

CREAȚII

Anotimpuri contemporane (IV)

Iarna

Paula Șandor

Introducere: Anul 2023 în Anotimpuri Contemporane

Desfășurarea anului calendaristic 2023 a fost dublată, în universul muzicii contemporane, de o inițiativă aparte a Asociației Culturale *Sound Borders*. Pornind de la ideea succesiunii anotimpurilor – idee recurentă în repertoriul cult, cu precădere în lucrările declarat programatice, dar nu numai – proiectul *Anotimpuri Contemporane*¹ a oferit publicului avizat și celui mai puțin avizat oportunitatea de a se bucura de o serie de evenimente artistice inedite, concepute în acord cu climatul expresiv al celor patru etape și programate conform calendarului.

Concertele aferente sezoanelor de primăvară, vară, toamnă și iarnă, dublate de o serie de mese rotunde menite să „pregătească” publicul pentru întâlnirea cu lucrările – majoritatea special compuse în cadrul proiectului și prezentate în primă audiție absolută – au fost realizate printr-o impresionantă mobilizare de forțe artistice și organizatorice, desfășurată sub auspiciile unui entuziasm molipsitor. Cele 20 de piese, majoritatea semnate de compozitori români contemporani², au fost interpretate de Ansamblul Couleurs³ (Director artistic: Alexandru Ștefan Murariu) și aprofundate în plan teoretic de patru tineri muzicologi⁴. Cadrul tematic general al concertelor „sezoniere” a cunoscut

¹ Alexandru Ștefan Murariu (manager), Andra Daniela Pătraș (asistent), Cristina Eleonora Pascu (PR), Gabriela Timuș (video), Emanuel Oniga (sunet), Andrei-Copil Pod și Samuel Barani (concepție vizuală)

² Șerban Marcu, Gabriel Mălăncioiu, Tudor Feraru, Sonia Vulturar, Àron Török-Gyurkó, Sebastian Țună, Cornel Țăranu, Cristian Bence-Muk, Ciprian Ion, Izabela Vieriu, Irinel Anghel, Adrian Pop, Diana Rotaru, DanDe Popescu, Sorin Marinescu, Alexandru Murariu

³ Ansamblul *Couleurs* a fost înființat în anul 2020 de către compozitorul clujean Alexandru Ștefan Murariu, susținând evenimente de promovare a repertoriului contemporan, axate deopotrivă pe actul creației și pe activitățile de cercetare sau educative, sprijinite din punct de vedere administrativ de înființarea Asociației Culturale *Sound Borders*.

⁴ Ioana Baalbaki, Bianca Șuşman, Tünde Şur, subsemnata

abordări inedite în rândul compozitorilor angajați în elaborarea repertoriului, subsumate însă unei perspective / dimensiuni integratoare sau unui fir narativ: ideea de renaștere, „ciocnirea” dintre iarnă și primăvară, sunetul păsărilor (primăvară)¹, călătoria – ca experiență turistică sau călătoria în timp, științifică, în spațiu, înapoi la origini și tradiții (vara), respectiv „plonjarea în infinitul minții labirintice a omului, al subconștientului și al imaginarului” (muzicologul Tünde Șur despre „toamnă”).

În ceea ce privește anotimpul hibernal, surprins de repertoriul ultimului concert din seria *Anotimpurilor contemporane*, starea dominantă este una reflexivă, facilitată de senzația de finalitate – a ciclului anual sau a existenței – manifestată fie într-un cadru descriptiv, solitar, dinamizat adesea de retrospectiva sau amintirea etapelor deja încheiate, fie în vâltoarea manifestărilor specifice sărbătorilor de final de an, acompaniate de reflexii calde-reci ale luminilor și ecurilor sonore, uneori amalgamate într-un spectacol cu tendințe grotești.

Sabina Ulubeanu – *Why are the birds still singing?*



Scrisă pentru flaut, clarinet, trio de coarde (vioară, violă, violoncel), percuție și harpă, piesa *Why are the birds singing* semnată de compozitoarea Sabina Ulubeanu² pornește de la problematizarea fenomenul ușor neobișnuit al cântului de păsări în timpul iernii (evidentă încă din titlu), într-o căutare interioară a finalității, specifică anotimpului și manifestată în plan muzical prin „coagularea” citatului muzical din preludiul *Des pas sur la neige*³ de Claude Debussy, descris ca fiind „deopotrivă material

¹ Ioana Baalbaki, *Anotimpuri contemporane (I) – Primăvara*, în revista *Muzica*, nr. 4 / 2023.

² Personalitate complexă, cu o activitate care integrează compoziția, fotografia, muzicologia, pedagogia, *performance*-ul experimental și managementul artistic, compozitoarea Sabina Ulubeanu (n. 1979, București) a studiat pianul la Colegiul de Muzică „George Enescu” și mai apoi compoziția la Universitatea Națională de Muzică din București, sub îndrumarea unor personalități precum Tiberiu Olah și Doina Rotaru. În perioada 2001-2002 s-a perfecționat la Universitatea Oldenburg (Germania), alături de compozitoarea Violeta Dinescu, iar în 2011 și-a finalizat studiile doctorale cu teza *Funcția memoriei în compunerea timpului muzical*. Lucrările sale – înscrise în genurile cameral, simfonic, coral, al muzicii de film sau multimedia – au fost interpretate în țară și în străinătate fiind răsplătite cu numeroase premii naționale și internaționale.

³ Preludiul *Des pas sur le neige* face parte din primul volum de *Preludii* ale compozitorului, scris în perioada 1909-1910 și pare a fi fost destinat, alături de preludiul *Danseuses de Delphes* din aceeași serie, interpretării într-un cadru cât se poate de intim, privat, „între patru ochi”.

generator, liant, punte și cupolă a întregului”¹. Cele trei secțiuni dispuse sub formă de monolit articulează, prin intermediul tehnicilor de compoziție utilizate și al substratului expresiv, un parcurs circular, de acumulare și deconstrucție, al cărui apogeu este marcat de apariția temporară a „urmelor în zăpadă” – sub formă de citat – în partea secundă, și care lasă loc, în mișcarea finală, reprizei variate a discursului minimalist din incipit, respectiv cadrului glacial, animat de căderea fulgilor de nea și de cântul neobișnuit al păsărilor – timizi vestitori ai primăverii.

Principala resursă de limbaj utilizată în tabloul descriptiv, diafan, al **primei părți A (m. 1 – m. 50)** este timbralitatea, compozitoarea valorificând plenar resursele ansamblului în redarea aparentei imponderabilități a ninsorii și în inserarea subtilă a „ecourilor” în stil *oiseaux*, pe suportul scriiturii minimaliste – axată pe procesele „interioare ale muzicii” și mai puțin pe urmarea unei „direcții clare”, tematice, sau a unui parcurs narativ, cu toate că dimensiunea evolutivă, de „work in progress” îi este inerentă.

Pânza sonoră este deschisă printr-un unison la harpă și vioară, care punctează, alternativ, timp de o măsură, centrul sonor al fragmentului – sunetul *fa*. Pe măsură ce intervin celelalte instrumente ale ansamblului, adăugate într-o manieră intuitivă (viola – m. 2, violoncelul – m. 5, pianul – m. 7, Glockenspiel – m. 15, flautul – m. 19, clarinetul – m. 26) se produce acumularea organică a totalului cromatic, puternic evidențiat de esențele timbrale, dar și de modalitățile inedite de articulare sonoră, precum *pizzicato*-ul (de un mare grad de sugestivitate pentru apariția fulgilor de nea), *glissando*-urile descendente din sectorul coardelor (introduse începând cu m. 36, reprezentative pentru mișcările de alunecare, odată cu „închegarea” ninsorii și a gheții).

Planul *oiseaux* se conturează, de asemenea, progresiv, odată cu inserarea sunetelor flautului, aplicarea apogiaturilor, mordentelor, respectiv a motivelor ornamentale în sextolet inegal (motivul α din m. 33, m. 37), apoi egal, în imitație strictă / liberă la flaut-clarinet (motivul α la flaut, $\alpha\alpha$ la clarinet din m. 44, $\alpha\alpha$ în m. 46, m. 47-48).

The image displays a musical score for flute and clarinet, measures 44 to 48. The score is written for two staves: Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.). The music features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, with some notes marked with accents and slurs. The tempo is marked 'Crescendo'. The score is annotated with green boxes highlighting specific rhythmic motifs, and a red arrow points to a specific note in the clarinet part.

Ex. 1. Motivul *oiseaux* α și $\alpha\alpha$ la cuplul flaut-clarinet (m. 44 – m. 47)

¹ Sabina Ulubeanu, în prezentarea lucrării din caietul program al concertului.

Suflătorilor de lemn li se alătură pianul, cu pedale, apogiaturi și triluri în registrul acut și supraacut, dar și harpa, cu *tremollo*-uri și efecte *bisbigliando*. Nu am putea să nu remarcăm „click”-urile pe clape de clarinet (*random key clicks* – m. 26, m. 29), care ne conduc imaginația către zborul îngreunat al păsărilor.

Evoluția discursivă a primei părți are ca suport principal fundamentul metro-ritmic, care pornește de la o țesătură fragmentată, cu aspect *pointilist* discret, după care evoluează, cu ajutorul variației ritmico-melodice, către un aspect mai închegat. Același fenomen are loc și în plan dinamic, nuanța scăzută din incipit fiind înlocuită treptat de accente din ce în ce mai pregnante și *crescendo*-uri solicitate explicit harpei, dar și întregului ansamblu (începând cu m. 45).

Astfel, deși amplificată substanțial de apariția semnalelor *oiseaux* (*Why are the birds still singing?*), starea inițială – *In a state of wonder* – este tradusă cu succes prin intermediul tehnicii minimaliste care, simultan cu descrierea convingătoare a spațiului hibernal, pregătește cadrul interiorizat, în care își va face simțită prezența ființa umană, odată cu partea secundă a lucrării.

Partea a II-a B (m. 51 – m. 126) se derulează sub dominația motivului recurent din preludiul *Des pas sur la neige*¹ de Claude Debussy, expus în permanență de către flaut și clarinet și păstrat, din punct de vedere tonal, identic originalului (în *re minor*), în ipostaza a două bicorduri succesive ascendente (*re-mi* și *mi-fa*) – care redau cu un mare grad de plasticitate alternanța pașilor, augmentate însă la nivel ritmic.

¹ Cu toate că titlul piesei originale nu face referire în mod explicit la mișcarea de „pași”, profilul temei indică, fără doar și poate, în această direcție, fapt subliniat și de teoreticianul american Steven Rings în analiza sa exhaustivă asupra lucrării – „*Mystères limpides*”: *Time and Transformation in Debussy's „Des pas sur la neige”* – publicată în *19th Century Music*, vol. 32, Nr. 2 / 2008, University of California Press, pp. 178-108. Mai mult, succesiunea pașilor se leagă în mod direct nu doar de cadrul iernatic, ci și de prezența unui subiect, a unei persoane care ajunge să se identifice cu mediul pe care îl traversează lin și a cărei stare interioară reprezintă o reflexie a exteriorului glacial, aproape inert. Cuvântul „pas” din titlu poate fi însă tradus și ca „urme”, fapt care oferă receptorilor o perspectivă complementară și complexă asupra planului ideatic al preludiului. În timp ce „pași” articulează realitatea unei acțiuni dinamice, în curs de desfășurare, așadar la timpul prezent, „urmele” fac trimitere la o prezență umană trecută, la un proces deja încheiat, ale cărui amprente au rămas conservate de natura actuală. Această dualitate în plan temporal, reprezentată de un unic spațiu descriptiv reflectă cu succes viziunea componistică și tematica piesei, focalizată deopotrivă pe planul exterior, „în ipostazele ninsorii, înghețului, viscolului”, și pe cel interior, „sentimental, al încheierilor, al despărțirilor treptate, al finalurilor anticipate, dar indefinite și amânate” (Sabina Ulubeanu, în prezentarea lucrării din caietul program al concertului).

The image shows a musical score for flute and clarinet. The top staff is for the flute, and the bottom staff is for the clarinet. There are two green boxes highlighting specific passages in the flute part. Red arrows point from the flute part to the clarinet part, indicating phrasing or articulation. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Ex. 2. „Pași” la flaut (m. 66 – m. 68) și la clarinet (m. 72 – m. 73) în acompaniamentul „loviturilor de gong” cu înălțimi aproximare la harpă (m. 66 – m. 75)

Diluarea temporală și regularitatea „loviturilor” de gong (cu înălțimi aproximare) introduse de harpă conferă secțiunii o pronunțată notă tragică, funebră, pe măsură ce întregul ansamblu (inclusiv flautul, cu inserții de tipul *jet whistle*) conturează, prin efecte ca *glissando* (coarde), *tremollo* și *glissando* (timpani), peisajul glacial, în care manifestarea stilului *oiseaux* devine tot mai accelerată (secvențe figurale cu aspect improvizatoric în registrul supraacut la pian, accente pe apogii la suflătorii de lemn, ample *glissando*-uri la harpă), până la atingerea paroxismului în m. 100 – m. 101, marcat de intervențiile cinelelor și reiterat, după o pauză generală de mare efect dramatic, în m. 103 – m. 106. Tot în anticiparea momentului culminant al secțiunii și, de altfel, al întregii piese, cuplul flaut-clarinet prezintă, pentru întâia oară, citatul lui Debussy în formă completă, sudată, păstrând scriitura imitativă (m. 93 – m. 99).

The image shows a musical score for flute and clarinet. The top staff is for the flute, and the bottom staff is for the clarinet. There are two green boxes highlighting specific passages in the flute part. There are two red boxes highlighting the Debussy quote in the flute and clarinet parts. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Ex. 3. Prezentarea integrală a citatului la flaut-clarinet, în imitație (m. 93 – m. 99) în anticiparea culminației (m. 100 – m. 101).
Secvențe figurale în stil *oiseaux* la pian (m. 92 – m. 101)

Senzația de final implacabil este, însă, curând „anulată” prin reluarea motivului „urmelor” în zăpadă – în dialog la flaut și clarinet – ancorat de acompaniamentul aerisit, însă monumental al harpei, timpanului și cuplului viola - violoncel (m. 108 – m. 126). Acesta își îndeplinește cu succes rolul de „cupolă a întregului” – confirmat și de compozitoare – asigurând, în egală măsură, retransiția către **secțiunea finală – Av** (m. 127 – m. 165) și contextul

inițial minimalist, diafan – al ninsorii și cântului de păsări – treptat readus și redus la unisonul incipient al harpei, pe sunetul *fa*. Orice final poate însemna un nou început, iar păsările nu încetează să „cânte”.

Cristian Bence Muk – SOLitudine II

Lucrarea *SOLitudine II* (subintitulată *Les couleurs de la solitude*) prezintă o reinterpretare timbrală, dedicată Ansamblului *Couleurs* (în configurația flaut, percuție, harpă, violă și violoncel), a unui trio de coarde scris de către compozitorul Cristian Bence-Muk¹ pentru ansamblul *Profil* și pentru Festivalul *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* (SIMN, ediția 2023), la solicitarea directorului artistic al ansamblului și al festivalului, Dr.H.C. Dan Dediu, președintele U.C.M.R.



Titlul piesei, dar și grafia acestuia, reflectă strânsa corespondență dintre dimensiunea tehnică a parcursului muzical, elaborat „într-o cheie spectrală”, fiind construit „exclusiv pe baza armonicilor superioare ale sunetului fundamental *sol*”²³ – puse în valoare de o multitudine de modalități de articulare timbrală – și substratul ideatic, centrat pe un „subiect” a cărui stare de solitudine (exterioară) îi generează demersul reflexiv, respectiv focalizarea pe vibrația interioară, a propriilor dispoziții mentale și emoționale. O altă mențiune importantă de pe pagina de titlu a partiturii ne relevă dedicatorii lucrării, anume *Ensemble Couleurs*, coordonat de Alexandru Ștefan Murariu și tatăl autorului, plecat dintre noi în luna iunie a anului curent.

Tematica piesei este transpusă, din punct de vedere structural, într-o succesiune strofică – Introducere (m. 1 – m. 12), A (m. 13 – m. 19), B (m. 20 –

¹ Cristian Bence-Muk (n. 31 august 1978, Deva) a absolvit secția de Compoziție în cadrul Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca la clasa prof. univ. dr. Hans Peter Türk, promoția 2002. În anul 2005 a obținut titlul academic de „Doctor în Muzică”, specializarea „Creație muzicală”, sub îndrumarea acad. prof. univ. dr. Cornel Țăranu. Creația sa muzicală cuprinde piese corale, vocale, camerale, simfonice, vocal-simfonice, operă de cameră și balet. A obținut diferite premii naționale, iar lucrările sale au fost interpretate în cadrul unor concerte în țară și străinătate. În prezent, Cristian Bence-Muk își desfășoară activitatea în calitate de conf. univ. dr. la disciplinele „Forme și Analiză Muzicală” și „Compoziție” și este decanul Facultății Teoretice din cadrul Academiei de Muzică clujene.

² Cristian Bence-Muk, în prezentarea lucrării din caietul program al concertului.

³ În articolul său *Istoria muzicii spectrale*, publicat în revista *Muzica*, nr. 5 / 2015, Octavian Nemescu identifică spectrul de armonice al unei fundamentale cu însăși „natura sunetului”, atribuind fenomenului rezonanței naturale statutul de „arhetip natural”. Astfel, în lucrarea de față, așa-numita „plonjare în interiorul sunetului” reflectă introspecția de ordin psihologic, iar focalizarea, de-a lungul întregii elaborări, pe aceeași fundamentală – *sol* – plasează opțiunea de limbaj a compozitorului în una dintre primele subdirecții ale spectralismului, „cea în care fundamentala se păstrează de-a lungul întregii piese”. https://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-5-2015-1-ONemescu_Istoria%20muzicii%20spectrale.pdf accesat la data de 27.09.2023.

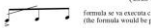
m. 25), C (m. 26 – m. 31), D (m. 32 – m. 42), E (m. 43 – m. 66), F (m. 67 – m. 95), Dv (m. 96 – m. 99), G (m. 100 – m. 117) și Coda, H (m. 118 – m. 126) – subordonată însă principiului variațional, aplicat cu precădere la nivelul parametrului timbral. Aceasta prezintă, în egală măsură – în urma integrării tehnicilor de dezvoltare a entităților celular-motivice inițiale (strofa D), dar și a „revenirii” (prin parcurgerea în sens invers, cu omiterea anumitor strofe sau prezentarea acestora în sinteze) la starea inițială din introducere (într-o ipostază variată, în strofa G) – tendințe formale de sonată, respectiv de pod. Se combină, astfel, într-o manieră aluzivă doar, mai multe tipologii tradiționale, însă dominant este procesul variațional, susținut de o bogată paletă coloristică, generată, la rândul ei, de multiplele modalități de articulare¹. Acesta este aplicat nu unor entități tematice – în conformitate cu utilizarea standard a principiului – ci unui conglomerat sonor puternic individualizat – cel al sunetului *sol* – ale cărui „reflexii” reprezentate de spectrul armonic sunt puse „în lumină” prin diverse „accente” timbrale.


O altă marcă a contemporaneității care caracterizează lucrarea, sesizabilă încă din primele măsuri, este natura aleatorică (predominant controlată) a tușelor sonore care delimitează universul acustic, manifestată în plan sonor (*vibrato CbDEFGAB* la harpă – m. 1 sau *glissando* pe *sol* în *sus* și în *jos* pe *coardă*, până la extremități, dar *variat*, nu de fiecare dată exact la fel la violă, m. 3 – m. 10), și ritmic (formulele în *arco*, *ricochet*, *col legno* pe *glissando* la violoncel, mențiunile „cât se poate de repede” atașate efectelor *keyclicks* la flaut, sau pe rama instrumentului la harpă, respectiv pe cutia de rezonanță a instrumentului la violă și violoncel).


Tămbălează / To my father
SOLitudine II - SOLitude II
 (Les couleurs de la solitude / The colours of the solitude)


Cristian Reneac-Mik (2023)


LEGENDĂ (LEGEND)

 formula se va executa cât se poate de repede (the formula would be played as quickly as possible)

 se va repeta în diferite moduri, într-o ordine aleatorie (to be repeated in different ways, in an aleatoric order)

 sunetele sau formulele dintr-o vâlgă se vor interpreta și repeta într-o ordine aleatorie (the sounds or the formulas between the commas would be played and repeated in an aleatoric order)

 se va repeta identic (to be repeated identically)



The score shows five staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Harp (Harp.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). It includes tempo markings like *Larghetto* and *ritardando*, and dynamic markings like *mp* and *mf*. The harp part features a *vibrato CbDEFGAB* sequence. The violin and viola parts include *glissando* and *arco* markings. The cello part includes *col legno* and *keyclicks* markings.

Ex. 4. Introducere (m. 1 – m. 4).
 Modalități de articulare sonoră plasate în zona aleatorismului controlat

¹ inedite fiind cele solicitate harpei, care variază de la cele tipice – *glissando*, *tril*, *tremolo*, *bisbigliando* – la cele mai rar întâlnite sau situate la granița cu zgomotele – *the single string slide effect*, cu *șurubelniță cu cap Philips* sau *whistle effect* cu *echer din plastic moale* – ș.a.

Cu toate că ipostazele tipice de articulație sonoră – cu vibrație periodică și uniformă – nu lipsesc din **Introducere (m. 1 – m. 12)**, predilecția pentru efectele inedite – care accentuează spațialitatea (*flageolet*, *whistle tones* sau *aer* la flaut; acționarea vibrafonului cu arcuș), sau senzația de zgomot dată de vibrațiile neperiodice, neuniforme (*the filled slide effect*, *the rustling tremolo*, *the washboard effect* la harpă) este evidentă.

O altă reprezentare sugestivă pentru esența fluctuantă a sunetului este dată de execuția de *glissando* – în variantă uzuală sau în combinație cu alte efecte, în funcție de posibilitățile instrumentului, „figură” căreia compozitorul îi atribuie un rol cadențial în câteva dintre secțiunile variaționale ale lucrării (A, C și în cea Finală).

Din punct de vedere al evoluției materialului sonor, primele 4 secțiuni – **Introducerea (m. 1 – m. 12)**, alături de strofele A, B și C – prezintă un proces de acumulare de la o stare difuză, bivalentă a mediului acustic, la „sunetul muzical”, pus în evidență cu precădere de celulele intervalice (secundă, terță, cvartă perfectă/mărită, cvintă ș.a.) în *tremolo*, pe armonice din ce în ce mai depărtate (9, 10, 11, 12), care îi accentuează amplitudinea atât în plan transversal, cât și longitudinal. Cu toate că păstrează multe dintre entitățile celular motivice din fragmentul introductiv, strofa A (m. 13 – m. 19) se desfășoară pe fundamentul melodic al violoncelului, construit în jurul armonicilor 9 și 11 (*la – do#*) integrate de o structură metro-ritmică supusă variației, în timp ce **strofa B (m. 20 – m. 25)** este alcătuită exclusiv din *tremolo*-uri pe structuri intervalice extinse gradual (de la *secundă mare* la *cvintă perfectă*), aplicate de către partidele instrumentale (flaut, vibrafon, harpă, violă și violoncel) „cât se poate de repede”. Rezultatul constă într-un conglomerat sonor mai „închegat”. **Strofa C (m. 26 – m. 31)** prezintă o scriitură predominant omofonă, dinamizată de sunetul strălucitor al vibrafonului (generat, alternativ, cu ajutorul arcușului sau prin malete) și de noi efecte stridente la harpă: *pizzicato*-ul în manieră *Bartók* (m. 27), *nail flick* (m. 29) și, după o scurtă revenire – timp de o doime – la acționarea sandard, *metallic buzz effect* (cu șurubelnița) și *jazz pedal slide* (mai rapid, cu un pic de efect de swing).

Strofa D (m. 32 – m. 42) continuă demersul variațional la un nivel sporit de complexitate scriiturală, introducând, pe suportul *tremolo*-ului tricordic, aleatoric, de la flaut, un nou efect timbral – cel al sunetelor eoliene –, dar și primele semnalmamente privind organizarea edificiului instrumental conform unui plan ritmic global în *ostinato*, ancorat de stratul violoncelului, care integrează sunete obținute „cu arcușul pe sârma de la cuiul instrumentului, sunet acut sau după căluș, pe coarda *la*”, *Bartók pizzicato* urmat de *ricochet*, *col legno*, *arco* sau *ordinario* executate „cât se poate de repede”, sau onomatopeea „Ha” precedată de o inspirație sonoră, speriată. O structură *ostinato* prezintă, de asemenea, stratul harpei – alcătuit din bătăi articulate cu degetele pe rama instrumentului, alături de efecte *whistle* sau *rustling tremolo* – dar și aparatul percusiv (timpani, trianglu și vibrafon) căruia i se solicită, printre efectele *ordinario* sau pe rama metalică a timpanilor, o

„lovitură cu piciorul în podea”, reiterând semnalele prezenței umane. Flautului îi este rezervat cel mai dinamic parcurs, de la ipostaze *keyclicks* (m. 34, m. 36) la lovituri „cu palma pe coapsă” sau „cu degetul îndoit” în scaun, onomatopeea „Ha” articulată sincron cu violoncelul, sau la structurile intervalice în *tremolo* aleatoric, *frullato*, *pizzicato*.

Ex. 5. Strofa D (m. 34 – m. 36). Ritmul global al *ostinato*-ului.

Efecte sonore inedite: inspirație zgomotoasă, speriată; lovituri cu degetul îndoit în scaun; onomatopeea *Ha!*; bătăi cu palma pe coapsă.

Strofa E (m. 43 – m. 66) este construită pe baza straturilor figurale, repetitive, în *pizzicato*, ale violei (în șaisprezecimi) și violoncelului (în triolete), în acompaniamentul constant de *keyclicks* la flaut și al celui tricordic cromatic al vibrafonului. Sunt sesizabile, de asemenea, pentru prima oară în economia lucrării, structuri motivice uzuale din punct de vedere ritmico-melodic, expuse de harpă și violă, precum și suprapuneri acordice – *ordinario placat* la harpă (m. 47) sau *ordinario* (harpă și vibrafon, m. 55 – m. 56).

Continuând succesiunea de contraste la nivelul scriiturii, prima articulație a **strofei F (m. 67 – m. 95)** adoptă – pe fondul polifonic liber, extrem de bine sudat, obținut prin alternarea pedalelor de durată repartizate ansamblului – efecte eoliene (la flaut) „cât mai aproape de culoarea de flageolet” precum și armonice obținute prin tehnica de flageolet la coarde. Acestea sunt păstrate și în continuare, pe măsură ce o parte din elementele timbrale expuse în strofele anterioare sunt readuse în vederea dezvoltării. Recunoaștem astfel segmente motivice ritmico-melodice aparținând stratului figural din strofa anterioară E (violoncel, flaut, m. 74 – m. 75), intervențiile în

ricochet, ordinario (violă, m. 74), alături de textura în *tremolo*-uri aleatorice în care se angajează tot ansamblul (m. 79 – m. 80), originară în strofa B ș.a.

Scurta reluare a planului ritmic global al *ostinato*-ului, începând cu reperul F (m. 96) semnalează apariția unei ipostaze variate a scriiturii din D, astfel că interpolarea strofei **Dv (m. 96 – m. 99)**, respectiv „parcurea” în sens invers a discursului către starea inițială, face aluzie la forma de pod, fără a îndeplini însă considerentele manifestării acesteia în ipostază tradițională. În același sens, strofa următoare **G (m. 100 – m. 114, Final)** se circumscrie, într-o manieră atipică, structurii formale de pod prin faptul că realizează o sinteză a elementelor expuse anterior în segmentele strofice A, F, C, E, angajate într-o secvențare armonico-timbrală ascendentă – condusă de sunete în *vibrato*, „completate” de efecte de *frullato* la flaut, sunete acționate prin arcuș la vibrafon, *flageolet*, *pizzicato* bartokian sau *ricochet* la coarde – finalizată în registrul supra-acut, în care este amplasat climaxul melodic, pe sunetul *sol* 3 (m. 115).

Coda, respectiv **strofa H (m. 118 – m. 126)** reiterează apogeul sonor la flaut – în aceeași ipostază timbrală oscilantă între efectele *frullato* și *vibrato ord.* stabilită în strofa anterioară, căreia îi subsumează efecte specifice incipitului piesei, având ca rezultat în plan formal revenirea variată a *Introducerii* și concretizarea tiparului atipic de pod. Recunoaștem, în acest sens, efectele percusive obținute prin acționarea ramei instrumentului cu degetele (la harpă) sau prin articularea sonoră cât se poate de repede pe cutia de rezonanță a instrumentului (violoncel), intervențiile *arco*, *ricochet*, *col legno* pe *glissando* expuse aici de către violă, respectiv cadențarea finală pe suprapunerile diverselor tipuri de *glissando*-uri pornite în sens ascendent sau descendent de pe fundamentala configurației spectrale „tratate” variațional de-a lungul lucrării – *sol*.

În plan ideatic, reflectarea subiectului aflat la baza lucrării, anume introspecția psihologică, se face într-o manieră mai mult decât sugestivă prin intermediul tehnicii spectraliste (o „traducere” nimerită a „universului” interior uman) aplicată sunetului *sol*, a cărui componentă sonoră (dată de conglomeratul de armonice naturale) este „radiografiată” și expusă prin intermediul coloristicii timbrale, compozitorul exploatând plener multiplele posibilități de articulare sonoră ale ansamblului, deseori apropiindu-se cu îndrăzneală de granița dintre sunet și zgomot. Surprinzând traiectoriile și conexiunile uneori predictibile, altele insolite manifestate în plan cognitiv, parcursul muzical unitar, dar întreprinzător, ne poartă către același tipar concludiv – o variație a stării inițiale, poziționată însă pe un nivel superior al percepției. Fenomenul, facilitat de cele mai multe ori de starea de *SOLitudine*, poate fi reluat, natura duală a acestuia manifestându-se deopotrivă în ipostază ciclică, dar și cu finalitate ultimă, întocmai ca anotimpul iernii căruia – în economia circuitului anual – i se atribuie valențe spațio-temporale deopotrivă provizorii și definitive.



Tot o abordare a fenomenului sonor se află și la baza lucrării miniaturale semnate de compozitorul, pianistul și dirijorul Ciprian Ion¹, intitulată *Obsesii hibernale*. Discursul instrumental pornește de la un gen specific anotimpului de iarnă, prin intermediul căruia autorul inițiază „sondarea” diverselor ipostaze și utilități pe care muzica le îmbracă în contextul sărbătorilor, dar și a multiplelor stări pe care artistul muzician le experimentează în raport cu „stresul fonic produs de audierea aceleiași colinde intonată

fals în diferite variante, a ritmului unic și continuu declamat de urători în ajunul noului an, a muzicii cu sonorități orientale ce răzbate din boxele petrecăreților”². De-a lungul celor patru secțiuni principale asistăm la un proces de evoluție și „amplificare” a scriiturii instrumentale – destinate flautului, clarinetului în *si b*, timpanilor, clopotelor tubulare, vioarei și pianului – pe măsură ce melodia colindei, expusă încă din incipit și recurentă pe parcursul evoluției ambiantei sonore urbane, este însoțită sau înlocuită de „efecte” din ce în ce mai grotești.

Astfel, etapa inițială **A1 (m. 1 – m. 38)** expune profilul melodic al colindei – configurat într-un cadru modal dublu cromatic, eolic, cunoscut și sub denumirea sugestivă de „cromatic oriental”, construit aici pe fundamentala *do* – într-o ipostază tipică de monodie – condusă de către flaut – acompaniată de un strat omogen, constituit pe motive în *ostinato* (timpani) și pedale în *tremolo* (violoncel) sau intervalice, în registrul grav (pian). Cu toate că debutul lucrării prezintă o oarecare stare „de echilibru” și claritate la nivel scriitural, sistemul

¹ Ciprian Andrei Ion (n. 1977, Botoșani) a absolvit Liceul de Artă „Ștefan Luchian” din orașul natal, ulterior efectuându-și studiile superioare la secțiile Interpretare Instrumentală – Pian (clasa prof. univ. dr. Mircea Dan Răducan), Compoziție (clasa prof. univ. dr. Viorel Munteanu) și Dirijat orchestră (clasa prof. univ. dr. Corneliu Calistru și prof. univ. dr. Dumitru Goia) din cadrul Universității de Arte „George Enescu” din Iași. Obține înaltul titlu de „doctor în muzică” în urma susținerii publice, pe data de 3 decembrie 2008, a tezei intitulate *Sonata poem. Metamorfoze și creație proprie*, în anul 2012 finalizându-și studiile post-doctorale din cadrul proiectului POSDRU *Institut de Studii Musicale Doctorale Avansate – MIDAS* de la Universitatea Națională de Muzică din București. Din octombrie 2012 este conferențiar univ. dr. la Facultatea de Interpretare, Compoziție și Studii muzicale teoretice a Universității de Arte „George Enescu” din Iași, unde predă disciplinele Contrapunct și Compoziție. A fost ales director al Departamentului de Studii Musicale Teoretice în perioada 2012 – 2020, iar începând din luna aprilie a anului 2020 și-a început mandatul de Decan al Facultății de Interpretare, Compoziție și Studii muzicale. Activitatea sa artistică se manifestă deopotrivă în plan interpretativ (pianist, dirijor), cât și în plan componistic.

² Ciprian Ion, în prezentarea lucrării din caietul program al concertului.

Giusto, tempo-ul alert și indicația *pesante* (la pian) sunt traduse în plan sonor printr-o muzică incisivă.

Ex. 6. Etapa A1 (m. 1 – m. 38). Expunerea citatului de colindă
(*eolic* dublu cromatic pe *do*) de către flaut

La momentul celei de-a doua expuneri a citatului de colindă, de către clarinetul în si b (m. 13 – m. 21) flautul se angajează într-o linie figurativă liberă care accentuează și mai mult cadrul modal, pentru ca, începând cu m. 21, discursul să „sufere” o primă „distonare”, datorată cromatizării intense a profilurilor melodice predominant treptate, expuse în configurații identice cu sens general ascendent, pe structuri izoritmice, în suprapuneri de *secundă mărită* (flaut, clarinet, pian, m. 26). „Distonarea”, explicită aici, dar și inflexiunile, care le imprimă caracteristicile unor declamații, marchează prezența unei prime serii de urături. „Echilibrul” planului modal este, însă, curând restabilit, odată cu reluarea citatului de colindă de către clarinet (m. 29 – m. 37) și prezentarea acestuia în acompaniamentul volubil al cuplului flaut-pian, până la finalul secțiunii.

Etapa secundă, **A2 (m. 39 – m. 64)** reia „mărcile” ambianței sonore pe un fond agogic contrastant, *Rubato* și mai lent. În același timp, la nivel timbral își fac simțită prezența, în acompaniamentul citatului de colindă – expus de către flaut într-o versiune variată din punct de vedere metro-ritmic – clopotele tubulare. După prezentarea melodiei de către clarinet (m. 47 – m. 49) se revine la caracterul *Giusto* începând cu m. 49, împreună cu un *ostinato* incisiv articulat de pian și susținut de timpani, pe fondul cărora se vor enunța – în ipostaza unor figuri melodice general ascendente pe structuri izoritmice ternare de această data – noi urături, amplasate în același raport intervalic disonant.

Aplicarea procedurilor de variație melodică (în interiorul formulelor, care cunosc, cu fiecare apariție, modificări ale anumitor trepte cromatice din desenul general ascendent), dar și aglomerarea treptată a motivelor, pe măsură ce sunt angajate în imitație liberă, ca într-un dialog, de către cuplurile flaut-clarinet și vioară-pian (m. 54), apoi sincron la clarinet și vioară și repetate obsesiv pe fiecare timp al măsurii (m. 55) au ca rezultat o amplificare substanțială, care atinge paroxismul în m. 56, pe vibrația insistentă, *forte*, a

acordului instituit la flaut (*frullato*), clarinet (*tril*), vioară (*tril*) și pian (*staccato*), și a stratului percusiv. De asemenea, în pregătirea momentului culminant își aduce contribuția și pianul, care inserează pentru prima oară în economia lucrării, motivul acordic pregnant al „boxelor petrecăreților”, reluat insistent pe parcursul etapei următoare.

Ex. 7. Etapa A2 (m. 39 – m. 64).

Evoluția urăturilor în dialog (m. 54), apoi sincron, repetate obsesiv (m. 55)
Prima apariție a motivului acordic al „boxelor petrecăreților” la pian (m. 55)

Tensiunea este disipată imediat, iar revenirea la stilul *Rubato* (m. 57) asigură contextul reluării citatului de colindă de către clarinet (m. 55 – m. 60) și, la distanță de o secundă, în imitație strictă, de către vioară, pe măsură ce restul partidelor instrumentale sunt suspendate în pedale. Doar intervențiile acordice de tip *cluster*, în registrul supra-acut (m. 61 – m. 62) mai păstrează, într-un plan distant, reminiscentele „vacarmului” tocmai atenuat.

Păstrând contrastul la nivel structural, etapa **A3 (m. 65 – m. 99)** începe abrupt prin instituirea, în acompaniamentul timpanilor, a unui *ostinato* atribuit „boxelor petrecăreților”, pe fondul căruia își fac apariția noi entități motivice, înrudite cu materialul colindei originare, dispuse secvențial ascendent, în suprapuneri disonante (flaut, clarinet în si b și vioară, m. 72 – m. 75), apoi în octave perfecte (m. 79 – m. 85; m. 87 – m. 92) – fapt care pune în lumină sonoritățile orientale ale planurilor melodice și atenuează grotescul stratului acompaniator. Deși se produce pe fundalul „muzicii de petrecere”, consonarea, în cele din urmă, a straturilor de colindă, se concretizează la nivelul unui segment cadențial extrem de convingător (m. 93 – m. 99), care lasă să se întrevadă semnele unei detensionări a „obsesiilor hibernale”.

Ultima etapă a lucrării – **Coda (m. 100 – m. 125)** va readuce, pe fondul liric al pianului, ecouri mai mult sau mai puțin variate ale melodiei de colindă (m. 16 – m. 113, clarinet), ale urăturilor (m. 117 – m. 118, clarinet) sau ale boxelor de petrecere (m. 118, pian), înainte de cadența finală, eliptică de terță, pe fundamentala *do*, care confirmă instituirea unei stări de echilibru.

Sorin Marinescu – *The Ecstasy of Agony*



Diversele manifestări ale iernii în „mentalul nostru colectiv” – într-o perspectivă mai largă însă, care ne poartă de la goana sărbătorilor la „angoasa dată de mediul gri (cândva alb) ce pare că oprește timpul în loc și întinde nervii individului urban până la maxim”¹ – sunt surprinse și de lucrarea cu tentă programatică, *The Ecstasy of Agony*, scrisă de compozitorul Sorin Marinescu² pentru *Ensemble Couleurs*.

Concepută sub forma unei suite descriptive, compoziția – configurată timbral pentru flaut, timpani, tam-tam, glockenspiel, pian, harpă și violoncel – surprinde câteva cadre definitorii ale anotimpului hibernal, respectiv parcursul cronologic al stărilor umane generate de fiecare context. Arhitectonica lucrării este delimitată de cinci tablouri contrastante, conectate sau nu prin intermediul tranzițiilor: I. *Extazul Crăciunului* (m. 1 – m. 38), II. *Focul de artificii* (m. 60 – m. 75), III. *Nostalgia zăpezilor* (m. 82 – m. 107), IV. *Angoasa stridentă* (m. 108 – m. 128), V. *Optimism* (m. 129 – m. 156). Se observă, de asemenea, la nivel global, prezența a două planuri sonore, a căror dispunere are ca rezultat un discurs captivant și de mare impact expresiv: cel dominant, adesea rezervat efectelor sonore sau entităților motrice clar individualizate, prezentate solistic sau de către un grup timbral restrâns și cel acompaniator, conturat, în cele mai multe cazuri, prin structuri omogene, straturi figurale sau variații progresive, care prezintă tendințe minimal repetitive. Opțiunea compozitorului pentru o astfel de economie de mijloace în anumite sectoare ale lucrării nu este surprinzătoare – dat fiind programul propus, anume cel al reacțiilor interioare în raport cu manifestarea mai violentă sau mai subtilă a cadrului sărbătorilor de iarnă –, tehnica repetitivă sau minimală dovedindu-se extrem de eficientă în

¹ Sorin Marinescu, în prezentarea lucrării din caietul program al concertului.

² Sorin Marinescu (n. 1988) a studiat muzica de la vârsta de 8 ani, primele încercări componistice avându-le la vârsta de 16 ani. A urmat cursurile de compoziție – muzică clasică ale Universității Naționale de Muzică din București, avându-i ca mentori pe Livia Teodorescu-Ciocănea, Octavian Nemescu, Doina Rotaru și Dan Dediu. Și-a completat studiile componistice prin stagii efectuate la Hochschule für Musik und Theater Hamburg și Koninklijk Conservatorium Bruxelles. A obținut titlul de Doctor în muzică în anul 2023 cu teza intitulată *Opera contemporană pentru copii – adaptarea dramaturgiei și abordarea limbajului muzical cu aplicații în creația proprie*. Activitatea sa componistică este dublată de cea pedagogică, Sorin Marinescu fiind cadru didactic al Universității Naționale de Muzică din București, unde susține cursuri și seminare de teoria muzicii, forme și analize muzicale, sisteme de educare a auzului, citire partituri.

facilitarea dispozițiilor meditative, contemplative, precum și în generarea anumitor efecte psihologice.

Primul tablou (m. 1 – m. 38) se desfășoară sub semnul extazului Crăciunului, reflexiile vizuale (ale ghirlandelor de lumini) și cele sonore (ale clopoțelilor) fiind evocate de secvențele acordice de tip *cluster*, în *staccato*, ale pianului, de intervențiile flautului, *glissando*-urile ample ale harpei și punctările glockenspiel-ului. Efervescența timbrală este ancorată pe un strat izoritmnic de șaisprezecimi, variat la nivel armonic, expus succesiv de harpă (m. 1 – m. 19), sau alternativ de către glockenspiel și violoncel (m. 20 – m. 38) care, alături de timpani, asigură motricitatea segmentului, care descrie graba pregătirilor pentru sărbătoare. Starea dominantă este amplificată, într-o manieră subtilă, însă de mare impact expresiv, la nivelul stratului acompaniator, prin parcurgerea unor progresii intervalice, de la ipostaza izoritmnică în pedale la alternări de secundă, cvartă micșorată, cvintă perfectă, sau mai ample (la harpă și pian), pe măsură ce secțiunea se apropie de final (m. 38).

Ex. 8. Finalul primului tablou (m. 31 – m. 38). Stratul eferescent al reflexiilor vizuale (lumini) și sonore (clopoței) la pian (m. 55). Progresii intervalice (m. 33)

Primul moment tranzitoriu (m. 38 – m. 59), inițiat de pian și harpă, păstrează structura izoritmnică din planul acompaniator al tabloului inițial, constituită însă pe baza valorii de optime și aplicată unei scriituri omofone, acordice de tip *cluster*, în *staccato*, în care sunt angrenați treptat, după intervenții fragmentare, glockenspielul, flautul, violoncelul și timpanul. Secvențierea descendentă a tuturor pilonilor acordici (m. 49 – m. 57) pregătește debutul **tabloului secund (m. 60 – m. 75)** – al jocului de artificii, evocat de alura percusivă a pianului care „contrapunctează”, prin *cluster*e în registrul grav, linia ritmico-melodică liberă, intuitivă, a timpanului.

Ex. 9. Reprezentări sonore ale artificilor la timpan și pian, în tabloul al II-lea
(m. 61 – m. 72)

Tranziția către **tabloul al III-lea (m. 78 – m. 107)** se face pe fondul ultimelor „focuri de artificii”, odată cu instalarea unui strat figural tricordic repetitiv¹ în *ppp* – al zăpezii – articulat *bisbigliando* la harpă (începând cu m. 75). Intervenția, în premieră în cadrul lucrării, a tam-tam-ului, în m. 78, marchează începutul secțiunii, iar după sublinierea noului cadru tonal pe sunetul *do*, stratul figural va parcurge mai multe trepte, prin secvențare, ale universului sonor diafan, în interiorul căruia evoluează cele două instrumente soliste ale secțiunii, prin expuneri motivice simple, însă de un pronunțat lirism – violoncelul în *flageolette* (începând cu m. 82) și flautul (începând cu m. 89). Simplitatea scriiturii este compensată, treptat, de pilonii armonici ai pianului, de *tremolo*-ul discret al timpanilor și, începând cu m. 97, de punctările ritmice strălucitoare al glockenspiel-ului. În fapt, după atingerea culminației melodice la flaut (m. 95), pregătită cu ajutorul unui amplu *glissando* descendent la pian și prin inserarea efectului de tam-tam (m. 94), glockenspiel-ul și flautul se angajează într-un dialog ritmic al fulgilor de nea, pe pedale în *staccato*, anticipând în plan morfologic entitățile motivice pe baza cărora este constituit segmentul următor.

Debutul **tabloului al IV-lea (m. 108 – m. 128)** este marcat, așadar, de structuri de pedale izoritmice, aici în valori de treizecișidoimi, prima expunere de acest fel revenindu-i violoncelului (în m. 108), apoi pianului (m. 109) și pe parcursului următoarelor măsuri (m. 109 – m. 112) celor două, în dialog. În mod inedit, stratul diafan al zăpezii, în *bisbigliando*, este păstrat și în noua secțiune, asigurând centrul tonal pe același sunet *do*, ca și mobilitatea

¹ celula tricordică ascendentă pe sunetul *re* face trimitere directă la aceiași pași prin zăpadă din preludiul *Des pas sur la neige* al lui Debussy, deja întâlniți, într-o ipostază mai apropiată originalului, în lucrarea *Why are the birds still singing?* a Sabinei Ulubeanu.

armonică, prin secvențare. Pe acest suport se instalează o evoluție către angoasa stridentă asociată în plan expresiv, reflectată de procesul de variație melodică, concretizat în oscilații de *secunde mici* ascendente și descendente (flaut și pian, m. 113 – m. 122), treptat extinse și aglomerate pe măsură ce acestea urmează o direcție secvențială ascendentă. Tensiunea este sporită și la nivel armonic, motivele oscilante fiind suprapuse la distanță de *secundă mică*, iar momentul de maxim paroxism (m. 126 – m. 127), precedat de o creștere dinamică grandioasă spre *fff* (m. 121 – m. 125) este susținut de întregul ansamblu (exceptând tam-tam-ul și glockenspiel-ul) prin pedale izoritmice dispuse în structuri puternic cromatizate.

Detensionarea armonică, sesizabilă începând cu m. 129, marchează începutul **ultimului tablou, al V-lea** (m. 129 – m. 156) aflat sub semnul optimismului. În mod inedit, scriitura se păstrează identică celei omofone minimaliste din culminația segmentului anterior, revenirea la starea de „normalitate” și calm petrecându-se „în sens invers” prin mobilitatea descendentă a conglomeratelor sonore oscilante, până la momentul stabilizării pe acordul tonicii, de *do major* (m. 139), respectiv până la stadiul final al procesului de „simplificare” sonoră, semnalat de prezența fundamentalei, sunetul *do* – amplasat în octava a III-a, la flaut, într-un strat diafan de pedale ritmice (șaisprezecimi), dinamizat prin pedale de durată și scurte cezuri –, în egală măsură punct de pornire al scurtului citat stravinskian din *Sărbătoarea primăverii*, care încheie lucrarea.

The image displays two pages of a musical score. The left page shows measures 113 to 122, featuring a complex, rhythmic texture with multiple staves for Flute (Fl.), Trombones (Tbn.), Trumpets (Tpt.), Clarinet (Clar.), Piano (Pn.), and Harp (Hr.). The right page shows measures 129 to 156, with a specific passage in the Flute part highlighted by a green box, indicating the Stravinsky quote mentioned in the text. The score includes various dynamic markings and articulation symbols.

Ex. 10. Finalul lucrării. Inserția citatului stravinskian din *Sărbătoarea primăverii* (m. 154)

Alexandru Murariu – Kalt



Pornind de la cel mai pregnant efect manifestat în plan senzorial pe fondul anotimpului iernii – anume „frigul” – și exploatănd paradoxul pe care varianta germană a termenului asociat – cel de *kalt* – îl generează la nivelul limbii române, unde cuvântul „cald” desemnează starea termică opusă, compozitorul Alexandru Ștefan Murariu¹ ne propune un triptic pentru flaut, clarinet în si b, percuție, harpă, pian, vioară, violă și violoncel, „conturat în jurul ideii de ironie, uneori evidentă (partea a doua), alteori subtilă, metaforizată în tehnici de compoziție și de gestionare a culorilor timbrale (partea I)”². Nu lipsește, însă, nici dimensiunea descriptivă a anotimpului, surprinsă de partea a III-a, care redă urcușul unui munte „cu apogeul în care pulsul și respirația o iau la alergat, fiind demolite și răsplătite cu priveliști impresionante.”³

Partea I, subintitulată *Grau-weiß (m. 1 – 35)* surprinde, pe un fond temporal lent, cu ajutorul irizărilor timbrale dar și a unor ipostaze de scriitură concepute în maniera *Klangfarbenmelodie*, pendularea între idealul imaculat al cromatiei hibernale și starea de fapt – *gri* – a acestuia. Un aport semnificativ în redarea dualității alb-gri îl are limbajul sonor atonal, instabil, aflat în permanență sub incidența cromatismelor și structura metro-ritmică variabilă, asociată unor „valuri” de acumulare sonoră aferente diverselor tipuri de reflexii.

¹ Alexandru Ștefan Murariu (n. 1989, Deva) s-a format ca violonist la Liceul de Muzică „Sigismund Toduță” din orașul natal. Absolvent al Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” (la clasa de compoziție a maestrului Adrian Pop), a urmat un parcurs profesional remarcabil și face parte din rândul tinerei generații de compozitori români. Laureat al concursurilor naționale „Liviu Comes”, „Ștefan Niculescu”, „Alexandru Zirra”, „Vox Mundi” și internaționale precum Concursul „Sigismund Toduță”, „Ciprian Porumbescu” sau concursul din cadrul Festivalului „Innersound New Arts”, Alexandru Ștefan Murariu a obținut în anii 2014 și 2018 prestigiosul premiu pentru compoziție al Concursului Internațional „George Enescu”, cu lucrările *El Niño* (secțiunea muzică de cameră) și *Concert pour clarinette et orchestre* (secțiunea muzică simfonică).

În 2015 și 2019 a fost numit unul dintre câștigătorii Bursei „George Enescu” a Institutului Cultural Român, constând într-o rezidență de trei luni la „Cité Internationale de Arts” din Paris. În anul 2017 a fost distins cu Premiul Filialei Cluj a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (UCMR) și în 2018 a primit Premiul UCMR pentru creație corală. Lucrările sale au fost interpretate atât pe scene naționale, cât și pe cele internaționale de către ansambluri din România, Germania, Scoția, Franța sau Elveția.

² Alexandru Ștefan Murariu, în prezentarea lucrării din caietul program al concertului.

³ *Ibidem*

Astfel, prima apariție coloristică (m. 1 – m. 13) se face pe baza unei acumulări armonic-timbrale, pornite de la sunetul aerat, apoi fluctuant-aleatoric (*with whistle*) al flautului, „completat” treptat de efecte *slap* și aerate la clarinet (m. 2), *staccato* la harpă, respectiv de cele metalice obținute *sul ponticello* la coarde. Inserția ritmică realizată de perii pe toba mare, structurată „în oglindă”, asigură o notă de dinamism în universul sonor polifonic liber și destul de static, fond pe care își fac curând apariția două conglomerate pregnante: primul, în suprapuneri poliritmice de tip *cluster* (m. 6, la vibrafon, pian și violoncel *sul ponticello*, reluate în decalaj la vibrafon și pian în m. 7) prezintă valențe texturale pronunțate, în timp ce al doilea (m. 9 – m. 10), în suprapuneri omofone, pune și mai clar în lumină limbajul atonal, puternic cromatizat. Încheierea secțiunii, într-un *tremollo* discret, este rezervată timpanilor.

Ex. 11. Primul val coloristic.

„Gri-ul” în în tușe texturale (m. 7) și omofone (m. 9 – m. 10)

Al doilea val coloristic (m. 13 – m. 20) se face sub auspiciile indicației *espressivo* care însoțește momentul de *Klangfarbenmelodie* – în care se angajează succesiv pianul, harpa, glockenspiel-ul alături de vioară, flautul și clarinetul și al cărui apogeu în m. 19 exprimă, într-o formă aproape plastică, strălucirea și calitatea reflexiilor de *alb* imaculat.

Trecerea spre al treilea val – aferent nuanței de *gri* – se face aproape neîntreruptă (m. 20 – m. 23), precum e și revenirea, într-o ipostază mai extinsă (m. 24 – m. 35), a celui de-al patrulea, *alb*, marcată prin introducerea flautului *piccolo* (în m. 24), care conferă un plus de strălucire timbrală discursului. Prima parte este încheiată de un superb moment *Klangfarbenmelodie* (m. 31 – m. 35) construit pe pedala suspendată în *tremolo* a viozii.

Ex. 12. Al patrulea val coloristic.

Reflexiile albului în scriitură *Klangfarbenmelodie* (m. 31 – m. 35)

Partea a II-a – *weihnachtslieder* (m. 36 – m. 78) are la bază o melodie de colindă, ale cărei entități constitutive sunt prezentate disociat, fragmentar, în diverse ipostaze sonore. Dintre acestea, puternic individualizate sunt două motive, de esență ludică, expuse exclusiv în manieră *ordinario*: primul - α , cu aspect de mordent și o structură metro-ritmică simplă, și al doilea – β , cu alură cadențială, constituit pe o structură compusă. Ambele sunt reluate alternativ, la diverse partide instrumentale, pe măsură ce secțiunea cunoaște o evoluție de la scriitura *pointilistă* (m. 36 – m. 41) la cea omofonă (m. 42 – m. 43), polifonică liberă sau monodic acompaniată.

Ex. 13. Cele două motive ludice: α (m. 31 – flaut piccolo și harpă; m. 57 – coarde) și β (m. 56 – m. 47, pian)

Ultima parte, a III-a – *wandern* (m. 85 – m. 141) prezintă un parcurs motric, redat la nivel instrumental prin intermediul unei scriituri texturale – obținută pe bază repetitivă, din suprapuneri poliritmice de linii treptate cromatice – al cărei element de variabilitate, pe lângă configurația timbrală, îl constituie parcursul general ascendent, realizat prin tehnica secvențării, dar și diminuția obținută prin progresii ritmice, expresie a accelerării respirației și pulsului care însoțește ascensiunea pe munte.

Apogeul primului segment al acestei mișcări (m. 85 – m. 125), atins în măsura 117, este succedat, după o pauză generală considerabilă (m. 119 – m. 121) și un moment rezervat pedalelor aerate ale suflătorilor și cordarilor (m. 122 – m. 125), de o a doua secțiune (m. 126 – m. 141), cu o puternică esență descriptivă. Imitând stilul *oiseaux*, discursul ultimei piese compuse în cadrul proiectului „Anotimpuri contemporane” se încheie printr-un citat al ciripitului de păsări din prima lucrare – *Printemps, verdure* – semnată de compozitorul Gabriel Mălăncioiu. După iarnă se arată primăvara...

The image displays two pages of a musical score for the piece "Printemps, verdure" by Gabriel Mălăncioiu. The score is written for a full orchestra and piano. The first page (left) shows measures 72 to 80. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The second page (right) shows measures 117 to 125. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Corno), Trumpet (Tromba), Trombone (Tromboni), Piano (Pian.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score features various musical notations such as notes, rests, dynamics (pp), and articulation marks. There are also some text annotations in Romanian, such as "cu o pauză" and "cu o pauză", which likely refer to performance instructions.

Ex. 14. Ipostaze ale stilului *oiseaux*.
Citat din *Printemps, verdure* de Gabriel Mălăncioiu

Concluzii

Abordând repertoriul dedicat concertului cu tematică de *iarnă* din cadrul proiectului *Anotimpuri contemporane*, prezentul studiu prezintă câteva aspecte analitice menite să reflecte modul de raportare al celor 5 compozitori

contemporani – Sabina Ulubeanu, Cristian Bence-Muk, Ciprian Ion, Sorin Marinescu și Alexandru Ștefan Murariu – la tematica propusă.

Astfel, cu toate că se remarcă o tendință pronunțată spre relevarea, prin diverse mijloace tehnice și expresive, a ecourilor interioare, a reacțiilor psihologice generate de manifestările anotimpului hibernal (sentimentul finalului implacabil, introspecția, stresul, obsesia, extazul, nostalgia, ironia, fascinația sau optimismul), cele cinci lucrări redau cu succes și latura descriptivă a acestuia, surprinzând într-o manieră extrem de sugestivă cadrul iernatic natural sau urban, cu „reflexiile” cromatice sau auditive. Tehnicile de limbaj utilizate variază de la scriitura minimală, repetitivă, spectrală, în manieră *Klangfarbenmelodie* ș.a. la prelucrarea sau preluarea de citate muzicale, iar unul dintre principalii parametri implicați în dezvoltarea discursivă este cel timbral, autorii valorificând plenar paleta sonoră a Ansamblului *Couleurs*. Rezultatul artistic constă într-o muzică fermecătoare, complexă și, în același timp, accesibilă, actuală, contemporană, însă puternic conectată cu familiarul.

SUMMARY

Paula Șandor

Contemporary seasons (IV)

Winter

The present study proposes an analytical foray into the winter universe, captured by the works of five contemporary composers – Sabina Ulubeanu, Cristian Bence-Muk, Ciprian Ion, Sorin Marinescu and Alexandru Ștefan Murariu – written to be performed in the *Winter* concert of the *Contemporary seasons* project. The theme is captured in original approaches, focusing both on the descriptive element of the season in natural or urban manifestations and on the inner, psychological reactions it generates in the human consciousness. The contemporary techniques used in the development of the chamber pieces – *Why are the birds still singing* (Sabina Ulubeanu), *SOLitude II* (Cristian Bence-Muk), *Obsesii hibernale* (Ciprian Ion), *The Ecstasy of Agony* (Sorin Marinescu) and *Kalt* (Alexandru Ștefan Murariu) – generate a highly evocative, captivating, complex and, at the same time, accessible music.