

**UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI  
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE,  
PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU**

# **TEZĂ DE DOCTORAT**

**CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:**

**PROF. UNIV. DR. VIOREL MUNTEANU**

**DOCTORAND:**

**PROF. LUMINIȚA DUȚICĂ**

**IAȘI  
2010**



**UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI  
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE,  
PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU**

**TIPOLOGII  
CONCERTANT-ORCHESTRALE  
ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ  
DIN A DOUA JUMĂTATE A  
SECOLULUI XX**

**REZUMAT**

**CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:**

**PROF. UNIV. DR. VIOREL MUNTEANU**

**DOCTORAND:**

**PROF. LUMINIȚA DUȚICĂ**

**IAȘI  
2010**



# CUPRINS

## Partea I

### CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ ÎN MUZICA UNIVERSALĂ A SECOLULUI XX. REPERE STILISTICE – MODELE ALE GENULUI

|   |    |
|---|----|
| <b>Prolegomene</b> .....  | 1  |
| <b>Capitolul 1</b>  |    |
| <b>„Calea spre muzica nouă” – Concertul pentru orchestră din perspectiva serial-dodecafonică a lui Alban Berg și Anton Webern</b> ..... | 10 |
| 1.1. <i>Concertul de cameră pentru pian , vioară și 13 instrumente</i> de Alban Berg .....  | 10 |
| 1.2. <i>Concertul pentru 9 instrumente, op. 24</i> de Anton Webern .....  | 14 |
| <b>Capitolul 2</b>  |    |
| <b>Revelația arhetipurilor – Concertul pentru orchestră în concepția neomodală a lui Béla Bartók și Witold Lutoslawski</b> .....        | 19 |
| 2.1. <i>Concertul pentru orchestră</i> de Béla Bartók .....   | 19 |
| 2.2. <i>Concertul pentru orchestră</i> de Witold Lutoslawski .....  | 26 |
| <b>Capitolul 3</b>  |    |
| <b>Noua prospectare a tonalului – Concertul pentru orchestră în viziunea lui Paul Hindemith</b> .....                                   | 29 |
| <b>Capitolul 4</b>  |    |
| <b>Goffredo Petrassi sau apoteoza concertului pentru orchestră în muzica secolului XX</b> .....   | 39 |
| 4.1. <i>(Primo) Concerto per orchestra</i> .....  | 39 |
| 4.2. <i>Secondo concerto per orchestra</i> .....  | 41 |
| 4.3. <i>Récréation concertante (III. Concerto) per orchestra</i> .....  | 44 |
| 4.4. <i>Quarto concerto per orchestra d’archi</i> .....   | 47 |
| 4.5. <i>Quinto concerto per orchestra</i> .....   | 50 |
| 4.6. <i>Invenzione concertata (sesto concerto) per archi, ottoni e percussione</i> .....  | 54 |
| 4.7. <i>Settimo concerto per orchestra</i> .....  | 57 |
| 4.8. <i>Ottavo concerto per orchestra</i> .....   | 61 |

## Partea a II-a

# TIPOLOGII CONCERTANT-ORCHESTRALE ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

|  |    |
|--|----|
| <b>Prolegomene</b> .....   | 66 |
| Capitolul 1  |    |
| <b>Concerto grosso</b> .....   | 68 |
| Filip Lazăr  |    |
| <i>Concerto grosso nr. 1, op. 17 (1927)</i> .....  | 68 |
| Sigismund Toduță   |    |
| <i>Concertul (nr. 1) pentru orchestră de coarde (1951)</i> .....                               | 70 |
| Alfred Mendelsohn  |    |
| <i>Concerto grosso pentru orchestră de coarde și cvartet de coarde (1956)</i> .....            | 71 |
| Wilhelm Georg Berger   |    |
| <i>Concert pentru orchestră de coarde (1960)</i> .....   | 71 |
| Wilhelm Georg Berger   |    |
| <i>Concerto grosso pentru orchestră de coarde op. 15 (1961)</i> .....                          | 71 |
| Adalbert Winkler   |    |
| <i>Concerto grosso pentru orchestră de coarde (1962)</i> .....                                 | 72 |
| Sabin Pautza   |    |
| <i>Jocuri II. Concerto grosso pentru cvartet de coarde și orchestră de cameră (1977)</i> ..... | 72 |
| Ulpiu Vlad   |    |
| <i>Concertul pentru orchestră de coarde „Din bucuria viselor” (1991)</i> .....                 | 73 |
| Capitolul 2  |    |
| <b>Concertino</b> .....  | 75 |
| Aurel Popa   |    |
| <i>Concertino pentru orchestră (1966)</i> .....  | 76 |
| Adrian Rațiu   |    |
| <i>Concertino per la „Musica Nova” (1967)</i> ) .....  | 76 |
| Irina Odăgescu-Țuțuianu  |    |
| <i>„Momente” – Concertino pentru orchestră de coarde (1974)</i> .....                          | 76 |
| Ludovic Feldman  |    |
| <i>Concertino (Suită concertantă) pentru orchestră camerală (1975)</i> .....                   | 77 |
| Capitolul 3  |    |
| <b>Simfonia concertantă</b> .....  | 83 |
| Ludovic Feldman  |    |
| <i>Simfonia concertantă pentru orchestră de coarde (1971-1972)</i> .....                       | 84 |

## Capitolul 4

|   |     |
|---|-----|
| <b>Concertul pentru orchestră</b> .....   | 93  |
| <b>4.1. Concertul pentru orchestră de cameră</b> .....  | 93  |
| <b>4.1.1. Ansambluri omogene</b> .....  | 93  |
| <b>4.1.1.1. Concertul pentru orchestră de coarde</b> .....  | 93  |
| <br>  |     |
| <b>1950-1959</b>  |     |
| Paul Constantinescu   |     |
| <i>Concert pentru orchestră de coarde</i> (1947; 1955) .....  | 94  |
| Ion Dumitrescu  |     |
| <i>Concert pentru orchestră de coarde</i> (1956) .....  | 95  |
| Aurel Stroe   |     |
| <i>Concert pentru orchestră de coarde, op. 1</i> (1957) .....   | 96  |
| Tudor Ciortea   |     |
| <i>Concert pentru orchestră de coarde</i> (1958) .....  | 97  |
| <br>  |     |
| <b>1960-1969</b>  |     |
| Remus Georgescu   |     |
| <i>Concert (nr. 1) pentru orchestră de coarde</i> (1965) .....  | 99  |
| Mircea Chiriac  |     |
| <i>Concert (nr. 1) pentru orchestră de coarde, op. 12</i> (1966) .....                                    | 100 |
| <br>  |     |
| <b>1970-1979</b>  |     |
| Sigismund Toduță  |     |
| <i>Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde</i> (1972) .....  | 102 |
| Sigismund Toduță  |     |
| <i>Concertul pentru orchestră de coarde</i><br><i>nr. 3 „in stile antico”</i> (1974) .....                | 103 |
| Vasile Herman   |     |
| <i>Concert pentru orchestră de coarde</i> (1978) .....  | 104 |
| <br>  |     |
| <b>1980-1989</b>  |     |
| Sigismund Toduță  |     |
| <i>Concertul nr. 4 pentru orchestră de coarde – cu orgă</i> (1980) .....                                  | 106 |
| Carmen Petra-Basacopol  |     |
| <i>Concert pentru orchestră de coarde, op. 49</i> (1981) .....  | 108 |
| <br>  |     |
| <b>1990-2000</b>  |     |
| Viorel Munteanu   |     |
| <i>Concerto per archi</i> (1993) .....  | 110 |
| Liana Alexandra   |     |
| <i>Concert pentru orchestră de coarde</i> (1991) .....  | 111 |
| <br>  |     |
| <b>4.1.2. Concertul pentru orchestră de</b><br><b>        cameră – ansambluri eterogene</b> .....         | 112 |
| Mircea Istrate  |     |
| <i>Burlesca – Concert de cameră pentru 5 instrumente</i> (1964) .....                                     | 112 |
| Tiberiu Olah  |     |
| <i>Armonii IV (Omagiu lui George Enescu) – Concert pentru</i><br><i>23 de instrumentiști</i> (1981) ..... | 120 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>4.2. Concertul pentru orchestră de cameră și percuție</b> .....   | 125 |
| <b>4.2.1. Ansambluri omogene și percuție</b> .....   | 125 |
| <b>4.2.1.1. Concertul pentru orchestră de coarde și percuție</b> .....   | 125 |
| Ovidiu Varga   |     |
| <i>Concert pentru orchestră de coarde și percuție</i> (1957) .....   | 126 |
| Liviu Glodeanu   |     |
| <i>Concert pentru orchestră de coarde și percuție, op. 5</i> (1959) .....  | 127 |
| <b>4.2.1.2. Concertul pentru orchestră de suflători și percuție</b> .....  | 131 |
| Walter Mihai Klepper   |     |
| <i>Mic concert pentru suflători, pian, celestă și percuție, op. 7</i> (1965) .....   | 131 |
| Aurel Stroe  |     |
| <i>Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri</i> (1965) .....   | 135 |
| Ștefan Niculescu   |     |
| <i>Ison II. Concert pentru suflători și percuție</i> (1975) .....  | 139 |
| Sigismund Toduță   |     |
| <i>Concert pentru instrumente de suflat și baterie (Concerto per strumenti a fiati e batteria)</i> (1975-1976) .....   | 144 |
| <b>4.2.2. Concertul pentru ansambluri eterogene și percuție</b> .....  | 148 |
| Filip Lazăr  |     |
| <i>Concerto di camera pour batterie et 12 instruments, op. 24</i> (1934) .....   | 148 |
| Dan Dediu  |     |
| <i>Gothic Concerto for 7 instrumentists, op. 65</i> (1997) .....   | 149 |
| <b>4.3. Concertul pentru dublă orchestră de cameră</b> .....   | 155 |
| Mircea Istrate   |     |
| <i>Concert stereofonic pentru două orchestre de coarde; editat cu titlul: Muzică stereofonică pentru două orchestre de coarde</i> (1955-1957; rev. 1959) ..... | 155 |
| Ludovic Feldman  |     |
| <i>Concert pentru două orchestre de coarde, celestă, pian și percuție</i> (1958) .....   | 163 |
| <b>4.4. Concertul pentru orchestră mare (simfonică)</b> .....  | 173 |
| Anatol Vieru   |     |
| <i>Concert pentru orchestră, op. 12</i> (1954) .....   | 173 |
| Doru Popovici  |     |
| <i>Concert pentru orchestră, op. 17</i> (1960) .....   | 176 |
| Zeno Vancea  |     |
| <i>Concert pentru orchestră</i> (1961) .....   | 177 |
| Marțian Negrea   |     |
| <i>Concert pentru orchestră</i> (1963) .....   | 180 |
| Dumitru Bughici  |     |
| <i>Melodie, Ritm, Culoare – Concert pentru orchestră, op. 37</i> (1970) .....  | 184 |

|  |     |
|--|-----|
| Pascal Bentoiu   |     |
| <i>Eminesciana III. Concert pentru orchestră</i> , op. 23 (1976) ..... | 190 |
| Mihai Ghircoiașiu  |     |
| <i>Concert pentru orchestră</i> (1981) .....                           | 194 |

## Partea a III-a

### CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ DE ORIENTARE NEOCLASICĂ ÎN VIZIUNEA COMPOZITORILOR ROMÂNI. REPERE STILISTICE – MODELE ALE GENULUI

|   |     |
|---|-----|
| <b>Prolegomene</b> .....  | 197 |
| <b>A. Concertele pentru orchestră de Sigismund Toduță – matrice stilistică<br/>a unui neobaroc românesc</b> ..... | 207 |
| Capitolul 1   |     |
| <b><i>Soli - Ripieni.</i> (Neo)retorica dialogului baroc în</b>   |     |
| <i>Concertul (nr. 1) pentru orchestră de coarde</i> de Sigismund Toduță .....                                     | 207 |
| Capitolul 2   |     |
| <b>Principiu iterativ și cronogeneză variațională în</b>  |     |
| <i>Concertul pentru orchestră de coarde nr. 2</i> de Sigismund Toduță .....                                       | 223 |
| Capitolul 3   |     |
| <b>Sensurile sintezei. Metamorfozele Barocului în</b>   |     |
| <i>Concertul pentru orchestră de coarde nr. 3 „in stile antico”</i> de<br>Sigismund Toduță .....                  | 244 |
| Capitolul 4   |     |
| <b>„Elogiu ricercarului și fugii!” Retro-convergențe bachiene în</b>  |     |
| <i>Concertul pentru orchestră de coarde (cu orgă) nr. 4</i> de<br>Sigismund Toduță .....                          | 260 |
| Capitolul 5   |     |
| <b>Remanieri stilistice și scenariu burlesc în</b>  |     |
| <i>Concertul pentru instrumente de suflat și baterie</i> de Sigismund Toduță .....                                | 283 |
| <b>B. Vocația sintezei – Identitate națională și context european</b> .....                                       | 303 |
| Capitolul 6   |     |
| <b>Datul folcloric și redefinirea imaginarului sonor –</b>  |     |
| <i>Concertul pentru orchestră de coarde</i> de Tudor Ciortea .....  | 303 |

|   |     |
|---|-----|
| Capitolul 7   |     |
| <b>Paradigma neoclasică între arhaic și modern –</b>                              |     |
| <i>Concertul pentru orchestră de coarde</i> de Paul Constantinescu .....          | 321 |
| Capitolul 8   |     |
| <b>Conceptul neomodal în sfera sintaxelor de fuziune –</b>                        |     |
| <i>Concerto per archi</i> de Viorel Munteanu .....                                | 346 |
| Capitolul 9   |     |
| <b>„Polifonia redivivus!” Dualități strategice în</b>                             |     |
| <i>Concertul pentru orchestră de coarde și percuție</i> de Ovidiu Varga .....     | 356 |
| Capitolul 10  |     |
| <b>Retrospectiv-prospectiv. Ciocnirea lumilor „tonale” în</b>                     |     |
| <i>Concertul pentru orchestră</i> de Marțian Negrea .....                         | 381 |
| Capitolul 11  |     |
| <b>Algoritm modal-serial și proiecție anamorfotică în</b>                         |     |
| <i>Concertul pentru orchestră</i> de Zeno Vancea .....                            | 413 |
| Capitolul 12  |     |
| <b>Vizionarism și <i>restitutio</i>. Valențe neo-concertante ale genului</b>      |     |
| <b>sonato-simfonic</b> în <i>Concertul pentru orchestră</i> de Anatol Vieru ..... | 459 |

## Partea a IV-a

### SINTEZE DE LIMBAJ/CONCLUZII

|   |     |
|---|-----|
| Capitolul 1   |     |
| <b>Sisteme intonaționale</b> .....                    | 489 |
| Capitolul 2   |     |
| <b>Sisteme temporale</b> (Ritm – Metru – Tempo) ..... | 490 |
| Capitolul 3   |     |
| <b>Sintaxe sonore</b> .....                           | 491 |
| <b>3.1. Monodia</b> (Tematismul) .....                | 491 |
| 3.1.1. Genealogia .....                               | 492 |
| 3.1.2. Morfologia .....                               | 493 |
| <b>3.2. Omofonia</b> .....                            | 494 |
| <b>3.3. Polifonia</b> .....                           | 496 |
| 3.3.1. Polifonia eterogenă, liberă .....              | 496 |
| 3.3.2. Polifonia imitativă .....                      | 498 |
| <b>3.4. Heterofonia</b> .....                         | 500 |

|   |     |
|---|-----|
| Capitolul 4   |     |
| <b>Timbralitate, orchestrație, concept concertant-simfonic</b> .....            | 500 |
| <b>4.1. Conexiunea timbru- arhitectură sonoră</b> .....                         | 500 |
| <b>4.2. Strategii concertant-orchestrale</b> .....                              | 501 |
| 4.2.1. Legități conceptuale .....   | 501 |
| 4.2.2. Tipologii de ansamblu .....  | 502 |
| 4.2.3. Structuri orchestrale (Solo-Grup-Masă) .....                             | 502 |
| 4.2.4. Ipostaze concertante .....   | 504 |
| Capitolul 5   |     |
| <b>Arhitecturi sonore</b> .....   | 505 |
| <br>  |     |
| <b>ANEXE</b>  |     |
| <b>Anexa 1</b>  |     |
| <b>Scheme de formă – Concertele pentru orchestră, Partea a III-a,</b>           |     |
| <b>Cap. 1-12</b> .....  | 510 |
| <br>  |     |
| <b>Anexa 2</b>  |     |
| <b>Zeno Vancea – Concertul pentru orchestră</b> .....                           | 560 |
| <b>2.1. Introduzione – Anamorfoza tematică</b> .....                            | 561 |
| <b>2.2. Introduzione – Coloane paradigmaticale ale variației motivice</b> ..... | 566 |
| <b>2.3. Sonata-Ricercare (partea I) – Coloane paradigmaticale</b>               |     |
| <b>ale variației motivice</b> .....   | 572 |
| <b>2.4. Fuga (partea a III-a) – Tabloul sinoptic</b>                            |     |
| <b>al transformării Subiectului</b> .....                                       | 575 |
| <br>  |     |
| <b>BIBLIOGRAFIE</b> .....   | 579 |
| <br>  |     |
| <b>REZUMAT</b> .....  | 593 |



# REZUMAT

## Partea I

### CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ ÎN MUZICA UNIVERSALĂ A SECOLULUI XX.

#### REPERE STILISTICE – MODELE ALE GENULUI

#### Prolegomene

Ramificațiile estetice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX au deschis perspectiva multiplelor opțiuni stilistice, unele orientate spre noutate radicală, altele îndreptate spre revigorarea și recontextualizarea unor elemente valoroase ale trecutului muzical. Policromia orientărilor, curentelor și direcțiilor stilistice din această perioadă își va descoperi însă puncte de sprijin comune, lianți structurali și semantici, suprafețe de contact apte să asigure convergența și continuitatea unor genuri muzicale.

O astfel de linie strategică va fi urmată și de genul **concertant** – un univers muzical deschis tuturor acumulărilor și transformărilor de limbaj, chemat acum la noi sinteze și fuziuni.

Principial axat pe existența unui anumit spirit al etalării individuale, al detașării de contextul global-orchestral prin elemente de virtuozitate din ce în ce mai pregnante, mai complexe, mai scilipitoare, concertul instrumental își va extinde aria de acțiune în domeniile cameralului și simfonicului, generând primele **mixturi tipologice**: *concertul pentru orchestră, simfonia concertantă și poemul concertant*, cu o multitudine de versiuni conexe de structură monopartită precum: *rapsodia concertantă, balada – capriciul – schița de concert, variațiunile simfonice pentru instrument solist și orchestră, divertismentul pentru solist și orchestră* etc.

Secțiunea *Prolegomene* este una de premise istorico-stilistice și va trata complexul de nuanțe specifice dedus din interacțiunea fenomenelor menționate, marcând, totodată, principalele borne evolutive ale *concertului pentru orchestră* în arealul stilistic al secolului XX.

În acest sens vor fi abordate creații de gen aparținând reprezentanților diferitelor culturi muzicale naționale din secolul XX, cum ar fi Alban Berg, Anton Webern, Igor Stravinski, Bohuslav Martinu, Karol Szymanowski, Witold Lutoslawski, Béla Bartók, Zoltán Kodály, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Paul Hindemith și Goffredo Petrassi.

## Capitolul 1

### „Calea spre muzica nouă” – *Concertul pentru orchestră* din perspectiva serial-dodecafonică a lui Alban Berg și Anton Webern

#### 1.1. *Concertul de cameră pentru pian, vioară și 13 instrumente* de Alban Berg

Conceput ca un omagiu adus maestrului său, Arnold Schönberg, la împlinirea vârstei de 50 de ani (1924), *Concertul de cameră pentru pian, vioară și 13 instrumente de suflat* a fost terminat de Alban Berg abia la începutul anului 1925, după doi ani de intensă elaborare muzicală (1923-1925). Finalizarea acestui inedit proiect componistic a fost însoțită de celebra **scrisoare deschisă** adresată lui Schönberg, care a apărut în revista muzicală *Pult und Taktstock* din Viena, pe 9 februarie 1925. Demersul în sine este cu totul atipic deoarece, în realitate, reprezintă o pertinentă analiză de autor a *Concertului*, o exegeză de inestimabilă valoare științifică și documentară.

Vom reține predilecția speculativ-manieristă a lui Berg, atât de evidentă în organizarea materialului tematic al *Concertului* pe melogramele rezultate din transcrierea sonoră după nomenclatura germană (în limita posibilităților) a numelor A(rnol)D SCH(ön)BE(r)G, A(nton) (W)EBE(rn), A(l)BA(n) BE(r)G (A.D.S.C.H.B.E.G., A.E.B.E., A.B.A.B.E.G.), expuse primordial în ordinea vârstei celor 3 compozitori, la pian, vioară și corn.

#### 1.2. *Concertul pentru 9 instrumente, op. 24* de Anton Webern

*Concertul op. 24 pentru [9 instrumente] flaut, oboi, clarinet, corn, trompetă, trombon, vioară, violă și pian (1934)*, dedicat lui Schönberg la împlinirea vârstei de 60 de ani, are numeroase similitudini cu *Concertul pentru pian, vioară și 13 instrumente de suflat* creat de Alban Berg în urmă cu 10 ani și dedicat tot lui Schönberg, la împlinirea vârstei de 50 de ani. Dincolo de caracterul esoteric al unor astfel de filiații, Webern va fi din ce în ce mai preocupat de aspectele deterministe ale organizării totalului cromatic și de posibilitatea extrapolării unei ordini matriciale prestabilite prin generalizarea principiilor de simetrie.

Din această perspectivă, *Concertul op. 24* va fi un moment de cotitură în concepția sa componistică, demonstrând caracterul conștient al demersului de „condensare” pe baze geometrice a spațiului sonor pluridimensional. Fenomenul reprezintă o premieră absolută în istoria muzicii, mutând accentul de pe ordinea tradițional-temporală pe **ordinea vizionar-spațială**, prefigurând – sub strict control matematic – viitorul **grafism muzical**.

## Capitolul 2

### Revelația arhetipurilor – *Concertul pentru orchestră* în concepția neomodală a lui Béla Bartók și Witold Lutoslawski

#### 2.1. *Concertul pentru orchestră* de Béla Bartók

Capodoperă a geniului bartókian, *Concertul pentru orchestră* etalează datele unei noi ontologii muzicale, perfect identificabilă în determinarea substanței tematice și elaborarea strategiei simfonice a discursului, în tratarea concertistică a diferitelor compartimente instrumentale, în echilibrul dintre rigoare și improvizație, dintre aforistică și retorică, dintre austeritate și vitalitate, totul pe fondul unor tehnici de scriitură emancipate care poartă de fapt pecetea maturității creatoare a compozitorului.

Prefățat de o *Introducere* (*Andante non troppo*), continuat cu *Allegro vivace* (Partea I), *Joc de doi* (*Allegretto scherzando*, Partea a II-a), *Elegie* (*Andante non troppo*, Partea a III-a), *Intermezzo interrotto* (*Allegretto*, Partea a IV-a) și *Finale* (*Presto*, Partea a V-a), *Concertul pentru orchestră* de Béla Bartók s-a înscris pe firmamentul componisticii mondiale ca „unicat” al genului, intens cultivat (parafrizat și chiar „imitat”) de generațiile de compozitori din a doua jumătate a secolului XX.

#### 2.2. *Concertul pentru orchestră* de Witold Lutoslawski

Prin apariția *Concertului pentru orchestră*, anul 1954 a reprezentat un moment de referință în evoluția creatoare a compozitorului polonez Witold Lutoslawski (1913-1994) – unul dintre reprezentanții de marcă ai muzicii secolului XX. Puternic influențat de modelul bartókian, stilul componistic al *Concertului* relevă disponibilitatea cultivării structurilor arhitectonice de factură neobarocă/neoclasică (*Intrada*, *Capriccio notturno e Arioso*, *Passacaglia*, *Toccata e Corale*), pe fondul promovării unui limbaj neomodala prin intermediul unei sintaxe predominant polifone.

*Concertul pentru orchestră* de Witold Lutoslawski pare a fi dominat de partea sa finală, o *Passacaglia* de-a dreptul apoteotică. Acest *basso ostinato* își va croi drumul treptat, cu o forță copleșitoare, într-o succesiune de variațiuni care leagă strategic planul-fundal cu prim-planul evoluției muzicale, într-o nedisimulată demonstrație de virtuozitate.

## Capitolul 3

### Noua prospectare a tonalului – *Concertul pentru orchestră* în viziunea lui Paul Hindemith

Un loc distinct în creația lui Paul Hindemith îl ocupă ciclul de lucrări reunite sub genericul *Kammermusik* (*Muzică de cameră*). În realitate, aceste

creații (reflectând reacția compozitorului împotriva retoricii hipertrofiată a simfonismului german din perioada Romantismului târziu) erau veritabile concerte pentru diferite instrumente și orchestră de cameră, pe care unii muzicologi și monografi ai compozitorului le plasează în categoria **concertelor pentru orchestră**.

Deși va infiltra formele tradiționale cu elemente ale muzicii de estradă, de jazz etc., Hindemith – fidel promotor al esteticii neoclasice – va urmări în mod constant echilibrul și coeziunea lucrărilor sale. Experiența ciclului *Kammermusik* va fi reluată și mult amplificată în alte opus-uri concertant-orchestrale reprezentative, precum: *Muzică de concert pentru orchestră de suflători* (1926), *Concert pentru orchestră de coarde și alămuri* (1930), *Concert filarmonic pentru orchestră* (1932) ș.a.

## Capitolul 4

### Goffredo Petrassi sau apoteoza concertului pentru orchestră în muzica secolului XX

Într-o ierarhie virtuală a genului, cele 8 *Concerte pentru orchestră* compuse de Goffredo Petrassi de-a lungul a patru decenii (1934-1972) dețin, fără îndoială, locul primordial. Ele reprezintă, de asemenea, un mod adecvat de reflectare a experiențelor individuale ale compozitorului, raportate la evoluțiile muzicii italiene și europene din acea perioadă.

Amplitudinea discursului, revirimentul neoclasic, structuralismul atematic (în „ton” cu Hindemith și Stravinski), căutările în zona „muzicii noi” reprezintă un set de argumente referitoare la faptul că seria concertelor lui Petrassi nu este una cronologic-rectilinie, omogenă, manieristă. Ciclul concertelor pentru orchestră este deplin relevant pentru fidelitatea concepției lui Petrassi față de acest gen muzical, pe care îl vede ca pe o alternativă posibilă și desirabilă în raport cu simfonia, mult prea tributară, în viziunea sa, tradiției clasico-romantice.

## Partea a II-a

### TIPOLOGII CONCERTANT-ORCHESTRALE ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

#### Prolegomene

La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX se manifestă o puternică tendință în ceea ce privește egalizarea importanței termenilor aparținând binomului *solo-tutti*. Una dintre explicații este legată de rolul instrumentului solist care variază de la susținerea unor pasaje cadențiale de mare

extensie (atingând uneori chiar dimensiunile unor părți întregi) până la dizolvarea sau asimilarea în masa orchestrală.

În această ipostază, dialogul solist-orcheștră translează în interiorul ansamblului, fiind distribuit între diferite compartimente și urmând sensul unei desfășurări simfonice a muzicii.

Deși pornește de la ideea interferenței genurilor, *Concertul pentru orchestră* va accentua mai mult caracterul simfonic decât cel concertant, tratarea materialului sonor în cadrul unor ample arhitecturi delimitându-i sfera specifică și asigurându-i valențele unui gen de sine-stătător.

Lansat în primele decenii ale secolului XX, *Concertul pentru orchestră* va fi mai intens cultivat în cea de-a doua jumătate a respectivei perioade. Acest cadru stilistic generic deține o serie de particularități în plan tipologic, principalul criteriu fiind acela al **aparaturii orchestral**. Astfel, vom întâlni două mari categorii de gen: **concertul pentru orchestră de cameră** (coarde, suflători, percuție sau combinații) și **concertul pentru orchestră simfonică**.

În limitele celor două tipuri de ansamblu, vom avea câteva „derivate” stilistice, precum: *concerto grosso*, *concertino* și **simfonia concertantă**.

## Capitolul 1

### *Concerto grosso*

Recursul neo(baroc) își află una dintre cele mai substanțiale surse în revitalizarea genului *concerto grosso*, de care sunt legate câteva dintre reperele fundamentale ale neoclasicismului românesc din secolul XX. Abordarea unor lucrări de gen aparținând compozitorilor Filip Lazăr, Sigismund Toduță, Alfred Mendelsohn, Wilhelm Georg Berger, Adalbert Winkler, Sabin Pautza, Ulpiu Vlad va urmări – în raza de impact a noii gramatici modale – încercarea de împlinire a dezideratului sintezei prin împletirea elementelor preclasice și clasice, a celor polifone și omofone, într-un tot unitar, caracterizat prin concizie, sobrietate, logică a dialogului și economie a mijloacelor de exprimare.

## Capitolul 2

### *Concertino*

Deseori, viziunea componistică se apleacă asupra unor forme și genuri reductive care împlinesc nevoia de concizie și esențializare. Acestea nu sunt structuri autonome de tipul miniaturii, ci derivate ale unor ipostaze fundamentale: **sonata – sonatina, fuga – fughetta, simfonia – simfonieta** etc.

Din punct de vedere semantic, termenul *concertino* este omonim celui atribuit grupului de soliști din cadrul *concerto*-ului *grosso*, aflat în opoziție cu ansamblul *ripieno*, aspectul reductiv vizând atât expresia arhitecturală, cât și dimensiunea ansamblului orchestral.

Această formă miniaturizată a concertului, a fost cultivată cu succes de către compozitorii români, dintre care îi amintim pe Aurel Popa, Adrian Rațiu, Irina Odăgescu-Țuțuianu și Ludovic Feldman.

### Capitolul 3 Simfonia concertantă

În secolul XX, genuri care inițial erau de o factură camerală sau simfonică vor include, tot mai frecvent, prin formă și scriitură specifice, ideea de **concertant**. Continuând intenționalitatea vechiului *concerto grosso*, **simfonia concertantă** (dezvoltată încă de la clasici) relevă o sinteză de particularități ale simfoniei și concertului: ideile muzicale sunt angrenate în formele ample ale simfoniei, cu o orchestrație specifică, avându-se în vedere relevarea expresivității intervențiilor solistice și a tehnicii de virtuozitate.

Pentru **Ludovic Feldman**, *Simfonia concertantă pentru orchestră de coarde* (1971-1972) a reprezentat momentul de apoteoză a viziunii sale componistice polarizate de tehnica serială. Prin originalitatea conceptului arhitectural, prin complexitatea și modernitatea scriiturii – diversificată în materie de sintaxe verticale – dar și prin viziunea concertant-orchestrală – în care ansamblul de coarde cunoaște acea ipostază privilegiată ce nu poate fi datorată decât unui mare violonist –, *Simfonia concertantă* a lui Ludovic Feldman se înscrie în seria marilor performanțe componistice din muzica românească a celei de-a doua jumătăți a secolului XX.

### Capitolul 4 Concertul pentru orchestră

În prima jumătate a secolului XX, în muzica românească va fi abordat genul de *Concert pentru orchestră*, care va cunoaște două tipologii de bază: de **cameră** și **simfonic**.

În acest sens, **Concertul pentru orchestră de cameră (4.1.)** – categoria **Ansambluri omogene (4.1.1.)** – va fi foarte bine reprezentat, compozițiile de gen – dedicate îndeosebi **Concertului pentru orchestră de coarde (4.1.1.1.)** – mergând până spre sfârșitul secolului XX. Necesitatea de a cuprinde întreaga paletă de lucrări și stiluri componistice ne-a impus o tratare etapizată, în sensul „inelelor de evoluție” propuse de W. G. Berger, perioada abordată în teză acoperind cea de-a doua jumătate a secolului XX.

Astfel, intervalul **1950-1959** (Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Aurel Stroe, Tudor Ciortea) reprezintă un timp al accentuării interesului față de genul *concertului pentru orchestră*, modelul bartókian fiind extrem de viu și persuasiv în conștiința multor compozitori. Reînviind (declarat sau nu) spiritul *concerto-ului grosso*, discursul de factură clasicizantă relevă tendințele de modernizare

ale genului, fapt ce va avea un puternic impact asupra dezvoltării simfonismului românesc.

Deși rarefiată cantitativ, perioada **1960-1969** (Remus Georgescu, Mircea Chiriac) conține, din perspectiva evoluției genului abordat, două realizări notabile, foarte apropiate ca strategie componistică datorită valorificării exprese a simetriei modale de amplitudine macrostructurală.

Orice proces evolutiv înregistrează periodic rupturi de continuitate sau salturi calitative (**1970-1979**). În această sferă semantică se încadrează lucrările a doi dintre cei mai prestigioși compozitori clujeni: Sigismund Toduță și Vasile Herman, primul oferind, prin numărul lucrărilor și originalitatea viziunii, adevărate modele ale genului.

În replică, deceniul **1980-1989** al secolului trecut aduce în prim-plan așa-numita orientare postmodernă, în fapt o atitudine post-avangardistă, foarte controversată în substanță și semantică, dar captivantă și prolifică sub incidența unei libertăți practic neîngrădite. Acesta este contextul în care Sigismund Toduță, Mircea Chiriac și Carmen Petra-Basacopol au rămas fideli orientării neoclasice, compunând, după modele deja consacrate, *concerte pentru orchestră* de referință pentru literatura de gen.

Deși ultimul deceniu al secolului XX (**1990-2000**) înregistrează o scădere impresionantă a interesului față de acest gen muzical, *Concerto per archi* al compozitorului **Viorel Munteanu** va fi o deplină reușită.

#### **4.1.2. Concertul pentru orchestră de cameră – ansambluri eterogene**

Sfera cameralului concertant va fi acoperită, în mare măsură, de structurile mixte, în combinații dintre cele mai diverse. O privire panoramică asupra genului va indica existența unor structuri de ansamblu ce variază de la 5 la 23 de instrumente, arealul stilistic vizat întinzându-se din **1964** (*Burlesca – Concert de cameră pentru 5 instrumente* de Mircea Istrate) până în **1992** (*Concertul pentru orchestră de cameră „Jocul viselor I”* de Ulpuiu Vlad).

#### **4.2. Concertul pentru orchestră de cameră și percuție**

După experimentele derulate în prima jumătate a secolului XX, instrumentele de percuție vor fi tot mai mult privite ca un organism sonor virtual-autonom, trecând treptat din planul secundar al efectelor coloristice și/sau al punctuației ritmice în prim-planul susținerii unui discurs muzical de sine-stătător, perfect articulat în datele lui ontologice. Referitor la **Concertul pentru orchestră de cameră (4.2.)** – categoria **Ansambluri omogene și percuție (4.2.1.)**, prima ipostază combinatorie pe care am avut-o în vedere a vizat asocierea „tradiționalului” cvintet de coarde cu arsenalul din ce în ce mai

impozant al percuției (4.2.1.1.), în lucrările compozitorilor Ovidiu Varga și Liviu Glodeanu.

O altă combinație de grupuri instrumentale este aceea dintre **sufători și percuție (4.2.1.2.)** Prin referință la binecunoscutul model bartókian (*Muzică pentru coarde, celestă și percuție*), asocierile categorial-omogene de tipul: percuție-celestă, pian-percuție-celestă etc. vor reveni tot mai frecvent în atenția compozitorilor, arealul stilistic românesc fiind marcat de contribuțiile unor importanți creatori precum Walter Mihai Klepper, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu și Sigismund Toduță.

#### 4.2.2. Concertul pentru ansambluri eterogene și percuție

Cel mai apreciat ópus pentru formație de cameră compus în prima jumătate a secolului XX rămâne *Concerto di camera pour batterie et 12 instruments*, op. 24 (1934) de **Filip Lazăr**. Cei **63 de ani** (1934-1997) care despart această lucrare de *Gothic Concerto for 7 instrumentists*, op. 65 (1997), al lui **Dan Dediu** nu pot fi relevanți decât dintr-un singur punct de vedere: **stabilitatea sau perenitatea unui gen muzical, independent de variabilele stilistice care îi sunt aplicate**, chiar pe intervale temporale imense, cum este acest caz.

În mod concret, anul **1997** (un reper destul de accentuat al controversatei perioade „postmoderne”) marchează contextul în care se plasează – într-o viziune cu totul originală – lucrarea lui Dan Dediu – o arhitectură multipartită, definită prin titluri a căror semantică induce un anume „orizont de așteptare” în dimensiunea retorică a gestului componistic.

#### 4.3. Concertul pentru dublă orchestră de cameră

Amplificarea aparatului orchestral prin **dublarea** unui anume tip de ansamblu vizează atât creșterea masei sonore – cu dezvoltarea unor procese calitative legate de specificul mixajului timbral –, cât și disponibilizarea unui semnificativ arsenal tehnic menit să confere muzicii o dimensiune polifonică de anvergură. Aceste două principii au fost magistral traduse în sunet prin lucrările compozitorilor Mircea Istrate și Ludovic Feldman

Dacă **Mircea Istrate** a detectat oportunitatea reactualizării unui vechi principiu componistic lansat în perioada de aur a polifoniei vocale – când folosirea mai multor formații corale în scopul redării sonorității din două sau mai multe locuri diferite crea un inedit efect **stereofonic** –, Ludovic Feldman a trasat o bornă referențială, prin care își delimita perioada predominant folclorică de până la acea dată de următorul interval de timp, ce va rămâne definitiv racordat principiilor de creație ale celei de-a doua Școli vieneze.

#### 4.4. Concertul pentru orchestră mare (simfonică)

Pe linia fuziunii caracteristicilor concertante cu cele simfonice, ansamblul mare orchestral va fi supus unui travaliu în care atenția acordată componentelor de limbaj se va îmbina cu etalarea virtuților timbrale specifice fiecărui compartiment.

Prin creațiile unor compozitori precum Anatol Vieru, Doru Popovici, Zeno Vancea, Marțian Negrea, Dumitru Bughici sau Pascal Bentoiu, genul concertant va descoperi în perimetrul orchestrei simfonice noi valențe ce evidențiază capacitatea unui ansamblu de a desfășura expresii sonore de mare virtuozitate, comparabile cu cele demonstrate de un solist, pe toate palierele limbajului: melodic, ritmic, dinamic și coloristic-timbral.

#### Partea a III-a

### CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ DE ORIENTARE NEOCLASICĂ ÎN VIZIUNEA COMPOZITORILOR ROMÂNI. REPERE STILISTICE – MODELE ALE GENULUI

#### Prolegomene

Primele decenii ale secolului XX, caracterizate printr-o mare diversitate de tendințe și orientări stilistice, propulsează în sfera conștiinței artistice un fenomen distinct: **neoclasicismul**.

Motivat prin dorința creatorilor de a reînnoa legătura cu ideea de clasicitate în artă, acest curent muzical își va dovedi durabilitatea trecând dincolo de perioada începutului de secol, ecourile sale, mai mult sau mai puțin filtrate, ajungând până în perioada mijlocului de veac și chiar a deceniilor următoare.

Deși deschiderile neoclasice se bazează pe o serie de elemente preexistente, compozitorii care au îmbrățișat acest stil muzical au dovedit o mare mobilitate creatoare, orientând întreaga expresie muzicală spre timpul prezent, propunând o reevaluare contextuală a reflexelor trecutului, salvând astfel muzica de la orice tip de retroversiune.

Pe fondul primenirii generale a limbajului muzical în sfera generativă preconizată de filiația neoclasică, segmentul cel mai puternic reprezentat este cel al **genului muzical**. Am putea afirma că fenomenul polarizator al devenirii neoclasicismului muzical constă în revigorarea aspectului **concertant** și, alături de genul consacrat prin formula **solist plus orchestră**, ia naștere o simbioză inedită între **simfonic** și **concertant**, concretizată în genul de **concert simfonic**.

Dimensiunea particulară a opțiunilor autohtone rezidă în personalizarea neoclasicismului românesc pe baza melosului folcloric ce își lasă amprenta în toate genurile abordate.

Dintre multiplele specii muzicale cultivate în această perioadă stilistică se detașează, ca formulă de gen și noutate, **concertul pentru orchestră** – fuziune între gândirea cameral-simfonică și cea concertantă.

**Analiza in extenso** a unui număr de **12 Concerte pentru orchestră** ce poartă semnătura unora dintre cei mai reprezentativi compozitori români ai secolului XX se dorește a fi o amplă demonstrație/argumentație cu privire la anvergura polivalentă a tratării genului în sfera semantic-structurală a orientării neoclasice. Practic, împlinirea dezideratului de fuziune între **concertant** și **simfonic** va depinde, în cea mai mare măsură de rezolvarea ecuației „tradiție – modernitate”, echilibru din care s-au născut, cu certitudine, și „modelele genului” pe care le vom supune atenției în Partea a III-a a tezei noastre.

### **A. Concertele pentru orchestră de Sigismund Toduță – matrice stilistică a unui neobaroc românesc**

În arealul componistic românesc de orientare neoclastică, Sigismund Toduță ocupă un loc distinct datorat, pe de o parte, formației sale academice (să nu uităm de studiile făcute în perioada 1936-1938 la *Academia Santa Cecilia* din Roma) iar, pe de altă parte, elementelor de filiație stilistică, dintre care madrigalul **neo-renascentist** și formele muzicale de tip **neo-baroc** se impun cu maximă acuitate. În lumina acestor premise, *Concertul pentru orchestră* devine în viziunea lui Sigismund Toduță un model de sinteză între **cameral și simfonic**, amplificat structural-semantic prin cultivarea unor elemente arhetipale a căror fuziune circumscrie o altă sinteză fundamentală: între **fondul arhaic românesc** și **tradiția neo-barocă occidentală**.

#### **Capitolul 1**

##### ***Soli - Ripieni. (Neo)retorica dialogului baroc în***

##### ***Concertul (nr. 1) pentru orchestră de coarde de Sigismund Toduță***

Prima lucrare de gen din seria celor **cinci Concerte pentru orchestră** ale compozitorului este nu numai un autentic reper stilistic în ansamblul creației toduțiene, ci și o bornă referențială pentru orientările componistice ale arealului românesc din deceniile 5-6 ale secolului XX. În acest sens, decantarea temelor în virtutea conceptului enescian de creație „în caracter popular românesc” indică o determinată distanțare a compozitorului de „moda” citatelor folclorice, iar soluțiile componistice, în ciuda unei evidente filiații baroce, se înscriu în categoria mijloacelor moderne de exprimare muzicală.

Experiența primului *Concert pentru orchestră* va fi intens valorificată de Sigismund Toduță în următoarele creații, constituite într-un monumental ciclu dedicat acestui gen de **fuziune** între simfonic și concertant.

## Capitolul 2

### Principiu iterativ și cronogeneză variațională în

*Concertul pentru orchestră de coarde nr. 2* de Sigismund Toduță

Dedicat dirijorului clujean Emil Simon (sub bagheta căruia a avut loc prima audiție), *Concertul pentru orchestră de coarde nr. 2* reeditează la un alt nivel de complexitate experiența primei lucrări de gen, cele patru părți alcătuind o veritabilă **matrice (neo)barocă**. Astfel, dacă primele două părți sunt structurate pe arhetipalul binom *Preludio-Fuga*, partea a IV-a – *Toccata* – va fi precedată de un alt cuplu, *Recitativo e Arioso* (Partea a III-a), chemat să împlinească tradiționala alternanță cinetică: lent-repede.

Toate argumentele, demonstrațiile și concluziile desprinse din analiza noastră converg spre ideea **pregnanței concertante** a demersului simfonic derulat în această lucrare, amprentă stilistică toduțiană ce denotă profunzimea, suplețea și măiestria prin care Maestrul clujean se apropie de un alt compozitor consacrat acestui gen de muzică, italianul Goffredo Petrassi.

## Capitolul 3

### Sensurile sintezei. Metamorfozele Barocului în

*Concertul pentru orchestră de coarde nr. 3 „in stile antico”* de Sigismund Toduță

Spre deosebire de celelalte concerte pentru orchestră, *Concerto per archi No. 3* are conotații semantice explicite, mențiunea *In stile antico* asociată titlului inducând imaginarul sonor într-o zonă de racord stilistic indubitabil.

Într-adevăr, muzica lui Sigismund Toduță, străbătută aici de vibrația arhetipurilor, este o simbioză perfectă între tradiție și modernitate, trecutul și prezentul îngemănându-se într-un tot organic de proiecție universală. O dovedește din plin acest al treilea concert în care, sub impulsul regenerator al conceptului modal de multiplă filiație (folclorică și liturgică ortodoxă, respectiv, gregoriană), tematismul, armoniile, formele și orchestrația se coagulează în imaginea unei sinteze de limbaj cu mare impact tehnic și expresiv pentru generațiile ulterioare de compozitori.

## Capitolul 4

### „Elogiu ricercarului și fugii!” Retro-convergențe bachiene în

*Concertul pentru orchestră de coarde (cu orgă) nr. 4* de Sigismund Toduță

Prin această lucrare, Sigismund Toduță realizează un veritabil model de rigoare componistică, de gândire algoritmică aptă să asigure coeziunea și coerența unui demers de mare **virtuozitate componistică**. Din această

perspectivă, subscriem opiniei lui Mihai Ghircoiașiu potrivit căreia acest ópus todușian poate fi considerat un „adevărat *concert variațional*”.

Prin tematism și arhitectură, prin modalism și armonie, prin timbralitate și polifonie și, nu în ultimul rând, prin asimilarea creatoare a marilor modele ale genului, *Concertul pentru orchestră de coarde nr. 4 (cu orgă)* de Sigismund Todușă se înscrie în rândul marilor reușite componistice ale muzicii românești din toate timpurile.

## Capitolul 5

### Remanieri stilistice și scenariu burlesc în

#### *Concertul pentru instrumente de suflat și baterie* de Sigismund Todușă

Privit din perspectiva ansamblului căruia îi este destinat, *Concertul pentru instrumente de suflat și baterie* are o importanță deosebită, pușini compozitori asumându-și sarcina dificilă a valorificării potențialului tehnico-expresiv al instrumentelor de suflat într-o structură de **fuziune** concertistico-simfonică.

Pentru acest *Concert* Sigismund Todușă a adoptat formula unei arhitecturi **pentapartite** (testată ulterior și în *Concertul pentru orchestră de coarde [cu orgă]* nr. 4), alcătuită din *Intrada, Caccia, Recitativo, Ostinato, Finale*, filiația barocă fiind cât se poate de evidentă. Retorica discursului concertant-simfonic îmbină armonios ethosul bivalent (european-autohton) al muzicilor vechi, cu semantica modal-armonică a unei sintaxe elaborate după noi principii de scriitură, infuzia elementelor contemporane venind să contureze tabloul unui stil personalizat, de certă referință axiologică.

## B. Vocația sintezei – Identitate națională și context european

## Capitolul 6

### Datul folcloric și redefinirea imaginarului sonor –

#### *Concertul pentru orchestră de coarde* de Tudor Ciorrea

Spiritul neoclasic și tenta camerală a discursului muzical sunt două dintre atributele definiției ale creației lui Tudor Ciorrea, particularități reflectate cu acuratețe stilistică și în lucrarea abordată în teză.

Compus în anul 1959, *Concertul pentru orchestră de coarde* este prima lucrare orchestrală a Maestrului și dovedește, dintru început, un remarcabil meșteșug al compoziției și orchestrației. Caracterul evocator, „băsmiț” al melodicii, stările armonice induse de alternarea zonelor modale, rafinamentul volumelor sonore obținut prin registrația și coloritul ansamblului de coarde, lirismul contemplativ, cu tușe de tensiune dramatică a expresiei sonore constituie un *summum* de elemente structurale și semantice definiției pentru ceea ce numim, cu un termen generic, **ethos românesc**.

## **Capitolul 7**

### **Paradigma neoclasică între arhaic și modern –** *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu

Moment de referință al artei componistice, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu reînvie spiritul vechiului *concerto grosso*, cu o emancipare a dimensiunii orchestrale prin prisma unei subliniate virtuozități concertante. Cu toate acestea, echilibrul neoclasic își spune și aici cuvântul, prin contraponderea laturii camerale, evidentă în structurarea tematismului celor trei părți și în scriitura armonico-polifonică.

Lucrarea este o emblemă a tendințelor epocii neoclasice, stimulând o nouă direcție de aprofundare a simbiozei dintre simfonic și concertant. Prin concepție și meșteșug componistic, prin structură și expresie, acest *Concert* și-a câștigat pe bună dreptate un loc de referință în repertoriul de gen, dovedind, totodată, capacitatea de absorbție a sursei folclorice într-un creuzet al fuziunii dintre particularitățile muzicii noastre de tradiție orală și cuceririle de limbaj ale muzicii universale.

## **Capitolul 8**

### **Conceptul neomodern în sfera sintaxelor de fuziune –** *Concerto per archi* de Viorel Munteanu

Compusă în anul 1993, versiunea orchestrală a *Cvartetului de coarde nr. 2* reprezintă o reușită materializare a intențiilor compozitorului de a lărgi aparatul orchestral și paleta nuanțelor, de a exploata registrele extreme și timbralitatea diversă a instrumentelor.

Lucrarea deține valențe multiple: pe de o parte, **spiritul neoclasic**, evident în structura ansamblului sonor și în maniera dezvoltării dialogului între grupurile *concertino* și *ripieni*, dar și în concepția arhitectonică și scriitura polifonică, de filiație neobarocă; pe de altă parte, **expresia modernă** derivată din esența surselor de factură enesciană și bartókiană, dar și din valorificarea unor intonații modale din sfera folclorului românesc și a muzicii bizantine autohtone. Acestea li se adaugă mijloace personalizate de scriitură, dintre care o pregnanță deosebită o au polifonia liberă-eterogenă, heterofonia și texturile.

## **Capitolul 9**

### **„Polifonia redivivus!” Dualități strategice în** *Concertul pentru orchestră de coarde și percuție* de Ovidiu Varga

Lucrarea lui Ovidiu Varga se impune prin cel puțin două elemente aparte: în primul rând, formula orchestrală din care sunt eliminate instrumentele de suflat, cu supralicitarea compensatorie a rolului deținut de compartimentul percuției. În al doilea rând, macroforma tripartită a genului (*Preludio, Passaca-*

*glia, Fuga*), cu acreditarea unui model orientat spre arhitecturile de tip polifonic, foarte răspândit în epocă (vezi, de exemplu, *Concertul pentru orchestră* de Zeno Vancea).

Concepția **neoclasică** de structurare a macroformei, amplitudinea arhitectonică a fiecărei părți, tehnicile variaționale de esență polifonică, substanțialitatea și elocvența materialului tematic dedus dintr-un unic arbore generativ conferă *Concertului pentru orchestră de coarde și percuție* de Ovidiu Varga atributele unei creații de referință în peisajul componisticii românești din a doua jumătate a secolului XX.

## Capitolul 10

### Retrospectiv-prospectiv. Ciocnirea lumilor „tonale” în

*Concertul pentru orchestră* de Marțian Negrea

Fuziunea dintre **concertant** și **simfonic** dobândește o dimensiune aparte odată cu angrenarea genului în problematica specifică orchestrei mari. Retorica enunțurilor tematice, amplitudinea travaliului, monumentalitatea arhitecturilor sonore și, nu în ultimul rând, coloristica timbrală constituie o gamă de particularități ce definesc atât nivelul de complexitate al genului, cât și măiestria componistică a autorului.

*Concertul pentru orchestră* de Marțian Negrea reprezintă un moment apoteotic al întregii creații a Maestrului. Strategia articulării macrotemporale a diferitelor sisteme de organizare sonoră (modal, atonal, serial), proporționalitatea și echilibrul formei, virtuozitatea scriiturii armonico-polifonice, expresivitatea orchestrației și, nu în ultimul rând, frumusețea și profunzimea ideilor muzicale constituie un complex de factori ce converg spre ideea unui **model muzical de anvergură europeană**.

## Capitolul 11

### Algoritm modal-serial și proiecție anamorfotică în

*Concertul pentru orchestră* de Zeno Vancea

Această creație îl individualizează pe Zeno Vancea în peisajul componisticii românești prin modalitățile de adoptare și „adaptare” a gândirii (modal-)seriale în spiritul vehiculării libere a principiului **ciclic**, susținute de o sofisticată tehnică variațională cu accent pe structurile celular-motivice intens cromatizate. În acest sens, opțiunile de natură formală și stilistică ale compozitorului se îndreaptă spre substituirea schemelor omofone consacrate de tradiția genului prin **structuri polifonice concertante** (*Passacaglia, Fuga*) sau chiar prin realizarea unor fuziuni ale acestora (*Sonata-Ricercare*).

*Concertul pentru orchestră* de Zeno Vancea reprezintă însă una dintre cele mai complexe lucrări simfonice din literatura muzicală românească. Determinismul modal-serial, acribia travaliului celular-motivic, organicitatea

texturii polifonice, amplitudinea articulațiilor macrostructurale și, nu în ultimul rând, substanța timbrală diseminată într-un aparat orchestral echilibrat și, prin aceasta, eficient constituie un *summum* de trăsături convergente spre ceea ce considerăm a fi o veritabilă emblemă stilistică a genului concertant-simfonic.

## Capitolul 12

### Vizionarism și *restitutio*. Valențe neo-concertante ale genului sonato-simfonic în *Concertul pentru orchestră* de Anatol Vieru

Deși propune o inspirată simbioză între simfonie, divertisment și concert, Anatol Vieru adoptă în cele din urmă titlul de *Concert pentru orchestră*, decizie motivată, în opinia noastră, atât de rigoarea tratării ansamblului orchestral pe grupe concertante, cât și de opoziția constantă între *tutti* și diferitele compartimente soliste. Conform acestor opțiuni, ansamblul orchestral, de consistență redusă, este divizat în patru grupe instrumentale: cvintetul de coarde, aerofonele de lemn (câte două), aerofonele de alamă (o trompetă și doi corni), ultima grupă fiind alcătuită din timpani, pian, harpă, celestă și glockenspiel (clopoței).

Orientarea discursului muzical spre o retorică de tip neobaroc-neoclasic dovedește sensibilitatea compozitorului față de un spațiu sonor cu dimensiuni camerale, valențele concertant-simfonice survenind mai mult pe linia cultivării discreției și rafinementului timbral decât pe cea a densităților sau emancipărilor solistice, adeseori stridente. *Concertul* debordează însă prin substanța sonoră și travaliul elaborativ – elemente ale unui concept structural monolitic, fără fisuri sau concesii „moderniste” –, ceea ce îi va asigura lui Anatol Vieru, încă din acest stadiu quasi-incipient, o autentică bază de lansare a viitoarelor sale idei componistice.

## Partea a IV-a

### SINTEZE DE LIMBAJ / CONCLUZII

Periplul analitic derulat pe parcursul capitolelor anterioare se va finaliza cu o necesară **sinteză** asupra limbajului muzical.

Demersul nostru va fi concentrat pe sistematizarea și tipologizarea fundamentelor ontologice ale edificării genului, cu mențiunea că toate adnotările de subsol reprezintă, implicit, orientarea lectorului spre comentariul de substanță aferent textului analitic.

## Capitolul 1

### Sisteme intonaționale

Materia sonoră din care prinde viață *Concertul pentru orchestră* în cea de-a doua jumătate a secolului XX este **preponderent modală**. Din această

perspectivă, sfera de cuprindere a intonaționalului va fi una exhaustivă, acoperind întreaga tipologie: infrastructuri și polistructuri **diatonice**, **cromatiche** și „**acustice**”, sisteme cu **trepte mobile**, sisteme **bi-** și **polimodale**, cărora li se adaugă așa-numitele sisteme cromatice „artificiale” sau „sintetice” – în realitate **moduri simetrice** bazate pe șiruri periodice (dintre care amintim „modurile cu transpoziție limitată” teoretizate de Olivier Messiaen, dar și sistematica fundamentată de Anatol Vieru) sau pe *sectio aurea* (vezi modelul propus de W. G. Berger).

Dincolo de cultivarea **specificității**, a existat însă o preocupare constantă de **sincronizare** a tradiției muzicale autohtone cu tehnicile de scriitură dezvoltate de lumea occidentală, compozitorii români – receptivi la „noutățile” avangardei, dar mai puțin exclusiviști decât reprezentanții ei – cultivând, cu rezultate de excepție, fuziunea dintre **serial** și **modal**.

## Capitolul 2

### Sisteme temporale (Ritm – Metru – Tempo)

În genul *Concertului pentru orchestră* întâlnim o gamă foarte variată de structuri melodice-matcă, concepute spre a fi supuse unui complex travaliu elaborativ-dezvoltător. La aceasta contribuie într-o manieră decisivă temporalitatea imaginii sonore, definită categorial prin ritmurile: **divizionar**, **giusto-silabic**, **parlando-rubato** și **aksak**, ultimele trei (fără a-l exclude total pe primul!) aparținând organic muzicilor de tradiție orală.

Pe lângă operațiunile configurative „tradiționale” (sincopare, contra-timpare, secvențare, augmentare-diminuare, interpolare de pauze, ritm punctat etc.) ne-a atras atenția exacerbarea fenomenului **ostinato**, a cărui sistematizare/tipologizare relevă interacțiunea quasi-totalității determinațiilor structurale, atât pe latura integrării **parametrice** (intonație, ritm, dinamică, agogică, timbru), cât și pe cea a fuziunii **sintaxice** (combinații între monodie, omofonie, polifonie și heterofonie).

## Capitolul 3

### Sintaxe sonore

Abordarea sintaxelor sonore din perspectiva analizelor dedicate *Concertului pentru orchestră* ne va introduce în vasta problematică a structurilor temporale, ceea ce va conferi sens și finalitate procesuală sistemelor intonaționale „hors temps” amintite anterior.

Dimensiunea topologică a genului muzical abordat în prezenta lucrare se instituie la nivelul (inter)acțiunii formativ-integratoare a celor patru sintaxe fundamentale: **monodia**, **polifonia**, **omofonia** și **heterofonia**. Dincolo de „puritatea sintaxică” a unor contexte sonore mai mult sau mai puțin extinse, cronologia globală a ópus-urilor analizate indică însă prevalența **travaliului**

**combinatoric**, prioritară în acest sens fiind relația monodiei cu celelalte tipuri de sintaxă.

Întreaga problematică a fost laborios analizată cu fiecare concert în parte, dar o (re)evaluare sintetică, pe filieră sistematică, va arunca o nouă lumină asupra fenomenului în cauză.

### 3.1. Monodia (Tematismul)

Deși categoria monodicului va fi prezentă, din perspectiva abordărilor noastre, în sensul cel mai cuprinzător al conceptului melodic, ea se va asocia, într-o manieră personalizată, cu ideea de **temă** – quintesență a tuturor demersurilor concertant-simfonice investigate. În acest context, triada **monodic-melodic-tematic** va fi necondiționat asociată conceptului **modal**, al cărui aport generativ-formativ a fost detaliat în capitolul dedicat universului intonațional.

#### 3.1.1. Genealogia

Diversitatea orientărilor stilistice contemporane, afinitățile, influențele, dezideratul sincronizării, adeziunea la principiile estetice ale uneia sau alteia dintre școlile de compoziție europene (italiană, franceză, germană, rusă) – dedusă din formația diferită a compozitorilor români – impactul *modelului enescian*, într-un cuvânt, **specificul** personalității creatoare a fiecărui protagonist care a cultivat genul *concertului pentru orchestră* reprezintă tot atâtea argumente referitoare la **diversitatea surselor** ce stau la baza temelor generatoare.

Desigur, sursa prevalentă va fi muzica de tradiție orală românească, folclorul autohton, abordat atât sub formă de **citat**, cât, mai ales, în spiritul acelei **maniere** sugerate de George Enescu prin celebra sintagmă: muzică „în caracter popular românesc” („folclor imaginar”). Deschiderea autorilor este însă exemplară, vizând – paralel cu decantarea și rafinarea surselor folclorice, gregoriene sau bizantine – revigorarea și recontextualizarea datelor structural-semantică ale Barocului, Clasicismului și Romantismului muzical:

#### 3.1.2. Morfologia

Păstrând ca referință tipologiile de structurare morfologică ale tradiției muzicale clasico-romantice, triada **monodic-melodic-tematic** – polarizată de funcția generativ-formativă a **modalului** – va cunoaște o multitudine de ipostazieri, în care, evident, dimensiunea temporală (triadică, la rândul ei, prin formula: ritm-metru-tempo) va juca un rol esențial.

Prin urmare, pe fondul unei deplasări (variabile) a accentului de pe simetrie pe **asimetrie**, de pe omogenitate pe **eterogenitate**, de pe claritate pe

**ambiguitate** etc., primatul determinațiilor structural-morfologice va fi deținut în continuare de grila formativă: **figură, celulă, motiv, frază, perioadă**.

### 3.2. Omofonia

Lumea modalului tranșează într-un mod cu totul special relația dintre **univocal** și **multivocal**, respectiv relația dintre monodie și celelalte sintaxe sonore. Extensia armonicului către non-gravitațional (prin racord modal, modal-serial) a generat apariția **structurilor de straturi acordice** cu organizări geometrice (simetrice) și de sinteză, cunoscute și sub denumirea (mai mult sau mai puțin adecvată) de **poliacorduri**.

Modernitatea conceptului modal-armonic integrat sintaxei omofone deține însă multe alte caracteristici structural-semantice, tratate contextual pe parcursul analizelor noastre. În cadrul sintezelor de limbaj este oportun să subliniem importanța înlănțuirilor prin **scordatură armonică**, aplicarea **simetriei de translație** în cicluri secvențial-armonice, problematica **omofoniei mixturale** și, nu în ultimul rând, structuralitatea și „funcționalitatea” aparte a **cadențelor modal-armonice**.

### 3.3. Polifonia

Muzica secolului XX (re)proiectează sintaxa „polifonă” ca fenomen integrator al tuturor ipostazelor multivocalității: de la rudimentele polifonice întruchipate de pedală sau ison, trecând prin varietatea stratificărilor de tip *ostinato*, până la complexitatea edificiului polifonic imitativ și, mai departe, la combinațiile și chiar fuziunea diferitelor sintaxe.

Demersul nostru de cuprindere sintetică și sistematică a acestei vaste problematici – dezbătută, de altfel, pe parcursul abordării diferitelor *concerte pentru orchestră* – nu are nimic speculativ sau fortuit, referințele structurale (tipologice) pe care le-am prezentat nefiind altceva decât oglinda veridică în care se reflectă concretul sonor al partiturii.

#### 3.3.1. Polifonia eterogenă, liberă

Destul de frecvent, rațiuni semantice, retorice, „dramaturgice” plasează discursul muzical în zona de acțiune a **polifoniei eterogene, libere** (non-imitative), în care **pedala, ostinato-ul** și **mixturile** dețin cote semnificative.

După cum subliniam în secțiunea dedicată sintaxelor verticale, fenomenul **ostinato** – redimensionat polifonic – poate cunoaște ipostaze cu totul speciale, așa cum sunt, de exemplu, marile dilatări temporale (polarizate parametric, sintaxic sau timbral-orchestral) ce instituie adevărate zone autonome în economia generală a lucrării.

O altă particularitate a sintaxelor verticale și, implicit a tehnicilor de scriitură vehiculate în cadrul acestui gen muzical, sunt **mixturile** armonice și contrapunctice. Neabandonând filierele medievale-renascentistă, bachiană și clasică, fenomenul mixtural își va extinde granițele structurale, înglobând mai ales suprastructurile poliacordice, în cele mai variate combinații.

**Stratificarea planurilor tematice** reprezintă un alt model de organizare superioară a edificiului polifonic. Din punct de vedere „tehnic”, bi- și politematismul simultan se adresează atât temelor **originare** (inițiale), cât și **variantelor** acestora, ultima situație revendicând ponderea cea mai însemnată prin bogăția și diversitatea rezultatelor procesului transformațional.

### 3.3.2. Polifonia imitativă

În ansamblul genului muzical investigat, ponderea scriiturii **imitative** cade în sarcina unor compozitori vizibil marcați de tradiția polifonică a Europei occidentale, care, dincolo de opțiuni și predilecții, își etalează înaltul meșteșug dobândit încă din tinerețe la prestigioasele școli aparținând acestui areal cultural. Dintre aceștia, Sigismund Toduță (cicluri de fugi și ricercarii) și Zeno Vancea (fugă, passacaglie) – pentru a numi doar numele de excepție – înregistrează adevărate performanțe componistice în materie de polifonie imitativă.

Polifonia imitativă se va încărca de substanța organizărilor modale, seriale, modal-seriale, politonale și polimodale, devenind, practic, una dintre cele mai eficiente forme de promovare a planurilor sonore individualizate, chiar în condițiile unei semnificative densități multivocale, *concertul pentru orchestră* dovedindu-se a fi un adevărat creuzet al noilor experimente de scriitură.

### 3.4. Heterofonia

Generată de un concept temporal modelat de ritmica *parlando-rubato* a monodiei arhaice, **heterofonia** – ca sintaxă verticală organizată – va intra în atenția compozitorilor români îndeosebi în a doua jumătate a secolului XX. În acest sens, experiența enesciană – de rezonanță europeană și mondială – s-a dovedit a fi decisivă, multe dintre opțiuni îndreptându-se spre acel tip de organizare liberă, orientată de principiile „intuitive” (dar nu mai puțin eficiente) ale simultaneizării unui **model** cu **variantele** lui.

Inspirată de fenomene **empirice** ale multivocalității de tradiție orală, heterofonia **savantă** a cunoscut o dezvoltare semnificativă odată cu emanciparea gândirii neomodale, seriale și modal-seriale din a doua jumătate a secolului XX.

Geneza fenomenului heterofonic va fi marcată însă și de o altă referință, cu același grad de relevanță, anume, **sursa monodică bizantină**.

## Capitolul 4

### Timbralitate, orchestrație, concept concertant-simfonic

#### 4.1. Conexiunea timbru – arhitectură sonoră

**Timbralitatea** – (în sistematizarea noastră) cea de-a patra dimensiune ontologică a genului de *concert pentru orchestră* – se distinge ca fenomen complex, polivalent, inter-corelat celorlalte procese generativ-formative abordate până acum.

Creatorii *concertelor pentru orchestră* urmăresc în mod consecvent afirmarea clară, fermă a unor timbruri și aliaje timbrale, selecționându-le nu numai după valențele lor expresive, după **semantica** lor acreditată de îndelungata tradiție muzicală europeană, ci, îndeosebi după potențialul lor de sublinia, de a **explicita** mai bine o linie melodică, un context armonico-polifonic, o densitate ritmică și, nu în cele din urmă, un segment de formă, fie el microstructural, celular-motivic, fie de extensie frazică sau periodică.

#### 4.2. Strategii concertant-orchestrale

##### 4.2.1. Legități conceptuale

Limbajul muzical preponderent neoclasic al *concertelor pentru orchestră* investigate în cercetarea noastră preia mult din **lexicul și sintaxa sonoră** a Barocului și Clasicismului muzical, timbrul/timbralitatea, cu toate cuceririle novatoare, nefăcând excepție de la această regulă.

##### 4.2.2. Tipologii de ansamblu

*Concertul pentru orchestră* constituie un gen muzical de fuziune în care funcția timbrului și, prin extrapolare, cea a orchestrației dețin poziții strategice.

Orice abordare a conceptului timbral-orchestral va porni de la specificul structurilor de ansamblu. În principiu, ele se divid în **două categorii**, fiecare aplicând diferențiat funcționalitatea timbrală: **1. ansamblurile mici – muzica de cameră (coarde, suflători, percuție, combinații)**, unde se insistă pe *sublinierea detaliilor*, instrumentele selecționate având rolul de *a analiza prin timbru* discursul muzical; **2. ansamblurile mari – muzica simfonică**, unde se insistă pe tehnica de grup, adică suprapuneri de timbruri, acumulări, combinații inedite.

##### 4.2.3. Structuri orchestrale (Solo-Grup-Masă)

Complexitatea crescândă a limbajului muzical a solicitat un aparat orchestral pe măsură, dar când facem această afirmație nu avem în vedere atât dilatarea sau amplificarea acestuia, cât rafinarea și flexibilizarea lui.

Impactul cel mai semnificativ a venit din zona **sintaxelor verticale**, numitorul comun al emancipării acestora fiind **densitatea**. Mixtura stilistică din care se naște *concertul pentru orchestră* favorizează poate cel mai bine percepția legată de cele trei niveluri de organizare ale timbralității, pe structuri **individuale (solo)**, structuri de **grup** (ansambluri instrumentale omogene sau eterogene/mixaje) și structuri tip **masă (tutti)**.

#### 4.2.4. Ipostaze concertante

Prima caracteristică intrinsecă genului abordat se referă la semnificația **pasajelor de virtuozitate** în care sunt angrenate **solistic** o multitudine de instrumente și grupuri orchestrale. Este **punctul de fuziune** a substanțialității simfonice cu dimensiunea concertistică, demersul în sine etalând, indubitabil, adevărata dimensiune a performanței componistice.

De multe ori, virtuozitatea este condiționată de perorația deliberat-**improvizatorică**; am numit astfel cea de-a doua caracteristică esențială a concertantului simfonic. Specificitatea fenomenului în discuție este definibilă, de asemenea, în planul solisticii instrumentale grevate de bogăția și complexitatea **ornamentală** a liniei melodice, filonul monodiei arhaice având, și în acest caz, resurse quasi-nelimitate de sugestii și soluții tehnico-expressive. Corolarul celor trei ipostaze va fi **cadența instrumentală dezvoltată**, un fenomen cu identitate certă, care „glisează” în mod cât se poate de natural din lumea concertului instrumental în aceea a *concertului pentru orchestră* (vezi **cadența de grup**).

## Capitolul 5 Arhitecturi sonore

Aparenta „duplicată” din care s-a născut *concertul pentru orchestră* va fi contracarată de prezența exhaustivă a formelor muzicale, integralitatea spectrului arhitectonic fiind susținută la nivelul tuturor celor patru principii de edificare: 1. Principiul *stroficității*; 2. Principiul de *refren*; 3. Principiul *variațional*; 4. Principiul *arhetipului expozițional*.

În teză se procedează la o sistematizare tipologică de racord contextual a formelor vehiculate în *concertele pentru orchestră*, selectându-se câteva dintre situațiile care particularizează conceptul arhitectonic al genului.

Toate „licențele” și „excepțiile” semnalate se înscriu, de fapt, într-un „fîresc al evoluției” formelor muzicale, noua gramatică modală și de sinteză modal-serială impunând cu totul **alte repere temporale**. De aici, enunțurile tematice atipice, extensiile și/sau reducățiile secțiunilor „tradiționale”, alambicarea funcțiilor expoziitive (reexpoziitive), tranzitive și elaborative etc.