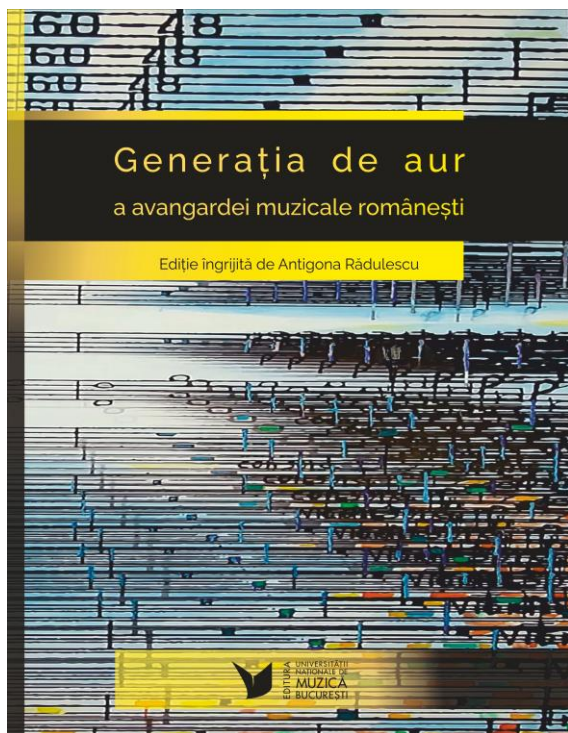


# ”Șapte autori în căutarea...” și un exercițiu (nu doar) de admirație: printre recitiri, audiții și amintiri

Carmen Stoianov

Parafrazând cunoscutul titlu de afiș teatral, așa aș putea intitula recenzia volumului *Generația de aur a avangardei muzicale românești*. Mărturisesc că, la capătul mai multor lecturi, notițele s-au aglomerat în neorânduială pe file (de un galben intens) ale caietului de corespondență nejustificat și forțat considerat ca



”încăpător”! Volumul de studii mi s-a înfățișat ca o selecție de ”acte” și ”scene” a căror derulare pune în evidență o acțiune perfect încheată, pornind de la temă, idee, subiect, mesaj, chiar conflict (nu doar de idei) și ajungând la (caracterizări de) personaje, relaționări; se adaugă trena de convenite perspectivări: situaări, clasificări, sondări, modalități, maniere, unelte de lucru muzicologic. Într-un cuvânt, asigur de la bun început cititorii că această carte le va menține treaz interesul de la prima la ultima ei filă.

Reunind, într-o primă fază, studii dedicate unor personalități redutabile alese ca reprezentative pentru o generație, volumul de față se prezintă ca parte a ambițiosului

dar necesarului proiect *Arhiva română a avangardei muzicale/Romanian Archive of the Musical-Avantgarde (RAMA)*, proiect al UNMB și CNFIS prin *Fondul de Dezvoltare Instituțională*. El readuce în conștiința publică partituri atât de cunoscute specialiștilor și publicului larg, încât pot fi considerate veritabile ”puncte de orgă”, ”chei de boltă” sau necesar ferment al devenirii culturii noastre muzicale în cea de-a doua jumătate de secol XX. Textul este dominat de impetuoasa statură a acestui portret-colectiv de șapte ”aleși” care s-au impus drept ”nucleu de forță” al conștiinței noastre muzicale, dominând vreme de decenii nu doar afișul repertorial și podiumurile de concert sau

teatru liric din țară, ci făcând cunoscută profunzimea fibrei gândirii românești în "concertul" spiritualității contemporane europene, ba chiar depășind limitele continentului. Este vorba despre șapte creatori ce au înnobilit – la propriu – prin mijloace și căi diverse, în plan componistic sau teoretic, cultura noastră muzicală: Pascal Bentoiu (1927-2016), Aurel Stroe (1932-2008), Tiberiu Olah (1928-2002), Anatol Vieru (1926-1998), Ștefan Niculescu (1927-2008, în dialog cu György Ligeti), Wilhelm Georg Berger (1929-1993) și Dumitru Capoianu (1929-2012) – în ordinea prezenței lor în volum.

Deși divers ipostazat ca etalare de genuri/viziuni, toate sub arcada admirației, cu relatări sau destăinuiri, volumul apare ca unitar nu doar prin lupa atent plasată sau arcuirea tematică ordonatoare cât, mai ales, prin entuziasta dăruire a celor șapte autori care, pornind de pe poziții net diferențiale (firești pe scara temporală a vârstelor și, inevitabil, a experienței), demonstrează o excepțional de viu menținută acuitate a percepției; sunt "prezenți" în miezul paginilor de text, trăiesc – la modul propriu – viața partiturilor, fac și refac (în paralel) audiții, ascultă și evaluează vocea criticii muzicale supuse la exercițiul conjugării impuse de momente istorice date. Ei pătrund în laboratoare interioare de creație pe toate căile posibile, de la mărturisiri olografe la exercițiul analitic muzicologic al compozițiilor în cauză ori la căile mult prea puțin bătute ale "epistolariei". Ne aflăm în aparenta liniște a unui "ochi de furtună" ce se dorește expozițional, dar care trasează linii ferme, în care se întrevăd dezvoltări și reprize, punctări contrapunctice de stări, emoții, trăiri: deși operă muzicologică, ghicesc în aceste pagini un "simfonism" latent, un echilibru fin dozat, o construcție ale cărei date se vor regăsi – știu asta sigur! – în volume următoare.

*Cuvântul înainte* este semnat de Antiona Rădulescu, cea căreia i se datorează îngrijirea de ediție; prezentarea muzicologică se distinge prin concizie și necesarul *mot propre* prin care este subliniat aportul colectiv al compozitorilor ce au realizat un dublu atașament gândit să stabilească un normativ cultural identitar la ceasul la care creația noastră muzicală făcea un îndrăzneț pas înainte. Compozitorii, ale căror nume sunt citate în ordine alfabetică, îi apar Antigonei Rădulescu exact așa cum s-au impus prin sintagma ce asigură chiar generosul titlu al volumului: ei sunt parte a "generației de aur", așa cum s-au impus contemporanilor și cum îi percepem astăzi. Etalând "îndrăzneala inovatoare în concordanță cu spiritul contemporaneității" (și departe de orice aliniament prin care s-ar putea ghici reîntoarceri programate la evidente maniere folclorizante – cum o trădează subtextul), ei nu neglijează "subtile continuități de tradiție". Aceste două magistrale de gândire și concepție (voluntar asumate) interferează continuu în cel mai fericit mod prin care se poate clădi "superba originalitate" pe care creația lor a adăugat-o în "Marea Carte" a suprapunerii diacronice a generațiilor de creatori români, dornici să marcheze – etapă de etapă – noutatea, sub imperiul menținerii datelor sonor-identitare deja câștigate.

În paralel, Antiona Rădulescu conturează și portretul colectiv al celor ce semnează studiile prin care personalitățile componistice ne sunt readuse aproape, remarcând ca numitor comun "unelte moderne de lucru sau experiență în cercetare", ca și faptul că toate studiile se sprijină pe exemple muzicale concludente, pe un bogat fond ilustrativ, beneficiind totodată de "scheme și tabele sintetice". Aceste aprecieri generalizante asupra stilului și manierei muzicologice de abordare a autorilor Valentina

Sandu-Dediu, Olguța Lupu, Dan Dediu sau a mai tinerilor Desiela Ion, Benedicta Pavel, Florin Neagoe, Bogdan Pintilie sunt urmate de scurte adnotări pe marginea conținutului fiecărui studiu în parte, remarcându-se indicii de originalitate, inedit, capacitate de analiză, interpretare și sinteză. Ca necesar pandant, împlinind și norma de simetrie, ultimele pagini ale volumului prezintă succinte portrete ale autorilor, prezenți cu fotografie și câteva date ce le schițează profilul profesional.

Se observă, așadar, două "etajări": trei muzicieni cu reductabilă experiență, care i-au cunoscut în mod direct pe cei despre ale căror lucrări au scris, fiindu-le studenți sau mai tineri colegi la *Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România* ori la *Universitatea Națională de Muzică din București* și un "cvartet" de tineri formați de cei dintâi, titulari sau colaboratori ai aceleiași *Universități*; devotați cercetării, aceștia din urmă adaugă noi informații, potrivit capacității de analiză și sinteză.

Am constatat că, în mod decisiv, primul studiu cu care luăm contact pare a-și fi pus amprenta (sau a fost ales tocmai pentru că o imprimă!) asupra tuturor celorlalte. Semnat de Valentina Sandu-Dediu, este dedicat compozitorului Pascal Bentoiu și partiturii considerate, pe drept cuvânt, "un reper al operei moderne în România": opera *Hamlet* (1969). Mai precis, titlul studiului incită la dezbateri – fie doar și în forul nostru interior – din moment ce se axează exact pe problematica punerii în discuție a diversității de opinii legate (nu doar) de această capodoperă: *Opera Hamlet în dezbaterile pe marginea "naționalului" și "universalului" în muzica românească*. Tonul este dat nu doar în plan conceptual, ci și grafic, ca interfață prietenoasă (pentru toate cele șapte studii): fotografia compozitorului, un minim de date biografice și alte fotografii reprezentative. Textul este bogat ilustrat iar trimiterile, postate pe lateralul paginilor, lesne de recepționat.

De la bun început, cu un acut simț al istoriei, muzicologul deslușește și explică nașterea sintagmei ce se dorea a fi expresie a armoniei și a pătrunderii creațiilor românești pe "covorul roșu" al recunoașterii valorii lor, ca partener egal celor din străinătatea de dincolo de "cortina de fier" abuziv impusă. Folosindu-se de aceste două unități de măsură a căror alăturare a devenit acel normativ de-a dreptul procustian cu care s-a operat intens, obositor și fără sens o perioadă nepermis de lungă în muzicologia românească, Valentina Sandu-Dediu intră în dialog, pe arcuiri de timp, cu însuși autorul care nu le ia în considerație, preferând să-și ancoreze opera alături de modele italiene sau, în orice caz, europene (propriile declarații consemnate în 2012). Dialogul continuă cu critica muzicală (Petre Codreanu, 1971; Grigore Constantinescu, 1974) și muzicologia autohtonă care discerne unele filiații nu doar enesciene (Octavian Lazăr Cosma, 1981; Ileana Ursu, 1993; Valentina Sandu-Dediu, 2002; Laura Vasiliu, 2007, 2009) dar și cu critica franceză pentru care Alban Berg devine reper esențial (Reynald Giovaninetti, Jean-Louis Martinoty, 1974). Consemnarea în detaliu a opiniilor după prima audiție, după premiera franceză sau după analiza partiturii (și premiera bucureșteană), ca și notarea unor posibile filiații enesciene – nu doar ca "pașaport" valoric de intrare sub arcada centrală în tezaurul operei românești – ne așază în față un adevăr indubitabil: percepțiile diferă în funcție de naționalitate și de propria cultură muzicală, aceasta fiind, la rândul ei, favorizată sau restricționată de baza educației muzicale, de posibilitatea ca ideile să poată fi împărtășite, de mediul socio-politic, de optică procustiană.

Un sprijin neprețuit îl află în documentele comisiei de muzică simfonică, de cameră și operă ale *Uniunii Compozitorilor* nu atât din perioada în care Pascal Bentoiu a prezentat acesteia (1958), între alte creații de același gen (multe pe text shakespeare-ian) partitura muzicii de scenă la *Hamlet* (fără îndoială nucleu al viitoarei opere); mult mai pline de miez pe ideea evaluării "naționalului" și "universalului" ne apar astăzi concluziile referatului din 1972 ale aceleiași comisii, la trei luni de la prima audiție a operei în concert la *Ateneul Român*. Semnat de nume "grele" din generații formate la școli și în medii diverse, cu preferințe declarate atât pe ideea păstrării și conservării în diverse grade (de la "semănătorism" la edulcorare) a spiritului național cât și pe sondarea și evidențierea celor mai noi tendințe la nivel european (trecând "șoptit și cotit" prin școala dodecafonismului, a serialismului, a modalismului și a atonalismului fără a le preciza fibra!), referatul pune în lumină o idee îndrăznească atunci când vorbește despre rezonanțele stravinskiene, reper blamabil în orice poziție luată în presa timpului; o face pe loc secund, în prim plan fiind notate, ca "pavăză", existența "unor lumi sonore enesciene".

Astăzi citim atât referatul de mai sus cât și articolele sau studiile dedicate operei *Hamlet* de pe poziția celui ce cunoaște restricțiile și normativul unei "revoluții culturale" revoluate, trăite decenii de-a rândul de generații întregi de autori care aflau căi care de care mai meșteșugite de a evita joncțiunea cu inevitabila sintagmă. Rămâne doar să ne întrebăm și, eventual, să cuantificăm, în ce măsură, ascunderea în spatele lozincardelor "național și universal în...", "sugestii enesciene în..." (acolo unde ele nu existau de fapt!) nu a reprezentat, cumva, pentru muzicologia noastră și o combinație între reflex al spiritului de (auto)conservare și expresie a supușeniei, a duplicității induse de dorința de afirmare, în pas rapid, pe poziții profesional-politice tot mai înalte, favorizante; prima ipostază pare a fi constituit și o linie dusă în mod voit la extrem sau chiar dincolo de el. Este posibil chiar să fi și apărât, într-o oarecare măsură, breasla (vezi articole de fond, voit militante!), autorii pactului devenind în timp victime ale judecății unui tribunal moral pe care nu l-au anticipat deși, în sinea lor, unii cunoșteau bine dimensiunea gestului de a fi acceptat, în tăcere și cu capul plecat, impostura.

Din vasta bibliografie dedicată creației și personalității lui Pascal Bentoiu și operei *Hamlet*, au fost alese doar 23 de titluri, unele semnate de compozitor iar altele aparținând autoarei, ca volume anterior publicate. În baza acestora, a propriei experiențe, conjugând analiza partiturii, a textelor publicate sau a documentelor inedite și a audiției operei, Valentina Sandu-Dediu detectează fireștile hiatusuri între substanța sonoră propriu-zisă și aserțiunile muzicienilor români. Aceștia, fie cultivau un protocronism forțând vizibil nota (Viorel Cosma), fie se mențineau în matca unui meditativ mioritic la fel de forțat (Petre Codreanu), fie adevrau la principiile școlii schönbergiene dar nu îi declarau în mod public proveniența, preferând indicarea altor asocieri (Octavian Lazăr Cosma).

Revenind la fondul studiului, muzicologul apelează la un document excepțional, împrăștiându-ne memoria: programul de sală de la Ateneu, din noiembrie 1971. (Ca mărturisire, notez aici că m-am aflat în sală – ca studentă la muzicologie – atât la prima audiție în concert a operei *Hamlet*, cât și – ca absolventă deja – la câteva din spectacolele *Operei* bucureștene. Impresia de noutate, prospețime

și veridicitate, de "muzică altfel, nouă, la zi" m-a marcat puternic atât la nivel conceptual, ca realizare a unei partituri vii de teatru muzical, cât și descoperind calități nebănuite la interpretii acesteia; de altfel, nu puține au fost discuțiile prelungi cu compozitorul pe această temă, reluate săptămânal la *Ateneu* (locurile noastre în sală fiind vecine) sau pe tema lucrării sale *Flăcări negre* (pe care am analizat-o), alături de distinsa sa soție, doamna Annie Bentoiu, personalitate de altitudine spirituală. De altfel, așa cum aveam să o aflăm mai târziu și așa cum reiese și din prezentul studiu, aprecierile laudative ce au urmat primei audiții a operei *Hamlet* confirmă opinia unanimă a colegilor de breaslă, care au dat girul de calitate acestei capodopere, rămasă până astăzi – așa cum o notează Valentina Sandu-Dediu în studiul de față – singura operă din creația românească pe un text shakespeare-ian.

Revin la aserțiunea posibilei amprente comune tuturor celorlalte poziționări muzicologice din volum. Căci, în fond, ce altceva decât oglindă pusă în fața nevoii de exprimare a "naționalului" (nu doar străjuit de silueta enesciană) și "universalului" – de această dată privesc din altă perspectivă, nu din cea voit trunchiată și supusă rigorii limbajului "de lemn" – o constituie amplul dialog și dezbateră riguroasă, sinceră, privind îndrăzneța afirmare și recunoaștere în plan universal a componisticii noastre!

Urmând prima parte a traseului propus de Antigona Rădulescu, mă opresc asupra studiului pe care Olguța Lupu îl consacră unui opus olahian: *Arhitectură și percepție în Obelisc pentru Wolfgang Amadeus de Tiberiu Olah. Jurnalul unei întâlniri*.

În baza a 24 de titluri bibliografice (între care o serie de alte studii ale autoarei privind creația lui Tiberiu Olah, maestrului ei de compoziție), titluri cărora le adaugă pe parcurs și altele, Olguța Lupu ne invită ca, printr-o optică dublă pe care o consideră(m) complementară de cercetare, să-i cunoaștem și să-i urmărim etapele accesului la întregul fenomenului. Viziunea sa implică în mod declarat concretul morfologic al partituri – abordare structuralistă – în dialog și confruntare cu receptarea complexă, auditiv-subiectivă – autoarea o numește "receptare selectivă" –, cu decodificări bio-psihologice de tip holist; o vom face prin acele șase "întâlniri" programate cu subtitlu explicativ aferent ce pot sugera doritul "work in progress" la care se referă autoarea.

Studiul este brăzdat de surprize atât la contactele etajat terasate prin reveniri cu partitura, cât și la audițiile la fel de distanțate prin nevoia reapelului la "scripta manent". Este firesc, așadar, să apară întrebări, unele retorice, altele cărora autoarea le oferă cuvenitele răspunsuri, la rândul lor intuite, așteptate sau inedit formulate; le putem califica pe cât de interesante, pe atât de subiective, Olguța Lupu menținându-se, permanent, pe linia fină de demarcație: privire din afară-privire dinlăuntru (obiectiv-subiectivă, cu declarat caracter de provizorat), așa cum a ținut să o afirme încă din primele paragrafe ale textului.

Asistăm la dens riguros-elansata demonstrare a unui pragmatic-progresiv-introspectiv dialog cu sinele lărgit pe datele de concepție ale unui creator care, din postura de compozitor a devenit comentator avizat, discursul câștigând dimensiune muzicologică; se palpează astfel, în conjugarea unei diversități de unelte, substanța sonoră cu privire trează prin lentila unui telescop ce nu și-a propus scrutarea depărtărilor galactice intangibile, ci detaliază și recompune dimensiunile abisale,

organic centrate ale unui ansamblu sonor cu virtuți de inedită mandala. Din mărturia atât de plastic-sugestiv expusă, însăși audiția atinge limita senzorială a tactilului, chemând iar și iar răsfoirea partiturii, totul răsplătit de înprospătarea percepției. În abordarea neoclastică atât de iubită de compozitor încât pare să fi devenit natura sa secundă, câtă rigoare, cât calm subiectivism și câtă depărtat-apropiere de concretețea iluzoriu jucată a unei configurații melodice (latent armonizată) mozartian-bachiană în recitare olahiană!

În studiul supus analizei asistăm (parcă) la un demers incitant, pe elaborate scheme de gândire aproape demne de ceva între "221 B Baker Street, London" (cu punctările așteptate: "elementar, dragă Watson!") și masiv elaboratele *old fashioned* brațe ale fotoliului în care obișnuia să gândească posesorul unei celebre mustăți. Suntem confrunțați cu informații, posibile relaționări, deducții și un amalgam de palpabil-cunoscut și, mai ales de necunoscute, care de care mai îmbietoare în a-i fi rezolvat misterul.

Incitante și ofertante, exemplele muzicale cu adnotări și marcaje ale autoarei studiului se înlanțuie în cascadă, pornind de la *motto*-ul ce dezvăluie apartenența mozartiană a incipitului; apropierea și depărtările de model construiesc ele însele o "hartă" sui-generis a acestei ample partituri de esență concertistică, unitar-variatională în sine. Aceleași exemple captează forța argumentului iar argumentele își adaugă validitatea dovezilor; și totuși... cu toate "cărțile" pe masă, încă se infiltrează dubii, se conturează ipoteze, se rostuesc întrebări. Planează o neliniște de bun augur ce domină aparenta siguranță a trasărilor de penel la fiecare nou pas prin care cercetarea avansează gradat. Așa cum este în firescul oricărui demers de acest tip, se simte înfrigurarea ce preludiază următoarea descoperire care, abia intuită, nu se lasă mult așteptată dar, departe de a clarifica totul, adaugă o nouă întrebare.

În ce ne privește, nu putem afla răspunsul tuturor întrebărilor (oare?!), decât la capătul acestui periplu expus cu măiastru suspans de Olguța Lupu, căutătoarea de sensuri pornită să exploreze neașteptat-așteptatul "dar" olahian. Pentru cei ce au răbdarea să-i urmeze traiectul enunțat ca jurnal al propriilor trăiri, va fi încă o surpriză, acest studiu fiind conceput "în alt fel" decât altele pe aceeași tematică olahiană. Pentru cei ce nu-și pot permite acest răgaz sau pentru cei care simt nevoia unui experiment propriu, invitația Olguței Lupu de a accede la adevărul provizoriu pe drumul imposibil de încheiat prin bară finală al binomului partitură-audiție rămâne deschisă.

O semnificativ profundă relație de "înrudire" a spiritelor înalte, menite a se întâlni în spațio-timpul axei ce unește mundanul cu celestul se profilează în studiul Ștefan Niculescu - György Ligeti. *Correspondență inedită* de Dan Dediu. Mie îmi pare, de departe, un dialog despre "bucuria reîntâlnirii cu marea artă", cu spirite înalte "spre binele Muzicii" (cu majusculă în original!), așa cum suna încheierea uneia din scrisorile lui Ștefan Niculescu expediată prețuitului confrate în prag de nou an și de (neștiută încă) nouă eră, în decembrie 1989. Tezaurul epistolar se relevă ca mărturie a impresionantei legături dintre doi creatori de certă altitudine profesională și intelectuală; sunt veritabili umaniști prin cultura lor enciclopedică pusă, cu generozitate, în slujba discipolilor și a semenilor cu ținta atingerii stării de iluminare, care are – în sine – o istorie și încrengături din care nu lipsesc alte nume semnificative

ale culturii și educației noastre muzicale. Se oferă privirii, prin fotografii sau prin menționare expresă, figuri cunoscute: doamna Colette Niculescu, soția compozitorului profesor al *Conservatorului* (ulterior *Academie*, ulterior *Universitatea Națională de Muzică*) din București și regretatul compozitor Nucu (Nicolae) Teodoreanu, alături de soția sa Ioana, fiica unui alt regretat compozitor, mult prea devreme plecat dintre noi: Liviu Glodeanu.

La ani distanță față de momentul la care lua cunoștință de existența acestui fond epistolar, Dan Dediu se apleacă asupra dosarului ce conține dovezile vii și perene ale aprecierii pe care fiecare a nutrit-o față de celălalt; o face cu evlavie, respect, sfială, dar și cu credința asumării gestului suprem: acela de a ni-i readuce aproape pe doi "mari" ai secolului XX, două conștiințe artistice care sunt, în egală măsură exponenți ai unui dialog incitant. Simte că a fi astfel în preajma regretatului său maestru îi împlinește așteptările iar a fi în intimitatea acestor două conștiințe nepereche ale secolului trecut îi apare ca privilegiu imens pentru care este greu de găsit vreo formulă de mulțumire; conștiinți abia acum de cât de mult ne-a lipsit această informație întregitoare, simțim din plin conexiunea puternică a spiritelor înalte de care ne-a fost dat să ne apropiem sau pe care le-am perceput cu nețărmurită venerație. Iar Dan Dediu știe să ne aducă perspectiva mai aproape și să ne-o multiplice prin magia proprie scăpării intelectului și verbului său atât de sugestiv. Citește cuvinte, meditează la idei și întorsături de frază, le transcrie, imaginează contextul, le poziționează decodificând text și subtext; am senzația că fiecare silabă este tălmăcită pe dublul sens al relaționării, că i se pot adăuga gesturi, mirări, privi aprobatoare sau admirative și, în acest fel, ceea ce se transparentizează sunt trăirile. Cei doi compozitori prinși în febra epistolariei nu doar își scriu: își "compun" mesajele, conferind ideilor valențe de gândire muzicală; se înscriu în realitate și încearcă, fiecare, să și-l aducă pe partenerul de dialog mai aproape, prezența fizică devenind țintă a etericului vehiculat pe discuri și casete. Se cunosc și se recunosc muzical vorbind, abordând fiecare sfera de interes a celuilalt (vezi teoria fractalilor, isonul).

Și astfel, din nou cunoscuta înlănțuire național și universal – de această dată la cota ultimului deceniu de veac XX, din nou dialog, din nou confruntare de opinii din care adevărul iese "lămurit", asemenea argintului pur. Din nou dialog peste timp și dincolo de timpuri, înscriind prezență și simțire românească ("cu sufletul mă aflu în "Est" scria Ligeti într-o română de remarcabilă fluentă!) pe harta valorilor mondiale. Această "comoară pentru istoria muzicii românești și nu numai" – după cum o privește Dan Dediu – este destinată privirii, înțelegerii și tezurizării ei pe mai departe, în conștiința colectivă; așadar, cu reverență pentru generozitatea gestului, ne asumăm sarcina de a o prețui pe măsura capacității noastre de înțelegere și transmitere, mai departe, pe linia discipolilor ce îi așteaptă lumina.

Correspondența, viu întreținută prin scrisori, cărți poștale, pachete cu cărți, partituri, casete, discuri leagă Bucureștiul, Parisul, Viena și Hamburgul printr-un *network* muzical de excepție din care nu lipsește vocea instituțiilor și a formațiilor muzicale de prestigiu, cea a reprezentanților marilor case de editură sau de gravare pe disc și nici vocea învățământului superior muzical din România. Correspondența a fost dublată de cei mai nimeriți mesageri care au facilitat chipul sonor al *network*-ului. Ne gândim, din primul moment, la muzicianul-interpret Daniel Kientzy, îndrăgostit de

muzica românească și iubit de compozitorii români; el s-a aflat în postura de "împărtășitor de bucurii" și liant al energiilor sonore căci prin intermediul lui György Ligeti a aflat de Ștefan Niculescu. I s-au alăturat Jeremy Drake de la Salabert și Louise Duchesneau, asistenta personală a lui Ligeti. Desigur, ne gândim și la generozitatea lui Ligeti, cel care, odată ajuns în posesia muzicii lui Niculescu, s-a grăbit să o multiplice pe casete și să o trimită altor muzicieni, facilitând astfel cunoașterea și recunoașterea preocupărilor și realizărilor componisticii noastre prin reprezentanții de frunte ai avangardei românești.

"Prins" în evoluția trepidantă a evenimentelor care păreau a nu mai avea răbdarea așteptării, Dan Dediu dezvoltă ideea că dialogul epistolar și-a aflat roadele exact pe magistrala Est-Vest, fiind dublat în noiembrie 1992 de întâlniri *live* la Wiener Konzerthaus cu ocazia *Festivalului Internațional "Wien Modern"*; mărturia fotografiilor dezvăluie emoția întâlnirilor. Și iarăși nu putem să nu ne întrebăm: să fie evenimente posibil de asimilat sintagmei național-universal? Avem în vedere atât florilegiul de muzică românească (de la Enescu la tânăra generație – nu mai puțin de 9 lucrări românești pe diacronia generațiilor) cât și cele două mese rotunde, ocazie cu care cei doi muzicieni au putut să lărgescă cercul vibrațional al întâlnirilor epistolare și să-i confere magnitudini sonore (să le numim *Ison, Cantos?* – fiind vorba despre Niculescu sau *Monument – Selbstportrait – Bewegund?* – fiind vorba despre Ligeti). Un alt câștig l-a reprezentat programarea lucrărilor lui Ștefan Niculescu în diverse festivaluri și întâlniri de muzică nouă; acestea au intrat rapid în repertoriul unor formații și al unor interpreți de prestigiu.

La finele studiului semnat de Dan Dediu, ar mai rămâne o întrebare. Credeți că ar fi hazardat un experiment ținând de jocul misivă-lucrare? Adică: ar fi posibil ca, mergând pe cronologia acestei corespondențe, cu idei atât de suculente, să descoperim că ea ar fi avut, în subsidiar darul de a fi inițiat și un altfel de răspuns în creația ambilor compozitori?!

"Cvartetul" tinerilor muzicologi (cadre didactice și doctoranzi ai *UNMB*), conținând un număr important de exemple muzicale și ilustrații legate de lucrări reprezentative ale mișcării de avangardă din România, va fi abordat, ca și "trioul": pe ordonare alfabetică și... *Ladies first*. În studiile acestora, aflăm analize din varii perspective, însoțite de exemple muzicale, tabele sintetice și ilustrații legate de lucrări reprezentative ale personalităților ce definesc mișcarea muzicală de avangardă din țara noastră încă din zorii acesteia. Am apreciat faptul că tinerii nu doar caută, ci definesc profilurile, atât de diferite, ale complexelor personalități alese și ale lucrărilor-etalon propuse analizei.

"Violina I" – Desiela Ion, autoarea studiului *Variațiuni cinematografice de Dumitru Capoianu*. De ce Capoianu? De ce variațiuni? De ce cinematografice? Dar, mai ales, de ce jazz?! Iată întrebările la care autoarea își propune să ne răspundă în paginile acestui studiu, conceput ca o demonstrație a descătușării inspirației. Deceniile șapte și opt ale secolului trecut par a fi fost dominate de tot ceea ce înainte era "fruct oprit" iar jazzul era unul dintre ele.

Da, are dreptate Desiela Ion când afirmă că, potrivit opiniei sale, Dumitru Capoianu era familiarizat deja cu finețea universului jazzistic la data la care își

demonstrase nu doar afinitatea ci și cunoștințele privind jazzul; este amintit savurosul schimb de replici cu Richard Allen (1967), ulterior relatat de Capoianu în paginile revistei *Muzica*. Și nici nu putea fi altfel, din moment ce muzicianul român fusese discipolul lui Mihail Andricu la cursul acestuia de compoziție ori, după cum bine se cunoaște, Andricu avea cea mai bogată colecție de muzică de jazz – gen interzis în România decenii de-a rândul. Din comorile ei s-au împărțășit, departe de vigilența autorităților, numeroși muzicieni, între aceștia și tânărul, pe atunci, Dumitru Capoianu, tentat și pregătit să-i iscodească tainele. Ascendența sa jazzistică este, așadar, cu totul alta decât cea a lui Dumitru Bughici, muzician conectat la tradiția muzicală improvizatorică a klezmerilor ieșeni; de aici și diferențele stilistice dintre lucrările de inspirație jazzistică ale celor doi creatori români, ambii legitimați prin accesul la expresia jazzului în aceeași perioadă (anii 1966-1967).

*Variațiunile cinematografice* îi par Desielei Ion o "falsă" simfonie sau, mai bine spus, o simfonie "altfel", construită în baza a doar patru sunete; și așa și este, cele patru mișcări ale opusului creat în miezul deceniului șapte fiind, potrivit afirmației compozitorului, rod al bagajului de cunoștințe și tehnici pe care orice creator de muzică ar trebui să-l aibă "în buzunarele sale"; ele înmagazinează expresii distincte: simfonism, cameral, muzică ilustrativă și jazz. Ideea de cinematografie este la fel de prezentă în spirit, cineticul fiind definitoriu prin punctarea secvențelor proprii filmelor hollywoodiene dramatice din seria inspirată de literatura de același tip, respectiv cunoscuta *Série noire* de extracție franceză; convenționalismul domină, de la structura narativă la efectele vizual-sonore, atmosfera implicând expozitiv, așteptare, neprevăzut, conflict mocnit până la exploziv, suspans, urmărire, dezvăluire.

La studiul Desielei Ion am apreciat că autoarea, deși pornește pe datele unei analize de tip structural, nu ignoră îmbinările cu subtextul muzical; caută și găsește motivații, descrie profiluri melodice, caută "gesturi muzicale" (tip "recul", "pâlnie muzicală", "ștafetă", *Möbius*), încadrări (ramă), elansări (fulger în "zig-zag"), secvențe dialogate, participări timbrale soliste, în aliaje, pe familii. Formele – indiferent că sunt generale, pe mișcări sau pe articulații îi "vorbesc", dezvăluindu-și melograme, tipologii variaționale, punându-și în valoare panopia poliritmiilor, amprentările de tip "săgeată", poliacorduri intens colorate, surprize metrice. Totul respiră un antren general, dizolvat în formule dansante de tip *cha-cha-cha* în ultima parte a acestei inedite și "false" simfonii, rezolvând falsul conflict dedus din frame de "film noir".

"Violina II" – Benedicta Pavel, autoarea unui studiu elaborat în cele mai fine tușe, cu vizibilă și binevenită componentă didactică: *Gândirea modal-serială în Simfonia nr. 10 de Wilhelm Georg Berger*; I-aș vedea ca un "Per aspera" spre *Cânturi infinite*, trecând prin *Largo, infinito e sensibile* – parafrazând astfel preferința compozitorului pentru indicații de tempo expresiv, conjugat cu nuanțe și stări, apelând la exerciții de intuiție din partea interpreților. Pentru compozitor, existența indicațiilor de tempo infuzate de expresivitate și trăire este atât de subînțeleasă încât ai putea crede că în ele se include însăși viața operei respective: tempoul devine pulsare de viață, emoția devine pulsare de trăire.

Autoarea demonstrează o cunoaștere în profunzime a sistemului modal bergerian pe care îl și expune, în datele sale generale, pentru cei neacomodați cu inedita matcă modală în a cărei generoasă cuprindere a fost concepută mare parte din

creația compozitorului. Primii pași spre această direcție îi regăsim în scurta (dar necesara) privire asupra ansamblului acestei monumentale creații ce numără peste 100 opusuri, între care genurile simfonic și cameral (reprezentat prin cvartet, considerat de compozitor "gen de esență a muzicii... memoria vie a tehnicilor de vârf") dețin o pondere însemnată, de aproape 50%! Aflăm notată și "dubla ipostază de interpret (violist și organist)", ca și reflectarea acesteia, alături de "dimensiunea profund religioasă a autorului" în creația bergeriană. Tot în articulația introductivă se face și un amplu expozeu privind afinitatea declarată a compozitorului pentru muzica de orgă; este instrumentul căruia (pe parcursul unei jumătăți de veac: 1944-1992) i-a dedicat un număr important de lucrări (de la *Fantasia* la *Concerte, Simfonii* sau *Glossa per organo solo. In memoriam Joseph Gerstenengst*) în care sunt expuse, preferențial, o serie de procedee de construcție care au stârnit admirația confrăților.

Aceste notații nu apar cu titlu gratuit, ci tind să sublinieze sensurile filosofico-religioase ale partiturii în discuție, în fapt o lucrare simfonică cu alură concertantă: *Simfonia nr. 10 pentru orgă și orchestră, op. 47*, creație a anului 1975, parte a ciclului *Dimensiuni deschise*.

La întrebarea: "de ce a ales Benedicta Pavel tocmai această lucrare din impresionanta listă de altele dedicate, asemenea ei, bogatelor sonorități ale conjugării acestui instrument cu ansamblul orchestral?" există un răspuns; îl aflăm în text, autoarea preluând dintr-un interviu al maestrului ideea că partea secundă a acestei simfonii, *Allegoria* – în fapt un solo de orgă –, nu este altceva decât un autoportret în sunet, "o missă în *cantu instrumental*".

Autodidact în compoziția muzicală, Wilhelm Georg Berger s-a dovedit un teoretician de mare clasă, cunoscător al istoriei muzicii prin prisma marilor înnoiri sensibil vălurite (în matca nuanțurilor generalizante: modal-tonal-atonal-modal) pe care, de la epoca Barocului la scriitura contemporană, compozitorii le-au adus în materie de tehnici, procedee, forme, instrumentație și, nu în ultimul rând, expresie personală; cele 17 volume de muzicologie și gândire teoretică aplicată o demonstrează din plin, ele constituind și astăzi baza profunde educații de specialitate a oricărui muzician.

Pentru a accede la *network*-ul modal al *Simfoniei nr. 10*, Benedicta Pavel trece prin substanța volumului *Dimensiuni modale*, în care – după ce publicase studii separate în paginile revistei *Muzica* – Wilhelm Georg Berger le reunește, făcând cunoscută integrala bazei sistemului său modal pe axa conjugării orizontalei cu verticala. Este vorba despre cunoscuta suită de ordonări numeric-intervalice în baza proporției de aur (șirul fibonaccian); un expozeu în deplină cunoștință de cauză aduce în față un univers modal constituit din specii diferențiate prin unitatea de măsură intervalică, numărul de elemente (sunete): tipuri, ordine de distribuție dar și prin apartenența la cele două grupe distincte de distribuție. Totalul obținut beneficiază de un număr practic infinit de ipostaze prin distribuțiile ascendente sau descendente, inversările acestora, prin dialogul modurilor inițiale cu cele trei complementare ale fiecăruia, prin florilegiul de încrângături ce pot fi gândite din oricare punct al expunerii modale ori prin statuare elansări acordice.

Avizat în acest mod, cititorul poate urmări traseul propus de autoarea studiului, pentru care întrepătrunderea amănuntului semnificativ cu întregul și cu

semnificația acestuia constituie o regulă de construcție. Pătrundem, pe rând, prin explicații, analize și argumentare prin exemplele atent decupate, în lumea formelor muzicale gândite de compozitor, în cea a orchestrației, în centrare sonoră agreată pentru fiecare mișcare, în seriile denumite *Matcă*, *Brevis*, *Vrej*, *Complement*, *Statuie*, *Cantus Firmus* și corespondența binomului *Legato-Contratimp*, în motivele-simbol *Fibonacci* și *Möbius*. Vreți să cunoașteți ce înseamnă aceste denumiri? Vreți să pătrundeți și în lumea seriilor dodecafonice, a blocurilor sonor-acordice bergeriene? Vreți să urmăriți, fie și grafic, volutele ghirlandelor sonore? Invitația Benedictei Pavel rămâne deschisă: citiți-i studiul!

”Viola” – Florin Neagoe, cu studiul *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri de Aurel Stroe. Perspective analitice și grafice* ne introduce într-o cu totul altă dimensiune a analizei, pornind chiar de la reperele biografice: studii, activitate didactică și publicistică, discipoli ai lui Aurel Stroe; faptul că prima serie a așa-numitei *Secții Teoretice* (1969-1973) din care am făcut parte – viitori compozitori, dirijori și muzicologi – l-a avut vreme de doi ani profesor de teoria instrumentelor și orchestrație a avut darul să-mi stârneasă, din nou, amintiri și emoție. Cu toate acestea, reîntâlnindu-mă în paginile studiului cu *Arcade*, lucrare ce mi-a marcat (nu doar mie!) anii de liceu, studiul formelor (ca arhitectură fluidă), al modalului ”altfel”, al armoniei și contrapunctului, îi mulțumesc în gând lui Florin Neagoe pentru alegere.

Interesante în acest parcurs sunt listele și considerațiile sale privind lucrările ce preluiază sau însoțesc studiile muzicale universitare ale compozitorului. Evoluția de la cunoscutul tradiționalism (dublat de profesionalismul riguros, de tip germanic!) al lui Marțian Negrea (profesor și al altor cunoscute nume ce au marcat zorii avangardei românești) la deschiderea și descătușarea energiilor sub îndrumarea lui Mihail Andricu devine emblematică atât pentru Aurel Stroe, cât și pentru colegii săi de generație.

Conceptele și tehnicile – unele proprii, clădite din nevoia de a rezona cu alte domenii în care avangarda se impusese (ori vecine cu studiile sale avansate în aceste zone), conjugate cu un summum de alte direcții: formalizare matematică, calcul probabilistic, gândire algebrică, logică, lingvistică, relaționări semantice etc. – l-au condus pe Stroe spre regândirea formelor și a spectrului componistic cu adâncă implantare în ”folclorul planetar”; a căutat să decanteze arhetipuri sonore, a imaginat clase de compoziții și alte deschideri, aplicând concepte vehiculate de muzicienii contemporani lui, a lucrat – la propriu – alături de foștii colegi sau alături de prietenii cu aceleași preocupări de sinteză în domenii conexe, a imaginat o notație proprie limbajului electronic, cu ”traducere” în note muzicale. A avansat imens pe un front larg deschis, îmbrățișând și acceptând doar ceea ce răspundea nevoilor proprii; odată primite în receptacolul gândirii sale, florilegiul sta pe cale să erupă în cel mai nebănuț mod.

În ceea ce privește partitura aleasă ca emblemă a gândirii sale ilustrând perioada 1964-1965, *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri*, aceasta are darul de a marca o cotitură atât pentru Aurel Stroe cât și pentru creația și viața muzicală românească iar Florin Neagoe se apleacă asupra ei cu responsabilitate, înțelegere și admirație. Titlul și conținutul trădează repere ale unor compozitori studiați, inclusiv la clasa de compoziție a lui Andricu: reflexii bartókiene, stravinskiene ori à la John Cage, Edgard Varèse, Iannis Xenakis dar, mai cu seamă, à la Aurel Stroe.

Nașterea acestei partituri este urmărită de muzicolog de la *network*-ul preocupărilor compozitorului și ideea dată de pianistul căruia i se datorează prima audiție – Constantin Ionescu-Vovu – la precizări privind componența și disponerea instrumental-camerală în spațiu, forma lucrării, catalogul (în limbile română, engleză și germană) celor 12 moduri de atac cerute pianistului lărgind astfel timbralitatea specifică instrumentului. Un spațiu generos găzduiește considerațiile asupra metodei componistice, în prim plan apărând *clusters*, *tourbilloane*, module, modelări de extracție matematică, tabele conținând elemente numerice, moduri de organizare a șirurilor, apelul la *glissando*, *quasi arpeggiato*, placări cu mai multe degete alăturate, cu muchia palmei, cu pumnul și la alte modalități ce ar putea explora ideea de muzică concretă; în paralel este inclusă ideea serialismului sui-generis (mărturisit chiar de compozitor), atașamentul la teoria hazardului și aleatorism.

Autorul insistă pe morfogeneza lucrării, subliniind devenirea genului (*concertogeneză*) în care pianul se detașează solistic; în plan grafic, "harta mentală" a *Muzicii de concert pentru pian, percuție și alămuri*, în fapt o sinteză de apreciazabilă concizie, preludiază concluziile studiului semnat de Florin Neagoe.

"Violoncel" – După cum o declară Bogdan Pintilie, autorul studiului intitulat *Organizări ritmico-temporale în creația lui Anatol Vieru*, acesta nu reprezintă decât o parte a unei lucrări mai ample, "ce își propune analiza unui număr mai mare de opusuri semnate de Anatol Vieru, scopul ultim fiind acela de a oferi un tablou cât mai cuprinzător al procedeelelor sale ritmico-temporale". Am citit studiul ca parte a unui inedit *Jurnal muzical*, regăsind în el explorarea unora dintre partiturile compozitorului ce îi trădează rigurozitatea gândirii matematice, menite să conducă fluența expresiei muzicale; exemplele au fost alese tocmai pentru a ilustra tehnici practicate în creație pe o perioadă ce depășește un deceniu fecund, reprezentativ în raport cu tema volumului: 1964-1975; genurile sunt diferențiate, între *Scene nocturne* (1964) – lucrare pentru dublu cor à cappella – și opera *Iona* (1972-1975), arcul cuprinzând *Sita lui Eratostene* (1969), *Clepsidra I* (1968-1969) și *Clepsidra II* (1971). Abordarea analitică din perspectivă matricial-matematică (numerele prime), vizual-geometrică, organizarea blocurilor sonore conform sitei, "timpul orb" sau forma de clepsidră sunt exerciții la îndemâna autorului. La fel și evidențierea necesarelor excepții pentru că, (nu doar) potrivit opiniei sale (pe care o exprimă de la bun început), Bogdan Pintilie este conștient că, "oricât de precisă ar fi structura, excepția este cea care face diferența dintre un exercițiu de tehnică și o lucrare valoroasă".

Fiecare din cele cinci lucrări alese devine motivație pentru înlănțuirea unor articulații exponențiale pentru demonstrația la care suntem invitați și care prezintă, prin exemple și scheme, ușor de urmărit și înțeles (în parte cunoscute, în parte contribuții originale), evoluția compozitorului: constituirea și apoi părăsirea unor puncte de boltă ale procesului de creație. La fel de sugestive apar și trimiterile către alte titluri ale aceluiași compozitor, întregind astfel cunoașterea și înțelegerea modului prin care – prin experimentări inedit conjugate – s-a constituit și s-a exprimat în mod riguros condensat, un univers cu notă personală atât de aparte și atât de diferit de la un opus la altul!

Deși a explorat aceste partituri având ca bază studii anterior publicate de diverși autori, privirea autorului s-a situat ca perspectivare, așa cum este normal, atât

în litera partiturii cât și în destăinuiri ale compozitorului: unul din studiile-cheie (*Tăcerea ca o sculptare a sunetului*) și monumentală lucrare teoretică, definitivă pentru contribuția lui Anatol Vieru la investigarea și îmbogățirea datelor privind universul modal contemporan (*Cartea Modurilor*); mai precis – volumul secund al lucrării, vizând organizări ritmico-temporale.

Din cele șapte *Scene nocturne* pe poeziile lui Federico Garcia Lorca (am simțit nevoia acestei precizări!) sunt investigate patru: *Țipătul* (scena I), *Coridor* (scena II), *Cântec cu mișcare* (scena IV), *Pe negândite* (scena VI). În ele, Bogdan Pintilie evidențiază în mod convingător utilizarea primelor cinci numere prime constituite în matrice, eliminate din timp sau spațiu, conjugate melodico-ritmic, demonstrând capacitatea lor de coeziune la nivelul formei pe principii de simetrie sau de aleatorism ritmic. Tehnica sitei infuzează atât lucrarea exponențială, *Sita lui Eratostene* – în care domină principiul asociativ al citatelor și al obiectelor sonore – cât și opera *Iona* în care blocurile sonore captează densități și amplitudini registrice. În fine, organizările de tip clepsidră (*Clepsidra I*, *Clepsidra II*) poartă straie diverse, prezentându-se sub fațete multiple ipostaziate: continuități și discontinuități "întreșuse" pe principiul oglinzii duble (organizare simetrică) și apariții cvasi-aleatorii, intermitențe (efemeride) și continuum sonor, organizări politempice, dispuneri sonore în derulare ritmică lentă (imperceptibilă) și cinetism, pregnanță solistică vis-a-vis de propuneri de tipul "anti-concert".

Dens, echilibrat, cu idei ce se cer aprofundate în acea viitoare lucrare despre care vorbește autorul, studiul dedicat de Bogdan Pintilie ineditului și cercetărilor lui Anatol Vieru în sfera ritmico-temporală atinge și alte aspecte (melodic, armonic, formal), demonstrând viabilitatea propunerilor compozitorului și pedagogului ce a fost un veritabil "vârf de lance" al generației sale. Ca o altă paranteză, simt nevoia să readuc, în fața acelei generații ce nu a avut ocazia să-l cunoască, să fie îndrumată ori să studieze cu Anatol Vieru, mărturia generației mele care s-a bucurat de acest privilegiu, probând "pe viu" reacția publicului la noutățile aduse de maestru. Greu de uitat concertele-dezbatere reunind muzicieni și public avizat sau ocazional, moderate de acel îndrăgostit de ideea "contrapunctului" și a discuțiilor libere, lămuritoare între și despre PUBLIC-CREAȚIE-CREATOR, pe numele lui Radu Stan.

Deși aici și-ar afla locul concluziile, prefer inserarea unui cuvânt de încheiere. Fie-mi iertată îndrăzneala – simt nevoia unei confesii pentru că, în ciuda peceții proprii fiecărui studiu (profil componistic, lucrare/lucrări, contribuție muzicologică), volumul de față își oferă "darul". El ne permite să întrededem, printre rândurile sale, o poveste despre șapte îndrăzneți porniți în aventura vieții lor; spirite artistice neastâmpărate, pentru care setea de "nou" și "autentic – la zi" le devenise singura constantă a pulsului vital. Cartea pe care o aveți în mâini este "Cartea lor", a învățămintelor celor de ieri pentru cei de astăzi: carte de reflecție și de învățătură.

Dens ca informație și convingător prin analizele muzicologice prezentate în maniere distinct personalizate, volumul *Generația de aur a avangardei muzicale românești* onorează spiritul cercetător și creativ autohton. Deschis conjugării cu noutatea și experimentul, dornic de a face ca Estul și Vestul să vibreze la unison, înrădăcinat în profesionalism, grupul celor șapte compozitori români prezentați aici prin opusuri semnificativ deschizătoare de drumuri se legitimează, la rândul lor, drept

creatori de noi tradiții prin discipolii formați direct sau indirect. Colegilor de breaslă ale acestora, celor ce li se vor alătura prin volume viitoare, muzicologia română le este încă datorare; așteptăm să-i auzim spusa, așteptăm să citim cele ce se vor așterne pe coala albă de hârtie – acel magic teritoriu ce știe și poate să capteze vibrația sunetului, transformându-l în cuvânt iar cuvântul în idee.

## SUMMARY

Carmen Stoianov

### **"Seven authors in search of..." and an exercise (not only) of admiration: among rereadings, auditions and memories**

The volume *The Golden Generation of the Romanian musical avant-garde*, published by the National University of Music in Bucharest, is an event-book, conceived similar to a dialogue. The content is seen from the perspective of a musicologist who has had the privilege of having trained professionally in a double capacity: on the one hand as a disciple or younger colleague and collaborator of the seven personalities chosen to represent the legends of this generation, and on the other hand, having known, from the first public hearing, most of the scores analysed by the seven authors.

The musicological contributions are carefully considered, the ideas highlighted with objectivity and collegial admiration. There is no lack of adjacent messages either, the present volume being researched and appreciated through the prism of one who, at the points he/she considers nodal, asks the questions he/she would normally ask in any dialogue with those who have aimed and succeeded in rekindling the effervescence of the musical atmosphere in Romania in the second half of the 20th century. After decades of imposed silence, the creative individuals of the avant-garde have spoken. They found their way to the public and to their disciples and their combined efforts created a fertile breeding ground in which the essence of our present-day music, "the music of everyday life", was planted.