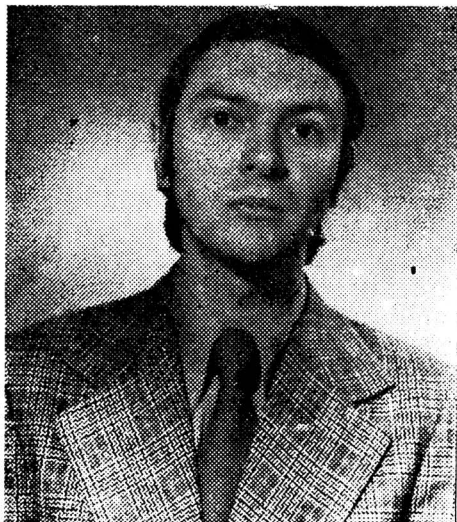


Tineri compozitori

Fred Popovici

Muzica scrisă de Fred Popovici nu suportă (decît acolo și atît cît este strict necesar) imixtiunea elementului subiectiv. Comparînd-o într-un orizont estetic mult lărgit, creația sa se constituie ca posibilă demonstrație a faptului că muzica poate fi sonorizare a mișcării pitagoreice a numerelor. Intrînd însă mai în amănunt, se observă că această mișcare a numerelor poate suna diferit, după cum dife-



rite sînt teritoriile matematice pe rînd „atrasede” de Fred Popovici spre muzică. Iar pentru o muzică care își constituie ca fel de a fi organizarea sunetelor, problemele care se ridică pe de o parte (și care nu pot suna decît foarte puțin diferit) sînt cele ale potrivirii între metoda matematică aleasă și datele fenomenului muzical în genere, ținînd cont de specificațiile existenței fizice și de receptare ale sunetului, de cealaltă parte, de adecvarea „produsului” muzical finit (sau nefinit) rezultat la specificul psihologiei umane. La rîndul ei, această a doua latură de statut a unei asemenea muzici cuprinde doi „tîmpi”: primul, în concepție, înainte de transcrierea pe hîrtie (F. Popovici se apleacă de pildă asupra definirii fenomenologice a eterofoniei sau asupra problemelor de succedare în timp înțelese ca fapt contiguu sau nu) — evident este că alegerea acestora ține de impactul între o anumită tradiție muzicală, de un joc al apetențelor și al formulărilor întrucîtva preconceptuate (muzica lui Enescu atîrnă greu pentru sensibilitatea întrebătoare a lui F. Popovici), de adecvarea metodelor de descriere a continuumului numeric și a legilor lui în spațiul sonor și, de aici, reliefaarea cazurilor limită, de interes. Al doilea timp este marcat, firește, de receptarea în sală a muzicii, receptare ascultînd la rîndul ei de legi proprii și de subiectivisme diverse. O trecere în re-

vistă așadar a muzicii lui F. Popovici va însemna parcurgerea, explicarea și încercarea unor judecăți pe marginea adecvării metodă-fenomen sonor-rezultat concret. Clar este însă că mersul acestei muzici, mai bine zis, al gîndirii acestei muzici nu echivalează cu o (arbitrară) schimbare de orizont ci, mai degrabă, cu o logică, firească, interesantă lărgire a orizontului de gîndire și creație. *Melos I pentru vioară solo* (1973, refăcută 1976) structurează matematic materialul sonor, introducînd totodată „legi” suplimentare, restrictive pentru a se ajunge pe structuri sintactice clasicizante. Interesant apare deci mariajul între ideea de inflexibilitate riguroasă și atributele de elasticitate, convenție și intuiție imanente ideii de stil. Mai mult, produsul sonor finit este „limpezit” empiric pentru evitarea supraîncărcărilor ritmice, nepertinente pentru audiență (în spiritul rezervelor lui Xenakis pe marginea serialismului integral). Ideea este continuată în *Melos II pentru cvartet de coarde* și *Melos II^{1/2} pentru cvintet de suflători* — în fapt, evasitranspuneri ale muzicii din *Melos I* pentru formațiile respective — muzică dusă la cîteva interesante ultime consecințe în *Melos III pentru orchestră* (1977—1978).

Melos III își pune limpede probleme legate de muzică înțeleasă ca artă temporală. „Îmi apăsarea necesitatea de a răspunde la cîteva întrebări esențiale: două evenimente sonore produc impresia „suspendării” timpului dacă ordinea succesiunilor produce același efect avînd loc într-un sens sau altul; trebuia găsit deci acel tip de evenimente potrivite în acest scop sau, ceea ce este oarecum același lucru, aflată distanța convenabilă între ele. O altă întrebare era cea referitoare la modalitățile sintactice întrebuintate astfel ca evenimentele care le constituie (și care trebuie să răspundă primei condiții) să poată intra, treptat, în devenire, adică să recupereze acțiunea timpului” — serie autorul într-o prezentare făcută pentru propria creație. Piesa este bipartită, momentul de joncțiune situîndu-se undeva la secțiunea de aur (de altfel, șirul lui Fibonacci guvernează riguros duratele sunetelor, celelalte elemente revendicîndu-se tot de la o organizare numerică prin excelență). „Intrarea în timp” se face prin apropierea evenimentelor sonore, atît pe axa timpului cît și în harta orchestrei. Interesant e faptul că se asociază totodată și ideea de transformare, de evoluție, cpoziția latentă între două modalități de apropiere temporală — pentru urechea ascultătorului, suscitînd incoerență sau contiguitate — fiind oarecum problemă de argumentare teoretică. Cu alte cuvinte, o idee conducînd cel mai comod spre contrast e speculată de autor folosind tehnici transformaționale, aparent nepotrivite. Aici se aplică însă găsirea unei sin-

taxe adecvate ; iată că sintaxa muzicală poate fi nu numai funcție de timp ci și invers, situația componistică față de ideea temporalității conduce la uzul nemijlocit (și obligat, pentru a deveni astfel verosimil la audiență) al anumitor tipuri de sintaxe. Iar atunci când se apelează sau se trece prin situații ambigue ca temporalitate („intrarea în timp“ sau incongruența temporală ca rezultat al incongruenței „de statut“ a evenimentelor sonore, larg răspândite timbral), atunci apar obligatoriu sintaxele ambigui, greu și divers de definit, (textura, eterofoniile, etc.).

Ideea de transformare este amplificată în *Concentric pentru pian* (1978). Titlul e limpede pentru conținutul lucrării : ideea de focar, de zonă preferențială ca expresie care este fie treptat „pusă în valoare“, adusă în primplanul receptării (melodia cvasipopulară care se încheagă și se risipește treptat într-un nor de evenimente sonore) sau care altfel privit, constituie centrul de unde iradiază toată piesa.

Ciclul *Heterosynthesis* (*Heterosynthesis I* — 1977—1978 ; *Heterosynthesis II* — 1978—1979 ; *Heterosynthesis III* sau *Concertul pentru flaut* — 1979—1980) se construiește sprijinindu-se pe preocupările autorului pentru topologia matematică și gramaticile generative aplicate asupra cunoașterii, teoretizării și punerii în practică a sintaxelor eterofonice. Eterofonia este privită de F. Popovici nu ca model existând împreună cu variantele proprii (Boulez) sau ca desfășurare polilineară având noduri și ventre (Șt. Niculescu) ; o sintaxă eterofonică se generează de la un model virtual, de la o osatură, un cadru avându-și un caracter bine statuat ca puțin să se „desfășoare“ într-o mulțime de variante a căror suprapunere alcătuiește sintaxa eterofonică. Ideea se apropie oarecum de cea folosită de Xenakis în descrierea unor structuri modale „hors-temps“ — structuri matrice pentru desfășurările modale. Există aici însă unele puncte deosebitoare : modelul virtual al unei sintaxe eterofonice nu poate avea decât un statut temporal (chiar dacă el nu apare în lucrare, caz în care eterofonia s-ar reduce la o temă cu variantele sale) — o schemă „înghețată“ contrazicând ideea de linearitate, de melodicitate, consubstanțială definirii (mai mult sau mai puțin riguroase a) eterofoniei. Apoi, ideea de eterofonie poate presupune ideea de contiguitate, de depărtare sau apropiere din aproape în aproape, de spațiu continuu. Spațiul și timpul muzical fiind însă prin excelență discrete, există posibilitatea de mimare a desfășurării treptate prin recursul la unități muzicale deosebite fizic, deosebiri nepertinente însă pentru ureche. Se apropie așadar ideea de eterofonie (model virtual generând un număr nelimitat de paradigme) de ideea de transformare (paradigmele sînt deosebite între ele după legitățile topologiei, prelucrate după specificul muzicii) — cele două idei nici nu se

opun, nici nu fac parte indiscutabil din aceeași clasă. Mariajul lor este însă firesc (transformarea poate fi înțeleasă ca metodă în realizarea sintaxei eterofonice) deoarece ele se completează. Mai mult, se completează aici prin aducerea treptată, în cuprinsul aceleiași coloane paradigmatică, de la zgomotul inform, incolor, anaristic, la suprapuneri de voci trimițînd vag, nedefinit la un virtual melos bizantin-vechi românesc. Continuitatea își poate astfel întinde extrapolările și în teritoriul filozofiei culturii : nu se pot găsi clivaje, hiatusuri despărțitoare între civilizații ; sau, la fel cum rudimentele de comunicare nearticulată stau la baza tuturor limbilor naturale, tot așa, frîntura melodică cea mai simplă face parte din orice arie culturală muzicală. Prin extrapolările inerente, prin aducerea reflecției riguroase în pagina cu portative, ciclul *Heterosynthesis* este un moment de interes în deosebita traiectorie a tînărului F. Popovici.

Prin *Concertul pentru clarinet și orchestră* (1980—1981), F. Popovici se îndreaptă mai direct spre capitole fundamentale ale artei sunetelor înțeleasă ca derulare sonoră organizată avînd proprietatea de a transmite, de a semnifica. Lucrarea are două coloane vertebrale oarecum înrudite : ideea de legătură, de juxtapunere, implicînd concret cumulul de fenomene sonore apărînd la tranziția unui sunet și a armonicilor sale în alt sunet (ansamblul de fenomene denumit tranzitoare) și ideea de semnificare prin sunete, căpătînd acest regim prin așezarea derulării muzicale într-o serie de situații specifice. Aceasta ar fi aici evoluția desfășurării muzicale de la simplu (sărac semnificativ deci) la complex, de la natural la „pervertit“, de la entropie sonoră la organizare, de la inexpresiv, incolor la multicolor ; este însă, în special, ideea de „contaminare“ semantică, de transfer, de atracție a unei voci, a unui partener de dialog de celălalt (celălți ; parteneri sînt clarinetul, grupele orchestrale, tutti). Semnificația se conturează particular deci din ideea de ierarhie, de transfer și, în special, de evoluție. Iar din ideea de evoluție, coroborată cu diversele, ingenioasele sintaxe orchestrale aduse în pagină și — fapt important — expresiv-pertinente, pentru audiență, se conturează aici forma muzicală (bipartită, cu tăietura în preajma secțiunii de aur). Și invers, forma muzicală semnifică așadar pentru că se încheagă din jocul de contiaște, ierarhii, pervertiri și, mai ales, are coerentă justificare dramatică susținîndu-se pe „personaje“ orchestrale intrînd și acționînd în dialog (regizat oarecum după posibile procese de feed-back).

Se vede că criteriile de articulare ale piesei sînt relativ clare : deosebirile de orchestrație, centrul „tonal“, nivelul de expresie, sintaxa scriiturii ; sînt interesante totodată ambiguitățile conducînd la funcționarea alternativă, întîrziată sau simulată a criteriilor de taxo-

tana, G. Salzedo, în substanța cărora tînărul și înzestratul artist Ion Ivan Roncea a știut să pătrundă cu finețe psihologică, dar și cu neîntrecută măiestrie coloristică și fluiditate ritmică. Piesa *Scînteiere* de autorul spaniol contemporan Salzedo a semănat — prin bogăția nuanțelor — cu o muzică interpretată la orgă.

Inedit în contextul Festivalului, concertul formației „Ars Nova” condusă de Cornel Țăranu a prezentat unei săli arhipline actul I din opera *Pacea* de Aurel Stroe. Atît ansamblul, cît și soliștii Ion Budoiu, Mihai Zamfir, studentele Rodica Baltas și Ines Olteanu și trombonistul Gheorghe Lungu au dat viață și sens satirei lui Aristofan, atît de savant transpusă în muzică de contemporanul român. Notabilă perfecțiunea dicției franceze a cîntăreților, dar și suplețea cu care trombonistul Gheorghe Lungu s-a integrat în acest spectacol total, fiind instrumentist și actor în același timp. O mențiune specială merită excelentul percuționist Grigore Pop care s-a întrecut pe sine interpretînd lucrarea *Hommage à Vera Molnar* de Jeanine Charbonnier. În partea a doua a concertului a evoluat grupul de balet *Contemp* condus de Adina Cezar, dansînd pe muzică preclasică, de jazz, de Marius Constant și Cornel Țăranu. A fost o încercare izbutită de a demonstra valențele estetice ale dansului contemporan. Cornel Țăranu a apărut aici și în ipostaza de abil și atrăgător comentator și animator. Într-o altă seară, Thérèse Dussaut a executat cu precizie și acuratețe un concert pentru pian mai puțin cunoscut de Dvorak — o fuziune eclectică între clasic, romantic și specificul școlii naționale cehe. Mircea Cristescu, lapidar și oarecum rece în prima parte a programului, a devenit dinamic și dezinvolt în partea a doua cînd a dirijat *Simfonia a 3-a*, „*Eroica*” de Beethoven. Mult mai plastică i-a fost gestică în concertul orchestrei de cameră a Filarmonicii cînd a reușit să găsească specificul fiecărui opus (de Corelli, Silvestri, Rossini, Gershwin), evidențiindu-și simțul gradațiilor și al nuanțurilor diferențiate. Un moment prețios în derularea Festivalului a fost recitalul cuplului Andrei Agoston — Ferdinand Weiss care a cuprins creații de Enescu, Beethoven, Schubert, Kodaly concepute cu delicatețe și muzicalitate dar și cu rigoare stilistică. În *Adagio* de Kodaly, în *Sonata I* de Beethoven sau în fragmentele din suita *Impresii din copilărie* de Enescu, tînărul violonist și-a dat măsura reală a talentului și inteligenței, iar Ferdinand Weiss ne-a convins că rămîne în continuare unul dintre idealii noștri acompaniatori.

Cvartetetele „Pro camera” și „Concordia” au contribuit substanțial la reușita manifestărilor din cadrul Toamnei clujene. Membrii Pro camerei (Ildiko Banyai, Grigore Boțar, Nicolae Banyai și Adalbert Török) au conferit interpretărilor vigoare, fermitate și siguranță, ele confundîndu-se adesea — ca ampolare sonoră — cu acelea ale unei orchestre (în *Cvartetul nr. 5* de Bartók sau în *Ciclul op. 51* de Haydn). Instrumentiștii Concordiei (Andrei Agoston, Albert Markos, Andrei Miklos și Andrei Markos) s-au impus prin suplețea și rafinamentul nuanțelor, eleganța frazărilor, prin puritatea stilistică, în partituri de Haydn și Brahms. Recitalul orga-

nistului V. Russo ne-a pus în contact cu unul dintre marii recreatori ai muzicii lui J.S. Bach.

Simpozionul organizat și condus de muzicologul Romeo Gîrcoiașiu duminică 10 oct. în sala Asociației Scriitorilor, sub titlul *Creație, interpretare, receptare în arta muzicală*, la care au participat compozitori și muzicologi din Cluj, București, Tg. Mureș și Timișoara a accentuat ținuta academică a întregului Festival.

Au existat, din păcate, și unele deficiențe în strategia organizării manifestărilor. De pildă, invitarea lui Ștefan Ruha într-un recital de *Sonate* alături de Ferdinand Weiss în 6 oct., în concertul din 7 oct. al orchestrei de cameră și în 12 oct. ca solist al orchestrei simfonice a Filarmonicii. O asemenea frecvență în cadrul aceleiași competiții nu poate fi decît în detrimentul popularității violonistului. Apoi, programarea a două seri consecutive cu lucrări de Brahms (recitalul Șt. Ruha—F. Weiss și concertul simfonic dirijat de Miki Inoue), ori a două seri, tot consecutive, cu lucrări de Haydn (concertele Cvartetelor „Pro camera” și „Concordia”) a creat o monotonie nedorită, în ciuda incontestabilei valori a creațiilor, afectînd însăși ideea de varietate, de nouitate ce trebuie să stea în general la baza structurii unui Festival. Și, poate n-ar fi fost lipsită de interes alternarea mai dinamică a formațiilor și soliștilor clujeni cu formații și interpreți din alte orașe ale țării și, de asemenea, selectarea mai judicioasă a compozitorilor români și a acelor opusuri care să-i reprezinte în ceea ce au ei caracteristic.

Despina PETECEL

Simpozion de muzicologie

În colaborare cu A.T.M. și cu Filarmonica din Cluj-Napoca, Filiala Uniunii compozitorilor din orașul gazdă al festivalului „Toamna muzicală clujeană” a organizat în cadrul ediției 1982 un simpozion pe tema „Creație, interpretare și receptare în arta muzicală”.

Au participat compozitori și muzicologi din București, Cluj-Napoca, Tg. Mureș și Timișoara.

Prefigurînd, în luarea sa de cuvînt, cadrul general al tematicii simpozionului, muzicologul prof. dr. Romeo Gîrcoiașiu, vicepreședinte al Uniunii compozitorilor, secretarul Filialei din Cluj-Napoca, s-a referit la temele incluse în programul dezbaterilor și anume:

1. Creativitate, preocupare actuală în estetica, psihologia artei și sociologia contemporană a muzicii.
2. Receptarea artistică în condițiile diversificării stilistice a muzicii noastre de azi.
3. Stratificarea publicului muzical ca receptor al artei.
4. Rolul criticii în dezvoltarea și educarea publicului muzical.
5. Creativitatea și originalitatea artei populare în lumina celor trei ediții ale Festivalului Național „Cîntarea României”.