

violonistul Marius Lăcraru, la violoncelista Anca Vartolomei, oboistul Dorin Gliga, de asemenea la Ion Nedelciu - clarinet, Șerban Novac - fagot, la pieruționistuul Sorin Rotaru, la pianista Rodica Dănceanu.

Este de observat, fiecare apariție publică a formației se dovedește a fi o adevărată ofrandă din care rețin, de această dată, Rubato-ul pentru oboi și percuție de Anatol Vieru și lucrarea „Dr.Kay Hong's Diamond Mountain”, pentru vioară și gonguri spectrale, de Horațiu Rădulescu, o încântătoare consonanță de rafinată sugestie poetic-muzicală. Momentul final al concertului a fost dedicat de întreaga formație, maestrului Aurel Stroe; „Humoresca” este o glumă scâpărătoare, un moment agrementat de un spirit acid tonifiant, de evenimente

Cum e firesc, nu am putut participa la toate momentele recente ediții SIMN; a fost una consistentă, variată, a fost o ediție care a arătat lumii muzicale valori românești semnificative; de azi dar și de ieri. A fost deschisă încă o fereastră spre marele univers al dinamicii actuale privind lumea muzicii pe care – nu cu îndreptățit temei – o numim a fi nouă.

Căci, nu poți să nu observi, aspectele noi, cu totul originale privind actul creației, se lasă a fi așteptate.

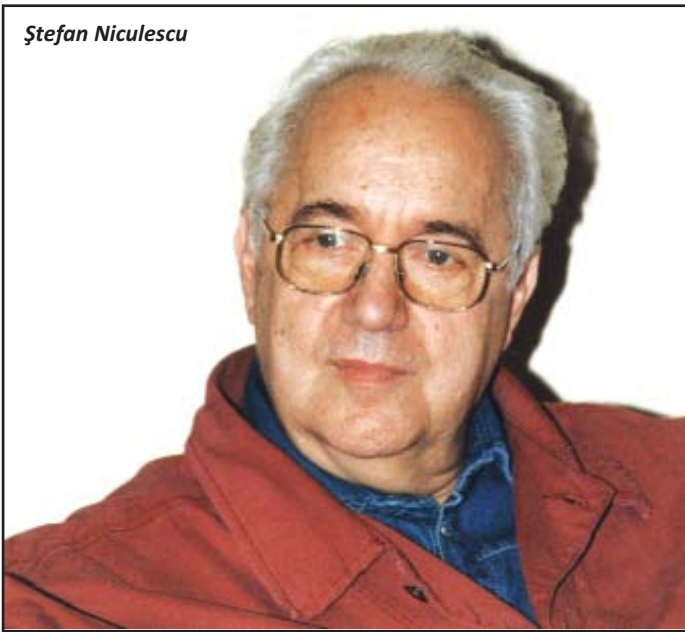
S-avem răbdare!

Dumitru AVAKIAN

Simfonicele SIMN 2016 – prilej pentru câteva glosări

Nu mă voi ascunde după deget, căci, ca orice glosator nemângâiat, altfel decât dubitativ nu mă simt în stare a începe: fiind din nou invitat să scriu câte ceva despre unele concerte din cadrul Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, m-am pomenit, iarăși, ca de fiecare dată când am mai primit asemenea invitații, surpat, erodat, subminat de aceeași inevitabilă sete de popas care în același timp simte nevoia să-și pună singur piedică, aceeași nepotolită dorință de retragere imparțială care se descoperă tot mai acut conștientă că, în proiectul ei de a face dreptate tuturor – adică atât operelor de artă, cât și experiențelor stârnite de contactul cu ele –, ar fi trebuit, în definitiv, să devină (sau mai degrabă să rămână) amuțire. S-a spus de atâtea ori, niciodată nefiind de prisos să se mai spună: prea puține din evenimentele care contează cu adevărat se lasă prinse în brodeala, vanitoasă și deopotrivă masochistă, a cuvintelor. Și, dintre toate cele ce se petrec pe lume datorită omului, parcă tocmai operele de artă sunt cele ce, în profilul lor ultim, se statornicesc cel mai departe de pronunțări și opinări, de poziționări și rostiri critice – iar asta tocmai în pofida faptului că, în domeniul părerilor competente abilitate (de către cine?) să împartă dreapta judecată estetică, productivitatea omului în calitatea lui de ființă cuvântătoare își atinge unele dintre cele mai prolixе și, mult prea adesea, găunoase culmi. Neîncetat privesc operele de artă din această modestă perspectivă a pasionaților cât de cât avizați, neîncetat le pândesc suspicios pe sub sprâncene, sau le iscodesc conștiincios, simandicos, gelos, iar operele de artă par să nu vrea altceva decât să-și confirme la fel de neîncetat locul privilegiat printre lucrurile cele mai stranii ale acestei lumi. Căci cum altfel să-mi explic impresia că în special prin nedesăvârșiri și detaliu accidental ele îngăduie o verbalizare adiacentă care să aibă pretenția unei oarecare substanțialități? De ce își manifestă ele „generozitatea” față de paznicii lor hermeneuți în special atunci când ratează, conferindu-le dubitativilor chelari de-abia astfel, prin vitalele și ironicele lor imperfecțiuni, o minimă legitimitate și pretenție de a surprinde măcar o seamă de impresii și sugestii constructive, dacă nu să fixeze niște esențe cât de cât relevante? Dar, mai ales, de ce atunci când sunt adevărate, adică izvorâte din necesitate, deci neînlocuibile, nealterabile, inalienabile, operele de artă

Ștefan Niculescu



muzicale în parte cu sens ironic, în parte șfichiuitoare, aspecte ce arareori au intrat în panoplia autorului. Pagini datorate compozitorilor Dan Voiculescu, Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Ghenadie Ciobanu... au îmbogățit imaginea unui concert-eveniment.

Am apreciat, nu pentru prima oară, implicarea Institutului Balassi în contextul vieții noastre muzicale; căci grație Institutului maghiar de cultură din București a fost posibilă susținerea, în Festivalul SIMN, a unui inedit recital pentru două viole, moment datorat unor muzicieni dăruieți actului artistic, cum sunt Christian Naș originar din Cluj și Antal Sandor din Miercurea Ciuc; amândoi desfășoară actualmente o extinsă activitate muzicală în plan european, în domeniul solistic, al muzicii de cameră, de ansamblu. De la György Ligety – „Baladă și Joc”, lucrare scisă cu o jumătate de secol în urmă, la „Muguri și Flori” de Nicolae Teodoreanu, filonul muzicii tradiționale continuă, evident cu altă încărcătură în planul tensiunii interioare a muzicii, de la pitorescul descriptiv la introspecția angajantă. Dar lucrarea cea mai consistentă a momentului a fost, indiscutabil, Sonata pentru două viole de Miriam Marbe, autor de puternică expresie, artistul care a avut un veritabil cult al acestui nobil instrument; i-a revelat posibilitățile privind natura gravă a comunicării, extensia largă a mijloacelor, lăsând de-o parte virtuozitatea de tip violonistic.

dezavuează ca înscrisă pe o inevitabilă orbită recesivă orice pertinentă care se ambiționează să-și graviteze tâlcurile cât mai aproape?

Devin tot mai convins: operele de artă valoroase invită la un tip de trăire după a cărei imediată consumare nu simțim nici cea mai mică nevoie, satisfacție și, în cazurile supreme, nici capacitate de a emite vreo părere, căci știm prea bine că, în acest caz, dezlegările vorbelor nu pot fi mai mult decât doctă corvoadă sau plăcere vinovată. Devin tot mai convins: interpretărilor, decriptărilor, lămuririlor, entuziasmelor, rectificărilor, popularizărilor nu trebuie să le fie recunoscut dreptul la exprimare decât dacă au grijă să se desfășoare permanent sub tutela principiului de întoarcere regulată la literalitatea operei de artă. Devin tot mai convins, din acest ambiguu punct de vedere, că orice glosator nemângâiat este condamnat să rămână întemnițat în limbul irelevanței nocive dacă privirile nu-i rămân ațintite înspre blazonul glosatorilor de bună-credință de pretutindeni și dintotdeauna: exegezele trec, trăirea literalității rămâne. Opera de artă adevărată, cea apărută dintr-o necesitate interioară absolută, de aceea se și cere creată, de aceea se și cere pogorâtă pe scara comentariului – pentru ca, spre deosebire de noi, ea să dureze.

Deviez cu grație, dar numai pentru a mă apropia astfel de o oarecare, măcar provizorie formulare a unuia dintre misterioasele criterii prin care m-am tot muncit să înțeleg de ce identificarea operelor de artă valoroase este în mod evident inevitabilă, chiar dacă mai mult sau mai puțin tardivă, și niciodată exprimabilă până la ultimele ei consecințe. După nedumeriri torturante, mi-am dat seama deodată că valoarea estetică are tocmai această proprietate fundamentală: nu suportă să fie căutată cu lumânarea, nici arătată cu degetul formulărilor explicite, nici inventariată în insectarul judecăților definitive. Identificarea ei e intempestivă și ireproșabilă, practic coincidentă cu trăirea în orizontul operei de artă valoroase. Căci, atunci când există, și atunci când are parte de un receptor cultivat, apt și, mai ales, dispus să uite de sine, să se autodepășească, să se angajeze complet în actul deschiderii spre realitatea ei integratoare, valoarea estetică invită într-un mod aproape instantaneu spre recunoașterea ei și spre aprofundarea operei de artă căreia îi conferă astfel viață. Vibrează atunci o mută, nevăzută, implacabilă îmbrățișare, un fel de coerență introspectivă care, revelându-se ca fiind mai mult decât simpla totalizare a unor părți componente, se transcende pe sine însăși, invitându-l pe spectator să procedeze asemenea. Creația artistică respectivă capătă atunci aceeași forță de impunere, aceeași blândă autoritate a oricărui fenomen despre care știi că stă în firescul lucrurilor, că nu poate și nici nu trebuie să fie altfel. Așa cum a ajuns să fie, opera de artă valoroasă dă impresia că în nicio porțiune a ei nu poate fi înlocuită, modificată sau

retractată, că, altfel spus, se desfășoară și dăinuie cu aceeași naturalețe și desfătătoare necesitate cu care apa curge, vântul bate, flacăra arde, iar pământul ține. A nu simți niciun moment că, la o adică, această scurtime sau această lungime ar fi putut să nu fie, ori că, dac-am fi fost în locul compozitorului, am fi fost întrucâtva în măsură să optăm, probabil aici, probabil acolo, pentru o soluție pe care am fi avut toată îndreptățirea să o considerăm mai bună; a nu ne fi îngăduit, în timpul trăirii operei de artă, să cădem pradă tentațiilor – inevitabile mai târziu – de a o pândi pedagogic, ori de a o suspiona moralist, ori de a o aplatiza anecdotic; a ne simți datori să amuțim, în pofida oricăror eventuale deosebiri de preferințe stilistice, și în pofida oricărei eventualități de a bănuși „mesaje” extraestetice distincte de ceea ce prețuim noi mai mult; a ne simți pe de-a-ntregul cucerțiți, fermecați și deopotrivă obligați să-i recunoaștem operei de artă solitudinea imperturbabilă – iată ce înseamnă să fim din primele clipe siguri că avem de-a face cu străfulgerarea irezistibilă a valorii estetice.

Dar, desigur, ar trebui să fie vorba, în principal, despre SIMN 2016, așa că mă grăbesc să răspund întrebării care, negreșit, a apărut deja în mintea cititorului: da, îndrăznesc să cred că, în cadrul concertelor simfonice



Orchestra Națională Radio

din festivalul acestui an, am avut două-trei prilejuri de a sesiza câteva apropieri asimptotice (nu pun la socoteală mereu majoritățile îndepărtări) de criteriul estetic destul de enigmatic și – sunt sigur – exigent în cel mai înalt grad pe care tocmai m-am ostenit să-l sugerez. De aceea, îmi voi asuma convingerea că nu mă hazardez, nici nu mă dovedesc de o indulgență sau intransigență părtinitoare dacă voi detașa pe un podium neechivoc cele două prime audiții românești prezentate în 27 mai, sub bagheta lui Gheorghe Costin, de către Orchestra Națională Radio. Am avut atunci ocazia să fiu mai întâi luat deoparte de către Doina Rotaru în ceea ce ea a imaginat, pentru clarinet și orchestră, ca „o meditație asupra fragilității”, dezvoltată dintr-o mai veche lucrare camerală purtând același titlu – *Fragile*. Într-adevăr, prin ce altceva dacă nu prin fragilitatea hipnotică, uneori blândă, alteori amenințătoare a muzicii scrise de o compozitoare la fel de fragilă și delicată în perindarea ei prin lume, prin cine

altcineva dacă nu prin Doina Rotaru să ni se redeschidă ochii asupra evidenței faptului că peste tot, atât în curgerea de umbre și lumini depănată pe fuiorul cosmic, cât și în biata noastră plămădă de corp și suflet, mereu aflată în bătaia „gândurilor triste, a râsetelor sarcastice, a emoțiilor puternice, a țipetelor îndurerate”, în tot și în toate zace profund grevată o aceeași stare de ființă, o aceeași stranie și transparentă fragilitate? Însă cu atât mai fermă trebuie să fie mâna creatorului, și cu atât mai consistent făurit, mai încăpător trebuie să fie alambicul creației artistice, cu cât este vizată tocmai distilarea unei astfel de viziuni, deopotrivă consolatoare și otrăvite, care conștientizează instabilitatea funciară a devenirii, asemănarea ei cu un miraj aflat mereu pe punctul de a se volatiliza sub suflul neantului. Iar Doina Rotaru a reușit, în nici un sfert de oră, să muzicalizeze gândul la



Doina Rotaru

fragilitatea universală cu acea implacabilă forță de persuasiune pe care am descris-o mai devreme ca fiind însăși valoarea estetică, adică motorul care animă opera de artă autentică. Este specificul experienței estetice în general de a fi rezultatul fericit al unei întâmpinări reciproce dintre obiectul estetic și cel ce îl contemplă. Dar este specificul operei de artă valoroase acela de a-l izbi pe spectator, a-l disloca, a-l soma să se dezbrace de obiceiurile propriului amplasament în lume, să reducă la tăcere zumzăitul latent al propriilor dorințe și idei, iar astfel să-și neutralizeze sinele sub forma unui sălaș cât mai purificat, destinat deschiderii depline înspre întâlnirea cu înțelegerea a ceva profund diferit de el însuși. Am simțit, în *Fragile II*, aceeași somare pe care orice operă de artă valoroasă o face înspre reamintirea faptului că spiritul uman aspiră să devină mai mult decât ceea ce s-a pomenit că este. Am întrezărit un fel de ritual cu miză personală, căci păreau să se contureze, printr-o succesiune de gesturi grave și onirice, să alterneze, să se spiraleze, să varieze continuu, de la clarinetul solist la orchestră, năluciri și trosnituri tectonice, lichiefieri și evaporări melopeice, ca aburind din arșița nisipurilor mișcătoare depuse straturi-straturi în tainițele subconștientului, iar apoi ca țâșnind la suprafață – fie ca gheizere, fie ca lacrimi,

obsesii, intarsii cicatrizate pe pielea sufletului, tatuaje transparente, menite să rămână de neșters, chiar și după dispariția completă a tuturor flamelor, a tuturor pasiunilor și deznădejdelor care și-au croit prin ele cale până în miezurile nevăzute. Am simțit, de fapt, și în această piesă ceea ce Doina Rotaru pare să caute să obțină prin întreaga ei muzică: încercarea de a ritualiza sonor un proces de *curățire*, de *purificare*, de *împăcare* între cele două infinituri – cel al infinitezimalelor introversiuni cu acela al năpăditoarelor împrejurimi. Mereu pare să fie vorba despre o nostalgie a paradisului pierdut, adâncită până devine coborârea de neocolit în infernul propriilor ascunzișuri și hăuri, coborâre la rândul ei adâncită într-atât, încât, de la un moment dat, catapeteasma se destramă, iar corzile întinse ale limitelor plesnesc, răsturnând coborârea în urcare, impunând, printr-o ataraxie tot mai suverană, coincidența dintre ceea ce e mai adânc și ceea ce cândva a fost resimțit ca înălțime ultimă. E un scenariu contemplativ pe care muzica Doinei Rotaru nu conține să-l adâncească, știind foarte bine că e un scenariu inepuizabil. Cu atât mai admirabilă poate fi considerată această muzică din perspectiva faptului că, deși noi, familiarizații, îi presimțim consecvența cu sine însăși, ne pomenim, totuși, de fiecare dată, încă o dată, subjuogați de poziunile ei binefăcătoare.

Am avut senzația că descopăr același scenariu cu miză personală, însă concretizat muzical prin mijloace foarte diferite de cele ale Doinei Rotaru, în lucrarea concertantă *Ipostaze I*, pentru pian și orchestră, în care Adrian Iorgulescu a revenit la rândul lui la un opus mai vechi, rescriindu-l și fără îndoială îmbunătățindu-l. Căci ceea ce în programul de sală compozitorul precizează că a reprezentat revizuirea de căpătâi a piesei – introducerea unui coral care a determinat o restructurare considerabilă în planul dramaturgiei muzicale și parțială în cel al orchestrației – eu unul am perceput ca fiind o ipostaziere foarte convingătoare a altui criteriu esențial în stabilirea valorii estetice. Mă gândesc din nou la acea cerință elementară pe care o așteptăm îndeplinită de către orice operă de artă pentru a-i acorda credit, anume capacitatea ei de a se exercita asupra noastră în așa fel încât procesele ei să ni se pară pe de-a-ntregul firești, necesare și inevitabile. Mă gândesc din nou la această seducție a inexorabilului pe care o practică opera de artă valoroasă, și îmi dau seama, prin *Ipostaze I*, că ea devine explicabilă și prin capacitatea creatorului de a echilibra coerența autarhică cu insurgența metaartistică. Altfel spus, nevoia oricărei opere artistice de coeziune autonomă, de plămădire a unei lumi proprii, se cere ajustată cu nevoia de transcendere a suficienței tautologice, de irumpere a unor fitiluri neașteptate care tocmai prin faptul că se păstrează în logica sistemică reușesc să potențeze și să innobileze condițiile de ansamblu, să le traseze, adică, orizontul unui dincolo și să le tragă într-acolo ca și cum de la bun început aceasta le-ar fi fost menirea – deplasarea asimptotică dincolo de propriile limite. Instituindu-l ca pe o copertă explicit tonală care, în pronunția solistică a pianului, deschide și deopotrivă închide, cu puterea elegiacă a unei peceți tombale, cavalcada ipostazelor prăsite, rostogolite,

încălecate, tranșate în contraste spectaculoase pe tot cuprinsul lucrării, Adrian Iorgulescu înzestrea coralul tocmai cu funcția elementului neașteptat, inexplicabil, menit să evidențieze, aidoma unei rămășițe de meteor prăbușit, cumpăna dintre logica limitelor pe care lucrarea și le-a impus și posibilitatea de a le transcende. De fapt, coralul și ipostazele se transcend și se potențează reciproc, căci, după formularea inițială a celui dintâi – singuratic, căutarea frenetică impusă de celelalte – legiune –, scormonirea cotloanelor, schimonosirea pitorească, tropotirea patetică a turmelor de ipostaze începe abrupt, cu o violență care, într-o primă fază, pare să exileze definitiv coralul într-un spațiu parentetic, într-un apendice bizar, astfel încât ascultătorul plonjează în fojgăiala ipostazelor cu un sentiment de perplexitate, neîncetând să nutrească speranța că, la un moment dat, tâlcul acelei emoționante prezențe tonale va fi cumva deslușit. Și, într-adevăr, treptat, pe sub toate salturile eliptice și încrucișările tangențiale, încep să strălumineze, la răstimpuri, ca fugitive diamante înecate în adâncurile unor ape cuprinse de hulă, intențiile unor gesturi simbolice care, în cele din urmă, când coralul revine să pună sigiliul, își recapătă și vechea încarnare tonală. Ni se oferă astfel, mai întâi, lectura unui epitaf misterios. Dar apoi piatra mormântului capătă dintr-odată o impecabilă transparență, îngăduindu-ne să contemplăm, cu dureroasă, fascinantă precizie, toată viermuiala și descompunerea, toată magma și saliva de vechi vise și decăzută humă, precum și treptata dezvelire a albului din oase, precum și resemnata rămânere a golului din orbite. Totul pe când, suprasolicitată, transparența sicriului cedează la tot mai dese răstimpuri, se scurtcircuitează, amestecând câte-un capăt de vers din enigmaticul epitaf cu cele ale dedesubturilor din țărână, suprapunând intermitent cerurile ierbii peste făptura tot mai puțin recognoscibilă care, în mormânt, a devenit sălaș al rădăcinilor. Totul până când proiectorul își anulează avântul infraroșu, înțepenind din nou la viziunea suprafețelor, fixându-se definitiv asupra sentinței ce rămâne să străjuiască nostalgică la orice răscruce funerară, ca o timidă speranță că, prin mormânt, nu neantul își va fi extins înghițirea, ci trăirea fără rest a transcendenței va fi devenit în sfârșit posibilă.

Dar vai! tocmai ce începusem prin a postula ineficiența la care rămâne condamnată ambiția de a traduce în cuvinte datele unei experiențe estetice, și iată-mă acum contrazicându-mă singur, lăbărțându-mă euforic pe hamacul metaforic. M-aș justifica luând în considerare faptul că Dan Dediu, în calitatea lui de director artistic al SIMN 2016, a propus ca festivalul să se coaguleze în acest an în jurul conceptului central de „limite... și dincolo de ele”. Astfel, atât jocul de transcendență dintre coralul tonal și ipostazele ne-tonale depănat în intensa lui piesă de către Adrian Iorgulescu, precum și evidenta năzuință a Doinei Rotaru de a palpa nevăzutul prin intermediul concreteții sonore, ambele m-au făcut să-mi dau seama despre o altă trăsătură distinctivă a unui text muzical convingător: anume aceea că, în plan componistic (și, în general, în plan artistic), limitele sunt adoptate, organizate și legiferate estetic tocmai pentru a face trimitere, în chiar timpul prezentării

lor discursive, la trecerea dincolo de ele. Căci, așa cum noi înșine ne pretindem a fi mult mai mult decât propriile noastre corpuri, mizând în permanență pe misterioasele moduri în care capacitățile noastre raționale, emoționale și imaginative par să transgreseze și deopotrivă să înnobileze mecanicile cârnii, la fel arta muzicală aspiră să planeze, prin intermediul sunetelor, dincolo de sunete, în spațiile deopotrivă infinitezimale și infinite dintre portative. Așa cum noi înșine insistăm asupra faptului că identitatea personală a fiecăruia, deși dependentă de corp, este totuși intangibilă și ireductibilă la acesta, la fel arta muzicală își are rădăcinile în materialitatea acustică, de care însă nu depinde în totalitate, căci o elaborează și prelucrează formal tocmai pentru a o proiecta pe un cer semantic. Între toate cele ale acestei lumi, operele de artă rămân să ne arate că un obiect poate deveni mai mult decât totalizarea părților sale materiale, că poate emana energie spirituală, nearuncându-și însă materialitatea peste bord din dorința imposibilă de a acosta la malul iluzoriu al „spiritului pur”, ci asumându-și, în cazul muzicii, dependența de vibrația corpurilor sonore și de efectele psihice și fiziologice pe care acestea le exercită



asupra propriilor noastre corpuri și minți, recunoscând, deci, că totul depinde de elementele materiale, însă numai cu scopul de a trece dincolo de ele. Dincolo de sunete, însă cu sunete cu tot; urcare a scării, însă cu trepte cu tot; parcurgere a traseului, însă rulare retrospectivă, pas cu pas, a potecii, treptată luare a ei în spinare, treptată transformare a ei în cochilie, până când, sub blânda-i apăsare, ajungem să fim noi înșine cale pentru ceva mult mai mare...

Dar, desigur, nu pot să brodez una-ntruna pe marginea capacității operelor de artă de a-și plasa propria materialitate în sânul atoatecuprinzător al nematerialului, fără să subliniez cum, în cazul muzicii, ascultătorul nu va putea ajunge să trăiască această capacitate cu aceeași forță cu care o trăiește în însăși condiția lui omenească dacă interpretul însuși nu se va dovedi la rândul lui capabil să folosească limitele materiale ca puncte de sprijin pe calea depășirii lor. Aici, de fapt, se fac și se desfac multe din mizele muzicii, în capacitatea interiorității interpretului de a-și asuma exterioritatea materială reprezentată de obiectele sonore, de a le transforma pe acestea în prelungiri ale voinței sale, în organe conexe, de a cuprinde

într-un același *legato* sonorul și muzicalizarea lui, concretul și abstractizarea lui, obiectul și spiritualizarea lui. Cu siguranță n-aș fi găsit nici dispoziția, nici motivele suficiente pentru a zăbovi asupra celor două opusuri simfonice amintite dacă clarinetistul Emil Vișenescu (solistul dedicat al primului) și pianistul Sorin Petrescu (solistul celuiilalt) nu și-ar fi pus în joc cele mai entuziaste rezerve de clarviziune și empatie interpretativă. M-a subjugat la amândoi aptitudinea de a interioriza și particulariza fiecare gest, ca și cum ar fi dorit nu numai să sonorizeze, ci și să materializeze, să sculpteze în timp sonor. A fost o evidentă pasiune calofilă care aproape că a iradiat și asupra Orchestrei Naționale Radio, deși ansamblul era deja vitalizat de către minuțiozitatea deopotrivă discretă și autoritară a dirijorului Gheorghe Costin. Pe de altă parte, parcă nu am simțit același grad de implicare în cazul pertinentei cuviincioase cu care Orchestra de Cameră Radio, dirijată de Cristian Oroșanu, a susținut celălalt concert simfonic, din 25 mai, dedicat



primelor audiții românești. Poate că neutralitatea interpreților (dar nu și a soliștilor) s-a datorat și faptului că unele din lucrările prezentate, deși au oferit inițial promisiunea unei coeziuni convingătoare, au trădat, totuși, pe parcurs, o oarecare tendință spre prolixitate. Astfel, am putut, până la un punct, să înțeleg și să gust intenția lui Ulpui Vlad de a contura, în concertul pentru vioară, violoncel și orchestră de coarde *Sonorități și anemone III*, un fel de travaliu sisific al înaintării înspre zarea esențializărilor lirice, pe care soliștii Diana Moș și Mircea Marian au știut să-l redea în toată tensionata și virtuoză lui dorință de expresivitate. La fel, am putut, până la un punct, să înțeleg și să gust versatilitatea stilistică bine-dispusă cu care, în ghidușul hibrid *SymConcertPhony* pentru trompetă și orchestră, Liviu Dănceanu a pus, după propriile-i cuvinte, „la foc mic, în cuptor bine încins”, „un fel de tocăniță din *solo* și *tutti*”, creionând astfel nenumărate opoziții timbrale spațializate în cadrul cărora virtuozitatea irascibilă a trompetei-soliste impresionează în cel mai înalt grad (Sergiu Cârstea a fost cu adevărat extraordinar). Totuși, am simțit că, de la un moment dat, în cazul ambelor lucrări, savoarea s-a pierdut pe drumul năpădit de reformulări tautologice, iar gândul s-a simțit tot mai des tentat să zboare departe. De

aceea, mai bine încheagată mi s-a părut meticulozitatea structurală – poate destul de aseptică, totuși – cu care Dan Buciu a construit, în *Cristiane*, jocul contrastant dintre, pe de o parte, tendința spre extindere hipnotizantă a unei pânze de curgeri melodice sinuoase și, pe de altă parte, inserțiile unor mecanisme ritmice agresive care destrămau, la răstimpuri, urzeala diafană a broderiilor eterofonice. Dar, dintre toate piesele acelei serii, cantata *Mysterium tremendum*, pentru soprană (Antonela Bârnat) și orchestră m-a convins cel mai mult, căci, în periculoasa ei încercare de a sugera în plan artistic înmărmurirea nedeslușită, imposibil de translatat, resimțită în toiu sentimentului numinos, Livia Teodorescu-Ciocănea a convins tocmai prin faptul că a dat dovadă nu numai de o deshămată inventivitate a îmbinărilor timbrale, ci și de o necesară sinceritate emoțională.

În cadrul SIMN 2016, au mai existat și alte două prilejuri de prezentare a unor prime audiții orchestrale. Mă refer la implicarea interpretativă cu adevărat entuziastă și entuziasmantă de care au dat dovadă, în evoluțiile lor din 23 și, respectiv, 29 mai, orchestra „Concerto” a Universității Naționale de Muzică din București, dirijată de Bogdan Vodă, și ansamblul „pAs cLassique”, dirijat de Mircea Pădurariu. Totuși, pasiunea dovedită de tinerii interpreți nu a fost, cel puțin în cazul meu, suficientă pentru a mă convinge și despre premierele prezentate. De aceea, deși m-am angajat să le



recenz, îmi voi permite totuși să nu mă refer la ele, căci, dacă aș face-o, m-aș simți obligat să scriu în mod critic ori pur și simplu neutru. Iar a scrie astfel devine pentru mine din ce în ce mai dificil și mai lipsit de utilitate. Asta pentru că sunt perfect conștient de vasta cantitate de muncă necesară doar pentru a pune pe hârtie o piesă muzicală, darămite pentru a o mai concepe, de solitudinea absolută pe care creația o implică îndeobște, și de faptul că autorul e, de cele mai multe ori, o persoană nu doar inteligentă, ci și cu sentimente – iar o cronică negativă sau pur și simplu lipsită de substanță rănește. Oricum, omiterea este ea însăși un act critic. Mă opresc deci, cu speranța că, pornind de la ceea ce mie însumi mi-a stârnit entuziasmul, am scris și divagat suficient de entuziasmant pentru ca cititorul să fie convins nu doar de inevitabila subiectivitate a punctului meu de vedere, dar și de buna mea credință.

Vlad VĂIDEAN