

Deschidere de an la Conservator

Ziua de 1 octombrie a adus pentru tinerii muzicieni bucureșteni deschiderea noului an universitar. Startul s-a dat plin de emoții: emoțiile unei doamne rector a cărei voce a tremurat pe tot parcursul discursului de început, emoțiile profesorilor și ale bobocilor.

Spectacolul muzical oferit de studenți din anul I a debutat cu Diana Negreanu, la pian. Aceasta a spart gheața cu *Tarantela* lui Franz Liszt. S-a putut observa o poziție relaxată de cânt și o timiditate aparte. Momentul său a fost de o modestie pură, poate chiar copilărească, lăsându-mi în minte imaginea unui moment simplu, o simplitate... complexă.

Alexandru Munteanu și al său marimbafon au dat o notă de bună dispoziție și o energie pozitivă prin interpretarea, foarte bine pusă la punct, a piesei *Variations on a Japanese children's song* de Keiko Abe. Mișcările ample, ușoare, alături de exactitatea sunetelor, au adus momentului un șir lung de aplauze și laude.

Categoria coardelor a fost deschisă de violă, cu al său proprietar Mihai Todoran. Partea I din *Concert* de Carl Stamitz a suferit pe anumite pasaje, iar interpretarea destul de instabilă a adus un dezechilibru momentului. Este de remarcat faptul că nu a lipsit concentrarea, dorința și emoția.

La vioară l-am auzit pe Mario-Antonio-Giovani Gheorghie cu partea I din *Concertul nr.3, op.61* de Camille Saint-Saëns. Deși lucrarea este destul de grea, au existat momente foarte bine accentuate și mai ales nuanțate. S-a simțit instabilitatea intonațională pe anumite pasaje descendente, fapt care nu a lăsat să curgă linia melodică în valurile ei firești.

Daria Tofănescu a fost o prezentă foarte gingașă care s-a făcut remarcată datorită clarității sunetului flautului său. *Elegie pentru flaut solo* de Johannes Donjon este lucrarea care a



cucerit publicul încă de la primele note. Libertate și frumusețe sunt cele două cuvinte care descriu cel mai bine momentul acesteia.

„Měsíčku na nebi hlubokém” din opera *Rusalka* de Antonin Dvořák în interpretarea sopranei Aida Pascu a adus spectacolului zbuluciumul interior. Vocea pregnantă și tremurul acesteia, emoția și tehnica bună, au mișcat publicul.

Cornelius Zirbo la violoncel este prezența plină de patimă și pasiune. *Le Grand Tango* de Astor Piazzolla a avut parte de o interpretare pătimășă, pe alocuri puțin exagerată, dar înconjurată de foarte multă plăcere de a cânta. Cornelius Zirbo a adus un zâmbet pe fețele tuturor datorită trăirii sale

interioare și a expresiilor faciale care exemplificau exact mesajul muzical.

Spectacolul s-a finalizat odată cu trupa de jazz a facultății, alcătuită din Marta Popovici – voce, Claudiu Antonesei – pian, Răzvan Trifan – saxofon, Lucas Contreras – chitară, Marin Alexandru – contrabas și Gabi Matei – tobe. Prin cele două standarde – *You'd be so nice to come home to* și *Moanin'* – cei șase interpreți au stabilit conexiunea necesară unui grup.

Lejeritatea, libertatea și bucuria de a fi pe scenă s-a simțit la fiecare pas al melodiilor. Coordonarea a fost atât individuală (adică cu instrumentul) cât și la nivelul componenței grupului. A fost un deliciu muzical, o audiție foarte armonioasă, înconjurată de foarte multe zâmbete.

Spectacolul, deși a început într-o notă destul de liniștită, a parcurs un cumul de etape date de emoții. S-a plecat de la copilărie, s-a îndreptat către joacă, a urmat emoția nesigurantei, a unor valuri instabile, s-a continuat cu frumusețe, cu zbulucium, cu pasiune și s-a finalizat cu multă căldură și bucurie.

Gabriela BEJAN

În lumea lui Aurel Stroe

Păstrez în amintire ca pe o experiență dintre cele mai frustrante prima mea intrare în contact cu muzica lui Aurel Stroe. Frustrantă pentru că, în mod straniu, țin minte exact când și cum s-a petrecut, însă nu pot să-mi amintesc absolut deloc ce fel de impresie mi-a lăsat, fie ea favorabilă sau dimpotrivă. Nu pot să-mi dau seama nici de ce am ales să merg la concertul respectiv, primul la care am asistat în București. Cel mai probabil pentru că pur și simplu se nimerise să aibă loc chiar la începutul studenției mele (1 octombrie 2011), la doar câteva ore după ce cântasem imnul *Gaudeamus* alături de alți boboci ai Conservatorului bucureștean. Conștiincios din fire, mă voi fi gândit că numai benefic se poate dovedi marcarea simbolică a noii etape de viață printr-un concert, fie el și portretul unui compozitor român de care nu mai auzisem niciodată.

Țin chiar acum alături caietul de sală, pe a cărui copertă citesc: „fiți bineveniți în lumea lui Aurel Stroe”. Îl deschid, îl răsfoiesc și nu îmi vine să cred că într-adevăr am fost acolo: chiar am putut să fiu într-atât de nesimțitor, încât să ascult și apoi să uit complet aceste lucrări camerale și lieduri (*Plângerea lui Iov, Urare, Cântec din fluier, Paris, Polifonie ritmică*), cântate atunci în primă audiție absolută, alături de alte opusuri (*Valse Metamorphose, Chorales et Comptines, Două epitafori, Only through time, time is conquered*, Intrada din opera *Eumenidele*) ale căror titluri îmi sunt acum, în majoritatea lor, bine cunoscute? Chiar am putut



să fiu într-atât de surd, încât să-l ascult, alături de ceilalți interpreți, pe legendarul Daniel Kientzy, iar apoi să trec mai departe ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat? Noroc că am păstrat caietul de sală, căci pot să mă holbez în continuare la el și să mă conving astfel – chiar dacă tot nu-mi vine-a crede – că am făcut parte, măcar cu trupul, din publicul aceluia concert.

Ar fi trebuit – cel puțin așa presupun – ca un asemenea eveniment să lase măcar o mică urmă și asupra mea, oricât de ignorant aș fi fost. Însă adevărul e că îmi lipseau nu doar reperele în domeniul muzicii contemporane (nu mai spun de cea românească), dar și o adevărată deschidere spirituală pentru acest fenomen. Nu îl repudiam aprioric – aflasem deja că o asemenea

atitudine filistină nu poate fi demnă de un om ce se pretinde cultivat și luminat la minte –, dar nici nu făceam cine știe ce eforturi ca să caut lungimea de undă potrivită. Pur și simplu mă dusesem la acel concert dintr-un capriciu de moment, la fel cum cineva lipsit de minime referințe biblice se hotărăște dintr-odată să viziteze o galerie de artă medievală, căscând binevoitor gura în fața misterioaselor figuri de prunci, maici și bărbați răstigniți, plecând apoi mulțumit că și-a folosit timpul într-un mod cult și dând repede *delete*, pentru a face loc altor experiențe marcante (comparația aceasta e inspirată din cazuri reale, pe care le cunosc și care, din câte mi se pare, se înmulțesc).

Între timp, numele lui Aurel Stroe – la fel ca cele ale colegilor săi de generație – mi-a devenit familiar. Profesorii noștri, ai celor încă aflați sau proaspăt ieșiți de pe băncile facultăților românești de compoziție și muzicologie, au avut grijă să ne facă perfect conștienți de anvergura, deopotrivă copleșitoare și stimulatoare, a profesorilor lor. S-a încetățenit deja sintagma „generație de aur”, semnalând nu doar admirația și respectul, dar uneori chiar venerația pe care a ajuns să o insuflă acel ilustru și culminativ val al compoziției românești. În genere purificat de accente critice, discursul exegetic și pedagogic construit pe marginea acestor personalități perpetuează și întărește datele unor perspective care par de acum definitiv statuate și care de cele mai multe ori au fost propuse și confirmate chiar de creatorii respectivi. Cazul lui Aurel Stroe e poate cel mai pilduitor în acest sens, tocmai datorită gradului pronunțat de originalitate a conceptelor și experimentelor prin care a reușit să-și configureze un sistem componistic deosebit de coerent și inconfundabil. Fiind vorba de noțiuni abstracte, de sorginte logico-matematică, fizică și filozofică, înțelegerea lor adecvată (și, pe cale de consecință, înțelegerea muzicii pe care o fundamentează) e posibilă doar printr-o aprofundare prealabilă audiției muzicale propriu-zise. Evident, pietatea celor dispuși să facă un asemenea efort nu poate decât să se declare și mai definitiv cucerită. Acesta e, până la urmă, un fenomen ce apare inevitabil, scaldând în lumina misterioasă a fascinației orice mare personalitate care se refuză înțelegerii și receptării nemijlocite, care preferă rostirea criptică și pretinde o anumită inițiere.

Tocmai întrucât acum știam că nu poate fi nicidecum ignorată această dimensiune ezoterică a creației lui Aurel Stroe, atunci când mi s-a ivit ocazia să asist la o repunere în scenă a celei de-a doua părți – *Choeforele* – din trilogia *Orestia*, am știut cum trebuie să procedez. Spectacolul respectiv a avut loc tot la început de an universitar (1 octombrie 2018), tot în Studioul de Operă și Multimedia al Universității Naționale de Muzică din București, și tot grație nucleului de interpreți ai Filarmonicii „Banatul” din Timișoara, cărora li s-au alăturat colaboratori din București și Cluj. Numele lui Sorin Petrescu, neobositul pianist timișorean, merită încă o dată evidențiat: el este cel care a reușit, deja de zece ani, să-i strângă pe acești interpreți dedicați în jurul muzicii lui Aurel Stroe, promovând-o și menținând-o prezentă în conștiința publicului interesat, ceea ce, în cazul operelor contemporane, reprezintă un fapt cu totul rar și, deci cu atât mai laudabil și îmbucurător.

Condițiile de desfășurare a spectacolului au fost deci asemănătoare cu cele ale concertului de acum șapte ani; eu însă îmi propusesem să fiu altul, gata de a mă lăsa impresionat. M-am pregătit temeinic de data aceasta: am citit cu atenție tragediile lui Eschil și m-am familiarizat cât am putut mai bine cu ideile lui Aurel Stroe. Dintre toate, am reținut ca fiind esențială în cazul lucrării de față ideea

procesului de tip catastrofic, morfogenetic; este de fapt tocmai aspectul care face din *Choeforele* o operă inclasificabilă, aproape o anti-operă, în sensul în care compozitorul nu a vizat doar o ilustrare cât mai sugestivă a subiectului libretului prin partitură, ci în primul rând instituirea unor „izomorfisme structurale” între acțiunea dramatică și limbajul muzical. Concret, el a identificat în textul tragediei un lanț de rupturi



irecuperabile, toate consecințe ale unei catastrofe inițiale (prăbușirea Troiei): ruptura dintre *Choeforele* ce o însoțesc pe Electra, pe de o parte, și tiranii Clitemnestra și Egist, pe de altă parte, care la rândul lor se separă de locuitorii Argosului, amplificând astfel ruptura ulterioară dintre mediul „cetății închise” și reîntoarcerea răzburătoare a moștenitorului Oreste. Rupturile se infiltrează apoi chiar în ființa personajelor principale: mai întâi în Clitemnestra, la aflarea veștii false despre moartea fiului înstrăinat; apoi în Oreste, imediat după consumarea matricidului.

Morfogeneza constă tocmai în transplantarea tuturor acestor rupturi ale textului dramatic în planul structurilor de bază ale compoziției muzicale; întrucât le derivă din sisteme de acordaj divergente (temperat, al rezonanței naturale, chinez, indian), Stroe consideră structurile respective incommensurabile. Cu atât mai mult însă ține să le suprapună și să le erodeze reciproc, cu cât o astfel de multistratificare a unor elemente incompatibile este aproape predestinată să își găsească finalitatea în situația-limită a destructurării. În definitiv, numai așa – prin chiar descompunerea treptată și ireversibilă a coerenței muzicale – năruirea lumii cuprinse în tragedia lui Eschil poate „să fie consemnată obiectiv în partitură”, după cum declară Stroe că a avut în intenție.

Pe cât e însă de complexă această concepție structurală, pe atât de temerară și eficientă se dovedește simplitatea ritualizată a gesturilor sonore propriu-zise. Chiar prima scenă are, în acest sens, un impact foarte puternic, aproape magic: trioul coardelor menține, ca temelie a unui mod răga imaginar, zumzetul trisonului *do-sol-si bemol*, în timp ce Oreste declamă, pe mormântul tatălui său Agamemnon, o rugă către zeul Hermes, câteodată dublând în *falsetto*, la octava superioară, nota fundamentală a modului, și călătorind printre valori ritmice flexibile, ce ocolesc orice aluzie la vreo pulsație regulată. La celălalt capăt al operei, acolo unde entropia morfogenetică își atinge punctul terminus, la fel de acaparantă se impune demonstrația de forță a trombonului, distribuit în rolul corifeului ce comentează, din aceeași perspectivă exterioară ca și publicul, uciderea tiranului Egist. De fapt, în întreaga operă predomină atmosfera incantatorie, un tip de solemnitate necăutată, parcă provenită din ritualuri ancestrale. Melismele cvasi-folclorice, desfășurate de soliști pe suportul unor ample ostinato-uri instrumentale, bocetele netemperate, dar totuși consonante, ale *choeforelor* – toate

concură la un fel de transă sonoră, care posedă însă calitatea particulară de a rezulta din luări prin surprindere, adică din prelungirea unor structuri ce mizează pe excentricitate, pe plasticitatea voit bizară (îndeosebi a culorilor timbrale). Evident, în 1979, când a avut loc faimoasa montare de la Avignon, o asemenea muzică a gesturilor hieratice, reduse la esențe, nu putea decât să stârnească reacții de uimire și chiar de contrarierate; avangarda postserială încă dominantă pe atunci ținea la mare preț anumite criterii pe baza cărora lucrări cu oarecare succes de public (precum opera lui Stroe, dar și, cam din aceeași perioadă, concertul pentru pian al lui Ligeti) trebuiau denunțate drept reacționare și kitsch. În prezent însă,



astfel de îmbufnări polemice și-au pierdut din relevanță, iar ceea ce rămâne să conteze este uriașa forță expresivă a muzicii lui Stroe, cu atât mai uimitoare cu cât pe acest compozitor par să nu-l fi preocupat deloc „impuritățile” ce țin de nuanțarea retorică a discursului. Cel puțin la nivel declarativ, el nu a făcut altceva decât să asigure maxima eficiență și consistență a modelării structurale, refuzând să se lase prins între vâlurile

iluzorii ale devenirii semantice. Pur și simplu, el pare să fi lăsat reverberațiile emoționale la latitudinea ascultătorilor, din convingerea că sensurile trec, pe când structura rămâne.

Avântându-mă pe versantul considerațiilor de ordin general, observ că am uitat, în mod nu prea scuzabil, de spectacolul propriu-zis la care am asistat. Trebuie totuși să evidențiez îndeosebi meritele soliștilor vocali – Cristian Ardelean (Oreste), Antonela Bârnat (Clitemnestra), Mihaela Ișpan (Electra) și Egist (Iulian Iosip) – și ale corului de choefore (Daniela Lelea, Oana Fărcaș, Cosmina Ivan, Corina Chetreanu, Cosmina Șerban). E meritoriu simplul fapt că s-au arătat dispuși să depună efortul – nu lipsit de riscuri – de a aborda o partitură notorie pentru abundența ei de tehnici neconvenționale, de salturi amețitoare între registre, de glissando-uri și sforzando-uri de tot felul. Cu toții s-au prezentat într-o notă profesionistă, însă singura care m-a entuziasmat a fost mezzosoprana Antonela Bârnat, căci pe lângă vocea impecabilă, ea a avut și carismă (de fapt, nuanțarea multifacetată a prezenței sale scenice a fost stimulată probabil și de soluția regizorală interesantă adoptată în privința Clitemnestrei: după ce află vestea morții lui Oreste, acesteia îi e conferită alura unei mame alienate mintal, ce pare să taie toate punțile de comunicare cu lumea din jur, concentrându-și întreaga ființă în jurul unei păpuși din cărpe, surogat al copilului pe care îl consideră pierdut pentru totdeauna). În rest, întregul spectacol (dirijat de Iulian Rusu) a știut să aducă în beneficiul operei restricțiile inerente ale formulei scenice. S-a apropiat, cu alte cuvinte, de ceea ce cred că reprezintă miza principală a artei lui Aurel Stroe: sobrietatea rituală, care caută nu să impresioneze ori să încante publicul, ci să-l preia într-un interval al contemplației mute.

Vlad VĂIDEAN

Muzică celestă și măiestrie interpretativă la Festivalul de Harpă București

Numită instrumentul zeilor sau al îngerilor, harpa, a cărei vechime este confirmată de mărturii datând din perioada Antichității, s-a dezvoltat constant de-a lungul timpului, ajungând în primii ani ai secolului XX la maximum popularității sale datorită sunetului diafan, cristalin și delicat ce corespundea ideii de a realiza o muzică fluidă, plină de sugestivitate. Tot secolul trecut a fost și cel în care au apărut primii mari virtuozii ai harpei în versiunea sa modernă, în ultima jumătate de veac acest instrument fiind asociat în viața artistică românească unui nume ce a devenit unanim recunoscut ca reper: Ion Ivan-Roncea. Desăvârșit muzician și eminent profesor în cadrul Universității Naționale de Muzică din București, Ion Ivan-Roncea a promovat harpa cu fiecare apariție scenică a sa și prin orice demers ce i-a permis să facă cunoscută frumusețea și noblețea instrumentului ce i-a adus celebritatea. Astfel, ideea înființării unui Festival de Harpă a părut firească pentru Ion Ivan-Roncea, care în acest mod propunea odată cu prima ediție organizată în 2007 un eveniment complex dedicat exclusiv instrumentului al cărui virtuos este, în care timp de trei zile cei interesați pot admira expoziții de harpe ale unora dintre cei mai mari producători de instrumente de acest tip, au ocazia să participe la simpoziioane, workshop-uri, masterclass-uri și îi pot aplauda pe unii dintre cei mai importanți harpiști de la noi și din întreaga lume.

Aceeași varietate de manifestări a fost prezentă și în programul celei de-a treia ediții a Festivalului de Harpă București, desfășurat între 26 și 28 octombrie 2018, în incinta primitoare a Universității Naționale de Muzică din București, instituție ce a colaborat și de această dată foarte bine în organizarea festivalului cu Asociația Harpiștilor din România, al cărui președinte este Ion Ivan-Roncea. Prima zi a Festivalului de Harpă București a avut ca eveniment central Gala de deschidere organizată în Sala George Enescu a UNMB începând cu ora 18, când după cuvântul introductiv rostit de Ion Ivan-Roncea și prorectorul UNMB Verona Maier, am putut aplauda mai întâi microrecitalul Ansamblului de Harpe alcătuit din peste 20 de muzicieni, care au propus o călătorie muzicală ce a purtat publicul în lumea reverențelor și eleganței princiare descrisă de Händel în Suita *Focuri de artificii* din care am auzit un scurt fragment, în universul bachian ilustrat de coralul *Jesu, Joy of Man's Desiring*, apoi în atmosfera pastorală a Intermezzo-ului din *Cavalleria rusticana* de Mascagni și în final în lumea dansului de societate superb descrisă de *Valsul nr. 2* de Șostakovici. După ce am apreciat calitatea

