

Universul creației niculesciene, cadru al explorării unor noi arhitecturi formale

Lect. univ. dr. Adrian Leonard MOCIULSCHI

Universitatea Națională de Muzică din București
mociulschi.a@gmail.com

REZUMAT - Această cercetare reflectă asumarea unor dificultăți care au decurs atât din imposibilitatea cuprinderii multor aspecte legate de opera compozitorului Ștefan Niculescu, dintre care unele rămân necunoscute, cât și din insuficiența bibliografică. Studiul de față își propune să caute evidențierea atâta evoluția operei compozitorului privită diacronic, cât și a legăturile dintre parcursul muzical al lucrărilor practice și cele teoretice.

Cuvinte cheie: Ștefan Niculescu, creație, limbaj muzical

Ștefan Niculescu s-a dedicat studiului muzicii de timpuriu. De la muzica camerală la muzica simfonică, autorul va fi abordat toate genurile muzicale, inclusiv cel al muzicii de film [realizând coloana sonoră la filmul lui Ion Popescu Gopo, intitulat “Doctor Faustus XX” (1966)]. Și tot de timpuriu s-a manifestat și preocuparea sa pentru aspectele teoretice ale muzicii, către tot ce era mai nou și inedit în epocă, de la studiul matematicii la analizele partiturilor lui Enescu.

Interferențele dintre demersurile muzicologice și cele componistice s-au repercutat indirect și asupra creațiilor din perioada de “tinerețe” a compozitorului, precum Sonata pentru clarinet, Simfonia I sau Cantata I. Lucrări teoretice, precum cele intitulate “Eterofonia”, “Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu heterofonia” etc., au stat la baza conceptualizării unor paradigme pe care le întâlnim în lucrările sale următoare, precum “Heteromorfia” și

“Formanții”, care denumesc tipuri noi de arhitecturi formale, relevabile sintaxei pe care Ștefan Niculescu o cercetează cu precădere: heterofonia.

Evoluția limbajului muzical niculescian, denotă o evoluție care poate fi sistematizată în mai multe etape distincte. În cadrul unei astfel de periodizări putem vorbi despre o “perioadă de tinerețe”, în care apar Sonata pentru clarinet și pian, alături de Simfonia I, opusuri de factură postenesciană. Atunci când George Enescu ajungea la apogeul creației sale, odată cu poemul vocal simfonic “Vox Maris” (1955), Ștefan Niculescu scria primele sale partituri circumscrise acestei perioade, creații ancorate în filonul folcloric.

Ulterior compozitorul va scrie lucrări inspirate de serialismul dodecafonic, precum Trio pentru vioară, violă și violoncel (compus inițial în 1957 și revizuit ulterior, după aproape două decenii, în 1976), Invențiunile pentru clarinet și pian sau câteva părți din Simfonii pentru 15 soliști (1963). Acestea au constituit oportunități de însușire a unor tehnici componistice absolut noi la vremea aceea, plecând de la modelele teoretice ale cunoscutului reprezentant al celei de a doua Școli vieneze, Arnold Schoenberg. Lucrările sale s-au bucurat totuși de aprecieri favorabile din partea criticilor muzicali. Iată ce consemna Roman Vlad, în epocă, în ziarul *Tribuna* (1964): **“Am admirat în Simfonii pentru 15 soliști de Ștefan Niculescu un deosebit simț al proporțiilor și al construcției, frumusețea cristalină a sonorității, libertatea (s.n.) - rezultat al unei intense asimilări a diverselor stiluri contemporane”**.

Cunoașterea perfectă a scriiturii dodecafonice este reflectată de pasiunea prin care Ștefan Niculescu s-a dedicat studiului teoriilor celei de a doua Școli vieneze, reflectând adeziunea compozitorului la valori estetice aflate dincolo de Cortina de Fier. Rigoarea și logica imanentă demersului niculescian le vom regăsi și în opusurile sale de mai târziu. Lucrările din această perioadă timpurie de creație anticipă evoluția ulterioară a limbajului său muzical. Este cazul Cantatei I pentru cor de femei și orchestră (scrisă în 1959 și revizuită după cinsprezece ani, în 1974), pe versuri de Nina Cassian. Despre această partitură, Ștefan Niculescu (decorat, în epocă, cu Ordinul Meritul Cultural, de către Consiliul de Stat al Republicii Socialiste România¹), mărturisea că

¹Decretul nr. 797/1968 privind conferirea ordinului și medaliei Meritul Cultural unor membri ai colectivelor artistice din instituțiile muzicale de concert și spectacole, <https://lege5.ro/gratuit/g43tcmts/decretul-nr-797-1968-privind-conferirea-ordinului-si->

“oferă germini pe care i-am dezvoltat în lucrări scrise cu un deceniu mai târziu. Mă refer, de pildă, la elaborarea unui ethos bine conturat, care să fundamenteze și totodată să favorizeze dezvoltarea scriiturii heterofone, așa cum transpare într-o primă aproximație(s.n.)în finalul apoteotic al cantatei²”. Este confesiunea autorului din care reținem aspectul de “primă aproximație” a scriituri heterone aflate, pe atunci, într-un stadiu incipient.

Ștefan Niculescu se va abate de la stilul sever al muzicii seriale, odată cu partitura intitulată “Scene”, compusă în 1965. În această partitură, dând frâu liber imaginației sale, compozitorul folosește opt piese dintr-o piesă mai veche, intitulată “Cartea cu Apolodor”. Materialul muzical a stat și la baza operei pentru copii cu același nume (1974). Despre această lucrare compozitorul afirmă că **“timbrul muzical e gândit separat de restul parametrilor sunetului, de înălțime, de durată, de intensitate. Or mie, mi se părea că așa cum putem imagina un interval între sunete din punctul de vedere al înălțimii, tot așa cum putem să gândim culoarea, sub forma unor eventuale intervale mai mult sau mai puțin definite, dar totuși intervale, cu care să construim muzica folosind intervale intonaționale, intervale temporale, intervalele de intensitate.”**³. Aceasta este o altă confesiune a compozitorului, despre o lucrare în care s-au folosit intervale de tot felul, “dar totuși intervale”, într-o aborbare ce pare de inspirație sinestezică.

O altă etapă în devenirea limbajului componistic niculescian - postserială - este cea relevabilă “saturației cromatice”. Aceasta perioadă este inaugurată odată cu lucrări precum “Heteromorfie” (1967), “Formanți” (1968) și “*Aphorismes d'Heraclite* pentru cor a cappella” (1969). În această perioadă Ștefan Niculescu se interesează de explorarea unui alt tip de aleatorism, punând bazele unor noi arhitecturi formale: **forma mobilă**. Cum *forma de fugă* și *forma de sonată*, în muzică, sunt modalități clasice de organizare a structurii temporale, tot așa *heteromorfia* și *formanții* constituie forme relevabile noii sintaxe heterofone prin intermediul căreia Ștefan Niculescu experimentează un alt tip de discurs muzical rezultat în urma cercetărilor sale

medaliei-meritul-cultural-unor-membri-ai-colectivelor-artistice-din-institutiile-muzicale-de-concerte-si-spectacole, accesat 08-08-2021

²MANOLACHE L., *Șase portrete de compozitori români*, Ed. Muzicală, 2002, p.172.

³*ibidem*

științifice. În acest nou tip de formă muzicală, substratul aleatoric se manifestă printr-o mulțime de variante de execuție a partiturii, lăsate la libera alegerea interpreților, astfel încă repetarea experimentului în sala de concert să poată surprinde publicul cu prilejul fiecăreia execuții (chiar dacă respectivele combinații, de care interpreții pot uza, sunt finite).

O consemnare în revista *Muzica* (1971), semnată de C.D. Georgescu, surprinde esența partiturilor scrise până la acea vreme: **“Muzica lui Ștefan Niculescu, cunoscută până în 1970, ne dezvăluie un temperament artistic de tip raționalist, lucid; de asemenea, o logică perfectă, o tendință spre unitate, către un echilibru de factură clasică ce refuză dezordinea, incontrollabilul; imaginație luxuriantă, rafinament neobișnuit al culorii, senzația de forță pe care o degajă construcțiile sale din impresia de ansamblu și nu din densități de limbaj; acesta este preponderent contemplativ, liniștit, păstrându-se permanent în granițele frumosului efectiv; grotescul sau crisparea, coincidența sau exagerarea de orice natură fiindu-i cu totul străine, densitatea maximă a muzicii sale se opune artificiilor, găsirilor izolate, efectelor căutate, arbitrariului”⁴**. Astfel, înțelegem că demersurile lui Ștefan Niculescu cunoscute până în 1970 au fost realizate în deplină cunoaștere de cauză, cu deplin discernământ, “lucid”, cum ne spune Corneliu Dan Georgescu.

Următoarea perioadă de creație a lui Ștefan Niculescu va marca o schimbare stilistică a limbajului său muzical, ce va fi circumscris diatonismului. Scriitura modală o va înlocui pe cea excesiv cromatizată anterior, iar sistemele intonaționale vor fi desprinse dintr-o viziune spectrală asupra materiei sonore, ajungând până la microintervale. Este vorba despre “diatonismul microintervalic” despre care s-a vorbit în lucrări precum “Ison II” (1976), “Echos I” (1977) și “Simfonia a II-a Opus Dacicum” (1978). Lucrarea “Ison II” preia ideea de sunet prelung, folosit în scopul acompanierii unei melodii vocale, din muzica bizantină, pe care o integrează în diferite ipostaze de organizare a discursului muzical.

Perioada de apogeu a creației lui Ștefan Niculescu efectuează o sinteză a experiențelor sale, statornicind osimbioză între limbajului muzical cromatic și

⁴GEORGESCU D.-C., în *Rev. Muzica* 4, aprilie 1971.

cel diatonic. Lucrările acestei perioade, din punct de vedere al teoriilor muzicale care stau la baza lor, sunt alcătuite din moduri nonoctaviante care creează un impact diferit față de cel al armoniei muzicale clasice. În acest sens, ultimele sale simfonii, respectiv Simfonia a IV-a, “Deisis” (1995), simfonie care a cunoscut două versiuni, una pentru 21 de soliști, cealaltă pentru orchestră mare și respectiv Simfonia a V-a “Litanii la plinirea vremii” (1997) revoluționează termenul de simfonie, care, în sens figurat, privește alcătuirea unui ansamblu de elemente care concură la producerea unui anumite stări. Aceste lucrări urmează experienței acumulate anterior și preced închiderea listei opusurilor simfonice niculesciene odată cu lucrarea vocal-simfonică intitulată “Pomenire: Un recviem românesc” (2006). Recviemul are la bază melodii din sfera ritualurilor folclorice care, asemeni “Scării lui Iacob” din Vechiul Testament, pot deschide o cale tainică de comunicare către o “lume de dincolo”.

“Discursurile consistente, întemeiate pe gestul religios, beneficiază de vasta experiență a autorului, găsind echilibrul dintr-un meșteșug componistic îndelung șlefuit, o inteligență muzicală de anvergură și o trăire artistică de autentică expresie”⁵ consemnează autoarea cărții “Șase portrete de compozitori români”, înțelegând că prin mesajul spiritual, operele lui Ștefan Niculescu sunt o formă de *catharsis*, “de purificare” cu ajutorul artei sunetelor.

Desprinsă din parcurgerea evoluției limbajului componistic niculescian se întrevide figura unui autor al unor lucrări de mare valoare. Ștefan Niculescu lasă în urma sa un patrimoniu constituit din opere bazate nu doar pe talent, ci și pe cercetarea științifică.

Bibliografie

- COSMA Viorel, *Muzicieni din România. Lexicon bibliografic*, vol. VII (N-O-P), Editura Muzicală, București, 2004.
- MANOLACHE Laura, *Șase portrete de compozitori români*, Ed. Muzicală, București, 2002.
- MOCIULSCHI Adrian-Leonard, *Ștefan Niculescu: Poetică, matematică și armonie muzicală*, Curtea Veche, București 2010.
- NICULESCU Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Ed. Muzicală, București, 1980.

⁵Manolache Laura, *op.cit.*, 172.

SAVA Iosif, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Ed. Muzicală, București, 1991.

SANDU-DEDIU Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, București, Ed. Muzicală, 2002.

VOINESCU Sever, *Arta fugii de Bach-Bergel*, în *Dilema veche*, nr. 422, 15-21 martie 2012.

***Revista Muzica Nr. 4, București, Aprilie 1971.