CREAȚII

Shadows, *Echoes*, *Sway* de Liviu Marinescu

Ioana Andreea Hrior

1. Trasee stilistice

Alături de compozitorii Gheorghe Costinescu, Sever Tipei, Dinu Ghezzo și Sabin Păutza, Liviu Marinescu este un nume pregnant al grupei americane a diasporei românești. Chiar dacă unele etape ale creației sale componistice par destul de diferite stilistic, în realitate Marinescu rămâne credincios unei atitudini de căutare nu a succesului sau a rezonanței față de curente moderniste, ci a identității în pasajul său către secolul XXI, context în care reflecția asupra actului componistic rămâne esențială: „la mine schimbările de direcție sunt ghidate, justificate în funcție de rezultate și nu în funcție de o anumită ideologie”[1].

În muzica compozitorului Marinescu am identificat trei etape ale compoziției:

1. perioada eterofoniei (1), dedicată maselor sonore, influență a avangardei est-europene, mai ales de la Ligeti, Lutoslawski;

2. direcția postmodernă, cea a citatelor, a polistilismului, a parafrazărilor;

3. perioada eterofoniei (2) cu adăugarea dimensiunii electronice.

Așadar, există o unitate componistică în formă de arc, iar perioadele inițială și cea finală au un element comun, eterofonia. Diferența constă în faptul că Liviu Marinescu introduce în cea de-a treia etapă a creației sale o dimensiune nouă, cea electronică.

---

[1] Andra Apostu, *De vorbă cu Liviu Marinescu*, în *Muzica*, nr. 4, 2019, p. 16.

Tehnologia se schimbă, iar schimbarea orientării spre „mediul electronic” în creația lui Liviu Marinescu s-a produs destul de rapid, sigur, în spațiul american. Utilizarea mijloacelor tehnice extinse reprezintă, în secolul XXI, o direcție deschisă. Dacă ne gândim la dezvoltarea instrumentelor, putem spune că Beethoven a scris diferit pentru pian când instrumentul s-a dezvoltat. Totodată, ne gândim la muzica contemporană care se dezvoltă diferit odată cu apariția instrumentelor noi de percuție în secolul XX, iar „noile instrumente” ale secolului XXI sunt instrumentele electronice (calculator și alte device-uri). Practic, dorința compozitorilor de a crea noi timbralități se poate construi prin intermediul tehnologiei. Este un proces ce implică trei etape: descoperire, construire, reconstruire.

La începutul anilor ’90, lucrările lui Liviu Marinescu, cum ar fi primul său *Cvartet pentru coarde* și *Concertul de cameră*, sunt focusate pe explorarea eterofoniei și a sunetelor în masă, această direcție fiind schimbată ulterior. Experimentele din domeniul sintaxei eterofone au avut un impact semnificativ în dezvoltarea muzicii contemporane (Occident: Pierre Boulez, Mauricio Kagel, Krzysztof Penderecki ș.a; România: Ștefan Niculescu, Theodor Grigoriu, Liviu Dănceanu, Myriam Marbé, Mihaela Vosganian ș.a).[1]. Acestea au fost considerate momente de vârf în istoria muzicii, contribuind la schimbarea paradigmei tradiționale și la explorarea unor noi concepte și tehnici de compoziție. Folosirea unor construcții formale „deschise”[2] pliate pe specificul scriiturii de tip eterofonic are ca scop explorarea unor modalități noi și libere de organizare a evenimentelor sonore, care pot apărea și evolua într-un mod neașteptat, multidirecțional.

Dând curs invitației din partea compozitorului american Edwin London să studieze în SUA, în 1994, Marinescu dezvoltă un interes tot mai mare pentru distorsionarea formelor de compoziție consacrate, precum și utilizarea parafrazei și a citatului. Începând cu *Sonata Quolibet*

---

[1] Conceptul de eterofonie apare la Platon, apoi dispare, și apare teoretizat de Pierre Boulez în *Penser la musique aujourd’hui* (1964). În România, compozitorul Ștefan Niculescu va pune bazele unei teorii cuprinzătoare a eterofoniei prin două studii elaborate: *Eterofonia* (în *Studii de* muzicologie, vol. 5, Editura Muzicală, București, 1969) și *O teorie a sintaxei muzicale* (Revista *Muzica*, nr. 3, 1973).

[2] Termenul „proces” devine aproape surogat pentru termenul „formă”, Umberto Eco utilizând termenul „opera în mișcare”, pentru acest fenomen, în lucrarea sa *Opera aperta*.

(1997), majoritatea lucrărilor de muzică de cameră și orchestră ce au urmat (*Mozamorphosis*, *Déjà Vu*, *Pastiche*, *Bach Variations*, *Über Alles*, *Homage Collage*) implică referințe către muzica trecutului, compozitorul încorporând și transfigurând citatul în discursul muzical.

În ultimii ani, apare un interes reînnoit în combinarea instrumentelor acustice cu tehnicile electronice (reprezentative sunt lucrările *Shadows*, *Echoes*, *Sway*), fapt ce a dus la dezvoltarea unor noi gesturi sonice și crearea unui limbaj muzical mai personal, cât și la o nouă dimensiune dată muzicii, dimensiunea electronică (direcție care în spațiul românesc al anilor ’90 exista sub formă de muzică electronică, însă nu existau spații bine dotate pentru a putea experimenta concret în mediul electronic, iar compozitorii erau limitați în a-și proiecta traseul sonor imaginat).

Lucrările lui Liviu Marinescu au fost apreciate în numeroase festivaluri de muzică nouă din toată lumea și au fost interpretate de orchestre și ansambluri de prestigiu, dintre care amintim: Orchestra simfonică de cameră *Cleveland*, Orchestra Filarmonicii *Bohuslav Martinu*, *Orchestra 2001* din Philadelphia, Orchestra de cameră Radio din București, North-South Consonance și Ansamblul *Archaeus* din București. Odată cu debutul său din București, în cadrul Festivalului Internațional de Muzică Nouă (încă de la prima ediție din anul 1991), la vârsta de 21 de ani, compozitorul și muzicologul francez de origine română Costin Cazaban, în ziarul parizian *Le Monde de la Musique*, descria unul dintre concertele unde Liviu Marinescu a fost coorganizator, alături de alți tineri compozitori și artiști, ca fiind „inventiv în evoluția sa, complet și cu substanță”, promovând „o viziune anticonformistă, neconvențională”[1]. La scurt timp după aceasta, ziarul bucureștean *Actualitatea Muzicală* a apreciat faptul că Liviu Marinescu nu are doar inteligența și maturitatea unui artist modern, dar și abilitatea de a se exprima pe sine prin sunete într-un mod convingător (*Actualitatea Muzicală*, decembrie 2018, septembrie 2015, iulie 2010).

În SUA, muzica sa a fost apreciată în numeroase publicații, dintre care amintim *Philadelphia Inquirer* (aprilie 2006), *The Washington Post* (noiembrie, 2000) și *Los Angeles Times* (decembrie 2002), în timp ce criticii revistelor *The Strad* (martie 2000), *Strings Magazine* (februarie-

[1] Costin Cazaban, *La Roumanie expose son avant-garde*, în *Le Monde*, Paris 10/VI/1991.

martie 2000) și *New York Concert Review* (decembrie 1999) recunosc reala sa putere expresivă și retorica atractivă. Lucrările sale au fost înregistrate și lansate de *Centaur*, *Navona* și *Capstone Records* și publicate de *Societatea americană a compozitorilor*.

Dedicat în aceeași măsură mentoratului tinerilor muzicieni[1], Liviu Marinescu a predat numeroase cursuri de teorie și compoziție la Conservatorul Colburn, Colegiul Concordia, MN, Universitatea din Maryland și a fost invitat ca profesor la Conservatorul Trondheim, Norvegia, Universitatea Palacky din Republica Cehă, dar și la Universitatea Națională de Muzică din București. Din 2002 devine coordonatorul Departamentului de Compoziție și Teorie Muzicală al Universității de Stat Northridge, California, obținând numeroase premii și burse din partea comisiei Fulbright, Centrul de muzică americană, ASCAP.

2. Lucrări cu mediu electronic

Pe traseul muzicii electronice se plasează și cele trei lucrări ale compozitorului Marinescu, care mânuiește cu pricepere sunetul pe care îl preia din surse acustice și îl eșantionează cu minuțiozitate, dar și structurile tridimensionale cu multiple posibilități în planul expresiei artistice.

În continuare vom analiza trei dintre lucrările compozitorului, în care sunt combinate sursele acustice cu cele electronice.

➢ *Shadows* (2013) pentru pian și sunete electronice

Niciodată alegerea unui titlu nu este întâmplătoare. Ea ascunde o intenție profundă a autorului de a cerceta într-o zonă estetică care-l interesează și unde simte că poate exploata la maxim propria pasiune și

[1] Predând de 17 ani la Universitatea californiană, Liviu Marinescu se simte responsabil de direcția în care evoluează studiul compoziției și renunță la ideea de a le prezenta studenților săi „modele fixe” sau „direcții singulare” cu privire la studiul compoziției. „Mi-am dat seama că e mult mai bine să le dau o anumită libertate de mișcare, să-i las să scrie între anumite repere lucrările pe care ei le doresc, pentru interpreții pe care îi cunosc și îi doresc”. Vezi Andra Apostu, *De vorbă cu Liviu Marinescu*, în *Muzica*, nr. 4, 2019, p.16.

cunoaștere. *Umbrele*, pentru oamenii cultivați, sunt esențiale în înțelegerea însăși a vieții. Așa cum nu există lumină fără întuneric și muzică fără pauză, umbra este de fapt proba vie a existenței omului. Omul nu-și pierde umbra decât în clipa în care moare. Aici ar fi un punct de plecare, poate trecând pe la umbrele din peștera primordială din scrierile lui Platon[1], acele umbre prin a căror prezență ni se sugera misterul, spre tot ceea ce își păstrează curiozitatea inspirând teamă și dorință de perfecționare. Mai departe, ne putem opri asupra umbrelor din „Divina Comedie" a lui Dante Aligheri sau mai târziu, odată cu apariția perspectivei în Renaștere, acele umbre care fac trecerea de la reprezentarea bidimensională a icoanelor lui Giotto spre guașele lui Boticelli din *Nașterea lui Venus* sau *Primăvara*. Cu siguranță compozitorul este mai degrabă preocupat de aceste lucruri decât de o tehnicitate muzicală – pe care oricum o stăpânește.

O înțelegere diferită și mult mai subtilă a noțiunii de umbră ne vine din civilizația orientală, și aceasta a pus stăpânire asupra gândirii noastre încă din perioada impresionistă când pictorii au înțeles că lumina este mai importantă decât culoarea, și momentul trăit este mai important decât cel fixat pe pânză, definitiv, mortificat. La impresioniști până și umbrele sunt colorate, și nu sunt zone de gri sau negru, ele preiau culorile din jur contribuind la exuberanța generală a tablourilor. Dar pentru orientali, mai ales atunci când aceștia își plasează puținele obiecte în spațiul pe care-l ocupă, umbra pare să devină mai importantă în construirea imaginii. Ne gândim la spectacolele bazate pe lumini interioare ale gheișelor și geikourilor, sau la teatrul Nō. Simpla dispoziție a unei cești de ceai (în ritualul ceaiului) pare să dea importanță mai mare lichidului verde din umbră decât ceștii în sine. Umbra accentuează totdeauna misterul. De fapt, observăm că și relația cu lumina din casele chinezești sau japoneze este mult diferită de cea a occidentalilor. Ei se retrag în fața luminii și-și găsesc refugiul în umbră.

Cu siguranță că aceste lucruri nu-i sunt străine compozitorului. Într-o mișcare pe care o putem integra tot genului de teatru instrumental, observăm cum, pornind de la contemplația propriului corp, compozitorul își descoperă umbra care se întinde deasupra pianului și care are această capacitate extraordinară de a prelua formele acestuia, de a se insinua prin toate unghiurile, cotloanele, uneori alungindu-se, alteori micșorându-se în funcție de amplasarea sursei de

[1] Mitul cavernei, Platon, *Republica*, Editura Antet, 2010, p.218.

lumină. Jocul lui cu corpul și umbra este explicit prezent în partitură, atunci când atinge o clapă, și o altă parte a corpului, în extensie, atinge o coardă. De fapt, autorul nu face altceva decât să se transforme într-un actant al cărui trup devine parte integrală a partiturii, corpul său este o formă de scriitură integrat propriei estetici. În dialog cu sine însuși compozitorul nu poate și nu vrea să facă abstracție de umbră pentru că aceasta îi redimensionează discursul muzical căruia îi adaugă o componentă sensibilă și volatilă, umbra. Sunt umbre ale unor teme muzicale enunțate la început și reinterpretate.

Shadows pentru pian și sunete electronice (2013) a fost interpretată în România în anul 2014. În anul 2018 a fost interpretată la Festivalul de muzică electroacustică „Grains of Sound" din San Francisco, iar în 2017 a fost interpretată de către pianistul Keith Kirchoff la California State University Northridge. Mai mult, lucrarea a fost interpretată de peste treizeci de ori de numeroși artiști și înregistrată la *Centaur Records*.

Este o lucrare pe care compozitorul și-a dorit să o realizeze, pentru că, spune el: „am fost pianist, sunt pianist și mă tem să scriu pentru pian, pentru că nu vreau ca mâinile să ia decizia în ceea ce privește ce se întâmplă în piesă. Nu vreau să ajung în situații care-mi sunt cunoscute din prisma repertoriului muzical pe care l-am studiat."[1]

A studiat și cercetat repertoriile pentru pian ale secolului XX, în special pe cele ale compozitorului Ligeti (*Studii pentru pian*, *Concert pentru pian*, lucrări camerale pentru pian), Olivier Messiaen, George Crumb[2] (*Makrokosmos*), ajungând la concluzia că a scrie încă o lucrare pentru pian solo este o pierdere de timp. Sigur că relatarea este puțin exagerată, dar din prisma „compozitorului", Marinescu s-a gândit la o nouă fațetare a pianului. Muzica s-a schimbat (odată cu noua societate modernă), însă instrumentele „clasice" nu au evoluat atât de mult – excepție făcând percuția.

Lucrarea *Shadows* reprezintă o explorare a timbrurilor prin utilizarea unui „pian total/complet". Preocupările compozitorilor post-Cage s-au îndreptat mai degrabă către sunetul profund obținut prin diferite obiecte/tehnici extinse de producere a sunetului: smulgerea sau lovirea corzilor. Aceste obiecte devin nesemnificative în sine și nu mai este analizat gestul ca atare, ci mai ales efectul muzical al acestora.

---

[1] Liviu Marinescu, conferință susținută în cadrul SIMN, 2019, UNMB.

[2] Cu George Crumb compozitorul Marinescu ia lecții de compoziție în anii '90.

Compozitorii descoperă o lume nouă, bogată, anunțată de Cage, dar revalorificată artistic și redimensionată prin multitudinea încercărilor și cercetărilor diferitelor fațete ale acesteia. Dacă ar fi să facem o comparație cu alt model din muzica modernă, acesta ar fi Messiaen și redescoperirea sunetului din natură.

Compozitorul a înregistrat diferite tipuri de sunete, fascinat în a cerceta toate posibilitățile de utilizare ale pianului: în interiorul pianului, cu claviatură, fără claviatură, apăsând o tastă și blocând o coardă, folosind pedala, astfel ca piesa să pună în evidență posibilitatea unui pian „total" (dincolo de ideea pianului preparat), pian la care este greu să interpreteze un singur muzician. Compozitorul realizează texturi instrumentale ingenios alcătuite și distribuite în spațiul sonor ca volume, densități și culori. Optând pentru continuitate și omogenitate a materialului sonor, Marinescu își consolidează, cu fiecare lucrare, sistemul componistic, iar în lucrarea de față acesta constă în conjuncția câtorva ingrediente: sunete repetate, motive melodice cromatice, tremolo-uri, note simbol, sunete electronice.

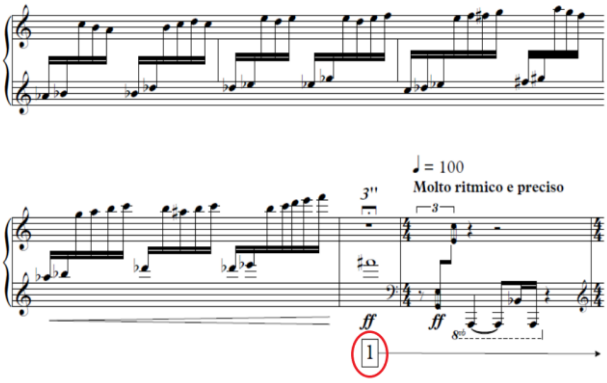
Marinescu, în *Shadows*, se arată interesat de o scriitură instrumentală eficientă și totodată de o arcuire formală echilibrată.

Astfel, *Shadows* este structurată în două planuri:

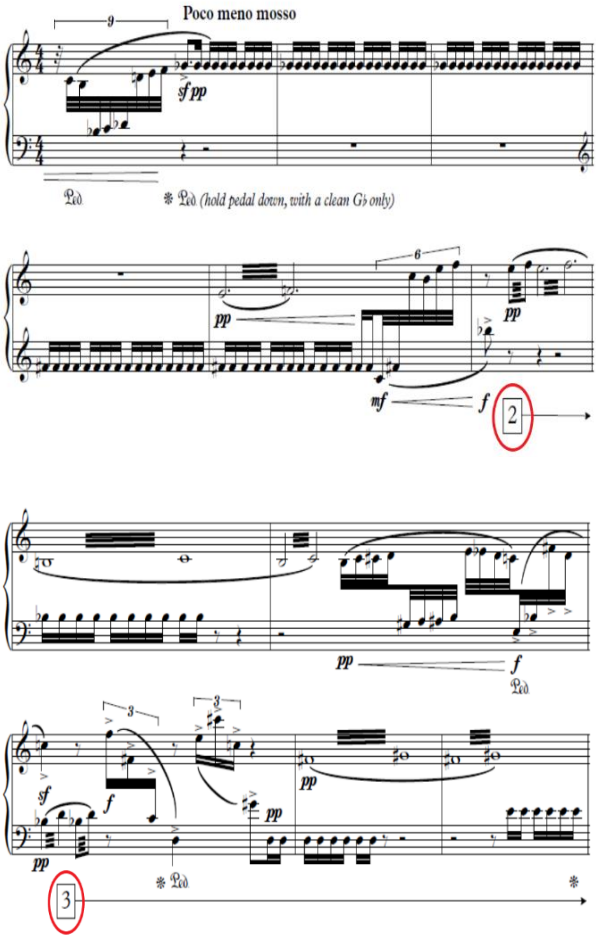
- primul face referire la sunetele produse de claviatură;
- cel de-al doilea este alcătuit din sunetele din afara claviaturii, sunetele fiind înregistrate.

Însă, compozitorul s-a gândit cum să scrie o lucrare pentru pian în condițiile în care repertoriul este foarte vast (idee asemănătoare cu cea a lui Schönberg care se întreba dacă se mai poate scrie muzică bună în do major).

Pentru a interpreta lucrarea este necesar un computer sau un dispozitiv similar prin care un set de 24 de fișiere audio să poată fi declanșat. În partitură sunt marcate momentele în care fișierele preînregistrate ar trebui să fie pornite, cu numere încadrate în pătrate începând cu pagina a 2-a. În timp ce în multe situații fișierele audio trebuie să fie pornite pe timp (nr. 1 de exemplu), în multe alte situații este necesară o mică întârziere (nr. 2, 3) – defazare.



ex. 1: Pornirea fișierelor audio pe timp



ex. 2: Pornirea fișierelor audio pe parte de timp

Cu o configurare corectă, un software avansat și numeroase repetiții, fișierele preînregistrate pot fi pornite de interpret (cu ajutorul unei pedale de picior sau un dispozitiv similar), deși un ajutor suplimentar din partea altei persoane, care poate monitoriza volumul și echilibrarea sonoră, este recomandat. În alcătuirea celor 24 de fișiere audio, compozitorul Marinescu a recurs la o multitudine de efecte sonore, noi timbralități obținute cu ajutorul fie al altor obiecte ce acționează pianul (obiecte din metal), fie cu ajutorul corpului instrumentistului (glissando cu degetul pe corzi, lovire, ciupire). Marinescu experimentează potențialitățile pianului fie din dorința de a crea originalitatea cu orice preț ori de a disloca noutatea cu orice mijloace. Compozitorul, în ipostaza sa de explorator, recurge la livrarea unor noi spații în domeniul timbrului sonor, al surselor emițătoare, al mecanismelor sau proceselor trans-muzicale.

Sigur că amplasamentul boxelor depinde de sală, de tipul de scenă și de pian. În afară de distanța dintre boxe, principalul obiectiv al configurării finale este de a crea un spațiu acustic unde pianul și sunetele preînregistrate pot fi percepute ca un întreg, pe cât de mult posibil. Din acest motiv amplasarea boxelor prea departe sau prea aproape de public nu este recomandată. Volumul trebuie ajustat astfel încât nici pianul și nici sunetele preînregistrate să nu pară ieșite din context. De exemplu: o amplasare ideală a boxelor și configurarea volumului sau setarea volumului vor permite ca fișierul 21 din pg. 13 să se integreze perfect cu partea solistică a pianului.

Indicațiile de tempo pot fi ajustate din când în când mai ales atunci când în partitură este indicat *poco rubato*. Toate clusterele notate pe parcursul partiturii trebuie să includă atât clapele albe cât și pe cele negre ale pianului.

Experimentul în muzică are rol de necesitate. El este vehiculul prin care muzica își testează potențialul. El nu trebuie impus, însă pentru un compozitor este obligatoriu să-l perceapă ca o direcție componistică.

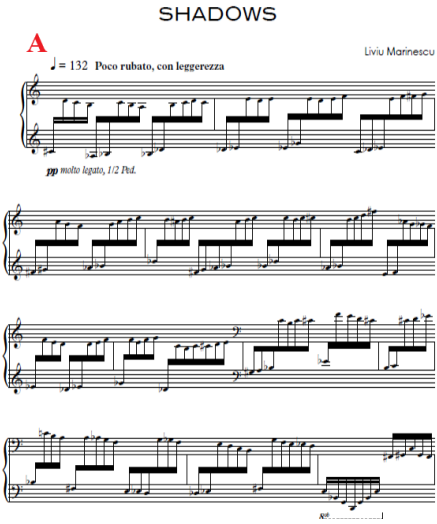
În ceea ce privește arhitectura lucrării, patru mari secțiuni stau la baza construcției acesteia: A, B, C, D, variațiile lor și Coda (1 și 2). Ca formă am putea spune că este o temă liberă cu variațiuni. Astfel:

- A: A inițial, A1, A2, A3
- B: B inițial, B1
- C: C inițial, C1, C2, C3, C4
- D: D inițial
- Coda (1 și 2)

Secțiuni	A	B	C		A1	Coda1	D	C3	A2	C4	A3	B1	Coda 2
			C1	C2									
Fișiere audio		1											
			2										
			3										
			4										
			5	**5**									
					6								
					7								
					8								
					9								
					10								
					11								
					12								
					13	**13**							
							14						
							15						
							16	**16**					
								17					
								18					
								19	**19**				
										20			
										21	**21**		
												22	
													23
													24

Ordinea apariției secțiunilor și ordinea apariției fișierelor audio

Secțiunea A, în care compozitorul folosește înlănțuiri melodice alcătuite din ciorchini de șaisprezecimi, e ca o fugă alienată prin apariția sonorităților neobișnuite ale pianului, cu siguranță un rapel la memoria afectivă a artistului tributară unor sonorități profund ancorate în sine.



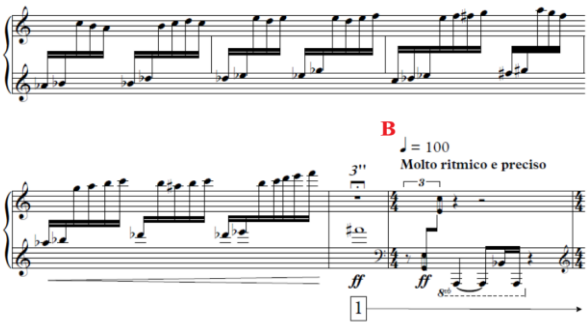
ex. 3: Secțiunea A

Dacă am elimina sursa electronică, lucrarea *Shadows* ar părea o pastișă după Bartók, iar întorsăturile melismatice par a fi din *Muzica pentru corzi, percuție și celestă* a compozitorului maghiar, ceea ce nu ne-ar interesa astăzi. Remarcabil mi se pare a fi jocul celor două lumi sonore suprapuse (acustică și electronică), ca o pendulare între polifonie redimensionată și eterofonie, elemente ce definesc materialul sonor din secțiunea B. Fiecare număr al fișierelor audio este notat în partitură la momentul la care acesta trebuie să se suprapună cu linia melodică a pianului. Fiind un perfecționist al sonorităților, Marinescu alege practic două surse sonore realizând o muzică mixtă în care folosește sunete acustice și sonorități neconvenționale eșantionate și transformate cu migală în fișiere audio, obținând astfel un rezervor sonor relativ omogen între pian și mediul electronic.

Pianul preparat vine și el din trecut, un trecut nu senzorial ci mai degrabă cultural, un punct de plecare către o orientare postmodernă. În felul acesta descoperim trei poli prin care compozitorul acționează:

- Bartók
- Cage
- Și cel mai obscur, cel mai greu de definit este fondul muzical alcătuit dintr-o multitudine de sonorități provenite din afara muzicii - așa cum o înțelegem în mod tradițional.

Utilizează ca indice pentru interpretarea secțiunii B, indicația „molto ritmico e preciso”, întreaga secțiune fiind încadrată în măsura de patru pătrimi.



ex. 4: Secțiunea B

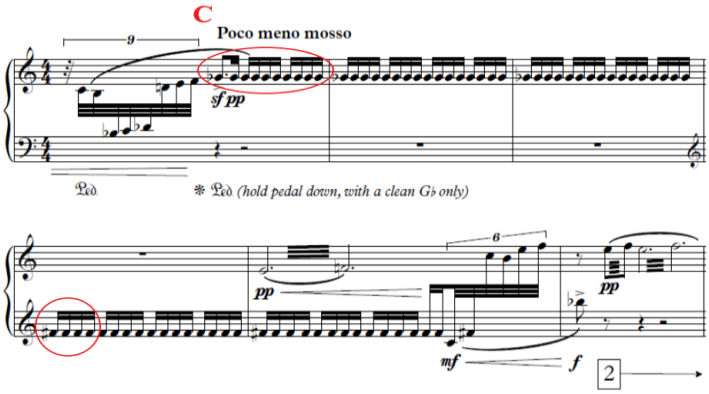
Marinescu sugerează melodia, fără să o împlinească. Se oprește în punctul în care ascultătorul are senzația că a sesizat debutul melodiei.

El operează cu contrapunctul așa cum îl înțelegem în teatru atunci când situația este răsturnată, redirecționată pentru a evita previzibilul.

În *Shadows*, temele și transformările lor nu creează contraste puternice, rupturi violente, ci se subordonează unei atmosfere generale în care melodicitatea nu este străină de la o secțiune la alta, impresia generală fiind a unei umbre a muzicilor trecute și prezente, prin metoda diluării și a limitării, lăsând loc liber imaginației ascultătorului sau analistului aplicat.

La nivel ritmic, obținerea multiplicității pulsațiilor, preferința pentru complexitatea orizontală, dar și tendința către multistratificare ritmică și timbrală sunt elemente constitutive cu care compozitorul operează în construcția lucrării. El afirmă prin acestea multiplicitatea posibilităților de reașezare, reorientare, asociere, disociere într-o încercare aproape ludică de a demonstra o virtuozitate care-i este proprie. Trecerile dintre secțiuni se fac atât prin suspendarea totală a discursului (transferă la nivel formal întreruperea prin pauză a discursului), cât și prin rarefierea acestuia.

Se întâmplă în secțiunea C, care se divide în C1 și C2. Sfârșitul primeia și începutul celei de-a doua secțiuni se realizează printr-o pauză cu funcție sintactică[1]. Marinescu, în secțiunea C folosește o formulă ritmică ostinată, pe sunetul sol bemol, transformând-o apoi și pe alte centre (mi, si bemol, fa diez), deci sublinierea unui sunet și prin aceasta stabilirea unor ierarhizări, unor repere.

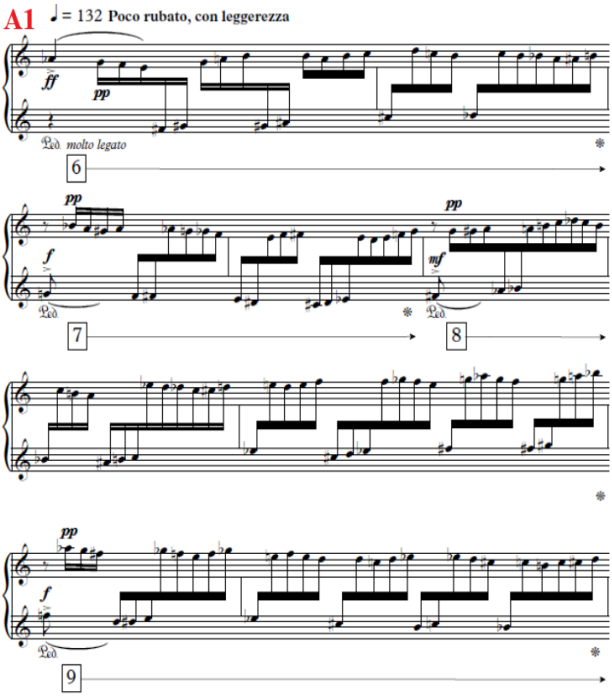


ex. 5: Secțiunea C. Utilizarea „notei repetate”

[1] Olguța Lupu, *Ipostaze ritmico-temporale în muzica primei părți a secolului XX*, Editura Universității Naționale de Muzică București, 2005, p. 134.

Aceste formule repetate au, pe parcursul întregii secțiuni, diferite funcții: formule generatoare (începutul secțiunii), formule tranzitorii (pg. 5), formule concluzive (prima măsură, pg. 7), acumulative (pg. 6), sau cu rol de culminație. Melodia, în contextul figurării repetitive, a reprezentat o trăsătură specifică a lumii sonore la începutul anilor ’70 (de pildă Luciano Berio – *Agnus*).

Odată cu fișierul audio nr. 6 apare prima variație a secțiunii A (variat), A1. Liniile melodice sunt construite din țesături dense, cromatice, suprapuse cu cele ale mediului electronic.

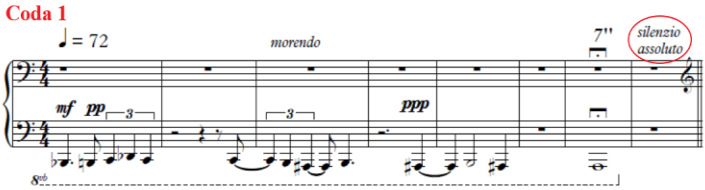


ex. 6: Secțiunea A1

Se poate remarca o anumită tendință de desființare a ritmului încadrat în măsură, realizat prin indicația „molto rubato”, însă păstrând elementul pulsatoriu, șaisprezecimea, și crearea unor relații de eliberare de rigorile metrice între diversele motive melodice. Noua variantă a „A-ului” se caracterizează prin prezența a 8 fișiere audio (de la nr. 6 la nr. 13) care se schimbă odată cu schimbarea motivelor melodice. Fiecare schimbare motivică este subliniată printr-un sunet generator, astfel se

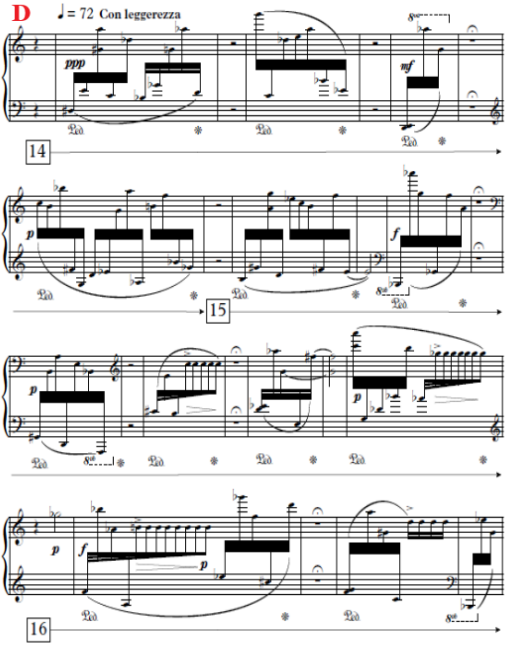
creează o scară alcătuită din 9 sunete: la bemol – sol - fa diez – fa – mi - mi bemol – re – do - si bemol.

Între secțiunea A1 și debutul secțiunii D compozitorul introduce o Codă scurtă, plasată în registrul grav, cu material tematic diferit. Balansul surpriză-predictibil este coordonat cu finețe, surpriza fiind dată de dinamica de tip pp, ppp, sunetul pierzându-se treptat (indicația „morendo”), ca în final compozitorul să adere la tăcerea absolută (silentio absoluto) în muzică.



ex. 7: Coda 1

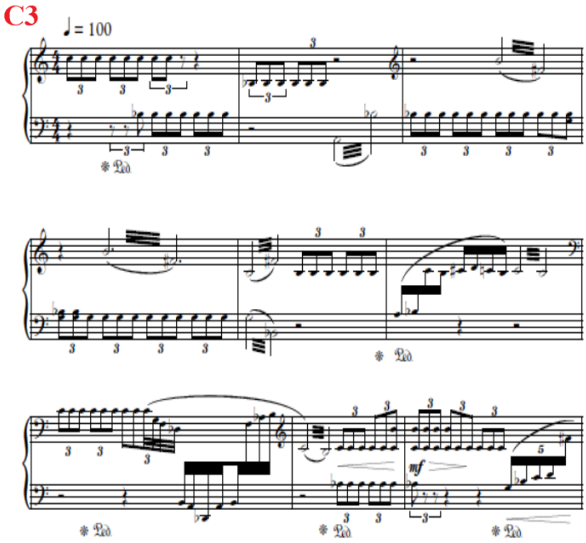
În secțiunea D, orientată în jurul unei pulsații de doi timpi, Marinescu propune motive melodice scurte, delimitate prin pauze, fiecare pauză fiind generatoarea pornirii și schimbării fișierelor audio (de la nr. 14 la nr. 16).



ex. 8: Secțiunea D

Fără a fi izoritmică, derularea ritmică a întregii secțiuni D se apropie foarte mult, prin continuitate și minimul de valori utilizate, dar și prin reutilizarea motivică a notei repetate, de secțiunea C. Uneori Marinescu se folosește de pauză pentru a-și organiza sintactic expunerile, fie ele motivice sau de secțiune.

Finalul secțiunii D pregătește, prin apariția motivului alcătuit din repetarea unui sunet, apariția unei alte secțiuni a C-ului, și anume secțiunea C3.

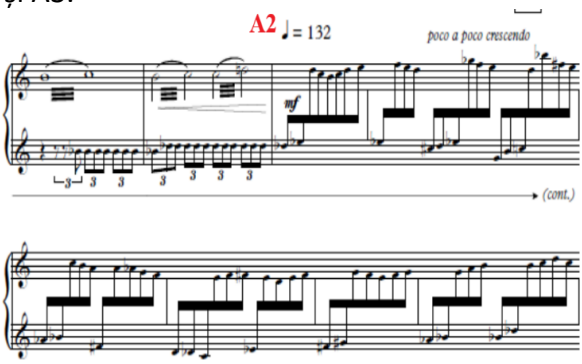


ex. 9: Secțiunea C3

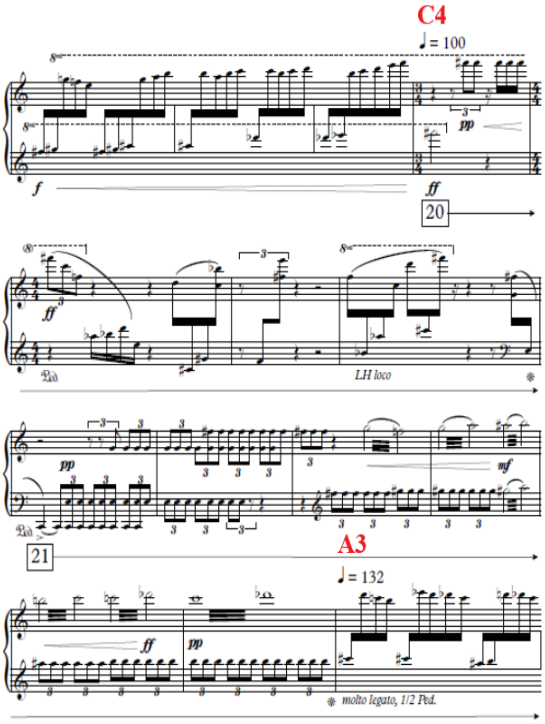
Relația între centrii sonori do - si bemol și utilizarea tremolo-ului pe o relație intervalică de secunde mici și cvarte sunt elemente care evidențiază orientarea compozitorului spre explorarea interioară a sunetului, spre o „nouă consonanță[1]”. Urmărind liniile secțiunilor principale, observăm o nouă direcție pe care compozitorul o alege, fără să se rupă cu brutalitate de ceea ce ne-a prezentat inițial. Este o continuare a temei umbrei care se regăsește prin forma generală, dar nu

[1] Cel care a pledat pentru un nou tip de discurs sonor, în care fundamentala să fie păstrată timp îndelungat, iar armonicele să fie cele apropiate acesteia a fost Corneliu Cezar: „muzica pe rezonanța naturală având o fundamentală prelungită”. Este primul care propune o nouă idee, cea a „noii consonanțe”. Octavian Nemescu, *Istoria muzicii spectrale*, în *Muzica*, nr. 5, 2015, p. 12.

identic, ea pare a fi ceea ce era și înainte, conține amintirea nașterii inițiale și se dezvoltă totuși într-o nouă cromatică, într-o nouă spirală. În felul acesta, muzica lucrării nu merge neapărat pe o liniaritate previzibilă, ci se rotește în spațiu ajungând în aceleași puncte, dar cu ascensiune pe verticală. Astfel, înțelegem rostul prezenței secțiunilor variate A2, C4 și A3.

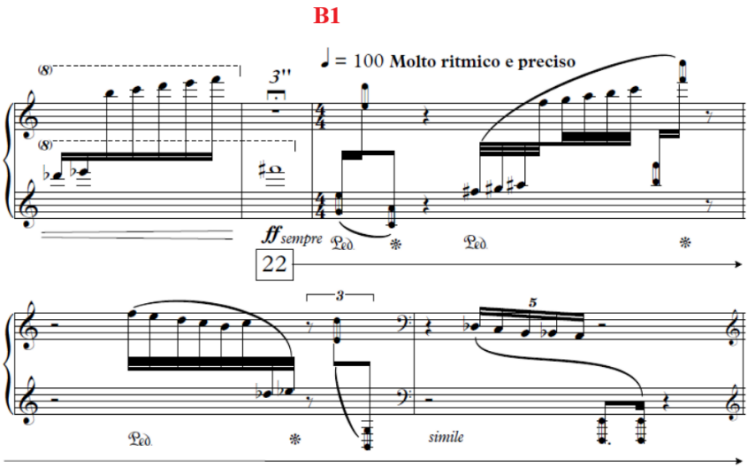


ex. 10: Secțiunea A2



ex. 11: Secțiunea C4 și A3

Secțiunea B1 reprezintă o întoarcere la simetrie și ordine ritmică, fiind o altă variantă a B-ului. Compozitorul utilizează sunetele do și la ca univers sonor în jurul cărora sunt alcătuite traseele melodico-ritmice.



ex. 12: Secțiunea B1

Există în întreaga lucrare o pendulare între ritmul încadrat precis în măsură și cel lipsit de măsură, compozitorul păstrând permanent pulsația valorii ritmice scurte.

Dacă Beethoven folosește coda într-un fel inspirator în Sonata pentru pian „Waldstein”, cred că Marinescu este mai degrabă alături de Ligeti – și el are lucrări care se termină într-un mod neașteptat (ex: prima mișcare din cel de-al doilea cvartet de coarde, ori lucrarea *Hungarian Rock*). Coda din finalul lucrării reprezintă o întoarcere la calmul melodic, lăsându-ne pradă unei atmosfere pe care o întâlnim în muzica ambientală. Este ca o închidere într-o ramă unde frumosul pare să înlocuiască impetuozitatea dramatică.

Nevoia de a introduce noi tipuri de timbralități vine din sentimentul de epuizare a instrumentului, a posibilităților acestuia, știut fiind faptul că autorul și-a exprimat în numeroase rânduri refuzul de a continua să compună pur și simplu o muzică care să se adauge celorlalte compoziții preexistente. Astfel, folosește instrumentul ca o coloană vertebrală – în acest caz – din care se ramifică umbre materializate prin sunete electronice alături de cele acustice. În felul acesta, asistăm la o multiplicare prin umbre, la o redimensionare a spațiului sonor. Prezența umbrei dovedește atenta observare a realităților ambientale, bogăția

materialului sonor care ne înconjoară, și, iată, care poate să se manifeste infinit prin alăturare, prin asociere. Compozitorul nu caută virtuozitatea prin melodie, ci la nivel de țesătură acustică.

- ***Echoes* (2009) pentru flaut și sunete preînregistrate**

La fel ca în lucrarea precedentă, remarcăm importanța titlului. Acesta nu are neapărat menirea să explice conținutul, ci este mai degrabă o direcție de cercetare cu trimiteri în multe domenii ale culturii. Dacă în fizică ecoul este propagarea sunetului prin multiplicare (ecoul într-o cutie metalică, ecoul în munți), în muzică poate avea, pe lângă semnificația de repetabilitate și multiplicare, și valoarea reflexiilor date de oglindiri în cazul imaginilor constituite de interpreții aflați în scenă. Ecoul este o reflexie a sunetului așa cum imaginea poate avea propria sa reflexie în oglindă.

Prima idee care a condus în cele din urmă la crearea piesei *Echoes* (2009) a apărut în anul 2002 când compozitorul Marinescu lucra la o piesă similară pentru saxofon și sunete preînregistrate intitulată *Bach Variations*. Fiind conștient de marile lucrări pentru instrumentele solo și mediu electronic ce căpătaseră rădăcini încă din 1960 (*Nautilos* de Anatol Vieru, *Taaroa* de Corneliu Cezar, *Gradeația* și *Natural* de Octavian Nemescu) compozitorul își propune să continue (într-un fel) tradiția predecesorilor săi, și încearcă să dezvolte muzica într-un plan profund, adăugând ritmurilor și arcurilor melodice diferite modalități de emitere a sunetului, care îi permit o îmbogățire a materialului sonor dispersat în spațiu, pus în mișcare fizic. Aceste încercări accentuează expresia sa tridimensională, ducând la construirea unei arhitecturi noi cu multiple posibilități în planul expresiei artistice.

Marinescu, față de alți compozitori, este atras de intervenția umană și de mediul electronic, dându-le acestora posibilitatea de a participa, aproape uman și în timp real, la actul muzical.

Dacă un instrumentist nu simte uzura timpului, el devenind practic din ce în ce mai bun cu trecerea aniilor prin perfecționarea tehnicilor și rafinarea talentului, nu același lucru se poate spune despre echipamentele electronice. Tehnologia, în ciuda spectaculozității în momentul apariției sale, se epuizează cu rapiditate fiind înlocuită de o altă tehnologie. Ce face compozitorul în acest caz? El o umanizează prin interacțiune (interpret - device), o transformă într-un nou instrument

care, spre deosebire de cel clasic, are o versatilitate ce trebuie însă folosită cu măsură și inteligență.

În lumea tehnologiei nimic nu este mai problematic decât folosirea echipamentelor și a tehnicilor învechite sau demodate. Luând în considerare cele mai recente apariții în ceea ce privește procesarea sunetului live, ce implică tehnici și dispozitive interactive, o întrebare firească a apărut încă de la început în mintea compozitorului: în ce măsură muzica electro-acustică ce include sunete pre-înregistrate și-a păstrat validitatea? Un alt aspect: compozitorul s-a gândit la un posibil pericol cu privire la crearea unei lucrări care la un moment dat să sune demodat doar din cauza folosirii unor timbruri procesate ce se vor degrada în cele din urmă pe măsură ce apar noi generații de sunete. Eșantionarea (sampling) instrumentelor și a vocilor, precum și menținerea coloritului lor natural sunt pași esențiali în crearea lucrărilor electro-acustice cu un impact îndelungat. Există la Marinescu gustul pentru *live* și interactiv, însă compozitorul nu pare interesat în mod particular de procesare.

Prin urmare, majoritatea sunetelor preînregistrate din lucrarea *Echoes* au o origine naturală, fiind preluate de la flaut bas, alto, flautul în do și cel piccolo. Editarea digitală a acestor eșantioane a fost minimă, iar mixajul final gândit pentru a sugera prezența câtorva interpreți pe scenă, amplasați în diferite locuri. De aceea, dorința principală a compozitorului nu a fost să adauge o dimeniune nerealistă a timbrului tradițional de flaut, ci să multiplice prezența interpretului de pe scenă prin crearea unui spațiu sonic extins.

Cât despre public, acesta poate privi această lucrare ca o serie de ecouri și dialoguri dintre figura centrală – interpretul – și imaginile sale oglindite.

Lucrarea a fost prezentată în data de 2 martie 2012, la CSU Northridge. Preînregistrările au fost create de Daniel Kessner care l-a ajutat pe compozitor să înțeleagă tehnicile de interpretare contemporană la flaut. *Echoes* îi este dedicată.

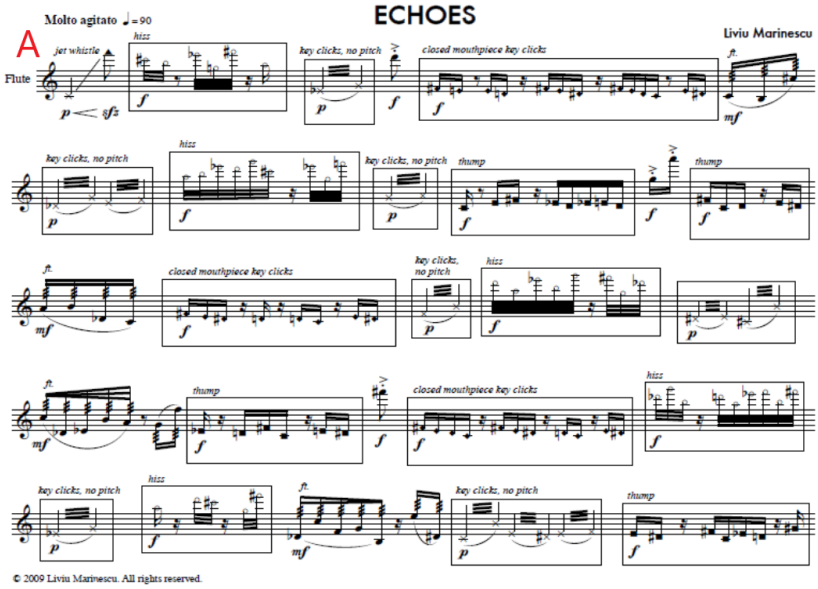
În privința construcției în ansamblul ei, *Echoes* continuă explorarea modurilor și arhetipurilor derivate din seria armonicelor superioare. Este practic o influență a spectralismului francez al anilor ’70, îmbogățit conceptual de către compozitorii francezi Gérard Grisey - *Vortex temporum*, Tristan Murail - *Gondwana* (1980), în care propune o abordare riguroasă cu privire la tranzițiile timbrale ce survin în cadrul

unor spectre complexe precum cele ale sunetului de clopot, Michaël Lévinas - *Etude sur un Piano*-Espace (1977).

Este practic o recuperare a modelelor sonore fundamentale, cu baze naturale și valențe profund simbolice ce pot îmbrăca forme diferite de expresie.

Succesiunea armonicelor mai multor fundamentale, explorarea interioară a sunetului caracterizează lucrarea *Echoes*, desfășurând spectrele armonice a 3 centri sonori (3 fundamentale): do - fa - sol.

La început, fiecare notă imită primele 16 armonice, sunetul fundamental și secundarele lui, pornind de la nota fa sau sol, urmate de apariția lui do ca un nou centru sonor în a doua și a treia secțiune.



ex. 1: Secțiunea A, cu centrul sonor pe sunetele fa, sol

Practic, cele trei secțiuni ale lucrării se concentrează pe timbru – secțiunea A, armonie – secțiunea B, ritm – secțiunea C. În aceste trei secțiuni compozitorul prezintă o muzică lineară, cromatică, cu un grad avansat de complexitate ritmică și o atmosferă sonoră misterioasă. Efectele acustice sunt produse de un joc ingenios, o muzică a sferelor pentru flaut și sunete preînregistrate. Există reverberații ciupite și linii pulverizate care se sparg de un perete imaginar, revenind în cele din

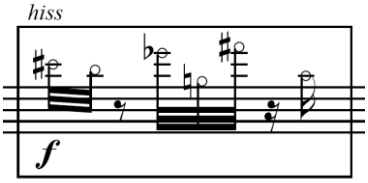
urmă. Ele cresc, se contractă și se pliază într-un joc de flaut și bandă care duce în cele din urmă la efecte alungite, plecând și reapărând la nesfârșit. Amestecuri de sonorități prin tehnicile extinse de interpretare la flaut, respirație înăuntrul și în afara instrumentului, sunete onomatopeice și un dialog continuu sunt câteva elemente ce descriu construcția lucrării.

Pe tot parcursul piesei sunt prezentate diferite tehnici extinse ale flautului:

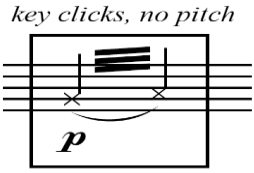
- clustere (multifonic);
- efecte sonore - sâsâit, fâlfâit, variație de ton cu ajutorul limbii instrumentistului, apăsat/articulat pe clape.

Se propune astfel o explorare, deloc surprinzătoare, a potențialităților sonore ale flautului. În secțiunea A avem expuse diferite modalități de emitere a sunetului:

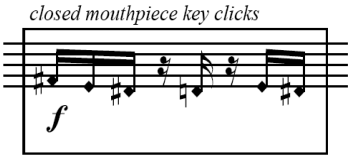
1. aerat, sunet fâsâit, nefocusat, similar cu un ton rezidual



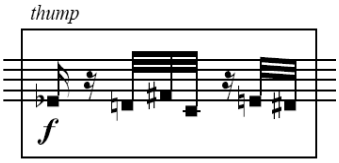
2. instrumentistul suflă foarte încet aerul și realizează un tremolo din apăsatul clapelor iar înălțimea sunetului ar trebui să fie insesizabilă



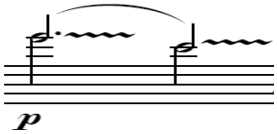
3. instrumentistul acoperă ambușura complet cu gura și apasă pe notele indicate iar înălțimile rezultate ar trebui să sune întotdeauna la interval de 7M sub notele scrise



4. acoperă ambușura complet cu buzele și împinge limba spre buze, folosește digitația specifică registrului grav iar rezultatul sonor ar trebui să fie acela al unui interval de 7M sub notele scrise

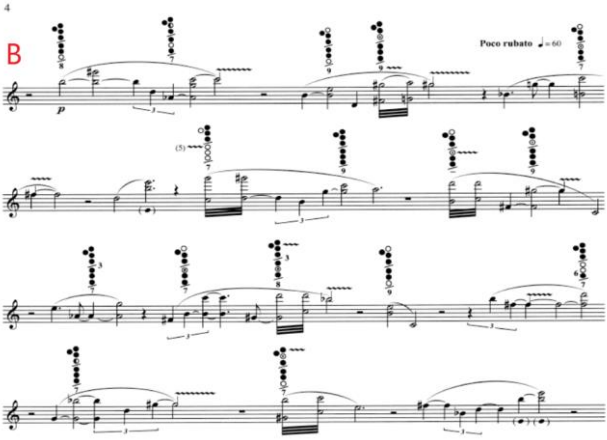


5. triluri sau tremolouri la unison, putând fi produse prin alternarea a două digitații diferite



Se înfiripă un joc dialogat între sonoritatea inițială a flautului și „ecourile lui” generate prin multitudinea de efecte sonore create prin tehnici noi de emitere a sunetului.

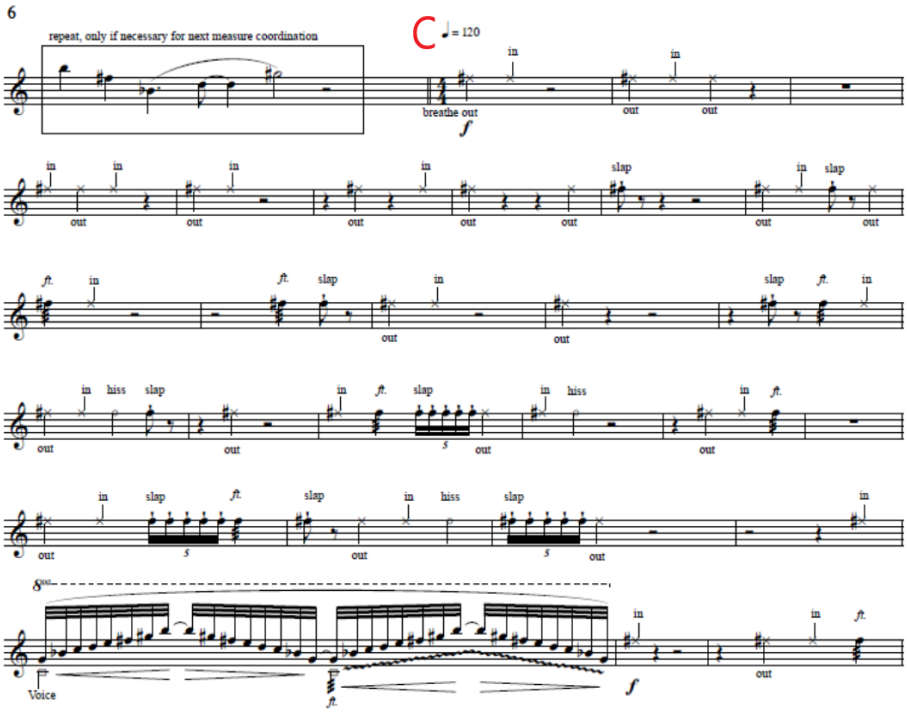
Secțiunea B prezintă diferite „ecouri” sonore prin utilizarea unor sunete preînregistrate prezentate multifonic. În ciuda intervenției prin elemente preînregistrate, diferența dintre sunetul natural produs în mod fizic de interpret față de cea preînregistrată este aproape imperceptibilă. Impresia generală este aceea de întreg armonios și credibil.



ex. 2: Secțiunea B

De fapt, în societatea de astăzi interferențele dintre lumea naturală și cea artificială au devenit atât de prezente încât am ajuns să ne familiarizăm cu ele.

În secțiunea finală, ritmul devine elementul structurant și exploziv esențial. Energia derivă aici mai cu seamă din modurile de atac ale instrumentistului, decât din tehnica dezvoltării motivelor. Ceea ce dă coeziune întregului este deducerea tuturor motivelor dintr-un nucleu comun care este sunetul fundamental fa cu care compozitorul creează diferitele jocuri ritmice. Mai mult, utilizează armonicele sunetului do într-o scară ascendentă și descendentă, fiind ca un semnal melodic pentru întreaga secțiune ritmică. Do și fa reprezintă o primă ușă către un univers sonor, iar dialogul creat între cele două sunete-pilon oferă piesei stabilitate armonică. Flautul devine, în acest caz, percuție. Această preocupare pentru sonoritățile percutante a reprezentat un element central al principiului muzical, deoarece a dramatizat nevoia ca muzica secțiunii finale să fie structurată pe baza duratei.



ex. 3: Secțiunea C

Secțiunea C se bazează pe o secvență de numere care definește proporțiile de durată: 4-3-1-4-3-1-4-4-4-4-4-4-4-4-1-3-1-3-4-4-4-4-1-3-4-4-4-4-3-1-4-1-3-1-3 etc.

Marinescu pornește de la ideea utilizării unui sunet fundamental cu armonicele sale. Obligativitatea partiturii impune un joc aproape imperceptibil al instrumentistului care-și contorsionează fața într-o mișcare de mască dinamică, împingând-ul către realizarea unei măști personale, expresive. Și aici există elemente ale teatrului instrumental.

Liviu Marinescu adoptă o abordare deschisă și curioasă față de muzică; el nu se bazează pe rigiditatea unei strategii predefinite, ci răspunde la propriile sale impulsuri interioare și acumulări compoziționale[1]. Liviu Marinescu a captat ecourile prin poliritmuri sincopate, urmate de zone mai liniare, permițând în cele din urmă ca toate reverberațiile să se relaxeze în spațiu.

➢ *Sway* (2013) pentru percuție și mediu electronic

Titlul indică diferite tipuri de mișcare (înainte și înapoi) care apar în piesă: vizuală, sonoră și conceptuală. Într-un spectacol *live*, trecerea de la toba mare la tamburi joase sau de la butoaie la metale este destul de evidentă din punct de vedere vizual. De fapt, în prima măsură, interpretul se mișcă rapid de la dreapta la stânga într-un singur gest care se va extinde pe parcursul desfășurării lucrării.

Într-o mișcare amplă, întreaga piesă se bazează pe o schimbare între accentul pus pe tobe, urmat de cele ale instrumentelor din metal din secțiunea din mijloc și o revenire la tobe la final. La un nivel aprofundat, piesa pendulează între ceea ce se poate observa vizual și auditiv pe scenă și ceea ce se aude doar din materialul preînregistrat. Acest tip de mișcare subliniază ceea ce ascultătorul poate identifica în mod clar ca sursă de sunet: instrumente statice pe scenă, toate familiare, cele puternic procesate, transformate și instrumente de percuție distorsionate care par a fi în mișcare. Cu sunetul circular, această separare este și mai evidentă, așa cum o vor face unele dintre sunetele preînregistrate care rămân complet deconectate de componenta vizuală. Conceptual vorbind, aceasta este mișcarea dintre realitate și o lume imaginară, unde instrumentele și sursele sonore pot avea forme sau culori neobișnuite și se pot transforma ușor una în

[1] A se vedea și *Actualitatea Muzicală*, București, iulie 2010

cealaltă. Pentru ca această tranziție să fie convingătoare, o preocupare importantă a fost utilizarea probelor audio care pot fi percepute ca extensii ale lumii acustice pe scenă. Astfel, materialul preînregistrat a fost creat folosind peste 200 de mostre de tobe, gonguri, clopote, instrumente metalice și cinele, prelucrate prin diverse tehnici tradiționale (de exemplu EQ), precum și o gamă largă de proceduri mai complexe care implică pluginuri audio. Întreaga piesă preînregistrată a fost creată utilizând software-ul Digital Performer.

Percuția se activează într-o zonă bazică, aproape primitivă, în care nevoia de muzicalitate se manifestă spontan. Compozitorul, în *Sway*, folosește percuția la un prim nivel de comunicare, încercând să atragă interesul publicului. Contactul degetelor cu membrana instrumentului se face într-un mod sensibil și subtil, dar dintr-o pornire senzorială, aproape instinctivă. Corpul instrumentistului participă într-o manieră vibrantă la actul muzical, completându-l cu grafia propriului contur într-un balet profund vizual, intensiv ca și cum gestul încearcă să prindă din urmă sunetul produs. Nu trebuie să căutăm aici inovație și noutate, ci mai degrabă trebuie să căutăm în ce măsură sunetul de percuție, familiar și poetic, reușește să vorbească omului contemporan dintr-o nouă perspectivă fără să-i pară numai ritm și intensitate, dând sens întregului demers artistic. De fapt Marinescu, apelând la mijloace aparent comune, încearcă să revalorizeze structuri ritmice și să pună în acord vechiul cu noul. Muzica sa nu este, cel puțin aici, o muzică eclectică, ci o muzică deschisă care poate să reprezinte ceva prin ea însăși, și în același timp să se deschidă spre multiple tipuri de interpretări, spre analiză și cercetare. Emoția produsă de această muzică are o bază senzorială, un fond muzical posedat de majoritatea muzicilor lumii produs prin ritmul percuției, prin lovirea obiectelor, dar în același timp ea are o trimitere către modernitate, în sensul că deschide porțile imaginarului. Această muzică nu este tributară unei școli naționale, unei culturi tradiționale, ci mai degrabă este o reflecție circular-creatoare prin care compozitorul înțelege să preia elemente din trecut și din istoria muzicii pentru a afirma virtuozități din prezent legate de ritm și de o anumită simțire a tensiunii înconjurătoare.

Muzica lui Marinescu iese din banalul cotidianului și încearcă să se circumscrie unei mișcări, unei vibrații universale la care se poate asocia orice ființă cu sensibilitate sonoră, cu aptitudinea de a intra în acest tip de armonie. Există ecouri în această muzică, ale tobelor mari din tradiția japoneză, dar ele se opresc la nivel de vibrații. De fapt,

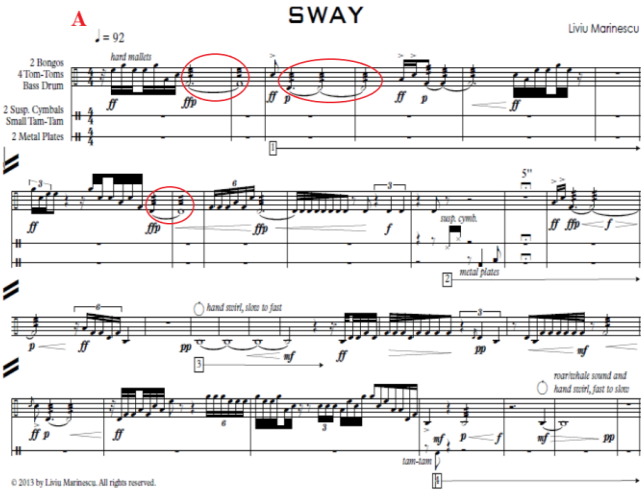
muzica realizată prin intermediul percuțiilor de acest tip nu dorește să-și epuizeze virtuozitățile, ea doar le anunță, ca într-un soi de dicționar virtuoz. În timp, această muzică se manifestă la nivel de informație și de cercetare explorând diferitele căi prilejuite de undele sonore declanșate de atingerea, uneori imperceptibilă, a membranelor percuțiilor.

Marinescu se află într-o stare nu numai de creativitate, ci mai ales de contemplare a propriilor sunete și consecințe declanșate de interpreți prin acționarea instrumentelor. Compozitorul nu epuizează sunetul pe care îl creează, ci îl lansează în spațiu redându-i o nouă dimensiune. Sunetul se naște în mod natural, firesc.

Compozitorul adaugă și suprapune percuții metalice și sunete electronice, ca într-un labirint minoic. Marinescu nu este un pionier, el preia modalitățile inspiraționale din creația lui Stokhausen (lucrarea *Zyklus* pentru percuție solo, care a avut premiera în anul 1959 la Cursurile de Vară pentru Muzică Nouă de la Darmstadt, *Gruppen* sau *Kontakte*), Ligeti cu a sa percuție din *Le grand Macabre*, sau Berio cu *Sinfonia*.

La nivel arhitectural, lucrarea este structurată în 3 părți: A B C.

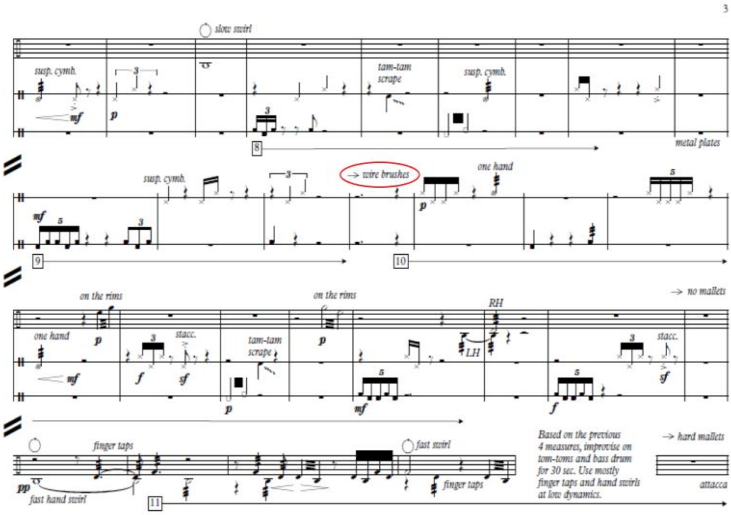
Pregnanța structurală a lucrării este dată de traseul ritmic. În prima secțiune, utilizarea tremolo-ului cu valoare leitmotivică este semnificativă și oferă pe de o parte repere, pe de altă parte variație și culoare: începutul lucrării este alcătuit din motive în valori de treizecidoimi urmate de tremolo-uri.



ex. 1: Secțiunea A

În secțiunea A, compozitorul folosește setul de tobe, în timp ce în secțiunea B, pentru a crea efecte dramatice, utilizează setul de instrumente din metal, iar în ultima secțiune compozitorul revine la sonoritățile tobelor. Nivelul dinamic este extrem de divers. Compozitorul utilizează, la interval de motiv, diferite valori de intensități: ffp, ff, p. Secvențe de texturi sonore, alcătuite prin utilizarea unor obiecte variate, cât și prin folosirea mediului electronic (sunete pre-înregistrate), alcătuiesc întreaga secțiune. Marinescu își fixează conștient jaloanele generale ale propriului stil, indicând drept preocupare principală redimensionarea potențialului sonor ale instrumentelor și noile capacități interpretative ale instrumentiștilor.

În secțiunea B remarcăm utilizarea frecventă a unor obiecte evidențiind astfel artificiile folosite în manipularea sonorităților: perii de sârmă.



ex. 2: Secțiunea B, folosirea unor obiecte pentru a crea noi sonorități

Multitudinea informațiilor sunt adaptate în funcție de algoritmul formelor muzicale.

Astfel, secțiunea B folosește setul de instrumente metalice și obiecte cotidiene, dar și diferite tehnici de emitere a sunetului: semnale cu degetele pe instrumente, rotire rapidă, ca un vârtej, cu mâna asupra instrumentului. O altă idee, folosită tot în secțiunea mediană, este cea a considerării planului electronic ca mediant între structurile acustice și cele ale diferitelor obiecte cu scop sonor.

În secțiunea finală (C) apar entități ritmice personalizate, bazate pe formule de triolete, pentru a crea un efect armonios și coerent în compoziție. Această abordare nu doar îmbunătățește calitatea muzicii, dar și amplifică impactul emoțional și atrage atenția ascultătorului. Prin urmare, Marinescu își asumă în mod deliberat rolul de creator responsabil, căutând să ofere o experiență sonoră plină de profunzime.

ex. 3: Secțiunea C

Compozitorul se remarcă și prin modul architectural în care-și ordonează lucrarea. Părțile I și III închid ca într-o ramă și stabilizează partea centrală (II). S-ar putea spune că această preferință pentru numere (1 – A, 2 –B, 3 – C) se poate constitui și ca un fundament care să conțină alienări ale sunetului, distorsiuni bazate pe improvizație, dar mai ales un spațiu izolator bazat pe pauze savant gândite. Cantitatea de liniște / pauză are o proporție de 1 la 3 în toată lucrarea, contribuind și ea la edificiul acesteia.

Lucrarea, aparent liberă și eliberatoare, senzorială și puternic colorată timbral, se poate adresa unui public larg, dar ea este interesantă, mai ales prin arhitectura specifică, unui public ce încearcă să decodifice, nu intuitiv, ci mai degrabă matematic, ecuația propusă de compozitor. Marinescu redescoperă pentru noi, în modernitate, un spațiu comun cultural și fizic, descriind un topos familiar omului contemporan.

*

În urma analizelor celor trei lucrări ajungem la concluzia că Marinescu urmărește pe de o parte, să respecte tradiția muzicii electronice și a școlii inițiale din care-și trage seva, iar pe de altă parte, compozitorul încearcă să se exprime într-un mod extrem de personal, sub influența spațiului eliberator american, un spațiu metisat de nenumărate alte culturi (în cazul acesta, la nivel de ritmuri și texturi ale muzicii africane și a orientului îndepărtat). Acesta încearcă, în acest amalgam bântuit de influențe diverse, să-și exprime propriile sensibilități creatoare, dar și preocupările de cercetare specifice mediului academic. Uneori, muzica sa poate părea recognoscibilă, poate fi atribuită unei perioade, unui stil, dar la o atentă analiză identificăm rigurozitatea cu care compozitorul reușește să-și construiască propriile trasee sonore, scăpând parcă din categoriile inițiale în care a fost prestabilit, el însuși refuzând o categorisire.

Titlurile lucrărilor sugerează un univers cultural care-i este propriu compozitorului, preocupări pentru zone sensibile ale artei: umbrele, ecourile și mișcarea în balans. Titlul, în sine, nu are o funcție decorativă, el este un enunț pe care compozitorul încearcă să-l demonstreze în zona sonoră. Dar, aceste umbre, ecouri și mișcări pot fi asociate și picturii, dansului sau sculpturii. Încă din titlu, muzica sa obligă ascultătorul să construiască imagini și să intre într-o stare alertă urmărită de mișcare, prin care asociază vizualul cu ceea ce aude, nu în sens contemplativ, ci mai ales rațional. Muzica sa nu este o muzică bazată pe intuiție, ci mai ales pe o reconstrucție a realității, uneori plecând de la sunetul natural – care este întotdeauna însoțit, ca o umbră, de sunetul electronic.

Marinescu este omul momentului, al zilelor noastre, pentru că el se plasează în poziția de conector căruia îi sunt atașate fire care vin din mai multe « device-uri »: muzica spectrală franceză, muzica electronică, elementul eterofoniei din muzica românească. În întâmpinarea ideii de fuziune, de amalgam, vine și creația lui Marinescu care se folosește de sunetele electronice nu atât pentru a le dezvolta, ci mai ales pentru a se servi de acestea într-un discurs muzical mult mai amplu. El aduce dimensiunea acustică în construcția sa, îi adaugă o dimensiune electronică în speranța că va obține o a treia dimensiune, mult mai apropiată de ideea de perfecțiune, cea de atingere a absolutului sonor (3D).

Epoca noastră nu se caracterizează printr-un stil anume, ci printr-o fuziune de stiluri. Ea poate fi asemănată cu perioada rococoului care nu reprezintă un stil în sine, ci o esență a barocului și în același timp o exagerare a acestuia pornită dintr-un exercițiu de admirație provocat de experiențele muzicale din trecut. Nu se poate spune că muzica electronică a fost un simplu experiment, deoarece influența sa majoră s-a regăsit în transformarea atât a formei și conținutului muzical, cât și în procesul actului interpretării muzicale.

SUMMARY

Ioana Andreea Hrior

***Shadows*, *Echoes*, *Sway* by Liviu Marinescu**

Along the electronic music path, the three works of composer Marinescu can also be found: *Shadows* (2013), *Echoes* (2009), and *Sway* (2013). Marinescu, compared to other composers, is drawn to human intervention and the electronic environment, giving them the possibility to participate, almost humanly and in real–time, in the musical act.
Shadows represents an exploration of timbres using a "complete/ total piano." The concerns of post-Cage composers have turned more towards the deep sound obtained through various objects / extended techniques for sound production: plucking or striking strings. The composer recorded various types of sounds, fascinated with researching all the possible uses of the piano: inside the piano, with keyboard, without keyboard, pressing a key and blocking a string, using the pedal, so that the piece emphasizes the possibility of a "total" piano (beyond the idea of a prepared piano), a piano that is hard for a single musician to play. In *Echoes*, essentially, the three sections of the work focus on timbre – section A, harmony – section B, rhythm – section C. In these three sections, the composer presents linear, chromatic music, with a high degree of rhythmic complexity and a mysterious sonic atmosphere. The acoustic effects are produced by an ingenious game, a music of the spheres for flute and pre-recorded sounds. In a broad movement, the entire piece „Sway" relies on a shift between the emphasis on drums, followed by those of the metal instruments in the middle section and a return to drums at the end. At a deeper level, the piece oscillates between what can be visually and audibly observed on stage and what is only heard from the pre-recorded material.