

COORDONATE ALE TEMPORALITĂȚII ȘI ALE SPAȚIALITĂȚII ÎN CVARTETUL AL II-LEA DE VIOREL MUNTEANU¹

Prin această intervenție îmi propun să atrag atenția asupra unei lucrări reprezentative pentru creația compozitorului Viorel Munteanu și pentru componistica ieșeană a ultimului deceniu – lucrare interpretată în primă audiție, încă din anul 1988 de către cvartetul VOCES, editată pe disc, dar încă necunoscută, la fel ca cele mai multe dintre creațiile contemporane. Alegerea se justifică atât prin valoarea în sine a lucrării – muzică de o adâncă expresivitate și de o organicitate formală exemplară – cât și prin legătura pe care o are cu stilul enescian. Raportarea la spațiu și timp o facem din necesitatea grupării componentelor de limbaj pe canale ale percepției muzicale, punct de vedere mult dezbătut în estetica contemporană de profil, metodă de o reală funcționalitate în analiza muzicii zilelor noastre.

Cvartetul al II-lea însumează și împlinește totodată întreaga experiență componistică anterioară, lucrări bine individualizate în planul limbajului și cu un etos particular, cum sunt **Glasurele Putnei** – poem pentru cor și orchestră, **Concertino** pentru trio de suflători și **Invocații** pentru clarinet solo, regăsindu-se în concepția cvartetului.

Partea I *Quasi moderato* are statut de *prolegomene* ale întregului ciclu fiind o reprezentare succintă, sintetică a ideaticii muzicale în ambianța modală caracteristică și totodată o primă punere în pagină a tehnicilor de plurivocalitate – omofonie, polifonie liberă și imitativă, eterofonie – pe baza căror autorul va structura discursul muzical până la ultima notă. Expresia introvertită, enunțiativă, desfășurarea în timp mozaicată, aparent liberă sunt atribuite ce conferă părții întâi și rolul de *introduce* la forma de sonată din mișcarea următoare.

În *Allegretto quasi animato* autorul preia din cultura tradițională europeană nu doar tiparul sonatei bitematice ci și maniera generală a discursului: ideile sunt bine diferențiate – predominant fiind caracterul grav, auster, serios al temei principale – mișcarea este vie, cu o pulsație clară, relativ omogenă; scriitura complexă, savant polifonizată, se sprijină pe omofonie permițând propagarea suflului energetic de la un segment la altul; scriitura instrumentală este sobră, împiedicând evadarea în culoare.

Partea a III-a *Adagio rubato*, concepută în maniera unui lied variațional are o factură confesivă, lirică și o scriitură de o sugestivitate directă. Traseul melodic evocă **Sonata a III-a în caracter popular românesc** de Geoge Enescu (în special partea a II-a), deși nu se apelează la citat. Caracteristica pasională a intonației modale cu secundă mărită, ambiguitatea succesiunii *ton-semiton*, fermecătoarea imprecizie a liniei, cu frecvente apogiaturi, curajul canalizării expresiei artistice în melodie, prin culminația ei în octave paralele sunt câteva din lecțiile pe care Viorel Munteanu a știut să le asimileze de la ilustrul său înaintaș. Desigur, o lucrare de forță și originalitatea sonatei enesciene s-a imprimat în conștiința muzicală românească, intonațiile, ritmurile, manierele instrumentale folosite au intrat în vocabularul general al creației noastre (chiar dacă **Sonata a III-a** a

¹ Comunicare susținută la Simpozionul de muzicologie – *Muzica românească în perspectivă enesciană*, organizat de Universitatea de Arte „George Enescu” Iași în mai 1995, publicată în revista *Artes*, nr.2-3/1999.

marcat mai puțin componistica de avangardă decât **Simfonia de cameră**). Folosind câteva din procedeele enesciene Viorel Munteanu compune o lucrare originală: scriitura instrumentală mai simplă, acompaniamentul în isoane nu permit trimeri spre zona muzicii lăutărești, ci mai degrabă spre cromatismul modal bizantin, partea mediană – o suprafață eterofonă complexă, sugerând o lume ireală, o ieșire din timp cu efecte autocontemplative – este de expresie contemporană, este o muzică a zilelor noastre.

Finalul cvartetului, *Allegro assai*, în forma unui rondeau bitematic este o explozie de ritmuri și culori, de muzici contrastante, în derularea rapidă, de maniere instrumentale și scriituri diferite – caracteristici ce însumează datele unei expresii extrovertite cuceritoare. Descrierea succintă a lucrării nu și-a propus decât atingerea unui nivel minim de informație, necesar abordării relațiilor dintre temporalitatea și spațializarea produsului.

Una dintre temele recent dezbătute în estetica muzicală este temporalitatea artei sonore. Deși ideea a frământat multe minți în acest secol, teoretizarea realizată de Adrian Iorgulescu este de primă importanță. Concepția domniei sale beneficiază de toate cuceririle metodelor moderne de cercetare în estetică, de la fenomenologie la semiotică, redefinind practic limbajul muzical. Astfel, unitatea de limbaj, cu semnificație într-un traseu sonor este considerat segmentul de formă - segmentul ce asociază pe orizontală și pe verticală elemente melodice, ritmice, armonice, polifonice, dinamice, timbrale – fiecare contribuind la creionarea profilului. Această viziune globală asupra parametrilor muzicali se acordă fin cu natura percepției sonore. De aceea, analiza muzicală prin prisma temporalității permite gruparea caracteristicilor în funcție de simțul perceptiv, în componente ale sonorității – receptate prin finețea auzului – și componente ale formei – înțelese, în special, prin intermediul memoriei și al dinamicii afectiv- temperamentale.

Pentru a putea descrie coordonatele spațiale ale cvartetului este necesară cunoașterea sistemului intonațional ce creează sonoritatea. Compoziția are la bază un mod unic, construit simetric din două tronsoane, orientate în oglindă, reprezentând transpoziții diferite ale modului *ton-semiton*.



Modul oferă largi posibilități de decupare intonațională, îndreptată fie spre modalismul diatonic românesc (ca în colindul din partea a IV-a), fie spre modurile cromatice de proveniență bizantină sau lăutărească (dominante în partea III-a), sau spre o configurație abstractă, fără sugestii arhaice (bazată pe intervale de cvartă mărită, cvintă micșorată, octavă micșorată, secunde mari și mici), ca în partea a II-a și parțial a IV-a. Structura simetrică a modului de referință are și alte posibilități: permite sonorității să debuteze în centru, în punctul de simetrie și să se răsfrângă spre margini – favorizând creșterea naturală a registrelor sonore, din mediu spre acut și spre grav – determinând o scriitură plurivocală cu un pregnant caracter geometric, spațial. De asemenea, construcția modului, din două transpoziții ale *ton-semitonului*, deja

tradițional, cuprinde prin extensie totalul cromatic, permițând o largă dezvoltare a intonației inițiale.

Având la bază un strat sonor comun, structurile plurivocale sunt diferențiate la nivelul sintaxelor folosite: omofonia, polifonia liberă și imitativă, melodia acompaniată și eterofonia sunt integrate într-o tehnică de punere în pagină de mare elasticitate, realizând o mereu variată ocupare a spațiului sonor.

Omofonia – prezentă ca scriitură dominantă în partea I – are o sonoritate aspră (cvinte micșorate, octave micșorate, secunde – suprapuse), nefuncțională, având menirea de a estompa, de a *tăia* concretetea expresiei melodice.

Polifonia este adoptată în secțiunile de dinamism discursiv, fiind desenată cu deosebită măiestrie. Astfel ca, dincolo de îmbinarea și conducerea frumoasă a planurilor orizontale, din decupajul complementarității ritmice și al dialogului, să se desprindă o linie de forță, care să ducă mai departe, temporalizând structura. Polifonia este concepută ca o sintaxă de mare suplețe, cu diferențieri fine, atât în dozarea densităților, cât și în spațializarea liniilor. Aceasta se sprijină în omofonie în momentele de articulație, se deschide spre polifonie imitativă în segmentele dezvoltătoare sau spre eterofonie cu diferite grade de complexitate.

Monodia acompaniată este folosită în momentele de maximă elocvență a expresiei – cum este partea a III-a. Acompaniamentul în *isoane* variate, deși construit pe linia complementarității modale, nu estompează prin disonanță lirismul melodiei, ci îl pune în valoare. Acest fenomen se obține prin modelarea intonațională și ritmică a isoanelor, care evoluează de la uniformitatea tremolului și a desenelor ritmice cu rol complementar, la formule intonaționale bine individualizate, care prin profilul lor cadențial marchează finaluri de frază, prelungind cu ecouri repetate atmosfera modală specială. Astfel, melodia acompaniată se îmbină sau alternează în mod firesc cu eterofonia. Acest tip de scriitură este prezent în lucrarea lui Viorel Munteanu, fie în maniera sa folclorică – prin multiplicarea melodiei și suprapunerea traseelor decalate -, fie în texturi complexe, mult experimentate în componistica românească.

Secțiunea mediană a părții a III-a este o întrupare a expresiei în eterofonie. Cele patru instrumente intonează simultan sau succesiv frânturi de melodie, identice și variate, în maniere rubato, *non equali*, în nuanțe mici; atmosfera este misterioasă, oarecum confuză dând impresia unei improvizații în grup. Sonoritatea pare o *albie modală* în care s-au adunat toate formulele semnificative și care se aud din depărtare, din afara spațiului. Autorul devine un personaj obiectiv, neimplicat, descriind o lume familiară din amintire, cu oarecare nostalgie.

Deși component al sonorității, timbrul este gândit în spiritul unei funcționalități temporal-formale, autorul folosind cu deosebită parcimonie efectele speciale, canalizând evoluția lor spre deschiderea coloristică a finalului.

Fără a i se acorda o valoare conceptuală în spiritul acustic contemporan, temporalitatea opusului prinde viață în cadrul formelor clasice, discursive – forme de o amploare medie, perfect arcuite și echilibrate. Melodia cu structura sa motivică crește din aproape în aproape, prin reluări, secvențări, lărgiri, inversări, permutări, transformări cromatice – procedee vechi și noi – care fundamentează motivul, ca principal reper al formei. Frazele se succed după o logică discursivă perfectă,

evoluând spre un punct culminant, care după ce-și epuizează energia, duce către o articulație concluzivă stabilă.

Structura temporală a formei permite priviri spre trecut sau anticipări ale traseului viitor, autorul prilejuind aceste scăpări ale gândului prin momente de rememorare sau prin altele premergătoare, creând cursivitatea și legătura firească între segmente. Momentele de ruptură, extrem de rare, marchează dimensionări ale sintaxei muzicale. Deși autorul își calculează proporțiile formei după modelul asimetric al secțiunii de aur, atât la nivelul fiecărei mișcări, cât și la nivelul temporalității opusului – dezvăluind o viziune modernă, rațională asupra componisticii -, desfășurarea pas cu pas a traseului sonor se realizează în maniera discursului clasic, în care intuiția artistică, propulsia și interdeterminarea creată la nivelul segmentelor joacă un rol cel puțin la fel de mare.

Raporturile ce se stabilesc între sonoritatea contemporană și formele construite *in facto* pe tipare tradiționale conferă cvartetului atribute neoclasice. Nefiind înnoitoare din punct de vedere al limbajului, lucrarea are meritul exprimării într-o formă bine articulată, măiestrit condusă, a unui conținut afectiv și ideatic unic, perfect comunicabil în configurația sa. **Cvartetul al II-lea** de Viorel Munteanu face parte din categoria lucrărilor, în care, după clasificarea esteticianului Ernest Ansermet, *forma își caută expresia*. De data aceasta o găsește.

Laura VASILIU

ÎNSEMNĂRI¹

În literatura cvartetului de coarde sunt poate mai evidente decât în alte genuri muzicale cultivate de compozitorii moderni cele două tipuri de atitudini adoptate de acești creatori față de datele tradiției: pe de o parte, radicalitate a inovației, spirit experimental, evitare expresă a referințelor la „trecutul” acestui gen; pe de altă parte, înnoire „din interior” a genului prin recurgerea în acest scop la mijloace moderne de limbaj (uneori chiar la tehnici de avangardă). Voi da, cred, o imagine mai clară a acestor atitudini exemplificând-o pe prima prin autori precum Webern, Nono, în parte Ligeti (prin cel de al doilea cvartet al său), fără a mai vorbi de singuraticul Giacinto Scelsi, iar pe cea de a doua prin Berg, Enescu, Bartók, Șostacovici.

La acest al doilea „pol” al creativității muzicale moderne se situează fără îndoială compozitorul Viorel Munteanu cu al său *Cvartet de coarde nr. 2*.

Am făcut experiența ascultării una după alta a două lucrări destinate de Viorel Munteanu unor ansambluri de coarde, și anume poemul *Glasurele Putnei* pentru orchestră de coarde și cor bărbătesc și *Cvartetul nr. 2*. Evidentele deosebiri de univers sonor și sensibil dintre cele două compoziții nu ascund totuși o trăsătură comună: măiestria cu care autorul pune în valoare resursele aparatului instrumental folosit – fie că e vorba de cele cinci partide ale orchestrei sau de cele patru „voci” ale cvartetului de coarde – într-un discurs muzical ce se menține permanent în limitele firescului, contrar oricăror extravagante și gratuități, slujind în chipul cel mai direct cu putință – aproape ca la clasici, aș spune – intenția expresivă.

Cvartetul e alcătuit din patru părți. Înlănțuirea fără pauză a primelor două se face spre a încheia într-o unică desfășurare o „lume” destul de frământată, definită prin alternanța de stări și de configurații muzicale puternic contrastante. Cu toate că trecerile bruște de la dinamism la contemplație, de la ritmicitate la melopeic, de la desenul muzical pregnant la suprafețe sonore difuze ne vor întâmpina și în ultima parte a Cvartetului – constituind, s-ar părea, o caracteristică de viziune a compozitorului, cel puțin în prezenta lucrare – trebuie spus că măsura lor este maximă în acest *continuum* muzical al primelor două părți.

„Capacitatea incantatorie” – cum a denumit-o G. Firca – a artei lui Viorel Munteanu, aceeași pe care o degajă din plin partitura *Glasurelor Putnei*, se face simțită și în partea a III-a, *Adagio rubato*, a Cvartetului său. Este o pagină de „doinire” în cel mai pur spirit enescian. Aluziile la rostirile de acest tip din *Sonata a III-a pentru pian și vioară* de Enescu nu au nevoie, spre a fi percepute, de nici o explicitare – prin titlu sau dedicație – din partea autorului; sunt momente în care, fără a recurge la citat, acesta re-crează cu naturalețea unui adevărat *alter ego* al marelui compozitor idiomul melodic, țesăturile eterofonice, indefinitul ritmic specific și inconfundabil enesciene. Timbral, se impune aici – nu întâmplător – vioara, altfel spus zona înaltă și cea dinspre mediu înspre înalt a sonorităților cvartetului, spre

¹ Extras din prefața la Concertul Cvartetului „Voces” cu *Lucrări dedicate lui George Enescu*, Centrul de Cultură „Rosetti – Tescanu – George Enescu” (Tescani, Bacău, 29 octombrie 2005)

deosebire de primele două părți, a căror culoare timbrală e dată preponderent de instrumentele mediu și grav (violă, violoncel) ale ansamblului.

Un vijelios și relativ concis *Allegro assai* încheie Cvartetul. Mișcarea debutează cu și este dominată de o polifonie de tip fugat, al cărei curs este întrerupt la răstimpuri prin inserții ale unor episoade cu caracter liric-confesiv, aducătoare și de ecouri din *Adagio*-ul precedent. Sub aspect estetic, lucrarea se sfârșește, deci, așa cum începuse, sub auspiciile surprizei, ale imprevizibilului, ale unui mereu reîmprospătat climat emoțional.

Clemansa Liliana FIRCA

COORDINATE OF SPACE AND TIME
IN *QUARTET N° 2* BY VIOREL MUNTEANU¹

It is my intention to draw attention on a piece of music which is representative for the output of the composer Viorel Munteanu and, at the same time, for the composing activity in Iasi in the last decade. This piece of music was performed for the first time by “Voces” Quartet in 1988, it was recorded on CD, but it remained unknown, like many other contemporary creations. My choice is justified by the intrinsic value of the work – the music has great expressiveness and an exquisite formal structure – as well as by its connection with Enescu’s style. Our reference to time and space is required by the necessity to group language components onto the channel of musical perception, a point of view much debated in the contemporary aesthetics, but which represents a very useful method for the analysis of the music of our days.

Quartet n° 2 is the result of the previous experience of the composer as it is illustrated in well-individualized works with a special ethos like *Glasurele Putnei* (*The Voices of Putna*) – a poem for choir and orchestra, *Concertino* for wind trio, and **Invocații** (Invocations) for solo clarinet.

Part I, *Quasi moderato*, has the status of a prolegomenon for the entire cycle, being a brief and synthetic presentation of the musical ideas in a characteristic modal atmosphere and, at the same time, the framework where the techniques of plurivocality are expressed – homophony, free and imitative polyphony, heterophony; the composer will organize his musical discourse on this basis. The introverted, narrative expression, as well as the apparently free, variegated development, are attributes which make Part I a sort of *introduction* to the sonata of the next movement.

In *Allegretto quasi animato* the author has taken over from the traditional European culture not only the pattern of bithematic sonata, but also the general discourse manner: the ideas are well delineated – the sober, serious, austere character of the main theme is predominant – the movement is lively, with a clear, relatively homogeneous pulsation; the complex text, scholarly polyphonic, is based on homophony allowing the transmission of the energetic fluid from one segment to the other; the instrumental score is sober, hindering an escape into colour.

Part III, *Adagio rubato*, conceived as a variational lied, has a confessional, lyrical nature and is straightforwardly suggestive. The melodic route reminds us of *Sonata a III-a în caracter popular românesc* (*Sonata n° 3 'In The Spirit of Romanian Folk Music'*) by George Enescu (especially the second part), although there is no reference to the quotation. The passionate characteristic of the modal intonation in augmented second, the ambiguity of the sequence tone-semitone, the charming imprecision of

¹ Comunicare susținută la Simpozionul de muzicologie – *Muzica românească în perspectivă enesciană*, organizat de Universitatea de Arte „George Enescu” Iași în mai 1995, publicată în revista *Artes*, nr.2-3/1999.

the line with numerous appoggiaturas, the courage to include artistic expression into melody, which reaches its climax in parallel octaves – these are but a few lessons that Viorel Munteanu has learnt from his illustrious predecessor. It is evident that Enescu's sonata with its force and originality has left its print on the Romanian musical consciousness. Its intonations, its rhythms, the instrumental devices have remained in the general vocabulary of our creation (even though *Sonata n° 3* was less influential on the avant-garde compositional activity than the *Chamber Symphony*). Making use of some of Enescu's techniques, Viorel Munteanu has written an original piece of music: a simpler score, the accompaniment does not allow the influence of Romani music, resembling more the Byzantine modal chromaticism; the middle section – a complex heterophonic fragment, suggesting an unreal world, going out of time with self-contemplative effects – is representative for the music of the present days.

The last part of the quartet, *Allegro assai*, a bithematic rondo, is an explosion of rhythms and colours, of contrasting musics which evolve rapidly, with various instrumental devices and writings – characteristics which define a charming extrovert expression. The brief description of this work has only aimed at offering a minimum of information, necessary to the understanding of the way in which time and space have been approached.

One of the themes recently debated in the domain of musical aesthetics is the temporality of the sonorous art. Although this idea has been discussed by many specialists, the theoretical presentation made by Adrian Iorgulescu is the most important one. His conception is the result of the modern research methods in aesthetics, from phenomenology to semiotics, redefining the musical language. Thus, the unity of language is considered to be the segment of form – the segment which unites horizontally and vertically elements of melody, rhythm, harmony, polyphony, dynamics, timbre – each of them contributing to the outline of the profile. This global vision upon the musical parameters is in agreement with the nature of the sonorous perception. That is why the musical analysis from the point of view of temporality gives the possibility to group the characteristics into components of sonority according to a perceptive sense, and into components of form – understood, mainly, by means of memory and the affective temperamental dynamics.

To be able to describe the spatial coordinates of the *Quartet* it is necessary to become familiar with the intonational system, which creates the sonority. The composition is based on a unique structure, symmetrically organized into two sections in mirror position, representing different transpositions of the *tone-semitone* mode.

This mode offers great possibilities of intonation expression, going either towards the Romanian diatonic mode (like in the carol in Part IV), or towards the chromatic modes of Byzantine origin or Romani music (prevailing in Part III), or even towards an abstract configuration, without archaic suggestions (based on

intervals of augmented fourth, diminished fifth, diminished octave, augmented and diminished seconds) like in Part II and partially in Part IV. The symmetric structure of the reference mode offers some other possibilities: it allows the sonority to begin in the centre, in the symmetry point, and then to go towards the margins – favouring a natural increase of the sonorous registers, from medium to acute and to grave – establishing a plurivocalic text with an evident geometric and spatial character. At the same time, the already traditional construct of this mode, made up of two transpositions of the *tone-semitone*, includes the total chromatic by extension, allowing an ample development of the initial intonation.

Based on a common sonorous stratum, the plurivocalic structures are differentiated on the level of the syntaxes employed: homophony, free and imitative polyphony, accompanied melody and heterophony are all integrated in a technique of an expression of great plasticity, achieving all the time a variegated coverage of the sonorous space.

Homophony – predominantly present in part I – has a rough sonority (diminished fifths, diminished octaves, seconds – overlapping), and it is non functional, aiming at blurring, even *slashing* the concrete character of the melodic expression.

Polyphony is present in the sections of discursive dynamism, being skilfully outlined. In this way, beyond the beautiful combination of the horizontal levels, out of the rhythmical aspects and of the dialogue, a force line springs away which moves on, temporalising the structure. Polyphony is conceived as an extremely supple syntax, with subtle characteristics regarding the balance of densities and the spatial guiding lines. It leans towards homophony in its moments of articulation and opens up towards imitative polyphony in the development segments, or towards heterophony with different degrees of complexity.

Accompanied monody is used in the most expressive moments – as, for instance, in Part III. Although the varied accompaniments are built up on the line of modal complementariness, they do not blur out by dissonance the lyrical aspect of the melody, on the contrary, they enhance it. This phenomenon can be achieved by the intonational and rhythmical modelling of the accompaniments, which develops from the uniformity of tremolo and the complementary rhythmical lines to modal intonation formulae, well individualized, which mark phrase endings, extending, by means of repeated echoes, the special modal atmosphere. In this way, the accompanied melody fuses or alternates naturally with heterophony. This type of composition is present in Viorel Munteanu's work, either in its folkloric manner – by multiplying the melody and overlapping the asynchronous routes –, or in complex passages, much experimented with in the Romanian compositional output.

The middle segment of Part III is the embodiment of expression in heterophony. The four instruments perform simultaneously or successively identical or different fragments of melody, in rubato, *non equali*, in soft nuances; the atmosphere is mysterious, somewhat confused, creating the impression of a group

improvisation. Sonority looks like a *modal riverbed* where all significant formulae are gathered and heard from a distance, from out of space. The author becomes an objective, uninvolved character, depicting a familiar world out of his memories, somewhat nostalgically.

Although timbre is a component of sonority, it is conceived in the spirit of a temporal and formal functionality, the composer using special effects parsimoniously, leading their progress towards the colorful opening of the finale.

Without having a conceptual value in the spirit of the contemporary acoustics, the temporality of this opus becomes alive in classical, discursive forms – forms of a medium amplitude, perfectly balanced. The melody with its motivic structure develops step by step by means of repetitions, segmenting, augmentations, reversals, permutations, chromatic transformations – new and old devices – which create the basis for the motif as the main landmark of form. Phrases evolve according to a perfect logic towards a climax, which, after having consumed its energy, goes into a stable conclusive articulation.

The temporal structure of form gives insights into the past and towards the future, the composer allowing for these digressions in thought by means of reminiscing and anticipating, thus creating continuity and a natural connection between fragments. The moments of disruption, very rare, provide special dimensions to the musical syntax. Although the composer calculates the proportions of form according to the asymmetric model of the golden section, both on the level of each movement and on the level of temporality of the opus – exhibiting a modern and rational vision regarding composition –, the gradual development of the sonorous route is achieved according to the classical discourse, where artistic intuition, the impact and interdetermination of the level of segments play an equal role.

The connections between contemporary sonority and the forms created *in facto* on traditional patterns endow the *Quartet* with neoclassical features. Although the language is not innovatory, the work nevertheless has the merit of expressing a unique content of emotions and ideas in a well-articulated, artfully constructed form. *Quartet n^o 2* by Viorel Munteanu belongs to that category where, according to aesthetician Ernest Ansermet, *form looks for its expression*. This time it has found it.

Laura VASILIU

English version by **Călina GOGĂLNICEANU**

CONSIGNMENTS¹

In the literature dealing with string quartets, two attitudes of creators towards tradition are more evident than in other contemporary musical genre: on the one hand, a radical conception on innovation, experimental spirit, avoiding making any reference to the „past” of this genre; on the other hand, there is an attitude of renewal from the „inside” by using modern language expressions (sometimes, even avant garde techniques). A better image of these attitudes can be created by exemplifying the first attitude, as it appears with authors like Webern, Nono, to some extent with Ligeti (with reference to his second quartet), not to mention the solitary Giacinto Scelsi; the second attitude is present with Berg, Enescu, Bartok, Sostacovici.

At this second pole of modern musical creation, we can undoubtedly place the composer Viorel Munteanu with his string Quartet NO. 2.

I had the opportunity to listen to two works for string ensembles by Viorel Munteanu that is *Voices of Putna* for string orchestra and men choir and Quartet NO 2. Although there are differences between these two compositions, they have a common feature: the author’s talent in using the instruments – be it about the five partide of the orchestra or about the five “voices” of the string quartet – in a musical discourse which remains all the time natural, with no useless exaggerations, for the purpose of serving – almost as in the case of the classics – the expressive intention.

The quartet is made up of four parts. The first two roll on without pause to disclose a „world” that is rather turbulent, defined by alternating musical configurations strongly contrasting. Although the abrupt transition from dynamism to contemplation, from rhythmicity to melodious shapes, from strong musical outline to diffuse sonorous surfaces will be present in the last part of the Quartet – representing, as it seems, a characteristic vision for the author, at least in the present work – we must say that they are at their best in this musical continuum of the first two parts.

„The incantatory capacity” – as G. Firca named it – of Viorel Munteanu’s art, similar to that in *Voices of Putna* is to be found in part III, *Adagio rubato* of his Quartet. It is a page of “doina” music (melancholy Romanian folk song) as it is to be found in Enescu’s works. This message in Sonata III for piano and violin by Enescu does not need any explanation to be understood; there are moments when the author recreates with the naturalness of an alter ego the melodic idiom of the great composer, the heterophonic texture, Enescu's unique rhythm. From the point of view of timbre, the violin is predominant, that is the high area and the medium one towards the high sonority proper to a quartet, unlike in the first two parts, where the timbre color is expressed mainly by deep and medium instruments (viola, cello).

A powerful relatively concise Allegro assai is the final part of the quartet. The movement begins and, in fact, it is dominated by a polyphony of fugato type, which is interrupted from time to time by episodes with a lyrical and confessing tone,

¹ Except from the preface of the „Voces” Quartet’s Concert with *Works dedicated to George Enescu*, The Cultural Center „Rosetti – Tescanu – George Enescu” (Tescani, Bacău, 29 October 2005)

bringing in echoes from the previous *Adagio*. From an aesthetic point of view, the work ends as it begins, in an atmosphere of surprise and emotion.

Clemansa Liliana FIRCA
English version by **Călina GOGĂLNICEANU**