

Ziua I

Foarte rodnică s-a dovedit a fi chiar prima zi de colocvii sub titulatura **Forumul Internațional al Compozitorilor** – 9 septembrie 2017 – în care conferința **Ars Poetica** a situat în prim plan procesul componistic al unui opus concertant, respectiv al *Concertului pentru clarinet* aparținând lui **Magnus Lindberg** (opus comisionat în 2001-2002 de către Finnish Broadcasting Company, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Stockholm Concert Hall Foundation și Radio France). Gândită anume pentru clarinetistul Kari Kriikku, cu care, de altfel, compozitorul finlandez a și colaborat de-a lungul întregului proces de creație, partitura concertului a fost elaborată pe principiul echilibrului între anvergura posturii solistice (influențată de etalarea întregului spectru al posibilităților tehnice de care dispunea clarinetul ipostaziat de Kari Kriikku) și potențialul vandabil al acesteia. Pornind de la alegerea tonalității optime pentru solist (Si bemol), abordarea digitației, "cheia" utilizării cromatismelor, obținerea unei viteze sporite de execuție, a multifonicelor, glissando-ului (cel mai lung glissando din literatura muzicală scrisă până acum pentru clarinet), trilurilor, efectului sonor de "corn" etc., s-au simplificat, rezultatul obținut cu ajutorul acestui așa-zis "truc" componistic fiind un material cu o funcționalitate impecabilă la nivelul tuturor parametrilor, un model inspirațional pentru tinerii soliști. Structural, lucrarea este alcătuită din 24 segmente sonore grupate în 5 mișcări, harta armonică fiind definită clar de un pattern minimal, iar cadența virtual deschisă oricăror aporturi improvizatorice care pot colora performanța solistică *live*. Firesc, discursul compozitorului a fost augmentat cu scurte (poate chiar prea scurte, în opinia mea) exemplificări muzicale extrase din înregistrarea concertului său.

Conferința lui Magnus Lindberg a fost urmată de o masă rotundă moderată de Dan Dediu, care a tratat tema **Echilibru și exces în compoziție**, avându-i ca invitați pe **Iain Bell** (Marea Britanie), **George Balint** (România), **Zygmunt Krauze** (Polonia), **Dmitry Sitkovetsky** (Rusia/S.U.A.) și, evident, **Magnus Lindberg**, autori ai câtorva din lucrările programate în cadrul Festivalului spre a fi ascultate în studioul "Mihail Jora" al Societății Române de Radiodifuziune, în ciclul **MUZICA SECOLULUI AL XXI-LEA**.

A fi "echilibrat" într-un proiect componistic s-a tradus, în opinia lui George Balint, prin "a lăsa posibilitatea unui interval de proprie reflecție interpretativă și celorlanți co-participanți la Operă – instrumentistul și ascultătorul", în măsura în care virtuțile active ale lucrării reușesc să asigure premisa unei interpretări viabile (echilibrând balanța dintre redarea unui "simplu obiect de vitrină" sonoră și "deraparea în imitativ sau, chiar mai rău, în diletantism", din cauza "arealului mult prea larg de opționalitate"). Privind maniera în care se poate aborda fenomenul componistic, apreciatul pianist și compozitor Zygmunt Krauze a subliniat rolul predominant al intuiției și importanța investirii materialului elaborat cu o individualitate pregnantă, în timp ce Iain Bell a analizat ponderea implicării emoționale în finalizarea demersului artistic, demers pe care nu-l putem valoriza corespunzător dacă nu există un echilibru al stărilor, o întrepătrundere a atmosferei calme cu izbucnirile dramatice. Din punctul său de vedere, ceea ce primează în procesul componistic este crearea structurii de bază ("arhitectura este cheia"). Din postura de violonist-dirijor, Dmitry Sitkovetsky a adus în discuție importanța asimilării și redării structurii lucrării de către interpreți, căci șansa compoziției de a fi apreciată crește în

cazul unei alianțe strânse dintre creator și interpret. Considerând, la rândul său, procesul componistic ca un punct de plecare, o platformă ce urmează a fi dezvoltată, Magnus Lindberg a insistat ca, pe o perioadă cât mai îndelungată, interpreții să mențină contactul vizual cu partitura – ca icon grafic al realizării structurale. Și dacă, în opinia lui Dmitry Sitkovetsky, secolul XX a instaurat hegemonia performerilor, detronând treptat imaginea compozitorului-interpret care-și promova propria lucrare, Zygmunt Krauze a recomandat tinerilor creatori să învețe să mânuiască cel puțin un instrument, pentru a rămâne permanent în contact cu arta interpretativă. După același Zygmunt Krauze, de bază în procesul componistic rămâne ideea inițială, care poate – sau nu – să determine o continuitate, o dezvoltare proprie viitoarei piese. Încadrându-se în tipologia creatorilor care își permit să



Magnus Lindberg

foto: Loredana Baltazar

opereze corecturi pieselor sale chiar și după ce au fost audiate în public, Krauze a susținut acest mod de autoperfecționare, fiind de acord cu Magnus Lindberg în privința vizualizării intuitive a fiecărui proiect sub aspectul unei ascensiuni relaxate, în timp, dinspre conceptul inspirator (apt de a fi memorat, datorită presupuselor sale valențe cantabile), trecând prin multiple filtre estetice, către treptata sa finalizare.

Deosebit de densă ca implicare colocvială a celor cinci invitați în desfășurarea dezbaterilor, întâia masă rotundă a **Forumului** și-a demonstrat viabilitatea, reușind să incite interesul celor prezenți (fie fizic, în sala Auditorium a Universității Naționale de Muzică, fie ca spectatori on-line, pe pagina de Facebook a Festivalului), dornici de a analiza cât mai amănunțit mecanismul creator din sfera artei sunetelor și, de ce nu, a-i aplica principiile de bază în tentative componistice proprii.

Loredana BALTAZAR

Ziua II

Sir James MacMillan, protagonistul *Ars Poetica* a celei de a doua întâlniri din Forum, a propus ca temă *Experiența muzicii sacre: St. John Passion și St. Luke Passion. Provocarea de a scrie muzică pentru a fi cântată*.

Dintru început, James MacMillan a pus problema semnificațiilor termenului de *interpretare*, spunând că, de multe ori, ne gândim la interpretare sub aspectul ei tehnic: nivelul de performanță al interpreților, de exemplu. Vorbind despre tradiția britanică a grupurilor de interpreți amatori

(ansambluri instrumentale și mai ales coruri – este cazul pentru corurile britanice cele mai importante), a specificat că prin *amatori* se înțelege muzicieni fără studii superioare în domeniu, dar care practică muzica cu profesionalism și pasiune, fără a fi plătiți. Acești iubitori de muzică interpretează inclusiv muzică contemporană! Un alt sens, important pentru compozitor, este cel al ideii de *abordabil*, cu referire la puterea de a exprima și de a împărtăși experiențe și sentimente umane, părăsind insula de non-comunicare a compozitorului – ca stare de izolare la începutul secolului XX (din motive de înțeles, adaugă MacMillan), întrucât s-a produs acea ruptură în comunicarea dintre compozitori, interpreți și public, dar acum rămâne nevoia de a împărtăși valorile civilizației, istoriei și ale tradițiilor. „A fi interesat de tradiție nu e întotdeauna ceva nostalgic, reacționar și desuet”, spune acesta. Tradiția poate fi vie, cu un trecut, viitor, prezent: „Ca un râu care curge venind de undeva dar se păstrează proaspăt”.

O întrebare importantă pentru J.M. este de ce devin astăzi compozitorii din ce în ce mai interesați de muzica sacră – mulți dintre marii compozitori ai secolului XX erau profund religioși: Stravinsky, Schönberg (convertit la iudaism) – John Cage a văzut în el un *fellow mystic* (frate în misticism): 4'33" era numită inițial *Silent prayer*. Liniștea este încărcată, „însărcinată” cu posibilitatea sunetului; Olivier Messiaen – o figură centrală și revoluționară a modernității, era de asemenea profund religios, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Henryk Górecki, Arvo Pärt – într-o profundă căutare a unui *ceva mai mult* (decât banalitățile pe care regimurile totalitare le forțau asupra lor), de altfel, o seamă de compozitori britanici au compus pentru liturghie – Benjamin Britten, de exemplu -, văzând trecutul ca pe un dar ce poate fi revigorat în prezent.

inima modernității această căutare a spiritualității, cele două pot fi și sunt conectate. Scrie cu plăcere și muzică exclusiv instrumentală, dar deocamdată se întoarce mereu la „obsesia” muzicii sacre.

Au urmat întrebările celor prezenți, din care voi menționa câteva: *Cum explică prezența compozitorilor atei care compun pe un text biblic?* Cunoaște compozitori care sunt atrași de această zonă (de exemplu Peter Maxwell Davies, care i-a fost mentor), consideră, din experiență, că și cei care nu cred pot privi cu apreciere și interes cultura legată de sacru și de muzica sacră. Discuția continuă iar J.M. menționează existența unui gol în cunoașterea noastră în legătură cu credințele lui Stravinsky, spunând că e interesant că într-o eră a necredinței atât de mulți compozitori au avut această înclinație. O altă legătură puternică între sacru și muzică, pe care o resimțim, instinctiv, probabil cu toții, se înfățișează în felul în care exprimăm și explicăm experiența pe care o trăim atunci când ascultăm muzică; „când oamenii iubesc muzica folosesc un limbaj semi-religios pentru a descrie experiența spirituală pe care au avut-o în contactul cu ea. Muzica ne permite să percepem, să trăim viața ca (pe) ceva mai mult decât suma părților noastre”. Poate concepe muzica religioasă fără un text religios; ce elemente folosește? Îl inspiră cântul gregorian – există o forță vitală și o atemporalitate în curgerea, în fluența melodică.

Compozitorii invitați ai *Mesei rotunde*, moderată de Dan Dediu, au fost Sir James MacMillan, Nimrod Borenstein și Adrian Pop. Tema principală propusă a fost legată de *Echilibru și exces în compoziție*. În opinia lui N.B., nu echilibrul sau excesul sunt importante, ci absolutul și măreția (în ideea căutării pentru acel *ceva*, sacral în muzică fiind, de asemenea, o formă de *absolut*). Pentru A.P. este o problemă de

temperament personal și educație; a căuta echilibrul în muzică nu înseamnă simplism, aplatizare sau evitarea tensiunilor, ci a găsi modurile potrivite pentru a le rezolva. Adaugă, mai târziu, că prin *exces* înțelege, pur și simplu, *prea mult*; forma de sonată, de exemplu, înseamnă echilibru, oricât de mare ar fi contrastul; dialectica le aduce împreună și la final conflictul e rezolvat. Logica în muzică reprezintă, pentru A.P., nu matematică, ci retorică: organizarea unui discurs pentru a-l face convingător, căci aceasta e scopul final, nu frumusețea ci puterea de convingere. „Când o piesă este convingătoare, asta înseamnă pentru mine că este echilibrată”. J.M. spune că de multe ori se face o distincție între compozitori cu o abordare mai intelectuală / rațională versus cei intuitivi - a găsit în jurul său acest conflict dar a căutat mereu să echilibreze aceste două extreme; menționează necesitatea de a forma idei emoționale ce sunt apoi șlefuite cu ajutorul cunoașterii. Este interesat de opoziția extremelor în

muzică și cum ele pot exista în același moment în timp.

D.D. vorbește despre sugestia lui Glazunov către Shostakovich, ca fiecare compoziție să fie o provocare de a rezolva o problemă sau dificultate componistică. A.P. răspunde că melodia și motivele generează sau pun în mișcare problema; îți imaginezi compoziția, da, dar apoi muzica te direcționează, îți arată calea „ca și cum ai turna apă pe pământ și ai privi în ce direcții merge, în funcție de legile naturii”. (Personal nu vad de ce e necesar ca cele două abordări să se excludă reciproc, până la urmă dorința de a depăși o dificultate tehnică e doar un pretext pentru a concepe o lucrare nouă care poate nu ar fi existat doar dintr-o inspirație motivică mai mult sau mai puțin spontană... Dar mi se pare foarte grăitoare



Următorul subiect a fost legat de cele două *Pasiuni* deja compuse – în proiect sunt patru, fiecare cu un ansamblu instrumental din ce în ce mai restrâns. A regăsit aceeași preocupare pentru *Pasiuni* și la alți compozitori, încă un semn al legăturii dintre modernitate și spiritualitate (care este inerentă muzicii, adaugă J.M., și acest aspect provoacă și inspiră compozitorii în aceste căutări). S-ar putea spune că un studiu al modernismului în muzică ar fi total incomplet fără a reflecta și aprofunda o reală dimensiune spirituală – unii ar putea spune chiar teologică – a motivelor pentru care toți compozitorii menționați au creat muzica respectivă. J.M. a fost întrebat în trecut dacă se consideră excentric în contextul muzical actual; răspunsul său este nu, întrucât vede a fi în

imaginea cu apa și propriul meu proces componistic se regăsește foarte mult în ea). N.B. zice despre compoziție că e un pic ca un experiment științific în care dacă pornești având în minte o imagine rigidă a cum ai vrea să fie rezultatul, vei interveni în experiment pentru a ajunge, în mod forțat, la acel rezultat fix. J.M. spune că exercițiile tehnice sunt foarte importante pentru compozitori. Discutând apoi despre *composer's block* (lipsa de inspirație sau blocajul creator) și cum ar sfătui studenții care se confruntă cu astfel de obstacole: actul compozițional se continuă în subconștient, nu doar când suntem activi în fața partiturii – menționează și importanța somnului (în ideea de respirație, pauză ca ideile să se așeze în imaginație; recomandare făcută și de D.D., mai în glumă, mai în serios, dar până la urmă este o realitate științifică; procesele minții din timpul somnului organizează informațiile acumulate, astfel putem căpăta o perspectivă nouă și idei noi; mai sugerează să ne îndreptăm atenția spre alte activități în acel moment de dificultate, fie să lucrăm la altă piesă, să citim o carte ș.a.m.d.). *Writer's block* sau *composer's block* nu e cu adevărat real... Doar pentru că pentru un timp te-ai oprit din scris nu înseamnă că nu poți reveni. „Cei care au fost atinși de darul compoziției vor duce cu ei acel dar și în tăcerile lor...” (J.M.).

Irina VESA

Ziua III

Așteptată cu un interes deosebit – favorizat și de impresionantul model de conferință pe care ni-l oferise, cu aproape o săptămână în urmă, sir James MacMillan – cea de a treia zi a **Forumului Internațional al Compozitorilor** – 16 septembrie 2017 – a adus în sala Auditorium a UNMB, în prima sa parte, două personalități creatoare distincte din Marea Britanie: **Tim Benjamin** și **Graham Fitkin**. Cunoscuți de către publicul român și prin intermediul lucrărilor camerale interpretate în ediția actuală a Festivalului "Enescu" de către London Chamber Orchestra sub bagheta lui Christopher Warren-Green (*Yes, I remember* și, respectiv, *Servant*), cei doi și-au expus – în ciclul conferințelor *Ars Poetica* – conceptele componistice.

Membru în juriul Concursului Internațional de Compoziție "George Enescu", ediția 2016, Tim Benjamin a tratat tema *Provocărilor în compunerea de opere într-un act* referindu-se la sursa inspiratoare și la întregul proces de edificare a operei sale, *Silent Jack*, datată 2015. Un unic rol întruchipat de o singură artistă lirică expunând un personaj neobișnuit: femeia-tâlhăr, un complex de evenimente derulate în prezent și trecut, în care actrița se adresează direct publicului – remember al teatrului Brechtian în care auditoriul e forțat să depășească nivelul de privitor-judecător pentru a putea intra în contact, nemijlocit, cu destinul personajului. Tim Benjamin ne-a mărturisit că, pentru el, textul cu care lucrează este la fel de important precum muzica pe care o scrie, în contextul acestei opere de – doar – 35 minute alcătuite dintr-o suită de flashback-uri (personajul se confesează publicului în ultimele clipe ale vieții sale), mezzosopra lăsând impresia (încă de la zgomotoasa sa intrare în scenă după începutul muzicii prin mijlocul sălii, ca a unui spectator nedisciplinat care atrage atenția asupra sa deranjându-i pe ceilalți suficient de mult, până la utilizarea propriei arme de foc!) că se identifică publicului și, prin intermediul acestuia, nouă tuturor. Pentru a familiariza auditoriul cu realitatea epocii – acțiunea se petrece la începutul secolului XVIII – scenariul muzical

inserează prelucrări ale unui menuet de Purcell, evocând dansurile de curte ale vremii și, odată cu ele, atmosfera fastuoasă în care s-a produs ascensiunea și declinul spectaculos al protagonistei acestei drame. Însotită de numeroase și semnificative exemplificări video extrase din înregistrarea live a operei, expunerea lui Tim Benjamin a oferit și suficiente explicații lămuritoare privind elocvența alegere a tipologiei vocale a personajului și a sumarului ansamblu care i-a asigurat acompaniamentul orchestral, justificând pertinent traiectoria evolutivă a parametrilor sonori prin sugestivitatea construcției dramatice a personajului.

Tema propusă celui de-al doilea vorbitor, Graham Fitkin, spre dezbatere – *Reconectarea cu publicul prin ritm și cantabilitate* – i-a prilejuit acestuia o suită de reflecții generate de interacțiunea dintre compozitor și public. *Reconectarea cu publicul* este, pentru Fitkin, un deziderat pe care el, în postura de compozitor, trebuie să-l îndeplinească, sugerând că această reconectare ar trebui să se realizeze în ambele sensuri, deci și dinspre public. Referindu-se la activitatea creatoare propriu-zisă, Graham Fitkin a afirmat că există, pe de o parte, compozitori solitari, fideli exclusiv integrității muncii lor și ideii inițiale, și aproape deloc întâlnirii cu presupusul auditoriu, iar pe de alta autori care se simt datori să realizeze în totalitate cerințele celor care le-au comisionat lucrările. De preferat sunt, însă, momentele de balans între cele două extreme, motivate de dorința creatorului ca, oricât de original sau personalizat ar fi modul său de exprimare, să fie totuși înțeles, iar relația cu comisionarul să fie onestă. Pentru Graham Fitkin, auditoriul este foarte important, mai ales categoria tânără prinsă în vârtejul aceluia *multitasking* care-i permite cu greu să-și concentreze atenția, în continuitate, asupra simplului proces de ascultare. Uneori, Fitkin nu vrea să dea publicului ceea ce presupune el că ar vrea să audă, ca o



Foto: Loredana Baltazar

provocare pentru "ambele părți", dar pornește de fiecare dată de la ideea că muzica pe care o compune trebuie să impresioneze, trebuie să genereze întrebări, discuții. Valorificarea muzicală a ritmului (a pulsației ciclice de sorginte universală, dar și a pulsației lineare, create de interacțiunea umană asupra lumii înconjurătoare) reprezintă una din vechile sale pasiuni concretizate în numeroase opusuri, ale căror discursuri sunt potențate de alternanța dintre tensiune și rezolvarea acesteia. Chiar dacă, în acest secol al vitezei, unii se așteaptă ca și perspectiva artistică să fie permanent înnoită, Fitkin uzează de o apropiere directă față de public prin prisma unor paradigme melodico-ritmice aparent convenționale și a