



LITERATURA CONCERTANTĂ DEDICATĂ ORCHESTREI ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

LITERATURE FOR ORGANISING CONCERTS DEDICATED
TO ORCHESTRA IN THE CREATION OF ROMANIAN MUSIC
OF THE SECOND HALF OF THE XXth CENTURY

Ani-Rafaela CARABENCIOV,

lector universitar, doctor

Universitatea de Vest din Timișoara, România

In the time of changes and renewals, the synthesis of the concert genre with the chamber genre and with the symphonic one and the wish to obtain distinguished instrumental sonorities are more and more elaborated. The Romanian composers looked for new attack methods, new types of emission, new colour combinations, things which led to new musical notation frequent in many of the contemporary scores. Unfortunately, in the last three decades the concert genre for orchestra was mostly abandoned in Romania. The composers focus their attention towards other genres and possibilities of organizing the sonorous material. This might be possible due to the fact that the orchestras today are not fond of promoting first auditions or including in their repertoires the new music. The future, hopefully, will offer more chance to the orchestral concert genre because of orchestral skilfulness works, which comply as well with the composers' interests as with the music lovers'.

În literatura concertantă - atât de bogată - dedicată diferitelor instrumente soliste, genul concertant care face apel numai la aparatul orchestral, a căpătat un loc aparte și în creația românească. Este genul ce propune o desfășurare a discursului sonor în care orchestra însăși devine un instrument al cărui spirit concertant se impune, fie prin dialogurile între două sau mai multe instrumente care capătă episodice roluri solistice, de cele mai multe ori cu timbruri diferite, fie între diferitele partide instrumentale.

Concertul contemporan pentru orchestră, care pe plan universal și-a găsit în creația lui Béla Bartók, cum precizează Mihaela Marinescu

„un mentor de renume“¹, apărut și în muzica românească la finele deceniului al treilea al secolului XX, va fi însă mai des abordat în cea de a doua jumătate a secolului sub cel puțin două modalități:

A - *Concertul pentru orchestră de coarde* (care pornește uneori și de la ideea amplificării vociilor aparținând discursului cameral, cvartetul de coarde, bunăoară, devenind concert pentru orchestră de coarde), fiind frecventă și recurgerea la structura genului baroc al concertino-ului grosso, exprimată prin dialogul între concertino și tutti;

¹ Mihaela Marinescu, *Concertul românesc contemporan*, Editura Muzicală, București, 1983, p. 83.

B - *Concertul pentru orchestră*, în componente instrumentale variabile, fie în configurația unei desfășurări orchestrale ample - a orchestrei simfonice, fie mai reduse - a orchestrei de cameră.

Diferitele modalități în care concertul pentru orchestră a fost abordat scot în evidență imensele valențe de care poate dispune un ansamblu instrumental în a realiza discursuri sonore de mare virtuozitate sau de o deosebită expresivitate, comparabile cu cele demonstrate de un solist, utilizând toate elementele limbajului muzical: melodice, ritmice, dinamice, agogice, timbrale.

A. *Concertul pentru orchestră de coarde*

a) etapa 1950 – 1960

În muzica românească a celei de-a doua jumătăți a secolului XX, unii dintre compozitorii români au abordat în genul concertant dedicat orchestrei și un stil cu tendințe camerale, cel al *concertului pentru orchestră de coarde*, în care se resimt certe influențe neoclasice, autorii respectivi recurgând frecvent la structura genului baroc, exprimată prin dialogul între soliști și tutti. Însă ponderea acestui gen în creația compozitorilor români din cea de-a doua jumătate a secolului XX este diferită, astfel încât se impune prezentarea evoluției sale stilistice pe parcursul mai multor etape: 1950-1960; 1960-1980; 1980-2000.

În deceniul 1950-1960, personalități marcante ale școlii muzicale românești, precum Sigismund Toduță (în 1951), Paul Constantinescu (în 1955), Ion Dumitrescu (în 1956), Aurel Stroe (în 1951/1956), Ovidiu Varga (1957), Tudor Ciortea (în 1958), Lucian Meșianu (1959) au creat concerte pentru orchestră de

coarde de deosebită vigoare expresivă, în care au intuit necesitatea utilizării bogatului izvor de inspirație sugerat de cântecul popular, precum și găsirii unor noi procedee și maniere tehnice de armonizare și de prelucrare, încorporate în sfera modalului, conducând la păstrarea unui climat specific național, înscris însă în spiritul tradițiilor neoclasice ale epocii. Este prezentă tot mai frecvent tendința polifonizării discursului orchestral, formelor omofone alăturându-li-se, în acest proces deschis, formele polifone ca passacaglia și fuga. Contrapunctul armonic, practicat pe larg înainte, este înlocuit treptat prin contrapunctul modern, cu linii independente și, în consecință, expresiv conturate. „Pe de altă parte, opinia Wilhelm Berger, se amplificase tot mai mult tendința de sintetizare a elementelor deduse din marele rezervor al muzicii modale. Drept rezultat, se face simțită participarea structurilor gregoriene, bizantine, arhaic-populare și neomodale, îmbinate într-un concept armonic de motivație modal-cromatică, ce ocolește neajunsurile armoniei tonale hipertrofice, vădindu-se deschis explorărilor de ordin contrapunctic”².

Unul dintre compozitorii care și-a modelat în acest sens nu numai un limbaj propriu, ci se poate afirma că a făurit și o adevărată școală cu coordonate stilistice particulare, a fost clujeanul Sigismund Toduță, seria concertelor românești pentru orchestră debutând la mijlocul secolului XX, în anul 1951, cu *Concertul său pentru orchestră de*

² Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică contemporană, 1950 – 1970, Vol. V*, Ghid, Editura Muzicală, București, 1977, p. 148.

coarde nr. 1. **Sigismud Toduță** inaugurează acest gen cu un opus în care orientarea spre folclorul autohton se înscrie în spiritul tradițiilor neoclasice ale epocii în sensul regândirii cu mijloace muzicale moderne a spiritului concertant din concerto-ul grosso al secolului al XVIII-lea. Două decenii mai târziu, în 1973, Toduță va da la iveală *Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde* ce poate fi considerat o replică realizată pe o treaptă superioară a sintezei între elementele de inspirație folclorică și procedeele de scriitură neobarocă, topite într-o viziune concertantă originală.

La rândul său, *Concertul pentru orchestră de coarde* (1955) de **Paul Constantinescu** a deschis perspectivele altor lucrări de valoare, de o mare varietate de stiluri, create în deceniul șase de Tudor Ciortea, Ion Dumitrescu sau Zeno Vancea. Abordând acest gen, Paul Constantinescu a pășit pe un nou drum al evoluției creației, lucrarea sa distinguându-se prin originalitatea inspirației, prin viabilitatea și măiestria componistică, autorul recurgând la reconsiderarea unor soluții sugerate de limbajele arhaice ca modalități de acces la esența limbajelor moderne, fără a fi complet eliberat de cântecul popular autentic. Cu toate că acest concert provine din transpunerea orchestrală a *Cvartetului de coarde*, compus în 1947³, procedeu pe care îl vor mai adopta, de-a lungul timpului, și alți compozitori, caracterul concertant în care țesătura instrumentală tinde mai degrabă spre sonoritatea orchestrală decât spre cea fin detaliată și diferențiată specifică ansam-

³ Lucrarea creată în 1947 are titlul *Concert pentru cvartet de coarde*.

blului cameral, demonstrează faptul că de la început lucrarea a fost concepută ca un concert.

La rândul său, în 1956 **Ion Dumitrescu** reeditează experiența compozitorului Paul Constantinescu în *Concertul pentru orchestră de coarde*, ce reprezintă transpunerea orchestrală a *Cvartetului nr. 1 în Do major* (compus în anul 1949), autorul relevând intenția de a amplifica resursele expresive conținute inițial de cvartetul de coarde, potențându-le coloristic, nuanțând paleta timbrală și amplificând mijloacele sonore, care solicită o manifestă virtuozitate a ansamblului de interpreți. Și **Tudor Ciortea** în *Concertul pentru orchestră de coarde* (1958) reflectă faptul că este un adept consecvent al muzicii de cameră. Concepția concertului, tributară gândirii polifonice, este mult mai apropiată cvartetului de coarde, în care se remarcă discursul muzical de esență modală, totodată, fuziunea între elemente caracteristice stilului neobaroc pe de o parte și ale folclorului stilizat pe de alta. Totodată, împletirea sugestiilor modale și a climatului specific românesc, cu tehnica polifonică și de prelucrare motivică de sorginte apuseană, situează lucrarea la confluența spiritului neoclasic cu expresivitatea, clasică în felul ei, a cântecului popular.

b) Etapa 1960 – 1980

Sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60 reflectă tot mai pregnant afirmarea unor noi orientări estetice. Se impune un spirit modern radical, promovat de compozitori tineri ai epocii, interesați în primul rând de muzica nouă a secolului XX, de avangardă, de înnoirile radicale la nivelul gândirii și al limbajului muzical. În paralel, alți compozitori de aceeași vârstă, preferă altă linie

estetică, în sensul unei moderații între vechi și nou, al echilibrului între tradiția simfonică universală (mai cu seamă franceză) și experiența componistică bazată pe valorificarea folclorului românesc.

În spiritul acestor noi concepții componistice în deceniul 1960-1970 creația concertantă dedicată orchestrei de coarde este destul de restrânsă. Doar compozitorii Wilhelm Georg Berger (în 1961) și Adalbert Winkler (în 1962), dau la iveală, fiecare câte un *Concerto grosso pentru orchestră de coarde*, iar Mircea Chiriac (în 1966) și Remus Georgescu (în 1965), *Concerte pentru orchestră de coarde*, partituri ce atestă o firească evoluție stilistică a genului.

Dacă *Concerto-ul grosso pentru coarde* de Wilhelm Berger exprimă dorința autorului de întoarcere la formele și genurile Barocului, realizată în special prin ample și continue tratări polifonice, factura generală a *Concerto-ului grosso pentru orchestră de coarde* creat de Adalbert Winkler este însă cea armonică, nedistingându-se printr-o tratare simfonică laborioasă, astfel încât forma de concerto grosso mu se justifică decât doar prin existența grupului de instrumente soliste. În schimb, în *Concertul său pentru orchestră de coarde*, Remus Georgescu a căutat să se adapteze exigențelor unui limbaj contemporan epocii, lucrarea sa putând fi considerată un fericit exemplu al modalităților de transpunere în forme clasice, precum forma de sonată, de lied sau de fugă, în numeroase și diferite ipostaze, ale unui serii dodecafonică în scopul realizării unui tot unitar. Caracteristica aparte a acestei partituri constă și în propunerea de arti-

culare a spiritului concertant în trei modalități: evidențierea soliștilor din masa orchestrală în partea a II-a; modalitățile de dialog ale instrumentelor soliste, în partea a III-a; stilul concertant al ansamblului însuși, investit cu rol predominant în economia generală a lucrării.

Seria lucrărilor create în etapa 1960 – 1970 se încheie printr-o reușită a genului, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Mircea Chiriac. Caracteristica acestui concert, al cărui material sonor folosit se revendică din modal și cromatic, pe lângă dezvoltările succesive în care se caută puncte de sprijin pe anumiți centri tonali, este minuțiozitatea cu care autorul a elaborat materialul tematic, în majoritate cu iz folcloric, pe care l-a distribuit cât mai pe larg tuturor compartimentelor orchestrei, cărora li s-au încredințat frecvente roluri solistice.

În deceniul următor, 1970–1980, genul concertului pentru orchestră de coarde este și mai puțin reprezentat. Apar doar cele două *Concerte pentru orchestră de coarde nr. 2* și *Concertul nr. 3* de Sigismund Toduță, în care fondul melodic este modal, cromatizat, iar aparatul orchestral, chiar dacă este redus doar la timbrul instrumentelor de coarde, este tratat polifon cu deosebită inventivitate, ceea ce comferă o expresivitate deosebit de diversificată, de sugestivă discursului muzical.

În 1974, Irina Odăgescu-Țuțuianu dă la iveală „*Momente*” - *Concertino pentru orchestră de coarde* destinat inițial cvartetului de coarde, apoi redimensionat pentru o orchestră de mici proporții, iar în 1978 apare *Concertul pentru or-*

chestră de coarde compus de **Vasile Herman**.

Abordat după 1980, genul concertului pentru orchestră de coarde înregistrează câteva contribuții importante la edificarea acestuia, construite cu elemente de limbaj în concordanță cu cerințele epocii.

Dacă în *Concertul pentru orchestră de coarde "Dyaphonies"* (1990), de **Vasile Timiș**, se constată o apetență permanentă de înnoire a limbajului componistic prin orientarea spre mijloace moderne de exprimare, concertul putând fi asociat „neoclasicismului cromatic în genul lui Hindemith”⁴, *Concertul pentru orchestră de coarde* (1991) de **Liana Alexandra**, o lucrare gândită pentru ansamblu solistic de coarde în două mișcări: *Moderato* și *Allegro*, se bazează pe un spațiu modal de factură consonantă.

Compus tot la începutul anilor '90, *Concerto-ul per archi* de **Viorel Munteanu**, reeditând experiențe ale unor compozitori înaintași (Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu etc.), reprezintă varianta orchestrală a *Cvartetului de coarde nr. 2*, lucrare a anului 1988, în care autorul a pus în valoare resursele aparatului instrumental al celor cinci partide ale orchestrei într-un discurs muzical a cărui menire este de a evidenția, cu un ethos particular, intențiile sale expresive, însumând și împlinind întreaga experiență componistică anterioară. Trebuie remarcat faptul că, raportul care se stabilește între limbajul contemporan adoptat de autor și formele construite pe tipare tradiționale, în care este turnat discursul sonor al orchestrei de coarde, conferă concertului atribute neoclaseice.

⁴ Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, p. 32.

Într-o remarcabilă unitate de stil și limbaj, **Ulpiu Vlad** realizează o uriașă clasă de compoziții, începută cu *Vise I* (1972) și continuată cu *Vise II*, *Bucuria viselor*, *Taina viselor I, II, III*, *Din bucuria viselor*, *Jocul viselor*, *Deodată visele*, *Legenda viselor* și *Împletirea viselor I, II, III*, scrise pentru diverse combinații timbrale, în care improvizatia de sorginte folclorică se întâlnește cu savantul aleatorism controlat, respectiva osmoză contribuind și la inovații în planul semiografiei muzicale. *Concertul pentru orchestră de coarde „Din bucuria viselor“* (1991), pe care îl raportăm la sursa generatoare, cvintetul *Bucuria viselor*, este o remodelare contemporană a genului de concerto grosso realizată, după cum remarcă Valentina Sandu-Dediu „prin cizelarea, filigranarea unor formule, fraze, structuri sonore adoptate inițial, așa cum - în istoria muzicii - se întâmplă cu finalizarea stilistică a unui compozitor ce pornește de la *gramatica dată* într-o anumită perioadă”⁵. În schimb, *Concertul pentru orchestră de cameră „Jocul viselor I“* (1992), alcătuit tot din 3 părți distincte, construite în forme libere, „se bazează pe transfigurări succesive ale unor sonorități specifice melosului popular. În acest fel se asigură unitatea întregului, chiar dacă, în mare, se percep cu claritate secțiuni tehnic contrastante”⁶, rezultate din „jocul unor fragmente tratate ca entități în continuă <<vălurire>>”⁷.

⁵ Valentina Sandu-Dediu, *Ulpiu Vlad - „Din bucuria viselor“*, în *Revista Muzica*, nr. 2/1992, p. 40.

⁶ După programul S. I. M. N., ediția 1992, p. 91.

⁷ *ibidem*.

B. Concertul pentru orchestră (cu sau fără instrument-instrumente obligate)

Odată cu trecerea pragului celei de a doua jumătăți a secolului XX, alături de *Concertul pentru orchestră de coarde*, *Concertul pentru orchestră* în componente instrumentale variabile este unul dintre genurile care în muzica românească a prins contur mai pregnant. Multe dintre condeiele avizate ale componisticii românești, precum Anatol Vieru, Zeno Vancea, Ovidiu Varga, Theodor Grigoriu, Ludovic Feldman, Doru Popovici, Marțian Negrea, Sigismund Toduță, Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Dan Buciu, Walter Mihai Klepper, Aurel Popa și alții, își vor îndrepta atenția spre acel gen muzical în care orchestra este tratată ca instrument concertant. Acest fapt presupune îmbinarea unor forme și modalități de scriitură în care ideile muzicale sunt dezvoltate în forme ample, cu o orchestrație specifică, apropiată particularităților simfonice, dar care are în vedere și emanciparea în cadrul ansamblului orchestral a unor instrumente a căror investire cu rol solistic și relevarea unor tehnici de virtuozitate, contribuie la realizarea spiritului concertant în toate componentele sale: melodic, ritmic, dinamic și coloristic-timbral.

Concertul pentru orchestră – în deceniul 1950 – 1960

În 1951 apare *Concertul românesc* de György Ligeti, scris pentru formație de cameră standard, căreia i se adaugă un corn plasat în depărtare, cu un discurs sonor intens folclorizat, în cele patru părți ale lucrării alternând sistemul ritmic parlando-rubato (I și III) cu momente în giusto-silabic (II și IV).

Un alt pas îl face Anatol Vieru, în anul 1954, cu *Concertul pentru orchestră*. Cu toate că este considerat a fi o lucrare „de școală“, în care se pot întrezări și unele influențe, în special ale lui Bartók (în fuga din dezvoltarea finalului), Prokofiev sau Șostakovici (în ceea ce privește pulsația ritmică) *Concertul pentru orchestră* de Anatol Vieru, rămâne însă o pagină importantă în creația românească a genului, distingându-se prin măiestria cu care autorul s-a plasat în contextul epocii, utilizând un limbaj modern, în care îmbină diatonicul cu cromaticul, fără a evada însă total din tonalitate. În cadrul ansamblului simfonic autorul oferă frecvent roluri concertante (cu veritabile virtuți solistice), în special instrumentelor de suflat, cărora le pune în valoare timbrul, utilizând, totodată, și instrumente cu un aport coloristic deosebit: clopoței, celesta, harpa, pianul.

La rândul său, în *Concertul pentru orchestră*, compus în anul 1957, Ovidiu Varga utilizează combinația între grupul instrumentelor de coarde și cel de percuție, configurând un discurs muzical în care se remarcă tendința de esențializare a gândirii modale, preocuparea de a contemporaneiza forme vechi polifonice și căutarea unor soluții timbrale, metro-ritmice, agogice și dinamice inedite.

Un caz aparte îl constituie *Concertul pentru două orchestre de coarde, celestă, pian și percuție* compus în 1957 de Ludovic Feldman, lucrare considerată de Dan Dediu „piatră de hotar în evoluția muzicii românești“⁸, al cărei limbaj

⁸ Dan Dediu, *Centenar Ludovic Feldman. Glossă la o monografie*, Revista Muzica, nr. 2/1993, p. 86.

muzical se constituie, cum precizează tot Dan Dediu, „pe fundamentul tehnicii atonal-seriale ce se împletește cu ritmica cvasi-barocă (pulsăția continuă, egală)”⁹. Autorul utilizează structuri formale clasice, fără a se cantona în scheme rigide, așa încât elemente considerate până în acel moment incompatibile - sistemul serial și forme tradiționale - se împletesc sub semnul unui neoclasicism ce înglobează cele mai diverse tendințe ale gândirii muzicale contemporane.

Compus, tot în anul 1957, *Concertul pentru două orchestre de cameră și oboi* reprezintă unul dintre opus-urile de rezonanță ale celei de a doua perioade din creația compozitorului **Theodor Grigoriu**, o perioadă în care ideile și sugestiile sunt alimentate, așa cum susține autorul însuși, de un „folclor imaginar”. Concertul prezintă o structură melodică bazată pe ritmuri și intonații inspirate din folclor, dar trecute prin filtrul unui elaborat proces de abstractizare, structură supusă unui travaliu tematic minuțios realizat prin elemente formale de factură clasică, aplicate într-o manieră liberă. De remarcat faptul că aranjamentul pe podiumul de concert al celor două orchestre, propus de autor, are și rolul de a crea efecte de stereofonie.

Concertul pentru orchestră în deceniul 1960 - 1970

Trecând pragul deceniului șapte în creația concertantă dedicată orchestrei se remarcă tot mai intens utilizarea unor elemente de limbaj din ce în ce mai avansate, chiar avangardiste. Se remarcă în continuare și predilecția pentru tratările și dezvoltările ample contrapunctice, ca și pentru abordarea formelor polifonice

ale Barocului în structura arhitectonică a lucrărilor. Citatul folcloric nu mai este folosit în creațiile concertante orchestrale, dar tematica de rezonanță folclorică, transfigurată este adesea folosită.

Un exemplu este *Concertul pentru orchestră* de **Doru Popovici**, compus în anul 1960, lucrare ce relevă preocuparea autorului pentru conturarea unui stil propriu, în care influențe ale tradiției se îmbină cu elemente de construcție noi (forme tradiționale de sonată, lied, scherzo sunt tratate în mod liber) și cu valorificarea valorilor cântecului popular. Chiar dacă temele utilizate de autor sunt intens cromatizate, ele dezvoltă, însă, un contur melodic cantabil, într-o polifonie realizată, de cele mai multe ori, prin împletirea doar a două sau trei voci reale. Formația orchestrală de mici dimensiuni practică de Doru Popovici i-a favorizat folosirea unor combinații eficiente de timbruri, într-o orchestrație suplă și expresivă. În ceea ce privește forma¹⁰, compozitorul a ales o succesiune mai puțin obișnuită a celor trei părți tradiționale ale concertului, în variante libere, desigur, în sensul că partea I este compusă în formă de lied, partea a II-a în formă de scherzo, iar finalul în formă de sonată.

La rândul său, **Zeno Vancea** în *Concertul pentru orchestră*, compus în anul 1961, cumulează progresiv structuri polifonice din ce în ce mai evolute: *Invențiunea*, *Ricercarul* (îmbinat cu forma de sonată), *Passacaglia*, *Fuga*, autorul utilizând un limbaj polifonic care se plasează pe linia tendințelor de

⁹ Dan Dediu, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰ La începutul partiturii, autorul expune precis și schema formei *Concertului pentru orchestră*.

reiterare a unor procedee caracteristice care au condus la etapa de maturitate a neoclasicismului contemporan românesc. Remarcabil este și faptul că autorul a izbutit să realizeze în acest concert o sinteză între două domenii ale creației sale, cel simfonic și cel cameral prin tratarea tematicii cu acea subtilitate și, uneori, transparență a facturii, conforme cerințelor stilului cameral, precum și cu o anume strălucire caracteristică stilului concertant.

O altă pagină concertantă dedicată orchestrei, ce trebuie remarcată, este *Concertul pentru orchestră* (1962) de **Marțian Negrea**, o lucrare amplă, în care elementele concertante se îmbină cu o scriitură acordică, iar modalul cu armonia postromantică. Doru Popovici opinează însă că aici autorul „încearcă să îmbine tehnica de compoziție post-impresionistă, cu cea de tip post-expresionist”¹¹, nu însă într-un stil deosebit de unitar. Cu toate acestea, prin scriitura interesantă, cu teme pregnante și într-un fel caracteristice pentru schimbările intervenite în modul de exprimare melodică a lui Marțian Negrea, când teme de factură heptatonic-tradițională stau alături de teme cuprinzând cele 12 semitonuri ale gamei cromatice, prin virtuozitatea formei și a orchestrației, *Concertul pentru orchestră* se numără printre lucrările de valoare ale creației contemporane românești¹².

Micul concert pentru suflători, pian și baterie, op. 7 (1965), îl dezvăluie pe **Walter Mihai Klepper** ca pe un compozitor care știe să

mânuiască cu știință mijloacele moderne ale limbajului, într-o continuă împletire cu jocul liber al fanteziei, rezultând o muzică larg accesibilă, străbătută în permanență de un filon specific românesc. Chiar dacă temele tuturor celor trei părți ale concertului sunt construite pe baza unei serii, nu se poate, totuși, vorbi aici de o muzică strict serială, iar din punct de vedere arhitectonic, formele abordate sunt cele clasice: passacglie, formă tripartită, fugă.

Compus în anul 1966, destinat unui aparat orchestral mare, completat cu „unde Martenot”, *Concertino-ul pentru orchestră* de **Aurel Popa** își justifică denumirea prin valorificarea virtuoză a tehnicii instrumentale, într-o manieră proprie, vădită și prin prezentarea grafică a partiturii în ceea ce privește modalitatea de prezentare a instrumentelor care concură la desfășurarea discursului muzical. Alcătuit din trei mișcări intitulate: *Perpetuum mobile*, *Culori și Cavalcadă*, *Concertino-ul pentru orchestră* conține un discurs muzical departe de orice modalitate preconceptută, ce poate fi „comparat, apreciază Ștefan Mangoianu, cu <<dicté-ul>> suprarealist, frizând oniricul practicat adesea cu atâta fantezie de avangarda literară”¹³. Țesătura muzicală concretă prezintă caracteristicile unui agregat ce înglobează fără prejudecăți atât diatonismul tonal, modal, cât și cromatismul tratat în mod liber.

Compusă în anii 1967-1968, lucrarea *Scene pentru orchestră și*

¹¹ Doru Popovici, *op. cit.*, p. 138.

¹² Orchestra la care apelează Marțian Negrea conține, fapt inedit, și 4 buccine în *La* (ad libitum), utilizate în partea a III-a *Bocet*.

¹³ Ștefan Mangoianu, *Concertino pentru orchestră* de Aurel Popa, în *Revista Muzica* nr. 7/1968, p. 12.

*pian*¹⁴ de Dan Buciu este structurată în patru părți cu funcții și dimensiuni diferite, în care „instrumentul solist nu este evidențiat concertistic, prin elemente de virtuozitate, materia sonoră fiind dispersată parcă într-o acțiune scenică (de aici poate și motivația titlului)¹⁵, într-o scriitură cu „rafinamente de tip bartókian și debussyst¹⁶, dar și cu influențe ale „stilului viguros al lui S. Prokofiev¹⁷, în partea a II-a.

Concertul reprezintă o sinteză a diferitelor tipuri atât la nivelul arhitecturii sonore (de ex. combinația de fugă - sonată din P. a II-a, temă cu variațiuni - sonată din P. a III-a, dar și prin caracterul ciclic datorită temelor și motivelor care circulă în cele patru mișcări), cât și în privința conținutului, elementul dodecafonic fiind „mariat cu trăsăturile unui modalism de origine folclorică¹⁸

Concertul pentru orchestră după 1970

În preajma anilor '70 se remarcă o tot mai evidentă cercetare a universului sonor pentru aflarea de noi timbruri, care să slujească unor noi modalități expresive, dar și libertatea de a alege forme arhitectonice care să corespundă celor mai diverse intenții sau sintezele între diferite forme. În *Concertul pentru instrumente de suflat și baterie* (1970) de **Sigismund Toduță**, bunăoară, caracterul concertant rezultă din reliefaarea unor

grupuri și a anumitor instrumente ce dobândesc uneori rol solistic, lucrarea având, totodată, certe legături cu melosul folcloric românesc, chiar dacă din cele cinci mișcări (*Intrada, Caccia, Recitativo, Ostinato și Finale*) se degajă, așa cum precizează Vasile Herman, „un iz antic prin ambianța modală, dar ... și un parfum autohton obținut din reliefurile modale ale melodiei¹⁹. Având evidente înrudiri cu *Concertul pentru instrumente de suflat și baterie*, nu numai în privința numărului de mișcări, ci mai ales prin folosirea melosului folclorului românesc, *Concertul nr. 4 pentru coarde și orgă*, compus de Sigismund Toduță în 1980, se remarcă, la rândul său, prin puternicul suflu renescentist care străbate în special partea I, alcătuită din „încătenarea a cinci Ricercari de factură diferită: coralic, imitativ, de tip fantezie având menirea de a se *incrusta* în melodica tuturor mișcărilor concertului²⁰.

După 1970, modalități din ce în ce mai deosebite de diversificare stilistică, investigarea unor infrastructuri sonore ce conduc la utilizarea intonațiilor de sferturi de ton sau a unor procedee utilizate în practica folclorică, precum eterofonia, isonul, cât și alte variate tipuri de scriitură muzicală, conduc spre accesarea în universalitate a creației de acest gen. Un prim pas a fost făcut, în acest sens, de **Ștefan Niculescu**, una dintre personalitățile artistice de prim rang ale culturii românești contemporane, cu lucrări care l-au impus nu numai în primele rânduri ale compozisticii românești

¹⁴ Dan Buciu, *Scene pentru orchestră și pian*, partitură în manuscris. *Scenele* au constituit lucrarea de diplomă la absolvirea clasei de compoziție.

¹⁵Ruxandra Arzoiu, *Portret Dan Buciu*, în *Revista Muzica*, nr. 3/1994, pp. 28-29.

¹⁶idem, p. 28.

¹⁷ibidem.

¹⁸ idem, p. 28.

¹⁹ Vasile Herman în prezentarea LP-ului ST-ECE 02587, editat de Casa de discuri Electrecord, București.

²⁰ idem.

de avangardă, ci și peste hotarele țării, contribuind plenar la formarea și afirmarea școlii românești de compoziție actuale, atât prin propriile creații cât și prin cele ale discipolilor săi. Cu o dublă formație, tehnică și artistică, cercetătorul de riguroasă investigație a formelor, a limbajelor sonore, a curentelor estetice și ideilor de avangardă ale secolului XX, este, totodată, creatorul de partituri complexe în care elementele de bază în făurirea unui limbaj propriu, original, sunt inspirația din folclorul românesc, din muzica europeană sau extraeuropeană, cât și din muzica sacră de inspirație bizantină. Un exemplu remarcabil este și *Concertul pentru orchestră Ison II* (1973), alcătuit din trei structuri muzicale, trei blocuri muzicale care se schimbă și care, reînnoite la fiecare apariție, se succed sau se suprapun, o lucrare diatonică ce se apropie de muzica spectrală, în care spectrul armonicilor este lărgit cu sunete diatonice.

Concertul pentru orchestră Eminesciana III (1976) de **Pascal Bentoiu** propune o compoziție cu un profil special, care o situează între poem, simfonie și concert pentru orchestră.

Literatura concertantă a secolului XX, deosebit de bogată și variată, s-a integrat efervescentelor căutări ale creatorilor de diversificare a formelor, a scriiturii muzicale, a culorilor orchestrale și a instrumentației, implicit a expresivității, căutările și determinările pe terenul muzicii

concertante constituind în continuare, și în cea de a doua jumătate a secolului XX, preocupări ale unor compozitori, care vor încerca să răspundă necesităților mereu crescânde de înnoire a limbajului muzical poate nu în aceeași măsură ca în epocile precedente.

În acest perimetru al schimbărilor și înnoirilor, sintezele genului concertant cu cel cameral și cu cel simfonic sunt din ce în ce mai elaborate, iar în dorința obținerii unor sonorități instrumentale inedite compozitorii români au căutat noi modalități de atac, de emisie, noi combinații timbrale, ceea ce a condus și spre apariția unor noi elemente de notație muzicală, frecvente în multe partituri contemporane. Din păcate, în ultimele trei decenii, genul concertului pentru orchestră a fost, în general, părăsit în România, compozitorii îndreptându-și atenția, cu precădere, spre alte genuri și modalități de organizare a materialului sonor. Fenomenul se datorează poate și faptului că orchestrele simfonice manifestă în prezent o mare rețineră în promovarea unor prime audiții sau în includerea în repertorii a muzicii noi. Viitorul, însă, sperăm că va da câștig de cauză genului concertant, în speță concertului pentru orchestră, întrucât virtuțile expresive ale unor măiestrite alcătuirii orchestrale corespund atât interesului compozitorilor, cât și gustului iubitorilor de muzică.