

## PORTRETE

# Richard Oschanitzky Tradiție, avangardă, world music (II)

### Alex Vasiliu

(continuare din Revista Muzica nr. 3 / 2019)

#### Repere ale muzicii de film

Am prezentat în numărul trecut creația lui Richard Oschanitzky în domeniul muzicii de film. Repet, a fost primul compozitor român care a scris muzica pentru atât de multe producții cinematografice - 40, în toate categoriile: de animație, documentar, de divertisment, de ficțiune. Revin acum la această zonă fascinantă din creația sa pentru că recent au apărut noi documente: Uniunea Cineaștilor din România a publicat primul CD din seria *Muzica filmelor noastre*, dedicat lui Richard Oschanitzky. Voi preciza mai întâi că, în sfârșit, apare și în țara noastră un disc ce cuprinde fragmente din muzica de acest gen semnată de compozitori români. Dacă primul album poartă numele lui Richard Oschanitzky, explicația este simplă, și o reiau: a fost primul compozitor român care a semnat partiturile pentru atât de multe pelicule, cele patru categorii menționate dovedind vasta cultură muzicală, calitățile excepționale de aranjour și orchestrator, imaginația, modernitatea muzicii sale.

Creația lui Oschanitzky din acest gen a putut fi cunoscută și până în prezent deoarece filmele artistice la care a colaborat sunt difuzate destul de des la diverse posturi de televiziune, pot fi găsite pe internet. Valoarea discului recent

publicat constă mai întâi în gruparea momentelor muzicale, astfel că ascultătorul poate constata admirativ diversitatea stilurilor pe care le-a stăpânit în mod unic Richard Oschanitzky. A doua calitate a discului, mai importantă, este că pot fi descoperite acum geneze ale unor lucrări ample, în genuri contrastante, pe care compozitorul le-a elaborat după apariția filmelor. Iau ca exemplu *Efemere*, documentarul regizat de Dona Barta pentru studioul Alexandru Sahia (1968). Aici se găsește mare parte din substanța muzicală a *Dublului Concert pentru pian, saxofon tenor, orchestră simfonică și bigband* (părțile a II-a și a III-a), finisat peste puțin timp, când a fost înregistrat la Radiodifuziunea din Leipzig (1969). Potrivirea cu imaginile din filmul documentar dovedește plasticitatea muzicii lui Oschanitzky, una dintre marile calități ale creațiilor sale.

*Cultivarea simultană* a multor genuri muzicale i-a permis lui Oschanitzky două performanțe unice. În primul rând, elaborarea unor lucrări de foarte bună calitate. Pianistul de jazz, compozitorul de muzică de film Oschanitzky a scris un marș coral pentru filmul *Parașutiștii* (1972, regia Dinu Cocea), a fost solicitat să compună cântece pentru festivalul ostășesc "Te apăr și te cânt, patria mea". Știința, harul scriiturii și pentru ansamblul coral și-au dovedit, la rândul lor, caracterul exceptional, cu prilejul realizării filmului *Ciprian Porumbescu* (1972, regia Gheorghe Vitanidis). Reorchestrând cu virtuozitate binecunoscuta *Baladă*, țesând un comentariu al orchestrei ce dădea și mai mult farmec melodiei interpretată de Ștefan Ruha la vioară, rearmonizând cântecele patriotice ale muzicianului bucovinean, Oschanitzky a încredințat corului pentru sfârșitul filmului un adevărat și emoționant imn religios. Cu siguranță, evocarea idealizată a personajului Ciprian Porumbescu a însemnat și încheierea spectacolului cinematografic într-un manieră cât mai emoționantă, iar scriitura muzicală cu influențe bizantine pe care a semnat-o Oschanitzky, acceptată atunci de cenzură, impresionează și azi. Au existat comentarii care au evidențiat plusul de valoare a muzicii lui Ciprian Porumbescu în comentariul orchestral semnat de Richard Oschanitzky.

În același an 1972 era proiectat în premieră pe ecranele cinematografelor din România filmul polițist *Cu mâinile curate*

(regia Sergiu Nicolaescu). Sigur că Oschanitzky, membru ACIN, putea urmări și filme artistice străine care nu intrau în rețeaua de cinema din România. Curios să știe ce muzică de film se compunea în străinătate, avid să învețe, el și-a copiat uneori banda sonoră spre a o asculta analitic, s-au și-a procurat discurile cu muzica filmelor, studiind-o în detaliu. Aceasta este una dintre explicațiile potrivirii perfecte a compozițiilor sale caracterului filmului la care era solicitat să compună. Documentarea era importantă pentru el, dar urmărind, la rândul meu, cele mai multe filme artistice de dicționar, anglo-americe și vest-europene produse în deceniile 1960-1979, am constatat că Oschanitzky a preluat ce era valoros, având întotdeauna o contribuție originală. Pasionat al filmelor polițiste americane clasice, Sergiu Nicolaescu nu putea să apeleze la alt compozitor decât la Richard Oschanitzky, excelent muzician de jazz, aranjorul/orchestratorul genial pe care îl știa foarte bine. Spre exemplu, la începutul filmului menționat, formula ritmică ostinată expusă la baterie în absența oricărui motiv melodic instaurează din prima secundă atmosfera de suspens, de pericol, impunându-se rapid atenției și memoriei spectatorului. Orchestrația pentru instrumentele de alamă ce însoțește alte secvențe ale filmului nu face decât să mențină, să potențeze starea conflictuală cerută de scenariu. Oschanitzky compunea repede, în acord perfect cu viziunea regizorilor, era eficient la înregistrări, fără muzica sa filmul nu ar fi putut exista, multe fraze sau melodii întregi au rămas în amintirea publicului. Ce își putea dori mai mult un regizor?

Sensibilitatea, personalitatea specială a lui Oschanitzky au făcut posibile crearea unor lucrări muzicale de un lirism poetic, evanescent greu explicabil în cuvinte. Aria din *Un film cu o față fermecătoare* (1966, interpretă Puica Igiroșanu), *Jucăriile*, *Madrigal* și *Ochii. In memoriam Țuculescu* (1972, interprete Mihaela Mihai, Ileana Popovici și Puica Igiroșanu), întreaga partitură a filmului *Clipa* (1978, regia Gheorghe Vitanidis) crează ascultătorului, indiferent că au fost realizate cu voci și instrumente acustice sau cu tehnici de studio, o stare onirică.

Poate cel mai reprezentativ exemplu al modului în care a reinterpretat creații muzicale academice din Renaștere, din

muzica lejeră franceză, din repertoriul belcanto-ului Italian rămâne *Comedia gamelor* (1969, film tv, regia Andrei Brădeanu). Instrumentiști performanți cu care a colaborat și atunci, sextetul vocal *Cantabile*, cântărețele Ileana Popovici și Puica Igiroșanu au realizat sub conducerea lui Richard Oschanitzky nu doar baza sonoră a filmului, ci și o lecție de muzică aptă să fie ascultată la orele de profil din școlile generale, din licee și din Conservatoare.

### **Relația muzică academică – muzică de jazz**

Deși nu s-a întâmplat prea des în lume, un muzician care a practicat simultan, consecvent, genurile muzicii academice și jazzul trebuia să fie atras la un momentdat de crearea unei lucrări de fuziune a celor două tipuri de muzică. În tot secolul XX, a fost și a rămas o încercare foarte dificilă. Mulți muzicieni din lume au fost mereu convinși de reușita lui George Gershwin ca autor de jazz simfonic. *Rhapsodie in blue*<sup>1</sup> (pe care am tradus-o în 1983 *Rapsodia nostalgiei*), *Concertul în fața pian și orchestră*<sup>2</sup> au fost considerate mereu ca aparținând acestui gen. La fel s-a întâmplat cu Suitele orchestrale compuse de Dmitri Șostakovici, numite pe afișe, pe coperti de discuri și pe internet “de jazz”. Însă tendința de a simplifica, de a pune o etichetă atrăgătoare pentru public nu trebuie să acrediteze o idee greșită. Lucrările menționate (fără îndoială și multe altele compuse în secolul XX și în prezent) conțin doar elemente de jazz: un anumit mod de atac și emisie ale sunetului la diverse instrumente (cum este aproape omniprezentul glissando), anumite armonii (în care se găsesc blue-notes), trăsături melodice inspirate din blues, ritmul sincopat preluat din foxtrot-ul și dixie-ul american - toate contribuie într-o anumită măsură la instaurarea climatului amintitor de jazz. Însă lipsește un prim element fundamental: *improviția*. Nu variațiunea scrisă în partitură, ci improviția

---

<sup>1</sup> 1924

<sup>2</sup> 1925

spontană. De altfel, Leonard Bernstein, care a folosit în partitura musicalului *West Side Story* modalități de cânt la trompetă, la saxofoane, la baterie, în unele arii vocale trăsături tipice jazzului, a spus clar: *în absența improvizației* [lucrarea considerată jazz simfonic] este ca o plăcintă – coaja rămâne coajă, umplutura rămâne umplutură.<sup>1</sup> Cele două substanțe nu fuzionează. Al doilea element constitutiv al jazzului este *swingul*, acea pulsație ritmică uniformă, diferită de pulsația ordonată din muzica lui Bach și a contemporanilor săi, pulsație care stimulează instrumentistul să dinamizeze cântul lui și al colegilor din combo sau din bigband.

Oricât au simpatizat jazzul, Igor Stravinski, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Aurel Popa, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Ede Terény și alți compozitori nu au reușit să scrie lucrări autentice de jazz simfonic sau jazz cameral deoarece nu au practicat acest gen muzical, nu au fost improvizatori. La rândul lor, o serie de jazzmen americani și europeni au încercat aceeași experiență, dezavantajul lor fiind insuficienta cultură și experiență clasică, academică. În toate aceste cazuri, rezultatul a fost o continuă pendulare între modalitățile compozițional-interpretative acreditate istoric în Europa și modalitățile de imaginare, de tratare a substanței muzicale în jazzul de proveniență americană. Lista autorilor importanți care au încercat astfel de experiențe este lungă, nu pot folosi spațiul pe care îl am la îndemână nici măcar să fac o selecție, însă aș numi două opus-uri aparținând unor jazzmen importanți, pe care le-am găsit în colecția de discuri a lui Richard Oschanitzky: oratoriul *A Light In The Wilderness (O lumină în pustiu)*<sup>2</sup>, autor Dave Brubeck și *Focus* de Eddie Sauter.<sup>3</sup>

Cred că ambele lucrări l-au interesat pe Oschanitzky nu doar ca informație, ci pentru valoarea lor de model. Prima sa

---

<sup>1</sup> Bernstein, Leonard – *The Unanswered Question. Six talks at Harvard*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1976

<sup>2</sup> Decca Records, 1968

<sup>3</sup> Verve Records, 1961

lucrare de jazz cameral, *Toccata pentru pian și septet de jazz*<sup>1</sup>, datează din 1966. Pendularea instrumentului solist de la stilul romantic academic la jazz pe parcursul a doar câteva măsuri e uimitor de firească iar scriitura polifonică se constituie din acumulări de sunete la trompetă și trombon, susținută de ritmul dinamic, plin de swing, completat de dispunerea contrapunctică a liniilor melodice la instrumentele de suflat. Prima dată apar în această lucrare procedeul suprapunerii treptate a traseelor melodice și a acordurilor, apoi desenarea sinusoidelor melodice ale pianului sub formă de *palindrom* – această a doua tehnică menționată fiind una dintre obsesiile creatoare ale lui Richard Oschanitzky, prezentă în lucrări ale sale de facturi diferite.

### **Prima lucrare a lui Richard Oschanitzky în genul jazz simfonic: Dublul Concert**

Solicitat în anul 1968 de directorul artistic al Festivalului și Concursului Internațional *Cerbul de aur*, Tudor Vornicu, să se ocupe de unii participanți în calitate de pianist, corepetitor, aranjour și dirijor, Richard Oschanitzky i-a impresionat pe reprezentanții Radioteleviziunii din Fosta Germanie de Est, care l-au invitat să compună o lucrare în orice gen ar dori, pentru a fi înregistrată în studiourile din Leipzig. Comanda a fost onorată destul de repede - în anul următor s-a înregistrat *Dublul Concert pentru pian, saxofon tenor, orchestră simfonică și bigband*. Promptitudinea definitivării opusului se explică prin talentul, prin ideile de care Oschanitzky nu ducea lipsă, dar și prin existența deja în partitură a mare parte din substanța muzicală a mișcărilor a doua și a treia din concertul dublu, folosită mai întâi ca muzică de ilustrație pentru filmul documentar *Efemere* (1968).

De data aceasta, unul dintre modelele adoptate a fost suita *Focus*, înregistrată de saxofonistul Stan Getz împreună cu

---

<sup>1</sup> Înregistrare Radio România, inclusă în ediția discografică Romanian Jazz Masters: Richard Oschanitzky, vol.1, 7dreams Records, 7D-AAD-103 UCMR-ADA 6AF19100461, discul 2

un cvintet de coarde și un trio clasic de jazz (pian-bas-baterie). De la această lucrare, Oschanitzky a preluat doar procedeul, inovator pentru anul 1961 și foarte important pentru tipul dual de creație, al insertării în partitură de momente în care solistul improvizează spontan. Chiar dacă l-a folosit doar în partea a III-a a *Concertului*, valoarea strict muzicală și impactul asupra ascultătorului cresc în mod sensibil. Adaosul lui Oschanitzky față de lucrarea *Focus* constă în scriitura mult mai complexă, pentru două ansambluri, simfonic și de jazz (bigband), în complexitatea și diversitatea substanței muzicale, implicit sonore.

Reprezentativitatea pentru lucrarea de fuziune jazz simfonic este asigurată de cele două instrumente tipice în genurile academice cameral și simfonic (pianul), în genul jazzistic (saxofonul). Bineînțeles, instrumentul inventat de Adolphe Sax dispune de o literatură bogată în genurile academice, iar pianul a fost încă de la începuturile jazzului un instrument de bază. Dar în acest dublu concert, ele sunt menite de compozitor să întruchipeze (încă un element dualist) cele două tipuri de muzică în mod separat și în formă combinată. Totuși, ambele se manifestă argumentat, credibil, atrăgător în genurile concertistic-european și jazzistic american. Cuvântul *unitate* este parola de înțelegere și de constituire a partiturii. Mă refer la unitatea intonațională obținută prin folosirea modului de sinteză cu transpoziție limitată *ton-semiton*, de care depind toate formulele melodice și armonice din lucrare. Este și aceasta o unitate duală, dacă pot să o numesc așa, pentru că modul ton-semiton, prin oscilația major-minor produsă de terța mare-terța mică trimite deopotrivă la muzica populară românească și la bluesul american, în general la elementele specifice jazzului.

Forma de sonată în care este structurată prima parte a *Dublului Concert*, expunerea unei teme cu trăsături consecutive academice și jazzistice sau folosirea unor motive marcând zone de contact între jazz și muzica simfonică, explozia sonoră provocată de atacul instrumentelor de alamă (cerută în partitură de compozitor prin indicația *free paroxistico*), stinsă în glissando, aglomerarea dinamică, ritmică de orchestrație

accentuat jazzistică datorită improvizației simulate la instrumentele soliste, lirismul melodic intens dorit de autor printr-o altă indicație scrisă, *lusingando*, canonul izoritmnic la două voci ale pianului, intonațiile melismatice de proveniență orientală sunt o parte din elementele constitutive originale aflate în prima mișcare a lucrării.

A doua mișcare, un veritabil adagio de concert clasic (*Adagio ma non troppo* – precizarea de pe coperta primei ediții discografice românești<sup>1</sup>, *Rubato poco* – indicația autorului în partitură) este scrisă în formă de *palindrom* (altă obsesie creatoare a lui Oschanitzky a fost simetria!). Adept declarat (ca preferințe psihic-auditiv, background etnic-cultural și pregătire în Conservator) al concepțiilor componistice impuse de Béla Bartók, Oschanitzky dovedește în acest al doilea act din *Dublul Concert* cunoașterea în detaliu a *Muzicii pentru coarde, celestă și percuție*, a *Concertului pentru orchestră*. La fel ca la ilustrul său înaintaș, la Oschanitzky simetria temporală nu presupune reluări exacte, ci stadii succesive de evoluție a ideilor. Maniera serial-dodecafonică de constituire a melodiei flautului, prezența cvartei mărite au ca efect o muzică fără suport gravitațional, o muzică a sferelor, tip de climat obsesiv pe care l-am menționat anterior referindu-mă la poemul *Madrigal* și la poemul-colaj realizat în studio *Ochii. In memoriam Țuculescu*. În această parte, succesiunile ton-semiton și cromatismul întors (un palindrom deformat!), nutresc încă odată atmosfera modală, specific românească a muzicii.

Dacă în părțile I și a doua, caracterul improvizatoric al instrumentelor soliste din unele secțiuni își are sorgintea în scriitura riguroasă, partea a III-a le oferă libertate adevărată, lăsându-le spații albe necesare invenției spontane. Formulele ostinate riffs de tip jazzistic ale instrumentelor de alamă din bigband, acumulate ritmic-dinamic, evadarea saxofonului și

---

<sup>1</sup> Electrecord, seria *Jazz Restituție*, vol. 2, *Richard Oschanitzky*, ST-EDE 04214, anul apariției: 1993. Înregistrarea a fost reluată în ediția pe cd menționată la nota 5, cu precizarea că au participat Marea Orchestră din Leipzig și Bigbandul dirijate de Adolph Fritz Guhl. Soliști Richard Oschanitzky (pian) și Dan Mândrilă (saxofon tenor).



pianului în zona improvizației de tip *free* crează un univers sonor de o bogăție, strălucire și impact neîntâlnite pe parcursul lucrării. Cele mai importante motive tematice însoțesc intonații noi, cu trăsături melodico-ritmice europene (valsul vienez) și exotice (melodiile de proveniență arabă și japoneză). Acum, arhitectura muzicală nu se supune unui tipar pre-existent, ci ia o “formă” liberă de orice constrângeri, în raport cu nevoia de expunere, contrast și dezvoltare a noului complex sonor. Este o formă bazată pe alternanță, fără a se constitui într-un rondo tipic deoarece numai reluările refrenului se rezumă la câteva formule introductive, ca o sugestie de revenire. Aspectul de turn Babel (apropos de puterile vizionare ale compozitorului Oschanitzky, amintite anterior în aceste însemnări) se clarifică prin juxtapunerea, prin suprapunerea multitudinii de formule și teme, poziționate și acestea în relație cu modelul *rondo-rapsodie*. Nu lipsesc în ultima parte modul fundamental al concertului, *ton-semiton* și terța mobilă ce capătă aspect de blue-notă, astfel perpetuându-se caracterul “etnic” dualist, de fapt, acum pluralist al muzicii, pentru că trăsăturile românești, orientale, vieneze, japoneze, nord-americane se amalgamează într-o limbă a lui Babel, pulverizată la capătul lucrării într-un adevărat bigbang sonor.

Intenția lui Richard Oschanitzky de a scrie o lucrare de jazz simfonic a fost evidentă încă din titlu. Chiar aici el și-a dezvăluit concepția creatoare, pentru că numai ansamblul instrumental simfonic sau numai ansamblul jazzistic (bigbandul) nu ar fi reușit să exprime toată multitudinea și varietatea de idei, tot spectrul sonor pe care l-a imaginat. Deși în jumătatea de secol trecută de la definitivarea acestui *Dublu Concert* s-au înregistrat multe lucrări dorite de compozitori a fi considerate jazz simfonic, în special la casa de discuri ECM, permisivă, cum se știe, experimentului în muzica academică și în jazz, încă nu s-a ajuns la osmoza tehnicilor și sonorităților academice-jazzistice așa cum a reușit Richard Oschanitzky. Am enunțat deja o parte din motive, rămâne să adaug altele în secțiunea concludivă a însemnărilor de față.

## **A doua reușită: Variațiuni '71**

*Dublul Concert* a impresionat atât de mult conducerea muzicală a Radioteleviziunii din Leipzig încât Oschanitzky a primit imediat a doua comandă, având și de această dată libertatea alegerii genului muzical. El a recidivat cu supebie, compunând *Variațiunile '71*. Claritatea intenției sale fost și acum evidentă din titlu, pentru că “variațiune” și “improvizație” înseamnă același lucru, atât pentru muzicienii academici cât și pentru muzicienii de jazz. Doar că europenii și-au scris de-a lungul secolelor improvizațiile integral pe portative, iar jazzmenii, mai întâi americani, urmați de cei de pe Bătrânul Continent și din alte zone etno-culturale, și le-au înfăptuit spontan, în secunda apariției ideii. De data aceasta, Richard Oschanitzky a pornit de la un procedeu pe cât de simplu, pe atât de eficient, de genial. Și greu de găsit. A distribuit aceeași temă melodică instrumentelor din orchestra simfonică și din ansamblul de jazz, cerând pianului să o trateze la fel, în ambele moduri: academic și jazzistic.

În acest opus, cele două concepții antagoniste sunt tratate cu o minuțiozitate tehnică și un spirit vizionar admirabile. Există trei tipuri de scriitură: aceea specifică muzicii contemporane europene, aranjamentele pentru bigband și împletirea sonorităților academice cu cele de jazz. Oschanitzky a folosit genul variațional pentru a combina expresii muzicale diferite, viu colorate: de la semnalul arhaic de bucium la nota jazzistic persiflantă a trombonului cu surdina folosită cu procedeu wa-wa, de la jazzul modern de tip “cool” al trio-ului instrumental (pian-chitară-vibrafon) la sonorități explozive de bigband, de la expresia unui scherzo sarcastic de culoare europeană (gândul se îndreaptă imediat spre Șostakovici), la folclorul arhaic românesc în cheie parodică.

Modalitățile de lucru ale lui Oschanitzky, menționate în comentariul despre creațiile sale în domeniul muzicii de film și despre *Dublul Concert*, au rămas netulburate. Dar foarte vii, dinamice, spectaculoase. Și aici, organizarea componistică este totală. Autorul a respectat în continuare principiul simetriei:

variațiunea a III-a (lentă) este axa de simetrie, variațiunile a II-a și a IV-a își corespund prin accentele parodice și prin întrepătrunderea osmotică a muzicii clasice cu jazzul, prima și a V-a variațiune se aseamănă prin substanța sonoră, prin evoluția preponderant jazzistică. Extremele corespund prin conținutul temei, reluată parțial la sfârșit cu funcție de coda. Oschanitzky rămâne fidel concepției bartokiene și prin structura formală de palindrom, de care am văzut că a fost foarte atașat. Deși zonele academice și jazzistice sunt clar delimitate, mai clar decât în *Dublul Concert*, ele sunt anticipate și urmate de tranziții de la o zonă la alta, în care elementele particulare se infiltrează treptat, asigurând ascultătorului impresia stabilă de combinație reușită, de fuziune. Impresie pe care foarte puțini compozitori din lume au reușit și reușesc să o formeze.

Fiind un opus concertant academic-european și jazzistic, Oschanitzky dovedindu-se de-a lungul anilor un pianist-improvizator cu o imaginație și o tehnică fascinante, apare întrebarea firească de ce nu a lăsat în partitura instrumentului solist pagini albe necesare invenției spontane, cum a procedat în *Dublul Concert*? A doua etapă din cele trei în care s-a configurat concepția sa în privința fuziunii ar fi impus menținerea sau chiar dinamizarea dialogului dintre variațiunile scrise și cele create pe loc. Pentru că explicațiile autorului, scrise ori enunțate la microfon nu există, avansează opinia că el a dorit ca în acest mini-concert, atât de reușit ca formă combinată, elementele tematice și tehnicile variaționale să rămână așa cum le-a scris, fără a depinde de eventualele limite ale viitorilor soliști. E posibil să întâlnim aici orgoliul explicabil al autorului, mulțumit de ce a creat, dornic să-și lase compoziția desăvârșită, intangibilă din punctul de vedere al textului. De altfel, pentru a se apropia de forma și imaginea sonoră perfectă la care tindea mereu, Richard Oschanitzky a folosit improvizația simulată (scrisă) și în alte compoziții proprii la care a fost solist sau partener. Iau ca exemplu *Gavota din Suita în re minor, Variațiunile pe tema B.A.C.H.* și *Django* de John Lewis, în care solo-urile sale de pian și ale saxofonistului Dan Mândrilă sunt atât de bine încheigate și de frumoase, frizând perfecțiunea, încât ești convins de existența partiturii fără spații pentru

improvizație. Și așa este: partiturile din biblioteca Societății Române de Radio argumentează perfecționismul lui Oschanitzky.

### **A treia lucrare: Antiphonien**

Aminteam de trei creații pe care Richard Oschanitzky le-a merit conceptului de fuziune a principiilor și tehnicilor muzicii academice cu jazzul. Departamentul muzical al Radioteleviziunii est-germane, la fel de încântat în urma înregistrării *Variațiunilor '71*<sup>1</sup>, i-a comandat o nouă lucrare. *Antiphonien* desfide tocmai concepția integratoare, de fuziune, ale cărei tehnici au fost polisate de Oschanitzky în aproape tot ce a compus: în muzica de film, de teatru și de televiziune, în aranjamentele jazzistice ale unor lucrări de Bach, în poemele scurte numite anterior, în *Toccată pentru pian și septet de jazz*, *Dublul Concert* și *Variațiunile '71*. În ultimul opus de acest gen dorit de comanditarii germani, suita *Antiphonien*, actele I, III, V și VII au fost scrise, iar actele II, IV și VI lăsate la voia improvizației. Contribuția de final a lui Oschanitzky în genul de fuziune rămâne cu un semn de întrebare. Să fi renunțat la tehnica fuziunii structurale a textului muzical? Piesa de freejazz *Cearța*, înregistrată cam în același moment al carierei sale (1971), este alcătuită din două structuri: tema expusă la pian apoi de bas și baterie, urmată de improvizația simultană a celor doi contrabași și a bateriei, totul încheindu-se cu re-expoziția. Revenind la cele trei lucrări de jazz simfonic și jazz cameral, cred că acum, ele pot fi privite invers cronologic din punctul de vedere al evoluției spre fuziunea concepției academice europene cu jazzul: *Antiphonien*, *Variațiuni '71*, *Dublul concert pentru pian, saxofon tenor, orchestră simfonică și bigband*. Însă tot ce a creat conform acestui principiu integrator este atât de original, de îndrăzneț, de spectaculos și de convingător, încât admirația i se cuvine fără nici un dubiu.

---

<sup>1</sup> Pe care compozitorul român le-a subintitulat *Variațiuni montane*, ca efect al momentelor de odihnă pe care le petrecea la cabana Clăbucet-Plecare de la Predeal.

## Freejazz

Viziunea înnoitoare a lui Richard Ochanitzky s-a concretizat în mod performant și pe parcursul celor zece piese de *free jazz* înregistrate în anii 1967, 1969 și 1971. Deoarece era serios informat despre tot ce se întâmpla mai important în lume pe plan muzical, Oschanitzky a aprofundat cel mai nou, mai incitant și problematic stil jazzistic american, apărut la sfârșitul anilor '50: *free*. Aceleași *legături primejdioase* cu atașajii culturali de la ambasadele străine i-au fost de folos pentru procurarea noutăților discografice de la acea vreme. Cultura muzicală academică și jazzistică de mare întindere, stăpânirea tehnicilor clasice și moderne de compoziție, gustul pentru noutate l-au scutit pe Oschanitzky de nevoia lecturii cărților de analiză și comentariu publicate în America de Nord, surse documentare oricum dificil de procurat. Discurile au fost o sursă prețioasă de informare și studiu, augmentate în perioada 1967-1972 de concertele unor muzicieni americani la București. Dintr-un colocviu cu dirijorul Nicolae Boboc înregistrat în 1978 la Radio Timișoara, colocviu la care m-am mai referit în acest studiu, am aflat că Oschanitzky a studiat și discurile unuia dintre corifeii freejazzului american, John Coltrane, dar era reticent în privința lui Ornette Coleman. Poate că a fost și o chestiune de gust, de empatie, însă după ce am ascultat cele mai importante discuri înregistrate de cei doi moderni americani ai jazzului, împărtășesc opiniile lui Oschanitzky. Coltrane l-a depășit pe Coleman în privința inventivității și densității substanței muzicale de tip *free*. Oricum, seria pieselor de freejazz pe care le-a elaborat Oschanitzky dovedește trei aspecte importante: el a argumentat încă din anii 1966-'67 prin înregistrările de la Radio România că jazzul american, după faza de însușire, de înțelegere, nu mai poate fi reprodus mecanic, ci trebuie tradus de compozitori și instrumentiști în limba culturii muzicale de care aparțin. Oschanitzky a respectat timp de 3 ani (1967-1970) tiparul folosit ulterior de multe formații românești: tema de inspirație folclorică-improvizația în stil american pe acordurile temei originare - re-expunerea

concluzivă a temei. Pentru acest stadiu al istoriei jazzului românesc, valoarea pieselor lui Oschanitzky este indiscutabilă.<sup>1</sup> De altfel, modalitățile de preluare a tradiției arhaice autohtone în modul de aranjament și orchestrație jazzistică (în limitele comerciale, dar de bun gust) au fost demonstrate de Oschanitzky mai ales în 1970 și 1973: discurile *Romanian Pop Music*<sup>2</sup> și *Aura*<sup>3</sup>.

După ce, în 1956<sup>4</sup>, Jancy Körössy a scris primele aranjamente și a improvizat pe teme din folclorul românesc, au existat extrem de puține apropieri ale jazzmen-ilor români de propria tradiție, rurală sau orășenească. Oschanitzky a respectat, cum spuneam, formula celor trei etape ale desfășurării unei piese de jazz, dar în 1969 și-a prezentat prima dată, la Berlin, concepția modernă în privința aranjamentelor și improvizățiilor inspirate din tradiția țării sale. Piesele oferite publicului în clubul *Jazz in der Kammer* au fost înregistrate anul următor la Radio România și pot fi considerate un moment definitoriu în evoluția jazzului cu trăsături românești.

Seria celor 10 creații de freejazz cuprinde *Și totuși, Cearta, Blue Brasil, Procesiune, Entorsă, Don't Be Sad* (traducerea preferată a autorului era *Nu te-ntrista*), *Always Down (Prăbușit, La pământ* – deasemenea în viziunea lui Oschanitzky, enunțată în interviul radiofonic amintit), *Enchainé (Uniți), Neurasia* și *T8* (ultima purtând, simplu, numele studioului Radio România în care au fost realizate înregistrările).

---

<sup>1</sup> *Rustica, Dans* – accesibile în ediția discografică menționată la nota nr. 5, *Pe deal pe la Cornățel – Seria Jazz Electrecord nr. 5: Jamsession cu Friedrich Gulda*, vinil EDD 1180, anul apariției - 1968

<sup>2</sup> Electrecord, ST-EDE 0474, prima ediție pe disc de vinil, 1970, a doua ediție în seria *Romanian Jazz Masters. Memorial Richard Oschanitzky, vol. II*, 7dream records, 7D-124, 2014, cd 2

<sup>3</sup> Electrecord, STM-EDE 0834, ediție pe vinil, 1973

<sup>4</sup> Conform înregistrărilor realizate în acel an de Mihai Berindei, primele care se cunosc până în prezent referitor la relația folclor românesc-jazz, incluse pe discul ce însoțește volumul I din seria *Jazz în România – Jazz Românesc* de Alex Vasiliu, editura Artes, Iași, 2015

Aceste opus-uri au fost gândite pentru o formație cu componentă variabilă, numită simplu și eficient *Freetetul Richard Oschanitzky*, alcătuit din cei mai performanți instrumentiști români de jazz ai momentului. Nucleul îl reprezentau autorul (pian), Dan Mândrilă (saxofon tenor), Ștefan Berindei (saxofon alto), Johnny Răducanu și, uneori Wolfgang Güttler (contrabas), Eugen Gondi (baterie). Prima audiție a unora dintre aceste piese (Berlin, 1969) a fost, bineînțeles, o verificare a ideilor și opțiunilor interpretative în mediul muzical german, întotdeauna maleabil, cum se știe, experimentului radical.

Richard Oschanitzky a reușit să înregistreze în 1970, la Radio România, în varianta instrumentală considerată de el optimă, piesele sale de free. Cunoașterea desăvârșită a scriiturii aranjamentelor pentru ansamblul de jazz i-a permis augmentarea sonorităților de la sextet (original ca formulă prin cele două saxofoane și doi contrabași) la bigband. Restricțiile au fost stimulatoare. Deoarece în orchestra de estradă (cum se numea atunci) a Radioteleviziunii Române nu existau patru trompetiști și patru tromboniști capabili să redea în mod performant scriitura modernă din partiturile sale, Oschanitzky le-a solicitat trompetistului Nelu Marinescu (care nu avea studii de Conservator!) și trombonistului Cornel Meraru să înregistreze prin suprapunere, de patru ori, știna instrumentelor lor, rezultatul obținut în studio fiind la paritate valorică bigbandurilor germane și americane de prim rang. Seria celor zece creații de freejazz ale lui Richard Oschanitzky a rămas timp de 46 de ani doar în varianta înregistrată la Radio România datorită conjuncturii nefavorabile.

1971, anul așa-zisei revoluții culturale impusă de regimul communist, a însemnat reîntoarcerea la dogmatismul ideologic al perioadei 1948-1963, iar jazzul a dispărut pentru un timp din viața culturală a țării.<sup>1</sup> Seria pieselor de free

---

<sup>1</sup> Festivalul Național de la Ploiești a fost desființat după trei ediții, emisiunile radiotelevizate au fost scoase din grila de programe timp de un an, producția de discuri din seria *Jazz Electrecord* a fost stopată până în 1974.

înregistrate de formația lui Oschanitzky era prea modernă pentru România anilor 1971-1990, rămânând practic necunoscută generațiilor următoare, ajungând în memoria discului abia în anul 2006 din inițiativa lui Alex Vasiliu, Florian Lungu și Nicolas Simion.<sup>1</sup> Din păcate, nu au existat în țară titulari ai instrumentelor de suflat capabili și dornici să rezolve dificultățile tehnice impuse de partiturile lui Oschanitzky. Abia în Festivalul Internațional ce i s-a dedicat (Iași, 1999-2008) unele episoade din serialul de freejazz (*Blue Brasil, Procesiune, Neurasia, Cearta*) au fost rulate în fața publicului. Muzicienii din tânăra generație a perioadei menționate, Nicolas Simion, Ion Baciș Jr., Garbis Dedeian, Emil Bâzga, Mircea Tiberian, Liviu Mărculescu, congenerii și partenerii de scenă ai lui Oschanitzky – Marius Popp, Wolfgang Güttler și Eugen Gondi – au dovedit de mai multe ori valoarea și deschiderea ideilor sale muzicale, de un modernism rezistent trecerii timpului.

Se cuvin precizate trăsăturile definitorii ale seriei de freejazz realizată de Richard Oschanitzky. Spre deosebire de multe întâmplări arondabile anilor și spațiilor culturale diferite ale freejazzului, Oschanitzky a avut întotdeauna ca punct de plecare o temă cu impact melodico-ritmic, substanțială, de un modernism radical sau moderat, bine structurată, un motiv melodic alcătuit din patru sunete, sau, cu totul ingenious, scara cromatică (este cazul în *Neurasia*). A păstrat permanent pianul ca solist sau partener de improvizație, instrument care impune limitele armonice și cadrul ritmic stabil (de cele mai multe ori bossanova). Elementul etnic apare pe parcursul variațiilor spontane în melodica de proveniență orientală, dar numai ca sugestii sau citate. Trăsăturile clar românești sunt nutrite de melodica și ritmica tradițională (arhaică). Aici se cuvine menționat că ambientul cultural familial și instituțional în care s-a dezvoltat Oschanitzky, influența profesorului de compoziție Mihail Jora l-au orientat spre straturile vechi ale folclorului, tradiția lăutărească fiind pentru el interesantă numai conjunctural, dacă impunea scenariul de film.

---

<sup>1</sup> Vezi nota nr. 5



O caracteristică a întregii creații semnată de Oschanitzky, din fericire și în stilul freejazz, este premeditarea, organizarea strictă în primul rând datorită formulelor acreditate din muzica academică (de exemplu *canonul*, *reluarea temei*), iar în al doilea rând prin situarea improvizațiilor, oricât de libere, sub semnul temei originare și prin limitările de timp. Acest din urmă *canon* de tip Oschanitzky fiind atât de nou pentru improvizatorii români obișnuiți cu libertatea jazzului clasic și al celui modern de până în 1968, a generat mai întâi neînțelegerea și refuzul.<sup>1</sup> În urma explicațiilor autorului și a audierii înregistrării finite, exigențele și viziunea lui Oschanitzky au devenit, inclusiv pentru Johnny Răducanu, motive de admirație.

Improvizațiile s-au menținut au rămas de cele mai multe ori în zona stilistică modernă *bop*, acreditată istoric, care le scapă și azi de patina timpului. Doar finalurile sunt evadări scurte, paroxistice în spațiul free. Solourile în tempo rapid alternează cu pasaje de tranziție (tot improvizate) lirice, care nu scad tensiunea general a muzicii dar crează un element de contrast. Astfel poate fi evidențiat încă un aspect ce luminează concepția lui Oschanitzky de *free organizat*, de *libertate controlată*. Nici în cazul prezentării publice de la Berlin<sup>2</sup>, piesele de free nu au depășit 10, maximum 15 minute, pe parcurs autorul și conducătorul formației indicând la pian prin formule melodico-ritmice prestabilite noi idei pentru improvizații.

Aspectul evident organizat al creațiilor de freejazz comentate aici reiese și din adăugarea în studio, prin suprapunere, a “pachetului” de trompete sau prin multiplicarea instrumentelor de suflat (trompetă, trombon) ajunse la patru voci, așa cum cere *canonul* formatul de bigband – modalitate de augmentare a spectrului armonic-sonor, a tensiunii generale

---

<sup>1</sup> Într-o conversație pe care am avut-o în anul 1990 în studioul Radio Iași, Johnny Răducanu a relatat că la înregistrări, Oschanitzky preciza numărul de minute și secunde pe care le dorea pentru fiecare improvizație. Precizările sunt notate și în partituri (vezi biblioteca muzicală Radio România).

<sup>2</sup> 1969, înregistrare din fonoteca familiei Oschanitzky

(*Blue Brasil, Neurasia*). Procedând astfel, Oschanitzky a demonstrat și prin seria de freejazz că *studioul de înregistrare* nu a fost pentru el doar incinta necesară fixării creației în memoria magnetică, ci un adevărat *ansamblu instrumental*, apt să ofere idei, să îmbogățească fluxul sonor, să confere un plus de expresivitate.

Ar fi de comentat și alte zone de interes muzical, survolate virtuos de Oschanitzky. Amintesc aici doar prelucrările în stil jazzistic ale unor creații din repertoriul academic. Modelele configurate de *Modern Jazz Quartet* (începând din 1952), de Jacques Loussier (din 1957), Eugen Ciceu (din 1962) au fost bănci de idei pentru muzicianul român. Cu prilejul concertului organizat de George Bălan la Conservatorul din București în 1964, concert soldat cu un succes uluitor pentru profesorii din generația în vârstă, entuziasmant pentru studenți<sup>1</sup>, Richard Oschanitzky a prezentat aranjamente și improvizații în stil jazzistic ale *Gavotei din Suita în re minor* și variațiuni pe notele semnificând numele lui *Bach*, piesele acestea fiind înregistrate în 1967 la Radio România. Interesul său pentru astfel de combinații s-a manifestat mai târziu, în 1971, și prin realizarea discului ce cuprinde prelucrări ale unor creații de Purcell, Gluck, Gounod și Vivaldi.<sup>2</sup>

## Concluzii

Ideile definatorii structurate în urma cercetării operei și vieții lui Richard Oschanitzky (tot ce a lăsat în partitură și în memoria magnetică are dimensiunea unei opere bine structurată, pe paliere diferite dar cu însemnele valorii excepționale) sunt deoptrivă pozitive și negative. Așa cum am încercat să argumentez și în prezentul studiu, contribuțiile originale în genurile academice europene cameral, concertistic,

---

<sup>1</sup> Moment evocat de George Bălan într-o conversație cu autorul acestui studiu, TVR Iași, 1998

<sup>2</sup> *Richard Oschanitzky And His Group – Melodii Vechi În Ritmuri Noi*. Electrecord – EDC 10.181, prima ediție pe disc de vinil, 3 septembrie 1971, inclus în ediția pe cd precizată la nota nr. 9, cd 1, 2014.

În domeniul muzicii de film, al jazzului, jazzului simfonic, etnojazzului și freejazzului sunt definitorii pentru evoluția fenomenului muzical, nu numai din România. Însușindu-și temeinic cele mai importante tehnici de scriitură din istorie, valorificând tradiția arhaică românească, din Balcani și din Orient, pe care a înțeles-o vizionar ca sursă de inspirație inepuizabilă, configurând astfel personalitatea românească a jazzului cultivat pe aceste locuri, găsind argumente puternice, imbatabile pentru viabilitatea unui gen controversat – jazzul simfonic -, conferind întregii sale muzici o plasticitate care s-a pliat perfect spectacolului vizual de pe scenă și de pe ecran dar oferă în continuare noilor producții televizate sau cinematografice idei greu de respins, Richard Oschanitzky s-a dovedit un muzician de elită, un vizionar, un virtuoz al compoziției, al interpretării la pian, orgă și vibrafon, al conducerii orchestrei. În a III-a ipostază a urcat extrem de rar pe scenă<sup>1</sup>, practicând dirijatul numai la înregistrarea muzicii de film. Cele trei domenii enumerate sunt reprezentate semnificativ în înregistrările radio și pe disc, în puținele documente video păstrate.

Concluzia negativă se referă la privarea lui Oschanitzky de expunerea meritată în marile centre muzicale din lume. În urma problemelor politice din anul 1959, pe care le-am evocat în numărul trecut al revistei, Oschanitzky nu s-a bucurat de încrederea regimului comunist, care l-a acceptat ca performer în țară dar nu i-a dat posibilitatea să călătorească în străinătate, unde ar fi avut posibilitatea să lucreze. Poate fi luat ca exemplu discul cu melodii de muzică ușoară plănuit a fi editat în Marea Britanie, ale cărui orchestrații au fost scrise și înregistrate de Oschanitzky la București în studioul *Electrecord*, însă proiectul a fost abandonat din motive financiare invocate de partea românească. Tot în Marea Britanie a existat intenția interpretării *Dublului concert pentru pian, saxofon tenor, orchestră simfonică*

---

<sup>1</sup> Februarie 1973, ca dirijor al orchestrei semi-simfonice din concertul extraordinar *Aura*, organizat la Sala Palatului, ediție discografică pe vinil, *Electrecord-STM-EDE 0834*, anul apariției – 1973. Discul nu a fost editat pe cd. Există înregistrarea video realizată de TVR.

și *bigband* de către Orchestra simfonică din Londra sub conducerea lui André Previn – unul dintre cei mai iluștri muzicieni care au cultivat la nivel performant (pianist, compozitor, dirijor), asemeni lui Oschanitzky, genurile academice și jazzul. Ar fi fost un prilej important de afirmare pe plan mondial a lui Oschanitzky dar și a României. Partitura ar fi putut fi înregistrată pe discuri de circulație internațională și ar fi intrat în repertoriul unor mari interpreți. Și acest proiect a fost zădărnicit de un înalt funcționar din sectorul cultural al P.C.R. Singura țară în care Oschanitzky a avut permisiunea să călătorească, inclusiv din motive profesionale, a fost Germania de Est, unde a colaborat intens la emisiunile de divertisment ale Televiziunii, a realizat înregistrări radiofonice de jazz. În anul 1970 s-au ivit și ocazii de a lucra în Germania Occidentală, dar nu au fost fructificate.

Refuzurile oficiale l-au afectat și în țară. Propunerea sa de a se publica la *Electrecord* o parte din cele zece piese de freejazz nu a fost aprobată, iar proiectul său pentru un album discografic dedicat prelucrărilor unor creații academice în variantă modernă și jazzistică s-a concretizat doar sub forma discului având o durată totală de 12'20".<sup>1</sup> Singura expunere mondială a unor creații ale lui Richard Oschanitzky s-a întâmplat în anul 1970, când discul *Bossanova* a fost difuzat în emisiunea de largă audiență *Jazz Hour* realizată la Radio Vocea Americii de un ilustru promotor al jazzului, Willis Conover. Dacă operele lui Oschanitzky s-ar fi difuzat la timp în țară și, mai ales, în străinătate, România ar fi intrat în rândul țărilor cu mari realizări în domeniul componistic muzical. O parte a acestor creații a fost descoperită abia peste decenii, începând din 2006, și de muzicieni americani invitați la Festivalul Internațional *Richard Oschanitzky*, interpreți ai pieselor sale, apoi de toți cei care au audiat cele două volume discografice *Romanian Jazz Masters. Richard Oschanitzky*, editate de Nicolas Simion (și el interpret al unor compoziții

---

<sup>1</sup> Vezi nota nr. 18

rămase de la muzicianul evocat aici, inclusiv *Dublul Concert și Antiphonien*) la casa proprie de producție 7dream.<sup>1</sup>

În anul împlinirii a 80 de ani de la naștere și al comemorării celor patru decenii trecute de la dispariția lui Richard Oschanitzky, apariția discului *Muzica filmelor noastre*, studiul de față, concertul proiectat în luna septembrie la Timișoara aduc din nou în actualitate un muzician exceptional, pentru a cărui promovare mai este mult de lucrat.

## Anexă

CONSERVATORUL "CIPRIAN PORUMBESCU" 27 iunie 1963  
Serviciul Personal

R E F E R A T  
\*\*\*\*\*

OSCHANITZKY RICHARD Născut la 25 februarie 1939 în Timișoara, reg. Banat  
Orig. socială : compozitor, prof. de muzică  
Naționalitatea : germană  
Starea civilă : căsătorit  
Domiciliul : Str. Colonel Grigore Ion  
nr. 9 Bis, raionul 30 Secem-  
bria.  
Telefon: 51.88.23

Tov. Oschanitzky Richard, a fost primit în toamna anului 1955 în Conservatorul "Ciprian Porumbescu" - Facultatea de Pedagogie - secția compoziție, unde a urmat cursurile pînă la data de 13 mai 1959 cînd a fost exmatriculat pentru următoarele motive:

Studentul a afirmat că "se sufocă de muzica ce se cîntă la noi în țară" că el ar avea mari perspective în muzica de jazz occidentală.

Sfida elementele muncitorești;  
Manifesta o concepție profesieistă;  
A fost vizitat de o rudă din R.F.G. cu care a discutat posibilitățile de plecare în Occident unde îl așteaptă o strălucită carieră;

Făcea vizite la Ambasada S.U.A. și avea relații strîns cu un diplomat al acestei Ambasade.

A fost considerat ca un element dughănos care, cu prima ocazie, ar trăda țara fără reușcări.

Tatăl său, Oschanitzky Richard Carol, în luna noiembrie 1958, pe cînd ocupa postul de maestru de cor la Opera de Stat din Timișoara, a fost concediat pentru activitate fascistă desfășurată în grupul etnic german.

Datele de mai sus au fost obținute de la organele M.A.I. Tov. Oschanitzky Richard, după patru ani de la exmatriculare, solicită să obțină aprobarea de a da examenul de diferență pentru anii V și VI iar apoi absolvența.

Tov. Alfred Mendelsohn, profesorul acestui student, a înaintat o caracterizare Serviciului Personal al Conservatorului "C. Porumbescu" în care propune ca el să fie reînregistrat în anul IV cu drept de a da examenele anului IV și nu este de acord să se aprobe examenele de diferență pentru anii V și VI, ci să urmeze acești ani pînă la absolvență normală și apoi examenul de stat.

Față de cele arătate mai sus asupra fostului student Oschanitzky Richard, Direcția învățămîntului Universitar va decide.

R E C T O R,  
V. Ciuleanu D E C A N,  
Fl. Eftimescu ȘEF SERV. PERSONAL,  
Ch. Făgăbuciu

2 ex.

<sup>1</sup> Vezi notele nr. 5 și 9

## **SUMMARY**

**Alex Vasiliu**

**Richard Oschanitzky: Tradition, Avant-garde, World Music**

Richard Oschanitzky graduated from a non-musical high school, but he assimilated solid notions of music theory and sight reading, counterpoint and harmony from his father. In his adolescence he learned how to play the piano and organ. He obtained the highest mark at the admission exam of the Conservatoire in Bucharest for the Pedagogy and Composition Section. He won the admiration of the exigent Professor Mihail Jora. He was awarded important prizes. In May 1959 he was part of the group of eminent students expelled from the Conservatoire for political reasons. He worked all his life as a freelance professional, composing music for 40 films, for theatre performances, dozens of patriotic songs, chamber and concertante works, he made recordings for Electrecord, he participated in jazz festivals, he was a collaborator of the Berlin Television. He was a brilliant, complete, visionary, virtuoso musician.