

care includem, cu toată obiectivitatea, și ironiile adresate lui George Enescu, Mihail Jora, Mihail Andricu, Paul Constantinescu și dirijorului George Georgescu... — au contribuit la izolarea artistului. Puțini compozitori și scriitori români au fost atât de mult comentați, atât în sens pozitiv cât și în sens negativ! Ceea ce înseamnă că Dimitrie Cuclin a fost o personalitate de netăgăduit. Ne rămâne nouă sarcina de a tipări toată opera sa și de a-l interpreta *sine ira et studio*...

Să nu uităm însă sensul înțelept al cuvintelor sale, rostite cu puțin înainte de a trece în eternitate :

— *Puteți să-mi luați totul... numai fericirea nu!!!*

Ca unul care l-am cunoscut și am colaborat cu Dimitrie Cuclin pot mărturisi că multilateralul artist — un fel de *uomo unico, uomo singolare, uomo universale* — înțelegea prin fericire, bucuria pe care ți-o oferă cultura și o morală, granitic legată de noțiunea de omnie. Dimitrie Cuclin nu a fost un mistic în accepțiunea medievală a noțiunii. El a crezut în sensurile eticii universale și-n această privință pleda pentru altruism, pentru a face cât mai mult bine, dar mai ales pentru a nu-ți clădi fericirea pe nefericirea altuia!

Doru POPOVICI

---

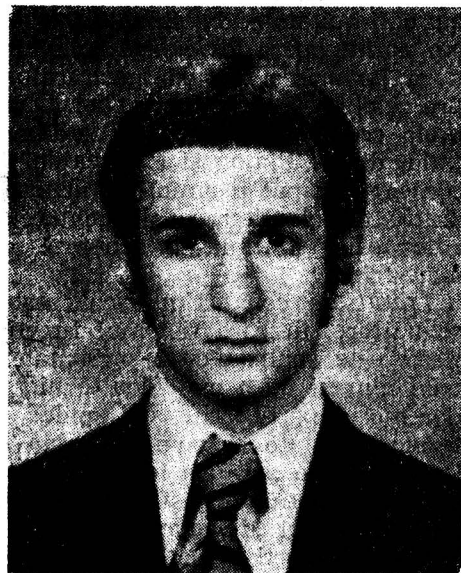
## ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI

---

### PORTRET COMPONISTIC

CRISTIAN ALEXANDRU PETRESCU

Creația tânărului compozitor Cristian Alex. Petrescu (născut în 1950, absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ în 1974 după ce a studiat compoziția cu Dumitru Bughici și Tiberiu Olah, membru al Uniunii Compozitorilor din 1980, poate servi ca interesant model în bruscarea anumitor prejudecăți după care scriitura corală s-ar deosebi net de modalitățile de gândire și punere în pagină pentru instrumente. Bine înțeles, o serie de deosebiri există și ele nu pot fi depășite prin însăși faptul că posibilitățile corului sînt *alte* (nici superioare, nici inferioare) față de formația camerală sau orchestrală; gândirea care regizează însă partitura corală se poate apropia surprinzător, fără a părăsi un anumit inerent specific, de un tip contemporan de gândire, relativ răspîndit la ultimele generații componistice românești, provenind în mod limpede din preocupările, performanțele și dobîndirile componistice ale genialității enesciene. La Cristian Alexandru Petrescu, acestea stau ca temelie pentru o scriitură corală de excelentă factură vocală, care ar suna însă la fel de bine (cu unele mici, inerente prefaceri) și într-o transpunere instrumentală. Lucru semnificativ, tânărul autor își recunoaște printre creațiile-model de gândire și inspirație pe acelea ale lui George Enescu și Paul Constantinescu. Însăși faptul că, fără a fi largă, creația instrumentală punctează *cîteva* momente de interes categoric, necedînd cu nimic ca profesionalitate în fața majorității paginilor semnate de tină-



rul compozitor, apare ca dovadă peremptorie, ca fenomen de convergență spre sensul celor afirmate.

*Cimpoaiele din bătrîni*, tropota pentru pian (1978) are la temelie un joc din Leșu, Bistrița-Năsăud. Sugestia muzicală folclorică este suficient de elastică pentru a permite transfigurarea ei în pagini unde caracterul giocoso este evident, alături de o anumită atmosferă consecutivă unui modalism cromatic. Cu alte cuvinte, nu se urmărește aici o transpunere în

creația cultă a folcloricului unde citatul (sau pseudocitatul) este punct de plecare în funcție de care se face cvasitotalitatea raportărilor. Răsfoind rapid paginile lucrării, se poate observa că scriitura pentru pian suferă prefaceri din aproape în aproape vizînd cadența atacurilor pe unitate de timp. Cu cîteva excepții restrînse, care nici nu își au un rol de excepție, păstrîndu-și-l pe acela de moment enunțiativ tematic sau de bară separatoare în taxonomia muzicală, scriitura predominantă este aceea de notă către notă, îndepărtările de la această izoritmie avînd clar rol semnificativ în strategia piesei; în mod normal, ele separă două largi secțiuni izoritmice (de obicei, specia contrapunctică I este înlocuită tot cu o specie contrapunctică, două note contra una, contrapunctul înflorit și împărțirile fortuite și iraționale fiind relativ restrînse ca ocurență), deosebindu-se între ele prin cadența evenimentelor sonore (termenul apare aici firesc dacă ne raportăm la modul de concepere al lucrării). Există și cîteva fragmente cu rol onomatopeic („lontano come une campane; marmorando“). Preocuparea de căpetenie nu este cea vizînd aspectele contrapunctice ale scriiturii; de altfel, scriitura notă contra notă este extranee polifoniei în adevăratul sens al cuvîntului. Arhitectura muzicală se dezvăluie dacă, dincolo de împărțirile regizate de pauze și de cadențe monodice, observăm prefacerile treptate ale scriiturii pianistice, neîngroșîndu-se îndobște peste densitatea 2; această se mlădiază întotdeauna treptat dinspre unison (octavă) spre mers contrar, independent, dinspre izoritmie în diferiți tempi spre porțiuni ambigui, „murdare“, cu rol de tranziție evident, suficient de largi însă pentru a semnifica independent.

*Sonata pentru flaut solo* (1981) ridică probleme, interesant soluționate, privind modalismul muzical și arhitectura (de natură înrudită) concepută de autor. Chiar dacă premisele piesei sînt riguroase, în cursul elaborării ele nu au rol imperativ; de aceea, modalismul se lasă simțit, fiind greu de rezumat semnificativ pe hîrtie. La fel și forma muzicală unde arhitectura sonatei plutește în aer ea fiind însă suficient de laxă aici pentru a putea fi asimilabilă altor tipare care presupun revenirea tematică și cea de caracter. În general, autorul folosește o tehnică de adăugare simplă, neapetentă, fertilă: abc, bcd, dce, cef ș.a.m.d., unde elementul poate fi chiar și un singur sunet, el existînd de obicei la nivel de grup melodic, de întorsătură melismatică. Temele principale nu sînt separate de contraste de material modal, acesta existînd la nivel ritmic, registral, pe scurt, de caracter. Ideea de sugestie, atmosferă, inspirație, într-un cuvînt, etosul urmărit consecvent, este dominantă aici. Dezvoltarea preia frînturi de material tematic, neprelucrate riguros, prelucrate care totuși se face în reexpoziție (unde tema a doua nu re-apare strict!) respectînd aproximativ principiul

adăugării (abc, bcd, etc.) și pe cel al unei prelucrări variaționale spontane al cărei unic determinant îl constituie imperiul expresiv al momentului respectiv. Există în lucrare și fragmente „à la manière de“ (tempo di hora) în idei dominante în absolut (o singură parte, a doua, este hotărîtor structurată în funcție de ideea sunetelor lungi, reiterate). Partea a treia (sonata se cîntă dintr-o singură respirație) se grupează în jurul contrastului expresiv, în sintaxe relativ opuse, slujite de moduri de atac diferite, o codă finală făcînd oficiul rezumativ al tuturor „sugestiilor“ prezente în piesă. Fără a se sprijini pe rigoare, acest tip de muzică este suficient de bine delimitat ca scriitură și etos pentru a sta în picioare aproape de verticală, genul proxim la care se raportează fiind acela de melodie infinită wagneriană, înțeleasă ulterior sugestiilor enesciene.

Lucrările pentru copii însumează pagini numeroase în creația lui Cristian Alex. Petrescu: *La noi* pentru cor la două voci și pian pe versuri de Ion Brad (1977), *Noi copiii* pentru cor la o voce, percuție și pian pe versuri de Zoe Ciobanu (1979), *Săniuța* pentru cor de copii pe versuri din cartea de citire (1979), *Partidului* pentru cor de copii pe versuri de Tiberiu Utan (1981), *Copiii vremilor vii* pentru cor de copii și pian pe versuri de autor (1981), *Zdreanță*, miniscenete muzicale pentru cor de copii, soliști și pian pe versuri de Tudor Argezi (1984), acestea din urmă lucrare ingenioasă prin multitudinea de onomatopee întrebunțate, prin existența unui veritabil scenariu subsumat (pre)textelor muzicale — toate aceste atitudini mărturisesc aplecarea autorului asupra unor genuri muzicale necontrazicînd profesionalitatea (și profesionalizarea) inerentă.

Cîntecele patriotice, în creația lui Cristian Alex. Petrescu nu înseamnă în exclusivitate repertoriu pentru amatori, cu mijloace muzicale pe potrivă. *Porțile de aur* pe versuri de Al. Andrițoiu (1977), *Republica* pe versuri de Haralambie Țugui (1980), *Uniți vom dăinui* pe versuri de Victor Tulbure (1982) și, în special, *Cîntec* pentru sopran, cor mixt, flaut, chitară, bongos pe versuri de Nichita Stănescu (întîlnim aici o pseudopasacalie la flaut, melodie ușor variată revenind cu obstinație, peste care corul monodic la început, se adaugă, se îndesește, ajungînd la o sintaxă finală polifonic-imitativă; chitara și bongosurile desenează un fel de personaje melodico-ritmice a căror ocurență este condiționată de criterii „coloristice“) — sînt titlurile unei creații care începe să-și dobîndească recunoașteri categorice.

*Laudă eroilor*, poem vocal-simfonic pentru cor și orchestră pe versuri de Haralambie Țugui (1980) este singura pagină de gen semnată pînă acum de tînărul autor. Forma este aceea a unui madrigal simfonic, structurat de momente omofone, scrise relativ izocrom, avînd rol de refren și prin „inteligibilitatea“ armonică clară a muzicii. Predominante sînt însă momentele de scriitură polifonică complexă

unde, în general, nu se fac discriminări între voci plecînd de la regmiul lor de apariție (vocal sau instrumental). Multe secțiuni sînt ambigui sintactice, ele existînd la propriu în cuprinsul eterofoniei.

Creația pentru voce și pian își are un loc aparte aici. Iată ce publică Theodor Grigoriu în *Muzica* nr. 8/1978 despre *Trei lieduri pentru tenor și pian* pe versuri de Lucian Blaga (1977), cu prilejul unui concert de prime audii: „Lirismul blagian scaldat în sclipirile unei gîndiri adinci se întîlnește cu o linie vocală ornamentată cu melisme, un desen melodic în care e încrustată o mare bogăție de sentimente. Este evocată, printr-o intuiție muzicală foarte fină, linia de contact, cu siguranță posibilă, dintre cîntecul lung, doinit, și cel de strană, improvizat de psalți, cu toate efuziunile lor, cînd părăsesc =neuma= scrisă“. Titlurile liedurilor sînt *Izvorul nopții*, *Lumina raiului*, *Sus*. Există aici o mare varietate a desenului vocal; se întîlesc ritmuri misurato și secvențe parlando-rubato apropiate modal de contururile de doină, momente ultracromatizate (nu la modul școlăresc însă și cu cromatismе obținute prin umplerea intervalului de sprijin, în spirit bartokian și alte momente oligocordice, corespondențe plecînd de la notă contra silabă și ajungînd la întregi desene cromatice sprijinind o aceeași silabă, emisie vocală obișnuită și secvențe vorbite etc. Atmosfera întregii lucrări urmează spiritul textului; cu alte cuvinte, prefața desenului melodic-armonic este reprezentată de impactul politic în sensibilitatea autorului, reflectat sui generis în partitură fără a trece printr-o obturatoare grilă de procedee și tehnici în funcție de o axiomatică componistică îmbrățișată anterior. Aceeași tehnică a abaterii (mai mult sau mai puțin) treptate de la un schelet „prefabricat“, modal, ritmic, arhitectonic mai puțin, din *Sonata pentru flaut*, se regăsește aici. Scriitura pentru pian este de o complexitate deosebită, unele momente din al doilea lied meritînd o mențiune cu totul aparte; fiecare lucrare apare cu propria ei individualitate, interesante fiind, la fel, raporturile voce-pian, extinse pe o largă arie de interrelații de tipurile cele mai felurite plecînd de la perfecte sinonimii expresive, realizate prin țesături muzicale asemenea ca pregnanță ritmico-melodică, ca material modal și tempo, pînă la suprapuneri în care se disting trei-patru evoluții simultane, diferențiate la maximum (complexitatea de scriitură a liedului al doilea este remarcabilă). Fără a fi riguroasă la extrem muzica se impune verosimil într-un teritoriu apropiat de expresionism pe alocuri fără a fi în tehnică și convingeri, categoric tangent însă unui complex modalism reprezentînd împingerea la cote înalte a unor sugestii melodice inițiale simple, de proveniență folclorică și bizantină.

În *Trei cîntece bacoviene pentru voce și pian* (1981) — *Largo*, *În somno*, *Note de pri-*

*măvară* — procedeele sînt aceleași în linii mari. Întîlnim, în plus, o mai densă scriitură vocală, bogată în moduri de emisie netradiționale (vorbit-cîntat, declamație, șoptă, glissandi vocale). Pianul joacă un rol cvasisubordonat, de întărire a atmosferei deși, luat izolat de partitura vocii, el poate sta în picioare. Există aici o întoarcere evidentă spre un aspect diegetic al muzicii: se realizează aceasta printr-o atenție acordată elementului contrast (juxtapuneri de secțiuni diferite sintactic și dinamic + treceri treptate în cuprinsul unei bipolarități pronunțate) și sintaxelor eterofonice, constituind preocuparea actuală de căpetenie a tînărului compozitor. Este evident faptul că unea gîndiri muzicale care observă, în valențele poetice ale textului bacovian, infinitezimalul dozaș de tonuri, căruia îi asociază un joc al contrastelor și, cel mai adesea, treceri din aproape în aproape, îi este apropiată acea ambiguitate muzicală intenționată, descrisă la modul propriu, corect, de varietatea sintaxelor eterofonice. Aici se cunoaște clar că, suprapunerile provin din inițialele cantilene pregnante; prin aceasta, eterofonia la modul cum este practică în partiturile lui Cristian Alex. Petrescu, se îndepărtează vizibil (era și firesc, de vreme ce, în cor, procedeul este mai la nelalocul lui) în diferitele tipuri de texturi, de sorginte instrumentală. Amintim, din liedul al treilea, tipul de dezvoltare divergent al unui aceluiași element, în varianta propusă de voce, prelucrat în valori lungi, continuînd inițiativa melodică a primelor note (cele ale motivului inițial, generator, obiect de prelucrare muzicală), în cea a pianului, expus precipitat, cvasiapogiaturat, dens.

Creația corală a autorului constituie cel mai cuprinzător capitol. Dimensiunile ei „instrumentale“ sînt evidente pentru oricine se apropie insistent; iată două exemple de scriitură, desprinse din *Ulciorul* și *Aer condiționat* (vezi pag. 16), elocvente pentru complexitatea tratării vocilor într-un spirit care, prin varietatea suprapunerilor și a elementelor melodico-ritmice supuse suprapunerii, se apropie mult de pretențiile puse de orice compozitor în fața aparatului orchestral.

*Ulciorul* pentru două coruri mixte pe versuri de Ștefan Augustin Doinaș (1977) sublimă un melodism de factură populară și bizantină. Melodicul este pentru aceasta elementul cel mai adecvat la fel cum, pentru autor, eterofonia se apropie cel mai mult de etosul scontat, dacă privim în ansamblu. Lucrarea debutează cu o monodie, treptat îngroșată pînă la o țesătură de 14 voci reale (scrise), la analiză, putînd fi definită drept suprapunere de omofonie + eterofonie + ison, totul caracterizat prin poliritmii aleatoare. Textul este intonat de o voce, căreia, melismatic, altă voce îi preia, pe vocala dominantă a silabei imediat anterioare, „inițiativa“ la unison, ovință sau octavă. Eterofonia nu se obține abrupt, dintr-o dată; la ea se

*mf*

S.  
MS  
A.

T.1  
T.2  
Bar.1  
Bar.2  
B.1  
B.2

De murmurul  
A ce murmure

*mf*

Ca - re-a sim - tit sus  
Qui a sen - ti si

*mf*

Ca - re-a sim - tit sus  
Qui a sen - ti si

*mf*

Ca - re-a sim - tit sus  
Qui a sen - ti si

*mf*

Ca - re-a sim - tit sus  
Qui a sen - ti si

*mf*

S.1  
S.2  
MS.1  
MS.2  
A.1  
A.2  
T.1  
T.2  
Bar.1  
Bar.2  
B.1  
B.2

De murmurul  
A ce murmure

*pp mormorando*

A I E I A I E I A I E I

*pp mormorando*

A I E I A I E I A I E I

*pp mormorando*

A I E I A I E I A I E I

*pp mormorando*

A I E I A I E I A I E I

*pp mormorando*

A I E I A I E I A I E I

*pp mormorando*

A I E I A I E I A I E I

*mf*

Ca - re-a sim - tit sus  
Qui a sen - ti si

*mf*

Ca - re-a sim - tit sus  
Qui a sen - ti si

*mf*

Ca - re-a sim - tit sus  
Qui a sen - ti si

*mf*

Ca - re-a sim - tit sus  
Qui a sen - ti si

*mf*

De murmurul  
A ce murmure

*mf*

De murmurul  
A ce murmure

ajunge treptat printr-o sui generis complementaritate ritmică, intersectată cu complexe poliritmii simultane, existind ca egale variante ale aceleiași „cantilene“. Cu alte cuvinte, piesa nu este o factice înșiruire de sintaxe : la sintaxa

dominantă se ajunge printr-un treptat proces de deviere, de deturnare ale cărei scheme sînt așezate dinainte, fiind acoperite inedit, treptat și justificindu-se componistic interesant în decursul elaborării. Pentru a contrabalansa masivitatea întregului structurat din pornire (însă



più p

Solo *f* N E O U E U N E O U E O U

A. *perdendosi*

T.1 *mp* *lontano* HU (HOU) N GU beN (GOU) GO N go HE N E O

T.2 *mp* HU (HOU) N GU beN (GOU)

B.

A. *gliss.* *mf*

T.1 N N O U go HU N GU beN GO N go

T.2 GO N go HE N E O N NO U go HU N GU beN

B. *mp* *gliss.* HU N GU beN GO N go HE N E O N NO U go

S.

A.

T.1 *gliss.* *f* HE N E O N NO U go HU N GU beN GO N go HE N

T.2 GO N go HE N E O N NO U go

B. *mf* *gliss. b*

nu și la vedere) după aceleași legi, autorul introduce un scurt moment omofonic în final. Dintre numeroasele lucrări corale ale lui Cristian Alex. Petrescu amintim *Subiect de pace* și *In pașnicile erei noastre lupte* pentru cor mixt și cor de copii pe versuri de Nicolae La-

biș (1982); coexistă aici scriitură proporțională și scriitură tradițională, mobile și formule repetate ad libitum într-o partitură unde unei voci melodice dominante, asigurând inteligibilitatea textului, i se alătură elemente ornamentale, secundare, prelungind, accentuând, subli-

niind valențele textului în varii modalități. *Albul steag* pentru cor mixt pe versuri de Rusalin Mureșan (1981; tematica patriotică a piesei este subliniată de o limpede structură madrigalescă, cu secțiuni clar delimitate ritmic, unde, prin existența unei varietăți de scriitură, depărtarea de cîntecul de mase, ca procedeu, se face clar), *De drumul soarelui ascult* pentru cor mixt pe versuri de Ion Bănuță (1981; abundă aici măsurile mixte), *Urare* pentru cor mixt și cor de copii pe versuri de Ilie Nicolae, poet țaran (1980; apar elemente de polifonie renescentistă, tratate modern prin poliritmii și o metrică variată, elementul de tradiționalism reprezentîndu-l aici armonia tonal-modală), *Fetița mea își vede țara* pentru voci egale pe versuri de L. Blaga (1979; scriitura este relativ modernă, împeștrită de ostinato-uri ritmice, ornamentări abundente), *Martorii* pentru cor mixt pe versuri de Marin Marinescu (1980; stilul de aici este bizantin în culoare, nesubminat de momente simpliste însă, completat, în spiritul cîntecelor de masă, de un final melodos și accesibil, realizat omofonic), *Trei fețe* pentru cor mixt pe cinci voci pe versuri de L. Blaga (1980; lucrarea cuprinde ipostazierea sonoră a trei aspecte — „fețe“ ale vieții: copilăria, în Allegro giocoso, realizată sonor oligocordic, cu ritmuri simple, tinerețea, folosind o semnificativă prolixitate de scriitură și bătrînețea, senină, calmă, cu colorit bizantin, căreia i se adaugă o codă recapitulativă în scriitură și intenționalitate expresivă), *Alt-fel... nimic* pentru voci bărbătești, trombon și percuție pe versuri de George Bacovia (1983) amplu „lied coral“, realizat în culori expresioniste, culoarea diversă fiindu-i conferită de meandrele melodicii însoțite în contrapunct complementar, schițat în tușe voit neprecise, de instrumente; există multe momente unde prioritatea îi este acordată unui tenor solist, avînd rol de „motor“ al derulării acestui lied vocal lent, oarecum greoi, încărcat de o tensiune a cărei exacerbare îi răpește din dinamismul imanent aproape oricărei partituri). *Aer condiționat* pentru cor mixt pe versuri de Marian Măciucă (1984) reprezintă maximum de îndepărtare, pe linia procedeele vocale netradiționale, realizat de autor. Textul este prezentat în șoaptă, vorbit, însoțit de bătăi din palme, pocnituri din degete, fluietături, în glissandi și opriri pe vocale, cel mai puțin în cantilene nespectaculoase. În secțiunea mediană apare o formulă onomatopeică (hungubengong) tratată melismatic, în accelerado și inteligibil la vocile grave, contrastînd cu apariția aceleiași idei-formule la vocile înalte de ritm larg. Finalul este vorbit, șoptit, revenire interpretativă ca atare dacă comparăm versurile și modalitățile de emisie vocale. Muzica sugerează apariția primăverii, chemarea elementelor fecunde ale naturii.

După părerea mea, *Cîntece-n porțiță* pentru cor mixt (1979—82; primul și al treilea pe versuri populare, al doilea pe versuri de Elena

Văcărescu, al patrulea pe versuri de Ion Vergu Dumitrescu) reprezintă cea mai izbutită lucrare a lui Cristian Alex. Petrescu. Densitatea scriiturii oscilează între două și șapte voci, varietate impusă de varietatea versurilor, existînd aici aproape tot ceea ce arta compo-nistică corală contemporană (mai puțin orientările novatoare în direcția explorării modurilor netradiționale de emisie vocală) a consacrat definitiv ca tehnică de întrebuițare a unor largi ansambluri corale ca aparat complex, de colorație timbrală extremă, cu resurse polifonice multiple. În primul „cîntec“, un citat popular inițial este tratat eterofonic prin ritmizarea diferită, repartizată responsorial; rezultatul este o țesătură de fluiditate maximă, suficient de articulată însă, din rațiuni de inteligibilitate a versului, pentru a nu se contopi cu procedee de textură. Al treilea „cîntec“, tot pe versuri populare, este o adevărată bijuterie în ceea ce privește specularea și amplificarea efectului de ecou (sunet circulînd stereofonic în dreptul ascultătorului, în ambele sensuri) consecutiv intonării unor formule (cvasi) populare decalate imperceptibil în timp, ca succesiune a intrărilor. A doua piesă propune un model de eterofonieramificat prin prelungirea și, ulterior, desprinderea și evoluția independentă a unor sunete diverse din melodia princeps, neimpusă ca „îndreptățit“ cantus firmus. O secțiune mediană la două voci, reduplicate apoi, constituie un element contrastant simțit de autor. Finalul aduce o revenire cu scriitură de coral, argumentată pe baza reduției armonice a vocilor, apropiată însă considerabil de aceeași sintaxă eterofonică inițială prin procedee sensibile diferite însă. Ultimul „cîntec“ debutează cu un „recitativ“ al tenorului, intonat în manieră populară (genurile proxime le-ar constitui doina și strigătura) suprapus pe o pedală de vocale, distorsionate cvasielelectronice, fortuit; secțiuni omofone, sprijinite pe replici schimbate între vocile bărbătești și cele femeiești aduc elementul contrastant necesar. De remarcat este, în aproape toate lucrările, apariția elementelor cu rol de echilibrare; gestul componistic spune mult despre convingerile și resorturile estetice ale autorului. Caracteristica de creație a lui Cristian Alex. Petrescu o reprezintă exigența (pentru fiecare piesă, există variante succesive) tot așa cum preeminența gestului componitic îi este conferită liniei melodice. Fiecărui interpret i se dă să cînte, să interpreteze — atitudine perfect justificată dacă ne gîndim la multitudinea lucrărilor corale, implicînd o conduită anume. Apropierea de folclor și de melodica bizantină (deși nu se întrebuițează moduri și procedee modulatorii) este suverană în ceea ce privește primul pas al nașterii lucrării, continuat printr-o măiestrită împingere departe a procedeele de esență contrapunctică, sensibile la dobîndirile contemporaneității.

Viorel CREȚU