

Cosmos și osmoză: portret componistic Călin Ioachimescu

Diana Rotaru

Una din cele mai interesante apariții din colecția „Antologia Muzicii Românești” a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor Români este o navetă circulară, sub formă de CD, cu care călătorim prin *cosmosul* creației compozitorului Călin Ioachimescu: de la austeritatea



construcțiilor atonal-seriale (Cvartetul de coarde nr. 1 – 1974), la spectralismul de esență românească (Cvartetul nr. 2 – 1985, *Celliphonia* – 1987), la neolimppezimea cu doze distilate de postmodernism (*Tetra-Chords* – 2015, *A Due* – 2017, *Jokers* – 2020) și, în final, la magia electronică (*Electric Dream* – 2021). Chiar și numai din aceste câteva vârfuri topografice ale muzicii sale ni se relevă necesitatea organică a lui

Ioachimescu pentru *ordonarea* discursului sonor, pentru *armonia* profundă a arhitecturii verticale și orizontale. Este vorba de acea „nouă consonanță”, obiectiv declarat al compozitorului, pe care nu îl văd legat exclusiv de explorarea spectrului de armonice al unor fundamentale (dimensiune importantă a muzicii sale), ci, la un nivel macro, de *kairos*, de clipa prielnică în care apare fiecare sunet – și chiar fiecare lucrare. Îl citez aici pe Dan Dediu: „(...) nu compune mult. Compune încet și parcă stă la pândă. Pescuiește în adânc.”¹ Compozițiile lui Călin Ioachimescu

¹ Dan Dediu, *Siluețe în mișcare. Eseuri despre compozitori români*, Editura Muzicală, București 2021, pag.160

sunt insule de armonie, organisme reziliente născute în oceanul de haos ale existenței moderne: înclinație naturală cu siguranță cultivată de studiul cu Ștefan Niculescu (cu dublă formație de muzician și de inginer), de stagiul de informatică muzicală de la IRCAM (1982), de vizitele periodice la Cursurile de muzică nouă de la Darmstadt, pepinieră a muzicii de avangardă și, nu în ultimul rând, de finețea, subtilitatea cizelată ca regizor muzical în cadrul Societății Române de Radiodifuziune. Creațiile sale sunt sculpturi acustice finisate cu acribie de alchimist.

Un alt aspect important al muzicii lui Călin Ioachimescu este *osmoza* rafinată a elementelor de tradiție muzicală într-un limbaj personal – și mă refer aici la tradiția muzicii orale, arhaice românești, dar și la tradiția muzicii occidentale. Pe de o parte, esența folclorului muzical – melisme, apogiaturi, sunete-pivot, sonorități onirice de „fluiere” sau de „buciume” – este topită într-un discurs care, în unele lucrări (bunăoară, în *Celliphonia*) pare derivat din siajul post-enescian. Pe de altă parte, regăsim atât stileme niculesciene (cutuma isonului sau alternanța nod-ventru, în aceeași *Celliphonia*), cât și rămășițe decontextualizate ale sistemului tonal (trisonuri, secvențe, figurații, game, arpegii – în *Tetra-Chords*, *Jokers* sau *A Due*). Acestea din urmă sunt privite „din avion”, cu o detașare meta-stilistică, descătușate de propria istorie: un „postmodernism homeopat”, hiper-distilat, personal.



Portretul componistic debutează cu o dublă scrisoare de dragoste: pentru soția sa, Anca Vartolomei – a cărei măiestrie interpretativă este minunat pusă în valoare de virtuozitatea scriiturii – și pentru violoncel, creuzet infinit de sonorități și culori. Este vorba, firește, de *Celliphonia*, capodoperă indiscutabilă a muzicii românești, poate cea mai spectaculoasă lucrare dedicată violoncelului de către un compozitor român. Forma

se articulează într-o succesiune de cinci volute care urcă și coboară treptat ca registru: în prima are loc un dialog între grav și acut, între două fundamentale cățărătoare (LA – coardă liberă cu scordatură – și armonicul său 3, MI, amândouă din ce în ce mai acute) și proiecțiile lor

spectrale, înfloriri cu iz de fluier. „Loviturile” percusive care mușcă din când în când fundamentalele (*pizzicato* bartókian, *col legno gettato*) adaugă o dimensiune ritualică muzicii. În a doua volută, un motiv-semnal de patru sunete declanșează mediul electronic, care este realizat exclusiv din procesarea violoncelului: multiplicat, lichefiat, distorsionat, alterat în aliaje „extraterestre” ca sonoritate, câteodată recognoscibil dar de mai multe ori greu identificabil ca sursă sonoră („banda” lucrării a fost revizuită în 2015). A treia volută este bântuită de terța mică LA-DO și de scări ascendente obsesive pe armonice, iar a patra plonjează în universul sonor al fundamentalei DO, cu bizare efecte de panoramare și sunete de „bucium” prin *glissandi* de armonice. Ultima volută revine treptat la fundamentala LA, după un voiaj acustic delicios generat de posibilitățile ring-modulatorului. Naturalitatea aproape „improvizatorică” a gestului muzical, notat însă cu maximă acuratețe, scriitura melismatic-consonantă, alternanța stază-mișcare, stratificarea eterofonică, gravele viscerele cu proiecții de armonice, apropiate de cântul călugărilor tibetani - toate acestea caracterizează lucrarea drept o *invocație cosmică*, straniu obiect sonic plutitor prin spațiu, care înfloreste continuu prin multiplicare și captează tot felul de lumini și umbre. Este un plonjeu, dar și o sculptură în interiorul *unui sunet* fundamental și al *unui instrument*, cu banca sa inepuizabilă de culori – o sondare ce amintește de Giacinto Scelsi și concepția sa despre funcția taumaturgică a muzicii. Un *ison* ritualic ramificat fractal care rodește în permanență.

Cea de-a doua piesă de pe CD, *A due*, reprezintă o simplificare bruscă a limbajului, mai ales din punct de vedere ritmic, o limpezire a scriiturii cu ecouri din școala franceză de compoziție. Avem aici un omagiu adus clarității și frumuseții intrinseci a sunetului de flaut și de harpă, cu aluzii la anumite „clișee” legate indisolubil de istoria celor două instrumente (figurațiile repetate la harpă, sunetele repetate în secvențe la flaut care amintesc de lucrarea lui André Jolivet, *Chant de Linos*). Un poliacord inițial figurat din două trisonuri majore (Do și Si) va îmbrăca transformări succesive, de la acorduri mărite la acorduri de cvarte, de la arpegii la motive zigzagate în duble, până la valsul nostalgic din finalul piesei. Cele două instrumente se înnoadă în panglici delicate, pe rând continue sau discontinue, se urmăresc în ștafete, se imită unul pe celălalt într-un discurs care îmbină segmentarea bazată pe contrast cu o strategie de continuă anticipare a secțiunilor următoare prin „aruncarea unor micro-buzdugane” sonore: tânguirile la semiton ale flautului din debutul lucrării sunt preluate ulterior de harpă, figurația

harpei este preluată de flaut, bucăți din climax apar încă din cea de-a treia secțiune (*jet whistles*, note repetate). Coda este un mozaic sintetic de amintiri din toate secțiunile. O lucrare dedicată fiului său, remarcabilul Matei Ioachimescu, însoțit la fel de profesionist pe înregistrare de harpista Miriam Adefris.

Jokers propune o reinterpretare a formei clasice de rondo (ABACADABA), unde „refrenul” reprezintă impulsul cinetic: o rotație jovială construită în baza unui alt „clișeu” din cuffăru tradiției tonale și anume, *gama*. Ridicată la rang tematic și investită cu funcția de propulsie a materialului sonor, gama, alternativ descendentă și ascendentă, domină cele trei continuități care alcătuiesc refrenul – care apare mereu variat – și din când în când coagulează materia sonoră în finalul cupletelor. Cupletele, spre deosebire de refrenul cărnos, sunt delicate, bizare și bazate pe tehnica de *hoquetus* sau de ștafete – discontinuități rafinate timbral cu parfum de Satie; se remarcă B-ul cu al său hipnotic „cântec de leagăn”. Ludicul afirmat din titlu este discret, generat mai degrabă de contrastul dintre energia refrenului și stazele stranii din cuplete; climaxul lucrării este, însă, o *izbucnire colectivă în răs*, element teatral cu o doză consistentă de absurd, precedat, ce e drept, de scurtele și veselele invocații ce apar pe parcurs în timpul refrenelor („hei!”). Mărturisesc că mi-aș fi dorit ca aceste inserții vocale, precaut rafinate în timpul înregistrării și al masterizării, să fi fost *mult* mai viscerale, mai necontrolate, mai „maniacale”; ar fi accentuat și contrastul cu superba Codă – un fel de umbră de lumină a refrenului, aici continuitățile suprapuse fiind transparente și gingaș-bizare (eoliene, percuție de clape, glissando pe armonice și pe coardele pianului). În rest, impecabilă interpretarea ansamblului PROFIL (Emil Vișenescu – clarinet, Mircea Marian – violoncel și Adrian Maier – pian), li s-a potrivit mănușă polaritatea expresivă a piesei.

Cvartetul nr. 1 – scris în anii studenției, în 1974 – folosește scriitura polifonică tipică celei de-a Doua Școli Vieneze, tatonând, așa cum declară și compozitorul, și cu eterofonia. Dacă prima parte propune gesturi defazate, ample, clare, cu un profil abrupt (predominant descendent) care se topesc în lamentări claustrofobice într-un registru comun, dar și cu mici momente solistice (violă, violoncel) și cu explozii „lemnoase” de pizzicato-uri, a doua este construită pe principiul limpede și asumat al contrastului: o mișcare rapidă de șaisprezecimi, croșetată prin înlănțuiri de mici gesturi discontinue, este juxtapusă cu una în ralantí. Impresionează expresivitatea convingătoare care depășește

austeritatea limbajului intonațional; impresionează și interpretarea cvartetului Philharmonia (George Niculescu – vioara I, Eduard Turjanski – vioara II, Gheorghe Jalobeanu – violă și Aurel Niculescu – violoncel).

Foarte nimerită este luminarea bruscă a spațiului muzical prin succedarea cvartetului pe CD cu hiper-diatonica *Tetra-Chords* (Premiul UCMR în 2015) – din nou o lucrare dedicată fiului său și a ansamblului din care acesta face parte, Green Thing; nu pot să nu remarc constanta înseninare a discursului muzical în lucrările dedicate lui Matei Ioachimescu (și amintesc aici și Concertul pentru flaut), ca o îmbrățișare paternă prin intermediul sunetelor. Cu rădăcini în țesăturile sonore din trisonuri din creația lui Tiberiu Olah, *Tetra-Chords* folosește, prin intermediul celor patru instrumente (flaut, vioară, violoncel și pian), cele patru acorduri (major, minor, mărit și micșorat), ca niște „pastile de emoție” strămutate din povestea lor tonală și puse să genereze altă poveste. Așa cum declară și compozitorul în prezentarea din booklet¹, fiecare acord își poartă în sine codificarea aplicată de-a lungul secolelor de muzică: acordul major reprezintă starea de bine, cel minor, starea depresivă; acordul mărit, centrifug, este imponderabil, în timp ce acordul micșorat, centripet, condensează anxietate și mister. Cele patru trisonuri domină întreaga construcție a lucrării, atât pe orizontală, cât și pe verticală: singurul element de contrast este gama, altă „carcasă tonală” (ca să folosesc expresia lui Dan Dediu²) pe care o va relua și în *Jokers*. Forma este din nou articulată în baza contrastului limpede: trisonuri care plutesc izolate într-un spațiu rarefiat, ca niște insule de afect; apoi, continuum ludic și hiper-energetic bazat pe gamă, cu acorduri placate discontinuu și vânjos de pian; din nou trisonuri, acum împletite într-un continuum delicat, parazitat de aceleași trisonuri condensate ritmic; iarăși game simpatic-isterice, într-un discurs densificat; ruptură a poveștii și patru arii succesive, *cadenze* care pun în valoare, pe rând, fiecare instrument în parte, cu mici ciozvărte de game care încearcă să își recapete dreptul la existență; într-un final, reușesc, dar sunt întrerupte de finalul delicat, un Mi acut irizat în armonice peste care zbat din aripi ultimele zvâcniri trisonice. Numai cuvinte de laudă

¹ *Portret componistic Călin Ioachimescu*, CD 61 din „Antologia Muzicii Românești”, UCMR, Booklet-ul CD-ului, pag. 4

² Dan Dediu, „Delincvență în muzica nouă după 1970. O privire imunologică asupra dispozitivului major-minor”, *Revista MUZICA* nr. 2/2016, Editura UCMR, pag. 25-48

pentru Green Thing Ensemble: Matei Ioachimescu (flaut), Natalija Isakovic (vioară), Ana Topalovic (violoncel) și Alfredo Ovalles (pian).

Cel de-al doilea cvartet are, ca și primul, două mișcări. În prima, cei patru cordari funcționează ca un singur organism, formând un continuum realizat în baza a patru elemente în *hoquetus*: 1. sunetul-pivot, lung, cu timbru modulat în permanență prin poziția arcușului pe coardă, fundal care crește treptat în intensitate; 2. „emanația violentă” (cum e notat în partitură) a acestui fundal, melisme *legato* de armonice cântate mereu în *forte*; 3. intervenții scurte în grav ale violoncelului, *pizzicato* pe coardele libere; 4. ulterior apar „lovituri” pe coardă (*arco battuto*, apoi *col legno battuto*) care înlocuiesc progresiv fluiditatea melismelor. Acest flux se destramă o singură dată, prin rarefiere treptată, iar la final îngheață pe un acord spațializat. Partea a II-a alternează *structuri isonice*, blocuri constituite din identități duraționale de tipul ostinato-ului, terminându-se cu un superb coral de armonice lichefiat prin *glissandi*. Cvartetul Classic (Arcadie Zanca – vioara I, Valeriu Rădulescu – vioara II, Ginetta Bănică – violă, Theodor Pașol – violoncel) se aventurează cu abilitate și măiestrie în meandrele acestui opus, pe cât de complex, pe atât de dificil.

Călătoria se încheie cu *Electric Dream*, o incursiune în imaginația la fel de rafinată și fertilă a compozitorului în domeniul muzicii electronice. Din nou o muzică de esență isonică, continuum-uri hipnotice peste care planează fragmente de text, ba inteligibil, ba distorsionat, din celebrul roman SF al lui Philip K. Dick din 1968: *Do Androids Dream of Electric Sheep?* [Visează androizii oi electrice?]¹. Continuum-ul se rupe ocazional, alteori e străpuns de cuțite metalice care încearcă să spargă pereții cosmosului și să alcătuiască ciudate melodii; mai des impune mantre repetitive descendente sau ascendente care sugerează o rotație amețitoare, un fel de ritual bizar, robotic care intră în zona *uncanny valley*, impresie susținută și de artificialitatea căutată a sonorităților. Foarte nimerită comparația autorului cu un „onirism sintetic” – și foarte sugestivă realizarea sonoră. Un vis *altfel* care nu închide periplul, ci din contra, ne face să așteptăm cu nerăbdare noi și noi călătorii prin muzica lui Călin Ioachimescu.

¹ Sursă de inspirație pentru la fel de celebrul film *Blade Runner* (1982) al lui Ridley Scott.

SUMMARY

Diana Rotaru

Cosmos and osmosis: a compositional portrait of Călin Ioachimescu

One of the most interesting releases in the collection "Antologia Muzicii Românești" of the Union of Romanian Composers and Musicologists is a circular shuttle, in the form of a CD, with which we travel through the cosmos of composer Călin Ioachimescu's creation: from the austerity of atonal-serial constructions (String Quartet no. 1 - 1974), to the spectralism of Romanian essence (Quartet no. 2 - 1985, *Celliphonia* - 1987), to the neo-cleansing with distilled doses of postmodernism (*Tetra-Chords* - 2015, *A Due* - 2017, *Jokers* - 2020) and, finally, to the electronic magic (*Electric Dream* - 2021). Even just from these few topographical peaks of his music we are revealed Ioachimescu's organic necessity for the ordering of sound discourse, for the deep harmony of vertical and horizontal architecture. It is about that "new consonance", the composer's declared objective, which I do not see as exclusively linked to the exploration of the harmonic spectrum of some fundamentals (an important dimension of his music), but, at a macro level, to *kairos*, to the opportune moment in which each sound - and even each work - appears.