

STUDII

Jocul controlat cu libertatea improvizatorică: Ulpiu Vlad și „determinarea selectivă“

Corneliu Dan Georgescu

Acest text reprezintă traducerea din limba germană a comunicării mele „Das kontrollierte Spiel mit der improvisatorischen Freiheit: Ulpiu Vlad und die ‚selektive Determination““, comunicare susținută pe 20 octombrie 2017 în cadrul simpozionului „ZwischenZeiten“ cu tema „Freiheit und Determinismus. Rumänische Musik im Kontext / Libertate și determinare. Muzica românească în context” organizat de *Universitatea Carl-von-Ossietzky* din Oldenburg în cadrul manifestărilor internaționale găzduite de *Hanse Wissenschaftskolleg* din Delmenhorst (Niedersachsen). Fiind adresat unui public universitar german, articolul de față conține și unele informații generale referitoare la România, puțin sau deloc cunoscute acestui public, deci indispensabile lui; deși familiare cititorilor de limbă română, aceste informații au fost preluate aici ca atare, pentru păstrarea autenticității și echilibrului conținutului acestui demers.

1. Introducere
2. Context politic și cultural
3. Compozitorul Ulpiu Vlad. Drumul său, muzica sa.
Ciclul *Mozaic*
4. Teoria lui Ulpiu Vlad relativ la o „determinarea selectivă“
5. Ciclurile *Poetica viselor* și *Dincolo de vise*
6. Ce înseamnă „a improviza“? Concluzii

Introducere

Următorul citat din programul pentru un concert al ansamblului *Partita Radicale* de la Wuppertal din 17-18 septembrie 2010 cu lucrarea *Dincolo de vise* de Ulpiu Vlad, program redactat de Thomas Beimel și prezentat aici în traducerea mea, ar putea constitui o buna introducere în problematica muzicală care va fi discutată în cele ce urmează:

„In 1994 noi [NB. interpreții ansamblului *Partita Radicale*, respectiv Thomas Beimel] l-am cunoscut pe Ulpiu Vlad la București și l-am rugat să scrie o compoziție pentru noi. Sarcina era formulată precis. Compoziția respectivă trebuia să se potrivească profilului nostru: investigarea graniței între improvizație și compoziție, fără a se produce prea mult text muzical (note) [...] lucrare – dacă mai poate fi numită astfel – care să permită să fie permanent din nou creată. [...] Materialul inițial [prezentat de Ulpiu Vlad] consta dintr-o combinație ciudată: tabele supradimensionate cu semne bizare, împărțite după diverse grupe instrumentale, alături de multe pagini cu indicații scrise referitoare fiecare la tehnici de execuție particulare. Iar pentru prima audiție exista încă o uriașă foaie amănunțit redactată. [...] Am încercat să obținem din cele citite idei ajutătoare pentru execuție. Dar totul era foarte nemulțumitor – până când Ulpiu Vlad a venit la Wuppertal să lucreze cu noi. De atunci, piesa s-a schimbat mult. După prima audiție acum 15 ani, aici la Wuppertal, noi am executat multe variante, care au fost toate înregistrate. Din aceste înregistrări Ulpiu Vlad a generat fundaluri sonore transparente, care au servit ca direcționare pentru variantele următoare“. [Beimel 2010:3]

UNERHÖRT proudly

presents...

Eröffnungskonzert der Saison 2010/11



Bernd Köppen - Piano Solo

Erstes Sonderkonzert der Saison 2010/11

„Jenseits der Träume“

Ein Geburtstagskonzert für
Ulpiu Vlad

PARTITA RADICALE

Ute Völker	Akkordeon
Karola Pasquay	Querflöte
Ortrud Kegel	Querflöte
Gunda Gottschalk	Violine
Thomas Beimel	Viola
+	
Roman Vlad	Klavier
Uwe Fischer-Rosier	Schlagzeug



Freitag, 17. September 2010, 20.30 Uhr

Samstag, 18. September 2010, 20.30 Uhr

Eintritt 10 €
ermäßigt 8 €
Mitglieder 6 €

Neue Kirche, Sophienstr. 39, 42103 Wuppertal

Eintritt 10 €
ermäßigt 8 €
Mitglieder 6 €



eine Veranstaltung von **UNERHÖRT** in Zusammenarbeit mit dem
Rumänischen Kulturinstitut, Bukarest.
Der Komponist ist anwesend



Ulpiu Vlad, născut la 27.01.1945 la Zărnești (jud. Brașov/Kronstadt-România), și-a început activitatea componistică în 1970, după studiul efectuat la *Universitatea de Muzică din București* (UNMB, pe atunci *Conservatorul Ciprian Porumbescu*) întâi ca oboist, apoi în calitate de compozitor, între alții cu Anatol Vieru (1958-64), după care au urmat studii post-universitare la *Academia Santa Cecilia* din Roma – totul într-o perioadă trecătoare de liberalizare

politică și culturală în România. Acest context general va fi prezentat pe scurt în cele ce urmează.

1. Context politic și cultural în România după 1944

După ocupația țării în August 1944 de către Armata sovietică a urmat între 1945–1953 cunoscuta perioadă stalinistă și instaurarea treptată a socialismului. Aceasta a prilejuit o schimbare radicală și adesea violentă în modul de funcționare al societății românești, în modul de trai al populației și în viața culturală a țării, care se înscrisese consecvent în ultimul secol în canoanele lumii occidentale. Dacă în 1958 începuse deja retragerea Armatei sovietice din țară, abia între 1960–1964 se manifestă, mai întâi discret, apoi evident, slăbirea dependenței față de Rusia sovietică. Perioada 1965–1972 cunoaște apoi o liberalizare generală – începutul pozitiv al „erei Ceaușescu” – urmată între 1973–1989 de urmarea negativă – dictatura familiei Ceaușescu – marcată de arbitrar și recesiune. În fine, anul 1989 aduce sfârșitul „erei Ceaușescu” și al socialismului, după 45 de ani de experiențe mai ales nefaste.

În acest context, 1965 a însemnat pentru România nu numai mult dorita desprindere deschisă de subordonarea politică, economică și culturală față de Uniunea sovietică, dar și inițierea unei serii de măsuri liberale de neimaginat până atunci în majoritatea statelor socialiste. Cum ar fi, de exemplu, permiterea activității micilor producători, călătorii libere în Europa apuseană, import de bunuri de larg consum, recunoașterea, respectiv stabilirea de relații diplomatice cu Republica Federală a Germaniei și continuarea relațiilor cu Israelul după 1967, refuzul participării la invazia Cehoslovaciei de către armatele Pactului de la Varșovia în 1968, invitarea unor șefi de state occidentale, cum ar fi Charles de Gaulle în 1968 și Richard Nixon în 1969, includerea în GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*) în 1971, în IMF (*International Monetary Fund*) și în *Banca Mondială* în 1972. Noul secretar de partid, Nicolae Ceaușescu se afla în acest timp la apogeul popularității sale, nu numai în România, ci și în vest, unde, în 1971 a primit cea mai înaltă distincție destinată unor șefi de state în Germania, *Sonderstufe des Großen Bundesverdienstkreuzes*. Aceasta evoluție pozitivă se va

Înceia abrupt după vizita secretarului de partid în China și Coreea de Nord în 1971 și 1978 și va fi înlocuită cu o absurdă dictatură de familie cu o vagă coloratură naționalistă, ale cărei urmări negative se resimt până azi. Toate măsurile favorabile relațiilor cu vestul vor fi suspendate, nepotismul și corupția ajung la ordinea zilei, standardul de viață scade permanent, doar relativa independență față de Uniunea Sovietică pare să persiste. Noua izolare a țării corespunde pe plan intern preluării complete a controlului culturii de către funcționari de partid mai ales incompetenți [Cosma 1995, Sandu-Dediu 2006].

Iată câteva caracteristici ale acestei perioade de trecere. „Rezistența pasivă” a UCMR față de politica partidului, rezistență constituită și ea gradat, s-a reflectat în manifestarea a două direcții culturale, paralele existente: o direcție oficială, condusă și controlată îndeaproape de partid, orientată „realist-socialist”, și o altă direcție, neoficială, orientată spre vest, susținută de mulți compozitori discret, dar foarte activ. Marea majoritate a compozitorilor români reprezentativi vor urma această a doua direcție, nu lipsită de riscuri și piedici. Alte caracteristici ale acestei perioade au fost reprezentate de atitudinea conducerii UCMR, în general conservatoare, care încerca să frâneze modernizarea muzicii anumitor compozitori dintr-o convingere motivată nu atât politic, cât estetic; astfel au fost pervertite convingerile sincere ale unui personalități importante (ca Mihail Jora) de către organele politice și folosite în interesul lor, în sensul unei permanente îngreunări a evoluției normale a muzicii românești. Dar au existat și alte personalități marcante ale muzicii românești (cum ar fi Mihail Andricu sau Sigismund Toduță), care nu au făcut nicio concesie politică, dar a căror estetică se apropia de cea a „realismului socialist”; aceasta nu l-a împiedicat pe profesorul Andricu să ofere privat concerte de muzică modernă în locuința sa și să contribuie astfel activ la formarea primelor generații de avangardiști după 1945.

Pe de altă parte, în acest context se constituie mai

târziu o formă ciudată de activitate a unor tineri compozitori de orientare radical avangardistă, compozitori care dețineau sau căutau o formă de „asigurare politică”, pentru a putea organiza concerte, a călători liber în vest și a-și putea impune muzica fără opreliști de tot felul: ei au transformat privilegiile politice într-un fel de *passee-partout* pentru muzica lor. De asemenea privilegiile politice au profitat doar câțiva, inclusiv cei ce au avut posibilitatea de a studia în Uniunea Sovietică. Desigur însă că nu oricine își putea permite așa ceva, de aceea informația profesională provenită din Europa de vest a rămas mai departe apanajul unui mic cerc de compozitori, documentația respectivă fiind păstrată adesea secret nu numai față de public, dar uneori și față de propriii lor colegi. Aceasta era însă o formă în care avangarda se putea constitui și manifesta într-o oarecare măsură în acea perioadă (1970-1990). O altă curiozitate a timpului a fost publicarea de către UCMR tocmai în această perioadă de boicotare hotărâtă a religiei (manifestată între altele prin demolarea unor biserici, monumente de arhitectură) a unor colecții ample de melodii psaltice sub titlul neutru de „izvoare ale muzicii românești”.

Însă scurta perioadă de liberalizare între 1965-72 a avut și urmări care nu mai puteau fi anulate. O serie de compozitori români au primit burse DAAD [*Deutscher Akademischer Austauschdienst*] în Berlinul occidental – în 1971 Ștefan Niculescu, în 1972 Aurel Stroe, în 1973 Anatol Vieru, în 1978 Tiberiu Olah –, compozitori care au reușit să edifice și fixeze o relație stabilă cu vestul. De remarcat însă faptul că existau și alți compozitori de același nivel profesional cum ar fi, între alții, Cornel Țăranu, Myriam Marbe, Pascal Bentoiu, Dan Constantinescu, Liviu Glodeanu, compozitori care, din diferite motive nu au primit această bursă cu toate că ar fi meritat, ceea ce a influențat evoluția lor ulterioară. În acei ani a fost suspendată și limitarea forțată a repertoriului de muzică modernă a concertelor la muzica sovietică, iar cunoașterea întârziată a operei de maturitate a lui George Enescu a

progresat decisiv. Numeroase mici ansambluri, mai ales de tineri interpreți, au început să execute la București piese din repertoriul vestic. Iar idei provenite de la Darmstadt sau de la festivalul *Toamna Varșoviană* au trezit mult interes, nu în ultimul rând cele privitoare la *improvizația colectivă* și la *aleatoric*, ambele un bun stimulent mai ales pentru noi ansambluri fără multă experiență. Aceeași orientare era valabilă și pentru mulți tineri compozitori. În ceea ce privește practicile improvizatorice, ele nu au găsit un ecou la fel de favorabil din partea unor muzicieni deja consacrați de orientare modernistă, cum ar fi Aurel Stroe sau Tiberiu Olah, chiar dacă de exemplu, lucrul cu module liber superpozabile la Stroe lăsa interpreților multe libertăți. În timp ce grupa compozitorilor, toți bursieri DAAD, cunoscuți în vest sub formula generică de „generația de aur” a format un prim val al avangardei, se constituie acum un al doilea val, axat pe atitudinea radicală și nu rareori intolerantă a unor compozitori, care poate nu dețineau acel fundal cultural solid al acelei prime generații, dar se dovedeau deschiși la tot felul de idei noi (Câteva nume ar fi, între altele – în ordine alfabetică – Nicolae Brânduș, Cornel Cezar, Maia Ciobanu, Liviu Dandara, Liviu Dănceanu, Iancu Dumitrescu, Corneliu Dan Georgescu, Liviu Glodeanu, Alexandru Hrisanide, Lucian Mețianu, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu, Dinu Petrescu, Doina Rotaru, Ulpui Vlad, Sorin Vulcu, Eugen Wendel). Vor urma apoi noi și noi generații (din păcate nu pot fi citate aici toate numele), orientările devenind din ce în ce mai diverse, ca și integrarea firească în peisajul muzical european. Treptat, noțiunea de avangardă se relativizează, prioritate având interesul pentru o contribuție originală.

Va trebui desigur să considerăm în primul rând contextul muzical internațional (vezi tabelul de la sfârșit), de care a depins mult timp cel românesc. În această perioadă are loc o schimbare radicală a orientării: alături de serialismul integral, deci de *determinarea completă*, se impun, datorită aleatoriciei și noilor orientări de sorginte americană, între altele către *minimal music*, ideile *indeterminării* și a *simplificării* scriiturii muzicale. În timp ce muzica dodecafonică avusese în România doar un ecou mai mult sau mai puțin nesemnificativ, teoriile lui

Messiaen au fost privite de mulți ca un punct de plecare ideal: au fost create sisteme serial-modale proprii, cel mai complex și cunoscut fiind datorat contribuției lui Anatol Vieru (*Cartea modurilor/The book of Modes*, București, Editura Muzicală, 1980 Vol. I, 1993, Vol. I-II versiunea engleză), ale cărui teorii inovative, susținute de matematicianul Dan Vuza, au fost formulate paralel sau parțial chiar înaintea altor cercetări similare în domeniul *pitch-class set theory* în America. În general, peisajul muzical românesc a cunoscut în acei ani o schimbare fundamentală și definitivă, devenind foarte variat, complex și imposibil a fi definit prin câteva caracteristici, ca până acum: dacă unii compozitori, adesea indiferent de vârstă, au continuat linia tradiționalistă (uneori chiar și a unei muzici idilice, „pășuniste”), alții au reflectat fidel cele mai noi și îndrăznețe inovații ale scenei muzicale internaționale, după cum alții s-au orientat către noi sinteze.

2. Compozitorul Ulpiu Vlad. Drumul său, muzica sa. Ciclul *Mozaic*

Acesta este contextul destul de contradictoriu în care își începe Ulpiu Vlad activitatea sa componistică. El s-a bucurat de la început de anumite avantaje: toate drumurile i-au fost deschise, atât înainte cât și după marea cotitură politică din 1989, care a pecetluit sfârșitul dictaturii lui Ceaușescu după 24 de ani și al socialismului după 45 de ani. Ulpiu Vlad a lucrat inițial ca folclorist la *Conservatorul Ciprian Porumbescu* (azi *UNMB*) apoi la *Institutul de cercetări etnologice și dialectologice – ICED* (azi: *Institutul de folclor Constantin Brăiloiu*) din București (1977-1980), mai târziu ca redactor (1980-1984) și director (1984-1992) la *Editura Muzicală a UCMR*, a funcționat apoi ca director al Direcției muzicale din Ministerul Culturii (1992-1993), apoi ca docent (1993-1996) și profesor (din 1996) la UNMB. După 2006 a devenit vicepreședinte al UCMR și, în calitate de președinte al Secțiunii Române a *Societății Internaționale de Muzică Contemporană/International Music Council (SNR/IMC-CIM)* a organizat până în 2018 festivalul internațional „Meridian”. Caracterul său echilibrat, cinstea, modestia, corectitudinea ireproșabilă a muncii sale în orice

domeniu ca și a felul său de a fi, colegial, deschis și constructiv, i-au asigurat respectul și încrederea colegilor și a oficialităților și o binemeritată simpatie generală. În calitate de creator, el a fost distins cu o serie de premii și este poate unul dintre compozitorii cei mai cântați și apreciați în România. El nu este deloc necunoscut nici publicului german: ansamblul *Partita Radicale* condus de Thomas Beimel a executat repetat muzica sa între 1996-2010 la Wuppertal și a editat un CD corespunzător (*Edition Pro Viva: ISPV 193, 2004*). Ulpiu Vlad este căsătorit din 1973 cu Marina Moldovan, fiica unei importante personalități politice a timpului, ea însăși compozitoare; ei au un fiu, Roman (născut în 1982), care continuă tradiția muzicală a familiei.

După câteva piese izolate ale tânărului Ulpiu Vlad (un Septet, 1970, o Sonată pentru oboi și cembalo, 1972, lucrarea simfonică *Aduceri aminte*, 1973), compozitorul în vârstă pe atunci de 29 de ani se concentrează asupra ciclului *Mozaic* (1974-78). Această perioadă este decisivă pentru toată evoluția sa ulterioară: este vorba, pe de o parte, de abordarea repetată, explicită sau implicită, a temei *viselor*, deci a unei muzici dominant liniștite, lirice, lipsite de durități, pe de altă parte, de un interes constant pentru o colaborare strânsă cu interpreții și pentru un fel specific de a concepe muzica, astfel ca ea să le ofere acestora o anumită libertate.

Ciclul *Mozaic* [Georgescu 1980][Popovici 1984][Sandu-Dediu: 1993][Sârbu: 2003] constă din 18 pagini de explicații și dintr-o partitură bazată pe 24 de partide amănunțit definite (numite „figuri” de către compozitor) pentru instrumente și voci, între care orice combinație posibilă este valabilă componistic. Cu alte cuvinte, compoziția este astfel concepută, încât ea să poată fi executată de formații variind între un solist și până la maximum 24 de interpreți. În acest scop este prevăzută o anumită flexibilitate care reglează densitatea muzicii: fiecare dintre cele 24 de partide constă din câte două sisteme, care se vor cânta împreună doar de către formațiile mai reduse (până la patru interpreți), iar de către formațiile mai mari (treptat de 6-10 voci sau 11-15 voci etc.) doar selectiv, respectând anumite reguli. După 1974 au fost cântate cu succes din acest ciclu

multe piese de către diferite formații, cu surprinzătorul efect că o muzică relativ unitară, imediat recognoscibilă, sună de fiecare dată altfel. Astfel, compozitorul – care consideră el însuși acest ciclu ca un experiment – și-a împlinit dorința sa de a acorda interpreților anumite libertăți, rezolvând în același timp într-un mod ingenios și o problemă de natură tehnică foarte actuală în acel timp, și anume, faptul că ansambluri mai puțin obișnuite, care doreau să execute muzică modernă, nu puteau găsi un repertoriu corespunzător. De precizat: libertatea acordată de compozitor interpreților în *Mozaic* se limitează la alegerea formației și a densității muzicii, detaliile acestora fiind însă precis notate.

Pentru Marina
MOZAIC
CICLU: CAMERAL-VOCAL-SIMFONIC

MOSAIQUE
CYCLE DE MUSIQUE DE CHAMBRE VOCAL-SYMPHONIQUE

MOSAIC
VOCAL-SYMPHONIC CHAMBER CYCLE

MOZAİK
KAMMERMUSIKALISCH VOKAL-SYMPHONISCHE ZYKLIS

alpiu vlad

The image shows a page of a musical score for the work 'Mozaic' by Alpiu Vlad. The score is arranged in 14 staves, each labeled on the left with a 'FIGURA' number and an instrument or voice part. The parts are: FIGURA 1 SOPRAN, FIGURA 2 ALT, FIGURA 3 TENOR, FIGURA 4 BASS, FIGURA 5 FLAUTA PICOLA, FIGURA 6 CLARINET, FIGURA 7 SACSO, FIGURA 8 CLARINETI, FIGURA 9 FICHA, FIGURA 10 TRON, FIGURA 11 TROMBA, FIGURA 12 TROMBON, FIGURA 13 TUBA, and FIGURA 14 TBA. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the top right, the composer's name 'alpiu vlad' is written in a stylized font. The page is numbered '26' at the bottom left.

3. Teoria lui Ulpiu Vlad relativ la „determinarea selectivă“. Ciclurile *Poetica viselor* și *Dincolo de vise*.

Drumul componistic al lui Ulpiu Vlad este marcat apoi de noi compoziții care, pe lângă titluri optimiste, în acord cu spiritul timpului (cum ar fi *Pe acest pământ însořit*), reflectă de cele mai multe ori înclinația sa spre o „muzică a viselor”, după cum o sugerează denumirile unor lucrări simfonice precum *Vise I, II, Din bucuria viselor, Lumina viselor*, sau de muzică de cameră, precum *Taina viselor, Timpul viselor, Dincolo de vise, Împletirea viselor* etc. Chiar dacă la baza acestor lucrări se află „partituri normale”, ele conțin și o serie de elemente, care la execuție, permit anumite libertăți. Ciudat este faptul că, în pofida unei concepții cu totul diferite, această muzică amintește uneori lirismul enescian.

În 2005 apare cartea sa *Determinări selective în „Poetica viselor”*, în care el descrie amănunțit concepția sa bine gândită asupra unei *muzici variabil controlate*. În ceea ce urmează, mă voi concentra asupra ideilor principale ale acestei cărți, deoarece ele exprimă esența unei concepții originale asupra artei sunetelor, concepție ce s-a împlinit în numeroase lucrări de valoare.

Cartea amintită (313 pagini, publicată în 2005 la *Editura Muzicală a UCMB București*) constă din două părți și 14 capitole, la care se adaugă o serie de liste și tabele combinatorice. Ea este o pledoarie aproape obsedantă pentru stimularea și includerea unor inițiative ale interpreților în compoziție, precum și o prezentare sistematică a tuturor posibilităților concepute de el în acest sens. Ea a contat în 2004, alături de compozițiile respective, ca lucrarea sa de doctorat. Aceste compoziții sunt cele trei piese care formează ciclul *Poetica viselor* (2003), piese ale căror *live*-interpretare instrumentală este însoțită de o înregistrare pe bandă de magnetofon a unor interpretări anterioare, și ciclul *Dincolo de vise* (2006), piesele acestuia fiind produse de așa numitul „Generator de lucrări improvizatorice”. Amândouă ciclurile sunt dedicate victimelor holocaustului.

Prin noțiunea de „determinare selectivă”, compozitorul se situează intenționat în zona dintre *muzica determinată complet* (așa cum este în cea mai mare parte muzica clasică) și o *muzică complet nedeterminată* (așa cum este muzica aleatorică sau cum ar dori să fie muzica improvizată), categorii de muzică ce sunt considerate „situații speciale” extreme. Compozitorul este desigur conștient cât de relative sunt aceste granițe, deoarece nu există nicio muzică clasică în care să nu fie înglobat un anumit grad de libertate, după cum nu există nicio muzică ce se dorește a fi nedeterminată (de exemplu, chiar cea aleatorică) care, în pofida intențiilor compozitorilor sau a interpreților respectivi, să nu conțină anumite structuri obiectiv determinate.

„No improvised performance is totally without stylistic or compositional basis” [Paul Griffiths: *Improvisation*, §I: *Concepts and practices Oxford Music Online*, 15.10.2017].

[Nici-o execuție improvizată nu este cu totul lipsită de o bază stilistică sau compozițională].

Este deci o problemă de nuanțe și grade, și tocmai aceste nuanțe dorește Vlad să le controleze diferențiat.

General privită, această idee nu este desigur cu totul nouă. Deja Karlheinz Stockhausen în *Klavierstück XI* din 1956 încuraja interpretul în direcția unei „improvizatii limitate”.

„Der Spieler schaut absichtslos auf den Papierbogen und beginnt mit irgendeiner zuerst gesehenen Gruppe; diese spielt er mit beliebiger Geschwindigkeit (die klein gedruckten Noten immer ausgenommen), Grundlautstärke und Anschlagform, schaut absichtslos weiter zu irgendeiner der anderen Gruppen und spielt diese.”

[Interpretul privește fără o intenție anumită foaia respectivă și începe cu oricare dintre grupele văzute mai întâi; el o cântă într-un tempo, nuanță de bază și mod de atac oarecare (notele mici fiind întotdeauna excluse), mai departe, privește fără o intenție anumită o altă grupă oarecare și o cântă de asemenea.]

Iar John Cage făcea o deosebire între *Chance* și *Indeterminacy*, deci între *întâmplare* și *indefinit*. În *Mozaic* – ca de altfel și în *Musikalisches Würfelspiel/Joc de zaruri muzical*), idee la modă către sfârșitul secolului al XVIII-lea, una dintre cele mai cunoscute forme fiind tribuită lui Johann Philipp Kirnberger sau, în 1793, deci după moartea sa, lui Mozart – este vorba nu de *întâmplare*, ci de *indeterminare*, deci de o *alegere liberă între un anumit număr de posibilități*, definite însă în prealabil de compozitor. În același sens, în *Exotica* (1960), Mauricio Kagel va lăsa la alegerea interpreților deciziile privitoare la înălțimea sunetelor, în contextul unei ritmici și dinamici prestabilite, iar Bernd Alois Zimmermann va propune în 1963 în *Tempus loquendi* trei diferite partide la alegere, recomandând „...aus dem in den Stücken vorgegebenen Material eigene Versionen zu improvisieren“ [să se improvizeze o versiune proprie din fragmentele de material prevăzute].

Procedeele execuției simultane a unei muzici și a unei versiuni a ei pre-înregistrate pe bandă de magnetofon a fost folosit în 1965-66 de către Stockhausen în *Solo für Melodieinstrument und Rückkopplung*, în România ideea fiind cunoscută între altele din lucrarea lui Liviu Glodeanu, *Melopee* pentru Trio și bandă de magnetofon op. 26 (1971).

Prin utilizarea acestor idei într-o concepție proprie, solid motivată, Uliu Vlad se situează deci indiscutabil între primele rânduri ale avangardei acelei perioade.

El folosește notația clasică alături de cea proporțională și de cea grafică, o notație cu diferite grade de nedeterminare, sau o notație care conține intenționat mai multe evenimente decât ar putea să cânte interpretul, obligându-l astfel indirect la o alegere. Consecvent concepției sale, el dorește să controleze timbrul instrumentelor prin opt trepte (numite „categorii sonice”) definite de el, între *determinare* și *complexitate* [Vlad 2005:74]: de la un sunet „normal”, deci *determinat*, până la un grad maxim de nedeterminare, deci până la un sunet complex, cu o culoare timbrală deosebită, în înțelesul acordat de el, *nedeterminabil*. Întregul ansamblu este condus prin câteva „casete improvizatorice selectiv determinate”, de tipul A până la G [Vlad 2005:78-88], care se caracterizează prin diferite

combinații între parametri determinați aleși selectiv. Acești parametri, flexibil concepuți, pot fi încă variați în timpul execuției, ceea ce semnifică faptul că interpretii sunt de fapt foarte liberi în alegerea lor; în consecință, nu vor putea exista nici două execuții identice și nici nu se poate prevedea cum vor suna ele.

II.3.29. Caseta selectiv determinată de tip C (Pian).

The image shows a musical score for piano, labeled 'C'. It consists of two staves, treble and bass clef. The score is highly complex, featuring numerous musical notations such as dynamics (e.g., *3b*, *4*, *5*), articulation (e.g., *1*, *2*, *3*), and performance instructions (e.g., *3b*, *4*, *5*). There are also various symbols and markings throughout the score, including a large 'C' at the beginning and a small '8' in a box at the end of each staff. The notation is dense and intricate, suggesting a highly technical and expressive piece.

Sunt descrise numeroase proceduri de control asupra libertății interpretative și sunt propuse un număr corespunzător de semne grafice. Mă voi concentra în cele ce urmează asupra unui singur aspect: *definirea categoriilor sintactice muzicale privite din perspectiva determinării selective* [Vlad 2005:176-300]. Ulpui Vlad înțelege prin „categorii sintactice muzicale” caractere sau componente ale unei structuri muzicale cum ar fi *ritmul, monodia, omofonia, polifonia, eterofonia, dinamica, agogica și dimensiunea spațială*. Cu toate că cel puțin unele dintre aceste opt componente (în ciclul *Dincolo de vise* erau doar cinci) nu pot exista separat iar altele se suprapun, el le consideră în mod deliberat izolat, pentru a lăsa deschisă posibilitatea de a alocă uneia sau alteia dintre ele un grad diferit de determinare. Prin aceasta devine și mai clar ce înțelege el prin „determinare selectivă” și cum intenționează el să dispună

de această noțiune: compozitorul poate permite interpretului diferite grade de libertate, de la o *libertate limitată la o componentă anumită* (fie ea ritmul, înălțimea sunetului sau agogica), până la o *libertate totală*, care ar implica toți cei opt parametri prevăzuți de el. Chiar și în acest context sunt prescrise încă diferite *nuanțe de libertate* (respectiv, grade de indeterminare): poate fi vorba de o *indeterminare minimală*, *medie* sau *maximală*, la rândul lor, acestea putând fi privite și ca „grade de determinare negativă” – logic, dacă vom considera *determinarea* ca inversul *indeterminării*.

Descrierea adăugată în cartea pe care o analizăm conține – din dorința de a oferi o imagine completă – toate combinațiile posibile între acești parametri (cei separați sau cei existenți în combinații de până la trei elemente sunt analizați detaliat), chiar dacă unele combinații par inutile sau lipsite de sens: deoarece se pot concepe parametri cum ar fi *dinamica* doar în contextul unei structuri muzicale, care conține și alți parametri. Iar unele combinații – de exemplu între *monodie* și *omofonie* sau *polifonie* sau *eterofonie* evident nu pot exista: o componentă o exclude pe cealaltă. Dar este vorba de explorarea exhaustivă a domeniului. Prevăzute sunt de asemenea, *diferite combinații cu aceiași parametri*, caz în care *ordinea* lor definește *prioritatea* lor, de exemplu: în combinația ritm+monodie, ritmul este mai important (iar monodia poate fi de exemplu, *recto-tono*), dar în combinația monodie+ritm, monodia este elementul principal (ritmul fiind subordonat ei, de exemplu, folosind o singură durată).

De fapt, muzica lui Ulpiu Vlad nu este o muzică obișnuită, „normală”, ci un fel de *schită liberă*, în care se încearcă să se controleze și valorifice jocul cu posibilitățile și capacitățile interpreților de a genera spontan anumite sonorități. Aceasta înseamnă însă că ea nu poate fi executată corespunzător decât de către interpreți experimentați, care știu să profite creator de libertatea parțială care li se oferă. Faptul că o execuție reușită a

unei asemenea muzici implică practic și o colaborare între compozitor și interpreți ar putea de asemenea aparține specificității ei. De aceea a fost întâlnirea lui Ulpiu Vlad cu *Partita radicale* providențială pentru ambele părți. El le-a oferit interpreților exact ceea ce își doreau ei: nu o compoziție terminată ci doar o schiță, care poate fi interpretată liber, „compoziția” fiind astfel re-creată de fiecare dată din nou altfel, favorizând de fiecare dată emoția explorării unui teren muzical doar parțial cunoscut – și i-a ajutat apoi efectiv să înțeleagă și redea concepția sa.

Partiturile celor trei piese din ciclul *Poetica viselor* conțin la început – cum procedează frecvent Ulpiu Vlad – o descriere, de data asta de nu mai puțin de 30 de pagini, a numeroaselor semne de notație, apoi o înfățișare relativ clasică a plasării în timp a evenimentelor muzicale: câte două măsuri de 4/4 pentru fiecare rând, cu marcarea fiecărui timp, toate acestea conțin însă doar orientativ; deci, din nou, nu este nimic definitiv nici aici. A urmări această muzică după partitură este dificil, deoarece execuția *live* se contopește integral cu muzica de pe banda de magnetofon (la rândul ei, o înregistrare prelucrată a unei execuții *live* anterioare) – un efect care este dorit de compozitor. O partitură a muzicii înregistrate nu există, aceasta este produsă cu așa numitul „Generator de lucrări improvizatorice”.

„Generatorul de lucrări improvizatorice” amintit mai sus constă din mai multe ample tabele, care oferă figuri improvizatorice grafice și liste cu ordinea și durata lor recomandate. Astfel au fost generate cele trei piese ale ciclului *Poetica viselor* (NB un fragment din prima piesă a fost audiat la simpozionul de la Delmenhorst ca introducere la această comunicare și a trezit mult interes, ca, de altfel, și piesele compozitorului audiate ulterior) și de asemeni cadențele, care sunt introduse în celelalte piese ale ciclului. Revine dirijorului să indice anumite intrări sau sincronizări într-o muzică cu totul particulară, bazată pe o sonoritate oscilantă, nedefinită, fără contururi clare, poate cu un discret caracter impresionist. Într-

adevăr, Vlad acordă o mare importanță culorii instrumentale, permanent de mare interes. Nivelul diastematic întrebunțează liber cele 12 sunete în diferite grupări quasi-modale, iar forma, prevăzută doar schematic, constă din simpla înșiruire a unor acțiuni muzicale. Nu trebuie trecut cu vederea faptul că, la fel ca în cazul ciclului *Mozaic*, lucrul detaliat cu interpreții are și aici un țel practic: Vlad recunoaște că nu poate stăpâni toate rafinamentele tehnice sau cele mai noi efecte sonore și înțelege să folosească și valorifice capacitățile fiecărui instrumentist, și anume, benevol și creativ, fără a-l forța într-o direcție eventual nedorită de el. De asemeni văzut pragmatic: folosirea unei pre-înregistrări pe bandă de magnetofon simultan cu execuția *live* poate înlocui cu succes o formație mai mare sau instrumente care lipsesc dintr-un motiv sau altul.

„POETICA VISELOR”
Trei piese pentru soliști și ansamblu instrumental
înregistrat pe bandă magnetică

„THE POETRY OF DREAMS”
Three pieces for soloists and instrumental
ensemble recorded on tape

Ulpia Vlad

The score is handwritten and consists of three systems, each for a different piece. Each system includes a melodic line for Saxophone (Sax.) and Trumpet (Trb.) and a rhythmic line for Violin (Vlc.).

- System 1:**
 - Sax., Trb.:** Labeled 'B.M.' and '1a'. Includes a diagram of a triangle with a circle inside, and a staff with notes and rests.
 - Vlc.:** Labeled '1b'. Includes a staff with notes and rests.
 - Annotations:** 'pp molto espressivo', 'Con sord. tutta tonda', 'pp molto espressivo, inventivo'.
- System 2:**
 - Sax., Trb.:** Labeled 'B.M.' and 'Sax., Trb.'. Includes a staff with notes and rests.
 - Vlc.:** Labeled 'Vlc.'. Includes a staff with notes and rests.
 - Annotations:** 'Con sord. Sul pont.', 'pp molto espressivo, inventivo', 'cresc. poco a poco'.
- System 3:**
 - Sax., Trb.:** Labeled 'B.M.' and 'Sax., Trb.'. Includes a staff with notes and rests.
 - Vlc.:** Labeled 'Vlc.'. Includes a staff with notes and rests.
 - Annotations:** 'Con sord.', 'pp molto espressivo, inventivo', 'cresc. poco a poco'.

4. Ce înseamnă a improviza? Concluzii

Dar mai este încă posibil să numim o asemenea schiță pentru improvizație – o compoziție? Și cum privește Uliu Vlad relația între compoziție și improvizație, relație privită în general, în afara problematicii execuției muzicii sale? Cu asemenea întrebări abordăm un domeniu care este stăpânit de multe prejudecăți. Este vorba aici doar de a atinge câteva puncte, care privesc în mod direct tema acestei comunicări.

În mod uzual, se consideră că există o opoziție de principiu între noțiunile de *compus*, *scris* și *determinat* pe de o parte, respectiv *improvisat*, *nescris* și *nedeterminat* pe de alta. De multe ori acest fapt poate fi apreciat ca adevărat, dar în niciun caz nu întotdeauna. În ceea ce privește înțelegerea unei improvizații ca „o execuție spontană” a unei muzici fără partitură și deci notație: aceasta a fost timp de secole în Europa o temă importantă, dar privită ca un fel de situație cu totul excepțională, rezervată unor genuri sau zone speciale („cadențe”) ale unei compoziții; în *muzica tradițională* însă, ea a fost dintotdeauna forma principală de existență. Deoarece această muzică tradițională (de ex. balcanică, norvegiană, africană, românească – denumirile variază după regiune, punct de vedere, context, limbă, definind însă uneori și realități diferite: muzică populară, folclor, Volkskunde, volkstümliche Musik, Folkmusik, populäre Musik, musique populaire, musique folklorique, folklore, folk music etc.) nu cunoaște în mod normal nici partituri, nici teoretizări, ea există exclusiv *sub forma mai multor variante*, a căror „model” poate fi sau nu apoi definit. Ea poate fi transcrisă, analizată și teoretizată de etnomuzicologi, și astfel fixată; prin aceasta nu își pierde însă caracterul ei esențial, iar anumite transcrieri sinoptice (vezi mai jos un fragment din transcrierea sinoptică a unei doine românești), concepute special pentru ea de către etnomuzicologi, încearcă tocmai să înfățișeze această calitate a ei: flexibilitatea și caracterul schimbător, variabil al structurilor ei. Iar Uliu Vlad a indicat repetat muzica tradițională ca o sursă importantă a concepției sale despre muzică.

spatele” delimitării convenționale *compus/improvizat* nu există și alte deosebiri, mai importante, și anume, deosebiri la nivelul structurii muzicale însăși.

Este într-adevăr muzica scrisă, deci compusă, întotdeauna *previzibilă* și cealaltă muzică, improvizată, nescrisă – întotdeauna *imprevizibilă*? Dar ce înseamnă de fapt *previzibil* – și *pentru cine* este ceva previzibil? Conține muzica scrisă a lui Schubert (caz special: *Moments musicaux*), Chopin (caz special: *Impromptus*) sau Webern în mod necesar „mai puține surprize” decât muzica notată vag a lui Earle Brown, Morton Feldman, John Cage, Vinko Globokar? Deoarece notația este oricum doar o imagine fixată a unei muzici, dar nu „muzica în sine” (muzica *nu este partitura!*), iar o înregistrare a ei este doar *un moment determinat al existenței ei* și, din nou, nu „muzica în sine”, care poate consta dintr-o infinitate de asemenea *momente determinate ale existenței ei*. Nu ar trebui confundate deci determinarea sau indeterminarea *forme* de existență a unei muzici (ca partitură, ca înregistrare sau ca execuție „spontană”) cu determinarea sau indeterminarea *muzicii în sine* (a structurii muzicale).

Lăsând la o parte considerațiile speculative, cum se poate vorbi însă despre o muzică fără a avea în vedere cel puțin una din formele ei de existență concretă? Desigur că nu este posibil, dar aceasta nu înseamnă să trecem cu vederea ce anume deosebește între ele aceste forme de existență *la nivelul structurii muzicale*, deci la un nivel esențial.

Chiar dacă astăzi se acceptă definitiv faptul că între o muzică improvizată și una compusă nu există granițe rigide, este posibil ca un răspuns convingător la aceste probleme să necesite punctul de vedere al unui etnomuzicolog, deoarece acesta înțelege să considere ca muzică, *masa variantelor unei melodii* ca pe o realitate oferită de interpreți care nu cunosc nici partituri, nici teoretizări: și totuși, această muzică, în pofida modului ei de existență nefixat, „improvizat”, este pentru un

specialist, în cadrul variabilității și flexibilității ei, în mod normal, în mare parte *previzibilă*. Pentru că *gradul de imprevizibilitate al unei muzici* (așa numitul „index improvizatoric” al structurii ei muzicale) depinde relativ puțin de *modul ei de existență*. Această observație devine și mai evidentă dacă vom considera faptul că o muzică modernă *compusă* în cele mai mici detalii *poate simula perfect o improvizație*, precum și invers, o muzică declarată *improvizatorică* se poate baza consecvent pe *structuri bine definite, previzibile* [Kaden 1982; Georgescu 1995].

Din acest punct de vedere, noțiunile de *determinat* și *indeterminat* se referă în primul rând la *evoluția informației muzicale* și doar în al doilea rând la *modul ei de execuție*. Etnomuzicologul Christian Kaden consideră improvizația instrumentală ca *un proces stochastic*.

Sunt considerate *stochastice* acele evenimente sau rezultate ale unui proces în cadrul cărora o repetiție a unei proceduri apare doar ocazional și acest fapt nu se poate prevedea în detaliu. Stochastica (de la $\sigma\chi\alpha\sigma\tau\iota\kappa\eta\ \tau\acute{\epsilon}\chi\nu\eta$ /*stochastikē technē* în vechea greaca, sau *ars conjectandi*, deci „arta prevederii” sau „arta de a ghici” în latină) este un domeniu al matematicii și cuprinde ca noțiuni conexe domeniile *teoriei probabilității* și al *statisticii*.

În acest sens ar semnifica *indeterminat* – indiferent dacă el este produs „spontan” sau prezentat în scris, deci „gândit în prealabil” – *entropia* („măsura dezordinii”, deci ceva *imprevizibil*) în opoziție cu *redundanța* („contrariul noului”, ceva cunoscut, deci ceva *previzibil*). Aceasta ar însemna că acele reguli, sisteme stabilite aparent, respectiv „gramatica” valabilă într-un moment dat (care reprezintă *informația redundantă*), sunt înlocuite de elemente haotice sau de noi reguli, încă necunoscute (care reprezintă *informația entropică*).

Noțiunea de „improvizație” ar avea deci două accepțiuni diferite, de obicei confundate: ea se poate referi fie la *felul de existență al muzicii*, fie la *o anumită*

calitate a structurii ei muzicale. Într-o carte despre improvizația în muzica de joc românească am numit aceste accepțiuni *improvizație virtuală*, respectiv *improvizație reală*. Este evident că astfel nu sunt descrise două fapte diferite, ci adesea doar două perspective asupra unuia și aceluiași obiect [Georgescu 1995:61, 65-74]. Pentru o anumită muzică este de obicei relevant unul sau altul dintre aceste puncte de vedere: de exemplu, referitor la o *Fantezie* de Mozart, o muzică *notată în detaliu dar conținând „surprize”* (expunerea unor noi structuri muzicale sau detalii, necunoscute în context), se poate vorbi despre o *improvizație reală*, „conținută” în structura muzicală însăși, iar referitor la o *colindă executată fără partitură, deci „spontan”*, despre o *improvizație virtuală*, deoarece structura ei muzicală se bazează pe repetiția unor strofe, deci a unui material bine-cunoscut după prima sa expoziție.

În încheiere, revenim la Ulpiu Vlad: din acest punct de vedere, noțiunea sa de „determinare selectivă” reprezintă o încercare originală, rafinată, de „a se juca sistematic cu informația muzicală”, deci cu gradul de redundanță, respectiv entropie al unei muzici, în cadrul unei improvizații controlate în diferite moduri. Compozițiile sale semnifică în egală măsură o *improvizație reală*, care constă practic dintr-o înlănțuire imprevizibilă a unor evenimente astfel concepute, prescise ca atare de compozitor, cât și o *improvizație virtuală*, în măsura în care aceste evenimente sunt apoi alese, executate „spontan”, deci din nou imprevizibil, dar de către interpreți. După cum am văzut, această imprevizibilitate nu poate exista la Ulpiu Vlad decât parțial și variabil (deoarece pentru un „inițiat” în domeniu, multe elemente vor fi totuși previzibile), ceea ce nu atinge cu nimic aspectul dual al fenomenului improvizației, ci îi adaugă un factor de control componistic: lucrările sale nu sunt nici exclusiv compoziții, dar nici exclusiv „improvizații”. Una dintre cele mai surprinzătoare concluzii: în pofida modernității lor, modul flexibil de a gândi muzical ca și „modul de funcționare” a muzicii lui Ulpiu Vlad (sub forma unor variante) sunt, la un nivel intim, mult

mai aproape decât s-ar putea crede de o muzică tradițională folclorică.

Ulpriu Vlad nu are nicio pretenție de a fi inventat el ideea controlului parțial asupra improvizației (cu toate că în forma conștientă și radicală în care o face el cu greu se pot găsi exemple similare) sau de a expune în cartea sa o teorie coerentă, general valabilă (cu toate că multe dintre ideile expuse pot inspira pe orice compozitor), ci doar aceea de a descrie felul său de a gândi muzica, respectiv, metoda de compoziție concretă folosită de el însuși. El este de asemeni conștient de granițele acestei metode, declarând: „Nu cred că muzica creată spontan poate concura cu marea muzică, elaborată sub aspecte multiple”. Deci Ulpriu Vlad consideră el însuși demersul său ca un nou experiment, cu toate avantajele și dezavantajele sale, un experiment care semnifică însă pentru el „muzica vie” și căruia el îi dedică întreaga sa forță creatoare. Iar expunerea amănunțită în cartea sa a metodei sale de compoziție prilejuită astfel reprezintă o mărturisire în detaliu de mare valoare a felului de a gândi muzica ale uneia dintre cele mai originale și interesante personalități ale muzicii contemporane nu numai românești.

Bibliografie selectivă:

Beimel, Thomas, *Programm zum Konzert am 17-18.09.2010 in Wuppertal*

Boulez, Pierre, *Alea*. Paris 1958

Cosma, Lazar-Octavian, *Universul muzicii românești*. București 1995

Ferland, Ernst Thomas, *Improvisation*. In: MGG Kassel 1958, p. 1094-1135

Georgescu, Dan Corneliu, *Portrete de tineri compozitori. Ulpui Vlad*. In: *Muzica* nr. 12/1980, p. 10-16

Georgescu, Dan Corneliu, *Improvisation in der traditionellen rumänischen Tanzmusik*. Beiträge zur Ethnomusikologie Bd. 31. Eisenach 1995

Griffiths, Paul, *Improvisation, §1: Concepts and practices*. *Oxford Music Online*, 15.10.2017

Kaden, Christian, *Instrumentale Improvisation als stochastischer Prozeß*. In: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis VII*. Stockholm 1982, p. 108-115

Popovici, Fred. *Introducere la un studiu al operei muzicale deschise: Mozaic de Ulpui Vlad*, în: *Muzica*, Bucureşti, nr.6, 1984

Rastädter, Vincent, *Die Doina. Eine Einführung in den lyrischen Gesang Rumäniens*. BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität, Oldenburg 2015

Sandu-Dediu, Valentina. *Ulpui Vlad - a Composer Portrait II*, în: *Muzica*, Bucureşti, nr.4, 1993, versiune engleză Maria Sabina Draga Sandu-Dediu, Valentina, *Rumänische Musik nach 1944*. Saarbrücken 2006

Sârbu, Camelia-Anca. *O clasă de compoziție: „Mozaic” de Ulpui Vlad*, în: *Muzica*, Bucureşti, nr.4, 2003

Vieru, Anatol, *Cartea modurilor/The book of Modes*. Bucureşti, Editura Muzicală, 1980 Vol. I. 1993: Vol. I-II (versiune engleză)

Context muzical internațional (perioada 1960-65)

1960 și cu puțin timp înainte:		
Karlheinz Stockhausen:	1956	<i>Klavierstück XI</i>
Pierre Boulez:	1957–1962	<i>Pli selon pli, portrait de Mallarmé</i> (rev. 1989) pour soprán et orchestre
Edgar Varèse:	1958	<i>Poème électronique</i>
Olivier Messiaen:	1959–1960	<i>Chronochromie</i> pour orchestre
Dieter Schnebel:	1959–1965	<i>Glossolalie 61</i> für einen Sprecher und Instrumentalisten
Giacinto Scelsi:	1960	<i>Aion, quattro episodi di una giornata di Brahma</i> , per sei percussionisti, timpanista e orchestra
Morton Feldman:	1960	<i>Durations 1-5</i> for chamber ensemble
1961:		
György Ligeti:		<i>Athmosphères</i> für Orchester
Krzysztof Penderecki:	1961–1962	<i>Fluorescences</i> für Orchester
Earle Brown:	1961–1962	<i>Available Forms I-II</i> for chamber orchestra
Luigi Nono:		<i>Intolleranza – Azione scenica</i>
Dimitri Șostacovici:	1961–1962	<i>Simfonia a XII-a și XIII-a</i>
Mauricio Kagel:		<i>Heterophonie</i> für außereuropäische Instrumente
Benjamin Britten:		<i>War Requiem</i> op. 66 for soprano, tenor and baritone soloists, chorus, boys' choir, organ, and two orchestras
1962:		
Karlheinz Stockhausen:		<i>Momente</i> für Soprano solo, vier Chöre und 13 Instrumentalisten
György Ligeti:		<i>Volumina</i> für Orgel
John Cage:		<i>0'00" (4'33" No. 2)</i>
Tiberiu Olah		<i>Coloana infinită</i> pentru orchestră
Anatol Vieru		<i>Concert</i> pentru violoncel și orchestră
1963:		
Igor Strawinski:		<i>Die Sintflut</i> musical play for CBS Television
Olivier Messiaen:		<i>Couleurs de la cité céleste</i> pour piano, instruments à vent et percussion
Iannis Xenakis:		<i>Eonta</i> pour piano et cinque instruments à vent
Aurel Stroe:		<i>Arcade</i> pentru orchestră cu orgă
Ștefan Niculescu		<i>Sinfonie</i> pentru 15 soliști
Aurel Stroe:	1963-65	<i>Musique de concert</i> pentru pian, aămuri și percuție
1964:		
Karlheinz Stockhausen:		<i>Mikrophonie I</i> für Tamtam und Live-Elektronik
Christian Wolff:		<i>For 1, 2 People; For 3 People</i>
Morton Feldman:		<i>The King of Denmark</i> for percussion
Terry Riley:		<i>In C</i> for ensemble
La Monte Young:		<i>The Well-Tuned Piano</i>
1965 și puțin timp după aceea:		
Bernd Alois Zimmermann:	1965	<i>Die Soldaten – Oper</i>
Tiberiu Olah	1965	<i>Poarta sărutului</i> pentru orchestră
Karlheinz Stockhausen	1965–66	<i>Solo</i> für Melodieinstrument mit Rückkopplung
Bernd Alois Zimmermann:	1966	<i>Musique pour les soupers du Roi Ubu – Ballet noir</i>
Anatol Vieru	1966	<i>Trepte ale tacerii</i> pentru cvartet și un percuționist
Myriam Marbe	1966	<i>Sonata</i> pentru două viole
Karlheinz Stockhausen	1966–67/69	<i>Hymnen – elektronische Musik</i>
György Ligeti:	1967	<i>Lontano</i> für großes Orchester
Steve Reich:	1967	<i>Piano Phase</i> for two pianos
Karlheinz Stockhausen:	1968	<i>Stimmung</i> für 6 Sänger <i>Aus den Sieben Tagen, 15 Textkompositionen</i> für variable Besetzung
Luciano Berio:	1968	<i>Sinfonia</i>
Aurel Stroe	1968	<i>Laudes I</i> pentru 28 instrumente de coarde

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

The controled game with the freedom of improvisation: Ulpiu Vlad and the "selective determination"

This study is an homage to the composer Ulpiu Vlad as he reached the age of 75 years old, and it is conceived around the analysis of some of the composer's key moments in his constant concern for the idea of improvisation and about his cooperation with performers that share the same direction: starting with his cycle *Mozaic* (1974-78) to the intense cooperation with „Partita radicale” ensemble lead by Thomas Beimel, to composing cycles like *Poetica viselor* (2003) and *Dincolo de vise* (2006). This evolution is revealed in the frame of the contemporary social, political and cultural frame. The theoretical result of a certain way of thinking that proposes logical organizing into a domain not at all new, but viewed especially as a territory that can be explored only by intuition, is Ulpiu Vlad's book called *Determinări selective în „Poetica viselor”* (*Selective determinations in Dreams poetic*) (2005, Ed. Muzicală of UCMR Bucharest). The author's perspective over the “selective determination” is an original, delicate initiative to direct the freedom given to performers during a controlled improvisation with various means. Although Ulpiu Vlad states that he only wishes to expose his musical thinking, a lot of the ideas presented in this book can easily be an inspiration for any other composer.

One of the conclusions of this study is the thematic extension using the on principle opposition between the ideas of composing, writing and precision on the one hand, and the improvisation, unwritten and undetermined on the other hand; as a natural consequence, it is suggested a double approach on improvisation, both as a process and as a result of one at a structural level, plans that are usually not distinct. In the second

situation, the concept of “determined” and “undetermined” refer especially to the evolution of the musical information and not to the way this music is performed, as we find concepts like entropy and redundancy absolutely necessary.

Ulpiu Vlad has evolved so much both as a thinker and as a composer, his contributions to both domains being almost unique. His music is equally real improvisation, that is actually an unforeseeable sequence of various musical events as they are offered by the composer, and also a virtual improvisation, in the way these events are afterwards selected, performed „spontaneously”, that is again hard to predict, by the performers. Despite its modern character, the flexible manner of conceiving this music and also its rules of „operation” (under the aspect of several possible versions) are, at an intimate level, much closer to a traditional folkloric music than one could believe.