

RECENZII

Cărămizile trecutului

Irina Boga

„Orice vizită în trecut este un mod spontan de a măsura trecerea timpului”¹ scria Gabriel Liiceanu, nostalgic, rememorând modificarea eului de la o vârstă a înțelepciunii la alta. Parcurgând unul dintre cele mai recente volume ale Editurii Universității Naționale de Muzică din București – *Genul concertant în România între 1950-2020*², mi-a revenit această imagine a neputinței cunoașterii totale de sine. Chiar și în momentele cele mai sincere ale introspecției calculate, mintea reușește să ne mintă sau să ne ascundă părți ale adevărului ce s-ar dovedi greu de suportat sau înțeles. Și, în același timp, așa cum nu ne putem privi din exterior cum ne văd ceilalți, nici taina eului nostru nu va fi pe deplin revelată altora așa cum ne locuiește și ne animă în interior. În demersul proiectului desfășurat de UNMB și CNFIS prin Fondul de Dezvoltare Instituțională s-a conturat un profil foarte coerent, ce a devenit Arhiva română a concertelor pentru solist/soliști și orchestră (RAC), care, în primă instanță, a avut ca mobil catalogarea lucrărilor autohtone de gen pe o perioadă determinată. Și încă ce perioadă... a doua jumătate a secolului XX, cu prelungiri în primele decade de secol XXI, un moment al istoriei, în care scindarea (și mai mult – camuflarea!) eului creator a primit conotații de virtuozitate în lumea artistică, din tainice necesități de supraviețuire. Apropos de cunoașterea și recunoașterea culturii din care provii, rezultatul investigațiilor de cercetare a reunit un număr impresionant de concerte instrumentale românești, 725, semnate de circa 200 de compozitori! La finalul demersului a fost publicat volumul mai sus menționat care reunește, pe lângă catalogul complet al opusurilor, zece eseuri ce analizează câteva modele de concerte românești cu solist/soliști, într-o ediție îngrijită de Florinela Popa și editată în condiții grafice

¹ Gabriel Liiceanu, *Impudoare, Despre „Eu” va fi vorba*, Humanitas, București, 2021, pag. 30

² Editura Universității Naționale de Muzică București, 2022

de excepție de tehnoredactorul Mirel Mihălăchescu. O vizită în trecut, într-o lume aparent familiară, dar care se dovedește de fapt prea puțin cunoscută și aproape deloc exploataată.

Alegerea genului concertant ca mobil al investigației în această instanță se descoperă la final într-un demers foarte divers. Prin esență, mobilul dialogului între instrumente oferă compozitorului o paletă foarte vie, organică, firească, aproape teatrală de a structura discursul. Rând pe rând, personajul instrumental poate deveni principal, se poate scufunda sau identifica cu masa acompaniamentului, poate juca roluri sau prelua măști. Analizele oferite de volumul *Genul concertant în România între 1950-2020* se dovedesc captivante, demonstrând caleidoscopul de trăiri nesfârșite pe care ideea de dialog le poate incorpora textului muzical. Se concretizează o rețea intertextuală unde apelul la memorie prin citat sau aluzie va construi – din cărămizi mai vechi – continuitatea cu tradiția, păstrând totodată loc inovației. Invitarea sau metamorfozarea de personaje, reinterpretarea lor în contextul genului concertant oferă soluția creionării de suport dramaturgic, pe o scenă a posibilităților interșanjabile.

În *Ștefan Niculescu: Cantos – Simfonia a III-a concertantă pentru saxofon și orchestră*, Dan Dediu explică prezența unui text muzical flexibil, care poate fi reinterpretat. Lumina reflectoarelor poate fi ținută către saxofon (sopranino, alto, tenor, bariton), dar acesta poate fi înlocuit și de clarinet sau alți cinci soliști (oboai, corn englez, clarinet piccolo, clarinet, clarinet bas), într-un permanent joc al re poziționării cu orchestra. Indiferent de timbrul preferat, Ștefan Niculescu anunță ca personaj principal melodia, o sintaxă de sinteză între cultura bizantină și cele de esență folclorică, gregoriană sau extraeuropeană. Într-o filtrare a sonorităților către spectre specifice ce conturează profilul brut, solistul (soliștii) suferă transformări imperceptibile, în spiritul eficienței sonore. Din analiza lui Dan Dediu reies șapte secțiuni care, pe același principiu al libertății, pot fi parcurse în succesiune asemeni unui destin în etape sau pot fi interpretate în ansamblu pe structura unei forme de sonată atipică. Întrebarea care rămâne la finalul acestui singur opus de natură concertantă, semnat Ștefan Niculescu, este: de ce alege să îl intituleze simfonie concertantă și nu concert solistic? Originalitatea limbajului, care rezidă din „curajul abordării avangardiste a diatoniei microtonale”¹, voalată deopotrivă de principiile extrase din esența bizantină, îl determină pe Dan Dediu să poziționeze lucrarea alături de *Simfonia a V-a* de Anatol Vieru sau de *Simfonia a III-a* de Tiberiu Olah, partituri care au avut un impact covârșitor în lumea muzicală a timpului.

¹ Idem, pag. 10

Iată că nici Dan Dediu, într-o cotropitoare fuziune cu memoria wagneriană – de data acesta el devenit mobil al analizei, în eseu Antigonei Rădulescu, *Un oraș numit Wagner: ConcertOpera de Dan Dediu* – nu alege să își intituleze lucrarea drept concert. Textul Antigonei Rădulescu este incitant și fluid, structura semiotică a gândirii adânc înrădăcinate muzicologului alegând să ofere cititorului cel puțin cinci opțiuni de înțelegere a conceptului imaginat de Dediu. Acest *Wagner Under* (2015) presupune atât atuurile unei drame muzicale, cu gestul narativ ca stimul, cât și veleitățile prezenței solistice, căreia îi vor fi atribuite caracteristici de vocalitate. Pe fondul unei intrigi în orașul Wagner, cu miezul acțiunii fixat în *Parsifal* și obsedat de *Inel*, Dan Dediu extrage din *Aurul Rinului*, *Walkiria*, *Siegfried* și *Amurgul zeilor* personaje și citate. Și apoi reconstruiește, reformulează, folosește cărămizi ale trecutului în pasaje noi care îl reprezintă pe el. Nu este clară direcția importului de personalitate, indivizii ne par cunoscuți, pretind că în deformarea lor își păstrează identitatea, în timp ce mintea spectatorului pare să recunoască – asemeni producțiilor Marvel – esența protagoniștilor, deși țesătura te surprinde prin intrigi neașteptate care tind să bulverseze. Nimeni nu mai este cine pare. Dediu convinge mereu prin forța de a combina teatrul inspirațional cu un labirint al ideilor geniale, într-o remodelare utopică a unor punctualități de ordin fix. Suntem sustrași realității și târați prin tuneluri, către inima întunericului. Revelarea unor taine adânci ce finalizează în Nekropolis presupune în analiza Antigonei Rădulescu șapte momente (identificate drept izotropi) ce implică de la gestualități concertante la tipologii operistice, într-o complexă rețea însuflețită de continuumul wagnerian și presărat din când în când cu un motiv muzical propriu lui Dediu – *Seelmotiv*, o metaforă a sufletului ce postulează spațiul intim interior. Antigona Rădulescu se folosește de toate tipurile de dispunere analitică, dezvăluind cititorului înțelesurile ce pleacă de la conținutul strict muzical, dar îl depășesc, detașând paliere de perspectivă. Naratologie, semnificație, între motrică și motivație, între împrumut și spațiu personal, concluzia ne determină să descoperim în *ConcertOpera* lui Dan Dediu două realități care coexistă, într-un dublu sistem de semnificare, în care trecutul devine sens pentru viitor.

Salutăm prezența între analizele volumului și a tinerilor muzicologi: Gabriela Bejan și Vlad Ghinea. Gabrielei Bejan i-a revenit privirea critică asupra *Concertului pentru vioară și orchestră* de Dumitru Capoianu, o partitură în opinia sa fantezistă, ironică și învăluită de acțiunea dramaturgică. Modernul moderat Capoianu, așa cum îl caracterizase Valentina Sandu-Dediu, construiește aparent un concert solistic pe structură clasică, unde vioara este însuflețită de expresie și înzestrată cu viteză aproape cinematografică.

Deși gândirea matematică își găsește frecvent aplicații în numeroasa creație dedicată genului concertant, în **Concertul nr. 1 pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru: o privire inedită asupra perechii tradiție-modernitate**, Vlad Ghinea consideră că revalorificarea tradiției pe calapodul modernității este cea care face liantul trecut-prezent. Probabil de aici și gradul sporit de accesibilitate al opusului, care aparent utilizează elementul de ciclicitate asemeni unei reveniri, cu inserții de folclorism. Între caracterul polifonic, misterios și robust al primei mișcări și „decorul difuz”¹ al finalului, datorat limbajului intens cromatizat, violoncelul – deși în dialog de tip *concerto grosso* cu ansamblul, pare să nu se desprindă vreodată total de masa ambientului.

Eseul semnat Florin Neagoe discută *Tipare ale componisticii lui Aurel Stroe în Concertul pentru vioară și ansamblu de soliști Capricci et Răgas* (1990), lucrare dedicată violonistului Ami Flammer. Cele două paliere exploatare de partitură – romantismul european al capriciilor lui Niccolò Paganini și cel oriental, atemporal, cu rădăcini în modurile tradiționale indiene, dezvoltă un „palimpsest pe două niveluri”², un exercițiu de coexistență a temporalității pe axa vechi versus nouitate. Vioara solistă va evolua între aceste două lumi, schimbând adresarea de la un limbaj accelerat, procesual, către unul meditativ, o „meloop în sistem netermperat”³. Florin Neagoe atribuie întregului o estetică metastilistică, unde originile prelucrate se sintetizează într-o gestică duală, de factură postmodernă.

Olguța Lupu dezvăluie *Structuri, semnificații și convergențe în Concertul pentru vioară și orchestră „Himere” de Doina Rotaru*. Rotaru compune singurul său concert cu vioară solistă cu ocazia Centenarului UCMR și îi dedică violonistei Diane Moș. Ființa mitologică a himerei, posibilă închipuire din sfera fantasticului anxios, îi dă ocazia compozitoarei de a-și exersa mai multe din febleți și refrene ce revin în creația sa: transfigurarea elementului folcloric, nostalgia evocării perpetue a spiritualității enesciene, identificarea sensului existenței, balans între modern și arhaic. Olguța Lupu descrie semnificația a trei sculpturi semnate Dimitrie Paciurea, trei himere ce devin la Doina Rotaru părți de concert: a pământului, a nopții și a văzduhului. Rând pe rând compozitoarea transformă vioara din solist în personaj, cu un destin câștigat progresiv, greu și sinuos, suprapunând acestei lupte întru devenire cadrul dramatic, sumbru și tenebros al substratului simfonic. Olguța Lupu, în textul său poetic și bine dramatizat, trece de semnificațiile teoretice ale

¹ Idem, pag. 106

² Idem, pag. 72

³ Idem, pag. 72

limbajului muzical sau de sfera de influență de ordin plastic, și identifică în întregul demers un drum de la întuneric către lumină, o devenire și totodată omagiu enescian, stabilind o legătură organică între geneză și moștenirea spirituală, cu efect de continuitate.

Pentru **Concertul pentru pian și orchestră de Radu Paladi**, Viniciu Moroianu oferă cititorului mai mult decât o analiză sau simplă evocare: el este pianistul care a cântat partitura în primă audiție în 2001, sub conducerea compozitorului. Se deslușește astfel o experiență interesantă și antologică ce a descoperit la timpul respectiv (Botoșani, 2001) un discurs proaspăt și îndrăzneț, în care Radu Gheciu numea bucuria și voluptatea pianisticii.

Cu trimeri directe către filmul lui Enrico Maria Salerno, *Anonimul venețian*, Oana Andreica descoperă *Nostalgie pentru o lume pierdută: Concertul nr. 2 pentru pian de Ede Terényi*. Conceput pe modelul concertului romantic de anvergură, opusul solicită o pianistică de dificultate, ce poziționează solistul drept personaj principal. Aparent, Terényi va investiga un destin supus suferinței, împletind între citat, angoasă și inserții de ludic un text muzical ce prin apelul la trecut pledează, iar, pentru noutate.

Pasionant textul Dianei Rotaru ce descoperă *Forma tunel în Prairie, Prières de Aurel Stroe*, în fapt *Concertul pentru saxofon și orchestră* (1993) dedicat lui Daniel Kientzy. În mod evident pasionată de universul lui Stroe, Diana speculează printre paradigmele incomensurabile, sintaxele suprapuse, elementele extrase din fizică sau matematică, dând un sens propriu universului organic, viu, bizar și sub semnul insolitului, pe care îl desfășoară compozitorul în opusurile sale. Diana Rotaru discută în cele cinci secțiuni ale partiturii principiul de „vâsc”, sau altfel spus, cel al virusării formale. Sistemul morfogenetic propune aberația, sau abaterea ca normă, forțând parametrii alterați să devină model, coruperea sistemului original fiind interpretată asemeni unui „altoi” ce atrage după sine efectul fluture. Această formă tunel, anunțată în titlu, este o consecință a reacțiilor în lanț ce au loc, țipătul angoasat al saxofonului fiind cel care aparent „dă startul” către colapsul catastrofal al desfășurării ulterioare, atras în final într-o ipotetică gaură neagră cu rol germinator.

Asemeni unor consecințe irizate din contraste repetate de tranziții, Cătălin Crețu investighează *Tehnici modale în Concertul pentru flaut și orchestră de Călin Ioachimescu* (2012). Cu punct de plecare în nouă moduri palindromice și aplicând teoriile mulțimilor, compozitorul pare să își făurească un limbaj propriu, pe care îl obține reformulând structuri modale. Se folosește de principiile de emisie a multifonicelor preluat de la Pierre-Yves Artaud și formulează șase secțiuni, foarte moderne, de evoluție solistică asistată.

Revenind la imaginea eului, la investigația propriei prezențe, la speculația particularului în permanentă comparație cu universalul, găesc că în principiul genului concertant muzicianul creator descoperă sursa etalării nesfârșite a bizarierii umane. Fie că face apel la trecut pentru a identifica etalonul, fie că alege sintaxe ale modernității, pentru că nu se mai regăsește în desuetul lui „a fost odată”, principiul jocului cu masca îi acordă creatorului libertatea supremă. Dovadă stă numărul impresionant de opusuri concertante românești descoperite și investigate care, doar într-o perioadă relativ scurtă de timp (1950-2020), oferă sute de variante de comportament. Și astfel, proiectul, cercetarea și, în final, volumul pus în discuție oferă dovada unei tradiții foarte prezente dar, din nefericire, prea puțin cunoscute. Poate accesul la acest catalog amănunțit, interesant comentat și exemplificat, al eforturilor compozitorilor români din trecutul nostru recent va determina în viitor reacții și consecințe. Pentru a ne recunoaște și a ne putea explica pe noi ar trebui să ne identificăm, iar și iar, rădăcinile, sau altfel spus, să lucrăm pentru viitor cu cărămizile trecutului. Până la urmă, mâine se construiește pe ieri și azi.

SUMMARY

Irina Boga

Building bricks of the past

UNMB and CNFIS, through the Institutional Development Fund, extended a project of a very articulate profile, which materialized within the Romanian Archive of Concerts for Soloist/Soloists and Orchestra (RAC). The main goal of the investigation was the cataloguing of Romanian works of concerto genre, over a determined period: the second half of the 20th century, with extensions into the first decades of the 21st century, a moment in history when the camouflaging of the creative ego received connotations of virtuosity in the artistic world, out of a tacit need for survival. The published volume, *Concert genre in Romania between 1950-2020*, gathered the result of the research, disclosing an impressive number of Romanian instrumental concertos: 725 in number, signed by about 200 composers. In addition to the complete catalogue of works, the volume (published in exceptional graphic conditions and edited by Florinela Popa) brings together ten essays analysing several models of Romanian concerts with soloists. A visit to the past, to a world that is apparently familiar, but which in fact turns out to be too little known and hardly exploited.