

Contribuția generațiilor vârstnice la împlinirea muzicii românești

Corneliu Dan Georgescu

”Conflictul generațiilor explodează” – astfel își intitulează Lazăr Octavian Cosma un capitol al cărții sale „Universul Muzicii Românești” (Cosma, 1995, p. 355). Într-adevăr, în anii 60-70 exista o tensiune specială între unii compozitori tineri și colegii lor mai vârstnici, carora primii le reproșau destul de agresiv nu numai conservatorismul lor, ci și dorința de a le frâna dezvoltarea și afirmarea. S-a ajuns uneori la dispute aprinse între generații, dar mai ales între persoane, grupe, orientări.

La o analiză mai atentă a mobilului acestor tensiuni, realizată din perspectiva actuală, devin vizibile noi aspecte. Conflictul amintit a fost întreținut practic din mai multe direcții și a afectat compozitori din toate generațiile. În desfășurarea sa s-ar putea distinge cel puțin două planuri. Pe de o parte, erau încă active ecourile rezoluției jdanoviste, care încercase în 1954 să dirijeze muzica românească după model sovietic. Cu toate că după 1965 era considerată depășită, rezoluția și unele principii izolate ale ei erau încă și în perioada menționată invocate de partizanii unei muzici accesibile, care trebuia „să reflecte realitatea socialistă”. Azi pare inutil de precizat că imperativele politice ale epocii nu erau decise de compozitori, ci impuse de sus, și că ele au lovit mai întâi tocmai compozitori vârstnici afirmați ca Mihail Jora, Dumitru Cuclin, Theodor Rogalski sau Mihail Andricu; ele au afectat, imediat dar și mai târziu, indirect și pe cei tineri, prin interzicerea unor concerte, prin critici incompetente, mai ales însă prin izolarea lor forțată față de orientările estetice moderne.

Pe de altă parte, era însă vorba și un anumit conservatorism „în sine”. Mai ales același Jora - după plecarea

din țară a lui George Enescu și Constantin Brăiloiu și reabilitarea lui politică, devenit prima autoritate în Uniunea Compozitorilor, respectat și susținut de conducerea acesteia - a manifestat o atitudine intolerantă, inchizitorială față de orice idee inovatoare, rezonând astfel fără voie cu imperativele politice și amplificându-le efectul negativ. Faptul că aceste imperative politice fără o susținere paralelă de tip conservator nu puteau stăvili la nesfârșit tendințele inovatoare o dovedește muzica poloneză, în aceiași ani pe deplin reintegrată în circuitul cultural vest-european.

Așadar, atât din punct de vedere politic cât și estetic, atacați erau nu numai vârstnicii, iar cei ce atacau nu erau numai tinerii; fiecare grupă de vârstă își manifesta agresivitatea, sprijinindu-se la nevoie pe argumente politice. „Conflictul generațiilor” s-a aplanat treptat, datorită abilității diplomatice ale lui Ion Dumitrescu și faptului că lucrările tinerilor compozitori au început să fie din ce în ce mai prezente în concerte. Conflicte au existat însă nu numai între generații și orientari, ci și între persoane și interese personale. Dintr-o optică mai detașată s-ar putea afirma că drumul Uniunii Compozitorilor a fost presărat cu regretabile conflicte de tot felul, conflicte care nu au adus nimic „combatanților”, dar care au dăunat muzicii românești. Faimosul „conflict al generațiilor” își pierde astfel caracterul special. Spre deosebire de altele, el a condus însă la un rezultat pozitiv: sub egida „Tribunei tinerilor compozitori” concertele respective au reușit curând să impună multe nume noi.

Puncte de referință ale procesului de înnoire a peisajului componistic românesc le-au constituit în acei ani (după 1955) cunoașterea creației de maturitate a lui George Enescu, curând după moartea acestuia, iar ceva mai târziu, afirmarea pe plan internațional a așa numitei „generații de aur” (Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu). De remarcat că și unii compozitori mai în vârstă au luat apoi parte la acest proces, de asemeni, că în deceniile următoare, orientarea radical avangardistă a cedat treptat locul unor încercări de sinteză, care considerau unele principii ale moștenirii enesciene ca pe o garanție a originalității muzicii românești, dar care revin nu odată la un limbaj muzical post-romantic. Relativ puțini

compozitori, deveniți vârstnici, au ramas credincioși crezului lor radical avangardistic, și nici mai tinerii lor elevi nu i-au urmat întotdeauna.

Dar însăși noțiunea de "compozitor vârstnic" și semnificația ei sunt evident variabile în timp: compozitorii mai tineri de acum câteva decenii formează azi generația vârstnică. Se pune de fapt problema aprecierii aportului *compozitorilor care au o lungă activitate în urma lor și sunt de mult afirmați și cunoscuți* și implicit întrebarea, dacă acest aport se poate defini ca specific, mai ales în comparație cu aportul noilor generații, al căror rol inovator este în general acceptat. De asemeni paușal și de asemeni, nu chiar întotdeauna motivat: exista azi nu puțini compozitori în vârstă, care se situează pe o poziție mai înnoitoare decât mulți dintre colegii lor mai tineri. *Dacă perechile de noțiuni "vârstnic" și "conservator", respectiv "tânăr" și "inovator" se disociază în context actual*, rămâne incontestabil faptul că un compozitor ce are câteva decenii de activitate creatoare în urmă poate ajunge la o anumită „stabilitate stilistică” ce permite o situare mai sigură a sa în peisajul muzical contemporan, după cum un tânăr compozitor pare mai dispus să-și asume riscul unor experimente.

În acest sens, propunem considerarea cu titlu exemplificativ a unor compozitori români marcanți care serbează în acest an o vârstă rotundă, cum ar fi Gheorghe Costinescu, Cornel Țăranu, Eugen Wendel (toți 80 de ani), Viorel Munteanu (70 de ani) și Liviu Dănceanu (60 de ani). De amintit și câteva nume ale unor compozitori ce nu mai sunt în viață: Theodor Rogalski – 70 ani de la moarte, Filip Lazăr și Sabin Dragoi - 120 de ani de la naștere, Mihail Andricu – 120 de la naștere și 40 ani de la moarte. Demersul de față nu poate decât schița sumar portretele celor cinci personalități amintite. Aceasta grupare de compozitori relevă însă unul dintre caracterele esențiale ale muzicii românești: diversitatea ei excepțională. Fiecare dintre acești compozitori are un drum propriu, ce nu poate fi comparat cu altul – atât din punct de vedere al caracterelor stilistice propriu-zise ale creației lor cât și din punct de vedere al sorții fiecăruia.

Gheorghe Costinescu, născut la 12 decembrie 1934 în București și student al lui Mihail Jora, locuiește la New York din 1969, oraș unde a activat ca pianist, dirijor, profesor universitar. Alături de Dinu Ghezzo, Sever Tipei și Liviu Marinescu este un nume pregnant al grupei americane a diasporei românești, mai puțin numeroasă decât cea franceză, dar cam la fel de numeroasă cu cea germană - aceasta constituită însă în mare parte din persoane de naționalitate germană, a căror asimilare nu a pus nici pe departe problemele cu care au fost confrunțați emigranții de naționalitate română în occident. Emigrarea lui Costinescu în condițiile socialismului a condus, fapt obișnuit pe atunci, la interzicerea prezenței sale în viața muzicală oficială românească și a contribuit la o cunoaștere lacunară a creației sale. (Faptul că o emigrare în sine nu ar trebui să provoace ruperea forțată a legăturilor cu patria o vededesc nenumărate exemple, între care și cel polonez, deja citat). Chiar dacă unele etape ale evoluției sale componistice par destul de diferite stilistic, în realitate Costinescu rămâne credincios unei atitudini de căutare nu a succesului sau a rezonanței față de curente moderniste, ci a rezolvării unor probleme pur muzicale, context în care reflecția asupra actului componistic rămâne esențială. Intre altele, el afirmă:

„Când îmi aștern gândurile muzicale pe hârtie, ascult o lume sonoră și o realitate emoțională și rațională interioare, totodată căutând să folosesc cele mai adecvate mijloace instrumentale și vocale pentru o directă comunicare. De aceea am și folosit procedee sau tehnici “extinse” precum și mijloace electro-acustice, în măsura în care le-am găsit necesare. Recent, am comunicat prin lucrări electronice de colaj sonor și de simbioză între sunet și imagine. Filmul abstract “Synesthesia,” o colaborare cu artistul Michel Gagné bazată pe lucrarea mea “Dots, Lines, and Patches,” va fi prezentat curând în cadrul festivalurilor de film scurt din Zagreb și Melbourne.” (Costinescu, 2014)

Mai multe din lucrările sale pentru voce, dar chiar și unele pur instrumentale, au beneficiat de pe urma tratatului „Fonetica și Muzica”, pe care l-a completat în 1968 înainte de a pleca din țară, stabilind un vocabular al sunetelor ce pot fi

produse de organele fonatoare, totodată propunând un sistem de notație fonetico-muzicală corespunzătoare. Costinescu se înscrie între personalitățile înclinare spre reflecție, sinteză, cercetare neobosită a esențelor și aprecierea sa nu suportă analogii sau comparații cu alte demersuri creatoare contemporane - dar aceasta constituie poate o normă a întregii creații românești actuale.

Cornel Țăranu, născut la 20 iunie 1934 în Cluj, student al lui Sigismund Toduță, este una dintre personalitățile cele mai apreciate și cunoscute ale muzicii românești contemporane, contând, alături de Theodor Grigoriu (1926-2014) și Pascal Bentoiu (n. 1927), ca unul dintre „veteranii” acestei muzici. Integrarea sa în viața culturală este profundă și multiplă: Țăranu este compozitor, profesor, muzicolog, dirijor, organizator. El este, după Sigismund Toduță, personalitatea cea mai activă a Clujului, pe care l-a reprezentat cu fidelitate cu orice prilej, alături de Adrian Pop, Vasile Herman, Hans-Peter Türk, Valentin Timaru, Ede Terenyi. Creația sa ar putea sugera eventual linia Bartók - Enescu, dar există multe componente (ecouri ale minimalismului sau ale unui lumi balcanice, o anumită înclinație spre grotesc, expresionism, postmodernism) ce cu greu ar putea fi astfel explicate. O solidă, compactă scriitură componistică definește o operă amplă, în care surprizele nu lipsesc, dar nici nu provoacă derută: parca o mână sigură ar conduce evoluția sa pe un drum propriu, bine definit. Nu o dată numele său este asociat cu cele ale lui Stroe, Olah, Vieru, Niculescu, Marbe, Bentoiu, ca descriind o perioadă hotărâtoare de maturizare a muzicii românești, perioada înscrierii ei, după Enescu, în circuitul cultural european.

Eugen Wendel, născut la 18 decembrie 1934 la Livezi (județul Bacău) și emigrat în Germania în 1974, este poate unul dintre cei mai consecvenți compozitori de orientare avangardistă din întreg peisajul muzical contemporan. Nici o concesie făcută presiunilor politice sau estetice ale mediului, cerințelor accesibilității, contactului cu aspectele uneori capricios variable ale preocupărilor altor compozitori, nu tulbură

unitatea perfectă a creației sale, centrată teoretic și practic, după cum o afirmă el însuși, pe legile acusticii:

„Am încercat, cu decenii în urma, să creez un sistem, în primul rând melodic, de organizare a înălțimilor sunetelor și apoi ritmic, de organizare a duratelor, după părerea mea elementele esențiale ale muzicii. După ele urmează bineînțeles și o serie de altele. Interesat dintotdeauna de legile acusticii, ale naturii sunetului, am ajuns la concluzia că un sistem bazat pe fenomenul rezonanței naturale ar fi binevenit. Pornind de la serii de sunete armonice ale unei fundamentale se pot obține soluții complexe și am căutat să organizez rezultatele într-un mod care să poată fi pus în practică. În ceea ce privește ritmica am pornit de la soluția aparent elementară a binomului binar-ternar, care poate fi dezvoltat până la soluții complexe. (Wendel, 2014)

Wendel a scris mai ales muzică instrumentală, adesea prelucrată electroacustic. Nimic grotesc, vulgar, popular, humoristic, anecdotic, arhaizant sau postmodern nu impurifică o muzică exigent lucrată și consecvent condusă pe linia relativ abstractă a unei muzici pure, ce evită dramatismul sau efectele exterioare. Muzician cultivat, de formație inițial tehnic-inginerească, integrabil cu precădere în avangarda occidentală, sensibil și pasionat admirator al muzicii renaștentiste, creația lui Wendel este un model de înaltă ținută intelectuală.

Viorel Munteanu, născut la 2 mai 1944 în localitatea Reușeni din județul Suceava este unul dintre cei mai populari compozitori români în patria sa. Student al lui Vasile Spătărelu, Gheorghe Ciobanu, Roman Vlad, el reprezintă în mod tipic o linie importantă a culturii românești în ceea ce constituie latura ei tradițională: contactul cu folclorul, cu muzica bizantină, cu figuri importante ale istoriei și artei ca Ștefan cel Mare, Eminescu, Enescu. Liric, inventiv, permanent deschis la idei noi, uneori provenind din direcții diferite, ocolind modernismul agresiv, dar ne-refuzându-i unele sugestii, Munteanu știe să scrie o muzică ce se cântă cu plăcere în toată țara și provoacă admirație și simpatie. El este în același timp și un activist

neobosit în sensul cel mai bun al cuvântului pe teren didactic, organizatoric, influența sa benefică exercitându-se atât asupra studenților săi cât și a instituțiilor în cadrul cărora a activat sau pe care le-a condus, ca și asupra relațiilor mai noi cu instituțiile corespunzătoare din Chișinău. Dacă Țăranu reprezintă Clujul, respectiv Transilvania în concertul provinciilor românești, Munteanu reprezintă Iașul, respectiv Moldova.

Liviu Dănceanu, născut la 19 iulie 1954 la Roman și student al lui Ștefan Niculescu, stabilit definitiv în București - dar fără a pierde contactul cu Moldova natală, unde organizează anual festivalul de la Bacău - se definește singur ca fiind un "glob-trotter muzical". Ca și Țăranu, compozitor, profesor, dirijor și publicist, Dănceanu pare să fie însă într-o permanentă căutare de nou: de structuri, de estetici, de sine, de asocieri și disocieri de idei. În opera sa se amestecă în mod imprevizibil lumescul sau humorul cu meditația filozofică, jocurile ingenioase de cuvinte frizând absurdul cu atitudinea uneori incomodă a moralistului sever, care nu pregetă să atace tarele societății moderne, asumându-și riscul de a fi greșit înțeles. Ansamblul "Archaeus" (de remarcat că numele lui este una dintre primele prilejuri cu care noțiunea de *arhetip* este pusă, indirect, în discuție în România), fondat de el și activ de multe decenii, este una dintre cele mai stabile formații contemporane, având la activ un repertoriu impresionant și o activitate internațională redevabilă. Interesul pentru forme speciale ale operei de cameră (în acest an sub titlul „Unu Plus Minus Unu”) pare a subsuma în ultimul timp liniile doar aparent divergente ale unui *credo* artistic ce rezistă oricărei încercări de definire simplă.

New-York, Cluj, Köln, Iași, București - acestea sunt centrele culturale în care se desfășoară activitatea acestor cinci compozitori, o activitate ce nu cunoaște în realitate o limitare la anumite granițe. Dar nu numai locul în care trăiesc ei este diferit, ci mai ales viziunea lor asupra muzicii.

Ei au fost aleși după unicul criteriu al aniversării unei vârste rotunde în acest an (2014). Cu toate că între 60 și 80 de

ani este o diferență destul de mare, este vorba de o vârstă ce presupune o anumită maturitate creatoare. Acea "stabilitate stilistică" la care ne-am referit nu pare însă a fi în toate cazurile definitivă – poate mai corect ar fi să vorbim despre o stabilitate a *Weltanschauung*-ului. Dacă le vom alătura alte nume ale unor compozitori vârstnici, vom constata ca uneori chiar în acest context pot apărea "convertiri" radicale spectaculoase, în care un compozitor își schimbă brusc orientarea, se pare mai ales în direcția renunțării la experimente și adoptarea unei estetici neo-clasice, neo-romantice sau din regiunea muzicii distractive. Dar, spre deosebire de "convertirea" unui Krzysztof Penderecki, cel puțin de exemplu în cazul lui Anatol Vieru, rămâne mai departe vizibilă preocuparea sa pentru lumea modurilor. Oarecum similar ar fi cazul lui Dănceanu, compozitor ce caută în peregrinările sale avangarda și cochetează cu ea, fără a se opri însă la niciuna dintre sugestiile ei, atitudinea sa estetică oscilantă, voit ambiguă, punându-și amprenta asupra diverselor sale "rătăcirii stilistice" - totul însă în cadrul unei consecvențe conceptuale.

În general putem recunoaște personalitatea unui compozitor vârstnic mai ușor decât pe cea a unui tânăr, atât în cazul în care acesta rămâne credincios unui anumit stil (cum ar fi, pentru a reveni la compozitorii prezentați mai sus, mai ales Wendel, dar și Munteanu, parțial Țăranu), cât și în cazul în care acesta "încearcă" diferite stiluri (cum ar fi Costinescu sau mai ales Dănceanu). *Dar pare dificil a găsi caractere reale, care să definească un compozitor în vârstă.* Un asemenea compozitor poate fi conservativ sau modernist, academic sau inovator, consecvent cu drumul său sau nu; de asemeni, bine-cunoscut sau nu. Iar "maturizat stilistic" poate fi un compozitor cu mult înainte de a deveni vârstnic. Am evitat până acum să ne referim la *originalitatea* unui compozitor, pentru că ea (presupunând că am putea-o defini univoc) ar trebui să determine, în mod ideal, *succesul* acestuia, deci importanța acestuia. Dar tocmai *succesul* este un factor capricios, relativ, dependent de integrare în mediu, rol sau poziție socială, nu odată de relații, abilități tactice, factori politici sau chiar factori aleatori. Iar "succese răsunătoare" obțin mai ales compozitorii tineri, ce

reușesc să impună o idee proprie unui mediu capabil și dispus să-i accepte și înțeleagă, sprijiniți adesea și de apartenența la o grupă socială favorizată; compozitorii vârstnici se pot bucura de o eventuală “recunoaștere generală”, mai devreme sau mai târziu, mai mult sau mai puțin formală. Dacă vom încerca să ne referim la *calitatea* unei muzici – noțiune relativ independentă de cea de *originalitate* – vom constata din nou că nu avem criterii să o definim. Nici nu putem afirma că un compozitor în vârstă ar fi în principiu mai original, mai bine cunoscut, că muzica sa are mai mult succes, posedă o calitate superioară în comparație cu alte muzici - *s-ar părea pur și simplu că nu este posibil a defini în mod obiectiv aportul specific al generației vârstnice de compozitori*. Rămâne desigur respectul datorat unei activități îndelungate, de obicei concretizată printr-o operă mai cuprinzătoare, care presupune (dar nu asigură) o metodă proprie de a compune, o anumită experiență și înțelepciune ce poate fi transmisă celor mai tineri, pe care el îi poate forma în calitate de profesor, muzicolog sau model de urmat. Nu este foarte mult, dar se pare că, în sine, *vârsta înaintată a unui compozitor nu poate garanta nimic decisiv*. Dar ar mai putea fi considerate și alte argumente...

Ne vom referi în cele ce urmează din nou la *conservatorism*, noțiune asociată ca aproape de la sine înțeles, dar eronat, cu cea de compozitor vârstnic. Ar trebui deosebit între un *conservatorism datorat intoleranței, inculturii, limitării intelectuale* și cel care *încearcă conștient să perpetueze selectiv anumite valori, fără de care cultura unei țări pare lipsită de personalitate*. În peisajul atât de contradictoriu al postmodernismului american se proclamă chiar: *o atitudine conservativă, ușor paseistă, ar fi indispensabilă oricărei sinteze culturale de anvergură*. Se susține că numai o *ariergardă culturală* posedă capacitatea de a dezvolta o *cultură critică dotată cu o identitate pregnantă*, în cadrul căreia să se poată valorifica *în mod selectiv* cuceririle - tehnice sau artistice - universale. Desigur că noțiunea de *ariergardă* trebuie delimitată de atitudinea *populismului* sau a *regionalismului* desuet, sentimental, cu care este adesea asociată sau confundată. (Frampton, 1986, 159-161)

Dacă disocierea perechilor de noțiuni "vârstnic" și "conservator", respectiv "tânăr" și "inovator" se impune, ar trebui de asemenea să disociem noțiunea de "conservatorism" de cea de "ariergardă". Cu atât mai mult cu cât azi percepem revenirea ciclică a unor idei, opțiuni estetice: *ceva, ce este „vechi” azi, a fost „nou” acum câteva decenii sau secole, dar și ceea ce pare nou azi, este adesea destul de vechi.* De ce ar fi etichetat conservator doar cineva care se fixează la binecunoscute structuri muzicale post-romantice și nu și cel care se fixează la câteva binecunoscute structuri avangardiste, care erau noi acum câteva decenii? Există deci și un *conservatorism al fostei avangarde*, iar conservatorism ar însemna, mai general, *fixare asupra unei idei și intoleranță față de alte idei – indiferent de idei.* Ariergarda ar putea fi definită astfel mai exact eventual prin „conservatorism tradiționalist sintetizant”. Istoria muzicii a dovedit că și în acest context este încă destul loc pentru experiment și inovație, ca să nu mai vorbim de originalitate sau valoare. Dar, desigur, nu constituie nici un fel de "garanție" pentru ele.

Dacă rolul avangardei este apreciat în general pozitiv, cel al ariergardei este fie ignorat, fie subapreciat. Dar tocmai apartenența la ariergardă, conservatorismul văzut ca o *cale de stabilizare și transmitere a valorilor tradiționale confirmate ale unei culturi*, pare a constitui într-adevăr apanajul compozitorilor vârstnici. O întregă pleiadă de compozitori odată ajunși la vârsta senectuții au asigurat muzicii românești un anumit ethos, o linie continuă, o personalitate stabilă, pe care se pot axa înnoiri și experimente fără a o descentra. Nu este linia care oferă înnoiri spectaculoase, ci o *linie de mijloc*, mai discretă în manifestările ei. Nici nu este vorba aici de a trece cu totul cu vederea efectul uneori inhibant al concepțiilor unor compozitori vârstnici, mai ales în măsura în care au îndeplinit și funcții administrative importante, ci de a căuta *sensul constructiv* al activității lor, de a reliefa *rolului parțial pozitiv* al ariergardei: fără un centru stabil, fără o linie de mijloc solidă, consistentă, nu poate dura nici o cultură. *Avangarda și ariergarda* nu sunt deci decât noțiuni relative, fațete variabile în timp ale unui proces continuu, simbolizând *avântul și echilibrul, mișcarea și starea*,

deconstrucția și reconstrucția, "tinerețea" și "bătrânețea"
independent de vârstă.

Neckarsteinach/Germania

* Comunicare susținută la sesiunea științifică organizată de UNMB și UCMR în mai 2014 în cadrul SIMN 2014.

O precizare: cei cinci compozitori prezentați aici au fost aleși pe baza recomandării concrete efectuate la începutul anului 2014 de către organizatorii simpozionului căruia acest text i-a fost destinat, deci selecția lor nu îmi aparține. Pe de altă parte, regret că nu pot oferi aici declarații originale aparținând și celorlalți trei compozitori menționați, Cornel Țăranu, Viorel Munteanu și Liviu Dănceanu. Desigur am cerut în mod expres asemenea texte *tuturor* acestor cinci compozitori, dorind să le ofer posibilitatea de a se defini ei înșiși prin câteva fraze – Gheorghe Costinescu și Eugen Wendel au fost singurii care au răspuns pozitiv la această solicitare. A fost vorba aici și de un fel de test, deoarece desigur că sunt pe deplin conștient de faptul ca a-ți expune concepția despre muzica proprie atât de concis este, dacă nu imposibil, foarte dificil de realizat.

Bibliografie:

Cosma, Lazar-Octavian, *Universul Muzicii Românești*.
București 1995

Costinescu, Gheorghe: „[...] *Compun dintr-un impuls de-a mă exprima prin muzică, așa cum o fac pentru a mă exprima prin vorbire, scris, câteodată prin desene [Privind desenele mele cu scop scenic și coregrafic, unele au fost expuse în galerii, altele pot fi urmărite (animate) pe youtube (vezi titlul lucrării cu muzică și text proprii The Musical Seminar)] și din nou prin muzică, interpretând la pian sau uneori dirijând muzica mea sau a altor compozitori. Când îmi aștern gândurile muzicale pe hârtie, ascult o lume sonoră și o realitate emoțională și rațională interioare, totodată căutând să folosesc*

cele mai adecvate mijloace instrumentale și vocale pentru o directă comunicare. De aceea am și folosit procedee sau tehnici "extinse" precum și mijloace electro-acustice, în măsura în care le-am găsit necesare. De mare ajutor mi-a fost tratatul "Fonetica și Muzica" pe care l-am completat în 1968 înainte de a pleca din țară, stabilind un vocabular al sunetelor ce pot fi produse de organele fonatoare, totodată propunând un sistem de notație fonetico-muzicală corespunzătoare. Doar ca un exemplu de clarificare privind sunetele menționate, prin aranjarea și aplicarea unei scări de vocale în emisie șoptită, am constatat ca ele se formează la aceleași înălțimi, indiferent de genul sau vârsta persoanei care le produce. Am ajuns astfel la concluzia că, în șoptit, suntem cu toții la fel "acordați." Mai toate lucrările mele cu voce care au urmat, chiar și unele pur instrumentale, au beneficiat de pe urma aceluiași tratat. Recent, am comunicat prin lucrări electronice de colaj sonor și de simbioză între sunet și imagine. Filmul abstract "Synesthesia," o colaborare cu artistul Michel Gagné bazată pe lucrarea mea de muzică electronică "Dots, Lines, and Patches," va fi prezentat curând în cadrul festivalurilor de film scurt din Zagreb și Melbourne. New York, 17 Mai, 2014." (2014, manuscris, text integral, solicitat de mine și oferit de compozitor cu prilejul redactării acestei comunicări). *

Frampton, Kenneth, *Kritischer Regionalismus – Thesen zu einer Architektur des Widerstands*. In: Huyssen, Andreas, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbeck bei Hamburg, 1986, 159-161

Wendel, Eugen, „In ceea ce privește cum îl numești credo-ul meu componistic, asta este un lucru nu prea simplu de expus în foarte puține cuvinte. Pe de o parte, așa cum spuneau unele voci ilustre, muzica intervine în a exprima ceea ce cuvântului nu-i mai este posibil. Din motive ce derivă de aici îmi e greu să exprim în cuvinte de unde provine și cum ia naștere muzica, și nu numai a mea personală. Nu prea știu exact din ce sferă provine, chiar dacă am anumite bănuieli. Ceea ce pot exprima mai simplu este încercarea pe care am făcut-o de a găsi soluții pentru a organiza materialul muzical. În acest sens ție îți sunt parțial cunoscute unele idei de-ale mele. Foarte pe

scurt pot să-ți spun că am încercat, cu decenii în urma, să creez un sistem, în primul rand melodic, de organizare a înălțimilor sunetelor și apoi ritmic, de organizare a duratelor, după părerea mea elementele esențiale ale muzicii. După ele urmează bineînțeles și o serie de altele. Interesat dintotdeauna de legile austicii, ale naturii sunetului, am ajuns la concluzia că un sistem bazat pe fenomenul rezonanței naturale ar fi binevenit. Pornind de la serii de sunete armonice ale unei fundamentale se pot obține soluții complexe și am căutat să organizez rezultatele într-un mod care să poată fi pus în practică. În ceea ce privește ritmica am pornit dela soluția aparent elementară a binomului binar-ternar, care poate fi dezvoltat până la soluții complexe.” (2014, manuscris, text integral, solicitat de mine și oferit de compozitor cu prilejul redactării acestei comunicări).