

Este binecunoscut faptul că în țările din estul și sud-estul Europei, în ciuda nivelului profesional superior al artei populare, corale polifonice, anonimul numelor de interpreți și creatori a dominat vreme de aproape 500 de ani (sec. XIV—XVIII). Rareori manuscrisele de muzică bizantină indică cu precizie numele melurgilor (psaltirilor) care au alcătuit și au executat piesele respective, după cum și mai rare sînt hrîsoavele istorice ce ne indică pe virtuozii artei populare. Dacă totuși se menționează un nume, lipsesc total informațiile despre viața și activitatea sa. Aici lexicograful este obligat să compenseze schița biografică cu caracterizarea multilaterală a documentului muzical. Dar în cazul absenței manuscrisului (creația populară) cum se soluționează lucrurile?

Un alt aspect asupra căruia merită să se discute curajos și să se întreprindă în viitor acțiuni practice în spiritul colaborării și înțelegerii reciproce este acela al apartenenței naționale a muzicienilor din evul mediu, renaștere și baroc ce și-au desfășurat activitatea în mai multe țări, de obicei dincolo de țara lor natală. Cui aparțin acești muzicieni? Fenomenul a căpătat două aspecte contradictorii, ambele la fel de periculoase: compozitori ai „nimănui” (deci scoși din aria cercetărilor muzicologice și omiși din lexicoanele naționale sub pretextul rezonanței străine a numelor) și compozitori ai „tuturora” (revendicați și disputați de mai multe popoare și incluși în 2—3 lexicoane naționale). Atitudinea de prelucrare rămîne o problemă de conștiință națională, dar și de spirit internaționalist care trebuie dublată de probitatea profesională a lexicografului. Cercetătorul are un cuvînt greu de spus în redactarea fișei: localitatea nașterii trebuie să indice și denumirea *actuală* a țării de origină (de ex. Kronstadt-Siebenbürgen, Brașov-România), titlurile lucrărilor să respecte *limba originalului* etc. Desigur, opera reflectă fără putință de tăgadă apartenența națională a compozitorului.

Caracterizarea creației într-o formă concisă, bazată pe trăsături esențiale de stil, de formă, de concepție, de originalitate, într-o mare varietate și bogăție de nuanțe — iată cheia ogîndirii judicioase a artistului într-un lexicon. Aprecierile estetice au un rol hotăr-

ător în preluarea numelui unui muzician dintr-un lexicon național în altul universal. Rolul lexicografului muzical național ni se pare hotărîtor în selecția valorilor autentice.

O modalitate auxiliară de subliniere a personalităților rămîne *ilustrația*. Un portret atrage imediat atenția cititorului, dar totodată el proporționează judicios articolul lexicografic. Din păcate tot mai des apar astăzi portretele *horsterte*, considerentele de ordin tehnic (calitatea hîrtiei) primînd în fața argumentelor documentare. Și aici lexicografii naționali pot oferi ilustrații adecvate, inedite, tipice (asupra acestui ultim aspect merită să reflectăm: este indicat să reproducem imaginea *dirijorului* Sir John Barbiroli de pildă, cîntînd la ... violoncel?)

Depart de a epuiza toate aspectele ce le ridică în momentul de față lexicografia muzicală, unele așteptîndu-și de multă vreme soluțiile cele mai potrivite (de pildă, o eroare aproape generală ce stăruie în majoritatea lexicoanelor occidentale constă în renunțarea la titulaturile *originale* ale Conservatoarelor, Școlilor și Instituțiilor muzicale naționale, denumirile lor fiind traduse prin termeni necorespunzători, improprii) socotim totuși că discutarea în comun a problemelor de metodă și de redactare reprezintă o bază certă de unificare în viitor.

Lexicoanele naționale pot deveni astăzi instrumente de lucru utile muzicologiei universale, dacă obiectivitatea, exigența și probitatea cercetătorilor constituie legi fundamentale în acest dificil domeniu de activitate. Experiența profesională a oricărei țări reprezintă un bun spiritual cîștigat, demn de a fi cunoscut și valorificat pe scară largă. A devenit aproape de neconceput în epoca noastră realizarea unor enciclopedii și lexicoane universale complete fără colaborarea strînsă între muzicologii tuturor țărilor ce se preocupă de asemenea tipuri de lucrări. Am saluta — în interesul progresului și cunoașterii reciproce — înființarea unui centru internațional de *documentare lexicografică muzicală*, înzestrat cu toate lucrările de acest tip care se editează în prezent pe orice meridian al globului.

INSEMNĂRI

Liviu Dandara: "Spații"

de Adrian RAȚIU

Devenit în ultimii ani unul din cei mai activi experimentatori în domeniul mai nou pentru componistica românească, al muzicii electronice, Liviu Dandara își îndreptase, mai înainte, preocupările creatoare în direcția muzicii de cameră, scriind piese pentru pian, cicluri vocale și diferite lucrări pentru formații de 4 sau 5 instrumente. La o cercetare mai atentă a drumului parcurs de compozitor, această demarcație dintre creație și experiment se dovedește a fi arbi-

trară, căci există, pe de o parte, o tendință netă de a introduce elemente care depășesc cadrele tradiționale ale genului în unele din lucrările camerale după cum, pe de altă parte, rezultatele sonore ale cercetărilor din domeniul electro-acustic pot fi plasate cu îndreptățire în rîndul unor reușite artistice propriu-zise. Într-adevăr, *Ipostaze* (1966) pentru quartet de suflători, *Dialoguri cu axa timpului* (1968) pentru flaut, vioară, pian și percuție și *Pentaedre per la Musica Nova* (1969) pentru clarinet, vioară, violă, violoncel și pian, vădesc preocuparea pentru combinații timbrale inedite, elementul coloristic trecînd pe prim plan prin exploatarea intensă a unor variate resurse instrumentale, în timp ce piesele lucrate în laborator au la bază scheme compoziționale precis concepute. Mai mult ca atît, unele din aceste lucrări,

realizate în studiourile din Bratislava sau Plsen, reprezintă în esență lor o potențare expresivă a unor elemente provenind din muzica instrumentală sau vocală: clopotele din Loreta — monumentul baroc al Pragăi — vibrează emoționant de-a lungul *Timpului suspendat* (1971); flautul dobindește subtile reverberații în *Incantație* (1972) în timp ce străvechile rituale se multiplică pînă la proporții halucinante în *Frescă*, (1973).

Situată și în timp între ciclul cameral și cel electronic, piesa orchestrală intitulată *Spații* (1971) pare a reprezenta un fel de moment intermediar, o tranziție de la muzica bazată încă pe posibilitățile instrumentelor tradiționale la cea realizată cu aparatura studioului electronic, de la muzica ce este concepută ca o însumare de voci (cu o relativ solistică responsabilitate individuală a fiecărui executant) la cea a efectelor sonore globale (unde nici o contribuție anume nu mai rămîne identificabilă). Subintitulată *Stereomuzică* pentru 32 instrumentiști, lucrarea ocupă și o poziție intermediară între piesa de concert propriu-zisă, receptată de auditor dintr-o singură direcție, și cea pre-inregistrată care poate fi redată pe mai multe canale simultan, înundîndu-l literalmente pe auditor din toate direcțiile. Dispunînd într-un anume fel ansamblul orchestral, prevăzînd și posibilitatea adăugării a 5 difuzoare legate de cele 5 microfoane de pe scenă, compozitorul nu urmărește atît efectele copleșitoare de masă sonoră (acestea există, dar fără a implica folosirea amplificării), cît crearea senzației de mobilitate a surselor sonore. Acestei deplasări a muzicii prin „spațiile” sălii de concert i se mai suprapune — ca o a doua idee de bază — mișcarea lentă și continuă, cu sens general ascendent, de la limita inferioară a registrului grav pînă la cele mai înalte sunete posibile. Ideea nu este nouă (a fost ilustrată cu strălucire de Aurel Stroe), dar Liviu Dandara o reinventează, concretizînd-o prin mijloace proprii. Cucerirea treptată a registrelor superioare nu se face în sensul unei alunecări ci al lărgirii considerabile a spectrului sonor prin cuprinderea tuturor registrelor, participarea întregului ansamblu orchestral și atingerea unei culminații dinamice și agogice. Abia după consumarea acestui moment maxim, muzica începe a se desprinde de registrele inferioare, localizîndu-se în aout, pe măsură ce se diminuează intensitatea și tempo-ul pentru a se atinge, într-un fel, starea inițială. Dar rezultatul se dovedește calitativ deosebit, reprezentînd faza finală a unui proces de „muzicalizare”; procesul, pornit de la sonoritățile dure, brutale ale percuției și alăturilor în grav, cuprinde o continuă amplificare și modelare a pastei sonore — mereu aceeași în aparență, mereu alta în fond — apoi drumul invers, spre rarefiere, conchizînd în sonoritățile eterate ale celestei și flageolelor de viori. Retragera diferitelor instrumente de suflat se face prin scurte participări cvasi-solistice; aceste voci, ce se detașează pe rînd din masa compactă a ansamblului prin timbrul lor distinct și printr-o succesiune pregnantă de intervale, conturează un fel de moment melodic, nostalgic evocare a uneia din dimensiunile pierdute ale artei sunetelor.

Amploarea sonoră a partiturii este obținută cu ajutorul unui aparat orchestral surprinzător de restrîns: suflătorii sînt reprezentați prin cîte un sin-

gur instrument din fiecare familie, deci cu totul 4 lemne și 4 alături, iar coardele, nefiind tratate pe partide și fiecărui instrument revenindu-i un rol distinct, cuprind 10 viori, 6 viole, 4 violoncele și 3 contrabași. Două grupe de instrumente de percuție (prima alcătuită din vibrafon, marimbafon, 2 tam-tamuri, bongos, gr. cassa, cealaltă din timpani, clopote, celestă, blocuri de lemn, tobă mică și alte 2 tam-tamuri) completează ansamblul. Atît prin felul cum este alcătuit aparatul orchestral cît și prin dificultățile reduse ce revin fiecărui instrumentist (— predomină sunetele lungi, nemăsurate, cele repetate în mod aleatoriu, permutările libere de sunete și glis-sandele —) autorul a avut în vedere posibilitatea ca lucrarea sa să constituie un fel de inițiere în problematica muzicii contemporane, o piesă la îndemîna oricărui ansamblu simfonic din țară. Notația este de asemenea foarte comodă, abreviațiile propuse de autor fiind ușor de însușit și neneccitînd o relativ îndelungată acomodare ca în cazul atîtor „legende” propuse de diferite alte partituri.

Pe parcursul întregii lucrări muzica se scurge continuu, cu transformări mai greu perceptibile, texturile constituindu-se și destrămîndu-se neîncetat, fără delimitări precise și fără elemente de contrast propriu-zise. În ansamblu se poate vorbi de o construcție simetrică, cu 6 secțiuni care formează un mare flux, pînă la cuprinderea întregului aparat orchestral și a tuturor registrelor — obținîndu-se totodată intensitatea maximă și tempoul cel mai viu — și alte șase secțiuni de reflux, urmate de o secțiune conclusivă, în sonoritatea delicată a celor mai înalte sunete care se prelungesc pînă la dispariție. Fiecare secțiune reprezintă nu atît o suprafață distinctă din punct de vedere al organizării sonore, densității sau coloritului orchestral, cît o treaptă diferită pe scara dinamicii și agogicii muzicale — de unde importanța acestor doi factori, acționînd de altminteri asociați, asupra formei muzicale.

Cele șase secțiuni care alcătuiesc „fluxul” pornesc, respectiv, de la nuanțele: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f* și *ff*, marcînd de fapt o creștere neînteruptă (desigur cu unele variații interioare, determinate de modificările de echilibru instrumental). Secțiunile cu număr impar poartă indicații metronomice precise (48, 60, 80) iar celelalte realizează schimbarea tempoului printr-un continuu *accelerando*. Aparatul orchestral crește în mod corespunzător și procedeele instrumentale intrate în joc urmăresc în mod gradat atingerea unui randament maxim. Interesant este faptul că, așa cum pe parcursul piesei au fost evitate articulațiile reperabile ale formei și orice fel de ierarhizare a ideilor muzicale, realizarea unei culminații în sensul tradițional a fost de asemenea evitată. Marea creștere a întregii orchestre face loc, subit, unui moment limitat la prezența celor două grupe de percuție. Sînt numai 3 măsuri, iar la mijlocul măsurii a doua — exact ca o axă de simetrie a lucrării — se reîntînesc toate instrumentele orchestrei într-o deplină simultaneitate de atac. Acest punct de convergență devine, în chip simbolic, punctul culminant al piesei; cu atît mai simbolic cu cît sunetele cele mai înalte ale instrumentelor (la coarde și în *pizzicati*) nu oferă o reală eficiență sonoră.

Reluarea orchestrației ample marchează imediat începutul „refluxului”, cu alte șase secțiuni (determinabile de asemenea mai mult la analiză). Acum este urmărit drumul invers — *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp* — secțiunile impare aducând și răirea tempoului, în timp ce celelalte trec din nou prin treptele cunoscute (M. M. 80, 60, 48). În cursul ultimelor trei secțiuni compozitorul prevede eventuala intervenție a difuzoarelor plasate în fundul sălii. La început foarte discret, apoi ajungând la un volum superior celui de pe scenă, ele creează treptat impresia de deplasare a surselor sonore și de îndepărtare pînă la dispariție. Instrumentele se retrag aproximativ în ordinea în care și făcuseră intrarea la începutul lucrării, marcînd treptata părăsire a registrului grav. Încă din prima secțiune a „refluxului” încetează timpanii, tuba, fagotul și trombonul. Mai târziu ieșirea din scenă a unor instrumente se realizează prin cite un solo cu

caracter expresiv. Trompeta, oboiul, clarinetul, cornul și flautul aduc, fiecare pe rînd, o dată cu încercarea de înfiripare a unor idei melodice, nostalgia altor lumi muzicale.

Piesa *Spații* de Liviu Dandara, creată în concert și înregistrată de Filarmonica din Ploiești sub conducerea entuziastă și precisă a dirijorului și compozitorului Corneliu Dumbrăveanu, constituie — privită și prin prisma lucrărilor ulterioare ale autorului — o interesantă tentativă de apropiere a muzicii instrumentale de cea electronică. Fără a utiliza combinații între muzica vie și cea înregistrată — combinații la care compozitorii au recurs adeseori în ultimele două decenii —, evitînd totodată și dificultățile tehnice pe care le-ar putea învinge doar ansamblurile de înaltă specializare, Liviu Dandara propune aici o variantă personală a ideii de depășire a stilului orchestral propriu-zis.

VIATA

MUZICALĂ

Festivalul de muzică de cameră de la Brașov

Brașovul a putut trăi din nou în intimitatea muzicii. Cel de al cincilea festival de muzică de cameră a descins iarăși în mijlocul celor dornici s-o asculte. Estrade, cortine, rampe separatoare, n-au mai distanțat artiștii de public, ca în concertele obișnuite. Totul s-a înălțat în cadență strînsă și în belșug de artă, timp de nouă zile în adevăr festive.

Acțiuni neobosite de organizare au ținut seamă cu atenție și judiciozitate de experiențele celor patru festivaluri trecute. Un an învață pe altul! Și, nu s-a dat greș în bunele consecințe scontate. Festivalul al cincilea a fost mai bun ca toate, în prim plan și în amănunte.

Muzica românească i-a adus în proporții încă necunoscute pînă acum temeiuri, valori, reafirmări, ale unor forțe creatoare de mare independență de viziune, unite însă prin identitate de idealuri în exprimarea mesajului lor.

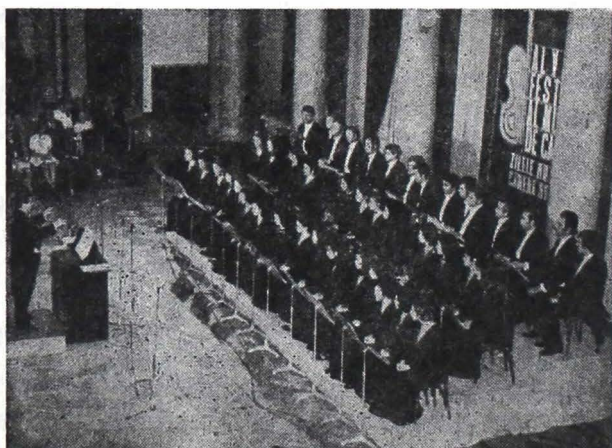
Nu se pot încerca clasificări, comparații stricte între un moment sau altul din decursul festivalului fără a se provoca nu numai inechități, dar și o nerecunoaștere a unui factor care l-a dominat neîncetat: elevarea în care fiecare artist, fiecare asociere, și-au îndeplinit misiunea.

Seara inaugurală a fost de amploare. A fost deschisă cu fantezie simfonică de Miriam Marbé, poem evocînd impresii și amintiri din trecutul festivalurilor, intitulat *Serenadă*, scris într-o manieră foarte personală de neopointilism timbral. *Serenadă*, a deschis seria foarte bunelor primiri de care s-a bucurat muzica noastră în tot decursul festivalului.

În continuare, orchestra de cameră a Filarmonicii „Gh. Dima” a dat un foarte serios și reușit examen de execuție și interpretare cu *Simfonia a XIV-a* de

Dmitri Șostakovici, impunătoare edificare a unor episoade autonom constituite, scrutînd concentrat puterile polifoniei de a reda meditația, frămîntările dramatice, ideea poetică, pe cît de individual definite, pe atît de izbitor apropiate între ele printr-o profundă legătură psihologică unificatoare, de ordin interior. Greaua sarcină asumată prin prezentarea acestei simfonii a fost dusă la capăt cu o maturitate și o consistență a mijloacelor de-a dreptul revelatoare pentru înaintatele posibilități de realizare ale formației brașovene. Cît despre Ilarion Ionescu Galați, fondatorul și educatorul ei, el a dovedit o dată mai mult a fi un muzician de considerabilă capacitate în arta românească a dirijatului. Soprana Virginia Manu, prin emisie pură, delicatețe de timbru și o rară muzicalitate, și basul Mircea Moisa în linie fermă și de just accent caracterizant, au asigurat optim însemnata parte vocală a lucrării, în dificilele ei cerințe.

Fără a putea opri cursul relatărilor de față pe cît s-ar cuveni asupra tuturor înserierilor din program, voi sublinia pe cele mai în evidență, foarte multe, succedate în plinul manifestărilor.



Corul „Madrigal”