

expresiei – cât și pianul (Rodica Dănceanu) – printr-un discurs obiectiv și exact, aflat mereu în întâmpinarea partenerului – au restituit “teluricul cel mai frust și elementar” al conținutului.

*Tokau*, pentru ansamblu, bandă magnetică și live-electronic, aparținând compozitorului italian Marcello Pusccheddu, este o lucrare “dedicată lui Liviu Dănceanu și Atelierului de muzică contemporană Archaeus”, remisă ansamblului pentru a fi prezentată în primă audiție absolută în cadrul celei de-a X-a ediții a SIMN. Filonul ortodox al muzicii românești a constituit izvorul de inspirație a lucrării, ce a adus în prim plan toaca, cu sonoritățile sale (arhaic)-monahale, integrate cu meșteșug în interesanta substanță muzicală obținută din împletirea a două surse distincte de emisie sonoră: instrumentele tradiționale și cele electronice. Protagonistul momentului a fost percuționistul Alexandru Matei, ce a nuanțat semnificativ și a dinamizat “în forță”, prin toaca sa, piesa.

Ultimul punct al programului a fost tot o primă audiție absolută, purtând semnătura compozitorului Ulpiu Vlad, intitulată *Rezonanțe pe fond mov*, la care impresionează imaginea muzicală densă, încărcată de poeticitate, unde sunt îngemănate oniricul cu fantasticul. De asemenea, se fac remarcate culminațiile tensiunilor sonore ce irump, degajând o mare forță interioară. Rezonanțele bogate magne sonore sunt ample, intense. Asocierea culorii mov (mov cardinal) cu divinitatea, cu aspirația spre absolut, este interesantă, iar muzicalizarea acesteia ține cu adevărat de sfera elementelor imaginativ-timbrale. Interpretarea “Archaeus”-ului a servit pe deplin partitura, conferindu-i fascinantă intensitate cromatică.

NEDEZMINȚIREA – aceasta este cheia succesului ansamblului “Archaeus” și a maestrului său.

Carmen POPA

## SIMN sau arta secolului XX ca hiperrealitate

### Orchestra Națională Radio

și

### Ansamblul „Pro Contemporania”

Arta ultimelor decenii poate apărea unei priviri analitice pătrunzătoare ca o “retrospectivă infinită” a ceea ce a precedat-o, ca sinteză a “tuturor formelor sau lucrărilor din trecut, apropiate sau îndepărtate, chiar contemporane” – după expresia lui Jean Baudrillard.

Citate, simulate, disimulate ori simple trimiteri aluzive, elementele, principiile, conceptele tradiționale se constituie – în opinia aceluiași filozof francez – într-o **hiperrealitate** dătătoare de... iluzii.

De ce să aibă însă nevoie de iluzii omul modern?! De ce să se lase invariabil sedus de mirajul originilor, chiar și atunci când “spiritul timpului” îi impune asimilarea și utilizarea inerentelor noutăți de limbaj?! Poate pentru că, așa cum e de părere Mircea Eliade, inconștientul colectiv îi sugerează că **toate** principiile universal-valabile au fost deja formulate **in illo tempore** și, ca atare, orice tentativă de originalitate e indisolubil legată de re-facerea gestului divin; de re-descoperirea și re-compunerea armoniei primordiale a lumii, de investigarea, prin actul creației, a armoniei lăuntrice a propriei ființe?!

Interesant mi se pare faptul că, pe măsură ce limbajele evoluează, ajungându-se la crearea a ceea ce cunoaștem sub denumirea de “**obiecte**” **ready made**, în aceeași măsură crește efortul, așa spune **disperat** al artiștilor, de a-și re-găsi identitatea spirituală, natura ei sacră, prin orice mijloace: fie ele de limbaj, de formă, de stil, de recuperare a tradițiilor, ori de “încrustare” a canoanelor acestora în codurile abstracte ale modernității, fie recurgând la simboluri din ce în ce mai sofisticate și, în fond, din ce în ce mai fetișizate.

Am folosit expresia **efort disperat** întrucât, pe de o parte, fiecare e dornic să înțeleagă, creând, sensul ontologic al existenței, pe de altă parte, fiecare își dă seama că singura modalitate de a se exprima și defini **acum** și **acid** rămâne recursul la modelul imuabil al Primordialității, căruia e important să-i imprime totuși amprenta personală, “**la griffe...**”. Căci, nu-i așa, “doar efemerul, particularul, unicul sunt cele mai bune semne ale identității” – e de părere Christian Lacroix.

Concertul Orchestrei Naționale Radio dirijat de Corneliu Dumbrăveanu vineri 26 mai în Studioul "Mihail Jora" al Radiodifuziunii Române, ca și concertul Ansamblului "Pro Contemporania" dirijat de Iurie Florea sâmbătă 27 mai în Studioul "Alfred Alessandrescu" au pus în lumină câteva dintre aspirațiile și trăsăturile specifice artei timpului nostru, relevând totodată un adevăr incontestabil: acela că, pentru a **comunica**, deci pentru a exprima un conținut de idei plin de substanță spirituală, trebuie ca mesajul artistului să conțină germenii universalului și, în consecință, ai eternității.

În lucrări ca *Dialogos* de Nicolae Brînduș, *Clanivers teo* de Xavier Darías (ambele din programul Orchestrei Naționale Radio), dar și în *Singurătate sonoră* de Gabriel Valverde, *Imagini pierdute* de Jean Luc Darbellay, *Doi ochi/ Strălucirea stelelor* de Thomas Beimel și *Leagăn de amurg* de George Balint (toate din programul ansamblului "Pro Contemporania"), accentul cade pe **conceptualizarea unor stări de spirit** exprimate cu ajutorul aplicării, asupra multiplelor evenimente sonore, a unor principii raționale, ca și a unor dihotomii, care să distingă sunetul de zgomot, armonia de melodie, improvizația de rigurozitate, realul de imaginar și metafizic etc. Dimpotrivă, partituri precum *History-Rhapsody* de Liviu Dănceanu și *Concertul pentru saxofon și orchestră* de Dan Dediu (ambele din programul Orchestrei Naționale Radio) reconstruiesc, prin procedeul binecunoscut al **intertextualității**, ce presupune lectura paralelă sau supraetajată (palimpsest) -, structuri contraponctive, modal-arhaice ori antice grecești și medievale, ce conferă muzicilor polivalența necesară percepției lor ca opere deschise, atemporale... Într-o categorie oarecum **estetizantă** sau **himerică** așa include *Concertul pentru vioară și orchestră* de Maia Ciobanu (inspirat de tabloul *Măr în floare* de Mondrian), din programul Orchestrei Naționale Radio, și *Siluețe fantomatice* de Irinel Anghel (după cinci titluri ale unor pânze de Salvador Dali), din programul ansamblului "Pro Contemporania".

Pentru a fi mai explicită, voi încerca să-mi argumentez afirmațiile de mai sus.

Din aceeași categorie cu *Valuri*, *Kitsch-N*, *Infra-realism*, piesa *Dialogos* de Nicolae Brînduș utilizează masa orchestrală amplă, cu fluxuri și refluxuri sonore ce poartă discursul de la zgomote și sunete nedeterminate la țesături eterofone complexe, marcate de apariția a două rezonanțe naturale – **Mi și Si** – intonate de pian. Intervenția, la un moment dat, a ritmurilor de jazz și a altora, de joc popular bihorean amplifică edificiul sonor, îmbogățindu-l cu evenimente multicolore plasate strategic, în crescendo. O sonoritate de orgă, căreia i se alătură clopotele și, în general, percuția, în final, reamintește de finalul operei *Arșița* a același Nicolae Brînduș, instaurând transcendența ca semnificație definitivă a muzicii...

Transfigurarea, de esență schönbergiană, se impune de la primele măsuri în lucrarea lui Xavier Darías, *Clanivers teo* (1998). Spre deosebire de alte opus-uri ale sale, unde orchestrația își păstra până la sfârșit caracterul monumental, cea la care ne referim își modifică structura și consistența, așadar își modifică limbajul și expresia. Elementele tematice – extrase din opera folcloristului Teobaldo Power, *Cancion de Cuna* – sunt re-citite de către compozitorul spaniol într-o cheie onirică, nu o dată contemplativă. Traseele sonore se multiplică, se diversifică, se coagulează, se rarefiază primind sublinieri extatice sau funerare, tragice sau iluminate în funcție de ethosul motivelor. Există porțiuni în care ansamblul orchestral se reduce la câteva corzi, evocând intimitatea specifică genului cameral, ca un omagiu declarat adus celui căruia i-a fost dedicată această muzică - Teobaldo Power.

Destul de apropiată ca atmosferă de *Dialogos*, poate și datorită caracterului neo-modal, dar și traseelor transfigurate ale violei – ca în *Noaptea transfigurată* de Schönberg -, lucrarea lui Gabriel Valverde este o perpetuă **devenire** a unui material sonor din care derivă micro-elementele întregului. Pianul, mânuit cu dezinvoltură și temperament de către Irinel Anghel, joacă un rol esențial în arhitectura lucrării; el constituie elementul de contrast, **Vidul**, ale cărui sufluri vitale fac ca **Plinul** să existe, să prindă contur și pregnanță. Pointillist, generând eterogenitate ritmică, suspensii expresive, dar și clustere, ce alternează cu sunete "picurate", pianul se opune cursivității lirice a corzilor, atenuându-le "singurătatea" sonorității lor.

Tot ca într-o alternare de Vid-Plin, piesa lui Darbellay, *Imagini pierdute* pentru pian și violoncel, pare un dialog imaginar între realitate și proiecția ei mentală, ca o reflectare în oglindă. De altfel, pasajele pianului se reflectă în cele ale violoncelului și invers, ca o alternare de liniște-neliniște, de introspecție-extrovertire. În timp ce pianul pătrunde tumultuos, aproape romantic în subconștient, violoncelul îi răspunde cu sunete delicate, ca o amintire pe care vrea s-o conserve în toată puritatea ei. Admirabil duo-ul instrumental Irinel Anghel (pian) – Andrei Kivu (violoncel).

*Doi ochi/ Strălucirea stelelor* de Thomas Beimel – în fapt un cvartet de coarde cu pian – continuă parcă sugestiile din piesa anterioară, mutând accentul de pe lirismul rememorării pe ambiguitatea raportului erotic-metafizic, inspirat de un poem târziu al lui Garcia Lorca din ciclul *Divan*

del Tamarit. Compozitorul german recurge la efecte impresionist-expressioniste – primele expuse de pian, în armonii compacte sau arpegiate, perlate, de maximă candoare – ca în multe dintre *Preludiile pentru pian* de Debussy -, celelalte, "plutoiare", emise de corzi, în spiritul lirismului bergian de pildă, dar și ca "oglină a umbrelor", reeditând o tehnică acordică dragă lui Scriabin; se creează astfel un alt dialog între Eul transcendent și Eul concert, Eul-subiectiv de extracție husserliană, ce favorizează nu doar transferul de intenționalitate și sens de la o stare la alta, ci și coincidența contrariilor. În felul acesta eroticul primește o coloratură metafizică, iar metafizicul e impregnat de valențele sacre ale erotismului.

Consecvent cu sine și cu tehnica de compoziție utilizată, compozitorul George Balint experimentează și în noua sa partitură, *Leagăn de amurg* (2000), efectele dualității "sufletului arhaic în pragul de stingere a zilei și pacea imanentă a amurgului însuși", de data această pogorâtă asupra unui suflet ce a atins atemporalitatea. Iată așadar încă o viziune asupra unor dihotomii de tipul: materie-spirit, liniște-nelinște, real-imaginar etc., într-un cuvânt, o încercare de conceptualizare a trăirilor lăuntrice primordiale. Dominantă rămâne – la George Balint - preocuparea pentru lumea modal-arhaică, "pentru lirism și melodie (deși există momente în care ansamblul "Pro Contemporania" pare o adevărată orchestră simfonică), pentru structurile eterofone și, în egală măsură, pentru sugestie: autorul schițează uneori veritabile tablouri sonore descinse parcă din *Sara pe deal...* Geoge Balint mai atrage atenția prin sinceritatea demersului său compoizistic și prin pariul lui neobosit cu tradiția, cea care-i înlesnește înaintarea în descoperirea sublimului ca scop final al evoluției naturii umane.

În privința categoriei pe care am subordonat-o **intertextualității** trebuie să reținem că atât Liviu Dănceanu, cât și Dan Dediu apelează frecvent la etapele definitorii din istoria muzicii universale și autohtone, înfăptuind reale "retrospective infinite" puse sub semnul istoricității, ca întoarcere la "posibilitatea de a fi acolo – a fi fost acolo, conform unei idei heideggeriene. Așa încât, **repetiția** ce decurge în mod evident dintr-o asemenea privire vine să confirme – tot în sensul gândirii heideggeriene – "distanța între a fi fost și a fi trecut", redeschizând trecutul către viitor, adică spre un prezent continuu.

"Replică la o altă lucrare – *Florilegiu op. 17 pentru 8 voci*", în care compozitorul selecta "motive ritmico-melodice din alte opt piese anterioare" -, *History-Rapsody* reia un proces "ce poate aminti de procesul centonizării, specific muzicii bizantine", recurgând totodată la genuri și practici muzicale existente în timpurile medievale (Monodie, Organum), renaștentiste (Motetus, Faux-Bourdon), preclasice (Canon, Interludiu, Recitativo, Aria, Ricerare, Choral, Fuga), romantice (Lied, Sonata, Fantasia Notturna), contemporane (Textura, Musique répétitive, Remember etc.). În concluzie, Liviu Dănceanu își transferă pasiunea pentru analiza teoretică a diferitelor epoci ale istoriei muzicii, în compoziție. Fiecare formă, gen, tehnică de compoziție se naște din precedentă – fapt ce asigură coerența unui limbaj susceptibil de eclecticism și, deci, de lipsă de omogenitate stilistică. Momentele se succed într-o dinamică perfect articulată, ce face să co-existe melodia, cantabilitatea, lirismul - și aici de nuanță schönbergiană -, cu ritmul – contrapunctic, eterogen, giusto sau parodiat, **à la manière de Șostakovič** etc. Aidoma pictorilor abstracționiști, Liviu Dănceanu demonstrează însă că nu te poți abate de la normele clasice fără să le stăpânești la perfecție regulile de funcționare.

O observație similară se impune și în cazul lucrării *Chansons gothiques op. 68 b* de Dan Dediu – în fond, un *Concert pentru saxofon și orchestră* scris inițial în 1997 și definitivat în anul 2000. Această partitură "face parte din ciclul concertat ce sondează posibilitățile **goticului muzical**" (subl. n. D. P.). Simpla înlănțuire a celor 7 părți ale concertului (conform, poate, succesiunii zilelor Genezei sau spectrului de culori și lumini) – Te lucis ante terminum, Danț, Tri păcurărei, Danț 2, Aghios o Theos, Cadenza în memoriam Myriam Marbe, Leușeriu o plecatu, Danț 3 – "reliefează predominanța principiului melodic" utilizat de Dan Dediu "sub diferite aspecte: o melodie gregoriană, una bizantină, două colinde și o melodie de danț".

Cu puterea lui de asimilare și sintetizare a oricărui **fapt de cultură**, contemporan cu sine sau care l-a precedat, a oricărui **concept** pe care simte că l-ar putea converti în act de creație re-interpretându-l, Dan Dediu își începe lucrarea într-o atmosferă foarte apropiată de cea care domină scena I a actului I al operii enesciene *Oedip*: mă refer în principal la sonoritatea saxofonului, comparabilă cu cea a clarinetului, oboiului sau flautului ce vestesc în ritm dansant sau melopeic nașterea eroului mitic. Scriitura meticolos elaborată îi permite saxofonistului Daniel Kientzy să-și transforme sunetul natural într-unul de alamă patinată, ce ne proiectează în climatul gotic. Intervenția unei soprane plasate în orchestră adaugă luminii gotice nuanțe arhaic-bizantine, după care ritmul cântecului ritual *Leușeriu o plecatu* se insinuează, infiltrându-se în spațiul bizantin prin intermediul alămurilor. Monumentală, cu ecouri de orgă, orchestra înalță "coloane intervalice puternice, lunoase,

neornamentate", conducând imaginația și cultura ascultătorului spre prestața unui alt tip de coloane: cel doric. Infuziile modal-bizantine revin mereu, sub forme măiestrit prelucrate, ori sub formă de bocet (atât de iubit și de des folosit de Myriam Marbe), de o sfâșietoare melancolie, sesizabil în multifonicele saxofonului. Sunetele emise de instrument se avântă și se prăbușesc în registrul grav ca într-un geotrozism irezistibil. Saxofonul își metamorfozează timbrul, de la cel specific, la unul ce imită cântecul din frunză sau din solz de pește, intonând cu obstinația motivul cântecului *Leușeriu o plecatu*, într-o tendință de descompunere parodică. Este momentul în care se evidențiază contrastele, dualitățile între intervale "țipate" și liniile melodios arcite. Astfel ia naștere o lume duplicitară, gata să se transforme în contrariul ei, ca un ciclu vital infinit. Și totuși, invocarea sopranei – *Laudamus Te Domine, adoramus Te Domine, Te lucis ante terminum* – reinstaurează ordinea cosmică, eternă *axis mundi*.

Ultimele, dar nu și cele de pe urmă sunt lucrările semnate de Maia Ciobanu și Irinel Anghel. Prima, inspirată de tabloul *Măr în floare* de Mondrian, cealaltă de cinci titluri ale pânzelor lui Dali: *Les plaisirs illuminés, Hallucination partielle, Girafe en feu, La naissance des Désirs liquides și Le Jeu Lugubre*.

Maia Ciobanu își "centrează" lucrarea asupra viorii – "personaj adolescentin, marcat de lirism și fragilitate". Instrumentul îi oferă autoarei șansa de a și continua sondarea memoriei afective în speranța descoperirii, în pliurile ei cele mai profunde, a arhetipului *infans*, matrice a evoluției ulterioare a individului. Ca și în alte lucrări ale sale, Maia Ciobanu optează aici pentru simplitatea maximă, adică pentru melodie și ritm, pentru grația și delicatetea instrumentului solist – excepțional tratat din punct de vedere componistic. Structura plurivariațională a părții I reunește secvențe polifonice diafane, ca florile de măr, cu altele, de dans popular – nu însă ale dansului în sine, ci ale unui dans imortalizat de meșterii populari pe scoarțe sau chiar pe lemn. În partea a doua – "monodie acompaniată de un coral" –, isonul e pigmentat cu murmur de păsări și elanuri visătoare, iar în finalul în "formă de arc" se instalează ritmurile eterogene, susținute inițial de percuția și reduse ulterior la tăcere de cadența aproape clasică a viorii. Motivele de joc re-apar aluziv, fragmentar, pentru ca în final totul să capete transparență, "lirism și fragilitate". Maia Ciobanu dă curs o dată în plus tendinței lăuntrice de confesiune – aspect foarte precis surprins de interpretarea violonistului elvețian Juhani Palola și de Orchestra Națională Radio sub bagheta maestrului Cornelii Dumbrăveanu.

Irinel Anghel – a cărei virtuozitate componistică a fuzionat cu eclatanta virtuozitate interpretativă în cadrul ansamblului din care face parte alături de nume rezonante ca: Leontin Boanță (clarinet), Alin Tătaru (flaut), Florin Pane (trombon), Ladislau Csendes (vioară, violă), Marian Movileanu (violă), Andrei Kivu (violoncel), Florin Tiutiun (contrabas) și Iurie Florea (conducerea muzicală) – își situează lucrarea la granița dintre determinat-nedeterminat, fidelă cercetării psihanalitice la nivelul morfologiei muzicale. Efectul unor asemenea contrarii constă într-o serie de *rupturi* "ce propun percepției ascultătorilor un abis fără punți", peste care, totuși, "discursul sonor reușește să treacă în mod paradoxal".

Sunetele bolurilor japoneze și tibetane, deschid calea spre o lume imaginară, a inaudibilului, invitându-te să-i captezi forțele de *dincolo* de sunete. "Forță într-un raport foarte strâns cu senzația" – așa ar putea fi definit impactul produs de muzica scrisă de Irinel Anghel asupra simțurilor noastre. Viola, violoncelul și percuția emit frecvențe sonore într-un fel de *canon* cu crescendo-uri sporadice, semnificând – poate – tot atâtea glasuri interioare, tot atâtea exclamații ale supraconștientului confruntat cu lumea fantomatică de idei și imagini. Viguroasă, subtilă, ingenioasă, Irinel Anghel mănuieste cu siguranță arma ironiei, grotescul, parodia conținute de obicei de pânzele lui Dali. Inflexiuni ritmice vivaldiene se intersectează cu aluzii efemere la *Moartea lebedei* de Saint-Saëns, în iureșul alienant al ritmului general, ca într-un scurt *tratat de decompoziție*... "Întâlnirea finală cu o trompetă face și ea parte din categoria gesturilor șocante..." Sunetul ei intensifică atmosfera grotescă, declanșând *rocada* planurilor percepției. Împreună cu cele 12 băți "ale unui gong imaginar", ascultătorul are posibilitatea de a transpune muzica ascultată "din timpul ei real, într-unul oniric". Irinel Anghel are voința și îndrăzneala de a coborî în sine în zona umbră (*Ombra*), acolo unde "sălășluiesc amintirile ce se doresc a fi uitate", fascinată de însuși aspectul lor înfricoșător.

Concertele pe care le-am recenzat în articolul de față au beneficiat de o interpretare pe măsură.

Orchestra Națională Radio l-a avut la pupitrul pe Cornelii Dumbrăveanu – precis, dar și intuitiv și creativ, atent la semnificația detaliului, ca și la polisemia conținutului ideatic al lucrărilor, implicându-se în redarea lui cu superioară înțelegeră, conferită de familiarizarea sa cu statutul metaforic al creației contemporane. Soliști au fost: "omul-orchestră", saxofonistul francez Daniel Kientzy, aflat într-o relație osmotică așa spune cu "familia" sa de instrumente, apt să releve inaudibilul fiecărei partituri; violonistul elvețian Juhani Palola, cunoscut și datorită cursurilor de măiestrie susținute la Universitatea de Muzică din București, receptiv și subtil în exprimarea cât mai autentică a substanței spirituale românești;

pianistul român stabilit la Berlin, Cristian Niculescu, al cărui cânt are anvergură, vigoare, fiind perfect compatibil cu cerințele muzicii noi.

Ansamblul "Pro Contemporania" s-a dovedit a fi, la un deceniu de existență, un ansamblu la fel de deschis inovației, maleabil, alcătuit din instrumentiști de mare calitate profesională, pledând cu fervoare în favoarea artei secolului XX, considerând-o indispensabilă în procesul cunoașterii de sine a individului.

Gestul dirijoral al lui Iurie Florea – distins în 1999 cu Premiul revistei "Actualitatea muzicală" – s-a ridicat la nivelul gândirii teoretice fenomenologice a maestrului său, Constantin Bugeanu, remarcându-se prin eleganță, elocvență, sensibilitate și, mai ales, printr-o abilitate impresionantă de a da contur vizibil substanței intime a muzicii.

Despina PETECEL THEODORU

## Tinerii compozitori Concert (și) de formații

"Săptămâna Internațională a Muzicii Noi" a inclus în dimineața zilei de 27 mai, în Aula UCMR, un concert aparținând unor tineri și încă prea-tineri compozitori. Sigur că SIMN trebuie să ofere o tribună de exprimare și generațiilor încă debutante în ale compoziției muzicale, dar aceasta trebuie să se deruleze într-un mod - să spunem - omogen, care să permită publicului observarea imaginii ipostaziind fie o generație, fie o școală, fie un dialog între generații sau școli. Se poate însă ca și melanjul debutanți-consacrați să fie admisibil, dacă lucrările programate sunt tematizate întrucâtva; mă gândesc, de exemplu, la faptul interpretativ al unei aceleiași formații

Distribuția concertului la care mă refer a "spart" și această convenție - nescrisă, de altfel. Astfel, am avut prilejul de a urmări un spectacol de sunet și formații! Nu mai insist cu precizarea că unele ansambluri nici nu preexistau ca atare (într-o formulă deja lansată) evenimentului prilejuit de festival. Pe de altă parte, o alta - și mă refer aici la cvartetul cu un nume a cărui semnificație distonează strident cu mediocra măiestrie a interpreților ("Imperioso") - nu ne-a convins decât de faptul că fie nu a studiat cine știe ce (din varii motive), fie practică stilul citirii *ad hoc* (ceea ce poate fi considerat o practică detectabilă fără prea mult efort și la case mai naționale).

Dar să vorbim, totuși, despre lucrările audiate.

*Quartetto per archi nr. 2* al tânărului asistent de la Universitatea de Muzică din București, Adrian Mociulschi, vădește preocuparea minuțioasă pentru construcția formală, preponderentă față de aceea pentru expresie. O idee poate fi, desigur, interesantă, dar ca să fie pusă în artă, efortul rațiunii, oricât de asiduu, rămâne steril câtă vreme sufletul nu-și aduce ofranda sa.

În acest sens, mi s-a părut mai aproape de adevăr *Cvartetul de coarde nr. 2* al colegului de generație (cu compozitorul anterior cântat) Bogdan Vodă. Cu mijloace de limbaj și cu o imaginație a construcției deosebit de simple, lucrarea a putut fi totuși interpretată, aceasta datorându-se elevilor instrumentiști de la clasa de muzică de cameră a profesoarei Ana Maria Creșan de la Liceul de Muzică "George Enescu", dar și (pe de altă parte și, oarecum, inedit) lui Bogdan Vodă însuși, care, cu un admirabil aplomb, a condus de pe poziția dirijorului execuția artistică a propriei lucrări. Așadar, un ansamblu microcameral, cu un dirijor de simfonic (sic!)...

Partea a doua a concertului a avut un element instrumental comun - vocea mezzosoprananei Elmira Sebat -, ceea ce a permis cooptarea întregului său program sub genericul de "microrecital".

S-au prezentat lucrări în care vocea era atât instrument acustic, cât și rostitor al unor texte poetice.

Astfel, Dana Cristina Probst, în lucrarea sa *Priveliști și popasuri*, a alăturat mezzosoprananei vioara (Diana Moș) și o voce de băiat (Sebastian Petru Dumitrescu), textul fiind ales din volumul *O zi bună pentru a muri* al poetului optzecist Ion Stratan. Vioara descrie un spațiu vibrant, rezonând (involutiv) noii școli vieneze, vocea mezzosoprananei semnifică prin timbralitate melodică și rostire textul poetic, iar vocea băiatului dimensionează întregul cu un plan discret, sugerând transcendentul situat în partea (mai) pură față de cele ce se văd/aud prezentei nemijlocite.

Laurențiu Beldeanu continuă să ni se dezvăluie ca un muzician-aspirant și, totodată, sensibil. Este însă, cred, atât de surprins-căzut în lumea din afara sa, încât cu greu își zărește lăuntrul.