

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL GEORGE ENESCU

Forumul Internațional al Compozitorilor (9-24 Septembrie 2017)

Despina Petecel Theodoru

„Trăim simultan mai multe straturi temporale și evenimențiale. Muzica devine reacția la multiplicitatea stilurilor care s-au succedat în istorie, dar care, astăzi, sunt toate prezente în același timp.[...]. Ar trebui să avem curajul de a recunoaște că, față de autenticitatea muzicală, stilul este un anacronism”.

Bernd Alois Zimmermann



Constatarea compozitorului german sintetizează, într-un fel indirect, esența dialogurilor purtate de câțiva dintre reprezentanții notorii ai creației muzicale contemporane, din România, Franța, Germania, Finlanda, Israel, Marea Britanie și Statele Unite ale Americii reuniți la București, în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu”, din

inițiativa compozitorului Dan Dediu, pentru a participa la cele șase sesiuni, „de week-end”, ale *Forumului Internațional al*

Compozitorilor - o noutate absolută atât în plan autohton, cât și în plan mondial.

Așa cum o dovedește istoria recentă, operele de artă ale secolelor XX-XXI exprimă tendința tot mai febrilă a autorilor lor de recuperare a sacralității, a consonanței, a simplității arhetipale generatoare de *Adevăr* în sens aristotelic. De aici, recursul la forme, tehnici și limbaje tradiționale, pe care le transpun, le integrează în contexte noi prin intermediul aluziilor, citatelor/autocitatelor, colajelor fie muzicale, fie extrase din alte domenii artistice și chiar din sfera semioticii, filosofiei, geneticii, fizicii moderne. Din interferarea lor se nasc structuri pluristratificate care panoramează ceea ce criticul francez Jean Baudrillard numea "*retrospectiva infinită a ceea ce ne-a precedat*". Este vorba despre acea "nostalgie a originilor" imprimată în memoria noastră colectivă, și care îi face, deopotrivă pe compozitor și pe auditor, să descopere, "în utopia unei legături a proceselor temporale considerate până atunci separate, o corespondență spirituală efectivă cu realitatea timpului nostru" (cf. Zimmermann). Or, acest prim *Forum*, gândit de către Dan Dediu ca „ecografie ideatică și spirituală a vieții”, s-a transformat spontan într-o veritabilă *Agora*, care a permis schimburi de idei, experiențe, trăiri și *atitudini* muzical-estetice distincte, efervescente, pasionante, adesea pline de farmecul firesc al *comunicării*, tot mai precare în zilele noastre.

Fiecare din cele șase sesiuni desfășurate în sala *Auditorium* a Universității Naționale de Muzică din București, moderate în principal de către Dan Dediu, amfitrionul ideal, dezinvolt, receptiv la orice modificare de ritm și de stare a invitaților și a publicului, s-a centrat pe doi piloni tematici stabili, de strictă importanță și actualitate: I. *Procesul componistic astăzi*, cu referire la *sursele de inspirație, construcția stilului și strategiile de scriitură*, rezervat expunerii, de câte un compozitor, a propriei maniere de lucru, sub genericul *Ars poetica*, și II. *Echilibru și exces în compoziție*, sub formă de dialog, în jurul unei „mese rotunde”, la care a fost invitat să participe activ, cu întrebări și comentarii, chiar și publicul.

I. PLEDOARII INTERTEXTUALISTE

(9-10 Septembrie)

Desfășurate într-o ținută academică impecabilă, *exclusiv în limba engleză*, alocuțiunile din primele două sesiuni ale Forum-ului au evidențiat, dincolo de interesul constant pentru *diversificarea* limbajului, a stilurilor și a tehnicilor de compoziție, preocuparea tot mai ferventă a muzicienilor de a găsi, prin intermediul creației răspunsuri, confirmări, poate chiar *redefiniri* ale propriei identități, ale condiției umane în general. A fost o ocazie mai mult decât profitabilă pentru înțelegerea noțiunii de *postmodernism* pe care, de mai multe decenii, savanți din lumea întreagă se străduiesc s-o explice în accepțiunea ei *modernă*. Căci, în paranteză fie spus, la fel de *postmoderni*, ca cei ai secolelor XX-XXI, pot fi considerați și creatorii epocilor anterioare, care inserau în operele lor *aluzii* sau *citate* din opusurile înaintașilor. Poate că Bach nu și-ar fi desăvârșit știința contrapunctului fără să fi audiat și studiat *Coralele* lui Buxtehude, după cum, un neoclasic precum Stravinsky, nu și-ar fi consolidat abilitatea de a utiliza *contrapunctul linear*, fără studierea asiduă a polifoniei palestriniene și bachiene, și, tot astfel, iluștrii exponenți ai serialismului dodecafonic, nu și-ar fi cimentat probabil logica și coerența construcției interioare a opusurilor, fără cunoașterea textelor sacre, dar și a rigorii geometrice a formei muzicii lui Brahms (Schönberg), a contrapunctului bachian (Berg), sau a limbajului renescentist și baroc (Webern) etc.

Figura centrală a primei întâlniri, *din 9 Septembrie*, a fost cea a compozitorului Magnus Lindberg. Odată cu prezentarea *Concertului pentru clarinet și orchestră*, muzicianul finlandez și-a expus, într-o captivantă manieră colocvială principiile componistice bazate pe *simetrie*, de extracție beethoveniană, pe o *intertextualitate multireferențială*, în cazul respectiv muzica impresioniștilor Debussy și Ravel, dar și pe o *spectralitate* obținută prin recursul la procesarea artificială a

sunetelor, sub îndrumarea lui Tristan Murail și Gérard Grisey, în cadrul Institutului Francez de Cercetări Acustice/Muzicale (IRCAM). Lindberg a lansat astfel două caracteristici importante ale creației actuale, care s-au regăsit și în comentariile participanților la masa rotundă: compozitorul britanic Ian Bell, violonistul și dirijorul american de origine rusă Dmitri Sitkovetsky și compozitorul român George Balint. În opinia lui Ian Bell, esențiale sunt stabilirea unei *structuri arhitectonice* prealabile elaborării muzicii pe care intenționează s-o scrie, și, de asemenea, *fondul emoțional* lirico-dramatic care trebuie ținute în echilibru. Pentru Sitkovetsky, elementul fundamental îl constituie *logica* structurii muzicale, artistul arătându-se deschis față de *multiplicitatea* limbajelor folosite de contemporani în *comunicarea* cu publicul. Ca și când ar fi perpetuat un gând al lui Constantin Noica, via Ștefan Niculescu, privitor la *rolul filosofiei de a sugera idei muzicale*, George Balint s-a declarat influențat mai degrabă de *filosofie*, al cărei efect ar fi acela de a-l inspira și ajuta să creeze lucrări „care să poată fi respirate” și care să poată oferi posibilitatea interpreților și auditorilor să participe la așa-numitul „triplu fenomen al creației”. Comunicarea *de sine* cu publicul și interpretii s-a dovedit a fi tema aproape obsesiv repetitivă a dezbaterilor, imperativul expres al creatorului secolului XXI. Din publicul neașteptat de numeros, nu a lipsit nici figura ilustrului compozitor polonez Zygmunt Krauze. Domnia sa a pledat în favoarea *combinațiilor intertextuale*, a *plurivocalității*, susținând că „e de dorit ca un creator contemporan să cunoască și să combine totul”, adică orice sugestie provenită din artă, cultură, istorie, muzică, matematică...

Cea de-a doua sesiune a *Forum*-ului, din 10 *Septembrie*, a debutat cu prelegerea compozitorului britanic Sir James MacMillan. Prin analiza celor două partituri vocal-simfonice de factură *paratextuală*, „Patimile după Ioan” și „Patimile după Luca”, el a introdus în discuție o altă dimensiune însemnată și acută a actului componistic contemporan: *sacralitatea*, a cărei diminuare treptată, la fel ca cea a *comunicării*, riscă să deposedeze nu numai individul, ci și opera, de dimensiunea lor spirituală. Propensiunea autorului

pentru muzica renașcentiștilor William Byrd și Palestrina, se regăsește în tehnica de contrapunct folosită în ambele lucrări bazate pe textele celor două *Evangheli*, dar și pe unele elemente de proveniență gregoriană, ori ebraică. Deși atașat *tradiției* muzical-teologice, după modelul lui Messiaen, sau al unor Britten și Penderecki, ambii autori de *requiem*-uri, ori al Sofiei Gubaidulina, și ea semnatară a unei *Patimi după Ioan*, MacMillan nu o consideră ca pe ceva *nostalgic*, ci ca pe o *sursă vie*, care trebuie “să trăiască atât în trecut, cât și în prezent și în viitor”. Susținător declarat al *concilierii contrastelor*, MacMillan afirmă că *intelectul și afectivitatea trebuie să coexiste* într-o partitură, și că „*muzica sacră e dincolo de intelect*”. De aceeași părere au fost și ceilalți coparticipanți la dialog, compozitorul american Nimrod Borenstein și Adrian Pop. *Ideea de absolut*, a cărei finalitate ar fi „dibuirea *laturii magice* a muzicii”, s-a dovedit a fi primordială în concepția lui Borenstein, după cum, *simetria* de sorginte bachian-mozartiană ar fi aptă să exprime *Adevărul* fiecărui artist. În privința *echilibrului* între exces și moderație în utilizarea tuturor „uneltelor” limbajului contemporan, compozitorul clujean Adrian Pop l-a definit succint și la obiect, ca pe „o problemă de temperament și educație”, fiecare având libertatea „să urmeze un stil sau altul, conform naturii sale”.

II. CONTRARII COINCIDENTE, SINE QUA NON, ALE ACTULUI CREATOR: REPETIȚIE-DIFERENȚĂ, ECHILIBRU-EXCES

(16-17 Septembrie)

Succesul obținut de primele două sesiuni ale *Forumului*, a suscitât curiozitatea participanților, în special tineri studenți sau absolvenți ai Facultăților de Compoziție, Instrumente muzicale și Muzicologie din București și chiar din alte orașe ale țării, dar și a unora dintre artiștii străini invitați la Festival, care

au venit/revenit într-un număr îmbucurător de mare și la sesiunile din cel de-al doilea week-end (16-17 Septembrie).

Reuniunea din 16 Septembrie, a păstrat tematicile fixe propuse de către compozitorul Dan Dediuc: I. *Procesul componistic astăzi: surse de inspirație, construcția stilului, strategii de scriitură*, și II. *Echilibru și exces în compoziție* (masă rotundă). Cele două conferințe din cadrul primei tematici, *Provocări în compunerea unei opere într-un act*, și *Reconectarea cu publicul prin ritm și cantabilitate*, au relansat în Forum problema atât de stringentă a *comunicării*.

Protagonistul primului subiect, britanicul Tim Benjamin – compozitor de muzică de operă și electronică, autor de analize muzicale și articole de economie politică, teza sa de doctorat având ca titlu *Economia politică a Noului Muzici* – și-a analizat una dintre recente opere de cameră într-un act, *Silent Jack* (*Jack cel tăcut*). Textul, elaborat de însuși autorul, în colaborare cu Anthony Peter, relatează istoria unei nobile din secolul al XVIII-lea, care trece de la bogăție la ruină, și care, pentru a putea supraviețui, decide să se travestească, devenind „tâlhăra drumului mare”.

Spirit ludic prin excelență, ingenios și nonconformist, Benjamin se declară, parcă în siajul conceptului de *panpsihism*, întocmai ca Zigmund Krauze, deschis față de orice soluție componistică și orice sursă de inspirație care se coagulează în „interiorul conștiinței”: natura, pictura, genurile și stilurile muzicale, biologia și genetica, dar mai ales *visul*. Convins că *intertextualitatea* poate insufla interpreților și publicului sentimentul *empatiei* dorite față de arta contemporană, Tim Benjamin a introdus în operă momente de o simplitate genuină (*captatio benevolentiae*?!): un *menuet* leit-motivic delicat pentru pian, cu ecouri evidente din Preludiile bachiene, precum și o serie de alte melodii preclasice, frânturi de *lamento* influențate de stilul lui Purcell de exemplu, în timp ce secvențele destinate mezzosopranei și basului, acompaniate de o vioară, un violoncel, un flaut, sau de clopote, au trădat unele reminiscențe expresioniste. Expunerea lui Benjamin a reconfirmat teoria lansată de Julia Kristeva despre „un text inspirat întotdeauna de alte texte”, care generează tot atâtea „intersubiectivități”.

Adept, ca și Benjamin, al *eterogenității* stilistice, celălalt compozitor britanic, Graham Fitkin, a supus atenției noastre un aspect capital al actului componistic: *subiectivismul*, de sorginte carteziană: *cogito ergo sum!* Pentru Fitkin, importantă e propria-i părere despre muzica pe care o scrie. Egocentrismul său are însă și o latură pozitivă, care ține de dorința sa de a-și perfecționa lucrările, din moment ce zăbovește zile în șir asupra unei singure note, pentru a-i găsi cel mai adecvat context. Luând ca model mersul linear al omului, cu ritmicitatea lui repetitivă, Fitkin își gândește muzica în acest spirit, stabilindu-și o *axă de simetrie* verticală sau orizontală, uneori o pedală în jurul căreia își dezvoltă proiectul componistic, tocmai cu intenția de a marca „direcția rectilinie a mersului”.

Ideea lui Fitkin mi-a amintit de faimoasele *bețe* din bambus, sau din lemn simplu, vopsit, mânuite de actori în montările faimosului regizor de teatru și operă Peter Brook, cu scopul de a simplifica spațiul scenic, epurându-l de excesul de obiectele și ornamentele scenografice, dar și pentru a separa realitatea de imaginație, de jocul de scenă. Întreaga creație a lui Fitkin se bazează, așadar, pe tehnica *repetitivității*, preluată de la compozitorul american Steve Reich, pe care-l admiră, și pe care o alternează cu superbe porțiuni cantabile. Dorința lui, ca și cea a lui Brook, este aceea de a se reinventa și de „a-și găsi propria determinare”, chiar dacă urmează un model anume.

Discuțiile din jurul mesei rotunde despre raportul *echilibru-exces* au evidențiat o dată în plus *relativitatea* percepțiilor asupra celor două noțiuni. Pentru pianistul și compozitorul francez Thierry Huillet, „muzica necesită echilibru”; Martin Gütter preferă excesul, austriacul Thomas Lacher are o abordare fenomenologică în privința excesului, pe care nu-l poate defini decât punându-l într-un context, iar Tim Benjamin optează pentru selectarea abundenței informaționale.

Întâlnirea din 17 Septembrie a gravitat în jurul temei *Viziune și experiență în muzica de film*. Ideile compozitorului american Elliot Goldenthal, autor, printre altele, al coloanelor sonore ale îndrăgitelor pelicule *Alien 3* sau *Batman Forever*, au fost puse în lumină prin intermediul unui excelent set de

întrebări și extrase din câteva filme ale faimosului oaspete, pregătite cu... spirit regizoral, de către Dan Dediu, obligat, din motive obiective, să preia, în ultimul moment, rolul de moderator ce-i revenea de fapt compozitorului francez François Nicolas. Ineditul acestei sesiuni a constat și în intervenția telefonică-surpriză, de la Paris, a nu mai puțin celebrului compozitor de muzică de film Vladimir Cosma, care a mărturisit că acordă o importanță specială alegerii instrumentelor, evită ilustrarea acțiunii cu muzici redundante, folosind mereu „culori decalate”, și că, în opinia sa, „temele trebuie să trăiască singure”.

Recunoscut pentru plăcerea cu care experimentează improvizația și limbajele neconvenționale, ca și pentru abilitatea de a mixa diferite stiluri și tehnici tradiționale în scopul adecvării la caracterele și psihologia personajelor, Goldenthal, care se autointitulează „compozitor rațional”, e preocupat în egală măsură de *culoarea* sunetului, motiv pentru care apelează la inserturi de jazz, muzică hip hop, dar și clasic-romantic-postromantică, de sorginte bruckneriană, dar și elemente postseriale din muzica lui Penderecki. În altă ordine de idei, Goldenthal consideră oportună „restrângerea numărului de idei” care, în exces, „ar disipa sensul”.

Despre *Echilibru și exces în compoziție* și-au expus convingerile, în jurul mesei rotunde, câțiva dintre cei mai valoroși compozitori români ai momentului: Cornel Țăranu, Octavian Nemescu, Ulpiu Vlad, Doina Rotaru, Mihaela Vosgian. Părerile lor au coincis în mare parte cu ale celor care i-au precedat. Pentru Mihaela Vosgian important este „echilibrul a două planuri: mental și supranatural/transcendent”, în conformitate cu „echilibrul propriu tuturor sistemelor” din Univers, inclusiv cu cel biologic. Doina Rotaru, care-și stabilește procesul componistic aidoma pictorilor, prin schițe prealabile, ce conțin însă, paradoxal (?!), desene ale anumitor motive arhitectonice minimale bunăoară, a subliniat rolul temperamentului, al structurii interioare și al preferințelor individuale în evaluarea echilibrului și excesului, dar și al selecției informatice, pentru „ca opera să fie inteligibilă”. Ulpiu Vlad, căruia, în ultima vreme îi place „jocul simetriilor”, și care

„știe exact cum se termină o piesă”, „*finalurile*” fiind, de aceea, „determinate de întregul parcurs al lucrării”, situează *excesul* „la limita contrastului”, cel care „pune în valoare echilibrul și invers”, însă e de părere că echilibrul poate fi obținut și „din dezechilibre”. Preluând o meditație blagiană, citată de Cornel Țăranu, despre existența „tăcerilor care pot adăuga ceva la misterul lumii”, Octavian Nemescu, specialist în valorificarea tăcerii semnificative în muzica pe care o scrie, a asociat-o „timpului întrerupt, la fel ca Destinele noastre”. În accepția sa, rolul esențial îi revine „supraconceptualului” și „intuiției”, într-o lume în care „banalitatea e ridicată la rang de fapt artistic”. Cornel Țăranu afirmă că „nu există rețete” în privința elaborării unui proces componistic, iar referitor la tandemul *axiomatic*, așa spune, *echilibru-exces* are câteva gânduri cu valoare aforistică: „*echilibrul* nu e neapărat sinonimul calității”, întrucât „este o noțiune relativă. La Enescu există un *exces în lirism*, Bach întruchipează *excesul de echilibru total*, la Șostakovici apar *dezechilibre* din cauza *lungimii excesive* a Simfoniilor”. Pe de altă parte, compozitorul clujean „iubește *excesele* lui Scriabin”, iar în ceea ce-l privește, „*echilibrul și excesul coexistă* în toate lucrările mele”, însă „*mă feresc de echilibru, căci induce sentimentul de plictiseală*”.

III. 1. SUB SEMNUL PARATEXTUALITĂȚII

(23 Septembrie)

Deși ultimele două sesiuni ale Forumului Internațional al Compozitorilor (23-24 Septembrie) s-au desfășurat sub genericul comun *Reconectarea cu publicul*, ele s-au diferențiat totuși, prin conținutul distinct al conferințelor susținute de către Detlev Glanert și Adrian Iorgulescu, în prima sesiune, și de către Rolf Martinsson în cea de-a doua.

Compozitorul german Detlev Glanert a vorbit, unui public la fel de numeros ca în primele zile, avid să cunoască *nemijlocit* și, eventual să se confrunte cu diferitele stiluri de a

compune ale creatorilor occidentali, despre *Provocarea de a proiecta lucrări de largă respirație*, supunând atenției noastre două dintre opusurile sale dramatice: *Caligula*, pe un libret după piesa omonimă a lui Albert Camus, și *Requiem pentru Hieronymus Bosch* – comandă a Fundației și Orchestrei Regale Concertgebouw pentru comemorarea a 500 de ani de la moartea pictorului renesanțist.

Glanert este un aprig observator al „părții întunecate a naturii umane”, pe care o analizează și o disecă oarecum după principii psihanalitice jungiene, în majoritatea lucrărilor vocal-simfonice și de operă. Odată finalizate, le propune publicului ca pe niște *oglinzi* care să reflecte *Ombra* individului, în contrast cu *Persona*, imaginea cosmetizată a aparenței, fapt ce le conferă un caracter „protestatar”. Întotdeauna însă, compozitorul face să triumfe grația divină, capabilă să le permită accesul în Paradis chiar și celor păcătoși.

„*Caligula nu e o operă despre nebunia lui Caligula, ci despre cruzimea lui deliberată*”, a cărei forță îi dă dreptul să abuzeze de libertatea individului. Încleștărilor dramatice extreme ale corurilor și soliștilor, li se opun, invariabil, momente de maximă cantabilitate și limpezime sonoră, de rafinate timbral-orchestrare, cu efecte de orgă, și secvențe corale de tip oratoric bachian, ce subliniază apetența autorului pentru *contraste*. Pe lângă inserturi din alte opusuri ale sale, cum ar fi *Theatrum Bestiarum*, Glanert introduce și pasaje din operele lui Richard Strauss – *Electra* ori *Salomeea* printre altele -, cu intenția de a potența la maximum tensiunea acțiunii.

Prin tehnicile, limbajul și alcătuirea lui eterogenă, ce are în fundal ecouri din eterogeneitatea operei lui Bernd Alois Zimmermann, *Die Soldaten*, a cărei audiție i-a deschis gustul pentru compunerea de opere, *Requiemul pentru Bosch*, scris cu un deceniu mai târziu față de *Caligula*, în 2015-2016, convertește textele sacre în ceea ce tot Zimmermann a numit „teatru muzical pluralist”, și ne proiectează cu secole în urmă, la granița dintre Evul Mediu și Renaștere. Juxtapunerea diferitelor texte religioase, cu extrase din *Apocalipsă* și din textul tradițional al *requiemului*; cu unele secvențe de sorginte *quasi* păgână, decupate din *Carmina Burana* a lui Carl Orff, pentru

pregnanța cu care „descriu tentația păcătoșilor de către demoni”, ca în motivele din unele picturi ale lui Bosch, poate din Tripticul *Ispitele Sf. Anton*, sau din *Judecata de Apoi*; caracterul oratorial al corului, ca și *sprächgesang*-ul aplicat vocilor amintesc de *paralelismul* vocal utilizat în epoca *Ars antiqua* de către un Adam de la Halle, unde fiecare voce cânta în limbi diferite, și în care erau mixate genuri diferite. Interesant e faptul că, în ciuda acestei *eterogeneități* stilistice, muzica are coerență, devine un fel de „opera aperta” sau „formă deschisă” ce favorizează percepția ontologică, „dinamică” a timpului, în opoziție sau în complementaritate cu timpul psihologic.

În alocuțiunea sa, intitulată *De ce să compun Simfonii?*, Adrian Iorgulescu și-a expus principiile pe care și-a clădit *Simfonia a III-a*. Ea debutează cu un *Coral* de J.S. Bach, în sonorități arhaice, descinse dinspre arhaicitatea lui Buxtehude, al cărui leit-motiv se transformă, în mișcarea secundă, într-un „imens cluster”, într-o spațializare spectrală cu efecte stranii. Adrian Iorgulescu a mai punctat și câteva dintre elementele constitutive ale *Simfoniei a IV-a*, „Copilăria”, bazată pe 4 cântece din folclorul copiilor. Compozitorul, extrem de meticulos în pregătirea procesului componistic, își alege mereu noi surse de inspirație, și recunoaște că fiecare lucrare înseamnă o nouă treaptă pe drumul „căutării și descoperirii propriului Adevăr”.

Cât despre discuțiile referitoare la dualitatea *echilibru-exces* în compoziție, moderate tot de către Dan Dediu, părerile au fost, ca de obicei, împărțite, cu toate că, la sfârșit, subiectivitățile au coincis. Adrian Iorgulescu „nu știe ce este excesul”. Pentru el, important e *balansul* între cei doi parametri. Elmar Lampson preferă impunerea unor limite, pentru „a nu depăși nivelul de percepție auditivă al ascultătorului”. Totodată, el s-a pronunțat împotriva apariției școlilor de compoziție, care îngrădesc libertatea de exprimare. „Cu cât sunt mai personal, cu atât sunt mai interesant pentru ceilalți”. Detlev Glanert vede excesul ca pe o „virtualitate”, ca pe ceva „controlabil, asemănător procesului dialectic”, și, de aceea, „nu exclude nicio posibilitate”. Ari Ben-Shabetai consideră că „o lucrare trebuie să fie foarte bine plănuită în prealabil”, deși susține că „regulile trebuie sparte, abolite”!

III. 2. „LIMITA DE DEPĂȘIT- DE ATINS”

(24 Septembrie)

Ultima sesiune a *Forumului*, moderată de către dirijorul englez de origine italiană Rumon Gamba, a avut ca punct de pornire aceeași problematică stringentă a creatorului contemporan, *Reconcilierea cu publicul*, în sensul găsirii modalităților prin care muzica nouă să câștige tot mai mulți adepți. Compozitorul suedez Rolf Martinsson a detaliat etapele care au condus la crearea *Concertului pentru clarinet și orchestră*, cu minuția omului de știință, urmând parcă o teorie a lui Leibniz, conform căreia „muzica ne farmecă, deși frumusețea ei nu constă decât în compatibilitatea numerelor și în calcul, pe care nu le percepem, ca și din vibrații ale corpurilor sonore care se întâlnesc prin anumite intervale”. Dacă am fi judecat *Concertul* lui Martinsson, doar prin prisma schemelor și graficelor matematice din imagini, unde erau notate, *milimetric*, o serie de parametri de timp, intensitate, ambitus, ordine a evenimentelor sonore, contraste, proporții etc., am fi crezut că e vorba despre o muzică aridă, „calculată”. Or, dimpotrivă, audiția ei ne-a introdus într-un univers al cantilenelor superbe și al unor spirale ritmice pline de farmec romantic, pe alocuri impresionist, mai ales în pasajele vocilor din unele lieduri, ce păreau a fi desprinse din *Pelléas et Mélisande*. Martinsson, căruia i-a trebuit un deceniu pentru a se sustrage oricărei influențe, și a se regăsi pe sine și propriul limbaj, cu toate că e încă marcat de întâlnirea cu muzica lui Magnus Lindberg, preferă coexistența dintre *tonalitate-atonalitate* și forma *variațiunii*, după exemplul lui Schönberg și Berg, pe care o consideră cea mai importantă, deoarece îți lasă „libertatea unor combinații multiple”. În egală măsură, Martinsson e și adeptul „noii complexități”, inițiată și cultivată de către mentorul său, Brian Ferneyhough, mișcare ce presupune, printre altele, utilizarea *serialismului integral*. Eterna problemă a *echilibrului* a fost tranșată și în dialogurile care au urmat prezentării lui Rolf Martinsson. Compozitorul francez François Nicolas, autodefiniț ca „tipul muzicianului intelectual”,

optează, ca și Adrian Iorgulescu, pentru „balansul între lucrurile suave și cele excesive”, arătându-se împotriva „excesului de expresivitate”. În acord cu Nicolas, compozitorul german Sven Helbig susține că trebuie „să cunoști limitele expresivității pentru ca audiența să poată urmări un demers componistic”. După părerea Liviei Teodorescu, „excesul nu distruge echilibrul”. El „poate duce la schimbări cromatice, de intensitate și densitate a sunetului etc.” - în alți termeni, *excesul* este purtător de *contrastul* indispensabil în obținerea armoniei. Mai mult: Rolf Martinsson nu vede nicio opoziție între echilibru și exces, ba chiar afirmă că, din perspectivă filosofică, „excesul poate duce la *sublim*”. Nicolas a avut în vedere, cu siguranță, ideea de „măreție sufletească”, de „pasiune extaziată” în actul contemplării operei de artă, sau a Naturii, *patosul* animat de „însuflețirea profetică”, așa cum apare în *Tratatul despre sublim* al lui Longinus, și care-l face pe individ să iasă din sine și să-și depășească limitele condiției umane. François Nicolas mai crede că „muzica e o problemă a umanității”, și că, în fond, „nu toată lumea trebuie să înțeleagă ce scriu compozitorii”.

La capătul acestor șase zile consistente în planul ideilor muzical-filosofice suscitade de cele două teme tutelare ale Forumului, *Procesul componistic astăzi și Echilibru și exces în compoziție*, a reieșit cu claritate că, „*lucrările contemporane cele mai semnificative se detașează de tradiție pentru ca, la sfârșit, s-o reînnoiască și s-o perpetueze într-o logică a diferenței*” (Claudy Malherbe), că *repetiția* înseamnă „deschiderea trecutului în direcția viitorului” (Paul Ricoeur), și că totul în Univers se bazează pe *dualitatea* fenomenelor, pe *contrariile coincidente*, doar aparent dihotomice, pe care orice creator e chemat să le concilieze, să le echilibreze prin acea *cale de mijloc – aurea mediocritas* – atât de greu de atins și de aplicat în realitate. Dar, dincolo de orice, actul creației rămâne una dintre căile care-i oferă individului șansa de a-și dobândi *libertatea interioară*, și de a-și statua *identitatea spirituală*. Pentru a atinge însă aceste deziderate, e necesar să lupte neconținut, în scopul depășirii propriilor limite. Căci, odată atinsă, limita „închide locul”, ca să-l citez pe Gabriel Liiceanu.

Ediția princeps a *Forumului Internațional al Compozitorilor* a fost o reușită, și merită, cu prisosință, să fie perpetuată în anii care vin. Dacă ar fi să relev totuși un inconvenient, acela ar avea legătură cu ponderea compozitorilor români antrenați în dialogurile din jurul mesei rotunde, alături de oaspeții străini. Poate că ar fi fost oportună selectarea și a câtorva dintre tinerii compozitori și interpreți, vorbitori de limbă engleză, care s-au distins deja atât în țară, cât și în străinătate prin activitatea lor, și care și-ar fi putut susține, *nu doar din public*, punctele de vedere, adesea foarte pertinente, asupra subiectelor discutate. Dar, cum orice lucru este perfectibil, sperăm că, limita odată atinsă, va „redeschide spațiul de depășit-de tins” (*idem* Liiceanu).

SUMMARY

Despina Petecel Theodoru

The Composers' International Forum

This first *Forum*, devised by Dan Dediu as an “ideational and spiritual ultrasound scan of life”, turned into a genuine *Agora*, which allowed for an exchange of distinct musical and aesthetic ideas, experiences, feelings and *stances* – effervescent, thrilling, often full of the natural charm of *communication*, which is ever more precarious nowadays.

Each of the six sessions carried out in the *Auditorium* of the National University of Music was centred around two stable thematic pillars of rigorous importance and topicality: I. *The Compositional Process Today*, making reference to the *sources of inspiration*, the *construction of style* and *writing strategies* – in which composers expounded their own working methods under the title *Ars Poetica*, and II. *Balance and Excess in Composition* – dialogues held at a roundtable, in which the audience was also invited to participate actively, asking questions and making comments.