

PORTRETE

Tinerete fără Bătrânețe:
Compozitorul ALEXANDRU HRISANIDE
(15 iunie 1936 - 19 noiembrie 2018)
Gânduri la intrarea lui în
VIAȚA FĂRĂ DE MOARTE

Liana Șerbescu

Motto

“Ar trebui să apară cineva care să redea spiritul timpului într-o formă ideală și cât mai expresiv posibil. Cineva, care înarmat de măiestria lui, să tășnească dintr-odată din capul lui Zeus, ca Minerva... Și acel cineva a sosit, e un sânge tânăr, la al cărui leagăn au vegheat Grațiile și Eroii”
Robert Schumann ¹



Am avut privilegiul să-l cunosc pe Alexandru Hrisanide, sau Săndel cum i se spunea între prieteni, timp de peste 60 de ani, încă din 1953 când și-a făcut apariția senzațională la Conservatorul “Ciprian Porumbescu” din

¹ În articolul *Neue Bahnen* (“Drumuri noi”) din „Neue Zeitschrift für Musik“, 28. Oct. 1853. Trad. autorului L.S.

București, atunci pe strada Lipscani, ca nou învățăcel la secția de Compoziție! Personalitatea lui clocotitoare, focul sacru care se intuia în spatele acelei veselii debordante, a produs nu numai asupra mea, ci și asupra celorlalți colegi și profesori din jur o impresie covârșitoare. Probabil o reacție similară cu aceea descrisă de Schumann cu exact un secol mai înainte, în articolul său “Neue Bahnen” din 28 Oct. 1853, după legendara întâlnire avută cu Brahms pe 30 Septembrie a aceluiași an!

Săndel a fost un “Sonntagskind”, adică un copil al soarelui, născut în lumină și dotat cu însușiri speciale, predestinat să aducă lumină și bucurie și celor din jur. S-a născut în ziua de 15 iunie 1936 sub semnul Gemenilor, zodie care explică dualitatea caracterului lui oscilând între seninătate și foc de artificii, și care predispune la paradox. Prima parte a vieții lui s-a desfășurat pe malurile Jiului, la Petrila, unde era stabilită familia tatălui sau, inginer minier. Mai târziu, la București, a urmat studiile liceale la colegiul Sf. Sava, apoi compoziția și pianul la Conservatorul C. Porumbescu, avându-i ca profesori printre alții pe Mihail Jora, Paul Constantinesăcu și Tudor Ciortea. După absolvirea secției de compoziție, se înscrie în 1959 și la secția de pian principal la clasa Prof. Florica Muzicescu, și absolvă și această secție în 1964 la clasa lui Cornel Gheorghiu. Amintirea traumatizantelor lecții de pian cu “Domnișoara” l-a urmărit toată viața.

Fiind superdotat în toate domeniile artistice - improvizator înăscut, cititor la prima vedere fără pereche, pianist și creator plin de fantezie, Săndel realiza performanțe muzicale cu viteza unui Făt Fumos din poveste! Această poziție de ales al muzelor l-a adus curând în fruntea avangardei compozitorilor români de atunci alături de Anatol Vieru, Cornel Țăranu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Miryam Marbé și Ștefan Niculescu. A devenit acel “sânge tânăr” preconizat de Schumann, *care să exprime în mod ideal spiritul timpului*, al noii muzici avangardiste din a doua jumătate a anilor 50.

În afara aptitudinilor lui muzicale ieșite din comun, Săndel avea și un intelect de mare rafinament, o vivacitate a minții uimitoare, și beneficia deasemeni de o erudiție

surprinzătoare pentru vârsta lui. Și asta în domenii diferite, precum literatura, poezia, filozofia, artele plastice, etc. Aceste calități fuseseră moștenite în parte de la tatăl său, el însuși un intelectual de rasă, care cultiva și stimula cu grijă talentele feciorului lui.



Săndel evoca uneori cu înduioșare bucuria pe care o aveau amândoi, tată și fiu, cântând la 4 mâini piese din repertoriul simfonic clasic, cu care făcuse o primă cunoștință pe această cale directă – la pian.

În această primă perioadă a creației sale Hrisanide a fost foarte prolific, a publicat mult și a fost și mult cântat. Cercetând *Lexiconul Muzicieni din România* din 2001, vol 4 (H-J) de Viorel Cosma, constatăm că în perioada dintre 1954 și 1972, Hrisanide a compus în toate genurile muzicale: muzică de teatru, muzică simfonică, vocal-simfonică, de film, muzică de cameră, vocală și corală, aproape 70 de compoziții. Multe lucrări ale lui au fost executate de către formații prestigioase

chiar și în străinătate, la festivaluri, la radio sau în diverse săli de concerte. Deasemeni, multe compoziții i-au fost editate la edituri de renume, ca Salabert - Paris, Hans Gerig - Köln, Peters - Leipzig, Breitkopf - Wiesbaden, Edit. Muzicală – București.

Surprinzător e însă faptul că față de primul Lexicon de *Muzicieni Români* alcătuit tot de V. Cosma în 1970, în acest al doilea Lexicon din 2002 nu apare decât o singură lucrare nouă a compozitorului: piesa *Sonete* (1990) - *Concert pentru clavecin și orchestră* !

Aceasta discrepantă dintre fertilitatea prodigioasă a autorului înaintea plecării lui definitive din România din 1972 și aparenta tăcere de după, ridică multe semne de întrebare. Vom încerca să găsim câteva explicații acestui mister.

În articolul - *Alexandru Hrisanide, un campion al avangardei muzicale*, din revista *Muzica*, 6/2016, Lavinia Coman emite o ipoteză care mi se pare destul de judicioasă: "Poate că pe el limitările draconice ale libertăților, la care ne-a supus pe toți închisoarea politică tocmai în perioada formării ca personalități artistice, l-au stimulat și l-au îndârjit în lupta pentru a cunoaște și a se exprima neîngrădit, în loc să-l timoreze și să-l blocheze în dezvoltarea fantasticei cariere ce și-a construit-o."

Dar a ne inchipui că poate și reversul acestei afirmații e valabil, că lipsa de constrângeri dintr-o democrație ar putea duce la o lenevire și stagnare a creativității artistice, este desigur un nonsens. Cunoscând destul de bine biografia compozitorului, atât din România, cât și din Țările de Jos, îmi voi permite să menționez câțiva factori care probabil au contribuit la o încetinire a ritmului lui creator.

După stabilirea în Olanda, Hrisanide a fost și el expus tentațiilor și cerințelor noii societăți de consum, care-l împingea să producă cât mai mulți bani, întâi pentru asigurarea propriei sale existențe, apoi pentru a-și construi o casă în care să aducă și restul familiei lui rămasă în România. La asta se adăuga desigur și patima lui turistică, o frustrare comună tuturor noilor veniți de după *cortina de fier*, care ajung în fine să poată călători în lumea largă.

”Es bildet ein Talent sich in der Stille”, spunea Goethe (”Un talent se formează în liniște”). Dar tot așa și o operă de artă. Ori Hrisanide pendula săptămânal între patru orase, Haarlem, Tilburg, Rotterdam și Amsterdam, pe vânt și ploaie, în trenuri și autobuze, dând lecții și copiind știmate de orchestră, comenzi pe care le primea de la *Donemus*, Uniunea Compozitorilor Olandezi, pentru a face rost de cât mai multe finanțe.

Iar printre picături, se mai strecura și câte o compoziție proprie în dosarele lui secrete din Haarlem și Tilburg, cele mai multe scrise la solicitarea vreunui interpret care le și executa. Mai sunt însă și alți factori care au contribuit la nebuloasa în care se află acum creația lui Hrisanide din cea de-a doua jumătate a existenței sale.

Săndel era un cerebral și un purist care nu vorbea niciodată despre operele lui. În plus era un ”pudic”, manifestând o alergie exagerată față de compozitorii care, după spusele lui, *își etalează mâțele* în lucrările lor. Antipatia lui proverbială față de Ceaikovski, Rahmaninov sau Mahler devenise obsesivă. Și aici se manifesta dualitatea zodiei lui: o expansivitate și volubilitate cuceritoare, dublată de un ermetism total în forul lui intim.

Odată, cu ocazia vizitării unei expoziții de artă mexicană din Amsterdam, Săndel mi-a vorbit despre un șarpe cu pene și aripi din mitologia aztecă, Quetzalcóatl, care-l inspirase să scrie un cvartet de flaute (nu e menționat în Lexiconul lui V. Cosma, o dovadă în plus că există încă lucrări compuse după 1972 care nu au fost arhivate) Într-o convorbire telefonică ulterioară, tot el a dat niște detalii foarte semnificative asupra procesului său de creație: ”Un text poate câteodată să mă inspire să compun. Citind o carte despre Quetzalcóatl, șarpele sacru mexican cu pene, care zboară, am auzit sunetele din *primul meu cvartet de flaute* (flaut bas, flaut alto, flaut normal și flaut piccolo), un târșăit pe sol și prin aer, ca al unei ființe, sau spirit, care atinge pământul și are o paralelă și în aer. Urmează un șuierat la telefon...” :

- Ce faci, Săndele, fumezi ? – Nu, cânt... Pe urmă dispare, ca o

scânteie, nu mai e materie muzicală, doar pete luminoase, ca la o explozie“... ¹

Această confesiune a compozitorului ne face să cercetăm mai atent și titlurile altor compoziții ale lui, și sursele lor de inspirație, pentru a pătrunde puțin în lumea spirituală a autorului lor.

O idee prezentă de timpuriu în tematica lui Hrisanide este cea a scurgerii timpului, acel *Panta Rhei* din filozofia greacă antică. O întâlnim atât în *Unda* din 1965, sau în *Ad Perpetuam rei Memoriam* (“Memoria lor va fi eternă”) din 1967, în *De quoi est fait le temps...* (“Din ce e făcut timpul”) din arhiva Hrisanide din Haarlem, dată încă neidentificată, cât și în ultima lui operă, *Concertul pentru violoncel* “... the past the present and...”

O altă temă recurentă în creația lui Hrisanide este rolul hazardului, al imprevizibilului. Cantata *C’était issu stellaire* pentru cor bărbătesc, orgă, suflători și percuție, pe versuri de Stéphane Mallarmé, compusă în 1967, nu este o muzică descriptivă a unei nopți feerice de factură eminesciană cum ar sugera titlul, ci mai degrabă o încercare de interpretare filozofică a unor noțiuni abstracte ca număr, cifru, hazard, etc. ²

Dar să revenim la *Concertul lui pentru violoncel*. Am putea spune că această compoziție a lui Hrisanide se apropie oarecum de *Variațiuni Enigma* de Elgar, fiindcă folosește un limbaj codat. Însa în timp ce la Elgar, autorul însuși lămurește

¹ Coman, Lavinia: *Alexandru Hrisanide, un campion al avangardei muzicale*, revista *Muzica* nr. 6, 2016, București.

² *C’était issu stellaire* este doar unul din versurile cunoscutului poem-*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (*O aruncare de zaruri nu va anula niciodată hazardul*) din versurile poemului de 20 de pagini de Stéphane Mallarmé, poet simbolist. Acesta ar putea fi însă caracterizat și drept *un dadaist avant la lettre*, fiindcă experimenta încă de la sfârșitul secolului 19 tot felul de puneri în pagină inovatoare, reprezentări grafice originale, așa zisele versuri concrete! În *Lexiconul* lui Viorel Cosma titlul Cantatei lui Hrisanide este greșit tradus: *Apărută dintre stele*. Adjectivul “issu” nu trebuie să apară la feminin și să devină “issue”, fiindcă în poezia lui Mallarmé “issu” e la masculin și se referă probabil la *cifru*.

enigma, la Hrisanide, noi suntem aceia care trebuie să descifrăm codurile folosite, pentru a înțelege aluziile sau eventualul program al lucrării.¹ În acest spirit, analiza sumară făcută de mine Concertului lui pentru violoncel, și a motivelor sale de bază, e o tentativă de apropiere de omul și compozitorul Alexandru Hrisanide, cu aspectele lui contradictorii și paradoxale.

Încă de la prima auditiie a concertului, în 1996 la Tilburg, această lucrare mi s-a părut o confesiune tulburătoare, un fel de “look back in anger”² cu evidente trăsături autobiografice. Surpriza cea mare provenea și din faptul că m-aș fi așteptat poate ca acest concert să reflecte mai mult fațetele luminoase ale lui Săndel, mozaicul multicolor al personalității lui. Ori în această ultimă lucrare a lui executată public, tonalitatea generală rămâne constant sumbră și amenințătoare, cu crâmpie foarte scurte de înseninare și joc. Policromismul autorului se manifestă doar printr-o lărgire a timbrei sonore. Astfel la grupul tradițional de suflători - lemne și alămuri, Hrisanide adaugă 3 saxofoane alto și unul tenor. Dar revoluționară este în special lărgirea spectaculoasă adusă aparatului de percuționiști, care ajung la un număr record de ... 30 de instrumente deosebite! Multe dintre ele provin din tradiții culturale diferite, din “world music”: muzica neagră Africană, muzica Sud-Americană sau din Extremul Orient. Astfel, în afară de recuzita obișnuită de timpani, triangu, piatti, bici și xilofon, apar în concertul de violoncel și tot felul de clopote de toate dimensiunile - de la talangi de vaci până la clopoței și gonguri din temple budiste, precum și toată gama de tobe, tobe și tam-tamuri imaginabile!

¹ Fiecare variație - portret din *Enigma* lui Elgar e dedicată prietenului care a inspirat-o. Chiar și în variația nr. 9, cea mai enigmatică, Elgar ne ajută să ghicim cui îi este adresată. Prin titlul ei suplimentar - *Nimrod*, personaj biblic care era vânător, ajungem ușor la numele protectorului lui Elgar, Augustus Jäger (în germană Jäger înseamnă vânător!)

² Titlul piesei lui John Osborne, din 1956.

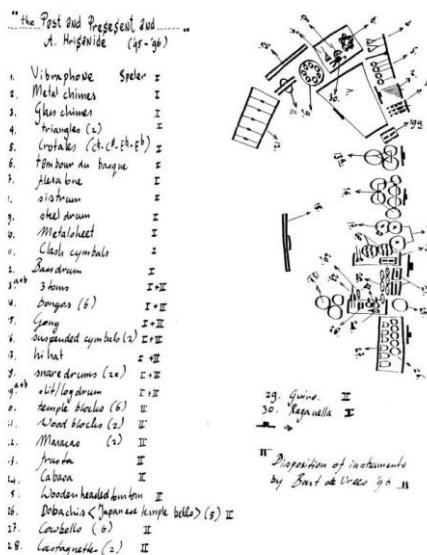


Figura 2: amplasamentul celor 30 de instrumente de percuție în Concerto per Cello

O altă îmbogățire de natură expresivă apare și în domeniul agogicii și dinamicii.

Hrisanide, demn continuator al lui Scriabin și Enescu, pentru care avea o venerație absolută, introduce aproape în fiecare măsură, și asta la fiecare instrument în parte, indicații speciale ca *olimpico*, *innocente*, *furioso*, etc... Dar toate rafinamentele coloristice nu reprezintă decât scurte lumini și umbre pe fundalul unui dramatism constant. Concertul rămâne în continuare o anatemă adresată existenței, poate trecutului, dar și prezentului, cu eliminarea viitorului generator de speranțe.

Compozitorul explică titlul enigmatic al concertului ca provenind din texte ale unor scriitori chinezi din sec. XX, conform cărora prezentul și trecutul nu reprezintă două entități diferite, ci coexistă, iar viitorul e pur și simplu o ficțiune a minții noastre. De aceea concertul se compune dintr-un singur bloc sonor, care din punct de vedere structural se mai poate împărți în câteva secțiuni fără pauză între ele.

În ciuda acestei explicații neutrale a autorului din prefața Concertului, conotațiile autobiografice ale lucrării mi se par totuși destul de transparente.

Să analizăm acum motivele de bază ale lucrării, prezente toate în prima secțiune:

- 1 - *Leitmotivul "Eroului"*, divizibil în două submotive:
 - intervalul ascendent de octavă mărită, Do-Do diez.
 - trei intervale descendente: o secundă mărită, o sextă micșorată și o cvartă mărită..

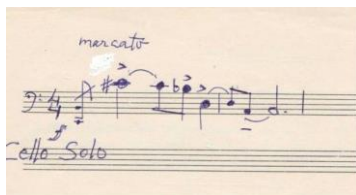


Figura 3: Leitmotivul Eroului, m. 2

2 - *Leitmotivul "Persiflajul Eroului"*, format din crâmpoie, din intervale izolate preluate din primul Leitmotiv, executate *scherzando* și cu *appoggiaturi* la fiecare notă.

3 - *Leitmotivul anxietății, al revoltei*: un ritm punctat în valori mici (ritm obsedant frecvent și în muzica lui Robert Schumann!) Apare la violoncel uneori *sul ponticello* pentru a deveni și mai agresiv.



Figura 4: Leitmotivul anxietății, m. 49

4 - *Leitmotivul liniștirii, al seninătății*: un cvintolet în valori mai lente cu efect liniștitor, de obicei în sonorități suave.

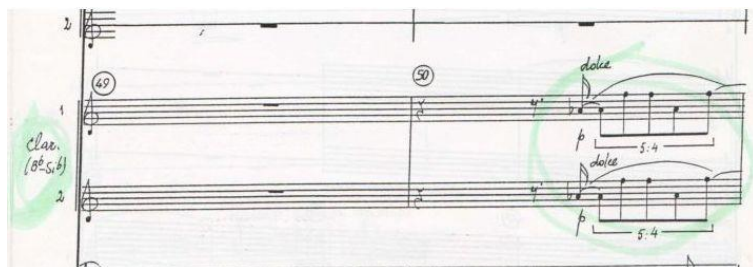


Figura 5: Leitmotivul liniștirii, m. 50

5 - Leitmotivul “Strigătului”, de obicei în registrul acut: trei grupuri de note repetate în valori foarte rapide, întrerupte convulsiv de scurte pauze, ca niște gemete sau sughițuri.

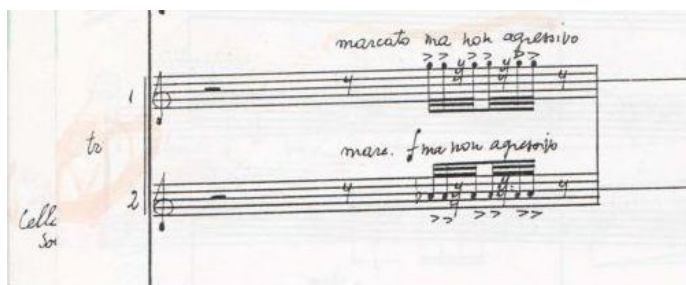


Figura 6: Leitmotivul strigătului, m. 44

Se observă și unele trăsături *post-moderniste*, compozitorul introducând *citate* luate din alte surse muzicale. Aceste motive sau fragmente sunt atât de subtil prelucrate, că pot trece și neobservate la o primă audiere. Citatele au un caracter *programatic* evident, care se deduce din sursa de la care provin. Astfel, avem două citate de o importanță capitală pentru *mesajul* lucrării: motivul -“Ne dați ori nu ne dați?” din colindul *Bună dimineața la Moș Ajun*, și motivul *Marseiezei*. Pe întâiul l-aș numi **Leitmotivul copilăriei**, al trecutului (*the Past*), al nostalgiei, motiv încredințat întotdeauna sonorității ireale a vibrafonului. Citatul din *Marseillaise* reprezintă **Leitmotivul eroic**, *motivul luptei*, al setei de libertate, și e încredințat în special alămurilor.

Un foarte scurt citat din uvertura la opera *Wilhelm Tell* de Rossini aproape de sfârșitul partiturii, vine să reafirme

idealul de libertate al eroului, dar ar putea conține și o ușoară notă de ironie, un persiflaj al luptei - *à l'italienne*.... Și aceste citate sunt foarte rafinat împletite în țesătura polifonică atât de complexă a concertului.

Vom face acum o scurtă descriere a fiecărei *secțiuni* în parte.

Secțiunea I. Concertul începe cu o lovitură de ciocănel pe clopote de metal – *metal chimes*, care anunță intrarea violoncelului solist. Acesta expune pentru prima dată *animato, volubil, demonstrativo*, Leitmotivul “*Eroului*”, cu intervalul lui ascendent de octavă mărită - ca un elan pornit să îmbrățișeze întreaga lume. Urmează un lung monolog al instrumentului solist, punctat din când în când de scurte intervenții ale instrumentelor de percuție. Desfășurarea se animează și dinamizează tot mai mult, iar în măsura 42 intră și suflătorii, care preiau și comentează crâmpoșele din motivele de bază ale violoncelului.

În măsura 33 auzim pentru prima dată la vibrafon *Leitmotivul seninătății* în cvintolete, într-o sonoritate dulce. La trompete apare scurt și *Leitmotivul strigătului* (m. 44), dar odată cu revenirea motivului de cvintolete la clarinete (m. 50) atmosfera se liniștește. O lovitură de *gong grav* împreună cu diverse tobe marchează sfârșitul primei secțiuni și intrarea în

Secțiunea a II-a, la măsura 61. Tempoul devine ***Poco Meno Mosso***, iar pătrimile din măsura de 4/4 se transformă în triolete de optimi. Atmosfera, așa cum o descrie compozitorul, este aceea a unui bar de noapte. “Remember the feeling of a distinguished night club at three ‘o clock AM. Sempre PIZZICATO molto vibrato à la jazz”. Dacă acceptăm ipoteza autobiografică a concertului, am putea spune că în această nouă mișcare, “eroul” a ajuns în lumea vestică!

Violoncelul continuă pizzicatele în triolete cu scurte intermitențe de-a lungul întregii mișcări, până la măsura 131. Vibrafonul are trei intervenții în care preia triolele violoncelului, dar în legato, și intonează o melodie ce se apropie tot mai mult de cunoscutul refren - “Ne dați ori nu ne dați” (în măsurile 100, 106 și 123).

Atmosfera nonșalantă de *swing* de la începutul acestei mișcări este întreruptă tot mai des de intervenții brutale, fragmente din motivele 1, 3 și 5 analizate mai sus. La instrumentele de suflat, la percuție și uneori și la violoncel, apar *strigăte* amenințătoare (leitmotivul din Figura 6) care se intensifică tot mai mult. Autorul marchează cu *waves* (valuri), *crescendouri* și *descrescendouri* ce se succed neconținut. *Pizzicatele* violoncelului, *molto vibrato à la Jazz*, devin mai aspre, și începând cu măsura 86, se vor executa *sul ponticello* e *brutale*, pentru a ajunge la *fff possible* în m. 92, după care violoncelul are un *tacet* brusc (până la m. 132). Un al doilea *wave* (*val*) și mai mare începe în măsura 115 și culminează cu intrarea tubei în *ff*, în măsura 118, apoi totul se calmează. Al doilea submotiv al *Leitmotivului eroului*, intervalele descendente, sunt intonate *legato-espressivo* la oboi și la violoncel, apoi răsturnate în reflexul unor *valuri* mai mici, la clarineti și saxofon, pentru a ne conduce la începutul unei noi secțiuni a concertului, **Secțiunea a III-a** (măsura 131).

Eroul încearcă să se elibereze de zbuciumul și exigențele unei lumi materialiste, și-și caută salvarea în natură și spiritualitate. Mișcarea începe cu un dialog între 5 clopote de templu japonez (*Dobachis* – Japanese temple bells) și 6 *cow bells* de intonații diferite – o combinație unică de timbre. Pe acest fundal sonor care continuă și în măsurile următoare, violoncelul își reia povestirea de la început, un fel de *reexpoziție* în valori mai largi, cu mai multe întreruperi, și cu alternanțe între *arco* și *flageolete*, între real și amintire. Această opoziție de timbre crează un nou efect, e poate o aluzie la paralelismul dintre viața reală și cea închipuită, între obiectiv și subiectiv, prezent și trecut. Dar evadarea propusă de intelect sau de doctrine religioase e iluzorie. Eroul se trezește din nou în vârtejul luptei, devastat de conflicte, măcinat de vechile lui idealuri de libertate nerealizate. La alămuri apar încercări de-a intona *Marseieza*, mai întâi de către cei 4 corni, în m. 154, în timp ce violoncelul solo își expune durerile *lamentoso*, în septolete de optimi. Tensiunea crește, iar solistul

izbucnește *furioso* și *ff*, în m. 155. Urmează la trompete o nouă tentativă de-a ataca *Marseieza*, în timp ce violoncelul execută *sul ponticello* pasaje rapide, dar nu în *forte*, ci *murmurando*. În m. 162 intensitatea sonoră la *tutti* atinge un paroxism, dar începând cu m. 163, totul se transformă brusc într-o sonoritate de *piano* și *legato*, *sempre discretamente*. Violoncelul contribuie și el la agitația colectivă, intonând mereu *glissandi vibrato* în sexte sau terțe, de-o manieră *romantico-feroce*, *histerico*, *furioso quasi demente*; sau *grandomano ma innocente*.

În m. 169 se face pentru ultima dată aluzie la melodia de luptă a lui Rouget de Lisle, întâi la corni, fagoți și *crotale* (talgere bătute cu un ciocânel), la care se adaugă treptat și ceilalți suflători, într-o sonoritate *luminoso*, *piano*, *marcato*. În acest timp violoncelul își continuă imperturbabil *glissandi* - *olimpico*, *molto accentuato*, *sempre sforzando* și *sempre appassionato*. Dar în m. 175 se oprește brusc din alunecat și intervine cu o frază vehementă, în *ben forte*, *generoso*, ca o trezire. Cornii intonează o septimă descendentă, intervalul răsturnat al octavei mărite din *leitmotivul eroului*. Violoncelul pășește într-un mers lent de secunde ascendente tot mai sus, *molto vibrato* e *dramatico*. După un scurt solo la vibrafon, *soave-delicato* (m.179-181), *eroul* își reia lin sușul în flageolete, ca o reminiscentă a drumului parcurs, și dispăre într-un *tremolo di lontano*.

Apoi subit, ca o nălucă, auzim la flauți cu *Flatterzunge* și la clarinete - *extravagante*, un crâmpei din uvertura la *Wilhelm Tell* de Rossini. Idealul de libertate nu a fost abandonat, dar până să ne dăm seama ce a fost, motivul a și dispărut.

Un nou *climax* brusc apare în m. 186: flauții intonează *sforzandissimo* sunetele lor cele mai acute și fără o înălțime precisă. Acest paroxism produce o reacție *inquieta* și la violoncel, care emite strigătul de septimă micșorată descendentă în *tremolo*. Eroul încearcă *desperado* să intoneze în *tremolo*, octava mărită din *Leitmotivul nr. I*. Dar nu reușește să cuprindă decât o

septimă micșorată (m. 187). O lovitură *marcato* la percuție (tom-tom, toba și vibrafon) cade ca lama ghilotinei pe capul *eroului*. Răsună un cântec profetic de cocoș, la clarinete și trompete, în *ben forte*, *sff. aggressivo e penetrante*. (m. 189). Dar eroul nu a sucombat încă. O nouă lovitură brutală de *metal chimes* în *ff*, îi provoacă un ultim act de bravură: reușește să-și afirme încă o dată crezul, *octava mărită Do- Do diez*, în *sff. marcatissimo*, într-un crescendo care ajunge la *massimo ffff*. De-abia a treia lovitură, *ff duro*, la trompete, tromboni, tuba și Grande Caisse (m. 192) îl readuce definitiv la tăcere (*solo cello tacet al fine*). Urmează o scurtă Coda la care participă tot restul orchestrei, într-un crescendo precipitat spre climaxul final în *fff*. O bătaie de bici (*frusta*) încheie laconic concertul.

Din nota inserată de compozitor la începutul partiturii, aflăm că acest Concert pentru violoncel și instrumente de suflat, *...the Past and Present and...* a fost început de autor în Oct. 1995 și terminat în Martie 1996. ("oeuvre entamée au mois d'Octobre 1995 à Haarlem et achevée avec l'aide du Seigneur à Tilburg, le 12 Mars 1996").

Lucrarea a fost executată public pentru prima dată în concertul festiv de inaugurare a noii săli de concert a Conservatorului din Tilburg¹ în anul 1996, în interpretarea

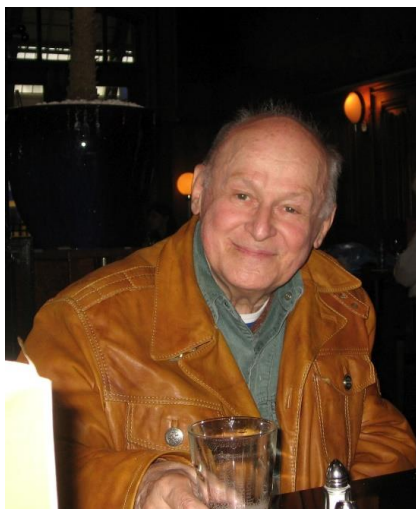
¹ Până în 1996, *Brabants Conservatorium*, unul din conservatoarele la care funcționa Hrisanide în calitate de profesor de pian și de compoziție, își avea sediul în incinta unei foste mănăstiri din Tilburg, numită *Cenakel*. Clădirea, cu vechiul ei Refectorium al călugărilor transformat în sală de concert și de examene, avea o ambianță romantică, dar sălile de curs și de studiu erau neîndestulătoare și zgomotoase. În 1996 s-a terminat construcția unui nou sediu mai potrivit pentru *Brabants Conservatorium*, care fusese între timp integrat *Universității Catolice din Tilburg*. Pentru a sărbători acest eveniment, se organizează multe festivități și concerte speciale. Direcția Conservatorului ia decizia să se facă și un CD cu orchestra institutului, și alege doi profesori reprezentativi care să-și dea concursul la această realizare, întâmplător amândoi de origine română: profesorul de violoncel Mirel Iancovici și compozitorul Al. Hrisanide.

magistrală a lui Mirel Iancovici, căruia îi era și dedicat, împreună cu ansamblul de suflători al orchestrei Conservatorului, sub conducerea lui Jan Cober. Succesul a fost foarte mare. După aceea s-a mai repetat în aceeași formație și în alte câteva orașe din Brabant și Limburg. Apoi s-a așternut uitarea atât asupra lui, cât și asupra altor compoziții de Hrisanide.

În anul 2001, când ar fi trebuit să se pensioneze fiindcă împlinise vârsta de 65 de ani, Hrisanide roagă direcția Conservatorului, să continue lecțiile cu câțiva studenți de la compoziție, până la absolvența lor. Și acest lucru se acceptă. Astfel, timp de câțiva ani navighează în continuare fără plată între Haarlem și Tilburg, dar nu-și găsește timpul ca să-i trimită lui Viorel Cosma lista ultimelor lui compoziții...

Ne-am putea desigur întreba: își pierduse oare Hrisanide orice interes față de creația lui proprie? Mai multe amintiri personale dezminț o teză atât de absurdă.

În primul rând, existența dosarelor lui cu compoziții, văzute în treacăt când mă duceam să-l vizitez la Haarlem, pe care am zărit titluri noi, inexistente în *Lexiconul* lui Viorel Cosma. Un titlu semnificativ mi s-a părut: *Le poète a fini sa tâche, l'homme non* ("Poetul și-a încheiat misiunea, omul nu"). Am aflat că era o compoziție pentru flûte à bec tenor și pian, scrisă în 1979, inspirată de o poezie de Verlaine, când acesta se afla pe patul lui de moarte. Alt titlu sugestiv, văzut pe eticheta unui dosar din camera-debara din Haarlem, era *Épiméthée*,



personaj din mitologia greacă, un frate al lui *Prometeu*.

O amintire din 2011 aparent insignifiantă atunci, capătă acum o nouă semnificație: încep să intuiesc ce se ascundea în dosul acelei atitudini paradoxale de nepăsare față de propria lui operă. Fusesem invitată de un grup de colegi de la fostul *Lycée Français de Bucarest*¹ în trecere prin Olanda, la un restaurant cu tradiție din centrul Amsterdamului. A fost poftit și Hrisanide, pe care ceilalți nu-l cunoșteau decât din povestirile mele.

Spre surprinderea mea și a tuturor, Săndel s-a prezentat ceremonios cu un cadou pentru fiecare. Mi-era cunoscut obiceiul lui de-a oferi mici cadouri la diverse ocazii, dar de data aceasta m-a uimit natura darului lui: o copie xerox a unei compoziții proprii, frumos legată în coperte de plastic, câte un exemplar pentru fiecare dintre noi. Uimirea mea se datora faptului că în afară de mine, restul prietenilor veneau din lumi și profesii diferite, și probabil că nu ar fi putut să-i aprecieze opera. Abia acum, după opt ani realizez că ceea ce atunci mi se părușe o mică vanitate gratuită, avea poate o altă semnificație. Era probabil *confesiunea* ermeticului Săndel, chiar dacă nu în mod conștient, dorința lui de supraviețuire în domeniul creației. *Unda*², piesa pentru orgă pe care ne-a oferit-o, reprezenta o chintesență a muzicii lui pusă într-o sticlă și aruncată în ocean. Pentru a fi purtată mai departe de alte unde, și poate, și cu ajutorul unei aruncări norocoase de zaruri a hazardului³, să ajungă cândva pe o plajă însorită, în lumea ideală a *VIEȚII FĂRĂ DE MOARTE!*

¹ Liceul Francez din București fusese închis în 1948, anul instaurării dictaturii comuniste în România. Profesorii francezi au fost expulzați în Franța, iar mulți dintre profesorii și elevii români care frecventaseră școala, au fost arestați și condamnați la închisoare.

² Se putea executa în mai multe moduri: la orgă solo, sau în prelucrarea făcută în 1988 - orgă plus percuție, dar și într-o a treia variantă, împreună cu partea a doua din cantata *C'était issu stellaire* pe versuri de Mallarmé.

³ Aluzie la poezia lui Mallarmé - *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*

Semnificative sunt și versurile lui Ovidius de la sfârșitul compoziției. Gândurile altui surghiunit pe malul unei mări străine cu privirea îndreptată spre firmament:

*Unda repercussae radiabat imagine lunae
Et nitor in tacita nocte diurnus erat.*

Ovidius¹

*Les ondes renvoyaient l'image de la lune
Et dans la nuit silencieuse c'était la clarté du jour*

Privind acum la strălucirea *Undei*, îmi apare însă și o nouă întrebare: să fie oare această lumină doar reflexul lunii? Sau poate și pata luminoasă lăsată de explozia lui **Quetzalcóatl** ?...



Bibliografie

Castelli, Alberto, *On Western and Chinese conception of time*, Philosophical Papers and Reviews, <http://www.academicjournals.org/PPR>.

Coman, Lavinia, *Alexandru Hrisanide, un campion al avangardei muzicale*, Revista Muzica 6/2016, edit. Uniunii Compozitorilor din România, București.

Cosma, Viorel, *Muzicieni Români Lexicon*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970.

¹ Undele reflectau imaginea lunii

Și-n noaptea tăcută lumina lucea ca ziua. (trad. Autorului L.S.)

Cosma, Viorel, *Muzicieni din România* Lexicon, vol. 4 (H-J), Editura Muzicală, București, 2001

Mallarmé, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Poèmes
Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica Românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002.

Schumann, Robert, *Neue Bahnen*, Neue Zeitschrift für Musik, Band 39, Leipzig, 1853.

Șerbescu, Liana, *Ilustrata din Amsterdam - Alexandru Hrisanide*, RRC, Orașul vorbește, 13 iunie 2016.

Șerbescu, Liana, *Farewell to Robert*, Piano Journal Nr. 80, London, 2006.

SUMMARY

Liana Șerbescu

Alexandru Hrisanide. A Composer's Portrait

The pianist and composer Alexandru Hrisanide was a distinguished representative of the Romanian and international musical avantgarde of last century's second half. Starting from French impressionism and post-impressionism, Hrisanide successfully created his own language, based on archaic folk modes and on the serial techniques of the new Viennese school of the early 20th century. The course of his life was divided into two distinct parts. During the first part, until 1972, in his native country, Romania, he was prolific as a composer as well as being active as a pianist. However, few data are available on his work during the second part of his life. Following his departure from Romania he lived in the Netherlands, where he was a professor at the Rotterdam, Tilburg and Amsterdam Conservatories. His only post-1972 work listed in Viorel Cosma's *Dictionary of Musicians from Romania*, published by the Editura Muzicala, 2001, is the 1990 Concerto for harpsichord and orchestra, titled *Sonnets*. And this, twelve years after the 1989 revolution, when the sanctions against artists who fled to the West were no longer in effect! Has Hrisanide really no longer composed anything? Why have his later compositions not been mentioned anywhere?

This work attempts to analyze the contradictions that led to this paradox -- one of several in the life and work of the composer, -
- with a view to encouraging young researchers to bring to light more of the maestro's works.