

STUDII

Prietenii mei Liviu Glodeanu și Mihai Moldovan Generația noastră

Corneliu Dan Georgescu

Studiul de față reprezintă traducerea din limba germană, adaptată și puțin extinsă, a comunicării mele „*Zwei Bukarester Vertreter der Klausenburger Kompositionsschule: Liviu Glodeanu und Mihai Moldovan / Doi reprezentanți bucureșteni ai școlii componistice clujene: Liviu Glodeanu și Mihai Moldovan*“, comunicare susținută în noiembrie 2008 în cadrul simposionului „*Sigismund Toduță und die Klausenburger Kompositionsschule / Sigismund Toduță și școala componistică clujeană*“ la universitatea Karl-von-Ossietzky din Oldenburg. Acesta este textul original, din care unele idei au fost preluate și publicate după 2008 cu diferite prilejuri.

În cele ce urmează mă voi referi adesea global și la „generația noastră”. Este vorba de o grupă coerentă și relativ independentă de trei compozitori cu anumite caractere comune, grupă care s-a constituit ca de la sine înțeles în perioada 1960-75.

Istoria lui Liviu Glodeanu și Mihai Moldovan are atâtea elemente comune, încât se impune întâi de toate evocarea pe scurt a acestora. Născuți amândoi în nordul Transilvaniei într-un mediu rural sau quasi-rural, unde au avut și primul contact cu folclorul, urmând școala la Cluj și primii ani de studiu universitar la conservatorul clujean sub îndrumarea lui Sigismund Toduță (cu care – din câte mi-a relatat mai târziu

Cornel Țăranu – nu s-au prea înțeles, severitatea didactică a profesorului și felul lor ne-academic de a fi și de a privi compoziția fiind incompatibile), ei au decis apoi să-și continue studiile la București. Aici ei au fost înconjurați de simpatia generală și s-au afirmat curând ca personalități de excepție. După perioada studiilor, ei au găsit, nu fără oarecare eforturi de început și compromise, locuri de muncă favorabile la instituții oficiale importante, profitând implicit de avantajele respective, au întemeiat familii etc., dispunând de un standard de viață superior multor colegi. În calitate de compozitori, ei au probat diferite orientări stilistice, păstrând-și și dezvoltându-și însă consecvent originalitatea, în pofida conservatorismului care domnea autoritar pe atunci, dar și a noilor tendințe avangardiste care începeau să-și afle un ecou în capitala țării și cuceriseră nu numai pe tinerii compozitori. Personal, ei nu s-au considerat niciodată avangardiști. Cu toate că erau bine integrați în societatea bucureșteană și înconjurați de prieteni, ei au păstrat un punct de sprijin important în Cluj și în mediul clujean, care i-a susținut fără rezerve; s-ar putea spune că ei au rămas permanent legați de Cluj, și aceasta a constituit o mare șansă pentru ei. Ei s-au bucurat de un succes incontestabil pe toate planurile, dar au și fumat și băut prea mult, iar în ultimii lor ani au dus o viață foarte neregulată, care le-a distrus sănătatea. Amândoi au murit tineri - Glodeanu la 39 de ani, ca urmare a unui infarct cardiac, Moldovan la 42 de ani, în urma unei congestii cerebrale. Ei au lăsat în cultura românească o urmă de neconfundat, urmă ce în perioada ce a urmat a devenit din ce în ce mai clară: talent, eficiență, consecvență, profesionalitate și înnoire, voință de a se impune, caracter independent. Nu în ultimul rând, deși deveniți bucureșteni, ei au confirmat la un alt nivel resursele solide ale punctului de vedere al școlii de compoziție clujene – o noțiune care ar necesita poate cândva o definire mai precisă.

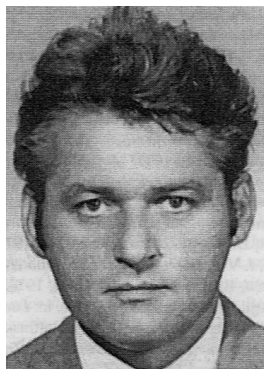
Nu va fi vorba aici de o analiză amănunțită a creației acestor doi compozitori, presupusă cunoscută în linii mari (date documentare complete se pot găsi în anexa acestui articol) ci mai ales de încercarea de a

stabili locul lor și al generației lor într-un moment dinamic al istoriei muzicii românești – deoarece cazul lor este exemplar pentru acest moment.

Un anumit ton afectiv nu va putea fi evitat în cele ce urmează: Noi trei am fost prieteni nedespărțiți ani și ani, am trăit multe, bune și rele, împreună (între altele, toți trei în calitate de „provinciali necunoscuți” veniți în capitală, deci fără a dispune de confortul sau de obișnuitele relații sociale bucureștene), am schimbat între noi până la un punct multe idei și am schițat un drum propriu în contextul destul de efervescent al acelei perioade a muzicii românești. Una dintre caracteristicile acestui drum este un anumit *minimalism arhetipal*, noțiune asupra căreia voi reveni repetat.

Amintirile mele de natură anecdotică despre Liviu Glodeanu și Mihai Moldovan, presărate în acest text, nu constituie desigur o contribuție științifică, ci doresc doar să coloreze o expunere și o imagine a lor altfel prea rigidă, formală, poate să ofere și unele informații biografice, care nu cred ca pot fi găsite altundeva.

Generația noastră prin anii 1965, deci cam la vârsta de 27-28 de ani: Liviu Glodeanu (1938-1978), Mihai Moldovan (1937-1981), Corneliu Dan Georgescu (1938).



În 1957, la începutul unui nou an de studii (al treilea din cei șase ani ai clasei de compoziție) a apărut la conservatorul bucureștean Liviu Glodeanu: un tânăr în vârstă de 19 ani solid construit, de statură mijlocie, cu o constituție aproape athletică. El a fost cooptat ca de la sine înțeles la clasa de compoziție a lui Marțian Negrea, pe atunci singurul profesor de compoziție provenit din Ardeal. Tăcut și rezervat, întotdeauna îngrijit îmbrăcat (ani în șir a purtat o haină antracit, cămașă albă și cravată lila), Glodeanu era însă gata oricând să ofere o probă a unui simț special pentru humor și ironie seci, specific ardelenesc, care nu iertau nici „spiritul bucureștean”. Nu în ultimul rând tocmai pe baza acestei atitudini critice comune s-a legat spontan, imediat după ce ne-am cunoscut pe sălile Conservatorului, prietenia noastră.

A propoz de critica „spiritului bucureștean”: nu mai puțin ironic privea Glodeanu și spiritul rigid transilvănean, reprezentat la București de profesorul lui, Marțian Negrea. Paralel cu această atitudine trebuie desigur menționată și afecțiunea recunoscătoare pe care a purtat-o apoi profesorului său. De remarcat că nu atât evitarea rigidității lui Toduță l-a îndreptat pe Glodeanu spre București, unde a acceptat rigiditatea cu nimic mai prejos a lui Negrea, ci faptul că el era perfect conștient de faptul că Bucureștiul reprezenta pentru el o șansă de afirmare inexistentă la Cluj.

Privirea tipică, permanent serioasă, „rece”, atentă, penetrantă, a ochilor lui albaștri deschiși, părul său blond, nu prea obișnuite pentru București, caracterul stabil ca și felul său de a se purta, foarte matur pentru vârsta lui, i-au asigurat o poziție specială între colegii lui și nu mai puțin între colegele lui. Glodeanu a dovedit repede că el nu a venit la București fără intenții precise: aici voia el să se impună, și aceasta, imediat. Ca student era în general o prezență mai degrabă modestă; nu același lucru s-ar putea afirma despre compozitorul Glodeanu. Prima sa realizare, dictată nemijlocit de programa de învățământ, a fost o temă cu variațiuni, din care la un moment dat a încercat să facă ceva deosebit, transpunând fiecare

variațiune în altă tonalitate, ceea ce a provocat opoziția profesorului său. După alte asemenea câteva compoziții de școală (între care o primă sonată pentru pian și o altă sonată pentru clarinet și pian) el compune în 1958 corul mixt „Leu și june se luptară”, lucrare bazată pe două linii elementare repetitive: un ostinato la toba mică și un colind, preluat ca atare din folclor și ingenios contrapunctat. Orice ostinato și orice melodie strofică sunt desigur prin definiție „repetitive”, dar în cazul unei teme scurte și a unor idei foarte pregnante, ca în acest caz, efectul este mult mai evident. Corul a fost cântat cu mare succes în mediul studentesc, dar și la sala Dalles. Pasul următor (nu sunt însă chiar sigur de succesiunea acestor lucrări) a fost ceva cu totul neobișnuit: cantata „Tinerii soldați care au murit”, pe versuri de Archibald MacLeish. Scrisă tot în 1958 și inspirată nemijlocit de o cantată de Schönberg (este vorba mai ales de efectul corului vorbit final), nici această lucrare nu era destinată să fie „ținută la sertar”, ci de a fi prezentată la un concurs de compoziție de la Viena dedicat temei păcii, concurs descoperit de el cine știe cum, pentru că pe atunci asemenea informații nu erau publice.

Despre contextul compunerii acestei cantate nu voi aminti decât faptul că, în biblioteca Conservatorului bucureștean, muzica modernă era reprezentată în acei ani mai ales de Șostakovici, Prokofiev, Hacıaturian, Kabalevski *et comp.* și cel mult de câte ceva din Bartók sau Stravinski. Dar ocazional se puteau găsi și alte partituri, iar în cadru privat se puteau asculta și lucrări cum ar fi cantate de Schönberg (îmi amintesc de „The Survivor from Warsaw” și „Kol Nidre”) sau Luigi Nono, cantate care i-au sugerat lui Glodeanu unele soluții pentru lucrările proprii.

Ceea ce a urmat a fost la fel de neobișnuit: Glodeanu a reușit să treacă, cu o tactică, răbdare și perseverență de necrezut, peste toate barierele ce se puneau pe atunci în fața unui tânăr compozitor. Înțeleasă sau nu, dar tolerată de profesorul său, cantata a fost înregistrată cu ansamblul Conservatorului (după știmatele copiate noaptea de prietenii săi),

recomandată de Uniunea Compozitorilor și de organele administrativ-politice superioare și trimisă oficial, în timp oportun, la concursul vienez. Era o lucrare simplă, dar extrem de eficientă și de mare efect dramatic; ea a provocat admirația fără rezerve a interpreților, colegilor, până și a compozitorilor consacrați. Faptul că ea nu a primit niciun premiu are poate o importanță secundară în comparație cu semnificația pe care l-a avut acest eveniment în creația și afirmarea sa: Glodeanu a fost unanim recunoscut ca un talent deosebit, ca un om dotat cu un mod clar și foarte practic de a gândi, ca și cu o voință de afirmare de nestăvilit.

Din această perioadă (pe atunci abia împlinise 20 de ani) datează deja imaginea care-l va însoți tot timpul, imaginea unui om care știe ce vrea, atât în muzica sa cât și în viață. Imediat după încheierea studiilor, Filarmonica bucureșteană "George Enescu" i-a executat un concert de pian (imprimat apoi pe unul dintre puținele discuri Electrecord dedicate muzicii românești noi), apoi unul pentru flaut, apoi, alături de alte orchestre, o serie întregă de lucrări, nu puține dintre ele ample (între care în 1961 o „Suită pentru cor de copii, suflători și percuție” pe versuri populare, cu elemente clare minimal repetitive). Această serie a culminat cu opera "Zamolxe" (1968-69 - după Lucian Blaga), montată imediat la Opera din Cluj și distinsă cu premii, apoi, după ani buni, cu puțin înainte de moarte, în 1978, cu concertul său pentru orgă, lucrare radicală ce părea să anunțe o nouă direcție în creația sa.

În cursul acelor ani Glodeanu a citit foarte mult, și-a lărgit sistematic cultura generală, a cultivat consecvent relații bune cu diferite personalități (între care cu George Bălan, pe atunci un critic muzical de orientare liberală cu o bună platformă politică, critic care – alături de mulți alții – l-a admirat și l-a susținut cu orice prilej) sau instituții. Drumul lui componistic a fost, cu foarte mici ezitări, ascendent și încununat la fiecare pas de succese deosebite.

Acele mici ezitări s-au datorat, pe de o parte, impactului, uneori problematic, cu noua avangardă românească, care se afirma deja după 1960, pe de altă

parte, tendinței sale de a participa activ, desigur în felul său, la viața culturală inevitabil de tip socialist a timpului. El a considerat însă foarte selectiv avangarda, fără a respinge unele idei, iar lucrările sale ce păreau a se înscrie pe linia oficială (noi cantate, un mare oratoriu: „Un pământ numit România”) căutau să facă acest lucru cât mai elegant și profesional cu putință. Iar poziția sa de lucrător temporar (1971-74) la “Consiliul Culturii și Educației Socialiste” sau de secretar muzical al Filarmonicii bucureștene a folosit-o nu numai în interes propriu: probabil ca doar astfel a putut fi montată prin 1970 la Cluj opera sa “Zamolxe” (dar apoi și opera lui Mihai Moldovan „Trepte ale istoriei” ca și opera mea, „Model Mioritic”, ultimele două în același spectacol în 1973) și doar astfel a reușit el, între altele, să programeze la Filarmonica bucureșteană “Matthäuspasion” de J. S. Bach, într-o perioadă în care orice temă cu nuanțe mistice era prin definiție prohibită. Glodeanu înțelegea deci să folosească influența sa nu numai în interes propriu, dar și pentru a impune unele idei pozitive generale – și această calitate a sa, nu foarte răspândită, a fost de asemenea unanim apreciată.

În ceea ce privește cele trei lucrări scenice ale noastre amintite mai sus, scrise cam în aceeași perioadă (Glodeanu “Zamolxe” în 1968-69, Moldovan „Trepte ale istoriei” în 1972 și eu „Model Mioritic” în 1970-72, toate trei montate la Opera din Cluj în regia lui Ilie Balea și avându-l ca dirijor pe Petre Zbârcea): acestea erau, pentru fiecare dintre noi, cele mai ample compoziții realizate până în acel moment și ele reprezentau un bun exemplu pentru ceea ce era atunci comun între noi, dar mai ales pentru unele clare diferențe, vizibile de exemplu chiar prin alegerea subiectului și prin intențiile noastre adiacente ne-declarate; ele ilustrează de asemenea concepții estetice diferite. Dar situarea lor în contemporaneitate, între academismul intolerant al unei generații și modernismul de asemenea intolerant al alteia,

era aceeași, semnificând căutarea originalității pe o cale aparent „de mijloc”, mai puțin bătută, dar în niciun caz mai puțin originală.

Recunoașterea lui Glodeanu pe plan național a fost de la bun început deplină: concerte, cronici favorabile, interviuri, discuri, publicații, premii, decorații, funcții, elogii s-au succedat într-un ritm rareori întâlnit, mai ales în cazul unui tânăr compozitor. Nu mai puțin unanimă a fost recunoașterea sa pe plan uman: el a fost respectat și iubit, a lăsat peste tot unde s-a manifestat impresia unui caracter echilibrat, prietenos dar hotărât, reținut, însă capabil să se exprime convingător, sociabil, dar independent în toate părerile sale, niciodată agresiv fără motiv – în acest caz, incisiv și neiertător, dar controlat și rațional în același timp. Cei mai mulți au văzut și recunoscut în el, fără obișnuitele mici invidii colegiale, o mare speranță a muzicii românești, nu numai pe planul creației, ci și pe cel social-administrativ: nu odată cuvântul său în UCMR, la Filarmonică sau la CCES a avut o greutate deosebită. Despre o recunoaștere a sa pe plan internațional nu se prea poate vorbi, deși mai ales prietenii săi clujeni (între care dirijorii Emil Simon și Petre Zbârcea) i-au executat compozițiile sale cu orice prilej și peste hotare.

Aceasta ar putea o foarte concisă caracterizare a operei sale (adaptată liber după articolul meu scris prin 2000 pentru enciclopedia „Musik in Geschichte und Gegenwart”): Mai ales în creația sa timpurie pot fi urmărite două direcții aparent contrarii: prima se bazează pe orientarea generală folcloristică (în varianta tipică a școlii clujene, care include și viziunea lui Bartók, apoi a lui Stravinski și doar relativ puțin din cea a lui Enescu), cea de a doua, pe un expresionism inspirat direct de Schönberg și de muzica poloneză modernă a timpului. În acest câmp de tensiune destul de divergent se dezvoltă o personalitate originală, care înțelege să privească selectiv bogata ofertă a avangardei în favoarea unei construcții solide, coerente, profesionale, care radiază o forță interioară inconfundabilă.

Ultima oara când l-am întâlnit pe Glodeanu în viață a fost la Ateneu (unde Uniunea Compozitorilor, ca urmare a expulzării ei din Palatul Cantacuzino după marele cutremur din 1977, era înghesuită în câteva săli, primite prin bunăvoința celor în drept), în subsolul căruia era instalată ad-hoc o masă de ping-pong. În mijlocul unui cerc gălăgios de prieteni și susținători, Glodeanu juca ping-pong, de altfel virtuos, ca un sportiv de profesie, însă fumând, alături de alți spectatori fumători... Era o atmosferă insuportabilă în subsolul închis, niciodată aerisit, și nu am știut cum să plec mai repede. Glodeanu tocmai avusese o gripă dificilă în acea primăvară din 1978 și nu arăta prea bine. Dar nu putea fi convins să ia în serios felul în care se simte și nu accepta sfaturi. Și era într-adevăr un tip robust, tonic, permanent bine dispus, bun sportiv – între multe altele, bun înotător – și nimeni nu ar fi putut prevedea ca își trăia ultimele zile de viață.

Mihai Moldovan a venit la București în 1959, doi ani după Glodeanu, fără îndoială ca să-și urmeze prietenul pentru care a avut întotdeauna un adevărat cult. A intrat la clasa de compoziție a lui Mihail Jora – pe atunci cel mai renumit, dar și cel mai conservativ dintre profesorii de compoziție – unde probabil nu a găsit aceeași „înțelegere de principiu” pe care o găsisese totuși Glodeanu la clasa lui Marțian Negrea. O comparație strictă cu Glodeanu nu ar avea însă oricum sens: chiar dacă, în calitate de ardeleni, ei dispuneau de aceleași puncte de vedere, Moldovan era, în comparație cu Glodeanu, mai puțin ambițios (dar și mai puțin altruist), mai puțin perseverent și metodic, fiind mai degrabă o persoană intuitivă, comunicativă, extrovertită, nu rareori capricioasă, instabilă și puțin teatrală. Glodeanu nu declara niciodată ce intenții are sau la ce lucrează, nu critica pe nimeni, își prevedea lucrările metodic cu număr de opus etc., în timp ce Moldovan nici nu se gândea să păstreze ordine în lucrările lui, se lăuda peste tot cu ceea ce va face și „bombănea” cu orice prilej împotriva cuiva. Dar talentul sau componistic nu era cu nimic mai prejos, dimpotrivă: mai ales inevitabilele idei de sorginte folclorică, privite inițial din perspectiva clujeană, au găsit curând la el o

modernitate specială. Apoi s-a impus la el tendința minimalistă, alături de cea pentru un anumit „dramatism static“ tipic, amândouă nu împrumutate de undeva (cu toate că împrumuturile, inclusiv cele de la colegii lui, l-au inspirat adesea), ci „găsite” în interiorul orientării sale componistice.

Amândoi lucrau mult și foarte repede și nu obișnuiau niciodată să revizuiască o lucrare, odată terminată. Nici nu ar fi avut timp, deoarece mai toate compozițiile lor erau solicitate de cineva, deci programate cu un termen precis pentru a fi executate. Dar Moldovan era unic în ceea ce privește spontaneitatea și eficiența: am fost martor la compunerea unei părți a unei sonate ale sale pentru clarinet și pian prin anii 1960-62, în mijlocul naturii, într-o tabără studențească de la Izvorul Mureșului, în numai 2-3 ore - fără tabelele modale, șirurile de durate, schițele etc. pe atunci obișnuite.

Majoritatea operelor lui Moldovan sunt concise (era un admirator al lui Webern), sobre, unitar concepute pe baza unei idei simple dar pregnante, folosind de preferință formații reduse și neconvenționale. Culmi ale creației sale le constituie atât compoziții de inspirație folclorică, dar și cele evocând pe Eminescu sau Blaga, Putna sau un spectacol Kabuki. Mai ales principiile teatrului tradițional nipon (cunoscut cu prilejul călătoriilor sale în lume în calitate de reprezentant al Radio-ului) au lăsat multe urme în creația sa târzie. Din punct de vedere al minimalismului repetitiv, poate fragmente din *Obârșii* pentru cor (1971) și piesele orchestrale „Tulnice” (1971) și „Cantemiriana” (1976) sunt cele mai radicale. Opera sa „Trepte ale istoriei” (alături de cantata „România vremilor înalte”, 1977, singura sa lucrare mai amplă) reprezintă, ca și la Glodeanu, tendința sa de a se încadra în imperativele culturii socialiste a timpului și rămâne relativ izolată în creația sa.

Iată o scurtă caracterizare a creației sale, extrasă liber din articolul Valentinei Sandu - Dediu pentru enciclopedia „Musik in Geschichte und Gegenwart”: În anii 60 Moldovan a încercat să realizeze o sinteză între folclorul transilvănean și serialism, incluzând mai târziu și

elemente de aleatorism sau teatru instrumental. El a folosit material melodic de sorginte pentatonică sau sugerat de armonicile naturale, ca și elemente de ritm asemănătoare lui Messiaen sau sugerate de șirul Fibonacci și de cel al numerelor prime. Alternanțele *rubato/giusto* inspirate de foclor, pedalele statice combinate cu ritmica pulsatorie stravinskiană etc. generează o atmosferă incantatorie, arhaică, cu elemente dinamice și de dans.

Ultima oara când l-am întâlnit pe Moldovan a fost în 1981, în clădirea Conservatorului, care adăpostea și revista Muzica; el era aici angajat mai mult de formă după ce fusese îndepărtat de la Radio, unde lucrase mulți ani. S-ar putea spune că, mai ales după moartea lui Glodeanu, el își bătea joc de viața lui... Bea și fuma încontinuu, și la această întâlnire abia se mai putea ține pe picioare. Se jena totuși de starea lui și m-a rugat să-l las în pace și să comand doar un taxi pentru el. Apoi am auzit că, aflat într-o călătorie la Medgidia ca membru într-un juriu, a avut o congestie cerebrală din care nu și-a mai revenit. Cornel Țăranu, prietenul lui clujean de o viață, i-a stat alături până la sfârșit. Cu mare greutate m-am lăsat convins să vorbesc la înmormântarea lui – la înmormântarea lui Glodeanu nici nu am putut lua parte. Este greu de explicat, ce se poate simți în asemenea momente... *Cu dispariția lor se încheie un întreg capitol din viața mea și a multora dintre cei ce au fost alături de ei – dar poate că se deschide un capitol special pentru muzica românească.*

Se afirmă uneori că un artist moare numai după ce și-a îndeplinit menirea... Nu însă în acest caz: ei tocmai depășiseră o anumită stagnare, iar interesul lui Moldovan pentru cultura extrem orientală, ca și înclinația tot mai accentuată a lui Glodeanu pentru structuri de tip blocuri simetrice, compacte, masive, pentru monumentalitate, promiteau multe. Oricum, forța telurică a lui Glodeanu nu se mai poate regăsi cu aceeași eficiență la nimeni altcineva, după cum prospețimea și spontaneitatea lui Moldovan rămân neegalate.

Atât Glodeanu cât și mai ales Moldovan nu au arătat mult interes pentru muzicologie, dar, atunci când au dorit să și exprime verbal concepțiile componistice au găsit tonul potrivit, concis, la obiect, cu divagații minime. Felul în care vorbesc ei înșiși despre muzica lor relevă ceva din perspectiva lor culturală.

Astfel își descrie Glodeanu cantata sa „Ulysse” (după Homer/Mihai Ungureanu), operă-balet op. 28 (1972; p.a. 1973, Cluj): *„Încă din adolescență am fost fascinat de Odiseea lui Homer. Apoi m-au ajutat Joyce și Giraudoux să-mi fac o idee despre măreția mitului lui Odiseu. Nici Oedip, nici Prometeu sau alt erou al omenirii nu este, cred, atât de actual sau sintetizează împlinirea spiritului de cercetare uman, a aventurii umane în secolul nostru, cu o asemenea perfecțiune cum o face pribeagul Ulysse, în timpul căutării visatei Ithaca [...] Nesfârșita sa călătorie reprezintă un fel de captivitate a căutării în sine: rătăcirile sale corespund unei atitudini interioare, iar granițele cunoașterii, unui cerc închis în sine. Ulysse caută – fără sfârșit și fără folos – pacea, liniștea, eliberarea [...] Eu am direcționat organizarea modal-serială a sunetelor către o lume armonică constantă, aproape tonală, nu cu scopul de a conferi muzicii o notă arhaizantă, ci pentru a neutraliza melodica, a o „decolora” până la o folosire obișnuită a ei”. (Prezentare de disc Electrecord, ECE 0495)*

Și astfel se referă Moldovan la „Tulnice” (1971, p.a. 1971, București): *„Tulnice sugerează un peisaj blând à la Blaga, liniștit, undeva între realitate și poveste. Opt corni, clopote, coarde grave, flaute repetă obsedant formule melodice, derivate din formulele-semnal ale tulnicilor sau flautelor. Prima audiție se datorează orchestrei Radiodifuziunii sub conducerea lui Emanuel Elenescu. Lucrarea a avut o largă audiență în țară și în străinătate: în Ungaria, Cehoslovacia, Polonia, Spania, Uniunea Sovietică”. (Prezentare de disc Electrecord, STM-ECE 01503)*

lată - sintetic expuse - câteva caracteristici ale creației lui Glodeanu și Moldovan, de fapt, ale acestei „generații a noastre”:

(1) Ea pare a încheia definitiv cu tradiționala dominantă lirico – idilico – pastoral - neoromantică, neoimpresionistă, sentimental - bucolică, burlesco - „pășunistă” etc. etc. a muzicii românești a timpului (renunțarea la principiile realismul socialist a venit mai târziu ca de la sine, pe cât a fost posibil chiar mult înainte de 1989), ca și cu mitul unei școli românești de compoziție unitare bazate pe moștenirea enesciană.

Chiar și compozitorii din „generația de aur” (Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, la care putem adăuga numele lui Cornel Țăranu, Myriam Marbe, Pascal Bentoiu) posedă uneori o dimensiune lirică mai mult sau mai puțin evidentă – poate datorită apropierii de Enescu – și nu rareori chiar mai tinerii compozitori ai generațiilor următoare par interesați uneori de un nou lirism; această dimensiune o vom căuta în zadar la generația lui Glodeanu.

(2) Ideile muzicale de origine directă sau indirectă, dar consecventă, folclorică, sunt clare, pregnante, dure, au o forță arhetipală specială, cu totul altfel decât ceea ce propovăduia muzica timpului, chiar în domeniul atât de suprasolicitat al folclorismului.

(3) „Dramatismul static” caracteristic are unele tangențe cu expresionismul, dar nu se reduce la acesta. El nu este foarte departe de viziunea unui pictor ca Ion Țuculescu, care de asemeni *construiește imagini decorative cu accente expresioniste pe baza unor elemente de origine folclorică ritmizate, extrase din contextul lor*. Poate că această destul de neobișnuită asociere de termeni: „decorativism plus expresionism” relevă ceva din originalitatea acestei generații.

Dacă particularitățile menționate diferențiază muzica generației lui Glodeanu de academism, următoarele o vor diferenția de modernism:

(4) Chiar dacă foarte atent construită ca structură și foarte eficientă la nivel timbral, această muzică nu este

niciodată numai joc pur, spiritual, virtuos, coloristic, experimental etc. ci este *intens dramatică, expresivă, tensionată*, chiar și atunci când apelează uneori la un ton burlesc, sugerând uneori o viziune tragică asupra lumii sau o criză existențială personală (ca la Moldovan, în contrast cu robustețea pozitivă intangibilă a lui Glodeanu).

(5) Dintre numeroasele sugestii ale avangardei au fost preluate mai ales „aspecte exterioare”, cum ar fi formațiile instrumentale neconvenționale sau execuția unui instrument paralel cu înregistrarea sa pe bandă de magnetofon, și numai rareori și doar pentru scurt timp unele tehnici (serialism, aleatorism); nu este vorba însă de un dezinteres față de acestea, ci de preocuparea de a se situa într-o „zonă de determinare stilistică” mai puțin extremă, deci mai susceptibilă de o diversitate perceptibilă. Iar substanța muzicală propriu-zisă este mai ales preluată din folclor – dar este adesea atât de abstractizată, încât ea ar putea fi explicată și fără a se apela la folclor.

(6) Poate că cea mai valoroasă contribuție a acestei generații constă – în contextul avangardei destul de diversificate, care se afirma în acei ani – în intuiția timpurie a unui *minimalism* independent de cel american sau est-european (Arvo Pärt inițiază abia în 1976 prin ciclul de piese pentru pian „Musik für Alina” o nouă direcție în muzica sa). La această idee ajunge generația lui Glodeanu pe un drum propriu și chiar înainte ca grupa compozitorilor din „generația de aur” să arate interes pentru noua orientare (atitudinea acestora rămânând de altfel și mai târziu rezervată) și înainte ca unii tineri compozitori să preia ca atare, deci să imite, modelul american de minimalism. Din acest punct de vedere, generația noastră ar putea fi considerată ca „depășind” avangarda post-serialistă sau cea orientată spre aleatorism.

Forma românească de minimalism are o altă istorie și semnificație decât cea americană, chiar dacă și ea poate fi privită, ca și acesta, ca un *antidot la serialism, post-serialism sau aleatorism* (în general, la „degradarea calității informației muzicale” fie prin hiper-organizarea structurilor, fie prin absența oricărei organizări). De

minimalismul american îl deosebește nu numai lipsa caracterului exact, mecanicist, quasi-hipnotic al acestuia, focusarea pe un proces elementar, fundalul ezoteric ca și evoluția lui ulterioară spre pop-music, dar și, să o numim, o anumită „inconsecvență”, de fapt, aspectul *flexibil, variațional*. Minimalismul românesc „nu sună” atât de radical, consecvent, comparativ cu cel american, ci – în măsura în care unele idei nu provin de la Stravinski sau Bartók – are mai degrabă o *dimensiune contemplativă*. Este vorba, de fapt, mai puțin de *repetiții în sine*, chiar dacă ele nu lipsesc, cât de o *reducere radicală a parametrilor structurali la esența lor*. Această diferențiere în cadrul minimalismului dovedește cât de complexă este realitatea muzicală în comparație cu punctul de vedere oficial validat.

Elemente minimal repetitive există la Glodeanu deja în piesa corală amintită, „Leu și june se luptară” op. 2 (versuri populare, 1958) și de asemenea, în „Suita pentru cor de copii, suflători și percuție” op. 9 (versuri populare, 1961), în ambele cazuri fiind vorba de ceea ce am putea numi un „folclorism minimal-repetitiv” (cu mențiunea că elemente minimal repetitive există *in nuce* în multe genuri ale folclorului românesc, cum ar fi colinda, doina, jocul, folclorul copiilor). În „Studii” pentru orchestră op. 21 (1967) există unele forme mai abstractizate de minimalism repetitiv, între care nu toate se mai pot raporta la folclor, altele reprezentând texturi și amintind creația poloneză contemporană; de asemenea, muzica se bazează aici pe blocuri statice, fără o „devenire temporală” evidentă. O preocupare consecventă pentru asemenea proceduri nu se poate urmări însă în toate lucrările lui Glodeanu, cele mai multe fiind dominate de un limbaj muzical de tip progresiv-evolutiv intens colorat, incisiv, masiv, cu o dramaturgie a „noului” atent condusă, cu o mare forță de impact.

La Moldovan elementele repetitive sunt mai frecvente și mai evidente. Deja în „Vitrării” (1968) și în „Scoarțe” (1969), dar mai ales în „Tulnice” (1971) și „Obârșii” (1971), urmate de „Cantemiriana” (1976), muzica este concentrată asupra unor formule minimal repetitive – uneori în exclusivitate de sorginte

folclorică, ca de exemplu în „Tulnice” – dar și ornamentale, ca în „Vitrării” și în „Scoarțe”. În principiu, soluțiile lui Moldovan par mai inventive, variate, vii decât cele ale lui Glodeanu - dar ele nu conduc întotdeauna la rezultate tot atât de eficiente și sunt în mare măsură preluate de la colegii lui.

Un exemplu concludent referitor la felul în care funcționa schimbul de idei în cadrul generației noastre: piesa lui Glodeanu, „Suita pentru cor de copii, suflători și percuție” pe versuri populare op. 9, 1961, i-a sugerat evident lui Moldovan piesa „Proverbe și ghicitori”, suită pentru cor de copii și orchestră, pe versuri populare, 1971. Iar dacă Moldovan s-a inspirat în piesa sa „Tulnice”, 1971, din piesele mele, „Motive Maramureșene”, 1967 sau „Rubato”, 1970, eu m-am inspirat de la el pentru unele idei din „Model Mioritic”, 1970-72, compoziție care, la rândul ei, i-a sugerat apoi lui Moldovan ciclul „Crochiu pentru un Spațiu Mioritic”, 1976. Pe de altă parte, dacă Glodeanu ne atrăsese atenția asupra lui Lucian Blaga prin „Zamolxe” (1968-69) – privit de el sub aspect *istoric-mitic*, iar de către mine, prin referirea la „spațiul mioritic”, tocmai *anistoric, atemporal* – Moldovan concepușe deja în 1966 un „omagiul lui Lucian Blaga”.

Desigur că se pune întrebarea dacă nu trebuie să privim *sugestiile minimal repetitive de sorginte folclorică abstractizate* ca pe o influență indiscutabilă a lui Stravinski sau Bartók, compozitori la care ele se întâlnesc cu mult înainte. Cert este faptul că procedurile minimal repetitive la mai toți compozitorii est-europeni sunt înrudite (și le putem găsi în mod inevitabil la oricine, în cazul referirii la un folclor arhaic); de asemenea, faptul că ele *preced minimalismul american*, el însuși inspirat de muzica extrem-orientală sau a Africii. În muzica anilor 1960-70, minimalismul românesc nu era deci în niciun caz „derivat” din cel american, pe atunci încă în curs de constituire și practic necunoscut în România. *Și niciunul dintre compozitorii români nu s-a oprit la o anumită formă de minimalism, ci l-a considerat ca un procedeu tehnic, alături de altele.*

Muzica generației lui Glodeanu este destul de inegală; deosebiri există nu numai între cei trei compozitori ai grupeii respective, dar chiar între diferitele lucrări ale unuia și aceluiași compozitor. Dacă atitudinea destul de rezervată față de moștenirea enesciană îi deosebește de mulți compozitori din alte generații, orientarea generală a generației lui Glodeanu apare ca „mai puțin modernistă” în comparație atât cu „generația de aur” (Stroe-Niculescu-Vieru-Olah), al cărei nivel intelectual general nu pare a-l mai atinge, cât și mai ales în comparație cu noile generații. Este vorba, din nou, de refuzul oricărei formule consacrate, vechi sau noi, „tradiționaliste” sau „moderniste”.

De remarcat faptul că niciunul dintre compozitorii generației lui Glodeanu nu a beneficiat de o bursă DAAD în Berlinul occidental, ca muzicienii „generației de aur” sau mulți alții, bursă care reprezenta nu numai posibilitatea unei informări temeinice asupra diferitelor orientări ale muzicii contemporane, dar și o șansă - unică pe atunci - de a se afirma pe plan internațional, cu toate că ei ar fi meritat o asemenea bursă și, desigur, ar fi valorificat pe deplin această șansă.

În ambianța redescoperirii operei târzii a lui Enescu (amintesc memorabila „dublă primă audiție” a „Simfoniei de cameră”, dirijată de Constantin Silvestri la Filarmonică în 1956) ca și a afirmării ulterioare consecvente a „generației de aur”, inclusiv pe plan internațional, generația lui Glodeanu merge astfel pe drum propriu, situat într-un fel de „nișă stilistică” exact între această generație și mai noua avangardă românească, drum rămas relativ izolat și ne-explorat până la capăt. *Primitivism, arhaism, arhetipalism* ar fi, cred, termenii cei mai potriviți pentru această muzică (termeni folosiți azi de nenumărate ori în diferite contexte; în ceea ce mă privește, i-am folosit deja prin 1978 în lucrarea mea de plan pentru „Institutul de istoria artei” despre minimalism în general, inclusiv cel românesc).

Glodeanu și Moldovan sunt și azi admirați din cele mai diferite puncte de vedere, iar multe din compozițiile lor (mai toate bine înregistrate la Radio și pe discuri sau

editate) sunt relativ constant prezente în viață muzicală românească; s-ar putea vorbi uneori chiar despre o anumită mitizare a acestor personalități cu o soartă atât de contradictorie. Ei rămân totuși azi mai puțin cunoscuți decât alte direcții componistice ale acelor ani. Fiind mult mai eficiente, inclusiv pe plan internațional, ideile „generației de aur” și interesul acordat lor au „umbrit” curând interesul pentru „filonul minimalist” al generației lui Glodeanu. Iar noile eșaloane de compozitori români, orientate către Serialism, Aleatorism, Spectralism sau către alte forme, mai noi sau mai vechi ale avangardei occidentale, dar și către o linie absurd-grotesc-parodic-ludică (de lungă tradiție în cultura românească, dacă ne gândim la Caragiale sau Ionesco) au pecetluit izolarea acestui episod al muzicii românești chiar înainte de perceperea sa corectă. Doar mai târziu s-a observat faptul că era vorba de fapt de un fenomen *avant la lettre*, de un anumit *minimalism arhetipal* caracteristic, pe aceeași linie neconvențională cu alte forme timpurii specifice românești ale unor curente, orientări sau atitudini general răspândite cum ar fi *modalismul*, *spectralismul* sau *post-modernismul*.

Viața și dispariția timpurie a lui Glodeanu și Moldovan semnifică simbolic, printr-o fază scurtă, dar și foarte dinamică, încheierea unei perioade critice, „de trecere”, din istoria muzicii românești. Cazul lor este exemplar pentru un anumit capitol al acestei muzici: este vorba de o generație întregă - mă gândesc nu numai la „grupa noastră” de trei compozitori, relativ unitară, cel puțin la început, dar și la nume cum ar fi Ștefan Zorzor, Richard Oschanitzki, Cornel Cezar, Sorin Vulcu, Dinu Petrescu, Lucian Mețianu, poate și Theodor Drăgulescu, Cornel Dumbrăveanu, Gheorghe Costinescu, Alexandru Hrisanide – generație divers orientată, care, pe drumul căutărilor, „s-a rătăcit” între național și universal, între tradiționalism și avangardă, între politică și „artă pură” – și, dintr-un motiv sau altul – nu a ajuns la împlinire. Dar contribuția ei nu este mai puțin valoroasă, poate dimpotrivă.

Liviu Glodeanu, născut la 6.08.1938 la Dârja (jud. Cluj), decedat la 31.03.1978 la București, a studiat la conservatoarele din Cluj (1955-1957) și București (1957-1961), între alții cu Marțian Negrea (compoziție), George Breazul și Tiberiu Alexandru. Între 1961-1963 a fost profesor la o școală de muzică bucureșteană, între 1961-1962 a lucrat la „Institutul de Folclor“, între 1963-1971 și 1975-78 ca secretar muzical la Filarmonica "George Enescu" și între 1971-1974 în calitate de consilier la Direcția Muzicală a „Consiliului Culturii și Educației Socialiste“. A fost distins cu premii ale UCMR (1967, 1968, 1969 și 1970), cu premiul "George Enescu" al Academiei Romane (1975) și cu Ordinul „Meritul Cultural“ (1969).

Opere vocal-simfonice și de scenă: Cantata pentru sopran, cor bărbătesc recitator și orchestră *Tinerii soldați care au murit* op. 2 (Archibald MacLeish, 1958); Cantata pentru mezosopran, bariton, cor mixt și orchestră *Inscripție pe un leagăn* op. 4 (Zaharia Stancu, 1959); Cantata pentru cor mixt și orchestră *Luminoase zări* op. 6 (Serghei Esenin, 1960); Suita pentru cor de copii, suflători și percuție pe versuri populare op. 9 (1961); Cantata pentru bariton, cor mixt și orchestră *Soclu pentru timp* op. 11 (Nichita Stănescu, 1961); Cantata pentru sopran și orchestră *Ulysse* op. 20 (Mihai Ungureanu, 1967); Opera *Zamolxe* op. 23 (Lucian Blaga, 1968-69 – Premiul UCMR 1970, Premiul Academiei 1975); *Ulysse* operă-balet op. 28 (Homer, 1972); Oratoriul pentru recitator, solisti, cor de copii, cor mixt, orgă și orchestră *Un pământ numit România* op. 32 (Nichita Stănescu, 1977 – Premiul Radio 1977)

Muzică pentru orchestră: Concert pentru coarde și percuție op. 5 (1959); Concert pentru pian op. 8 (1960); *Mișcare simfonică* op. 10 (1961); Concert pentru flaut op. 13 (1962); Concert pentru vioară op. 19 (1966); *Studii* op. 21 (1967); *Ricercar* op. 25 (1971); *Simfonii* pentru suflători op. 27 (1971); *Pintea Viteazul*, poem simfonic op. 30 (1976); Concert pentru orgă și suflători op. 34 (1978)

Muzică de cameră: Sonata pentru pian nr. 1 op. 1 (1958); Sonata pentru clarinet și pian op. 3 (1959); Cvartet de coarde nr. 1 op. 5b (1959); *Trei cântece* pentru mezosopran, flaut și clarinet op. 7 (F. Garcia Lorca, 1960); *Preludiu, Coral și Fugă* pentru pian op. 12 (1962); *Inventiuni* pentru cvintet de suflători și percuție op. 14 (1963); Sonatina pentru vioară și pian op. 16 (1963); *Vocalize* pentru sopran, flaut, violă și marimbafon op. 15 (1963); Sonata a 2-a pentru pian 18 (1963-66); *Poeme pentru Ulysse* pentru sopran sau tenor și clarinet op. 20b (1967); Cvartet de coarde nr. 2 op. 24 (1970); *Melopee* pentru

flaut, clarinet și bandă de magnetofon op. 26 (1971); *Epitaf* pentru coarde, gong și 3 Block-flaute op. 31 (Miron Costin, 1976); 12 Preludii pentru patru corni op. 33 (1978)

Muzică pentru cor: *Leu și june se luptară* pentru cor mixt și tobă mică (versuri populare, 1958); *Se ceartă cucul cu corbul* pentru cor la două voci (1961); Două Madrigale pentru cor mixt și percuție op. 17 (1963 - Premiul UCMR 1967/68); *Incantație* pentru cor mixt la șase voci, picolă, clarinet și percuție (1965 - Premiul UCMR 1969); *Glorie* pentru cor de copii la 12 voci și percuție op. 22 (1967); *Sabaracalina*, madrigal op. 29 (1973)

Muzică de film: *Merii sălbatici* (Regie: Alecu Croitoru, 1965); *Ion Țuculescu* (Regie: David Reu, 1966); *Valea Arieșului* (Regie: David Reu, 1969)

Vezi și: Cristina Maria Joițoiu, *Liviu Glodeanu – repere stilistice în creația concertantă*. București, Editura Muzicală 2014

Mihai Moldovan, născut la 5.11.1937 la Dej (jud. Cluj), decedat la 11.09.1981 la Medgidia, a studiat compoziția la conservatoarele din Cluj (cu Sigismund Toduță, 1956-59), apoi la cel bucurestean (cu Mihail Jora, 1959-62). A lucrat ca referent la *Ansamblul Armatei* (1962-65), ca regizor muzical la Studio-ul cinematografic București (1966-67), ca redactor la Casa de discuri *Electrecord* (1968-69), ca redactor și autor de programe la Secția Muzicală a *Radiodifuziunii Române* (1969-78) și ca redactor la revista *Muzica* (1979-81). Premii ale UCMR (1968, 1971, 1972), premiul "George Enescu" al Academiei Române (1968).

Opere vocal-instrumentale și de scenă: *Rituale* pentru sopran și orchestră (versuri populare, 1963); *Șase stări de nuanță (Omagiu lui Lucian Blaga)*, cantată pentru cor mixt și orchestră (1966); *Proverbe și ghicitori*, suită pentru cor de copii și orchestră, versuri populare, 1971); *Cântece străbune*, cantată pentru sopran și 12 instrumente (1972); *Trepte ale istoriei*, operă-frescă (versuri de poeți contemporani și populare, 1972); Cantata *România vremilor înalte* pentru cor bărbătesc și orchestră (1977 – ultima piesă a ciclului *Crochiu pentru un spațiu mioritic*, 1976-79); *Imaginați-vă un spectacol Kabuki* pentru ansamblu (1978); *Recitindu-l pe Blaga* pentru cor și ansamblu (Blaga, 1980);

Muzică pentru orchestră: *Texturi* (1968); *Vitralii* (1968); *Scoarțe* (1969); *Tulnice* (1971); *Spații și timpuri mioritice* (1972); *Cantemiriana* (1976); *Rezonanțe* (1976); *Memoria*

Putnei (1979); Concerte pentru fagot (1962), flaut (1970), contrabas (1973);

Muzică de cameră: Sonatina pentru vioara și pian (1967); Cvartet de coarde nr. 1 (1968); *Cadența III* pentru flaut și percuție (1971); Cvartet de coarde nr. 2 (1978); Cvartet de coarde nr. 3 (1978)

Muzică pentru cor: *Obârșii* pentru 20 voci solo (onomatopeie, 1971); *Vorona și Popas la Vorona* pentru cor bărbătesc (Mihai Moldovan, Dan Verona 1978); *Cântecul vântului* pentru cor mixt (Vlaicu Bârna, 1978); *Recitindu-l pe Eminescu* pentru cor mixt (Eminescu, 1980)

Vezi și: Ileana Ursu, *Povara sublimului. Monografie Mihai Moldovan*, București. Editura Muzicală 1996

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

My Friends Liviu Glodeanu and Mihai Moldovan Our Generation

Nowadays Liviu Glodeanu is considered the centre of reference of a diverse generation, united however through several essential common elements. I am referring to a small group of composers born in 1937-38. They chose, not without hesitation and straying, an independent “middle way”, placed in a sort of “stylistic niche” in the context of a particularly effervescent period in the history of Romanian music. Accepting no adherence to any fashionable trends (respectively, on the one hand, to the lyrical-idyllic traditionalist line, partially inspired by Enescu, and on the other hand, to the first Romanian avant-garde – the so-called “golden generation” – or also to the newer avant-garde that was on the rise), they may have asserted their originality especially by tracing a Romanian “archetypal minimalism” of traditional music origins, not connected to American minimalism, which at that time was still unknown in the Eastern European space.