregire a fondului, deci – să profităm de ea, cu atât mai mult cu cât aceeași practică – valabilă în cazul tuturor proiectelor de

atari ample dimensiuni nu neapărat prin număr de pagini, cât prin conținutul informațional – se cere exersată – iată! – și în cazul volumului pe care ne-am propus să îl recenzăm în rândurile de față. Repet: este vorba despre *Muzica simfonică românească între 1950-2020* (RASM), rezultat al unui proiect al cărui acronim se descifrează ca *Arhiva Română a Muzicii Simfonice* pe aceeași amplă perioadă pe care s-a derulat și proiectul precedent. Și de această dată, a pornit în 2023 ca proiect în sine al UNMB, susținut de CNFIS prin Fondul de Dezvoltare Instituțională.

O primă constatare este că, spre deosebire de proiectul initial (RAMA), care a vizat o privire de ansamblu asupra vârfurilor componisticii noastre ca teoretizări aplicate într-o perioadă de inflorescență culturală - cea de-a doua jumătate a secolului trecut, o dată cu intrarea pe teritoriile de gen – fie acestea concertante, fie simfonice (și, probabil prin extensie – vocal-simfonice în unele cazuri!) – perioada de cercetare a fost extinsă la 70 de ani: o viață de om! A fost benefică expandarea temporală, în acest fel justificându-se, mai ales, integrarea în timp a respectivelor proiecte și, ceea ce devine cu atât mai important, dialogul, favorizat de deschiderea culturală: nu doar accesul la partituri publicate în centrul și vestul european ori peste ocean, ci și cunoașterea nemijlocită a vieții de concert și a laboratoarelor de lucru componistic (participarea directă a compozitorilor noștri la cursurile de vară de la Darmstadt – spre exemplu și, ca prime consecințe, remodelarea afișelor repertoriale, implementarea contribuțiilor autohtone, recitirea / reevaluarea programelor analitice în Conservatoarele, Academii sau Universitățile de Muzică românești). Ceea ce diferențiază aceste trei proiecte de alte apariții ale aceleiași edituri o constituie aspectul lor unitar grafic: coperta cu sugestiv-expresiva imagine-„invitație” (*Partituri*) semnată Vladimir Șetran și, implicit, tehnoredactarea designului copertei: Mirel Mihălăchescu. Tehnoredactarea partiturilor a fost realizată de Paula Aslam.

Volumul *Muzica Simfonică Românească între 1950-2020*, ediție îngrijită de Florinela Popa, a apărut la fel cu „suratele” sale la Editura UNMB și, tot la fel ca ele, a fost introdus prin dezbateri la care au participat muzicieni de marcă, implicați în fenomenul muzicii de astăzi, în același timp, recunoscuți maeștri și discipolii acestora, studenți ori proaspăt alumni; nu lipsesc nici parteneriatele cu alte instituții de profil

– parte dintre acestea de același rang universitar: din Cluj-Napoca și Iași
– parte fiind reprezentate de *Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România* sau Editura Muzicală. Dincolo de inevitabila și necesara acțiune de creare a unei infrastructuri, proiectul / proiectele valorifică pe multiple căi patrimoniul simfonic autohton, ceea ce implică nu doar propunerile privind interpretarea, înregistrarea, digitalizarea partiturilor cât, mai ales publicarea lor – de aici derivând aspectele conexe vizând cunoașterea: cercetarea și programarea în viața de concert, în primul rând la nivelul orchestrelor de la noi din țară.

Sub competența baghetă a Florinei Popa, același manager de proiect care a supervizat și proiectul anterior (RAC), facem cunoștință cu nouă studii valoroase – în fapt tot atâtea demersuri înscrise pe diverse culoare: analitic-multifațetat-structural, sinteză, prezentare succintă, modele, viziuni integratoare, corespondențe transgresând ideologii... M-a captat modul în care au fost luminate unele aspecte pe care – în parte le cunoșteam, în parte le intuiam dar ale căror fațete cu forță de generare a unor „familii” de lucrări nu le-am bănuțit la dreapta lor dimensiune prin cumulara datelor. Parcurgerea și studierea textelor realizate în deplina cunoștință a subiectelor abordate m-a determinat să le reiau citirea și astfel, lecția „recitirii” s-a săvârșit conferindu-mi acea perspectivă de care eram conștientă că am nevoie. Am descoperit astfel un studiu-cadru, 5 studii axate pe coloana de bazalt a simfoniei și câte unul dedicat uverturii, suitei, variațiunilor.

Un prim contact, un prim studiu este semnat de **Dan Dediuc**: *Tipologii ale simfoniilor românești după 1950* (bibliografie – 16 autori / 17 titluri, note – 48, dintre care primele 13 sunt citări în limba engleză; 4 diagrame: Olah, Vieru, Niculescu, Bentoiu). Autorul – la rândul său compozitor, semnatar (conform listei din *Anexe*) a aproape 30 de lucrări de gen, demonstrează profunda cunoaștere a acestuia, privit ca un veritabil complex arhitectonic. Gândirea sistemică, de sinteză este atotprezentă dar mult mai interesantă îmi apare cea a unui organism care se construiește dezvoltându-se în raport de timp, spațiul istorico-social, comandă / propria voință, acceptând statusul / schimbarea, negând unele continuități de gând, având propuneri și corecții cu sau fără interes pe ideea de a face „școală”; asistăm la dezinvoltă metamorfozare ce eliberează energii, deschide orizonturi care se

înstăpânesc teritorial. Se pornește de la aprecieri privind rădăcinile simfonismului european, se trece la nevoia de schimbare în același areal și se cantonează în spațiul autohton cu cele 6 tipologii care îmi apar ca tot atâtea „antene”. A le discerne a presupus o laborioasă muncă. Sfătuiesc tinerii studioși ca, și în cazul în care ar fi seduși de metaforele puse în discuție, să adere la statura de profesionist: cea prin care li se cere ca, înainte de a-și exprima deplinul acord cu autorul, să se asigure că au făcut totul pentru a se ridica la / cât mai aproape de înălțimea ștachetei pe care cultura lui Dan Dediu o impune. În blocul celor peste 1000 de partituri care concentrează și împărtășesc continuități ale trecutului, noi experiențe, concluzii, sugestii, dialoguri cu sine și cu lumea, întrebări lansate retoric, deciptări magistrale de gând, Dan Dediu impune nevoia de identificare prin opțiuni pentru scenarii de dramaturgie sonoră și o face pe traseul celor 6 tipologii respirând organic și având rol de „motor” de căutare. Evident, este imposibil de imaginat o concentrare de date în care să se poată discerne tipare procustiene; autorul, cu rafinata finețe dată de instrumentul pe care îl mănăuiește la nivel de excelență – cel al cunoașterii implicite, al parcurgerii marelui drum dar și a căilor ce i se subsumează – știe să ne prezinte în același timp și motivațiile întregului și irizările razante ale luminilor sale. Așa cum spuneam, privirea sintetică de tip sistemic este omniprezentă în captivantul studiu pe care îl avem în față și asta direcționează cu precizie chiar și cele mai puțin avizate priviri. Adresarea către egali și către discipoli are darul de a da naștere trenei de întrebări ceea ce, din perspectiva mea, devine etalon în orice privință; să o recunoaștem: a stârni interesul, întrebarea, dubiul, acel „dar, oare...” este gândul secret al oricărui autor care dorește un cât mai larg ecou al diligențelor sale de luminare. Ne reîntâlnim, în studiul său, cu idei de sistem componistic (Berger, Vieru, Niculescu) sau ciclu simfonic (Berger, Bentoiu), cu un aspect meditativ (Vieru, Bentoiu, Nemescu)... Pasaje extinse și diagrame tipologice sunt dedicate staturii impresionante a „greilor” din „generația de aur” în postura de simfoniști: Pascal Bentoiu (*Simfoniile* I-VIII), Anatol Vieru (*Simfoniile* I-VII), Ștefan Niculescu (*Simfoniile* I-V), Tiberiu Olah (*Simfoniile* I-IV); în același orizont este integrată și privirea asupra mai tinerilor dar, deja, emblematicilor simfoniști Octavian Nemescu (ciclul celor 8 *Simfonii*), Adrian Iorgulescu (*Simfoniile* III-IV), Doina Rotaru (*Simfonia* III), Dan Dediu (*Simfonia* III),

Nicolae Brânduș (*Simfonia II*). Este un studiu-cadru; are profil de studiu fundamental prin rigoare și abordare sistemică, deschizând orizontul întregului volum.

Trecând de la abordarea tipologică a simfoniei la un alt orizont ce se lasă deschis în creația românească, **Gabriela Bejan** ne introduce în lumea uverturii; este pasionată de studiul de caz pe unul din genurile ce au reținut atenția compozitorilor (57 lucrări) și o face argumentând din perspectiva a trei creatori a căror contribuție la gen nu constă în numărul de lucrări semnate, ci în nota personală, în noutate: *Aspecte ale uverturii de concert după 1950 în spațiul românesc. Trei studii de caz: Pascal Bentoiu, Aurel Stroe, Dan Dediu* (bibliografie – 15 autori / 20 titluri, exemple muzicale – 5, note – 33; 1 schemă, 1 tabel). Am apreciat „deschiderea” incitantă a aventurii pe care o propune, apropierea de modele cunoscute și de traseele, de călătoria acestora, de modul în care ele au fost făcute cunoscute diverselor generații și diverselor categorii de public. Abia pasul secund a însemnat explicarea termenului și istoria sa dar aceste aspecte nu au reprezentat în opinia autoarei decât necesara trambulină spre o altă întrebare către care a fost tentată să răspundă. Practic, corpul studiului său traversează exigențele perioadei comuniste (a doua jumătate a secolului trecut), cea a conflictului surd între trasee vechi, experimente, „muzici de circumstanță” / festive, a căror viață era asigurată pe afișul de concert în primul rând grație programatismului enunțat, în perfect acord cu exigențele politicului. Ceea ce a atras-o în mod deosebit a fost modernismul, fie cu influențe de jazz potolit (Pascal Bentoiu, 1948, *Uvertura de concert* op. 2 – cu reorchestrare la un deceniu distanță), fie activ radical (Aurel Stroe, 1961, *Uvertura burlescă*, declarată ca fiind scrisă „în colaborare” cu un prieten), fie marcat de polistilism (Dan Dediu, 2007, *Uvertura pe teme săsești*, 9 tablouri fără program declarat). Nota dominantă este cea de studiu aplicat (inclusiv pe manuscrise purtătoare de notații), urmărind esențe în conținut și limbaj, tipare formale, și – ceea ce mi-a atras atenția în mod special – o notă proaspătă în discurs, eliberarea de convenții, curaj în expunerea Eu-lui.

În completarea perspectivei analitice, **Vlad Ghinea** abordează cazuistica unui alt gen: *Suita simfonică în creația românească postbelică*

(bibliografie – 6 autori / 9 titluri, anexe / exemple muzicale – 17, note – 13). Din cele 130 de lucrări compuse în intervalul enunțat (cu „vârf” de sarcină în anii ‘60) , a decis să nu ia în analiză decât cele care i-au iscat întrebări: două – pe zona miezului de veac XX și una – în deceniul 8 al aceluiași secol; le unește valoarea incontestabilă și „priza” la public. Anexele se constituie, la rândul lor, într-un valoros material pus la îndemâna publicului cititor / studios, ele concentrându-se pe cele trei lucrări alese de autor: Suita din baletul *Când strugurii de coc*, op. 35 de Mihail Jora (Premiul de Stat, 1954), *Suita ardelenească* op. 6 de Pascal Bentoiu și Suita *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah. Practic, exemplele alese provin din zări diferite: balet, suită de concert, muzică de film... Ce ne spune prin ele Vlad Ghinea? Că alegerea temei și documentarea (inclusiv pe copie de manuscris) sunt cheia intrării în analiză. Iar analiza își are și ea, rigurile ei: context istoric, parcurgerea sinuosului drum de la influențe europene la metamorfoze structurale profunde, aspecte național-regionale sau etnice aflate pe zona dansului, tentând cadre coregrafice ori devenind „personaj” perfect definit în lumea artei cinematografice pentru ca, în cele din urmă, creatorii să opteze pentru ipostaza suitei simfonice „destinate sălii de concert”. Aspectele estético-socio-istorice sunt puse în pagină cu grijă pentru acuratețe și, în acest fel, viața partiturii lui Jora – spre exemplu, se împletește cu cea a creatorului ei. Dar și în acest caz, dincolo de perdeaua de clișee, modernismul răzbate, voința și încăpățânarea compozitorului se simt iar autorul se asociază exegetei Florinela Popa, citându-i aprecierile. Pentru celelalte două partituri sunt puse în discuție matca regional-folclorică ori cea de suport al unei alte arte (cinetice) – după caz – fiind argumentate soluțiile și inventivitatea compozitorilor, conform registrelor de *screenplay* presupus ori declarat.

Olguța Lupu „atacă” frontal aspectele complexe ce se lasă descifrate într-unul din opusurile reprezentative pentru tehnica variațională, opus ce corespunde și unei perioade de maturitate a genului, raportat și la componistica românească și la portofoliul unuia dintre compozitorii reprezentativi ai perioadei vizate: *Virtuozitate componistică și forță a expresiei în Variațiunile simfonice de Ludovic Feldman* (bibliografie – 16 autori / 19 titluri, anexe / exemple muzicale – 25, note – 59, dintre care 5 citări în limba engleză, 1 în franceză; 8

figuri-model, 3 tabele). Firește, am avut o întrebare legată de motivația autoarei în alegerea făcută iar răspunsul nu a întârziat să apară: Ludovic Feldman reprezintă, cu adevărat, un „caz” aparte în peisajul creației noastre din a doua jumătate a secolului XX, parcursul său componistic fiind dovada rezistenței, a complexului profesionalism și a talentului. Este vorba despre o lucrare ce a primit „Premiul Uniunii Compozitorilor pe anii 1967-68 pentru creații simfonice mari”, premiu „acordat în 1969” – conform cu uzanța. Așa cum o enunță titlul, analiza este laborioasă și exhaustivă, nelimitându-se la aspecte de ordin tehnic, ci traversând către platforma emoționalului. Recursul la istorie înseamnă un scurt remember european-american, dublat de cel autohton de gen, menit să introducă, înaintea subcapitolelor „de substanță analitică”, o necesară privire de ordin biografic (anii prigoanei, salvarea prin creație / vocația de supraviețuitor) și stilistic a personalității componistice a lui Ludovic Feldman. Compozitorul s-a legitimat nu doar ca „discipol strălucit al lui Mihail Jora sau adept al dodecafonismului cu serialism liber aplicat, ci în calitate de surprinzătoare conștiință artistică, etalând în această lucrare „întregul arsenal tehnic și estetic al compozitorului” – după cum aprecia Dan Dediu, „fin cunoscător al creației lui Feldman”. Aderând la exigența valorică, Olguța Lupu decriptează esențe pornind de la construcția și corelațiile seriei, structura arhitectonică (prezentată în „oglină” cu lucrări-reper din creația schönbergiană sau weberniană), rafinatul și complexul travaliu variațional feldmanian în interiorul celor 20 de variațiuni. Sprijinindu-se în studiile dedicate de Walter Mihai Klepper și Dan Dediu personalității lui Ludovic Feldman, ne direcționează și conduce procesul înțelegerii partiturii: „Stările afective, extrem de diverse, sunt clar individualizate prin scriitura imaginativă, ce pendulează între static și dinamic, între dens și rarefiat, precum și prin sintaxe variate...”. Concluzia, fără drept de apel, vizează modelul „muzicianului complet, interpret și compozitor redutabil deopotrivă, împletind tradiția cu modernitatea”.

Irinel Anghel, discipolă și cunoscătoare în amănuntul amănuntului semnificativ al creației maestrului ei de compoziție, ne propune o temă multifacetată și sintetică totodată: *Multi-, Post-, Tri-, Non-, Pre-, Trans-Simfoniile lui Octavian Nemescu, în căutarea Paradisului Pierdut* (bibliografie – 4 autori / 10 titluri, anexe / exemple

muzicale – 13, note – 21; 6 figuri-model). Prin studiul ei reintrăm în teritoriul simfonic propriu-zis, cele șase direcții deschise de Octavian Nemescu fiind cunoscute, dat fiind că în „intrada” lui Dan Dediu am luat deja contact cu tipul de organizare arhetipală propus de acest compozitor nonconformist, a cărui originalitate l-a determinat, dincolo de declarata sa înscriere în avangardă, să rămână atașat căii de recuperare a arhetipurilor muzicale; pe undeva, a găzduit un război lăuntric iar pe de altă parte s-a dovedit un înnoitor pe calea receptării și acceptării artei în care a împăcat contrarii, trezind amintiri adormite ale Eu-lui lăuntric. Într-o perioadă în care compunerea ciclurilor simfonice intra în cumpănă, el a propus o altă viziune, chiar dacă nu a urmat-o cronologic în pașii viziunii sale. A mers la înțelesul original al termenului și a căutat armonia lăuntrică, „pacea” consonanței. A fost o utopie?! Și dacă ar fi fost să fie așa, oare ce compozitor a reușit să se sustragă vrajei ei?! Căutând în arhiva păstrată de soția compozitorului, doamna Erica Nemescu, Irinel Anghel a reușit să afle acea schemă (în manuscris) din care se înțelege cum mintea lui Octavian Nemescu a înțeles din start, să proiecteze ciclul a opt lucrări simfonice din care a realizat doar cinci: sunt etape, considerate de autoare, ale unei „călătorii inițiatice în căutarea Paradisului Pierdut”.

Variantele imaginare impregnate de acea meditație *sine qua non*, se multiplică iar timpul prevăzut derulării acestora crește exponențial, nu doar pe fracțiuni de timp: „1 minut, 2 ore, 3 zile, 4 săptămâni... până la șapte decenii”; o viață de om! Ciclul simfonic astfel imaginat de creator i-a oferit lui Irinel Anghel imaginea unui puzzle prin care și-a început căutarea, ignorând modele clasice și poziționându-se în acel punct ce presupune cuprinderea totală a suprapunerii planurilor sonore, pentru a sesiza ceea ce părea a se pierde din vedere: armonia „sunării dimpreună” a universurilor sonore. O face din punctul necesar al exercițiului imaginar dinainte de cântarea *MultiSimfoniei I*, pe cele 4 straturi evolutive ale ei, pornind din postura ascultătorului obișnuit să-și exerseze doar reflexul respirator. A prinde în inspir muzica, sunetul, înseamnă a intra în ritmul și ordinea naturii, a universului iar Octavian Nemescu ne cere să o facem, așa cum ne-a lăsat-o, testamentar, în variante spectaculare, de concert (*PostSimfonia a II-a*) sau a imaginat-o transcultural (*TriSimfonia*) pe „zile” de trison, pe cadențe (*NonSimfonia a V-a*, a *Sfârșiturilor* – în fapt prima sa intrare – la modul concret,

cronologic – pe teritoriul simfonic!)... Compozitorul dă sensul unui Purgatoriu sonor, pregătind o altă naștere (*PreSimfonia a VI-a, a Începuturilor*) ce urmează să deschidă marea poartă a oricărei germinări, în care modelului de întrebare i se pot da multitudini de răspunsuri... Octavian Nemescu își alege ascultătorul: nu unul pasiv, indiferent, ci trăitor; osmoza unu-multiplu în care ascultătorul este „unu” iar sfera a tot ce îl înconjoară este „multiplu, integrator” trebuie și poate să funcționeze...

Valentina Sandu-Dediu caută „adevărul” în creația noastră muzicală: adevărul creatorului, al studiilor ce îi analizează demersul, al ascultătorului (ne)avizat. Ca atare, a explorat decenii de creație, propunând chiar, într-un amplu studiu anterior publicat, orientarea schematică printre meandrele unui naționalism care (nu întotdeauna) s-a dovedit a fi unul de fațadă. Dezbaterea culturală îi este prietenă; ca atare, plonjează în vârtoarea dezbaterilor pentru a discerne acel adevăr pe care îl caută și scrie un studiu ce pare a pleca din zona antropologică, traversând istoria și stabilizându-se în dubla decadă '60-'80 prin *Incinte sacre, zei și eroi în muzica românească a anilor 1960-1980. Studiu de caz: Opus dacicum de Ștefan Niculescu* (bibliografie – 14 autori / 15 titluri, note – 27). Pornește de la recunoscutul balans scriere - rescriere sau adevăr - dreptate privind reinterpretările aceluiași partituri în contextul reevaluării perioadei traversate de regim totalitar; ca atare, punctările de ordin sever istoric sunt binevenite mai ales pentru generația care nu a cunoscut sau trăit acea perioadă, în care muzicologia noastră a uzat în mod obsedant și obositor de clișee, protocronismul fiind – fără îndoială – unul dintre cele exponențiale. Componistica și muzicologia au răspuns comenzii social-politice în diverse grade. Nuanțările autoarei sunt binevenite, de la concepția și realizarea opusurilor muzicale la vagul unor afirmații, probabilități sau ipoteze ce căutau acordajul cu ideile la modă ale epocii. Ceea ce Valentina Sandu-Dediu caută este atitudinea și o găsește în câteva lucrări pe care le și pune pe tapet. Studiul de caz pe caz ni-l oferă este cel enunțat în titlu: *Simfonia nr. 2, Opus dacicum de Ștefan Niculescu*, lucrare datată 1980, clasificată, alături de *Zamolxe* de Liviu Glodeanu drept exemplare pentru „modernismul radical.” Dar pot afirma cu mâna pe inimă că abia ceea ce urmează în studiul muzicologului m-a captat total prin noutatea tipului

de analiză și prospețimea (pentru unii, chiar ineditul!) unghiului de abordare: savant elaborata punte peste secole sesizează similitudini evidente (prin translare) între gândirea unor creatori de geniu – în cazul de față Guillaume Dufay (exersând virtuozi la nivel mental procedee renaștentiste, respectiv transpunerea în sonor a unor proporții arhitectonice) și Ștefan Niculescu (reinterpretare pe coordonate „geografice, temporale și religioase” a marelui sanctuar din incinta sacră a Sarmizegetusei, prin „configurația lui de ansamblu” și „structura unui din cercuri”). Fără a răspunde tentației unor ipotetice întrebări, cercetătoarea își păstrează rigoarea, investighează sursele și, axându-și interesul pe studiul citat al lui Liviu Dăncănu, concluzionează că similitudinile numerice enunțate de Ștefan Niculescu în prefața partiturii nu reprezintă un scop în sine. Concepția muzicală de ansamblu dar și cea în detaliu se relevă drept continuare a unui proiect început de compozitor cu decenii în urmă, modurile utilizate răspunzând nevoii gândite și realizate prin combinații pe diverse procedee matematice. Desigur, simbolistica își cere „partea leului” și ea poate fi asociată demersului creator. Ceea ce rămâne exemplar la modul auditiv, susținând similitudinile, la distanță de 5 secole, în gândirea a doi creatori exponențiali rămân „complexitatea și rafinamentul de gândire, de construcție muzicală”. Analiza pe *Opus dacicum* este profundă și complexă iar unghiul abordării este prospăt, inedit și în perfectă consonanță cu o privire cutezătoare, sfidând convențiile.

Diana Rotaru este prezentă în volum cu studiul *Transa algoritmică și sîta memoriei: Simfonia a V-a de Anatol Vieru* (bibliografie – 8 autori / 9 titluri, anexe / exemple muzicale – 8, note – 37, cu un recurs la originalul în limba franceză; 2 tabele, 10 figuri-model). Este singurul text din volum care beneficiază de un *motto*, semnat Ștefan Niculescu și extras din volumul *Reflecții despre muzică* (II). Explicația este simplă: respectivele fraze sintetizează la modul cel mai ușor de înțeles maniera de a gândi a lui Anatol Vieru iar obiectul studiului Dianei Rotaru este exact maniera de a gândi muzica, așa cum transpare dintr-una din *Simfoniile* emblematice ale compozitorului mai sus menționat. De ce a fost aleasă spre cercetare? Probabil pentru că vizează exact modelul viziunii armonice în aplicarea procedeelelor matematice, model al purității avangardei noastre muzicale ținând, la modul frust, de

arhetipul sonor: simplitate pe toate planurile, refuzul oricărei intenții de drapare în inutile sofisticări, asemenea paralelismului între arte - muzică-sculptură (chiar cu aspect efemer); în plus se adaugă sugestia versului eminescian cules, pentru cele patru mișcări ale ciclului simfonic din poezii diferite, ceea ce implică exersare atitudinală din partea compozitorului: rejectarea ilustrării superficiale „a sensului propriu-zis al cuvintelor și metaforelor, deși percepem transformarea unora dintre ele în planul sonor”; aici, măiestria autoarei ne conduce iar cei care cunoaștem *Simfonia* îi dăm dreptate, căci (fără un programatism de tip tradițional) am avut același sentiment, ori de câte ori am ascultat respectivele pasaje! Diana Rotaru nu se rezumă la a privi muzica lui Anatol Vieru ca extensie a emoțiilor poeticii eminesciene; ea caută adevărul formei dincolo de detașări atemporale și o face prin intermediul cunoscutei tehnici exersate de compozitor ca acel continuum venind de peste timp, clădind macro-forme între ghizduri de mantră eminesciană care implică și cunoașterea altor lucrări, nu doar din galeria celor semnate Anatol Vieru, ci acroșând complexe de gândire și creație europeană ale secolului XX. Fiecare din cele patru părți ale simfoniei își are un profil pentru care Diana Rotaru va afla fine demarcații ce țin de conceptualizare severă dar și de expresie fulgurant liberă, sonorul și nonsonorul concurând în crearea reperelor tematice, a texturilor, construind și erodând, secvent sau în același timp, ciclurile și aceași „sită a memoriei”. O altă posibilă concurență? Cea între partitură și realitatea sonoră a viziunii dirijorale și a interpreților (CD), autoarea calificând *Simfonia V* de Anatol Vieru ca fiind ceea ce și este: „lucrare de referință în corpusul creației lui Anatol Vieru, dar și în context european”, o *Simfonie* care trebuie ascultată pentru că însăși audiția are capacitatea de a ni se insinua în fibra memoriei pe trasee cuceritor de necunoscute. Concluzia? Este o „muzică-experiență care nu are vârstă”!

Cătălin Crețu prezintă *Structuri integral cromatice în Simfonia nr. XIV de Wilhelm Georg Berger* (bibliografie – 10 autori / 11 titluri, anexe / exemple muzicale – 7, note – 4; 15 figuri-model). Concizia definește această salutară intervenție investigatoare, concepută de autor în două articulații, inegale ca dimensiuni: *Pretext* – corespondent rememorării în detalii conceptuale a tiparului modal bergerian și *Analiză* – aceasta din

urmă involt expusă sondând, sub aspectul structurilor integral cormatice, opusul simfonic enunțat în titlul studiului.

Era nevoie de un *Pretext*? Fără niciun dubiu. Modelele modale bergeriene sunt încă mult prea puțin cunoscute, deși compozitorul și teoreticianul care le-a pus în pagină a făcut totul pentru a-și face cunoscută, la nivel de principiu și chiar de exercițiu, nu doar translatarea expresiei matematice generatoare în lumea sunetelor (șiragul de studii din revista *Muzica* reunite apoi în volum încă din deceniile 7-8 ale secolului trecut), ci și aplicabilitatea, viabilitatea acestui principiu. Așa rezultă din opusurile sale, dar și din cele ce îi semnalează, îi confirmă și îi continuă astăzi magnitudinea prezenței, opusuri muzicale sau teoretice semnate cu consecvență de câteva decenii dar și în stil propriu, de compozitorii Christian Wilhelm Berger și Petru Stoianov; ca „dezvoltare” pe axa temporal-spațială, semnalez aici sistemul pornit din aceeași bază, exersat de Petru Stoianov, ulterior explicat sub forma „sunetului de frecvențe și durate determinate” (în baza *sectio aurea*, inspirat de modalismul bergerian) – sistem salutat în cadrul amplelor discuții purtate, deopotrivă la București și Cumpătu-Sinaia, cu maestrul W. G. Berger (*Noduri și Semne. Posibile structuri pe scara unui model modal* – Editura Muzicală, 2003 – la care adaug: *Noduri și Semne* – Muzică de concert pentru ansamblu instrumental, ciclul *Proporții 1, 2, 3, 5, 8...*). Revenind la tema studiului, între cele 24 de opusuri simfonice ale lui Wilhelm G. Berger (5 cicluri astfel definite de compozitor, având secționare inegală) cea purtând nr. XIV este, fără îndoială, una din lucrările simfonice reprezentative în acest sens. Deși o serie de muzicologi și compozitori a mai abordat de-a lungul timpului unele aspecte ale creației simfonice bergeriene, tematica acestui studiu – integralul cromatic ca structură – a mai intrat în vizorul cercetării prin studiul aplicat al Ceciliei Benedicta Pavel, lucrare pe care am avut ocazia să o recenziez cu altă ocazie.

Analiza în sine face dovada cunoașterii aprofundate de către Cătălin Crețu a temei pe care o propune și care – să o recunoaștem –, nu este cea mai abordabilă, în sensul că etalarea modului în care Wilhelm G. Berger și-a gândit structurile cromatice nu pare a fi la îndemâna cercetătorilor de astăzi. Cu toate acestea, severitatea compozitorului dublat de teoretician și – cel puțin în cazul de față –, triplat de admiratorul fără rezerve al spiritului bachian, reușește să impună

tehnica respectivelor coraluri în tipare perfect proporționate. Motivul celebrissim B.A.C.H. devine bază de construcție a unui modal integrat cromatic surprinzător de variat ca tipologie a expunerii iar tehnicile de integrare formală (passacaglia, deschidere de evantai, structuri retrogradabile, coral dodecafonic, intervenții solistice, contrapunct dominant etc.) parcurg un traseu ce surprinde diversitatea ambietelor de tip „matcă”. Expunerea este clară, precizia fiind elementul-cheie; evidențiez finalul studiului, cu apel la documentul muzicologic: fișa de creație întocmită de compozitor.

Cu vocație recuperatoare privind avangarda muzicii noastre de astăzi (vezi emblematicul *Ison II* de Ștefan Niculescu), **George-Ioan Păiș** își propune o nouă incursiune în creația niculesciană prin *Filiație bizantină și încadratură în Deisis* de Ștefan Niculescu (bibliografie – 11 autori / 16 titluri, anexe / exemple muzicale – 1, note – 30 – între care una în limba engleză și o conversație prin e-mail; 8 figuri-model, 3 tabele). Convingătoare este „intrarea” în subiect, gândită a se face prin portal de sunet, în urma audiției, deschizând și lumea emoțiilor, a faliilor temporale, a conținutului ezoteric, întregul „nor” al acestora simțit articulat de autorul studiului, în mod vizibil tentat, motivat de acestea să se aplece tocmai asupra acestei creații! Este, de altfel, una dintre „semnăturile” muzicologului... Fenomenul global al acestora și fina lor filiație cu muzica bizantină – poate nu pregnant vizibilă, dar infiltrată / insinuată conform straturilor de gândire juxtapuse în mintea și sistemul componistic ale compozitorului – se impune ca temă dominantă, alături de alte aspecte. În acest sens, nu este de neglijat punctul secund de pornire, respectiv tezele studiilor semnate de Valentina Sandu-Dediu și de Dan Dediu, investigând cu măiestrie și cunoașterea subtilă a limbajului niculescian, după cum nu sunt de neglijat nici alte analize ale autorului legate de aceeași personalitate a muzicii noastre. Există aici expusă și excelența punctelor de convergență ca modele matematice filtrate și prin lentila sistemelor și principiilor probate de muzica secolelor trecute.

Studiul lui George-Ioan Păiș se dovedește incitant, explorând cu o tehnică analitică fluidă și atentă la structura semiotică diverse aspecte: aliaje timbrale, secțiuni solistice care impulsionează corpul orchestral și decupaje (tono-)modale. Toate acestea sunt subsumate ideii de formă, construite conform propriilor legități – un postulat la care au aderat atât

Anatol Vieru, cât și Ștefan Niculescu, așa cum mi-au confirmat-o, personal, ambii maștri.

Module, clase de mulțimi, tetracorduri, celule, scări non/supraoctaviante, schimbări de plan, mixturi armonice, coraluri, ba chiar și intervale ieșind din propria lor condiție statuată în reperiile teoriei muzicale clasice – totul este prins extrem de clar în „țintarul” elaborat de tânărul muzicolog, pentru care apare esențial gestul de a face înțeleasă și utilă ca instrument de lucru paralela *bizantin-apusean*. Exprimarea este fluentă, marcând – ca de fiecare dată – profunda cunoaștere a ceea ce a explorat iar felul prin care intră în subiect, apelul constant (și în studiul citat la începutul intervenției mele) la rezultanta sonoră – o spun încă o dată! – devine cu atât mai convingător.

Sumarizând, cele 9 studii, fiecare cu personalitate, dimensiuni și tematică distinctă și-au propus o abordare pe ideea de evidențiere a exemplarității; au fost așezate sub lupa cercetătorului aspecte definitorii, din a căror parcurgere și înțelegere se pot desprinde, cu claritate, premisele unei vieți muzicale active la nivel simfonic, cu forță de germinare, dincolo de atuurile prezentate prin galeria celor șapte decenii parcurse. Multe partituri, fie analizate, fie incluse în rubricăție contextuală, au valoare recunoscută de breaslă prin premii de creație, unele adjudecându-și inclusiv aprecierea criticilor și a publicului, altele deseori impuse pe afișul repertorial, altele mai rar prezente, unele tipărite deja, altele în manuscris, așteptând publicarea. Cei care s-au încumetat la elaborarea volumului, atent îngrijit ca ediție și echilibrat în ordonare de Florinela Popa, sunt compozitori, muzicologi, cercetători ai fenomenului care au pătruns dincolo de cortină, descifrând înțelesuri ce păreau ascunse.

Volumul devine astfel valoros în sine. Vă invit, așadar, nu doar să-l deschideți și să-l frunzăriți, ci să-l citiți cu caiet de notițe alături, pentru emblematicele studii de muzicologie care fac corpul acestuia, neomițând confruntarea listelor din *Anexe* cu cât mai multe și mai complete surse de lexicon. Și, pentru că tot am vorbit despre *Anexe*, să nu ne limităm doar la a le semnala prezența ci să facem necesarele precizări. Ca rezultat al cercetării, în corpul celor 3 *Anexe* au fost identificate peste 1000 de lucrări, fișate alfabetic (pe numele compozitorilor), cronologic și pe coordonate de gen grupate generic:

poeme simfonice, simfoniete, simfonii, studii, suite (inclusiv de balet), uverturi de concert, variațiuni, Dincolo de categoriile mai sus semnalate, titlurile lucrărilor permit etalarea unei dezinvolve galerii: rapsodii, tablouri, divertismente, pastorale, coraluri, partite, uverturi, muzică pentru..., preferința spre un programatism mitologic, literar sau istoric, titlaturi criptice etc.; potrivit minutajului declarat, au fost luate în calcul și lucrările simfonice de dimensiuni mici – 5-12 minute –, medii – 12-20 minute –, mari – peste 20 minute sau lucrările simfonice fără minutaj cunoscut.

Arhiva RASM își așteaptă descoperitorii, exploratorii, cercetătorii, fie aceștia studenți, doctoranzi sau descendenți ai compozitorilor cu lucrări cuprinse în „rama” celor 70 de ani. În acest fel i se poate împlini rostul ca instrument de lucru în cercetare și în educație, contribuind la formarea noilor generații de compozitori, muzicologi, interpreți. Dar rolul unei arhive este și acela de a nu rămâne în amortizare sau „tăcută”, ci de a vorbi generațiilor, fie contemporanilor, fie viitorimii iar aceasta se poate face doar dacă ea, ARHIVA, ar prinde glas ori ar capta, din când în când – vreun nume. Să fie acesta *SIMN*?!? Să fie *Meridian*?!? Ar fi de dorit. Și nu este deloc exclus ca cei care vor construi programele viitoarelor ediții ale *Săptămânii Internaționale ale Muzicii Noi* să apeleze – așa cum s-a făcut deja în cazul creației concertante – la informațiile furnizate de arhiva pe cale de îmbogățire permanentă. E cazul, așadar, să ne întrebăm: vor fi fiind aceștia vreun Ulise, Gulliver, Matrix, vor avea dor de Nirvana ori se vor ascunde printre irizările seducătoare ale constelațiilor, pe ideile-forță ce induc exploziile de energie vizionară ale veșnic tinerelor și mereu schimbătoarelor măști – de la „Persona” și *Commedia dell’arte* la efuziunea carnavalescă (acel nepereche *Carnaval* schumannian, clădit pe trei criptograme, cu „Litere / note dansante”, cu numere nominate „conform” dar și cu cele două „ghicitori” ce își așteaptă dezlegarea: *Sphinx* și *Intermezzo-Paganini*)?! Se va pune astfel, în pagină sonoră, exprimarea unei speranțe de la care am și pornit în recenzia de față, atunci când ne-am pliat aceluiași generos gând privind creația noastră simfonică, o creație care... „așteaptă să fie descoperită, explorată, cercetată și, mai ales, cântată...”

SUMMARY

Carmen Stoianov

Romanian Symphonic Music

In the Romanian publishing landscape, but especially in the context of the creation and completion of the Romanian Music Archive during the fruitful period of transformations related to ideology and access to the western and central European “ocean” of sound information, the volume *Romanian Symphonic Music between 1950 and 2020 (RASM)* appeared as a necessary resource. Published by *Editura UNMB* under the careful supervision of Florinela Popa, with over 1000 titles classified according to clear criteria, facilitating the work of researchers, it represents the fruit of the efforts of university musicians to complete the horizon of research begun in the two volumes that preceded it: the “curtain raiser” of the “*Golden Generation*” – outlining the guidelines for a creation that was innovative in all respects, and *the Romanian Archive of Concerts for Soloist(s) and Orchestra (RAC)* – an extensive research project, exploring the foundations of concert performance during the same period as the present work, that is, the long journey of a lifetime: the seventy years that began in the middle of the last century and extend two decades into the new century. The nine studies by composers, musicologists and experienced researchers offer a complex and nuanced overview of the changes that our symphonic music has undergone from the perspective of its inner need to adapt to new realities and ways of thinking proven in the practice of the “spearhead” composers of the same “Golden Generation,” as well as in that of their disciples.