ISSN 0580 3713

Revistă acreditată de Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice

CUPRINS

PAGINA

Preambul **3**

STUDII

Mihu Iliescu
Xenakis' conception of creativity and the notion of emergence **5**

Oleg Garaz
Al treilea modernism avangardist (I)
De la serialismul integral înspre masă sonoră **20**

INTERVIURI

Andra Apostu
Un dialog cu Lavinia Coman **48**

SINTEZE

Despina Petecel Theodoru
Muzica românească dincolo de granițe **58**

RECENZII

Carmen Stoianov
Spinii din buchetul memoriilor "unui pasionat al muzicii naţionale"
sau *Despre Magistru şi Parabola Semănătorului* sau… o recenzie altfel… **84**

Cristina Șuteu
Compozitori Clujeni. Generația '76-'80 **96**

ISSN 0580 3713

Magazine accredited by the National Council for Scientific Research

TABLE OF CONTENTS

PAGE

Preamble **3**

STUDIES

Mihu Iliescu
Xenakis' conception of creativity and the notion of emergence **5**

Oleg Garaz
The third avant-garde modernism (I)
From integral serialism to sound mass **20**

INTERVIEWS

Andra Apostu
A dialogue with Lavinia Coman **48**

SYNTHESES

Despina Petecel Theodoru
Romanian music beyond borders **58**

REVIEWS

Carmen Stoianov
The thorns in the bouquet of memories "of a national music enthusiast"
or *On the Magister and the Parable of the Sower* or... a different review... **84**

Cristina Șuteu
Composers from Cluj-Napoca. Generation '76-'80 **96**

PREAMBUL

Cel de-al doilea număr al revistei *Muzica* din acest an se preocupă în proporție majoritară de muzica contemporană și cu precădere, de cea românească, iar perspectivele sunt diverse și invită cititorul să exploreze o gamă largă de noțiuni atractiv enunțate și bine documentate.

Primul studiu este dedicat lui Xenakis și concepției sale asupra creativității și noțiunii de *emergență*, indicând apariția unor noi fenomene, structuri sau realități, care poate fi *slabă* (cu cauze parțial explicabile) sau *tare / puternică* (cu cauze total inexplicabile) și poate fi determinată sau provocată prin diverse procedee, explicate aici de autorul studiului, Mihu Iliescu.

În continuare, Oleg Garaz propune o incursiune în perioada 1946-1968, pe care o identifică drept „al treilea modernism muzical". Acest prim „episod" al studiului face referire la serialismul integral și parcursul către masă sonoră, luând în discuție „aglomerația conceptuală" a aceastei perioade, cu focusare asupra principiilor conducătoare din muzicile lui Boulez, Xenakis și Ligeti.

Interviul cu doamna Lavinia Coman, pianistă și profesoară cu consistente preocupări muzicologice, vine în fața cititorilor cu amintiri din vremuri mai vechi și mai noi și aduce în lumină aspecte ale formării sale profesionale instrumentale, ale condițiilor necesare acestui proces deseori anevoios, dar și ipostaza domniei sale de critic al fenomenului sonor, păstrând mereu în minte experiența proprie a scenei.

La rubrica *Sinteze*, Despina Petecel Theodoru realizează o privire retrospectiv-sintetică asupra simpozioanelor anuale dedicate exclusiv muzicii românești, sub genericul *Zwichen Zeiten / Între timpuri,* inițiate și coordonate de compozitoarea Violeta Dinescu în perioada 2006-2021 la Universitatea „Carl von Ossietzky" din Oldenburg. Acest material este un tribut binemeritat adus eforturilor organizatorice ale Violetei Dinescu și modului în care a conturat imaginea culturală românească peste hotare.

Recenzia realizată de Carmen Stoianov asupra remarcabilelor volume de memorii ale lui Octavian Lazăr Cosma scoate în evidență detaliile absolut impresionante din viața personală a acestui reputat muzicolog român, aflat acum la vârsta de 90 de ani. Cristina Șuteu trece în revistă lucrări reprezentative aparținând compozitorilor Șerban Marcu, Tudor Feraru, Răzvan Metea, Ciprian Gabriel Pop, Matei Pop și Cristian Bence-Muk incluse pe CD-ul recent apărut în seria *Antologiei Muzicii Românești*, care prezintă compozitori clujeni contemporani din generația '76-'80 și evidențiază elemente de stil și limbaj specifice muzicii românești actuale în context muzical universal.

Andra Apostu
Redactor

PREAMBLE

The second issue of this year's *Muzica* Magazine is mostly concerned with contemporary music, especially Romanian music, and the perspectives are diverse, inviting the reader to explore a wide range of attractively stated and well-researched notions.

The first study is dedicated to Xenakis and his concept of creativity and the notion of *emergence*, indicating the occurence of new phenomena, structures or realities, which can be *weak* (with partially explicable causes) or *strong* (with totally inexplicable causes) and can be determined or provoked by various processes, explained here by the author of the study, Mihu Iliescu.

Next, Oleg Garaz proposes a foray into the period 1946-1968, which he identifies as "the third musical modernism". This first "episode" of the study refers to integral serialism and the journey towards the sound mass, taking into account the "conceptual agglomeration" of this period, with a focus on the guiding principles in the music of Boulez, Xenakis and Ligeti.

The interview with Lavinia Coman, a pianist and teacher with a strong musicological background, comes to the readers with memories of old and new times and brings to light aspects of her professional instrumental training, the conditions necessary for this often arduous process, but also her position as a critic of the sound phenomenon, always keeping in mind her own experience of the scene.

In the *Syntheses* section, Despina Petecel Theodoru takes a retrospective-synthetic look at the annual symposia dedicated exclusively to Romanian music, under the title *Zwichen Zeiten / Between Times*, initiated and coordinated by the composer Violeta Dinescu between 2006 and 2021 at the „Carl von Ossietzky" University in Oldenburg. This material is a well-deserved tribute to Violeta Dinescu's organisational efforts and the way she has shaped the Romanian cultural image abroad.

Carmen Stoianov's review of Octavian Lazăr Cosma's remarkable volumes of memoirs highlights the absolutely impressive details of the personal life of this renowned Romanian musicologist, now in his 90s. Cristina Șuteu reviews representative works by composers Șerban Marcu, Tudor Feraru, Răzvan Metea, Ciprian Gabriel Pop, Matei Pop and Cristian Bence-Muk included on the recently released CD in the series *Romanian Music Anthology*, which presents contemporary composers from Cluj from the generation '76-'80 and highlights elements of style and language specific to current Romanian music in a universal musical context.

Andra Apostu
Editor

STUDII

Xenakis' conception of creativity and the notion of emergence[1]

Mihu Iliescu

Since the 1970s, mathematicians, physicists, biologists, philosophers and more recently also composers have attached new meanings and connotations to the notion of emergence[2]. I would like to suggest that, as early as the 1950s, Iannis Xenakis, through his music and his way of considering artistic creation, foreshadowed these developments. He thus offered a remarkable illustration of his belief that music, with its particular power of revelation[3], can guide the entire body of arts and sciences.

1. The musical work as emergence

The arising of life and then of intelligent life is often mentioned as an example of emergence. This kind of event, which implies an unexplainable transition between two different stages of evolution of an organized system[4], is known to be difficult to understand, as it defies

---

[1] This paper was originally published in the *Proceedings* of the *Xenakis 22: Centenary International Symposium*, Athens & Nafplio (Greece), 24-29 May 2022.

[2] One can mention, among many others, René Thom, Ilya Prigogine, Francisco Varela, Henri Atlan, Edgar Morin.

[3] Xenakis (1979, 12-14) distinguishes three kinds of knowledge: by logical inference, by experience and by revelation. He points that, while the first two are accessible to arts and sciences, the last is reserved to arts.

[4] Xavier Hautbois (2019, 34) argues that the transition between different levels of reality, each governed by specific laws, "is not accessible to knowledge". The theories of emergence, he adds, are precisely built on the assumption of the "irreducibility of reality".

causality[1]. In fact, one cannot yet determine the exact cause of the emergence of a new property such as life, or the cause of certain phenomena studied by quantum physics.

Music is also concerned by emergence. Indeed, does not composing amount to making something new emerge?[2] Isn't the musical work an emergent phenomenon, in the sense that, according to an established formula, it represents "more than the sum of its parts" (in this case, more than the sum of the sounds that compose it)?[3] Moreover, do we not have the impression that it "emerges" in an unaccountable, even mysterious way, at the whim of inspiration?[4]

Xenakis does not address the notion of emergence in an explicit way. He deals with it indirectly, when he discusses notions such as creation, novelty and originality, or dualities like determinism-indeterminism, order-disorder, causality-non-causality. Beyond this theoretical reflection, it is above all his musical approach and his compositional techniques that refer, in many ways, to the notion of emergence.

2. Weak emergence: simulations of randomness

Borrowing two terms employed by physicists, I would suggest that Xenakis' music illustrates two kinds of emergences: "weak" and "strong" (adjectives which in this case do not imply a value judgment)[5]. Weak emergence concerns new realities whose causes are only partially explainable. It can therefore be understood rationally to a certain extent.

In contrast, strong emergence is supposed to be entirely unexplainable. It manifests itself through absolutely unpredictable phenomena, like those studied by quantum physics. There is something irrational about it, a kind of "magic" which makes scientists

[1] Geoffroy Drouin (2017, 84) evokes in this respect a "causal break", due to "the impossibility of a causal articulation" between two different structural levels.

[2] Horacio Vaggione (2019, 57) notes that a composer is above all concerned with the question of how to make things emerge, which implies the existence of an acting subject.

[3] As Vaggione put it (2019, 66), "the musical work is an emergent phenomenon for it is not reducible either to its parts or to its constituent elements, or to the operations carried out during the processes of composition".

[4] Xavier Hautbois (2019, 144) notes that, since it "resists traditional logic", emergence risks making us "fall into a metaphysical explanation".

[5] On various aspects of weak and strong emergence, see: Bedau (1997), Bersini (2007), Lestienne (2012) and Virole (2015).

uncomfortable, as it seems to support the idea that something can arise from nothing.

2.1. The mass-granular approach

Modern physics has shown that the complexity of the interactions occurring in a turbulent cloud of particles is a source of randomness, of unpredictable events, and by this means of emergence. The behaviour of the sound masses in *Pithoprakta* evokes the evolution of such a chaotic cloud. It implies a great deal of complexity in musical structures, due to the large number of operations involved[1]. It is this complexity that prompted a stochastic treatment.

Xenakis also imagines every single sound as a complex cloud of tiny grains that he calls phonons or sound quantums. In theory, this granular approach should allow, as Horacio Vaggione remarks (2019, 61-62), to compose sonic emergence through a logic of "coupling" between different scales of temporal organization[2]. However, conceptual (theoretical) emergence, which is a matter of logic, should not be confused with physical emergence which really happens.

Xenakis' mass-granular approach relies on an abstract concept: that of stochastics. Yet this concept engenders a real sonic dynamic and, with it, a striking impression of emergence. Stochastics still have their limits: as Xenakis acknowledges (1994, 62), randomness can be fabricated (simulated) only up to a certain point. For, he argues (1976, 76), humans have not so far managed to provide a satisfactory explanation of "pure randomness".

Then, if, as Michel Philippot put it (1963, 13), for Xenakis, composing means making a suitable level of order "emerge from disorder", this emergence is a "weak" one, since, as the composer notes, it is not the product of a "pure randomness". The striking aural impact of *Pithoprakta*'s masses comes from their capacity to set up a pseudo-randomness allowing to simulate the emergence of sonic morphologies against a background[3].

---

[1] As Geoffroy Drouin remarks, (2019, 112, 429), in music the "over-accumulation of writing operations" is a framework for emergence.

[2] Emergent processes, Vaggione points out (2019, 59), can be "composed" starting from a "diversity of overlapping strata".

[3] Xenakis' sound masses, seen as forms (*Gestalt*) arising against a background, can be discussed in the light of a theory of information according to which music is "the emergence of a form from noise" (Moles 1972, 134). Michel Serres (1972, 181-194) points out the originality of Xenakis in his report to the "background

Analogiques A and *B* show another case of weak emergence: that of an endeavour to make "second-order sonorities" emerge through the fusion of many individual sounds (Xenakis 1963, 122). Makis Solomos (2010) pointed to this kind of process which recalls in his view a large-scale sound synthesis (Solomos 2001, 137). The "failure" of *Analogiques* to produce genuine sonic emergence, as it has been evoked by Agostino Di Scipio (1997), reflects in fact the impossibility, in the given circumstances, to produce a "strong" emergence[1].

With the *GENDYN* programme, Xenakis made a last attempt to induce emergence through rationally controlled transitions between three different levels of sound organization. In the works he composed with the help of this algorithm, the musical structures "emerge" by means of a generative mechanism which determines, in principle, the temporal evolution of sound "grains" but also that of medium-sized sonic morphologies and of macroform[2].

2.2. Organic growth

The Xenakian arborescences exemplify another emergence pattern, that of vegetal growth[3]. These tree-like structures are ambivalent. Their branches can "run" in the opposite direction to that of organic growth, thus involving a reversible time. However, like traditional polyphony or heterophony, they globally unfold the irreversible time of bourgeoning (*Thallein*) and of branch growing (*Evryali*)[4].

---

noise of the universe". René Thom's catastrophe theory, with its concepts of *pregnance* et *saillance*, also sheds a light on Xenakis' morphodynamic approach (Iliescu 2000).

[1] For a discussion of emergent processes in Xenakis and Agostino Di Scipio, see Makis Solomos (2010).

[2] The difficulty of this project is not unlike that faced by physicists searching for a "theory of everything" which could explain all the interactions observable in universe, from the infinitely small to the infinitely large.

[3] Makis Solomos (1993, 120) identified the Goethean principle of the "original plant" (*Urpflanze*) as early as in *Pithoprakta*, a work which he thinks is a simulation of the structure of a living organism. Pierre Albert Castanet (1987, 26) argues for its part that Xenakian arborescences are the perfect example of a "topographical/biological transfer".

[4] Mihu Iliescu (2000) suggested that the arborescences also illustrate the morphogenetic model of bifurcation described by René Thom in his theory of catastrophes.

Arborescences also show a kind of fractal invariance, in that their branches are replicated at higher hierarchical levels[1]. As I will underline later, this duplication is "unfaithful". It implies irregularities similar to those of real vegetal forms[2], justifying the status of "presumptuous rival" of nature conferred to Xenakis by François-Bernard Mâche (1972, 52). Moreover, the arborescences announce the computerized models of organic growth which today allow to imagine "a music evolving like a living organism"[3].

Yet they do not interact with their environment and do not self-organize "by taking care of themselves", as living organisms do[4]. Consequently, they do not display the kind of unpredictability that Xenakis nonetheless associates with life (Delalande 1997, 66). While the composer apparently strives to make the "style" of natural shapes his own (Restagno 1988, 50), his arborescences (unlike deleuzian *rhizomes*[5]) thus can only simulate the specific emergence of life.

Organic growth and self-organization are also at stake in *Horos*. In this orchestral work Xenakis uses a cellular automaton[6], a mathematical formalism allowing to simulate the proliferation of organic cells, thanks to which he tries to approach the "mystery of sound" (1992, XII). He thus undertakes to make "new and rich timbral fusions" emerge out of certain harmonic progressions[7], a process that could be attached to the notion of "algorithmic emergence"[8].

---

[1] Xenakis (1992, 22) remarks that fractal geometry finds "a mathematical expression to natural patterns apparently due to pure randomness".

[2] Natural forms, Peter Stevens observes (1978, 126-127), are "neither so regular as to be boring" nor "so irregular as to be shapeless".

[3] According to Mikhail Malt, quoted by Geoffroy Drouin (2019, 109).

[4] For Peter Stevens (1978, 125), a tree gives the impression of "taking care of itself".

[5] As thematized by Gilles Deleuze and Félix Guattari (1980, 31), the rhizome differs from the arborescence precisely by its capacity to burst forth, that is to emerge anytime and anywhere, in an absolutely unpredictable way.

[6] On Xenakis' use of cellular automata, see Peter Hoffmann (2002) and Makis Solomos (2005).

[7] As emergent properties, these new timbral fusions are indicative of what Nicolas Darbon (2006, 81) calls "chaocity". This term precisely concerns the chaotic nature of processes such as those involved in organic growth which also inspired Ligeti, another composer who referred to cellular automata.

[8] Geoffroy Drouin (2019, 429) designates by "algorithmic emergence" the "switching to a higher level" which occurs in musical works drawing on the model of complexity through noise.

3. Strong emergence: irruptions of irrationality

Over the years, Xenakis abandoned the mathematical formulas he used in the 1950s and 1960s and controlled the sound flow rather empirically. Having achieved "a superior form of nonchalance" (Restagno 1988, 50), he relied more and more on his intuition. He then also accepted a growing part of pure randomness and of immastery[1]. By recognizing the existence of an unformalizable musical domain, he thus opened the door to a "strong", irrational emergence[2].

One may wonder, however, about the real significance of this evolution. Is this not just another form of simulation, certainly more subtle than that discussed so far? To answer this question I will briefly discuss four notions tackled by Xenakis in his writings. The first one is that of repetition, more exactly the non-identical or, as the composer called it, "unfaithful" repetition.

3.1. "Unfaithful repetitions"

Repetition is synonymous with life, Xenakis argues. "We need repetition", he declares. Moreover, he adds, "there is no rule without repetition" (1994, 91-92). He then sets up repetition itself as a rule – the most fundamental of all – that must be respected in musical composition. He thereby confers to it an aesthetic value, also considering it as a primary source of musical creation[3].

However, Xenakis specifies, repetition has to be "unfaithful", that is, non-identical. This requirement can be understood in the light of Gilles Deleuze's dialectic of difference and repetition, but it also refers to a number of dualities which reveal the mechanisms producing emergence:

---

[1] The notion of "immastery" (*immaîtrise*), as discussed by Jean-Paul Dupuy (2005), could be understood in the light of the concept of "unavailability" forged by German philosopher Hartmut Rosa (2020).

[2] The concepts of "gap" (*écart*), "*dé-coïncidence*", "*inoui*" (unheard-of) and "incommensurable", forged by French philosopher François Jullien, also provide an exciting perspective for understanding the notion of emergence.

[3] On the various ways of repeating through self-borrowing in Xenakis' works, see Benoît Gibson (2011).

permanence-variation[1], identity-plurality[2], redundancy-variety[3], invariance-drift[4], archetype-realization[5].

Xenakis postulates that reality never reproduces a given entity, for there is always "unfaithfulness" in reproduction. In other words, to use Deleuze's terms, there is always difference in repetition. It is precisely this difference that engenders various kinds of irregularities leading to what modern physics calls singularities, and then to emergence.

By mentioning the Epicurean concept of *ekklisis* as a philosophical foundation of unfaithful repetition, Xenakis highlights the latter's irrationality. The *ekklisis* – an infinitesimal deviation exceptionally affecting the trajectory of certain atoms – has indeed no rational explanation. It introduces, as Xenakis notes, "a senseless principle within the marvelous deterministic atomistic system" (1976, 77-78).

This senseless principle legitimizes the many "errors" that the composer commits in regard to the rules he sets himself. In fact, like those observed in the evolution of living organisms (Atlan 1976), these are not really errors. They rather mark the salutary abandon of a certain mechanical rigour[6] in favour of the irrationality of creation, that is, of emergence.

3.2. "Time in itself"

Physicists and biologists assume that emergence is fundamentally bound to time (Lestienne, 2012, 146). Some of them suggest that time itself is an emergent property, resulting from random processes occurring at a microscopic level (Prigogine 1996, 69)[7]. With the *Gendyn* algorithm,

---

[1] Geoffroy Drouin (2019, 113) qualifies this duality as a "privileged moment of emergence".
[2] Duality identified by Makis Solomos (2013a, 404) in Horacio Vaggione's music.
[3] Henri Atlan (1979) points out the role of this duality in the functioning of living organisms.
[4] Michel Serres (see Xenakis 1979, 109) considers that the duality invariance-drift is characteristic of music.
[5] On Xenakis' musical approach seen as a repetition of archetypal cosmogonies, see Mihu Iliescu (2015, 225-240).
[6] Edgar Morin (1980, 368) highlights the significance of the "lack of rigour" as a source of profitable errors. We can "live with error", he argues, and even "make of an error a virtue".
[7] More recently, Carlo Rovelli and Alain Connes put forward the hypothesis that time emerges progressively in a universe composed of tiny grains of space and/or time that are still indistinguishable from each other (Lestienne 2012, 212).

Xenakis illustrates this hypothesis: he makes the macroscopic time of the musical work emerge through stochastic procedures applied to the microstructure of sound.

Beyond the singular experience occasioned by Gendyn, any temporal expression of what Xenakis calls *outside-of-time* structures is likely to produce emergence, for it involves an irrational aspect. Indeed, from Saint Augustin to Ilya Prigogine and Isabelle Stengers (1988, 145), time is deemed to be "obscure", difficult to grasp, thus escaping rationality. The last Xenakis (1994, 98, 106) also describes it as a "fuzzy", "impalpable flow", lending to "mysterious judgments"[1].

After having founded his "formalized music" of the 1950's on the radical hypothesis of "the exclusion of the time factor" (1963, 186-187) – since music, estimated then Xenakis, "does not really happen in time" (1972a, 28) – and after having asserted the necessity "to tear itself off from time", "to hold on against the river of time" (1994, 101), in his late writings he thus finally takes into consideration what he calls "time in itself", that is time acknowledged to be irreversible.

The idea of a "union of Parmenides and Heraclitus", formulated by Xenakis in the 1970s, indicates this turn. The composer's ontology, initially centered on the Parmenidean Being, now accommodates the Heraclitean Becoming, implying irreversibility. Such a change has significant consequences: as Horacio Vaggione remarks (2019, 63), once the irreversibility of time is recognized, sound pitch is no longer an absolute parameter but, at least partially, an emergent phenomenon.

It results, for Xenakis, a singular mix of reversible and irreversible: "an irreversible gorged with reversible", as Michel Serres said, referring to a music which "flows while restraining itself from flowing" (1977, 187). These paradoxical formulations imply the possibility to produce emergence through a partially rational control of the temporal flow, in spite of its intrinsic irrationality. They thus reconcile a global mastery of creative processes with a punctual immastery.

3.3. "A child's gratuitous play"

In Xenakis' words, music is a "child's gratuitous play" (1976, 40). To understand this sentence which the composer never developed, I

[1] Yet Xenakis continues to express doubts about the "reality" of time. Is it not, he asks, "merely a notion-epiphenomenon of a deeper reality [...] and therefore a delusion that we unconsciously accept?" (1994, 94).

think it could be useful to discuss it in the light of a passage from Nietzsche's *Zarathustra*:

> The child is innocence and forgetting, a new beginning, a game, a self-propelled wheel, a first movement, a sacred "Yes". For the game of creation, my brothers, a sacred "Yes" is needed.

While the child's play signifies a new beginning carrying a cosmogonic connotation, the self-propelled wheel symbolizes a mechanism capable to run with no external intervention. It reminds the automatic generative process imagined by Xenakis for *Achorripsis*, that can be launched by a simple "initial push" (1991, 518). Mythical cosmogonies consider this kind of strong creative gesture, inducing pure emergence, as a privilege of gods and demiurges[1].

Heraclitus' Fragment 52, known to have considerably influenced Nietzsche[2], further clarifies the meaning of Xenakis' sentence:

> Time [αἰὼν] is a child playing draughts, the kingly power is a child's.

The Greek word *aïon*, today usually translated as "time" or "eternity", could also designate the lifespan of human existence and the energy needed to achieve it[3]. Fragment 52 then teaches us that living one's life is in a way similar to a child's gaming (Therme 2017, 646-647). Yet this game should be taken seriously, like that mentioned by Heraclitus: a combat game, common in ancient Greece, requiring concentration and strategy.

Some of Xenakis' works evoke this kind of game which "combines rules and unpredictability" (Therme 2017, 645-646). In *Duel* and *Stratégie*, two conductors confront each other through their orchestras, using "tactics" elaborated with the help of mathematical game theory. But the decisions they make in the midst of their "battle" are partially irrational. The game is biased anyway, and its rules restrain the arising of unexpected events and thus of genuine emergence.

Another particular case is that of *Taurhiphanie*, a composition demanding the participation of bulls and horses. Their choreography,

---

[1] "Aren't gods a kind of automaton, much more powerful?", Xenakis asks (1988a, 5).

[2] On Nietzsche's self-identification with Heraclitus and on his tendency to use riddles involving children at play, see Anne-Laure Therme (2017, 653-657).

[3] On the interpretation of Heraclitus' Fragment 52 and especially on the polysemy of the word *aïon*, see Marcel Conche's commentaries (Héraclite 1998, 446-449).

planned by the composer, could not be properly controlled during the creation (Couprie 2020, 434-457) because, unlike humans, animals did not "play the game". Although their presence was important to him[1], Xenakis eventually dispensed with them, perhaps acknowledging the unpredictability of life.

3.4. "Getting out of self"

The last irrational source of emergence I will discuss is the surpassing of self. Xenakis actually rather uses the expression "getting out of self", a translation of the Greek word *ekstasis*. He assumes that the loss of control induced by the *ekstasis* is beneficial to artistic creation; for, he argues, "if you dominate everything, you don't create anything" (Xenakis 1997, 60). The *ekstasis*, he adds, reveals the true human nature, allowing the "soul" to escape its destiny (1994, 67).

In this sense, the *ekstasis* is similar to the Dionysian state of trance. Indeed, Xenakis finds that music shares with alcohol and love the "power of Dionysus", which he admits he would like to acquire himself (1987, 18). Dionysus, known as the bearer of a "divine spark"[2], embodies for him the irrational nature of a creation arising from chaos, as expressed in Nietzsche's famous sentence from *Zarathoustra*: "You need chaos in your soul to give birth to a dancing star".

It also seems possible to "get out of self" through a challenging effort, like that required from musicians performing the reputedly unplayable Xenakian works. The inevitable compromises and approximations inherent to their execution lead in fact to unpredictable emergences. However, the *ekstasis* finds its supreme expression in the collective effort that, according to Xenakis, human species should undertake in order to surpass its own "mental categories".

A "very high effort", he observes (Xenakis 1994, 107), is in fact necessary to simply survive, be it for a person, for humanity in general or for the universe. This kind of effort illustrates in his view the "dialectical struggle" of life "against extinction, against nothingness"[3]: a universal,

---

[1] In Xenakis' view (1988b, 105), through the presence of animals his music was supposed to "become Nature".

[2] The "divine spark" of Dionysus, mentioned by Xenakis (1994, 134), refers to ancient gnostic doctrines.

[3] Xenakis imagines in this respect a universe "desperately struggling to cling to existence, to the being, by its own endless renewal, at every instant at every

cosmic process which, by its cyclicity, also reminds Nietzsche's eternal return[1].

Xenakis' music thus emerges from a fierce struggle: a fight going back to the composer's commitment to the Greek Resistance during World War II. It requires a strong determination which is that of transgressive heroes such as Prometheus and Sisyphus, but also that of the "essential man" described in the Hermetic gnosis evoked by Xenakis in *La Légende d'Eer*[2].

4. Making emerge and letting emerge

Finally, Xenakis' conception of creativity is quite ambivalent, as it implies the possibility of *making emerge* but also of *letting emerge*. In the first case, the recourse to mathematical formalisms pushing the limits of rationality has effects which could be assimilated to "weak" emergence. In the second case, irrational, arbitrary or unmastered decisions allow a "strong" emergence.

This ambivalence bears a contradiction which is inherent to emergence itself, insofar as this notion can be defined as "a mix of freedom and determinism" (Besnier 2010, 30). Indeed, on the one hand, Xenakis assures he wants "the things [he] asks for [...] to be randomness"; he requires "more freedom", which implies a part of irrationality and unpredictability. But, on the other hand, he imagines "a constraint, an abstract mechanism, which would do exactly what [he] asks"[3].

He generally solves this kind of contradiction in the manner of a presocratic philosopher, by reducing it to one and unique principle. He thus claims a "tautological" approach that reduces oppositions to identities[4]. For example, he argues, determinism and indeterminism are

---

death" (1994, 105). His metaphor of the "hecatomb of pure sounds [...] necessary to create a complex sound" also expresses this connection between life (renewal) and death (1963, 61).

[1] Xenakis evokes a scenario in which the Being, "in order to continue to exist, had to die, and then once dead, to begin its cycle again" (1994, 111).

[2] On the Hermetic and other gnostic elements in Xenakis, see Mihu Iliescu (2015).

[3] Quoted by Solomos (2013b).

[4] In this regard, Xenakis quotes Parmenides: "the same is at once thinking and being"; then he paraphrases him, pushing the tautology to its ultimate consequence: "the same is at once being and not being" (1992, 24).

two aspects of one and the same thing, so they "can ultimately be confused" (1994, 114-115)[1].

Music, however, escapes this tautological approach. It seemingly preserves an irreducible part of irrationality, where its specific power actually lies. "I attain the inaccessible through my music", Xenakis declares (1972b, 58). Maybe he means by this that he has the privilege, once reserved to the gods, of creating *ex nihilo*, that is of producing a strong emergence, even if he calls it otherwise: "engendering the unengendered", or birth "out of the nothingness" (1994, 105; 115).

The notion of emergence is inherent to the Xenakian vision according to which humanity, by its powerful will, relentless struggle and unlimited creativity, should ensure its survival as well as that of the universe. It answers the "imperious necessity" of a "supreme hope": that of being capable of "inventing, creating, not only discovering or unveiling". "There must be creation in the universe", the composer claims (1994, 136-137). He acts accordingly, considering himself as an infinitesimal but significant parcel of the universe.

Xenakis' acception of creativity ultimately refers to a perpetual emergence of novelty coupled with a perpetual return to nothingness. "It is necessary", he points, "to stand by [the] conclusion of a universe open to the new, which would relentlessly arise or disappear in a truly creative whirlwind". I suggest that this cosmic metaphorical vision, as Xenakis applies it to "the foundation of art" as well as to "the destiny of humanity" (1994, 111), is essential for understanding the power and the originality of his musical endeavour.

References

Atlan, Henri. 1979. *Entre le cristal et la fumée*. Paris: Seuil.

Baquiast, Jean-Paul. 2007. *Pour un principe matérialiste fort*. Alès: Éditions Jean Paul Bayol.

Bedau, Mark A. 1997. « Weak emergence". *Philosophical perspectives* vol. 11, 375-399.

Bersini, Hugues. 2007. *Qu'est-ce que l'émergence?*. Paris: Ellipses.

Besnier, Jean-Michel. 2010. « La culture de l'émergence ». In *Raison présente* no. 176, 23-34.

Castanet, Pierre Albert. 1987. « Du naturel dans l'art ». *Les Cahiers du CREM* no 3, 21-36.

[1] Xenakis argues that "Einstein's god should possess the power to encompass and overcome the apparent opposition between determinism and incertitude." This god, he adds, "means us, the cosmos" (Delalande 1991, 70).

Couprie, Pierre. 2020. « Analytical Approches to *Tauriphanie* dans *Voyage Absolu des Unari vers Andromède* by Iannis Xenakis ». In *From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today*, edited by Peter Weibel, Ludger Brümmer, Sharon Kanach. Hatje Cantz Verlag, 434-457.

Darbon, Nicolas. 2006. *Les musiques du chaos*. Paris: L'Harmattan.

Delalande, François. 1997. *Il faut être constamment un immigré*. Paris: Buchet/Chastel.

Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris: PUF.

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. 1980. *Mille plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit.

Di Scipio, Agostino. 1997. «The problem of 2nd order sonorities in Xenakis' electroacoustic music». *Organised Sound* vol. 2 no 3, 165-178.

Drouin, Geoffroy. 2017. *Émergence et dialectique en musique*. Sampzon: Éditions Delatour.

Dupuy, Jean-Paul. 2005. *Petite métaphysique des tsunamis*. Paris: Seuil.

Gibson, Benoît. 2011. *The Instrumental Music of Iannis Xenakis: Theory, Practice, Borrowing*. Hillsdale: Pendragon Press.

Hautbois, Xavier. 2019. « Légitimité de l'émergence musicale ». In *L'émergence en musique: dialogue des sciences*, edited by Xavier Hautbois *et al*. Sampzon: Éditions Delatour, 19-36.

Héraclite. 1998. *Fragments*. Translated and commented by Marcel Conche. Paris: PUF, 446-449.

Hoffmann, Peter. 2002. « Towards an "automated Art": Algorithmic Processes in Xenakis' Compositions ». In *Xenakis studies: in memoriam*. *Contemporary Music Review* 21, 2-3, edited by James Harley. Oxfordshire, Routledge, 121-131.

Iliescu, Mihu.

2000. « Xenakis et Thom: une morphodynamique sonore ». In *Les sciences de l'art en questions*, edited by Dominique Chateau. Paris: L'Harmattan, 183-204.

2015. « *La légende d'Eer* à la lumière de son argument littéraire: symbolisme gnostique et morphologies archétypales ». In *Iannis Xenakis. La musique électroacoustique*, edited by Makis Solomos. Paris: L'Harmattan.

Jullien, François. 2017. *Dé-coïncidence*. Paris: Grasset.

Lestienne, Rémy. 2012. *Dialogues sur l'émergence*. Paris: Le Pommier.

Mâche, François-Bernard. 1972. « Xenakis et la nature ». In *L'Arc* no 51. *Xenakis*, Aix-en-Provence: Librairie Duponchelle, 50-55.

Morin, Edgar. 1980. *La Méthode*, tome 2 (*La vie de la vie*). Paris: Seuil.

Nietzsche, Friedrich. 2012. *Ainsi parlait Zarathoustra*, translated by Hans Hildebrand. Paris: Kimé.

Philippot, Michel. 1963. « La certitude et la foi ». *Revue Musicale, Carnet critique* no. 257, 13-22.

Prigogine, Ilya and Stengers, Isabelle. 1988. *Entre le temps et l'éternité*. Paris: Fayard.

Prigogine, Ilya. 1996. *La fin des certitudes*. Paris: Odile Jacob.

Restagno, Enzo. 1988. « Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno ». In *Xenakis*, edited by Enzo Restagno. Torino: EDT/MUSICA, 3-72.

Rosa, Hartmut. 2020. *Rendre le monde indisponible*. Paris: La Découverte.

Serres, Michel.

1972. « Musique et bruit de fond ». In *Hermes II*. Paris: Les Éditions de Minuit, 181-194.

1977. *Les origines de la physique*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Solomos, Makis.

1993. *À propos des premières œuvres (1953-1969) de Iannis Xenakis. Pour une approche historique de l'émergence du phénomène du son*. PhD diss., Université Paris 4.

2001. « Sculpter le son ». In *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, edited by François-Bernard Mâche. Paris: Bibliothèque Nationale de France.

2005. « Cellular automata in Xenakis's music. Theory and practice ». In *Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis*, edited by Anastasia Georgaki and Makis Solomos. University of Athens, 120-137.

2010. « Notes sur la notion d'"émergence" et sur Agostino Di Scipio ». In *Manières de faire des sons*, edited by Antonia Soulez and Horacio Vaggione. Paris: L'Harmattan, 83-100.

2013a. *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXE-XXIE siècles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

2013b. « Iannis Xenakis, trois composantes de l'univers xenakien ». In *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, edited by Nicolas Donin and Laurent Feneyrou, vol. 2. Lyon: Éditions Symétrie, 1057-1080.

Stengers, Isabelle. 1987. « Complexité ». In *D'une science à l'autre: des concepts nomades*, edited by I. Stengers. Paris: Seuil.

Stevens, Peter. 1978. *Les formes dans la nature*. Paris: Seuil.

Therme, Anne-Laure. 2017. « Figures présocratiques de l'enfant. La συμμετρία et le jeu », *Archives de Philosophie* 2017/4, tome 80, 633-657.

Vaggione, Horacio. 2019. « Composer des situations musicales: singularités, émergences ». In *L'émergence en musique: dialogue des sciences*, edited by Xavier Hautbois *et al*. Sampzon: Éditions Delatour, 53-70.

Virole, Benoît. 2015. « Les neuf modèles de l'émergence ». https://virole.pagesperso-orange.fr/

Von der Weid, Jean-Noël. 1992. *La Musique du XXe siècle*. Paris: Hachette.

Xenakis, Iannis.

1963. *Musiques formelles*. *La Revue musicale*, no. 253-254. Paris: Richard Masse.

1972a. « Changer l'homme », interviewed by Olivier Revault d'Allonnes. In *L'Arc* no 51. *Xenakis*. Aix-en-Provence: Librairie Duponchelle, 27-31.

1972b. « Rationalité et impérialisme », interviewed by François-Bernard Mâche. In *L'Arc* no 51. *Xenakis*, Aix-en-Provence: Librairie Duponchelle, 56-58.

1976. *Musique Architecture*. Paris: Casterman.

1979. *Arts/Sciences. Alliages*. Paris: Casterman.

1987. « Xenakis on Xenakis ». *Perspectives of New Music* vol. 25 no 1-2, 16-63.

1988a. « Joindre les deux bouts de la science et de l'art » (interview). In *Espoir*, Journal unique du séminaire « Un cocktail d'espoirs », Jouy-en Josas, 4-5.

1988b. « Le mois de Iannis Xenakis ». In *Journal de l'année*. Paris: Larousse, 105.

1991. « More thorough stochastic music ». *Proceedings of the International Computer Conference*. Montréal: Michigan Publishing, 517-520.

1992. *Formalized Music*, edited by Sharon Kanach. New York: Pendragon Press.

1992. « The Harmonies of Nature », interviewed by Benjamin Ivry, *Newsweek*, 22 January, 22.

1994. *Kéleütha*, edited by Benoît Gibson. Paris: L'Arche.

SUMMARY

Mihu Iliescu

Xenakis' conception of creativity and the notion of emergence

Since the 1970s, several scientific breakthroughs have brought mathematicians, physicists, life scientists, philosophers and more recently also composers to attach new meanings and connotations to the notion of emergence. Xenakis' musical approach announced these developments as early as the 1950s, thus illustrating the composer's belief that music can guide the entire body of arts and sciences.

Xenakis initially conceived emergent processes by fabricating (simulating) randomness with the help of probabilistic laws. Relying on a granular conception of sound, he made sonic morphologies (masses, arborescences) and even entire musical works "emerge". This kind of approach comes under what physicists call "weak" emergence, which can be rationally explained and, to a certain extent, predicted.

Nevertheless, Xenakis also accepted genuine, non-simulated randomness hence a part of irrationality and unpredictability, of arbitrariness and immastery. He was then brought to *let music emerge*, producing a "strong" emergence that escapes causality. Some particular topics tackled in his writings point to this aspect: the "unfaithful repetition", "time in itself", the "child's gratuitous play", the "getting out of self".

The notion of emergence is inherent to the Xenakian vision of a humanity which, through its powerful will, relentless struggle and unlimited creativity, is called upon to ensure its survival but also that of the universe. It answers a "compelling need" and a "supreme hope" which, Xenakis argues, is essential to humans: that of "being capable of inventing, creating, not only discovering and unveiling".

Al treilea modernism avangardist (I)
De la serialismul integral înspre masă sonoră

Oleg Garaz

Explicitări necesare

Parafrazând ideea lui Joseph Kerman – *Pentru muzicieni canonul înseamnă altceva* (în: Critical Inquiry Volume 10, Number 1 Sep., 1983), și accepția termenului *modernism* în muzică reclamă un alt conținut în comparație cu celelalte activități artistice. În mod traditional, Modernismul european își găsește premisele în creația lui Edgar A. Poe, Ch. Baudelaire, Fr. Nietzsche, F. M. Dostoievski, C. Marx, urmând Ezra Pound, T. S. Eliot ș.a. Cauzele conținutului specific muzical sunt însă cel puțin două la număr:

1. Termenul *modernism* nu este chiar un termen periodizant, ci mai degrabă unul estetic-ideologic (curent, orientare, direcție) și asta într-o evidentă opoziție cu termenul *modernitate*, de această dată, un autentic termen periodizant. Structurate într-un șir al culturilor postmedievale, *modernitățile* europene ca perioade istorice-culturale își găsesc o primă apariție în Renașterea umanistă, a doua în Iluminismul raționalist și o a treia în Modernitatea secolului XX;

2. Diferențierea celor trei *modernisme* ale secolului XX este impusă prin două *delimitatoare* ca determinante ale unor mutații majore, care sunt cele două Războaie Mondiale (Primul – 1914-1918 și Al Doilea – 1939-1945), atât timp cât dimensiunea acestor reale catastrofe demografice, economice, sociale, culturale, înlătură într-un mod evident termenul *etapă* (care ar sugera continuitate) și impune trei „enclave" temporale care se raportează între ele mai degrabă ca *alterități* (sociale, economice, politice, culturale și, până la urmă, conceptuale). La acestea ar putea fi adăugate, spre exemplu, delimitările impuse de Războiul din Vietnam (1955/64-1975), precum și Războiul din Afganistan (1979-1989). Prin comparație, evoluția Romantismului muzical se desfășoară mai degrabă în *etape*, atât timp cât drept *delimitatoare* servesc revoluțiile de la 1789 (incipitul Romantismului), 1830 (montarea dramei *Ernani* de V.

Hugo), 1848 (o serie de revoluții etnice din Europa Centrală) și 1870 (Comuna din Paris, pe fondul Războiului franco-prusian), fenomene cu caracter mai degrabă local, exceptând-o, poate, pe prima – cu consecințe în plan paneuropean (războaiele napoleoniene).

➢ **Prolog: moartea lui Anton Webern şi cavalcada sfârşiturilor culturale.** Al treilea modernism muzical al secolului XX a început într-un mod simbolic în dimineaţa zilei de 16 septembrie 1945. Dimineaţa care a urmat după-amiezii din 15 septembrie, atunci când bucătarul de companie din trupele americane de ocupaţie pe nume Raymond Norwood Bell l-a asasinat cu trei focuri de armă pe Anton Friedrich Wilhelm von Webern, în vârstă de 61 ani, care ieşise din casă pentru a fuma un trabuc de contrabandă. Ultimile cuvinte ale compozitorului au fost *Es ist aus*.

Totul s-a întâmplat într-o analogie perfectă cu o cavalcadă a deceselor care au marcat sfârşitul unor epoci în calitate de *factori periodizanţi*: moartea lui G. P. Palestrina (1595) şi sfârşitul Renaşterii muzicale, moartea lui J. S. Bach (1750) şi sfârşitul Barocului, moartea lui Beethoven (1827) şi sfârşitul Clasicismului vienez, moartea lui R. Wagner (1883) şi sfârşitul Romantismului. Au urmat, însă, şi alte coincidente, cu un grad sporit de mister: moartea lui C. Debussy (1918) şi sfârşitul Primului Război Mondial, moartea lui S. Prokofiev în aceeaşi zi cu I. V. Stalin – 5 martie 1953, dar şi moartea lui B. Bartók[1] în aceeaşi lună cu Webern – 26 septembrie 1945.

În fapt, dispariţia violentă a lui Webern a fost un eveniment tipic modernist – încheierea unei perioade culturale prin trei focuri de armă. Drept consecinţă, numele lui Raymond Norwood Bell, mort de alcoolism cronic în 1955, ocupă un loc binemeritat între John Wilkes Booth – asasinul lui Abraham Lincoln (în 14 aprilie 1865) şi Mark David Chapman – ucigaşul lui John Lennon (în 8 decembrie 1980).

La fel de simbolic ca şi moartea lui Webern, primul modernism s-ar fi putut încheia, încă înainte de Primul Război Mondial, cu personajul

---

[1] În acelaşi timp, şi moartea lui Bartók (1945), şi moartea lui Şostakovici (1975), ar putea fi considerate drept *factori periodizanţi*, deoarece în culturile lor naţionale propria lor creaţie s-a ipostaziat drept o autentică *perioadă stilistică*. Într-un al doilea sens, nici Bartók, şi nici Şostakovici nu au creat şcoli de compoziţie (ca cele două şcoli vieneze) şi nici nu au lăsat continuatori (ca în cazul componisticii româneşti postenesciene). Într-un al treilea sens, şi Bartók, şi Şostakovici, pot fi consideraţi drept *stiluri complete*, care au epuizat propria *direcţie conceptuală*, situaţie care a determinat nevoia unei reformulări stilistice-conceptuale în cadrul celor două culturi componistice naţionale.

Franz Woyzeck (prototip fiind ucigaşul decapitat Johann Christian Woyzeck), din piesa romantică neterminată *Woyzeck* (1835, cu prima montare de abia în 1913) de Karl Georg Büchner (1813-1837). Deşi al doilea modernism, în special cel muzical, începe tot cu el, însă de această dată cu *Wozzeck*, opera expresionistă a lui Alban Berg (scrisă între 1914-1922, cu prima montare în 1925), ca un al doilea „episod", *în ecou*, al piesei şi având-o ca bază a libretului.

Şi atunci, cel de-al doilea modernism poate fi aşezat între figura ficţională a soldatului Franz Wozzeck şi cea reală, soldat şi el, a lui Raymond Norwood Bell[1]. Iar pentru a evita o desincronizare ontologică, bucătarul american devine şi el un personaj ficţionalizat în povestirea *Geblendeter Augenblick: Anton Weberns Tod* (1996, inclusă în volumul *Stoffgewitter*) aparţinând scriitorului şi dramaturgului austriac Gert Jonke (1946-2009). Ar fi de luat în considerare şi serialul de televiziune cu acelaşi nume din 1986, precum şi alte două mărturisiri artistice – cartea muzicologului american Hans Moldenhauer (1906-1987) intitulată *The Death of Anton Webern: A Drama in Document* (New-York: Philosophical Library, 1961) şi opera *The Death of Webern* (prima montare – 13 octombrie 2013, la *Symphony Space*, New-York) aparţinând compozitorului american Michael Dellaira, pe un libret semnat de poetul J. D. McClatchy, care descrie ancheta întreprinsă de Moldenhauer pentru elucidarea crimei.

➢ **Modernitățile culturii muzicale europene: „cearta" cronologiilor.** Spre deosebire de toate perioadele istorice anterioare, întreg secolul XX muzical se impune printr-o evidentă eterogenitate a perioadelor sale constitutive. Subdivizibil în trei etape evolutive – primele două modernisme avangardiste ante- (până în 1914) și inter-belic (1918-1939), al treilea modernism al anilor 1946-1950-1968 și postmodernismul emergent deja în anii 1970 –, funcția de epicentru și „filtru" conceptual-stilistic și-o asumă cel de-al treilea modernism situat cu exactitate în chiar mijlocul secolului XX.

De ambele părți ale acestuia sunt situate două perioade – primul și al doilea modernism atonal-serial și, respectiv, postmodernismul, fără

---

[1] A se vedea în acest sens comentariul literar-filologic al acestei alăturări în *Da Franz Woyzeck a Raymond Norwood Bell: Rimandi testuali a* Woyzeck *di Georg Büchner in* Geblendeter Augenblick *di Gert Jonke* (2014), text semnat de filoloaga italiană Barbara Taddei de la Università degli Studi di Torino şi publicat în *RiCognizioni: Rivista di Lingue, Letterature e Culture Moderne*, Torino: Universita di Torino, nr. 1/2014, pag. 269-279. Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa:
https://www.readcube.com/articles/10.13135/2384-8987/512

nicio legătură între ele, dar și fără vreo legătură cu însuși epicentrul. Serialismul integral nu este o continuare a serialismului webernian, iar la celălalt capăt, minimalismul ca ultim stil de noutate nu are nimic în comun cu postmodernismul trans-stilistic. Iar în epicentru dau în clocot avangardismele de reacție vest-europene („răspunsul vestic" – aleatorismul, muzica stocastică, micropolifoniile, muzica electronică și concretă), precum și avangardele est-europene („răspunsul estic" – sonorismul polonez, polistilistica sovietică și eterofonia cu spectralismul românești).

Mai mult, eterogenitatea pe verticala tulpinii avangardiste (evoluție prin juxtapuneri) este însoțită de alte două tulpini stilistice sincrone – continuarea tulpinii neo-clasice care culminează cu polistilistica –, și evoluția neo-modalismului, care culminând în creația lui Messiaen, înrâurește însăși emergența serialismului integral. Înspre începutul anilor 1960, evoluția jazzului absoarbe elemente aleatorice și seriale (Ornette Coleman, Cecile Taylor ș.a.), fuzionând cu tulpina muzicii rock (*jazz-rock*), pentru ca până la urmă să adopte starea deschisă în orientarea *fusion*. La rândul ei, tulpina tradiției *rock* absoarbe elementele tradiției componistice academice, generând orientări precum *progressive*, *art* sau *symphonic*. În consecință, deja la începutul anilor 1970 poate fi constatată concomitența a cel puțin cinci tulpini stilistice cu un potențial evolutiv distribuit foarte inegal.

Devine evident că orice tentativă periodizantă ar putea fi sortită eșecului atâta timp cât se va recurge la o cronologie liniară și la o etapizare a evoluției în termenii epocilor istorice anterioare. Ori, chiar specificul evolutiv al acestui secol XX muzical atât de eterogen în plan conceptual-stilistic ar trimite, întâi de toate, la titlul ultimului volum al istoricului britanic Eric Hobsbawm – *Age of Extremes (1914-1991)*[1] sau, la periodizarea filologului american Harold Bloom, *Age of Chaos.*

---

[1] În limba română: Eric Hobsbawm, *Era extremelor. O istorie a secolului XX (1914-1991)*, București: Cartier, 2022, ediția a III-a. Periodizarea lui Hobsbawm începe direct cu *Era revoluției* (1789-1848), după care urmează *Era capitalului* (1848-1875), apoi *Era Imperiului* (1875-1914) și, respectiv, *Era extremelor* (1914-1991). Urmând același model – moștenit de la Giambatista Vico –, în *Canonul occidental* (București: Art, 2018), Harold Bloom subdivizează istoria culturii europene în perioadele *Teocratică* (Antichitatea-Evul Mediu), *Aristocratică* (Renașterea-Barocul), *Democratică* (Clasicismul-Romantismul) și *Haotică* (Modernismul și Postmodernismul). Filosoful și istoricul italian Giambatista Vico (1668-1744) cu ale lui *historia naturalis*, *historia civilis* și *historia sacra* (sistemul tripartit al genurilor istoriografice), cărora le corespunde o următoare tripartiție formulată în *Scienza Nuova* (1725): era zeilor (înțelegerea lumii prin inventarea zeilor), era

Analogiile salvatoare, însă, nu lipsesc și o posibilă soluție de ordonare a etapelor culturii muzicale europene o propune muzicologul german Friedrich Blume în volumul intitulat *Classic and Romantic Music: a Comprehensive Survey*[1]:

> „Classicism" and „Romanticism" are just two aspects of one and the same musical phenomenon and of one and the same historical period. In terms of chronology, the two labels signify one self-contained age of the history of music; in terms of style, they mark the two facets of this age, the two trends operating within the one fundamental idea of form and expression.[2]

Cu alte cuvinte, este vorba despre fuziunea Clasicismului vienez cu Romantismul într-un singur ciclu de o sută cincizeci ani. Această ipoteză periodizantă poate fi verificată printr-o aplicare retroversivă după cum urmează: 1900-1750 (Romantism-Clasicism vienez), 1750-1600 (Baroc), 1600-1450 (Renaștere), continuând cu etapizarea Evului Mediu – 1450-1300 (John Dunstable n. la 1390, Guillaume Dufay n. la 1397, Guillaume de Machaut n. la 1300, Philippe de Vitry n. la 1293), 1300-1150 (Perotinus născut în 1200), 1150-1000 (Leoninus născut în 1115), 1000 (Guido d`Arezzo născut în 991/92)-850, 850 (Renașterea carolingiană, 800 – încoronarea lui Carol cel Mare)-700, 700-550 (papa Grigore cel Mare n. la 540 d. Cr., Reforma gregoriană) etc.

Însă Renașterea muzicală (prima Modernitate europeană) ar începe, în fapt, de la 1420 (războiul de o sută ani în plină desfășurare), atunci când burgunzii Dufay și Binchois preiau propunerea lui Dunstable și recurg la „îndulcirea" limbajului și expresiei contrapunctice prin inserția terței și sextei. În același sens, Barocul muzical (a doua Modernitate europeană, iluministă) nu începe chiar de la rugul lui Giordano Bruno (17 februarie 1600), ci cu câteva decenii mai târziu și doar printr-un consens

---

eroilor (invenția valorilor morale și a instituțiilor) și era oamenilor (ordinea socială creată prin rațiune). Astfel este afirmată concepția istoriei *ciclice*. La rândul ei, Antichitatea greacă și romană oferă alte două nume cu preocupări periodizante: Hesiod cu ale lui *Munci și zile* și Ovidiu cu scrierea *Metamorfozele.* Ambii gânditori imaginează evoluția istorică în calitate de succesiune a epocilor de aur, de argint, de bronz și de fier. Ori, deja în secolul XX, preocuparea periodizantă caracterizează scrierile lui Oswald Spengler (*Der Untergang des Abendlandes: Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*) și Arnold Toynbee (*A Study of History*).

[1] Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*, New York: W. W. Norton, 1970.

[2] Idem., Prefață, p. vii-viii

periodizant se încheie exact la 1750, chiar dacă „geamănul” lui Bach – G. Fr. Händel – moare la 1759.

De asemenea, Romantismul își găsește încheierea logică abia odată cu decesul lui Rahmaninov în 1943. Iar cele aproximativ șapte decenii ale celor trei modernisme muzicale (a treia Modernitate europeană) în niciun caz nu se înscriu într-un asemenea ciclu, care ar trebui să se încheie de abia în 2050 (1900-2050)[1].

Iar dacă algoritmul periodizant funcționează în calitate de „cârjă” mnemonică la nivel propedeutic de învățare a istoriei muzicii, acesta nu are nimic în de a face cu istoria, să-i spunem, reală a lucrurilor. Acest tip de cronografiere nu funcționează din moment ce premisele sunt eronate.

Întâi de toate ar fi de constatat divizarea istoriei muzicale europene în două mari bazine. Primul conține două epoci mari – Antichitatea (greacă și romană) și Evul Mediu (european)[2] –, care ies în evidență prin durata temporală: aproximativ câte un mileniu fiecare (sec. VI î. Cr.-476 d. Cr. și 476-1420/50). În plan ideologic este vorba despre două perioade *teocratice* și, respectiv, *teocentrice.* Începând cu Renașterea, extensia temporală și, respectiv, cronologică, se scurtează drastic. Reformularea în *antropocentric* intensifică „arderile” culturale, permițând afirmația că de la societățile teocratice *anistorice* se trece la societățile *istorice* propriu-zise, mult mai dinamice în plan evolutiv. Astfel, organismul cultural capătă viață și începe să respire. În această situație devine evident că nici vorbă despre ciclurile „cadențate” ale lui Blume.

În mod propriu, mai degrabă ar fi vorba despre „secole” *lungi* și „secole” *scurte*, prin analogie cu *inspirul* (lung) și *expirul* (scurt). În conformitate cu această accepție, Renașterea se prezintă drept un „secol” lung – 1420/50-1600+ (primele decenii). Barocul durează aproximativ un secol scurt, după care urmează Clasicismul vienez „bicefal” (opoziția între Haydn și, mai ales, Mozart, tributar Barocului și

---

[1] Extrapolând propunerea pentru fuziunea între Clasicismul vienez și Romantism, ar putea fi vorba despre fuziunea într-un singur ciclu de 150 ani între Modernitatea și Postmodernitatea muzicale.

[2] Aceste două perioade *anistorice* se impun, în fapt, drept două începuturi ale culturii europene în general, precum și a celei muzicale în particular. Despre această conceptualizare a se vedea: Oleg Garaz, *Considerations about the two Beginnings of the European Musical Culture. The Idea of “Europeanity” between Antiquity and the Middle Ages*, în: *Musicological Papers*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 1/2014. De asemenea, textul acestui studiu (în limba română și într-o formă rescrisă) în: Oleg Garaz, *Canonul muzicii europene: idei, ipoteze, imagini*, București: Eikon, 2015, Capitolul 2: *Despre cele două începuturi ale culturii muzicale europene*, p. 34-55.

Beethoven, ca antecesor direct al Romantismului), o „interstiție" scurtă (aproximativ 1750/59-1827, deși în mod propriu, emergența Clasicismului muzical ar începe mai degrabă de la activitatea compozitorilor aparținând Școlii de la Mannheim). Romantismul, comparabil ca extensie cu Renașterea, se impune ca un „secol" *lung* – aproximativ 1780-1943. Și așa cum îl menționează Hobsbawm însuși, secolul XX durează de la 1914 până în 1991. În plan muzical însă, ar fi vorba mai degrabă despre aproximativ 7 decenii - 1900-1968 (emergența simptomatologiei postmoderniste).

Este de menționat faptul că „secolele" *lungi* au mai multe începuturi. Renașterea europeană are cel puțin patru: 1. 1420 – începutul propriu-zis muzical, 2. inventarea tiparului în jurul anului 1440 de Johannes Guttenberg, 3. 1453 – căderea Constantinopolului (29 mai) și încheierea Războiului de o sută de ani (19 octombrie) și, un eveniment tardiv, 4. Activitatea lui Leonardo da Vinci (n. 1452), într-un evident paralelism cu activitatea lui Josquin des Prés (n. 1450/55, deja o a doua etapă a Renașterii muzicale) și, în final, 5. Ultimul început, 1492 – prima expediție a lui Cristofor Columb ca deschidere a Europei înspre o expansiune de această dată globală.

Așa cum a fost menționat în prima notă de subsol a studiului, întreg Romantismul artistic (nu doar muzical) poate fi ordonat în etape prin recursul la *delimitatoarele* care au fost cele patru revoluții europene. Este vorba despre o primă etapă (proto-romantică) alcătuită din mai multe începuturi convergente:

1. orientarea proto-romantică (anii 1760-1780) *Sturm und drang* (J. G. Hamann, Goethe și Schiller, sentimentalismul),
2. Școala de la Jena (Friedrich Schlegel și Friedrich Schelling, romantismul de la Jena), care se suprapune peste
3. 1789 – Marea Revoluție Franceză la care aderă războaiele europene ale lui Napoleon, dar și
4. Creația lui Beethoven de după 1804, concomitent cu J. P. Richter, autorul romanului *Titan*. Drept *delimitator* pentru etapizarea propriu-zis muzicală ar servi moartea lui Beethoven la 1827 (similar cu sfârșitul Barocului muzical marcat prin moartea lui Bach la 1750), deși încadrată între două decese ale unor compozitori deja romantici: 1826 – C. M. von Weber și la 1828 – Fr. Schubert. În cazul special al muzicii, această perioadă (1804-1826/27/28) ar putea fi considerată, ce-i drept ipotetic, drept o primă etapă a Romantismului muzical.

La 1830 are loc a doua revoluție și ca *delimitator* suplimentar se prezintă prima montare a dramei *Ernani* de Victor Hugo. Revoluția de la 1848 marchează inițierea unei următoare etape, marcată și prin

implicarea în luptele de pe baricade a lui Richard Wagner. O ultimă perioadă începe după 1870 (Comuna din Paris și Războiul franco-prusian). Iar moartea lui Wagner la 1883 poate fi considerată un *delimitator* care marchează începutul post-romantismului. Astfel, fiind un secol lung, întreg Romantismul se constituie din cinci perioade: pre-romantică, trei perioade propriu-zis romantice, și una post-romantică.

Dacă în planul duratei cronologice („secol" *lung*) Romantismul este o reproiectare a Renașterii, atunci Modernitatea muzicală a secolului XX („secol" *scurt*) își găsește o analogie exactă în Clasicismul vienez[1]. Mai mult, în planul eterogenității stilistice, cele trei modernisme muzicale pot fi asemuite Barocului (etapizat și acesta în trei perioade), însă cu un semn opus: „clocotul" stilistic al Barocului ține de noutatea jocului cu un nou concept, pe când „clocotul" stilistic al modernismelor ține de o evoluție orientată înspre ultimă „erupție" înainte de ieșirea definită din uz a conceptului *stil.*

De aici decurge și o a treia analogie potrivită Modernității muzicale, care ar fi Romantismul și fenomenul dispersiei stilistice, inexistent în Renaștere, Baroc și Clasicismul vienez, unul comun etapei de ieșire din perioadele respective. Dispersia Romantismului determină emergența Modernismului, pe când dispersia ultimului modernism muzical este cauzată de emergența invazivă a Postmodernismului. Acesta din urmă promite a fi un secol relativ *lung*, dacă ne conformăm cu accepția periodizantă a lui Friedrich Blume – cu o încheiere în 2050.

Secolul XX al Modernismului muzical a fost unul scurt, intens și în egală măsură consistent, concurențial și nu mai puțin controversat, sfidând orice intenție *periodizantă*, sfărâmând genealogii și descendențe, însă până la urmă ipostaziindu-se între limitele cronologice 1900-2000 într-o perfectă simetrie „ianică" distribuită între cele trei modernisme și postmodernism:

---

[1] În ambele cazuri este vorba despre câte trei compozitori: Haydn-Mozart-Beethoven și Schönberg-Berg-Webern. Cu funcție de *inițiator* apar Haydn-Schönberg, drept „mozartian" se prezintă Berg, iar „beethovenian" (prin fermitatea atitudinii seriale) se prezintă a fi Webern. Drept școală poate fi considerată *Noua școală vieneză*, pe când cei trei compozitori ai Clasicismului vienez afișează o evidentă autonomie. Respectul lui Mozart pentru „papa" Haydn (șase cvartete „haydniene", de la op. 10, nr. 1, 1782 și până la op. 10, nr. 6, 1785) și o foarte scurtă perioadă de ucenicie a lui Beethoven cu „papa" (1792-93), nu lasă argumente pentru a-i grupa sub umbrela unei școli, decât în măsura alinierii creației celor trei într-o singură linie genealogic-evolutivă a acelorași principii (forme și genuri) conceptuale.

1. *Input:* modernismul schönbergian (primul modernism antebelic – 1900-1914),
2. *Epicentru* (al treilea modernism muzical și perioadă de ieșire din ultima Modernitate): avangardele anilor 1950-60 și
3. *Output:* postmodernismul (1968-2000+).

➢ **Modernismele atonal-seriale: ideea unei genealogii eronate.** Profilul evolutiv al celui al treilea modernism muzical s-a prezentat drept unul paradoxal. Intrarea a fost marcată prin afirmarea şi instituţionalizarea *serialismului integral*, una emfatic-triumfalistă şi în egală măsură intolerantă[1], iar ieşirea de la sfârşitul anilor '60, s-a produs drept una *minimalistă*, un *ultim stil de noutate*.

Într-un timp foarte scurt, în 1971, deja este declarată emergenţa *postminimalismului* (termen aparţinând criticului american de artă Robert Pincus-Witten), o „excrescenţă" deja manieristă, şi în continuare nu s-a mai întâmplat nimic altceva decât... postmodernitatea ca o ieşire definitivă din definiţiile tradiţionale ale stilului, genului şi formelor şi în general al tuturor determinantelor *tari* ale gândirii muzicale, considerate ulterior drept *metanarative* şi consacrate drept *invarianţi*.

Prin comparaţie, romantismul muzical se prezintă ca o *continuitate*: o baie stilistică şi estetică relativ omogenă, cu evoluţii lente, acumulări proporţional repartizate pe întreaga desfăşurare a celor trei etape ale sale şi pe întreaga durată a celor şapte decenii ale secolului al XIX-lea. Alăturarea Schubert-Mahler arată mai degrabă ca un *arc* intonaţional-tematic *unificator*. Şi figura lui Beethoven stă mai degrabă lângă Haydn, decât lângă deja romanticii Schubert (decedat doar la un an după moartea lui Beethoven – 1828), Berlioz, Mendelssohn şi Schumann, nostalgicul Brahms, continuatorul Wagner sau revizionistul Mahler.

Din punctul de vedere al primului modernism schoenbergian, viitorul nu putea fi altul decât unul dodecafonic-serial. Această pretenţie era întărită şi prin *descendenţa wagneriană directă* şi *exclusivă*, fapt deloc paradoxal, una asumată ca argument legitimator. Schönberg însuşi putea fi considerat pe bună dreptate drept *moştenitor* al lui Wagner. Iar această întâietate în niciun caz nu putea fi contestată de către orientările

[1] În eseul intitulat *Schoenberg est mort* (Revista engleză *The Score and IMA Magazine*, nr. 6 din luna mai 1952, pag. 18-22), Pierre Boulez afirmă direct: "Any musician who has not experienced – I do not say understood, but truly experienced – the necessity of dodecaphonic language is USELESS. For his entire work brings him up short of the needs of his time". Doar cu un an înainte, el publica un text cu un titlu relevant, „Stravinsky remains" (1951).

tributare precum cea neoclasică sau neomodală. Cel mai puternic potenţial *evolutiv*, dar şi cea mai radicală declaraţie a *originalităţii* erau deţinute, dincolo de orice polemici, de *gândirea atonală* în general şi de *Noua şcoală vieneză* în particular.

Creaţia discipolilor (însoţită şi de cea a maestrului) – Berg şi Webern (devenit elev al lui Schönberg urmând sfatul lui Guido Adler), dar şi Hans Eisler, Egon Wellesz, Ernst Krenek, Eduard Steuermann, Max Deutsch, Josef Rufer (muzicolog), Norbert von Hannenheim (de origine transilvăneană), René Leibowitz (elev al lui Webern) sau Hans Erich Apostel (elev al lui Schönberg şi ulterior al lui Berg) – vine să confirme fecunditatea acestei *noi gândiri muzicale atonale* (serial-dodecafonice), precum și direcția corectă de urmat pe această *cale spre muzica nouă*.

Mai mult, primii doi discipoli consacră acest nou tip de gândire muzicală prin demonstraţii conceptuale convingătoare: Berg în genul *muzicii de operă* şi *concert instrumental*, iar Webern în cel al *muzicii instrumentale pure* (+ lucrări pentru pian şi pentru orchestră) şi *vocal-instrumentale.* Cu alte cuvinte, muzica europeană a noului secol XX începea cu o *Nouă şcoală vieneză* (Schönberg-Berg-Webern), parcă reluând modelul *Şcolii clasice vieneze* (Haydn-Mozart-Beethoven) care a hrănit gândirea muzicală a întregului secol al XIX-lea. Analogia promitea să fie perfectă. Conferinţele intitulate *Calea spre muzica nouă* ale lui Webern (şaisprezece prelegeri, 1932-33), un autentic manifest şi document „genealogic" legitimator, parcă au încercat să impună *unicitatea* gândirii de tip serial drept *universalitate*, inventându-i şi o descendenţă genealogică solidă.

Însă necătând la moartea în 1935 a lui Berg şi în 1945 a lui Webern, două dispariţii care încheie o a doua etapă în evoluţia concepţiei atonale, în 1946, odată cu organizarea de către Wolfgang Steinecke a *Cursurilor de vară* (*Ferienkurse*) la Darmstadt, începe o *a treia etapă*. Dacă prima perioadă, antebelică, putea fi pe bună dreptate considerată drept *schoenbergiană*, cu tot cu descendenţa legitimă wagneriană şi incluzând aici şi *accidentul judiciar Hauer*, a doua – deja una *trinitară* (maestrul şi cei doi discipoli) –, atunci cea de a treia etapă este una *postweberniană*, a serialismului integral, deja cu alţi moştenitori, partizani şi promotori în egală măsură – Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Milton Babbitt ş.a. În acest din urmă context, atrage atenţia prietenia între Boulez şi Stockhausen, însă mai ales între Boulez şi Cage (elev al lui Schönberg) şi polemicile lor despre viitorul muzicii noi. Şi chiar dacă Schönberg încă trăieşte, noul început serial al muzicii, al treilea, nu mai are nimic în comun cu el și cu întreaga lui concepție.

➢ **Al treilea modernism muzical: noul serialism după sfârşitul serialismului.** A doua parte a anilor '40 este relevantă atât pentru evoluţia conceptuală a lui Boulez, cât şi pentru cristalizarea ultimei accepţii a serialismului ca *liant* înspre al treilea modernism. Sunt relevante două momente:

(1) Din 1944, Boulez studiază armonia la clasa lui Olivier Messiaen, pentru ca un an mai târziu să studieze teoria serialistă cu Réné Leibowitz (elev al lui Schönberg la Berlin şi al lui Webern la Viena) şi chiar dacă îi datorează descoperirea muzicii lui Schönberg şi Webern, îl abandonează pe motiv de *formalism dogmatic* (o reluare identică a „conflictului" Beethoven-Haydn) şi revine ulterior la Messiaen. Un marcaj stilistic important pentru tânărul Boulez este atât *Prima sonată pentru pian* (1946, compusă la 21 ani, referinţă *Trei piese pentru pian* op. 11, 1909) şi *Sonatina* pentru flaut şi pian (referinţă *Simfonia de cameră*, op. 9, 1914-1924), cât mai ales *A doua sonată pentru pian* (dedicată pianistei franceze Yvonne Loriod, 1948, compusă la 23 ani, comparată pentru amploarea sa cu Sonata nr. 29, *Hammerklavier*, în si bemol major, op. 106 de L. van Beethoven, 1817-'19).

(2) În 1952 el îşi face apariţia la *Cursurile de vară* de la Darmstadt, deja fiind în contact cu figuri proeminente ale momentului precum Bruno Maderna, Luigi Nono, Henri Pousseur sau Luciano Berio. Exact cu un an înainte, pe 13 iulie 1951, la Los-Angeles moare Arnold Schönberg, parcă făcând cale liberă moştenitorilor webernieni, şi devenind o sacrosanctă figură a panteonului avangardist, un compozitor canonic fără canon.

În fapt, concepţia *serialismului integral* – ca o formă superioară de realizare a concepţiei schönbergiene – ridică un mare semn de întrebare anume din punctul de vedere genealogic. În mod normal, densitatea *scriituală* şi *procesuală* a serialismului doctrinar (*Noua școală vieneză*) îşi găseşte consecinţa finală logică, ca formă *dispersată*, în *pointilismul* webernian. Însă în pofida unei logici evolutive legitime şi contrar oricăror aşteptări diferite de ceea ce a urmat – cum ar fi evoluat gândirea lui Webern dacă nu ar fi fost împuşcat? –, concluziile lui Boulez în plan conceptual propulsează *ideea serială* la un nou nivel de performanţă şi demonstrează că potenţialul acestei concepţii încă nu este deloc epuizat. Şi cum nici Webern, dar nici Schönberg, nu au propus nicio idee a continuării seriale, aceasta putea fi continuată, logic, pornind de la alte premise. O cheie de lectură a acestei *răsturnări de situaţie* este de căutat în cauza „divorţului" lui Boulez de Leibowitz şi revenirea la Messiaen:

(a) serialismul tradiţional – *prima prattica* drept literă de lege – este perceput drept unul *total lipsit de inspiraţie* şi *încremenit într-un academism sclerozat*;

(b) continuitatea putea fi asigurată printr-o re-inventare, extrapolând *procedura serială* de la deja tradiţionalele *înălţimi* asupra celorlalţi trei parametri ai sunetului muzical. Iar drept incipit pentru ideea expansiunii ar putea servi atât concepţia lui Messiaen – *Moduri de valori şi intensităţi* –, care însuma următorii doi parametri ai sunetului muzical, cât şi preocuparea tânărului Boulez pentru percuţia africană şi muzica balineză şi japoneză în perioada 1945-'46. Boulez însuşi mărturiseşte că era gata să-şi asume o carieră de etnomuzicolog. Pasul înspre *timbralitate* ca element structural şi procesual *totalizator* încă urma să fie întreprins;

(c) după 1945, însuşi Schönberg nu mai putea influenţa şi cu atât mai puţin controla mersul lucrurilor din îndepărtarea lui californiană. În 1946, el compune o ultimă lucrare majoră – *Supravieţuitorul din Varşovia*, op. 46 (1947) – şi până la moartea sa în 1951 se concentrează pe scrierea mai multor lucrări teoretice: *Exerciţii preliminare de contrapunct* (1942-1950), *Funcţii structurale ale armoniei* (1939-1948), *Fundamentele compoziţiei muzicale* (1937-1948) şi colecţia de eseuri *Stil şi idee* (1950). Cu alte cuvinte, Schönberg însuşi concluziona traiectul atonalismului serial. Una din ultimile idei i-a fost „... se mai pot spune lucruri şi în Do major”, stilul şi tehnica i se limpezesc, şi asta fără nicio aluzie la vreun salt evolutiv în concepţia serială. Astfel, punctul este pus prin propriul lui deces în 1951;

(d) prin afirmaţia *Schönberg a murit* (titlul eseului din 1952), care nu este doar un necrolog scris de Boulez cu un scop de elogiere comemorativă, compozitorul francez a tranşat cu claritate sfârşitul *Noii şcoli vieneze*. Sensul real, însă, reprezintă declaraţia unui nou început doctrinar, diferit de ceea ce se întâmplase anterior. Ultimile cuvinte ale lui Webern – *Es ist aus!* – fac corp comun cu fermitatea contondentă a afirmaţiei lui Boulez – *Schönberg est mort!* mai degrabă ca o constatare a sfârşitului unei epoci, dar şi ca declaraţie a unui nou început și fără nicio observabilă descendență genealogică.

Astfel, se ajunge la o concepţie diferită de ceea ce intenţionase şi realizase Schönberg cu cei doi discipoli ai săi – *serialismul integral.* Cu alte cuvinte, la niciunul dintre cei trei nu pot fi identificate semne ale unei posibile *expansiuni* a principiului serial înspre o formă *totalizatoare*. Mai mult, Boulez însuşi percepe, pe de o parte, accepţia serială a lui Leibowitz drept una *sclerozată*, iar pe de altă parte, Boulez însuşi formulează ideea *extrapolării* serialismului, însă nu a celui webernian, ci pornind de la ideile lui Messiaen, la care aderă și propriile lui căutări „etnomuzicologice”. Aceasta ar putea fi o posibilă accepţie a termenului periodizant pentru cel de-al treilea modernism drept unul deja *postwebernian* în sensul direct al prefixării *post-*, adică *altceva.* În esenţă, ar putea fi vorba despre un *postwebernianism* doar aparent, convenţional, pentru a păstra

aparenţele de *continuitate legitimatoare*, însă unul care, pornind de la alte premise decât cele doctrinare deja ar trebui să se identifice drept unul *non-webernian.*

➢ **Al treilea modernism muzical: noi membri și noua concepție a „cominternului" avangardist.** Cei trei compozitori ai *Noii şcoli vieneze* pot fi reprezentaţi în imaginea unui mini-ciclu cultural închis. Dacă intrarea – *input* – este înfăptuită de Schönberg, atunci ieşirea – *output* – o efectuează Webern: exact ca în cazul *Şcolii clasice vieneze*, unde Haydn reprezintă *stilul de intrare*, iar Beethoven – *stilul de ieşire*. De ambele părţi ale lui Berg, care în contextul modernist incarnează funcţia mozartiană (mai ales prin numitorul comun al muzicii de operă) se situează *intrarea atonală*, iar de cealaltă parte, la ieşire, – *pointilismul serial.*

Ar fi de observat relaţia de *alteritate* pur tehnică între concepţia de intrare şi concepţia de ieşire, precum şi faptul că *pointilismul* (Simfonia op. 21) este conceptual diferit de *atonalism* (*Fünf Orchesterstücke*, op. 16) şi nu funcţionează în acelaşi sens în care Schönberg realizează o sinteză a romantismului wagnerian sau a postromantismului mahlerian. În exact aceiaşi termeni se prezintă şi alăturarea *serialismului integral* – ca stil de intrare – şi *minimalismului* – ca stil de ieşire. Juxtapunerea celor două produce aceeaşi imagine de *alteritate*, chiar una mult mai intensă. Ca şi în primul caz, *minimalismul* nu reprezintă un răspuns direct la *serialismul integral* în acelaşi sens în care *Simfonia op. 21* nu este un răspuns la *Fünf Orchesterstücke op. 16.*

Şi revenind, oricât de asemănătoare ar părea să fie analogia cu succesiunea evolutivă Wagner-Schönberg, aceasta nu funcţionează chiar în virtutea faptului că între cei doi constituenţi există cel puţin o treaptă de mediere (spre exemplu, postromantismul schönbergian): atonalismul apare ca o continuare a romantismului wagnerian dus până la consecinţele lui logice. Într-un al doilea sens, *minimalismul american* nu este o reacţie directă doar la *serialismul integral* (și poate chiar deloc), ci se poziţionează drept o concluzie sintetică la un fenomen tipologic-evolutiv mult mai amplu şi de o cu totul altă natură decât doar cea *serială*. Iar răspunsurile sunt de găsit chiar în *cutia neagră*, zona intermediară, unde îşi face apariţia *stilul de mediere*, de referinţă reală pentru *minimalism*, stilul care a şi jucat rolul de *pod* sau *vehicul* în procesul de transfer stilistic de la stilul de intrare înspre stilul de ieşire.

Într-o altă ordine de idei, ceea ce în mod convenţional poate fi considerat drept un *al treilea serialism*, se dovedeşte a fi într-o relaţie cauzală mult mai pertinentă cu *minimalismul* decât în una mai slabă cu principiile *Noii şcoli vieneze*. Altfel spus, continuitatea cauzală între primul

şi al doilea modernism serial este una organică, evidentă, şi în consecinţă mult mai puternică decât conexiunea convenţională, pur mecanică, prin *transmiterea* tehnicii seriale unei următoare generaţii de compozitori.

Ori, moştenitorii s-au prezentat ca o entitate plurifaţetată (Cage, Stockhausen, Babbitt, Berio) sub egida coordonatoare şi carismatică a lui Boulez şi nu ca un front comun inspirat de geniul lui Schönberg sau Webern. Moştenitorii nu mai sunt o şcoală, iar acţiunile lor pot fi receptate în cel mai bun caz drept o *complicitate internaţională* – un ultim „comintern" avangardist-serial. În noua sa accepţie, cel de-al treilea serialism, deja *integral* – dincolo de *procesualitatea atonală schoenbergiană* sau *pointilismul webernian* – capătă o puternică stimulare conceptuală atât prin imaginea *duratelor şi intensităţilor* lui Messiaen, cât mai ales prin ideea *multitudinii în sincronie* venind din direcţia *eterofoniei*.

Ar putea fi şi o legătură cauzală nu neapărat directă, însă relevantă, de delimitare, între decesul lui Webern – 1945 şi începutul cursurilor de la Darmstadt – 1946 şi, în egală măsură, decesul lui Schönberg – 1951 şi concomitenţa cauzală a eseului *Schönberg a murit* şi apariţia lui Boulez la *Ferienkurse* – 1952: două sfârşituri ale *Noii şcoli vieneze* şi, respectiv, două începuturi ale ultimului modernism avangardist.

Conţinuturile cutiei negre. Avangardismele de reacţie: determinarea antagonistă şi ofertele de depăşire a serialismului integral. Noţiunea de concepţie tehnică provizorie cu funcţie tranzitivă

➢ **Un serialism bun este un serialism... reciclat.** Ca tehnică, serialismul integral poate fi rezumat la hiperdeterminarea constituenţilor structural şi procesual (control integral), abordare conceptuală care a presupus şi extrapolarea seriei asupra celorlalţi trei parametri ai sunetului muzical (durata, intensitatea şi timbrul), neangajaţi în concepţiile lui Schönberg şi Webern. În acest sens, serialismul integral a funcţionat ca un *aspirator*, iar structura seriei ca un *burete universal hiperabsorbant.* Atingând o limită superioară a saturaţiei, s-a ajuns în situaţia în care nu mai rămăsese nimic important de absorbit şi astfel, serializării îi puteau fi supuse diverse tipologii de scriitură (aglomerări-rarefieri), de agogică (accelerări-decelerări), de intensitate (atacurile) sau de orchestraţie. Şi atunci, de ce nu ar putea fi serializate până şi *stilurile*?, aşa cum a propus tânărul Wolfgang Rihm în cadrul unei şedinţe la *Ferienkurse* de la

Darmstadt[1]. Pentru a doua oară, viitorul apărea drept unul exclusiv serial, al serializării totale.

Spaţiul conceptual – materia, parametrii, structura, procesul – fusese aspirat şi astfel asimilat în întregime, instaurând de ambele părţi ale Oceanului Atlantic consensul serial drept normă şi lege. Cu alte cuvinte, serialismul integral intrase într-un explicabil şi legitim *staticism.* Însă ca o compensare pentru *totalizare* şi *instituţionalizare*, serialismul pierdea accepţia avangardistă, ceea ce în consecinţă putea fi înţeles ca un viitor schönbergian deja instaurat şi ceea ce, în consecinţă, afirma inutilitatea propensiunii evolutive. Scopul fusese atins. Viitorul devenise prezent. Nu mai rămăsese nimic de evoluat.

Schimbarea statutului a însemnat, concomitent, şi deblocarea spaţiului conceptual – reactualizarea şi redeschiderea viitorului –, ceea ce s-a manifestat dialectic prin generarea propriului contrariu sub forma unei reacţii în lanţ şi determinând astfel apariţia mai multor *reacţii* conceptuale care se prezentau într-o perfectă legitimitate drept *avangardiste.* Spre deosebire de *staticismul* serial, acestea erau orientate exclusiv înspre viitor, fetişizând însăşi ideea de noutate, însă formulându-şi identitatea drept *alteritate absolută* a serialismului ca *referent negativ*, însă nu în intenţia de a-l disloca sau combate în calitatea lui de *hegemon*, ci de a nu mai lua în seamă o concepţie *eşuată*. Şi atunci, în aceeaşi logică dialectică a negaţiei, accesul înspre viitor ar putea fi garantat prin adoptarea oricărei soluţii diferite de serialism, adică diferite de verosimilitatea de a eşua într-un mod similar. Are loc un simplu transfer şi reatribuire a funcţiei evolutive.

Şi nu în ultimul rând, spre deosebire de Schönberg şi *progresismul* lui conceptual, compozitorii avangardelor *de reacţie* nu-şi propuneau imaginarea unui viitor pentru propriile idei, ci încercau o voluntară *desincronizare* de serialismul-ca-prezent printr-o insistentă lansare-înspre-viitor, imaginându-şi propria muzică drept una de după serialism. Cu alte cuvinte, chiar această *desincronizare* de serialism îi orienta înspre un viitor non-serial în calitatea lor de *agenţi ai viitorului*. Paradoxul situaţiei a constat în această surprinzătoare *desincronizare în simultaneitate* a prezentului-ca-trecut de prezentul-ca-viitor. Şi în aceeaşi opoziţie faţă de serialismul instaurat parcă pentru o mie de ani, avangardele *de reacţie* şi-au asumat *provizoratul* unor soluţii pur *tehnice* cu caracter *tranzitiv*. Până la urmă, sintagma webernană – *Calea spre muzica nouă* – s-a dovedit în egală măsură o utopie și o metanarațiune, ambele eșuate.

---

[1] Întâmplare relatată în cadrul unei discuţii particulare care a avut loc între Octavian Nemescu şi subsemnatul.

➢ **Avangardismele de reacţie: repartizarea sarcinilor de dezinstalare.** În opoziţie cu celebra afirmaţie a lui Boulez – *oricare artist care nu practică serialismul este INUTIL* –, toţi compozitorii neangajaţi serial au procedat pornind de la ideea că este UTIL tot ceea ce NU ESTE serial.

Cu alte cuvinte, procedura a constat în *dezmembrarea* serialismului, cu întreg ansamblul efectelor constitutive, în părţile lui componente şi reformularea acestora într-un număr de accepţii conceptuale non-seriale:

(1) efectul de masă sonoră,

(2) suspendarea controlului procesual,

(3) disoluţia seriei ca idee în *nori* şi *fâşii* de sunete organizate în ansambluri organizate sintactic (micropolifonic), precum şi în ideea de *pată* sonoră sau *cluster*,

(4) intensificarea căutărilor în direcţia sintezei timbrale electronice şi chiar

(5) implicarea tehnicii de *stiluri serializate* (proto-polistilistica), ceea ce nu mai avea nimic în comun cu serialismul decât, poate, ca formă pervertită ironic a acestuia prin pastişă şi colaj.

Adunate laolaltă, concepţiile *de reacţie* parcă s-au constituit într-un *ghid de dezistalare*, *deconstrucţie* a serialismului cu scopul de *reciclare* în intenţia de a-şi asigura un autentic statut avangardist şi, concomitent, de a-şi garanta un loc în viitorul *noii muzici europene*.

➢ **Concepția stocastică**. În mod cert, simetriile şi geometrismul muzicii seriale i-au fost familiare tânărului arhitect Iannis Xenakis (1922-2001) nu doar în virtutea preocupărilor lui matematice. În urma contactului cu *serialismul pointilist* al lui Webern, cât mai ales cu *serialismul modal* al lui Messiaen[1], compozitorul-arhitect scrie lucrarea *Metastaseis* ('53-'54), implicând conceptul de *masă sonoră*, precum și ideea *ritmurilor non-retrogradabile*[2].

---

[1] Ca şi pentru Boulez, personalitatea lui Messiaen a exercitat o înrâurire determinantă asupra lui Xenakis, care îi frecventează cursurile în perioada 1951-'53 şi cu al cărui ajutor ajunge în *Grupul de cercetare a muzicii concrete* (din 1954).

[2] Dată fiind originea greacă a lui Xenakis, ideea de *masă sonoră* ar putea fi înţeleasă ca o trimitere la imaginarul antic al Haosului primordial, ceea ce nu ar fi o interpretare chiar eronată, chiar dacă şi una forţată. Mult mai plauzibilă ar fi explicaţia pragmatică, una care ar implica experienţa personală a compozitorului, în special participarea la luptele de stradă în Grecia – contextul unui *schimb de focuri* ca imagine sonoră a unui *haos* constituit în egală măsură

De aici şi ideea *seriilor temporale* ca şi constituenţi ai *procesualităţii de tip aleatoriu* (*stocastic*, descrisă în *Musiques formelles*, 1963) cu baza pe calcul matematic implicând *mulţimi de variabile.* Această *programare numerică a incertitudinii* – sintagmă paradoxală care atrage atenţia în primul rând ca trimitere critică la hipercontrolul procesualităţii de tip serial – miza pe gradele de densitate a scriiturii ca analogie a *masei* şi pe gradele de intensitate ca analogie a *energiei*, nu şi fără a implica *şirul lui Fibonacci* sau legitatea *secţiunii de aur.* Xenakis dislocă referenţialitatea psiho-afectivă (de la radicalismul expresionist şi până la intelectualismul combinatoric), substituind-o prin trimiterea directă la termenul antic grec *physis* (φύσις) cu sensurile de *a creşte*, *a evolua*, *a deveni* sau în accepţia latină de *natura* cu sensul *nasci – a se naşte*, *a fi născut*. În acest sens, lucrarea muzicală este concepută ca o *totalitate procesuală* a cărei *continuitate evolutivă* mizează pe *autoîntreţinere*.

Acest paradox – recursul la aparatul matematic pentru a produce efectul de masă sonoră – poate fi înţeles şi ca o hiperbolizare a tehnicii seriale de control structural-procesual. De aici şi imaginea de *desen tehnic* a unei „partituri" stocastice, ceea ce duce la concluzia că *haosul* masei sonore este doar o *simulare* a acestuia, un *mimetism* cu funcţia de *voalare* a faptului că în accepţia lui Xenakis *muzica* este doar consecinţa acustică a unor formule şi grafice: vizibilitatea unui *haos* care voalează *calculul* probabilistic care-l generează. Colaborarea cu dirijorul german Hermann Scherchen i-a oferit lui Xenakis posibilitatea de a publica o serie de articole în revista acestuia – *Gravesanner Blätter* (Gravesano, Elveţia) –, aşa cum observă Sharon Kanach[1], de la *The Crisis of Serial Music* (1955)[2] şi până la *Towards a Philosophy of Music* (1966).

Abordând într-un mod *ingenuu* şi aparent naiv problema crizei serialismului integral, Xenakis se întreabă într-o mod legitim *de ce trebuie serializat fiecare parametru al materialului muzical dacă drept consecinţă oricum apare efectul de masă sonoră* (obturând audibilitatea seriilor – O.G.)*, care poate fi elaborat direct ca masă sonoră şi nu în urma unor calcule combinatorice sofisticate?* Tehnica stocastică se impunea ca o *proiecţie de continuitate*, una în oglindă, continuând de acolo unde serialismului integral îşi epuizase potenţialul: în baza numitorului comun

---

din totalitatea traiectoriilor balistice a tuturor gloanţelor şi schijelor, precum şi sincronia acustică şi variabilitatea incontrolabilă a intensităţilor produse de împuşcături şi explozii.

[1] Sharon Kanach, *The Writings of Iannis Xenakis (Starting with "Formalized Music")*; în: *Perspectives of New Music*, Vol. 41, No. 1 (Winter, 2003), pag. 55.

[2] Iannis Xenakis, *The Crisis of Serial Music*, în: Gravesaner Blätter, nr. 1/1955.

al efectului de *masă sonoră*, devenise posibilă disoluţia complexităţii contrapunctice seriale direct în scriitura de masă sonoră în baza unui calcul statistic al probabilităţilor[1].

➢ **Concepţia micropolifonică.** În monografia intitulată *Music in the Twentieth and Twenty-first Centuries*[2], muzicologul american Joseph Auner i-l alătură lui Xenakis (n. 1922, Brăila) pe John Cage – muzica stocastică şi aleatorismul –, deşi ar fi trebuit, mai întâi, să i-l alăture pe un alt originar din România – pe György Ligeti (n. 1923, Târnăveni).

Iar dacă tehnica stocastică funcţionează la un nivel de *macro-abordare* a materialului muzical, atunci concepţia ligetiană poate fi reprezentată drept o răsturnare a celei dintâi în exact opusul său – nivelul *micro-abordării*, acesta formalizat ca *tehnică micropolifonică.* Iar dacă Xenakis pur şi simplu *topeşte* complexitatea contrapunctului serial într-o *masă sonoră cvasi-omogenă*, atunci Ligeti îl *pulveriza* în *nori de micropolifonii discrete*, ambele cazuri găsindu-şi finalitatea în efectul de *masă sonoră.*

Şi Xenakis, şi Ligeti[3] procedează prin hiperbolizare – împingere înspre limita ultimă, forţând-o însă în direcţii diametral opuse şi

---

[1] "Iannis Xenakis formalized the application of the mathematics of probability in music composition. He cited a perceived «crisis of serial music» as leading logically to a statistical approach to composition rather than a melodic one. When polyphony is sufficiently dense and complex, he posited, «The enormous complexity prevents one from following the tangled lines and ... what will count will be the statistical average of isolated states of the components' transformations at any given moment»; Christopher Dobrian, *Realtime Stochastic Decision Making for Music Composition and Improvisation*, p. 1.

[2] Joseph Auner, *Music in the Twentieth and Twenty-first Centuries*, W. W. Norton and Company, New-York/London, 2013.

[3] Nu poate fi trecută cu vederea asemănarea între destinele celor doi compozitori. În cazul lui Xenakis este vorba despre întreruperea studiilor la Atena prin începutul în 28 octombrie 1940 a războiului italiano-grec şi o amplificare a acestuia în aprilie 1941 prin implicarea Germaniei naziste de partea Italiei lui Mussolini. Compozitorul aderă la Frontul de Eliberare Naţională, iar din decembrie 1944, în timpul Legii marţiale, ca membru al tineretului comunist, Xenakis ia parte la mişcări de stradă şi confruntări armate cu trupele engleze. În consecinţă, fugind de pericolul arestării, el ajunge la Paris în 1947. La rândul lui, după studiile muzicale la Cluj în 1941 şi Budapesta, deja în timpul regimului hortist, Ligeti ajunge în brigăzile de muncă forţată. Membri ai familie ajung în lagărul Mauthausen-Gusen, iar ambii părinţi sunt trimişi la Auschwitz, supravieţuind doar mama. În 1949 tânărul compozitor revine la Budapesta, unde îşi încheie studiile superioare şi devine cadru didactic la *Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem*. În decembrie 1956, după reprimarea sângeroasă de

împingându-se de la acelaşi referent structural – contrapunctul serial. Asemănarea între cei doi poate fi continuată şi prin experienţa dobândită în practica tehnicii seriale, cât şi prin experimentele din domeniul muzicii electronice. Cu atât mai interesante apar concluziile atât de diferite pe care fiecare compozitor le formulează deja sub forma propriei concepţii componistice.

Lăsând în spate Budapesta invadată de tancurile sovietice, Ligeti intră într-o următoare perioadă a vieţii şi creaţiei şi o face sub egida crezului în tehnica serială[1]. A frecventat *Cursurile de vară de la Darmstadt* şi, concomitent, a lucrat la *Cologne Electronic Music Studio*, pentru ca mai târziu să abandoneze instituţia pentru *Cologne School of Electronic Music*, parcă într-un paralelism cu angajarea lui Xenakis la *Grupul de cercetare a muzicii concrete* (GRMC).

Interesul pentru muzica electronică este pentru Ligeti sinonim cu opţiunea pentru studiul *texturii*, cu atât mai mult cu cât şi concepţia *micropolifonică* propriu-zisă izvorăşte chiar din procedura suprapunerii succesive a tot mai multe *straturi* de material muzical. În acelaşi timp, Ligeti procedează parcă la *emanciparea* sonorităţii de calitatea electronică, rescriindu-şi, practic, propriile lucrări în variante pur acustice[2]. O primă lucrare dintr-un şir de compoziţii texturale a fost *Atmosphères* (1961), după care au urmat, spre exemplu, secţiunea *Kyrie* din *Requiem* (1963-65), *Lux Aeterna* (1966), *Lontano* (1967), toate patru reprezentative pentru termenul *micropolifonie* inventat şi introdus în circuit de Ligeti însuşi.

Acest termen indică accepţia extinsă a procedurii polifonice în comparaţie cu sensul tradiţional, renascentist, baroc, clasic vienez sau romantic. Faţă de aceste patru referinţe istorice, invenţia lui Ligeti ar putea fi considerată drept o *falsă* polifonie, deoarece nu este vorba despre un contrapunct propriu-zis, ci doar despre un *efect* contrapunctic-polifon care decurge din concomitenţa verticală, tehnica de *canon*, a mai multor *mini*-grupuri sonore indivizibile cu valoare motivică.

Este vorba despre preferinţa lui Ligeti pentru pentru „«secvențe omogene de intervale, în special scara cromatică»”, cu

---

către sovietici a Revoluţiei ungare, Ligeti ajunge la Viena, ulterior stabilindu-se la Köln.

[1] Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination*, London: Faber and Faber; Boston: Northeastern University Press, 2003, pag. 73-74.

[2] Spre exemplu, lucrarea *Atmosphères* are la baza ei conceptuală lucrarea *Pièce électronique No. 3* (1957-58).

rezultatul că „«dispunerea verticală a acestui material are drept consecinţă o îngrămădire a tonurilor vecine. Nu mai sunt (importante – n. n.) în primul rând intervalele care constituie structura, ci relațiile de densitate, distribuția registrelor și diferite deplasări în construirea și descompunerea verticalei.»"[1] În completare vine opinia lui Constantin Floros care descrie cele trei nuclee tehnice ale concepţiei *micropolifonice*: 1) baza micropolifoniei rezidă în recursul componistic la tehnica de canon; 2) relațiile ritmice sunt alterate în așa fel încât nicio voce să nu fie ca oricare alta în ceea ce privește ritmul și 3) texturile muzicale în micropolifonie favorizează un număr extrem de voci[2].

În esenţă, metoda se rezumă la tehnica de structurare extrem de detaliată a scriiturii: (1) drept "cărămidă" de construcţie serveşte *mini*- sau *micro*-unitatea motivică indivizibilă, câteva sunete omogene sau eterogene ritmic; (2) scriitura este constituită prin multiplicarea *micro*-entităţilor atât în consecuţie, cât, mai ales, în sincronie verticală. Conţinutul şi extensia pot să fie diferite, iar limita de multiplicare şi grupare a "cărămizilor" ţine doar de decizia compozitorului.

Spre deosebire de procedura stocastică a „norilor” lui Xenakis, Ligeti controlează scriitura cu multă acurateţe până în cele mai mici detalii, deoarece este evidentă intenţia compozitorului de a opera cu

(1) elemente – *micro*-structuri, blocuri texturale cu diverse densităţi şi "coloraţie" timbrală –, organizând astfel

(2) procese – interacţiunea "cărămizilor" între ele pe arii restrânse sau extinse[3], direcţii evolutive "amorsate" la nivelul ansamblurilor *micro*-

---

[1] Gyorgy Ligeti, *Metamorphoses of Musical Form* (1958), in Die Reihe, Vol. 7 (Form - Space), English ed. (Bryn Mawr: Presser, 1965), pag. 5-19; în: Jonathan W. Bernard, *Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution*, articol publicat în: *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3 (Oct., 1985), pag. 207-236. Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa: http://sites.nd.edu/choral-lit/files/2018/10/Ligeti-Inaudible-structures.pdf

[2] Constantin Floros, *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*, Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2014, pag. 90.

[3] Acest tip de interacţiune este foarte bine surprins în expresia *internal animation*. Explicaţia pe care o formulează autorul textului este următoarea: "How fast notes in each part move in relation to each other and also in relation to the entire composition", în: *Micropolyphony: Motivations and Justifications Behind a Concept Introduced by György Ligeti* (A Partial Analysis of *"Atmosphéres"* by Mehmet Okonşar), pag. 16.

polifonice (grade de transformare a *micro*-motivelor) cu rezultante la nivelul totalităţii masei sonore (dinamică, timbralitate, atacuri şi în general scriitură) –, pentru a obţine anumite

(3) efecte – transformări evolutive ale masei sonore controlate –, foarte precis definite ca atare pe ambele coordonate ale constituirii verticale şi orizontale.

Astfel, efectul *polifonic* poate fi rezumat la relaţia care se stabileşte între *micro*-elementele constitutive pornind de la efectul calculat al alăturării simple între două *micro*-elemente şi până la includerea gradată a tot mai multora, ajungând, spre exemplu, până la toate cele patruzeci şi opt de partide din *Atmosphéres*.

Este vorba aici despre obţinerea mai multor *rezultante* sonore.

(1) Amplificarea scriiturii prin adăugarea a noi şi noi *micro*-elemente produce noi şi noi ansambluri, tot mai extinse şi mai complexe, de *polifonii rezultante* – deoarece sincronia simplă între două perechi *micro*-motivice structurate ca două "contrapunctări" distincte generează efectul unei a treia, diferită la rându-i de fiecare dintre cele două constitutive. Rezultanta acustică globală este de *masă sonoră*, însă una decelabilă în ansambluri polifonice tot mai mici până la nivelul primar indivizibil. Cu alte cuvinte, diferenţa între metodele lui Xenakis şi Ligeti constă în alegerea *referinţei* generatoare de sonoritate: (a) formula matematică pentru metoda *stocastică* a lui Xenakis şi (b) materialul muzical propriu-zis, elaborat ca atare până în cele mai mici amănunte pentru metoda *micropolifonică* a lui Ligeti.

(2) Tot astfel stau lucrurile şi în planul duratelor, deoarece chiar simpla sincronie a două *micro*-motive constituite ca două ritmuri diferite va produce un *ritm rezultant*[1].

(3) Spre deosebire de producerea *polifoniilor* şi *ritmurilor rezultante* în planul orizontal al scriiturii, în planul vertical sunt produse *clustere* şi *acorduri rezultante*, cu densităţile şi dinamica aferente.

De aici rezultă o impresionantă relaţionare dialectică între cele două planuri interdependente pe care concepţia *micropolifonică* le generează şi le susţine într-un mod coerent: primul, planul structurilor *notate* inaudibile şi al doilea, planul sonor al structurilor *rezultante*[2].

---

[1] Expresia *rhythmical rezultant* aparţine lui Josef Moyseievich Schillinger (1895-1943), compozitor, teoretician şi profesorului de compoziţie originar din Ukraina; în: *Mycropoliphony*, pag. 24-27.

[2] A se vedea în acest sens *Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution* de Jonathan W. Bernard, în: *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3 (Oct.,

Această dialectică îşi găseşte rădăcinile încă în muzica ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea romantic, însă devine o problemă de *actualitate evolutivă* doar în secolul al XX-lea, în special începând cu atitudinea lui Claude Debussy faţă de structură şi starea ei sonoră[1].

Situată între sunet muzical şi zgomot, însă în egală măsură şi "o muzică idiosincratică, inspirată din orice de la studio electronic analog până la geometrie fractală şi grafism"[2], concepţia micropolifonică a lui Ligeti poate fi considerată pe bună dreptate în calitatea ei de *liant* între *pointilismul* webernian şi *spectralismul* care urma să vină. Poziţionând-o astfel, şi chiar cu o evidentă propensiune progresiv-avangardistă, greutatea cade pe termenul *polifonie*, ceea ce ar trimite totuşi şi întâi de toate, înspre Webern.

Sensul termenului grecesc πολύφωνος (polifonos) nu este folosit de Ligeti în accepţia palestriniană sau bachiană, unde *polifonia* era doar un efect decurgând din suprapunerea mai multor orizontalităţi melodice, ci în accepţia lui directă, traductibil deloc surprinzător ca *plurifonie*, *multitudine sonoră sincronă* sau de-a dreptul *masă sonoră*. Iar ca procedură propriu-zis contrapunctică, de relaţionare a *micro*-grupurilor de sunete, ca cea mai potrivită se dovedeşte a fi tehnica de *canon*. Drept o posibilă referinţă, una negativă, poate servi Partea I a *Simfoniei op. 21* de Webern, unde operarea pe *ţesătura* sonoră s-a rezumat la *rarefierea extremă* a scriiturii – sunetele ca „schije" ale unui obuz explodat –, la o rezoluţie de această dată de *microscop*, unde *punctiformităţile atomizate*

1987), pag. 207-236. Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa: https://www.jstor.org/stable/854203

[1] Edison Denisov, *О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси* [Despre unele particularităţi ale tehnicii compoziţionale a lui Claude Debussy], în: Edison Denisov, *Современная музыка и пробдемы эволюции композиторской техники* [Muzica contemporană şi problemele evoluţiei tehnicii componistice], Moskva: *Советский композтор*, 1986. Ar fi relevante câteva citate din acest text: (1) „Această muzică nu va supravieţui, deoarece nu are formă" (Vincent d'Indy, în: Vuillermoz. E., *Histoire de la musique*, Paris: Fayard, 1949, p. 335; (2) pentru Debussy „forma niciodată nu reprezintă un dat" şi Debussy „preferă structuri în care severitatea este amestecată cu libertatea alegerii", în: Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris: Edition du Seuil, 1966, p. 346) şi „La Debussy forma se naşte prin inventarea fiecărui moment care se înnoieşte necontenit" (*Le problème du temps dans la musique nouvelle* , Paris: Editions Klinchsieck, 1968, pag. 262). Acest din urmă citat într-un mod direct parcă trimite la concepţia ligetiană.

[2] Amy Bauer, "*Composing the Sound Itself": Secondary Parameters and Structure in the Music of Ligeti*, în: Indiana Theory Review, Vol. 22, No. 1 (Spring 2001), pag. 37.

ale sunetelor disparate parcă *atârnă agăţate într-o suspensie congelată*[1]. Însă dacă Webern destrăma continuitatea şi coerenţa linearităţii melodice recurgând la *canon* drept ultima garanţie a structuralităţii, la Ligeti *canonul* este folosit ca procedeu de „forjare" a sunetelor în *grupuri discrete relaţionate polifonic* şi asamblarea lor în *clustere evolutive*, care la rândul lor sunt funcţii ale unei *procesualităţi texturale cvasi-statice*[2]. Aceasta este consecinţa unei *suprasaturaţii contrapunctice* sau, mai detaliat, *canonice*, exact opusul extrem al prototipului webernian[3].

Esențializând, întreaga aglomerație conceptuală a celui de-al treilea modernism muzical avangardist este fundată în special pe ideea de *masă sonoră*. Iar aceasta din urmă impune o reformulare radicală a determinantelor prin care sunt definite noile imperative structural-procesuale, de această dată definitiv post-seriale:

(1) atât *rarefierea pointilistă* la Webern, cât şi *masificarea* la Ligeti produc acelaşi efect al *stazei* şi *suspensiei*, chiar dacă au un numitor

---

[1] Anume aceste *goluri* „siderale" între sunetele *pointiliste* ale lui Webern şi nu preocupările pentru budismul zen ar fi putut servi ca prototip pentru un alt tip de hiperbolizare, cel al lui John Cage – celebra şi controversata lucrare *4'33''* (1952).

[2] Robert L. Rollin, *The Genesis of the Technique of Canonic Sound Mass in Ligeti's "Lontano"*, în: Indiana Theory Review, Vol. 2, No. 2 (Winter, 1979), pag. 23-33, Indiana University Press. Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa: https://www.jstor.org/stable/24044757?seq=1

[3] „From a global perspective, the supersaturated canon is a mid-level music construction based on ancient canon structures for the micropolyphony improvements in Ligeti's compositional planning, primarily in *Atmosphères* excerpt from measures 44-53. Following Vitale (2016), the supersaturated canon is a musical symbolic approach which it is assembled by multiple individual melodic layers primed in overlapping manner. On the canon in a Ligeti-like compositional manner, notably in *Atmosphères*, a myriad of instrumental voices pipe up pitch sequences in a definite range interchanging half-tones and whole-tones intervals. It results in a wide moving chromatic clusters with which the harmonic saturation provides the non-melodies recognition of melodies but continuously floating sound textures iridescences"; în: Vitale, Claudio Vitale. *Bewegungsfarbe e cânone sobressaturado: Atmosphères de György Ligeti*. Revista Vórtex, v. 4, n. 2, 2016, pag. 11; citat în: *Analysis of Ligeti's Supersaturated Canon in Atmosphères by Means of Computational and Symbolic Resources* de Ivan Eiji Simurra şi Rodrigo Borges, pag. 4. Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa: https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper_22_SimurraI_BorgesR-pp_305-317.pdf

diferit: *imponderabilitatea siderală* la Webern şi *greutatea hipergravitaţională* la Ligeti (şi deopotrivă, la Xenakis);

(2) *voalarea* structurii ca indeductibilitate a vreunei coerenţe „discursive", dar şi a schemei compoziţionale sau tipului de organizare sonoră. Atât *dublul canon* în cazul primei părţi din lucrarea lui Webern, cât şi relaţionarea *micropolifonică*, spre exemplu, în *Lontano* de Ligeti nu oferă nicio posibilitate de *însoţire analitică* a audiţiei, una facilă ca în cazul lucrărilor lui Bach sau Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, Bruckner sau chiar și Mahler;

(3) deplasarea de la accepția structurală a *articulației* înspre accepția de *fază procesuală*, definibilă prin dialectica *aglomerare-rarefiere scriituală*, *accelerări-decelerări* de tempo, și, deopotrivă, *mutație timbrală*. Deplasarea „discursivă" nu mai este realizată prin mijloacele tradiționale ale legităților cezurii, a cadențelor sau a segmentelor redundante, ci prin *phase shift* sau *switch* (reconexiuni timbral-scriiturale);

(4) are loc substituirea principiului „tematic" (seria și cele patru tipuri de expunere) și „tonal" (ca tipologie de organizare sonoră – contrapunctul serial) prin recursul exclusiv la *timbru* și *scriitură* în calitatea lor de producătoare de structură și proces. Constante ale gândirii muzicale componistice ajung să fie două entități până atunci secundare, chiar dacă ar fi să luăm drept referință concepția impresionismului muzical. Cazul concepțiilor stocastică și micropolifonică prezintă un cu totul alt nivel al *exclusivității*.

Cu alte cuvinte, întreaga evoluție a gândirii muzicale moderniste parcă ar fi fost orientată în acumularea unei experiențe conceptuale suficiente pentru a înfăptui ideea de *masă sonoră* în calitate de concepție de vârf în planul artei componistice.

Epilog provizoriu

Concepțiile *stocastică* și *micropolifonică* sunt, dincolo de orice polemici, două concepții componistice majore ale celui de al treilea modernism avangardist. Ambele realizează principiul *masei sonore*, putând fi considerate pe bună dreptate drept continuarea genealogică directă a importanței pe care începând cu impresionismul muzical o capătă *timbrul* și *scriitura*. Însă dincolo de caracterul explicit anti-romantic al muzicii lui Debussy, concepția *masei sonore* recurge la *timbru* și *scriitură* nu doar în calitatea lor de alternativă la tonalitatea hipercromatizată și pluricentrică ca în cazul reacției impresioniste la Post-

Romantism sau la abuzul hiperstructural al serialismului integral. Ambii parametri devin generatoare directe de structură, formă și proces, într-o analogie perfectă cu funcția pe care, spre exemplu, a avut-o în Clasicismul vienez organizarea sonoră tonal-funcțională și parametrul tematic. În această genealogie se încadrează organic și recursul la *experimentele* (și lucrările) *electronice* pe care ambii compozitori le-au întreprins în calitate de „antrenament" de laborator.

Pornind de la *formalizarea* muzicii prin formule matematice (Xenakis) și, la rându-i, de la principiul *contrapunctic* într-o ipostază *micropolifonică* (Ligeti), cei doi compozitori ajung la realizarea în lucrările lor a *masificării sonore*. Însă deja aici devine evidentă nevoia unei diferențieri între *muzica stocastică* - reacție directă și radicală la serialismul integral, un autentic avangardism de reacție, și concepția *micropolifonică* autoreferențială. Cu alte cuvinte, ar putea fi vorba despre dihotomia *mecanic* (Xenakis)-*organic* (Ligeti).

Mai mult, lucrările *stocastice* afișează și prezența unui constituent *aleatoric*, pe când compozițiile *micropolifonice* trădează, în concordanță cu organizarea micro-contrapunctică, o puternică înrâurire *eterofonică*.

Astfel, chiar în pofida calității avangardiste, creația lui Ligeti ar putea fi reprezentată, întâi de toate, drept una pentru care referențialitatea serialismului integral este doar una de plan secund, și asta chiar și în pofida interesului pentru serialism, manifestat într-o etapă anterioară, spre deosebire de creația lui Xenakis. Iar această aparentă „singurătate" și „suficiență" (ca sinonime cu integritatea) ale lui Ligeti ar trimite atât la rădăcinile (și nostalgiile) lui culturale transilvănene[1], cât și la calitatea de „agent de influență" al școlilor avangardiste est-europene ajuns prin voia conjuncturilor destinale în câmpul avangardelor din Vestul Europei.

În final, ar fi de constatat calitatea *axială* (adică, *tare*, *solidă*) pentru ultimul modernism avangardist a aspectului de *masă sonoră* în virtutea descendenței genealogice și astfel, mai ales, drept concepție care (încă) menține figura compozitorului drept autor unic și exclusiv al compoziției interpretate, fără a fi cedat în fața unor imperative estetice-ideologice *(moartea autorului)* și fără a fi delegat (direct sau distributiv) funcțiile auctoriale către interpreți.

O ultimă întrebare, însă, rămâne nesoluționată: dacă există și care ar putea fi explicația unificatoare pentru toate trei concepțiile – serialism integral, muzică stocastică și micropolifonie? Și asta deoarece toate trei

---

[1] Este de remarcat faptul că și György Ligeti, și Iannis Xenakis, dar și György Kurtag, s-au născut în România și, în egală măsură, au fost vorbitori de limbă română.

acționează în virtutea unui singur *invariant* al masificării, în cazul fiecărei concepții existând însă câte o explicație conceptuală particulară: (1) serialismul integral înrădăcinându-se în concepția neo-modală a lui Messiaen, (2) muzica stocastică apărând ca o *extracție* conceptuală (ca o formalizare matematică-probabilistică) din ecuația celui dintâi, iar (3) micropolifonia trăgându-și seva mai degrabă din principiul *eterofoniei*.

(va urma)

BIBLIOGRAFIE

A. Monografii

Auner, J., *Music in the Twentieth and Twenty-first Centuries*, W. W. Norton and Company, New-York/London, 2013

Blume, F., *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*, New York: W. W. Norton, 1970.

Boulez, P., *Relevés d'apprenti*, Paris: Edition du Seuil, 1966

Călinescu, M., *Cele cinci fețe ale modernității*, Iași: Polirom, 2005

Denisov, E., *О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси* [Despre unele particularităţi ale tehnicii compoziţionale a lui Claude Debussy], în: Edison Denisov, *Современная музыка и пробдемы эволюции композиторской техники* [Muzica contemporană şi problemele evoluţiei tehnicii componistice], Moskva: *Советский композтор*, 1986

Dumitru, T., *Rețeaua modernităților: Paul de Man – Matei Călinescu – Antoine Compagnon*, București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2016

Floros, C., *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*, Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2014

Steinitz, R., *György Ligeti: Music of the Imagination*, London: Faber and Faber; Boston: Northeastern University Press, 2003

Vuillermoz, E., *Histoire de la musique*, Paris: Fayard, 1949

B. Articole în reviste

Bauer, Amy, *Composing the Sound Itself: Secondary Parameters and Structure in the Music of Ligeti*, în: Indiana Theory Review, Vol. 22, No. 1 (Spring 2001)

Bernard, Jonathan W., *Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution*, în: *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3 (Oct., 1987),

Boulez, P., *Schoenberg est mort*, *The Score and IMA Magazine*, nr. 6 (din mai 1952)

Kannach, Sharon, *The Writings of Iannis Xenakis (Starting with "Formalized Music")*; în: *Perspectives of New Musici*, Vol. 41, No. 1 (Winter, 2003)

Kerman, J., *A Few Canonic Variations*, în: Critical Inquiry Volume 10, Number 1, Sep., 1983

Rollin, Robert L., *The Genesis of the Technique of Canonic Sound Mass in Ligeti's "Lontano"*, în: Indiana Theory Review, Vol. 2, No. 2 (Winter, 1979)

Taddei, Barbara, *Da Franz Woyzeck a Raymond Norwood Bell: Rimandi testuali a* Woyzeck *di Georg Büchner in* Geblendeter Augenblick *di Gert Jonke* (2014), în *RiCognizioni: Rivista di Lingue, Letterature e Culture Moderne*, Torino: Universita di Torino, nr. 1/2014

Vitale, Claudio, *Bewegungsfarbe e cânone sobressaturado: Atmosphères de György Ligeti*. Revista Vórtex, v. 4, n. 2, 2016

Xenakis, Iannis, *The Crisis of Serial Music*, în: Gravesaner Blätter, nr. 1/1955

C. Webografie

Dobrian, Christopher, *Realtime Stochastic Decision Making for Music Composition and Improvisation*, p. 1. Textul este postat pe Internet și poate fi accesat la adresa:

https://music.arts.uci.edu/dobrian/AP2013/XenakisMattersDobrianChapter. pdf

Okonşar, Mehmet, *Micropolyphony: Motivations and Justifications Behind a Concept Introduced by György Ligeti* (A Partial Analysis of *Atmosphéres*). Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Ligeti-Micropolyphony.pdf

Simurra, Ivan Eiji, borges, Rodrigo, *Analysis of Ligeti's Supersaturated Canon in Atmosphères by Means of Computational and Symbolic Resources*, pag. 4. Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa:

https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper_22_Simurral_BorgesR-pp_305-317.pdf

SUMMARY

Oleg Garaz

The third avant-garde modernism (I)
From integral serialism to sound mass

The third musical modernism (1946-1968) is the turning point in the evolution of world music. It is the moment of maximum relevance, even if it is also the last, of the Enlightenment idea of cultural progress in its ultraradical forms. At the same time, it is also the last episode of the third modernity, after the Renaissance and the Age of Enlightenment. Two world conflagrations fragmented it into three distinct 'othernesses', three cultures and ideologies that presented themselves as three distinct realities without any hint of genealogy. And this turbulent, controversial avant-garde end of the era was intended to be, in fact, a new beginning of musical culture. Just as the second modernism, the interwar modernism, was a new beginning, of anteriority. And just as the first, pre-war modernism was intended to be. Chronological consequences and even within the same century proved irrelevant, given the 'futurist' tendency - forward into the future along new musical paths, already reinvented for a third time. Hence the Darmstadt Summer Courses initiated in 1946. Hence the reinvention of serialism as ultra-serialism, one that had nothing in common with Anton Webern's pointillism. Hence the headlong advance through several conceptual projects - ultraserialism (Boulez & Co), electronic music (Babbitt), aleatoric music (Cage), concrete music (Schaeffer), stochastic music (Xenakis), micropolyphonic music (Ligeti). Hence the new conceptual dominance of sound mass.

INTERVIURI

Un dialog cu Lavinia Coman

Andra Apostu

Pedagogia nu este un lucru la îndemâna oricui. Există multe cărți cu principii teoretice sau care vorbesc despre metode de predare dar de acolo putem deveni cel mult bine pregătiți, nu neapărat profesori buni. Există două elemente esențiale de care ai nevoie: dedicație și să fi avut, la rândul tău, un profesor excelent. Doamna Lavinia Coman a avut șansa de a întâlni profesori excelenți în perioada de formare și, la rândul dumneaei, a adăugat dedicația, dragostea pentru arta pianistică și permanenta preocupare pentru a deveni mai bun. A fost pionier pentru pedagogia și metodica predării pianului iar principiile enunțate în cărțile pe care le-a elaborat se pot aplica oricărui alt instrument, volumele reprezentând un vârf de lance în bibliografia oricărui examen de titularizare sau definitivat în învățământul preuniversitar. Destinul i-a alăturat mintea sclipitoare a compozitorului Nicolae Coman și împreună au construit o viață de muzică, poezie, artă.

Andra Apostu: Stimată doamnă Lavinia Coman, cum a ajuns micuța Lavinia Tomulescu să se îndrăgostească de arta pianistică?

Lavinia Coman: Anii copilăriei i-am petrecut la Focșani într-o familie foarte frumoasă formată dintr-un ofițer/maior farmacist și mama care inițial era casnică și ne îngrijea pe noi iar mai apoi a fost contabilă la Banca Națională. Tata provenea din Cârligele, dintr-o familie cu 16 copii care nu mai avea pământ de împărțit... așadar a mers la Școala Militară de la Focșani, după care a mers la Târgu Mureș să studieze farmacie (asta era la finalul 20-30). Eu m-am născut la Focșani, pe 27 noiembrie 1940, dar după un an și jumătate sora mea s-a născut la Bălți (astăzi în Republica Moldova), unde tatăl meu era repartizat în spitalul de front. După aceea, toți patru am mers cu frontul înapoi în țară, am poposit foarte puțin la Focșani, Lugoj și chiar și în Timișoara iar după terminarea războiului am revenit acasă, la Focșani, unde tata a fost demobilizat și a primit serviciu la *Farmacia nr. 3* din oraș; a fost șef de farmacie, singurul bărbat între toate femeile farmaciste, loc în care a muncit până la sfârșitul carierei sale.

Mama a trebuit să își ia și ea serviciu pentru că nu ne mai ajungeam cu banii. Vremea de după război a fost cruntă din punct de vedere economic. Și mai aveam și o mică „pată” la dosar, faptul că părinții mamei avuseseră o vie (la Pățești, care fusese luată de stat, naționalizată) și un local (și acela naționalizat). Asta nu dădea bine deloc. Așadar mama a devenit funcționar la Banca Națională până la pensionare.

Între timp, în casa noastră exista o pianină adusă de la Bălți, tata o cumpărase de la cineva care se refugia, a trimis-o cu trenul de marfă la Focșani și a fost instalată în sufrageria noastră. Tata avea o dorință deosebită de a asculta muzică. Mă lua cu el iar mie îmi făcea mare plăcere, eram nelipsiți la concertele filarmonicii din Focșani – având întâi o orchestră semi-simfonică alcătuită în majoritate din medici și farmaciști care erau și violoniști amatori. Când aveam vreo 12 ani, într-o bună seară a venit din București pianista Silvia Șerbescu. A apărut... s-a înclinat, s-a așezat la pian și în momentul când s-au auzit primele acorduri din *Concertul nr. 2 în do minor* de Rachmaninov, eu am simțit că asta vreau să fac! Că asta e menirea mea! Nu pot să îți spun de ce, nici astăzi nu îmi pot explica ce s-a întâmplat dar așa a fost. Eu luam deja lecții de pian cu doamna Noelia Prisecaru dar deodată am vrut mai mult și nu l-am lăsat pe tata până când nu i-a scris o scrisoare doamnei Șerbescu, scrisoare pe care a primit-o și la care i-a răspuns imediat. Tata îi ceruse voie să ne primească într-o zi în care dorește dumneaei, să mă examineze să vadă dacă e ceva de capul meu pentru că eu puneam foarte mare presiune pe el cu această chestiune.

Imediat doamna a răspuns și ne-a primit. Pe strada Sf. Constantin nr. 27, ne-a așteptat în capul scărilor, ne-a primit într-o încăpere spațioasă, luminoasă, cu două piane de concert. M-am așezat, m-a pus să cânt, m-a mai întrebat câteva lucruri, după care s-a întors la tatăl meu și i-a spus: domnule farmacist, fata are posibilități, prezintă perspective pentru acest drum. Tatăl meu i-a zis că eu sunt foarte bună la științe, era uimit la gândul unei asemenea cariere. Eu eram deja mare, eram clasa a VII-a, a VIII-a, la un moment de cotitură... tata zicea: „ce să facă ea cu muzica?" Iar doamna Șerbescu i-a spus, șăgalnică: „lăsați, să facă și deștepții muzică!"

Doamna mi-a recomandat o pregătire tehnică temeinică cu prietenele dumneaei profesoare de încredere. Tata a luat legătura cu doamna Cornelia Antonescu – aceste doamne erau în București iar noi o dată la două săptămâni făceam drumuri cu trenul de la Focșani la București. Toate problemele cu brațele, cu legătura dintre gestul fizic și controlul auditiv, întâi porunca și după aceea execuția și feedback-ul, judecata, toate aceste lucruri le-am învățat fiind mai mare ca vârstă iar asta a fost partea bună, pentru că astfel am înțeles foarte bine procesul și de aceea am și devenit o profesoară foarte bună, eram foarte bine pregătită pentru asta.

A.A.: Sora dumneavoastră mai mică nu a fost atrasă de muzică?

L.C.: N-a avut nicio treabă cu muzica! A avut înclinații către desen, artă, a fost arhitect șef al județului Vrancea.

A.A.: Dar dumneavoastră ați întâlnit aceste persoane care v-au revelat tainele muzicii și ale pedagogiei.

L.C.: Dacă eu aș fi început studiul pianului de foarte mică, habar nu aș fi avut cum m-am trezit să cânt într-un fel sau altul pentru că atunci când suntem mici nu avem puterea necesară de a înțelege acești pași pe care eu i-am parcurs cu propria mea ființă, am traversat conștient toate fazele care m-au dus în scurtă vreme în situația de a putea intra la Conservator. Dar și înclinația către științe a contribuit, desigur.

Am ajuns la Conservator într-o perioadă în care erau foarte puține locuri; în seria mea am fost cinci. Am intrat prima și am ieșit tot prima.

Eu puteam, cu notele pe care le-am avut în liceu (am absolvit cu nota maximă, pe vremea aceea era 5, în vechiul sistem sovietic de notare) să intru fără examen la orice instituție de învățământ universitar, mai puțin la cel vocațional.

A.A.: Cum a fost studenția dvs.?

L.C.: Am fost „adoptată" de familia unui mare muzician român, Ion Dumitrescu, pentru că am fost rugată de doamna profesoară Maria Șova

să merg acasă la Ilinca (Dumitrescu) să cânt cu ea – avea 6 sau 7 ani. Și am cântat cu ea până a împlinit 12 sau 13 ani, când a mers în Uniunea Sovietică să își continue studiile. Mai mult decât atât, intrarea în acea casă a fost revelatoare prin întâlnirea cu mama Ilincăi, cu Mariana Dumitrescu. Avea o personalitate foarte puternică deși era bolnavă la pat; nu primea pe nimeni, se jena, eu eram singura cu acest privilegiu (trist dar extraordinar pentru mine, pentru sufletul meu). Am avut cu Mariana cele mai minunate momente de confesiune, de comunicare, de învățare. Deși nu eram foarte depărtate ca vârstă, era totuși o figură aproape maternă.

Tot la ei în familie l-am cunoscut pe Nicușor, nepotul prin alianță al Marianei care urma să îmi devină soț. Avea un talent ieșit din comun, făcuse compoziție cu maestrul Jora, care îl adora. A fost o mare inspirație să ne aducă împreună. N-a trebuit decât un minut ca să putem comunica. Lui i s-a spus de mine, mie mi s-a povestit de el... Ca studenți, aveam biblioteca în noul sediu al Conservatorului. A apărut și el după 15 septembrie deși noi deja lucram de la 1 septembrie. Eu am comentat în timp ce el se scuza domnului director. A venit și a vrut să vadă cine comenta la adresa lui. La finalul zilei m-a întrebat dacă aș vrea să facem o plimbare până în Herăstrău. Acolo străjuia statuia lui Stalin; am trecut de statuie și până să ajungem la malul lacului îl aud dintr-o parte, că mă întreabă: ce părere ai avea dacă eu te cer în căsătorie? Am rămas mută, după care mi-am revenit și i-am spus că nu sunt pregătită pentru asta și că nici măcar nu mă gândisem vreodată să mă căsătoresc. Apoi ne-am văzut din ce în ce mai des... în iunie anul următor ne căsătoream.

Am intrat aici, în casa asta a noastră, ca Albă ca Zăpada... cum zicea Mariana. Am zugrăvit, m-am îngrijit de casă. Aici s-a petrecut toată viața noastră. Eu am devenit trei într-una, profesoară, pianistă și casnică. Cât am putut mi-am văzut de cariera mea de pianistă, susținându-l și pe el, ținând și casa ca gospodină. Plus de asta, trebuia să fiu și o pedagogă activă. În primii 8 ani de lucru, fiind reținută în Conservator și pentru că atunci se forma clasa de lied a venit la mine maestrul Nicolae Secăreanu și m-a desemnat pianista clasei de lied. 8 ani de zile am fost în această poziție și am trecut prin tot repertoriul de lied universal și românesc cu o documentare exhaustivă în această zonă. Încercam să mai susțin și concerte în țară și am fost activă, am în palmaresul meu peste 600 de concerte, înregistrări, programe audio și video etc.

A.A.: La început cariera pedagogică s-a îmbinat cu cea pianistică, de scenă. Mai cu seamă că la Conservator ați studiat tot cu doamna Silvia Șerbescu.

L.C.: Toată formarea mea i-o datorez dumneaei, ajutată, desigur, de colegele ei minunate; erau foarte unite cele din clasa Constanței

Erbiceanu: Maria Șova, Cornelia Antonescu... aveam nevoie de domniile lor pentru partea de metodă, trebuia să trec prin acest „purgatoriu”.

A.A.: Cum ați ajuns să iubiți această zonă a formării profesionale pianistice, poate nu așa spectaculoasă, un domeniu ce necesită atenție, organizare, sistematizare. Toți visăm să fim pe scenă dar de multe ori nu vedem și nu înțelegem pe deplin procesul de formare.

L.C.: Printr-o comandă. Într-o bună zi am fost chemată la decanatul Facultății de compoziție și domnul Liviu Brumaru, decanul, mi-a spus că e nevoie de un curs de formare a profesorilor, un curs de pedagogie instrumentală. Începuse Theodor Bălan care murise între timp și au continuat Ioana Minei și Ana Pitiș. Ce exista era, însă, foarte teoretic, conceptual, științific și foarte greu să ajungi să înțelegi ca să poți să aplici. M-am uitat la dânsul și am spus că fac, dacă e ordin, cu plăcere. Și am început cu o grupă care studia pianul secundar, grupă de pedagogie instrumentală iar în anul următor când a devenit postul liber, am trecut cu totul la cursul de didactică instrumentală pentru pian principal, pian secundar și practică pedagogică.

Întâi mi-am făcut un suport de curs și în foarte scurtă vreme am început să îmi elaborez „manualul”; o carte care să răspundă la întrebarea *Vrei să fii profesor de pian?* Când am lansat-o la conservator, Mihai Cosma a spus „eu vă invit să citiți cartea asta și dacă nu vreți să fiți profesor de pian”.

A.A.: Această carte răspunde și acum la multe întrebări și se află deja la a doua ediție a sa, la Editura Grafoart.

L.C.: Această carte oferă soluții complete și accesibile oricărui muzician care speră să devină profesor și nu doar de pian. Am găsit o cale directă de comunicare, mai pe înțelesul tuturor. Aceasta a fost a doua contribuție a mea în scris pe linia didactică, după publicarea rezultatului tezei mele de doctorat care a fost *Pianistica modernă.* Teza avea titlul *Perspective diacronice, abordări teoretice, aspecte ale pedagogiei instrumentale*. Îndrumătorul meu, maestrul Giuleanu m-a aprobat întotdeauna și m-a susținut. Acesta este un istoric al artei pianistice, la fel de important de cunoscut.

A.A.: Așa a început cariera dvs. muzicologică, fără să băgați de seamă, îmbinată cu cariera de pedagog. Ați început ca profesor, în același timp concertați și ați mers așa de-a lungul carierei până în prezent.

L.C.: Între timp m-am hazardat și am făcut și o monografie, o cercetare monografică, poate lucrul cel mai bun pe care l-am scris. Mă refer aici la cartea despre Constantin Silvestri pe care am lucrat-o de dragul soțului meu, pentru că el l-a adorat pe Silvestri. A avut mare

succes, a fost premiată de UCMR în 2014. Acesta a fost al doilea premiu al Uniunii, primul mi s-a acordat în 2007 pentru activitatea mea de critic muzical. Apoi am pus bazele unei monografii Silvia Șerbescu dar am mai multe publicații[1].

A.A.: Dragostea profesională a vieții dumneavoastră a fost pedagogia, în diversele ei forme, fie că ați sintetizat informații într-o carte, fie că ați predat la catedră, de pildă ajung aici la o altă publicație a dvs., cea despre *Școala de Artă din epoca de aur*, prin experiența pe care ați avut-o ca director al Colegiului de Muzică George Enescu. Cum a fost acea perioadă? Cum ați decis să scrieți despre asta?

L.C.: Am fost director între anii 1981-1987. A fost o perioadă extraordinar de densă, de grea, și în același timp un triumf pentru școala de muzică și pentru mine. E o funcție extraordinar de complicată, atunci erau trei sedii cu muzică și balet, două secții (muzica și coregrafia) și erau la probleme... dar am lăsat o școală minunată când am plecat, pentru urmașul meu, profesorul Bilciurescu. Am scris despre asta o carte bazată pe cele opt caiete cu însemnări zilnice din acea perioadă. Aruncam telegrafic pe hârtie tot ce aveam de făcut, ce nu am făcut... pentru că nici în vacanță nu aveam timp, erau reparații, zugrăveli, tot felul de probleme de rezolvat. Este o carte de amintiri, de învățătură, o carte despre o epocă, o carte de istorie socială.

A.A.: Cum era învățământul muzical în acea perioadă? Pentru că în timpul acestui mandat de conducere ați fost, în paralel, profesoară de pian.

L.C.: Foarte înaintat! Am ajuns în ultimul an cu un palmares de 41 de premii internaționale ale elevilor, majoritatea la pian... Imediat ce am venit în liceul Enescu am început colaborarea cu Luiza Borac; ea este „floarea” vieții mele profesionale. Despre Luiza, pianistă fenomenală care a devenit cel mai mare „trofeu” al pedagogiei mele ar merita să scriu o lucrare mai amplă, având în vedere că interacțiunea profesoară-elevă a avut în acest caz un grad foarte mare de complexitate. Luiza era un talent uriaș, o inteligență excepțională, într-un caracter extrem de dificil. Era mereu un rezervor de surprize, cele mai multe foarte plăcute, dar nu toate... Cu înțelegere, tact, abnegație și multă răbdare am reușit să ne continuăm munca în echipă, cu efectele și rezultatele strălucite care au urmat, după cum se știe foarte bine.

---

[1] *Constanța Erbiceanu, o viață dăruită pianului*, Ed. Meronia, 2005, *Pianistica modernă*, Ed. UNMB, 2006, *Vrei să fii profesor de pian?*, Ed. UNMB, 2007*, Școala de artă în Epoca de Aur*, Ed. UNMB, 2019

A.A.: Neobosită, ați creat la Târgoviște, la Universitatea Valahia un modul de conversie profesională, de ce ați făcut asta? Ce înseamnă această conversie profesională?

L.C.: Am făcut asta pentru că era nevoie, eu știind foarte bine peisajul școlilor de muzică din România, prin experiența nemijlocită de la toate concursurile și olimpiadele. Acolo mă întâlneam cu colegii și am văzut că e o lipsă mare de profesionalism. Și ce poți face cu oamenii în vârstă? Poți să îi mai implici în proiecte în care să învețe. E greu dar am reușit. Conversia profesională presupunea un curs de un an și jumătate în care, la două săptămâni, ne întâlneam la Târgoviște și le țineam cursuri. A fost o formare profesională la vârste înaintate!

A.A.: Credeți că e utilă dezvoltarea continuă sau ne putem opri la un moment dat?

L.C.: Eu am părerea că omul e dator să învețe permanent, până în ultima clipă a vieții lui pe acest pământ. Am avut cunoștință de astfel de fenomene, în care oamenii au învățat și la 70 sau 80 de ani. Probă sunt mulți premiați Nobel care la vârste înaintate fac descoperiri uluitoare. Am avut exemple, am întâlnit personalități în viața mea care s-au format târziu! De exemplu, un domeniu care mie îmi dă o permanentă mulțumire și satisfacții nemărginite este intrarea în culturi și limbi diferite.

A.A.: Și ajungem la pasiunea dumneavoastră pentru limba catalană...

L.C.: După Revoluție am întâlnit încă un profesor de la care eu am învățat să fiu profesor. Poți învăța multe, procedee, trucuri... tot ce este bun și pozitiv este bine să absorbi. Este vorba de Virgil Ani, cu dânsul studiam catalană la Universitate. Inițial am făcut un curs de italiană, de fapt, după care am mers motivată de domnul profesor la cel de limba catalană. Asta era în 1991. Și de atunci am progresat, domnul profesor a plecat (avea nevoie pentru CV să facă acest curs deoarece era căsătorit cu o doamna din Catalunia). Apoi am continuat cu noul lector care l-a înlocuit la Universitate, la Facultatea de litere, după plecarea sa la Barcelona. Acesta era un tânăr, proaspăt absolvent de facultate, Xavier Montoliu Pauli care a primit aici „botezul focului” ca profesor de catalană și a dus mai departe cu onoare, misiunea catalanismului în România, menținând entuziasmul și curiozitatea trează a cercului nostru de catalanofili pasionați. Apoi am început să traduc texte din limba catalană. Aveam dorința să fac asta și l-am cooptat și pe Nicușor, aveam nevoie de el pentru poezie; am volume întregi de poezie și cântece traduse de noi.

A.A.: Ați mers mai departe de atât și ați stabilit relații de colaborare culturală româno-catalane, ați intrat chiar la nivel oficial pe

această cale, onorată fiind cu un premiu pentru contribuția dumneavoastră la menținerea acestor relații culturale.

L.C.: Da, am primit din partea Institutului de promovare externă a culturii catalane din Barcelona, în anul 2018, Premiul Josep Maria Batista i Roca – Memorial Enric Garriga Trullols pentru activitatea depusă în domeniul promovării relațiilor culturale româno-catalane, îndeosebi în domeniul muzică. Eu obișnuiam să spun și reiterez ideea că limba și cultura română cu limba și cultura catalană se diferențiază în cadrul grupului mare de limbi romanice prin faptul că s-au dezvoltat la cele două mari margini de est și de vest ale Europei. Sunt foarte distanțate geografic dar se întâlnesc pe fondul comun de limbă și cultură latină. Am tot timpul proiecte în zona asta, am tradus și un roman și aștept să îl pot tipări. Nu e un dialect, este o limbă în sine, de sine stătătoare care este la fel de depărtată de castiliană ca și româna. Nu e mai aproape, e doar o idee falsă.

A.A.: Aș vrea să ne povestiți puțin despre muzicologul care merge la concerte și scrie cronici, merge la simpozioane și scrie studii. Cum se îmbină aceste ipostaze?

L.C.: Fiecare domeniu îmi este cel mai drag într-un anumit moment, când descopăr ceva, când simt că pot să spun ceva important, interesant și că acel lucru trebuie să rămână menționat. Cronica are ca specific faptul că dă seama despre un fenomen efemer pe care eu l-am trăit ca interpretă; ca interpret te dăruiești publicului total într-o seară și acel lucru s-a încheiat. A rămas undeva suspendat în timp, un ecou din ce în ce mai îndepărtat. Este bucuria muzicii directe, a primirii directe a fenomenului sonor, experiența extraordinară de a da seamă cu ce ai rămas tu după ce ai ascultat, ce rămâne după ce asculți?

O altă latură este cea când lucrez la portrete de mari pianiști, îmi place foarte mult. Îmi place să aflu cum s-a întâmplat, cum a devenit interpretul respectiv? Curiozitatea profesională nu m-a părăsit niciodată. Recenzia de carte e o formă de creație, spiritul tău se întâlnește cu alt spirit. După ce te-a citit cititorul pune mâna pe carte sau nu? Merge la concertul acelui artist sau nu? Astea sunt întrebările esențiale, aceasta este miza!

A.A.: Trecând la o scală mai mare, aici vorbim și de monografii?

L.C.: Aceste monografii au fost realizate așa: una din curiozitate și încântarea pe care mi-o produceau relatările soțului meu despre fenomenul Constantin Silvestri iar pentru Constanța Erbiceanu am simțit nevoia să studiez și să dau public parcursul formării principalei ctitore a școlii românești de pian. Mai este, desigur, tributul meu adus minunatei mele profesoare, Silvia Șerbescu.

A.A.: Sunteți autoare de studii de muzicologie, nu o dată prezentă la Simpozionul George Enescu și cu multe intervenții similare la simpozioanele din cadrul Universității Naționale de Muzică din București. Ce zonă de cercetare vă suscită interesul în muzica românească?

L.C.: În primul rând marii pianiști români, cum ar fi Dinu Lipatti. Desigur, maestrul George Enescu cu multiplele sale ipostaze.

A.A.: Cum porniți la lucru? Aveți o idee?

L.C.: Pornesc de la o idee... de curând am întâlnit un citat „informația este punctul de plecare pentru aflarea adevărului". Între informație și adevăr e un drum pe care trebuie să-l parcurgi. Pentru un studiu ai nevoie de o documentare extraordinară, riguroasă, trebuie să ai la îndemână enciclopedii, culegeri, monografii.

A.A.: Ce ar trebui să știe un muzicolog începător?

L.C.: Unde să se ducă la dicționare, să meargă în sala de concert și să învețe să asculte muzica, să cunoască istoria muzicii la perfecțiune, să știe și detalii despre viața autorului, despre momentul la care a făcut acea lucrare. De asemenea, e important să cunoască și trăirile scenei, să știe ce simte un artist înainte de a intra în scenă, emoțiile, încărcătura lui...

A.A.: Puteți separa, la dumneavoastră, aceste ipostaze, profesor, pedagog, muzicolog, om de cultură?

L.C.: Nu le pot separa și nici nu îmi doresc acest lucru, ele alcătuiesc un tot unitar și sunt mulțumită cu alegerile pe care le-am făcut, pentru că dacă am ales lucruri care nu au mers așa cum m-am așteptat... s-au depărtat ele de mine. Trebuie să fii mereu deschis și „pe fază", ancorat în realitatea culturală.

A.A.: Aveți o perioadă anume din istoria muzicii românești pe care o preferați sau, poate, compozitori îndrăgiți din România?

L.C.: Maestrul Mihail Jora, compozitorii din secolul XX, Ștefan Niculescu, Paul Constantinescu, literatura pianistică de Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Dan Voiculescu. Iar dintre compozitorii contemporani îmi place foarte mult Dan Dediu.

A.A.: Sunteți neobosită. Sigur aveți și acum ceva în lucru...

L.C.: Lucrez acum la cartea cu pianiști. Va fi o carte cu portrete de mari pianiști din toate națiunile și din toate epocile, i-am grupat cronologic, este cel mai recent proiect al meu. Am găsit multe informații în periodice.

Acum e mult mai puțină informație și pentru că nu prea mai avem presă. Asistăm la dispariția unei ere, totul se îndreaptă spre calculator dar

eu nu cred că e ceva neapărat bun. E o plăcere de a citi o carte, de a răsfoi un ziar... din păcate rămâne așa pentru noi pentru că pentru cei mici nici nu cred că va mai exista.

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu

A dialogue with Lavinia Coman

Pedagogy is not something everyone can do. There are many books with theoretical principles or even books that talk about teaching methods but from there we can at best become well prepared, not necessarily good teachers. There are two essential elements you need: dedication and having had an excellent teacher yourself. Ms Lavinia Coman had the chance to meet excellent teachers during her training and, in turn, she added dedication, love for the art of piano playing and the constant concern to become better. She was a pioneer in the pedagogy and methodology of piano teaching and the principles set out in the books she wrote can be applied to any other instrument, the volumes representing the spearhead in the bibliography of any tenure or final exam for young teachers in pre-university education. Destiny brought her together with the brilliant mind of composer Nicolae Coman and together they built a life of music, poetry and art.

SINTEZE

Muzica românească dincolo de granițe

Despina Petecel Theodoru

”Muzica – un grai menit s-aducă dragoste și-nfrățire printre cei pe care îi despart credinți și obiceiuri diferite”.

George Enescu

Cuvintele rostite în 1933 de către George Enescu, în *Discursul de recepție* în rândul membrilor titulari ai Academiei Române[1] definesc, în modul cel mai autentic, scopul, dar și reușita splendidei inițiative lansată în 2006, de către compozitoarea Violeta Dinescu, în cadrul faimoasei Universități “Carl von Ossietzky” din Oldenburg[2]: seria Simpozioanelor

[1] George Enescu devine astfel *primul muzician* admis cu drepturi depline în cadrul ilustrului forum academic. Pentru detalii, a se consulta amplul studiu elaborat cu remarcabilă acribie de către muzicologul Vasile Vasile, *Activitatea de academician a lui George Enescu* (I), în: revista Muzica nr. 4/2018, pp. 41-82.

[2] Având o tradiție de peste două secole, când, în 1793 se constituia primul *Colegiu al Profesorilor Protestanți din Oldenburg*, din inițiativa Ducelui Peter Friedrich Ludwig, Universitatea din Oldenburg va accede la statutul de Universitate în 1973, pentru ca, abia în 1991, acest organism internațional de cultură, artă, știință să primească, *oficial*, numele scriitorului și jurnalistului laureat al Premiului Nobel, Carl von Ossietzky. Orientată către forma de *învățământ interdisciplinar,* Universitatea Oldenburg cunoaște o evoluție spectaculoasă, astfel că, începând din 2002, organigrama ei va cuprinse un număr de cinci Departamente: I. *Facultatea de Științe Sociale și Educație*; II. *Facultatea de Informatică, Economie și Drept*; III. *Facultatea de Lingvistică și Studii culturale*, ce înglobează și *Institutul pentru Muzică*; IV. *Facultatea de Științe umane și sociale,* din care face parte și *Institutul de Filosofie*; V. *Facultatea de Matematică și Științe ale Naturii*. Celor 5 Departamente li se va alătura, în 2012, cel de-al VI-lea, Facultatea de *Medicină si Stiinte ale Sănătății,* care va funcționa în cooperare cu faimoasa *Rijksuniversiteit Groningen* din Țările de Jos, și ea cu o tradiție multiseculară, fiind fondată în 1614. În prezent, UNI Oldenburg

anuale, consacrate exclusiv creației românești, sub genericul *Zwischen Zeiten / Între timpuri*.

➢ Puterea exemplului

S-a scris și s-a vorbit mult atât în presa scrisă, cât și în mass media, din țară și de peste hotare, despre personalitatea prodigioasă a compozitoarei de origine română, **Violeta Dinescu** (n. 1953, București), stabilită în 1982 în Germania.

De-a lungul anilor, Violeta Dinescu a primit numeroase comenzi, premii și distincții[1] pentru multe dintre creațiile sale instrumentale, vocale, corale, camerale, orchestrale, ori destinate muzicii de scenă - balete și opere, majoritatea pe librete proprii -, unele dintre acestea programate frecvent peste hotare, dar și în țară, în concertele și *Festivalurile de Muzică Nouă* din București, uneori *în primă audiție* - opera *Hunger und Durst /Foamea și Setea*, după piesa omonimă a lui Eugen Ionescu, distinsă cu Premiul "Carl-Maria-von-Weber" în 1985, *Der 35. Mai*, operă pentru copii după romanul lui Erich Kästner (premieră în 1986 la Teatrul Național din Mannheim), sau opera de cameră *Eréndira* (1994), pe un libret de Monika Rothmeier, după povestirea lui Gabriel García Márquez (partitura a fost tipărită în același an de Editura milaneză Ricordi) etc.[2].

N-ar fi exclus ca studiul fizicii și matematicii, în "clasa specială" destinată științelor exacte, a Liceului "Gheorghe Lazăr" din București, să-i fi dezvoltat și consolidat înclinația structurală spre exactitate, exigență, strictețe aplicate invariabil în procesul componistic și în strategiile organizatorice.

---

numără peste 15.000 de studenți. Cf.: https://de.wikipedia.org › wiki Carl von Ossietzky Universität Oldenburg - Wikipedia

[1] Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (1975-1976, 1980, 1983), Premiul al II-lea la Concursul GEDOK (*Asociația comunității Artistelor și iubitorilor de Arte*), Mannheim, 1982, Premiul I la Concursul Internațional pentru Compozitori din Utah (1983), premiul al III-lea în Competiția Internațională Viotti, Vercelli, Italia (1983), Premiul Internațional "Carl Maria von Weber" (1985).

[2] Interesul Violetei Dinescu pentru genul muzicii de operă și balet, i.e. pentru cuvânt/narativitate și gestualitate, datează din anii 1984 când scrie muzica baletului *Der Kreisel* (*Titirezul*) după *Povestea frumosului Lau* de Eduard Mörike, urmată, în 1988, de muzica filmului *Tabu*, în regia lui Friedrich Wilhelm Murnau, în 1994 de opera de cameră *Jucătorul de șah,* pe un libret al compozitoarei, după nuvela omonimă a lui Stefan Zweig (1942), și în 1998 de muzica baletului *Effi Briest,* pe un scenariu inspirat de *romanul realist* al lui Theodore Fontane (1895).

În anul 1996 fondează și conduce, până în 2021, seria *Komponisten-Colloquium / Colocviul Compozitorilor* în cadrul Universității "Carl von Ossietzky" din Oldenburg[1]. În 1996 pune bazele *Arhivei pentru Muzica Este-Europeană din Oldenburg / Archiv für Osteuropäische Musik din Oldenburg*[2].

Altruismul ei necondiționat, precum și consecvența în promovarea, cu încăpățânare aș spune, a creației românești pe scenele de concert din Germania, a făcut posibilă inițierea și coordonarea, în 2006, tot la Oldenburg, timp de 15 ani, împreună cu asistentul său Roberto Reale, a seriei anuale de simpozioane dedicate exclusiv muzicii românești, sub genericul *Zwischen Zeiten / Între timpuri* [3].

"Din 2006, Institutul de Muzică de la Universitatea "Carl von Ossietzky" din Oldenburg, în cooperare cu BKGE (Institutul Federal pentru Cultură și Istorie a Germanilor din Europa de Est) *și HWK* (Hanse-Wissenschaftskolleg Delmenhorst) *a dezvoltat un forum în care muzicieni și oameni de știință din Europa Centrală și de Sud-Est s-au dedicat de atunci cercetării muzicologice. Accentul s-a pus pe muzica României,*

---

[1] În vara anului 2021, Violeta Dinescu a anunțat că, în urma *pensionării* din funcția de profesor, se retrage atât din activitatea de organizator al Simpozioanelor, cât și din aceea a *Colocviilor* care completau, *săptămânal*, spațiile dintre un simpozion și altul, asigurând astfel continuitatea fluxului de prelegeri dedicate *muzicii timpului nostru*, cu un accent special pe creația românească. Aceste *Colocvii*, care s-au bucurat pe tot parcursul desfășurării lor, de prezența a *peste 2000 de participanți din domeniul muzicii, științei, filosofiei,* au fost "integrate, la fel ca Simpozioanele, în programa analitică a Institutului de Muzică al Universității Oldenburg – licențe, doctorate, masterate" (cf. V. Dinescu). "*Inițial, au venit cunoscuții și prietenii mei, care, la rândul lor, au informat alți cunoscuți și prieteni. De ani de zile nu mai trebuie să întreb: Vrei să vii? Datele sunt planificate*" - declara compozitoarea în interviul realizat de către Constanze Böttcher, în 2021, la sediul Universității din Oldenburg, cu titlul *Creating authentic music/ Să creezi muzică autentică*, pentru rubrica *Viața de campus*.

[2] Scopul Arhivei este acela de a "colecta muzică și literatură muzicală din toată Europa de Est". Asa cum aflăm din afirmatiile Violetei Dinescu, "un accent deosebit al Arhivei este pus pe *Colectia de muzică românească*. Fondurile includ întreaga creatie publicată a lui George Enescu (1881-1955), în partituri si înregistrări, precum si aproape toate lucrările lui Anatol Vieru (1926-1998), Pascal Bentoiu (1927-2016), Stefan Niculescu (1927-2008) , Tiberiu Olah (1928-2002), Myriam Marbe (1931-1997) și Aurel Stroe (1932, București-2008 Mannheim)".

[3] Deși, din anul 2021 s-a retras din funcția de organizator al acestor excepționale *întâlniri interdisciplinare*, seria Simpozioanelor "Între timpuri" va continua să existe, în același format, fiind coordonat de către colaboratorul său permanent, Prof. dr. Michael Heinemann, de la Hochschüle für Musik Dresden.

deoarece aici, tradițiile străvechi ale Balcanilor, dar și ale Orientului Mijlociu, sunt combinate cu noi tehnici de compoziție" – preciza Violeta Dinescu.

Probabil că acea formație științifică timpurie grefată, desigur, pe indubitabilele calități profesionale, dublate de o voință și o tenacitate exemplare, a contribuit în mare măsură la integrarea imediată a Violetei Dinescu în spațiul cultural și *în spiritul* societății germane renumită pentru propensiunea către perfecțiune în toate domeniile de activitate, favorizând totodată asimilarea sa firească în mediul academic al Universității "Carl von Ossietzky" din Oldenburg, în calitate de profesor de "compoziție aplicată" / *Angewandte Komposition* (1996-2021).

Performanțele componistice și pedagogice ale Violetei Dinescu, precum și nivelul elevat al prelegerilor susținute de-a lungul anilor în Europa, Africa și Statele Unite, au fost răsplătite cu premii și distincții în țară și peste hotare[1], iar anul 2017 i-a încununat întreaga carieră profesională prin cooptarea ei în rândul membrilor *Academiei Europene de Științe și Arte/Europäische Akademie der Wissenschaften und Künste*[2].

Din postura de decan al Clasei a III-a, a ilustrului, pretențiosului Forum Internațional de Cultură, Artă, Știință, în privința criteriilor de selectare a noilor membri care, conform regulamentului, trebuie să se remarce prin "excelență academică" și "să fie capabili să gândească interdisciplinar", Violeta Dinescu a obținut o adevărată victorie întrucât, recomandările sale înaintate Senatului Academiei, în favoarea poetului și prozatorului, omului politic **Varujan Vosganian**[3] și a compozitoarei și

---

[1] Vezi nota 3, *supra*.

[2] *Academia Europeană de Științe și Arte /Academia Scientiarum et Artium Europaea* (EASA) este o rețea științifică europeană, un organism *transnațional, interdisciplinar* fondat la Salzburg în 1990, de către Prof. dr. Felix Unger, totodată primul Președinte al Academiei, cu scopul de "a construi punți în Europa". Cei aproximativ 2.000 de membri, selectați din 67 de țări din Europa și din întreaga lume, printre care se numără 34 de laureați ai Premiului Nobel, precum și Papa Benedict al XVI-lea, cărora, din 2020, li s-au alăturat și 10 savanți din Republica Moldova, sunt împărțiți în 7 clase științifice: *Științe Umaniste, Medicină, Arte, Științe ale Naturii, Științe Sociale/Drept/Economie, Tehnologie / Științele mediului și religiile lumii*. În 2020 a fost desemnat *noul Președinte al Academiei* în persoana eruditului Prof. Dr. Klaus Mainzer de la *Catedra de Filosofie și Filosofia Științei*, a Universității Tehnice (TU) din München.

[3] Cariera politică a lui Varujan Vosganian (n. 1958) s-a împletit mereu cu aceea de poet și scriitor de mare talent. Volumele de poezie – *Șamanul Albastru*, *Ochiul cel alb al Reginei* – selectat în 2002 pentru Jubileul Asociației Traducătorilor de Literatură Americană din Chicago -, *Iisus cu o mie de brate* – poem transpus de către Mihaela Vosganian în *Oratoriul pentru solisti, recitator, cor de copii, cor mixt, instrumente neconvenționale, orchestră și sunete procesate* -, *Cartea*

pianistei, prof. univ. dr. **Livia Teodorescu-Ciocănea**[1], de a fi primiți în rândurile membrilor EASA, au fost aprobate. Admiși în Clasa a III-a, Arte,

---

poemelor mele nescrise etc., precum și romane ca *Statuia Comandorului* - Premiul Uniunii Scriitorilor, București, pentru "Cea mai bună proză a anului (1994) -, *Copiii războiului, Cartea soaptelor* au fost premiate și traduse în nenumărate limbi străine. Acest din urmă volum a cunoscut zeci de versiuni în limbile italiană, spaniolă, engleză, germană, maghiară, armeană, ebraică, portugheză, persană, bulgară, poloneză etc.; a fost recompensat cu Premiul "Ion Creangă" al Academiei Române (2009), fiind desemnat totodată drept "Cartea anului", din partea revistei România literară; în 2010 a primit "Trofeul Mihail Sebastian" și Premiul "Tristan Tzara" (ICR Madrid), iar în 2016 i se decernează Premiul International "Angelus" (Polonia), pentru Cea Mai Bună Traducere. Presa germană – *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Der Spiegel* sau *Süddeutsche Zeitung* – situa *Cartea soaptelor* printre "cărțile de referință ale sec. al XXI-lea", considerând-o un "echivalent al romanului lui Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*". De curând și-a pus semnătura pe un nou roman, apărut în 2022 la Editura Polirom*: Patimile după Gödel* (2022). Din 1990, Varujan Vosganian este *Președintele* Uniunii Armenilor din România, și, din 2005, *Vicepreședinte* al Uniunii Scriitorilor din România.

[1] Livia Teodorescu-Ciocănea (n. 1958) a urmat inițial cursurile de compoziție în cadrul Conservatorului "Ciprian Porumbescu", la clasa profesorilor Myriam Marbe și Ștefan Niculescu, pentru ca, în primii doi ani de după admiterea la doctorat (1996-1998), să-i aibă ca îndrumători pe Anatol Vieru și Octavian Nemescu, iar în ultimii doi ani (1996-1998), la Universitatea din Huddersfield, Marea Britanie. În 2001, Comisia Internațională de examinare și acordare a titlului de Doctor în muzică (UNMB în colaborare cu Universitatea din Hudderfield), reprezentată de Prof. Nigel Osborne, de la Universitatea din Edinburgh, și Prof. Margaret Lucy Wilkins, de la Universitatea din Hudderfield, și de către Acad. Cornel Țăranu, Prof. Octavian Nemescu și Prof. Dan Buciu, de la Universitățile de Muzică din Cluj-Napoca și București), îi atribuie titlul de Doctor, cu distincția *Magna cum laude*. Din 1995 Livia Teodorescu a parcurs toate treptele ierarhice în domeniul pedagogiei muzicale fiind, pe rând, asistent, lector, conferențiar și *profesor* (din 2017), la catedra de compoziție, forme și analize muzicale a Universității de Muzică din București. Concomitent, i se oferă șansa de a deveni *profesor asociat adjunct* pentru cercetare la Universitatea Monash din Melbourne (Australia), iar din Ianuarie 2021 deține funcția de Director Artistic al Operei Naționale București. Lucrările sale de amplă respirație - camerale, simfonice, de operă și balet - construite pe fundamente arhitectonice monumentale, susținute nu doar de elemente de inspirație folclorică, ci și de filonul sacru, religios, au obținut în mai multe rânduri, începând din 2001, Premiile UCMR, Premiul Academiei Române (2008) - pentru lucrarea *Remus și Romulus* (trio pentru două viori și pian) -, iar în 2012 i s-a decernat Ordinul Național "Meritul Cultural" în grad de Cavaler. Lucrări ca *Déesses de l'Air* (2012) *pentru flaut solo și orchestră de flaute* (p. a. la Paris, cu Pierre Yves-Artaud și Orchestre de Flûtes Français), *Ritual pentru fermecarea Aerului* (1999), *concert pentru flaut și orchestră* (p. a. cu Pierre-Yves Artaud și Orchestra Universității din Huddersfield dirijată de Barrie Webb, în 2000, și cu Orchestra Națională Radio dirijată de Alan Tongue, în 2002), *D'Amore* (1997),

celor doi reprezentanți proeminenți ai literaturii și muzicii din România li s-au acordat onorurile cuvenite unei asemenea investituri, în Sesiunea Festivă din 2 Iulie 2022, organizată în Marele Auditoriu Universitar din Salzburg Max-Reinhardt-Platz.

Varujan Vosganian și **Livia Teodorescu-Ciocănea**, împreună cu întreaga suită de academicieni, au fost întâmpinați cu tradiționalul Imn/cântec academic *Gaudeamus igitur*, intonat de către Ansamblul Mozarteum, urmat de *Salutul de bun venit* rostit de către Președintele Academiei, Prof. Dr. Klaus Mainzer, succesorul directorului fondator al EASA, Prof. Dr. Dr. h. c. Felix Unger. Oficierea inaugurării noilor membri a revenit Prof. em. Dr. Maximilian Fussl și Prof. Dr. Klaus Mainzer care, prin cuvântările lor, le-au girat ”excelența academică”, încredințați fiind că noii aleși vor contribui atât la augmentarea prestigiului Academiei, cât și la acela al artei și culturii românești.

Și, încă un aspect pe care țin să îl subliniez, întrucât mi se pare definitoriu pentru înțelegerea exactă a personalității prolifice, dinamice, entuziaste și mai ales generoase a Violetei Dinescu: deși rezidentă în Germania din 1982, compozitoarea *nu s-a dezis niciodată* (așa cum, din păcate, procedează unii dintre artiștii stabiliți peste hotare) nici de știința muzicală dobândită în învățământul superior din România, ca discipolă, printre alții, a maeștrilor Ștefan Niculescu, Myriam Marbe, Aurel Stroe, Liviu Comes, și nici de rădăcinile ancestrale ale folclorului autohton - , ale cărui seve pulsează în aproape toate creațiile sale, mai discret sau explicit -, însușite la cursurile de etnomuzicologie predate de către neobosita discipolă și colaboratoare a lui Constantin Brăiloiu, Emilia Comișel.

”*Eu planific matematic, dar sună românește”*[1] – recunoaște Violeta Dinescu.

---

concert pentru oboi și orchestră, Cantata *Mysterium tremendum* (2016), sunt doar câteva dintre opusurile pe care Livia Teodorescu le situează în grupa ”noii poetici”, pe care a inițiat-o și pe care o denumește ”hipertimbralism” și ”hiperspectralism”. Unul dintre succesele recente, de răsunet, obținute de către compozitoare a fost prilejuit de *premiera absolută* a operei *Doamna cu cățelul*, pe un scenariu scris de Alexander Hausvater după povestirea cu același nume de A. P. Cehov, montată pe scena Operei Naționale din București în Mai 2022 în regia lui Alexandru Nagy, în interpretarea colectivului Operei bucureștene, sub bagheta dirijorului Vlad Conta, printre interpreți numărându-se actorul Marius Bodochi, soprana Veronica Anușca, tenorul Adrian Dumitru, baritonul Vasile Chișu. Pe lângă activitatea componistică, Livia Teodorescu-Ciocănea s-a dedicat și domeniului de cercetare muzicologică fiind autoarea, pe lângă alte studii și cărți, a unui foarte elaborat și consistent *Tratat de forme și analize muzicale* premiat în 2007 de către UCMR.

[1] Cf. interviului realizat de către Constanze Böttcher. Vezi și nota 5, *supra*.

➢ Puterea modelatoare a cunoașterii

Existența mai puțin obișnuită a acestui tip de simpozioane organizate pe alte meridiane decât cele autohtone a fost remarcată și menționată, cu diferite prilejuri, în revistele de specialitate din țară, de condeiele autorizate ale muzicologilor Viorel Cosma, Mihai Cosma, Francisc László, Valentina Sandu-Dediu, Nicolae Teodoreanu, Bianca Țiplea Temeș etc.

Într-un articol publicat în revista *Tribuna* din Noiembrie 2008, muzicologul clujean Francisc László (1937-2010) se întreba cum se face că Centenarul nașterii compozitorului și muzicologului, membru corespondent al Academiei Române, Sigismund Toduță (1908-1991), a fost sărbătorit nu doar la Cluj, ci și la Oldenburg, ”printr-o manifestare memorială de trei zile, deși compozitorul clujean și-a terminat studiile în Italia, unde și-a luat și doctoratul în muzicologie”?[1] Și, tot domnia sa răspundea:

”*Pentru că la nicio Universitate germană nu există un climat mai favorabil valorilor muzicii românești, ca la cea din Oldenburg”, iar ”promotorul acestei orientări preferențiale este compozitoarea Violeta Dinescu”, cea care ”depune eforturi demne de toată admirația și recunoștința noastră*”.

Cuvintele muzicologului Francisc László mi se par a fi un argument suficient de concludent, pentru a permite ca textul meu să aibă în vedere nu neapărat trecerea în revistă a simpozioanelor, cât o *privire retrospectiv-sintetică* asupra *tematicilor*, *varietății perspectivelor stilistice*, *caracterului interdisciplinar* și *tehnicilor comparative* utilizate în demersurile lor analitice, cu deosebire de către specialiștii străini, întrucât, ideile și concluziile lor, bazate pe o documentare extrem de temeinică, oferă adesea puncte de vedere muzical-estetice originale asupra muzicii noastre.

Contribuția fundamentală a Violetei Dinescu la realizarea acestui proiect grandios, este acela de a le fi stimulat curiozitatea și dragostea pentru cunoașterea și familiarizarea cu specificul muzicii românești atât confraților și altor oameni de artă și cultură – muzicologi, etnomuzicologi, filosofi, științifici, psihologi, teologi -, cât și studenților săi din cadrul

---

[1] Sigismund Toduță este *primul muzician român investit cu titlul de doctor în muzicologie*, obținut în 1938, după studii intense de specializare la clasa de compoziție a lui Ildebrando Pizetti, în cadrul vestitei Academii ”Santa Cecilia” din Roma.

Universității din Oldenburg. Maniera persuasivă a compozitoarei i-a determinat nu doar să se apropie de unele creații fie ale înaintașilor, din lista cărora nu au lipsit George Enescu sau Paul Constantinescu, fie de altele, ale creatorilor moderni și contemporani, din țară și diaspora, ci și *să învețe limba română*!

Spiritul științific, pertinența și, foarte adesea, originalitatea abordărilor, ca și dezinvoltura comentatorilor în a se lansa în asocieri neașteptate, prin raportarea la domenii adiacente artei muzicale, au fost posibile și datorită faptului că, o parte dintre participanții la simpozioane posedau o dublă specializare, cu doctorate *în muzicologie* și *în filosofie*, dând curs probabil unei tradiții cu rădăcini adânci în antichitatea grecească, unde muzica stătea alături de filosofie, matematică, ba chiar de *gramatică*, dialectică și retorică. Cutuma a fost preluată cu secole în urmă și de învățământul academic german, astfel încât, un doctorat în muzică, trebuia/trebuie să fie neapărat dublat de un altul, în filosofie, sau măcar de o cercetare paralelă în domeniul filosofiei. O altă parte dintre conferențiari își extindea orizontul cunoașterii studiind, pe lângă compoziție, muzicologie și filosofie, istoria artei, psihologia, bizantinologia, exersându-se chiar în mânuirea unor instrumente europene și extraeuropene, ori în aprofundarea limbii (*gramaticii*) și literaturii germane, a limbilor romanice, slave și orientale, *chiar a limbii române*, tocmai cu scopul de a pătrunde în pliurile cele mai adânci ale particularităților fiecărei structuri muzicale mai puțin sau deloc cunoscută până atunci.

➢ Cărți de vizită

Se spune că, pentru a înțelege cât mai corect și mai exact sensul a ceea ce dorim să ne comunicăm reciproc, e necesar ca partenerii de dialog să-și definească termenii. Parafrazând, aș spune că, pentru a avea certitudinea validității ideilor și soluțiilor expuse și adoptate în anumite împrejurări, e imperios necesar să cunoaștem statura profesională și intelectuală a comunicatorilor. Este ceea ce încerc să creionez în rândurile de față referindu-mă strict la perioada **2006-2021**, pe baza materialului documentar pus la dispoziție de către Violeta Dinescu.

Încep prin a spicui câteva nume ale conferențiarilor din spațiul german: **Jan Crummenerl** (n. 1965), absolvent al disciplinelor *compoziție, muzicologie, filosofie, pedagogie și orgă* la Universitatea din Köln, *doctor în muzicologie*; **Michael Heinemann** (n. 1959), absolvent, al cursurilor de *muzică bisericească și orgă*, ca și al celor de *muzicologie, filosofie și istoria artei,* la Universitățile din Köln, Bonn și Berlin, profesor la Hochschule für

Musik ”Carl Maria von Weber” din Dresda; **Eva-Maria Houben** (n. 1955), cu studii de *compoziție, teoria muzicii, orgă*, *gramatică*, profesoară la Universitatea Tehnică (TU) din Dortmund, și la Institut für Musik und Musikwissenschaft/Departamentul de Muzică și Muzicologie (1993-2021); **Martin Kowalewski** (n. 1976), cu studii de *filosofie, psihologie, limba și literatura germană* la Universitățile din Hamburg și Oldenburg, *doctor în muzicologie* cu o teză axată pe lucrări românești cu structuri heterofonice și ison*,* intitulată *Spațiul în muzică*; **Bei Peng** (n. 1979, China), licențiată în *arte, pian și pedagogie, compoziție și filosofie* la Universitatea din Oldenburg**; David Bartosch** (n. 1989), cu studii de *gramatică umanistă orientată muzical* și de *limbă chineză*, licențiat în *filosofie și muzicologie*, și, de asemenea, inițiat în mânuirea *setâr-ului persan*; **Silke Wulf**, licențiată în *filosofie și muzicologie* la Universitatea din Köln, preocupată intens de *filosofia și estetica muzicală* și de *filosofia medievală*, cu precădere de ”timpul în muzică” din scrierile *Despre muzică* ale Sf. Augustin, membru fondator al *Academiei de Istorie Intelectuală Europeană ”Kueser*”, printre altele, asistent de cercetare la Institutul de Filosofie și cadru didactic la Catedra de Istoria filosofiei din Oldenburg; **Ulrike J. Sienknecht** (n. 1966), *doctor în biologie* la Universitatea din Hamburg, licențiată în *filosofie și științele educației* la Universitatea din Oldenburg; **Roberto Reale** (n. 1974), cu masterat în *muzică și limba engleză*, autor al tezei de doctorat, sub îndrumarea Violetei Dinescu, având ca temă *Elemente de bocet în opera* Oedipe *de George Enescu*; **Ulla Levens** (n. 1953), specializată în *informatică, matematică și muzică*, *interpretă la vioară, violă și berimbau* (instrument de percuție cu o singură coardă, de origine africană), pasionată de *muzica experimentală și improvizație*; **Monica Jäger** (n. 1971), absolventă a disciplinelor *muzică și științe sociale* (Universitatea din Köln), participantă la edițiile din 2001, 2003, 2011 ale Simpozionului Internațional ”George Enescu” de la București, *doctor în muzicologie* cu teza *Creația lui Dinu Lipatti ca parte a Modernismului European,* susținută în 2008 la Universitatea TU Dortmund; **Adalbert Grote** (1957), absolvent al cursurilor de *muzicologie, pedagogie, etnologia muzicii, istorie și compoziție* din cadrul Universităților din Köln și Berlin, participant la edițiile din 2009, 2011, 2013 ale simpozionului Internațional ”George Enescu” de la București, iar în 2017 la Simpozionul organizat în cadrul *Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi*; **Arne Sanders** (n. 1975), cu studii de *muzicologie, filosofie, limba germană și istoria artei* la Universitățile din Düsseldorf și Berlin etc.

Prezentările *inter-* și *trans-disciplinare* ale personalităților germane captivate de bogăția timbrală, stilistică, tehnico-expresivă a muzicii românești, ca și de soliditatea construcțiilor sonore ale compozitorilor noștri au alternat, într-un spirit de emulație compatibil ca

prestanță profesională și altitudine spirituală, cu prezentările muzicienilor din România, remarcabili la rândul lor: **Francisc László** (1937-2010), *muzicolog doctor*, fondator al *Societății Române Mozart* (1991); **Clemansa-Liliana Firca** (1934-2012), *muzicolog doctor*, *exeget de prestigiu al operei enesciene*, autoare a nenumărate studii, articole, cărți, ca și a unui *Catalog tematic al creației lui George Enescu*[1], indispensabil oricărei cercetări serioase a partiturilor muzicianului român; **Gheorghe Firca** (1935-2016), *doctor în muzicologie,* cu teza *Structuri și funcții în armonia modală*, specializat în domeniu la Universitățile din București – cu George Breazul - și Saarbrücken, cu Walter Wiora; **Corneliu Dan Georgescu** (n. 1938), *compozitor, muzicolog, etnolog* cu stadii de perfecționare la cursurile de compoziție de la Darmstadt, susținute de Stockhausen, Xenakis, Ligeti, printre alții, ca și la cursurile de *folclor și compoziție* din Bulgaria și Olanda, cercetător la *Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice* din București (1967-1974) și la *Internationalen Institut für traditionelle Musik* din Berlin (1989-1991); **Valentin Timaru** (n. 1949), *compozitor* și *muzicolog* clujean, cu o teză de doctorat despre *Simfonismul enescian*[2]*,* profesor de forme și analize muzicale la Academia de Muzică din Cluj-Napoca; **Speranța Rădulescu** (1949-2022), *etnomuzicolog, antropolog, doctor în muzicologie*, specialistă în muzicile de tradiție orală, cercetător științific la *Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice* "Constantin Brăiloiu" din București, autoare a unui număr impresionant de studii, articole și volume dedicate diferitelor probleme de limbaj din folclorul tradițional românesc și din lume, publicate la edituri din țară, din Europa și SUA etc.; **Nicolae Teodoreanu** (1962-2018), *compozitor*, discipol al maeștrilor Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru la Universitatea de Muzică din București, domeniu în care se perfecționează, grație burselor Herder și DAAD, la Universitățile din Viena și Berlin, *doctor în etnomuzicologie* cu teza *Sisteme de intonație în folclorul românesc*; **Sherban Lupu** (n. 1952), *violonist*, discipol al profesorului George Manoliu, la București, și al maeștrilor Yehudi Menuhin, Henryk Szeryng, la cursurile de la Guildhall School of Music din Londra, ca și al faimoasei Dorothy De Lay, în SUA, fost profesor de vioară la Universitatea din Illinois și concert-maestru asociat

---

[1] *Catalogul* a apărut la Editura Muzicală în 1985, a cunoscut 14 ediții și a fost tradus în trei limbi de circulație internațională, iar în 2010 a fost reeditat sub denumirea de *Noul Catalog tematic al creației lui George Enescu*.

[2] Teza de doctorat a compozitorului clujean a fost tipărită în 1992, la Editura Muzicală din București, fiind încununată cu Premiul Academiei Române și cu Premiul UCMR. Volumul *Simfonismul enescian* a fost precedat, în 1990, de vol. I al *Tratatului de Forme și Analize muzicale* (Editura Academiei de Muzică din Cluj-Napoca), și succedat, în 1994, de cel de-al II-lea volum al *Tratatului*.

al Operei din San Francisco, *Doctor Honoris Causa* al Academiei de Muzică din Cluj-Napoca, celebru în țară și în lume pentru autenticitatea interpretărilor opus-urilor violonistice ale lui George Enescu, a căror integrală a fost înregistrată pe o serie de CD-uri, la casa Electrecord, unul dintre meritele sale incontestabile fiind reconstituirea, în colaborare cu enescologul, acad. Cornel Țăranu, și punerea în circulație mondială a partiturii descoperită în schițe, în Arhiva Muzeului Național "George Enescu" din București, *Caprice Roumain* pentru vioară și orchestră etc.; **Ana Szilágyi** (n. 1971), *compozitoare, pianistă, organistă*, *doctor în muzicologie* cu teza intitulată *Relația dintre timp și formă în muzica sec. XX*, studentă a compozitorilor Aurel Stroe, Dan Dediu, Doina Rotaru la Universitatea de Muzică din București, specializată și în *compoziția electroacustică,* la clasa profesorului Dieter Kaufmann de la *Universitatea de Muzică și Arte ale Spectacolului* din Viena, unde susține și un doctorat cu tema *Incomensurabilitatea în muzica lui Aurel Stroe* – disertație care, publicată sub formă de volum, va fi distinsă, în 2011, cu *Premiul de excelență* al Ministerului Federal al Științei și Cercetării; **Constantin Secară** (n. 1962), *muzicolog, doctor în bizantinologie, etnolog*, *cercetător* la Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu" al Academiei Române, și *interpret de muzică bizantină*; **Laura Manolache** (n. 1959), *compozitoare* și *doctor în muzicologie*, cu teza *Amurgul evului tonal*, cu stagii de specializare la cursurile de vară de la Darmstadt, facilitate de bursele DAAD din Köln și Osnabruck, precum și la cursurile de la Viena, ca urmare a obținerii bursei "M. Elias", directoare a Muzeului "George Enescu" (2006-2012) și membră a *Secției Române a Societății Internaționale pentru Muzică Contemporană* (SNR-SIMC, din 1991); **Mihai Cosma** (n. 1965), *doctor în muzicologie, critic muzical, regizor, scenarist și producător* de filme documentare cu subiecte muzicale, singurul român *membru în juriul mondial al* Premiilor Oscar ale Operei*, profesor* la Catedra de Muzicologie a Universității de Muzică din București etc.

Ideile, analizele, comentariile alternative ale reprezentanților celor două spații geografice, Est-Vest, despre a căror competență și erudiție vorbesc de la sine despre amploarea și diversitatea preocupărilor lor muzicale și extra-muzicale, au restituit creației românești moderne și contemporane o statură impozantă binemeritată, și o perspectivă de o complexitate fără precedent.

➢ Strategii organizatorice

Din dorința de a evidenția punctele forte ale componisticii și muzicologiei românești – *tradiția bizantin-ortodoxă,* cu extensie înspre *forma de ison, resursele folclorului ancestral* cu reverberații în *heterofonie*

și ramificații în *heterofonia polifonizată; ecourile post-enesciene, polistilismul,* ca simbioză ingenioasă, savantă între *tradiție și inovație*, între *concepte literare, procedee artistice, figuri de stil*, ca de pildă *inter-* și *paratextualitatea*, *colajul*, *aluzia*, și, nu în ultimul rând, *tipologii* și *tehnici* ale *narațiunii* - termen încetățenit în ultima vreme atât în sfera culturală, cât și în cea socio-politică -, Violeta Dinescu a gândit, cu inteligență și precizie matematică, o *strategie flexibilă*, de maximă eficiență a structurii simpozioanelor. **I.** Fiecare sesiune a fost *moderată alternativ*, **a)** de câte un singur reprezentant al celor două zone geografice, **b)** de câte un cuplu româno-german, sau **c)** de câte un duo exclusiv german sau exclusiv român. **II.** *Temele* puse în discuție au fost fie **a)** *de sine stătătoare*, axate pe analizarea creației câte unui singur compozitor, sub formă de *Portrete componistice* (George Enescu, Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, Pascal Bentoiu, Ștefan Niculescu, Myriam Marbe, Aurel Stroe, Corneliu Dan Georgescu), fie **b)** plasate chiar *în deschiderea* sesiunilor, ori prefațate și încheiate cu câte un concert de lucrări sugestive pentru *varietatea stilistică, de limbaje* și *generații* a opusurilor respective, fie **c)** *dezbătute*, în final, de către toți participanții la simpozion, reuniți în jurul unei ”mese rotunde”, care să faciliteze schimbul *inter- și multicultural* de opinii și concluzii referitoare la impresiile produse de audițiile muzicale, ca și de ideile conținute în prelegerile muzicologice ale conferențiarilor.

Proiectate aidoma unor *forme concentrice*, sau, uneori, analoge *temei cu variațiuni*, simpozioanele s-au constituit, încă de la început, în adevărate ”laboratoare” de *sondare* și *disecare* a mecanismelor și limbajelor utilizate de creatorii români, apte să pună în valoare, *din interior,* bogăția stilistică, expresivă, estetică a fenomenului componistic din întreaga istorie a muzicii românești, demonstrând perfecta ei adecvare la tendințele europene ale timpului.

Simpla parcurgere a titlurilor este, îndeobște, grăitoare în privința definirii fizionomiei ideatice a temelor abordate, reliefând percutanța spiritului de observație al referenților, și, uneori, ineditul tratării lor. Faptul că *eterofonia,* dar mai ales *serialismul* și *atonalismul,* sau recursul la motive de sorginte *extra-europeană* apărute în Europa Occidentală în prima jumătate a secolului XX, au fost preluate și de către creatorii noștri - chiar dacă veneau în contradicție cu tezele ideologiei comuniste ale momentului, care interziceau propagarea influențelor străine, ”decadente”, în arta care se dorea a fi supusă exclusiv principiilor realist-socialiste – se regăsesc în sintagme ca *Timpul schimbării*: *George Enescu* (Noiembrie 2006); *Compoziții suspectate*: *Pascal Bentoiu și Ștefan Niculescu* (Noiembrie 2007); *Timpuri intermediare*. *Sigismund Toduță și școala de compoziție din Cluj-Napoca* (2008) etc. Acestea s-au interferat,

subtil, cu altele, centrate pe *resursele bizantine* bunăoară, utilizate în paralel, aproape în regim de ”samizdat”, de către compozitorii noștri (vezi tema Simpozionului din Decembrie 2009, *Tradiții bizantine, balcanice și orientale – Procese de asimilare: Paul Constantinescu și muzicii timpului nostru*, un subiect propice analizării ramificate a elementelor tipice *culturii bizantine și asimilării lor în modernitate*).

➢ Simpozioanele *Zwischen Zeiten* – modele de rigoare științifică și inventivitate

Precedată de un program muzical alcătuit din piese mici, pentru voce și pian ale muzicianului român, suita comunicărilor incluse în Simpozionul din 2009 (4-16 Decembrie), cu tema *Paul Constantinescu și muzica timpului său*, a surprins varii aspecte de limbaj, de la cele de tradiție bizantină, la cele de inspirație folclorică prezente în partiturile compozitorului aniversat la împlinirea unui secol de la naștere. **Gheorghe Firca** a ales *Oratoriul bizantin de Crăciun* (1947), considerând că, ”pentru prima dată în domeniul muzicii creștin-ortodoxe, Constantinescu găsește și o formulă care, nu numai că face dreptate structurii ethosului cântărilor bizantine într-un mod polifonic-armonios, ci și formal-structural...”; **Corneliu Dan Georgescu** a analizat ”Genul *chromaticus*”, decelabil în egală măsură ”în tradițiile muzicale” și ”în muzica bizantină din România”, aducând un *Omagiu lui Paul Constantinescu*, a cărui ”contribuție în acest domeniu este una dintre cele mai consistente și originale”; **Mihai Cosma** i-a analizat creația situând-o *între Bizanț și Europa*, insistând asupra ”limbajului compozițional și a altor indicii ale literaturii muzicale”, ca și asupra ”particularităților acestei lucrări [opera *O noapte furtunoasă*] în context istoric”; în comunicarea sa, muzicologul clujean **Oana Andreica** a tratat *Elementele de ritualuri ortodoxe în* ”Liturghia în stil psaltic”, și felul în care autorul ”reușește să îmbine cântările tradiționale bizantine cu tehnicile moderne de polifonie...”; **Michael Heinemann** a tratat *Folclorul arhaic în oratoriile lui Paul Constantinescu*, încadrându-l în limbajul muzical dezvoltat la mijlocul secolului al XX-lea, când dobândea identitate distinctă prin ”recurgerea la tehnici arhaice și tradiții străvechi”. Despre folosirea tradiției bizantin-ortodoxe în *Oratoriile bizantine* a fost vorba și în comunicarea compozitorului clujean **Valentin Timaru,** în textul lui **Constantin Secară,** etnomuzicologul subliniind ”importanța acordată de către autor transcrierii modurilor, formulelor și distorsiunilor bizantine specifice”, dar

și în prelegerea muzicologului clujean **Bianca Țiplea Temeș**[1], care a recurs la o ”abordare hermeneutică” în *Descifrarea muzicală și iconografică* a secțiunii *Buna Vestire din Oratoriul de Crăciun*. Foarte interesante mi s-au părut și comunicările **Evei-Maria Houben** – ”*ca o voce...*” -, autoarea sesizând că, ”în pasaje solo din lucrări orchestrale extinse, există adesea secțiuni în care instrumentul începe să «vorbească»”, în spiritul ”originilor și tradițiilor instrumentale” în ”tempo rubato, cu un design ritmic liber, *quasi improvisando*...” (ex. *Toccata pentru pian, Balada pentru violoncel și orchestră, Concertul pentru vioară și orchestră*), și, de asemenea, cea semnată de **Bei Peng & David Bartosch**, *Muzică și putere în Bizanț și China antică* (secolele 8-13) - o ”paralelă structurală între Imperiile Bizantin și Chinez, două centre istorice de putere într-un spațiu eurasiatic contiguu, unde ceremoniile muzicale au o funcție de susținere a statului”; **Adalbert Grote** a integrat opus-urile din perioada 1934-1937 ale compozitorului român în ”tradiția austriacă”; pe **Martin Kowalewski** îl preocupă *Regularitatea și spațiul în muzica lui Paul Constantinescu*, bazându-și ”investigația pe conceptul de *Gestalt*”. Emoționantă evocarea pianistei **Lory Wallfisch**[2] despre momentul întâlnirii cu Paul Constantinescu aflat

---

[1] Absolventă a cursurilor de pian și muzicologie de la Academia de Muzică din Cluj-Napoca, dr. în muzicologie, cu o teză axată pe *Monografia* compozitorul clujean *Augustin Bena* (2002), cadru didactic la Catedra de *Teorie muzicală* a aceleiași Academii, Bianca Temeș Țiplea (n. 1969) face parte din generația muzicologilor care se disting cu adevărat prin **”**excelență academică”, fiind ”capabili să gândească interdisciplinar”. Dornică să-și îmbogățească și perfecționeze știința muzicologică, Bianca Temeș participă la cursurile Școlii de Vară susținute de către Prof. Alan Tongue la Centrul de creație artistică ”*Tyroen Gutherie”* din Annaghmakerrig (Irlanda, 1994); la Cursurile de Măiestrie ale compozitorului Aurel Stroe (1995), și la o seamă de alte specializări: în cadrul *Săptămânii Muzicii Antice - Muzica pentru tastaturi* (sec. XV-XVI) desfășurată la Gijón, Spania (2005); la Departamentul de Istoria Artei și Muzicologie, al Universității din Ovideo, unde susține teza de doctorat cu tema „Nocturna în repertoriul muzical al secolului XX. Estetică și tipologii structurale” (2007), sau la Universitatea din Cambridge (2010, 2011) etc. Prezența ei constantă la Conferințe, Simpozioane internaționale, din țară și de peste hotare, precum și cronicile muzicale și studiile pe care le semnează în presa de specialitate din România, dar și din Elveția și Statele Unite, au atras atenția forurilor muzicale străine, multe dintre acestea fiind încântate să beneficieze de abilitățile ei profesionale, în calitate de *visiting professor,* oferindu-i și Burse în acest sens: Universitățile din Oviedo și Cambridge (2010-2011), Fundația ”Paul Sacher”, Basel, Elveția (2011-2012), Institutul Superior de Studii Muzicale ”P. Mascagni”, Livorno, Italia (2012) etc.

[2] Pianistă americană de origine română (1921-2011), Lory Wallfisch a fost studenta maestrei Florica Musicescu, la Conservatorul Regal de Muzică din București, a susținut conferințe în întreaga lume despre muzica românească, în special despre operele lui George Enescu și Dinu Lipatti, a cântat, ca solistă, sau

atunci pe patul de spital al Clinicii Sf. Maria din Lucerna, chiar înaintea morții compozitorului (1963).

Astfel de *momente-eveniment*, ca cel la care m-am referit anterior, s-au repetat periodic, intersectând seria comunicărilor cu tematici variate, menite să fixeze *puncte de reper algoritmice*, decisive în evoluția creației românești. De pildă, lucrările Simpozionului din Noiembrie 2010 au fost închinate integral compozitoarei **Myriam Marbe** din dorința de a semnala direcțiile în care a iradiat știința și imaginația neprețuitei mentore a Violetei Dinescu, în gândirea muzicală a breslei feminine, sub un titlu emblematic: *Muzică și creativitate astăzi. Myriam Marbe și compozitoarele române în contextul european al secolelor XX-XXI***.**

O primă parte a Simpozionului din 2011, organizat și moderat de către Violeta Dinescu și Roberto Reale, în colaborare, ca de obicei, cu *HWK (Hanse-Wissenschaftskolleg Delmenhorst/ Colegiul de Științe Hanseatice/Avansate Delmenhorst)*, a fost consacrat *memoriei pianistei Lory Wallfisch*, sintagma inițială a seriei devenind din *Zwischen Zeiten / Între timpuri, Zwischen Zeiten und Welten / Între timpuri (vremuri) și lumi*. Această deviză, de largă generalitate, i-a permis Violetei Dinescu să aducă laolaltă *Viața și opera* a două personalități proeminente ale istoriei muzicii universale, care au făcut parte și din viața și arta interpretativă ale pianistei **Lory Wallfisch**: *Béla Bartók și George Enescu*. Desfășurat pe parcursul a patru zile, Simpozionul a debutat în 18 Noiembrie cu *Vernisajul expoziției Enescu – Bartók* organizată și comentată de către muzicologii Clemansa-Liliana Firca și Laura Manolache - pe atunci directoarea Muzeului ”George Enescu” din București. Sesiunea de comunicări științifice a fost precedată de un concert cu lucrări de Franz Liszt și George Enescu interpretate de către pianistul Tibor Szász[1].

în duo cu soțul ei, violistul Ernst Wallfisch, pe scene de concert importante din Europa, Statele Unite, Africa de Nord, Israel, a fost Președinta *Fundației Enescu* din Statele Unite și *Profesor Emeritus* la Colegiul Smith din Northhampton-Massachusetts. Spre sfârșitul vieții a editat CD-ul intitulat *Festival de Muzică Românească,* apărut în Germania, și a demarat traducerea în limba engleză a volumului *Capodopere enesciene* de Pascal Bentoiu, versiune tipărită în SUA.

[1] Pianist și muzicolog, născut în 1948 la Cluj, din părinți de etnie maghiară, Tibor Szász și-a început ucenicia de timpuriu, studiind pianul la Conservatorul din Cluj, la clasa profesoarei Eliza Ciolan - discipolă a lui Alfred Cortot la *École Normale de Musique* din Paris; a debutat la vârsta de 16 ani, sub bagheta lui Antonin Ciolan, discipol la rândul său al lui Arthur Nikisch, la Conservatorul din Leipzig; a urmat studii de perfectionare în Statele Unite, cu Leon Fleischer, printre altii; în 1967 obține titlul de laureat al Concursului Internațional pentru pian ”George

Concertul din 18 Noiembrie a fost urmat, a doua zi (19 Noiembrie), de un adevărat *desant* al specialiștilor români și străini pregătiți să abordeze cele mai importante detalii din viețile și creațiile celor doi compozitori, născuți în același an: 1881. În acest sens, au fost aduse în discuție teme adecvate, precum cele expuse de către **Adalbert Grote** - *Probă de talent – gânduri de început. Evoluția lui George Enescu și Béla Bartók* (cu exemplificări ale liedurilor selectate, interpretate de către soprana olandeză Julia Bronkhorst); **John Sorensen** – *Drama secretă: Enescu, Dragoste și Oedip* (moderator Roberto Reale); **Salvatore Costantino**[1] – *Metodologia muzicală: Maestrul George Enescu și Maestrul Béla Bartók: două căi, un singur țel;* **Corneliu Dan Georgescu** – *Creativitate stilistică. Divergențe în muzica secolului XX. Enescu și Béla Bartók – o considerație critică* (moderator Michael Heinemann); **Vincent Rastädter** – *Citatul folcloric la Bartók și Enescu – o comparație;* **Raluca Știrbăț** – *Suita op. 10 în Re major de George Enescu. O fuziune unică între impresionism, neo-baroc, Romantismul târziu și melosul românesc*[2]; **Tibor Szász** – *Modele tradiționale-orientale în muzica pentru pian inspirată de clopot, a lui Enescu*, *în Sonata în fa diez minor nr. 1, op. 24 nr. 1,* și în *Coral* din *Carillon nocturne* (moderator Violeta Dinescu).

Studiul lui Tibor Szász constă dintr-o *analiză comparativă* excepțională. Prevalându-se de afirmația lui Enescu:

"limbajul muzical în care mi-am găsit poate adevărata expresie este în mod aparent cel al contemporanilor mei, el diferă de fapt radical de al lor, purtând în mod profund sper amprenta trecutului din care a crescut",

pianistul face o paralelă *sui generis* între efectele de clopot specifice opusurilor enesciene, și altele, similare, descoperite în partituri de Beethoven, Brahms, Chopin, Schumann, Saint-Saëns, Musorgski... La

---

Enescu". iar din 1993 este profesor de pian la Universitatea de Muzică din Freiburg.

[1] Filosof și profesor (n. 1939) de metodologie didactică la Universitatea din Calabria/Italia, Costantino este autorul câtorva volume închinate *dialecticii hegeliene ca limbaj*, precum și al unei cărți intitulată *Il destino di un uomo:* Oedipe *di George Enescu/Destinul unui om:* Oedipe *de George Enescu,* apărut în 2009 la Clueb, Bologna, Italia.

[2] Cu totul deosebită, datorită analizei minuțioase, dar și considerațiilor originale, adesea contrare opiniilor comune, emise cu aplombul cercetătorului interesat în aceeași măsură de funcționalitatea materialului sonor, cât și de substratul său psihic, spiritual ascuns în fiecare sunet, în fiecare măsură sau indicație agogică, prelegerea Ralucăi Știrbăț este, în fapt, o variantă concentrată a ideilor expuse într-un *studiu* mai amplu dedicat acestui *op. 10* enescian, "Des cloches sonores". Studiul a fost introdus în volumul *George Enescu. Creația pentru pian*, apărut la Editura Muzicală în 2022 sub semnătura pianistei. Pentru detalii, vezi pp. 47-82.

fel de originale și pertinente, argumentate cu exemple muzicale adecvate, sunt și observațiile, comentariile și concluziile sale[1].

Ziua de 19 Noiembrie 2011 s-a încheiat cu alte câteva prelegeri demne de menționat, moderate tot de către Violeta Dinescu: *Béla Bartók și armonicele modale* (**Gheorghe Firca**); *Parlando rubato și ritmul divizional în operele lui Enescu și Bartók: studiu despre Sonatele pentru pian și vioară (***Eva-Maria Houben***),* și *Metode de modelare a formei la Bartók și Enescu* (**Martin Kowalewski**). Nu mai puțin atrăgătoare s-au dovedit a fi și comunicările din 20 Noiembrie: *O privire* de *ansamblu asupra receptării lui Bartók și Enescu* (**Bei Peng**); *Sonatele pentru pian de Enescu și Bartók*: *Aspecte ale unei posibile schimbări de paradigmă* (**Michael Heinemann**) - moderator Eva-Maria Houben; apoi, *Posibile influențe evreiești în operele lui George Enescu* (**Speranța Rădulescu**) și *Arta lăutarului popular și impactul ei asupra lucrărilor pentru vioară de Béla Bartók și George Enescu* (**Sherban Lupu**) – moderator Roberto Reale. Simpozionul anului **2011** s-a încheiat, simetric, cu un concert alcătuit din pagini de J. S. Bach, Béla Bartók și George Enescu interpretate de Cvartetul ”Ventapane” al Filarmonicii de Stat din Oldenburg, și de către violoniștii Lev Gelbard (vioara I a Cvartetului, totodată concert-maestru al ansamblului ”Virtuozii” din Moscova) și Sherban Lupu.

Anul **2012** a fost rezervat unei *priviri retrospective*, dar cu deschideri înspre viitor a Simpozioanelor, sub genericul *Simpozioane dintr-o privire* (2006-2021).

În **2013** (8-10 Noiembrie) se revine la titulatura inițială, *Între timpuri,* dar apare și o noutate în privința strategiei de valorificare a patrimoniului componistic românesc, și anume comentarea, în *tandem*-uri muzicologice, a câtorva compoziții reprezentative. În 9 Noiembrie: *Canti per Europa* de **Theodor Grigoriu** (comentatori Laura Manolache & Michael Heinemann), *Clepsidra I* de **Anatol Vieru** (Eva-Maria Houben & Corneliu Dan Georgescu), *Sinfonia nr. 3, Metamorfoze pe tema ”Sonatei lunii”* de **Tiberiu Olah** (Laura Manolache & Roberto Reale), *Prairie, Prières – Concert pentru saxofon și orchestră* de Aurel Stroe (**Corneliu Dan Georgescu & Violeta Dinescu**), iar în 10 Noiembrie, un portret al muzicologului Gheorghe Firca, schițat de **Ana von Bülow**[2] & **Adalbert**

---

[1] Cei interesați să afle amănunte despre subiectul prezentat de către Tibor Szász, pot să-i consulte studiul accesând linkul Simpozionul *Zwischen Zeiten* 2011, Delmenhorst, 18-20 noiembrie

[2] Născută Popescu, Ana von Bülow și-a făcut studiile la Universitatea de Muzică din București, sub îndrumarea lui profesorilor Viorel Cosma, Grigore Constantinescu, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Liviu Comes și Dinu Ciocan, și a pianistelor Ana Pitiș și Ioana Minei, după care s-a specializat, la Frankfurt, în domeniul jurnalismului și muzicologiei.

Grote. Simpozionul a fost anticipat, în 8 Noiembrie, de lansarea noului CD al pianistei **Raluca Știrbăț**, cu *Pièces Impromptues op. 18* de George Enescu, *Joujoux pour (Ma)Dame* de Mihail Jora și *Dansuri româneşti* de Béla Bartók, prezentat de însăși protagonista.

Conferințele programate pentru Simpozionul anului **2014** s-au concentrat în jurul uneia dintre problematicile de răscruce ale gândirii muzicale moderne și contemporane: *Isonul* - cel care a dat și titlul generic al sesiunii de comunicări, *Isonul ca idee de* gestalt *pentru apariția unei noi forme în muzica secolului XX*. Dată fiind polivalența subiectului, din care au decurs și feluritele puncte de vedere în tratarea acestei *forme-concept*, de la Enescu la Aurel Stroe, și de la Corneliu Dan Georgescu la Gabriel Mălăncioiu, dezbaterea subiectului a continuat și pe parcursul Simpozionului din 2015, organizatorii ambelor ediții fiind Violeta Dinescu și Roberto Reale.

Prima zi a Simpozionului din 2014 (7 Noiembrie) a debutat cu un concert onorat de ilustra prezență a Trio-ului ”Contraste” (Ion Bogdan Ștefănescu - flaut, Sorin Petrescu – pian, Doru Roman – percuție), în realitate ”maestrul de ceremonii” muzicale în aproape toate edițiile simpozioanelor. În program: *Triguna* (sinteză a conceptelor din filosofia indiană *Tamas* - inerția, *Rajas* - mișcarea, *Sattva* - stabilitatea, puritatea, esența, lumina) de **Gabriel Mălăncioiu**. Pentru a reda simbolismul polisemantic al termenului, compozitorul a apelat la ”rezonanța sonoră naturală” și la unele ”structuri armonice *imponderabile*” ce sugerează ”un timp trans-temporal”. Au urmat *Continuum Y* de **Irina Odăgescu-Țuțuianu -** o prelungire vibrațională, parcă, a misterioaselor flageolete, de dincolo de timp, ale viorii din partea mediană a *Sonatei a 3-a pentru pian și vioară* de George Enescu; *Murmeln* (*Murmur,* dar și *Rugăciune murmurată*) de **Nicolae Teodoreanu**; *Zece piese pastorale pentru orgă și clavecin* de **Aurel Stroe,** și *Carillon nocturne* de **George Enescu** în versiunea pentru trio. Atmosfera transfigurată, de plutire într-un spațiu rarefiat, suprasensibil al muzicii, a pregătit terenul pentru disecarea fenomenului, de către Nicolae Teodoreanu, în prelegerea care a succedat concertului, sub deviza *Isonul în tradiția muzicii bisericești bizantine din România*. Autorul a ales ca argumente sonore *Culorile Elegiei* de **Corneliu Dan Georgescu** – o definire ”muzical-arhetipală” în 16 segmente, ca tot atâtea *nuanțe* ale acestei ”dispoziții elegiace” care trece de la ”nostalgie și melancolie la dor și durere”; *Noison* de **Nicolae Teodoreanu** – o muzică descinsă din seva bocetelor ancestrale, ca un suflu hieratic, murmurat *multifonic* de flaut -, și câteva *Motive ardelenești* de **Corneliu Dan Georgescu.** Cea de-a doua zi, 8 Noiembrie, a început printr-un joc de idei în oglindă: Corneliu Dan Georgescu a fost cel care a vorbit despre *Forma de Ison în tradiția muzicală românească*, idee preluată de Constantin

Secară și transferată la *Forma de Ison în muzica bizantin-ortodoxă din România*; **Laura Manolache** și **Adalbert Grote** s-au referit la *Aforisme pentru cor*, și la ciclul *Ison* pentru orchestră de **Ștefan Niculescu** – *isonul* fiind, după cum se știe, una dintre formele intens utilizate și teoretizate de către compozitor într-o suită de studii, alături de ”fenomenul sonor numit *eterofonie*”[1], pe când, Eva-Maria Houben și Roberto Reale, s-au focusat pe *Isonul din mișcările lente ale Sonatelor pentru pian și vioară,* și din opera *Oedipe de George Enescu,* identificând și delimitând *spațiul dintre monofonie și polifonie*. În ultima zi a Simpozionului (9 Noiembrie), **Corneliu Dan Georgescu** și **Nicolae Teodoreanu** au explicat felul în care au experimentat în creația proprie forma de *Ison*. Explicațiile lor au fost completate de glosările muzicologilor **Eva-Maria Houben** și **Michael Heinemann**, pe marginea celor două viziuni componistice.

Așa cum spuneam, Simpozionul din **2015** a prelungit explorarea *Isonului* în *alte forme de polifonie în muzica românească a secolelor XX-XXI*, prin conferința susținută de către **Michael Sukale**, *Ton și semnificație. Poziția Isonului în spațiul muzical* - ocazie cu care a fost lansat și cel de-al treilea volum din seria *Arhiva pentru Muzică, surse și cercetare est-europeană,* destinat operei componistice a lui **Pascal Bentoiu**, și prezentat de către Michael Heinemann. Simpozionul a beneficiat, din nou, de arta incomparabilă a Trio-ului ”Contraste”, interpretând piese de Laura Manolache, Livia Teodorescu-Ciocănea, Felicia Donceanu, Marta-Marina Vlad, Cornelia Tăutu, Doina Rotaru.

Unul dintre cele mai interesante și captivante Simpozioane a fost, cu siguranță, cel din 2016, în care pianistul **Sorin Petrescu** și seria de comunicări care i-a urmat, au relevat *Dimensiunea tragică a muzicii lui Aurel Stroe*, vastitatea, profunzimea, ineditul, caracterul *inter-* și *trans-disciplinar* al creației sale.

Despre cea de-a doua operă, *Choephorele,* a *Trilogiei Cetății Închise* (*Orésteia*) a vorbit, în deschiderea simpozionului, cu autoritate profesională și finețe intelectuală **Silke Wulf**[2]**,** preocupată îndeosebi de ”timpul în muzică”, adică exact de zona care îl fascina și pe Aurel Stroe. Printre comentatori s-au mai aflat **Martin Kowalewski,** referindu-se la unele *Aspecte fenomenologice ale tragicului în muzica lui Aurel Stroe*; **Adalbert Grote**, care a pus în lumină *Interrelațiile estetice și compoziționale în context național și internațional* din piesa *Quintandre (Hommage à Varèse)” pentru cvintet de suflători;* **Corneliu Dan**

---

[1] Pentru detalii, vezi: Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, București, Muzicală, 1980, cap. III, *Investigații*, pp. 271-278, și cap. IV, *Despre propria creație*, pp. 297-315.

[2] Alte detalii, la p. 6, *supra*.

Georgescu, a cărui comunicare, *Tragedia contradicțiilor insolubile. Perspectiva de vid în muzica lui Aurel Stroe*, a trimis cu gândul la o posibilă asociere, subînțeleasă, între tema propusă, și unele teorii aristotelice, cum ar fi ”opoziția contradictorie” considerată de Stagirit ca ”neproductivă, sterilă” – poate doar producătoare de *vid ideatic*?!; în fine, **Ulrike Sienknecht** și **Roberto Reale** au abordat *Muzica morfogenetică*[1] *a lui Stroe.*

➢ Modalități de percepție a creației românești contemporane

Muzica românească în context, temă la fel de incitantă prin amploarea și natura compozită a chestiunilor de stil și limbaj, și a conjuncturilor culturale și socio-politice în care evoluează, a constituit punctul central al Simpozioanelor din 2017 (20-22 Octombrie), din 2018 (2-4 Noiembrie) - centrat pe *Tipologii ale narațiunii -,* și al ediției din 2019 (9-11 Octombrie), care a stat sub emblema simbolică a *melodiei* cu virtuți unificatoare: *Formă și expresie a **melodiei** ca interfață între Est și Vest*. Violeta Dinescu a ținut să precizeze că acest subiect îi va antrena pe muzicologi într-un ”schimb intercultural”, iar pentru compozitori ”va reprezenta mari provocări, mai ales în vremuri de diviziune politică între lumi”, care au condus, ”de la interdicția totală la libertatea relativă în țările fără frontiere comune cu URSS” - motiv pentru care artiștii au trăit zeci de ani între Scylla și Caribda”. Iar, faptul că ”granițele politice sunt înlocuite cu alte tipuri de granițe care, poate, nu sunt atât de evidente”, dar care există și acționează ”nu mai puțin ... eficient”, face ca ”(*re*-)

[1] Teoria morfogenezei e în strânsă legătură, ba chiar sinonimă cu celebra ”teorie a catastrofelor” elaborată și dezvoltată de către matematicianul francez René Thom. În afara acesteia, Aurel Stroe a pus preț pe încă un concept legat de primul prin efectele de rupere, de fragmentare a diferitelor forme din natură - *teoria fractalilor* (Benoit Mandelbrot). Însă, zona predilectă a gândirii muzical-filosofice și științifice a lui Aurel Stroe a fost *principiul al II-lea al termodinamicii* (Kelvin), datorită *caracterului reversibil al proceselor termice, de a trece dintr-o stare inițială, într-una finală și invers*, pe baza căruia si-a construit maioritatea lucrărilor. începând cu *Sonata nr. 2, ”Thermodynamic”* pentru pian (1983), și încheind cu operele Trilogiei grecești – *Agamamnon, Choephorele, Eumenidele* (1973-1988) - și cu cele din triada concertantă – *Prairie. Prières (pentru saxofon și orchestră). Ciaccona con alcune* licenze (*Simfonie concertantă pentru percuție și orchestră mare*) și *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti* (1667-1740) *pentru orchestră și o formație corală restrânsă*. Toate aceste opusuri au fost elaborate între 1994-2000.

definirea limbajului muzical propriu, [să fie – n.n. D.P.] *mai importantă astăzi ca niciodată".*

Muzicienii germani invitați să-și exprime impresiile și ideile în legătură fenomenul componistic românesc, pe care au ajuns să-l cunoască și să-l studieze cu interes crescând grație persistenței pledoariilor Violetei Dinescu, au fost poate mai spontani și mai direcți chiar în formularea unor puncte de vedere critice. Din păcate, nu am avut acces la toate textele comunicărilor, dar chiar și numai titlurile lor vorbesc, așa cum mai spuneam, despre *multitudinea perspectivelor* prin prisma cărora s-au apropiat și au prospectat caracteristicile muzicii românești.

Spicuiesc din expozeurile programate în cele trei ediții:

2017

***** *20 Octombrie.* Organizatori: Violeta Dinescu și Roberto Reale. Prefațată de concertul Trio-ului "Contraste", prelegerea de deschidere, cu titlu metaforic-metafizic, *Înțelegerea muzicii ca sunetul unei amintiri – o amintire a ceva. Ceva ce nu a fost niciodată,* a fost susținută de către **Silke Wulf**, adepta teoriei augustiniene despre "duratele ritmurilor" și "tăcerilor" din muzică, ce corespund "senzațiilor, memoriei și rațiunii", tinzând împreună spre "armonia originară".

***** *21. Octombrie.* Lucrările celei de-a doua zile a Simpozionului s-au deschis cu *perspectiva analitică și percepția europeană* asupra partiturii *Columna infinită. Omagiu lui Brâncuși* de Tiberiu Olah - cercetare propusă de **Laura Manolache.** Au urmat **Adalbert Grote** – *Enescu la Paris*, **Ulrike Sienknecht/Roerto Reale** – *Predestinarea. Corespondențe între muzică și natură în Oedipe de George Enescu*, și **Martin Kowalewski,** cu o incursiune în "structurile spațiale prin împrumut și fuziune" din *Sonata pentru două viole* de Myriam Marbe. **Michael Heinemann** a pornit în *Descoperirea luminii* din piesa *Invizibilul* (*Piano Book II*) de Violeta Dinescu, iar **Luiza Borac** a adus în prim-plan *Relațiile muzicale și personale ale lui George Enescu cu Marcel Mihalovici, Claude Debussy și Maurice Ravel*, câteva dintre lucrările lor pentru pian fiind înregistrate pe CD-ului lansat de Luiza Borac la finalul intervenției sale.

***** *22 Octombrie.* În ultima zi a Simpozionului, prelegerea **Anei von Bülow** a vizat *Cadenza* compusă de către Enescu pentru *Concertul în Re major pentru vioară și orchestră* de Johannes Brahms, iar **Monica Jäger** s-a referit la *Prima audiție a Improvizației pentru vioară, violoncel și pian* de Dinu Lipatti.

2018

Simpozionul din acest an a diversificat *Muzica românească în context*, alegând ca punct de referință și analiză *tipologii ale narativității,* care, așa cum menționează Violeta Dinescu, ”în muzica românească deschid perspective asupra formelor narațiunii din alte culturi...”.

O prelegere mai puțin obișnuită, excentrică, a aparținut neurologului **Joachim Meenke**[1], care a supus atenției auditorilor un subiect mai rar discutat, *Sintaxă și semantică - aspecte neurologice la baza narațiunii în muzică*.

***** Ziua de 2 Octombrie s-a încheiat cu un program omagial, **Corneliu Dan Georgescu și prietenii săi,** cu ocazia aniversării a 80 de ani de viață ai compozitorului. O proiecție video realizată din interferența muzicii cu imagini selectate de către sărbătorit, și dispuse într-o desfășurare *narativ-abstractă* traversată de ”fenomene optice și acustice instabile, tranzitorii”, a ilustrat mai mult decât expresiv tema pusă în discuție: *Principiul Fata Morgana. O sistematică a iluziilor*. Momentul video (cca. 10 minute) a fost secondat de un concert al Trio-ului ”Contraste”, cu lucrări semnate de muzicianul aniversat, ca și de alți prieteni: Octavian Nemescu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Nicolae Teodoreanu.

***** Ziua de 3 Octombrie a demarat lucrările propriu-zise ale Simpozionului, cu o succesiune de expuneri care au pendulat între tradiția și contemporaneitatea stilurilor și limbajelor componistice. **Corneliu Dan Georgescu** a vorbit despre *Tendințe și tipuri de narativitate în muzica contemporană românească*, încercând să concilieze opiniile ”susținătorilor narativității în muzică, din ultimii 30 de ani”, cu părerile celor care ”contestă orice abilități narative ale muzicii”, descriind ”modul în care anumite caracteristici narative se reflectă în muzica contemporană românească”. Prezența lui George Enescu s-a făcut simțită în prelegerile **Corinei Kiss**[2] – *Interpretări stilistice și strategice ale Suitei*

---

[1] Absolvent al Facultăților de medicină și sociologie la Berlin și Heidelberg, Heinz-Joachim Meenke (n. 1945), s-a specializat în neurologie și psihiatrie la Spitalul Universitar Charlottenburg din Berlin, domeniul său predilect de cercetare și activitate fiind *limbajul și vorbirea, memoria verbală și figurală,* precum și *emoțiile.*

[2] Pianista Corina Kiss și-a început studiile la Universitatea de Muzică din București, perfecționându-se, la Cluj, cu pianistul Gheorghe Halmoș și cu pianistul chinez Shi Shu Cheng, și a urmat studii doctorale sub îndrumarea muzicologului Valentina Sandu-Dediu. În final, Corina Kiss a optat însă pentru

pentru pian, op. 10 nr. 2; în cea a duo-ului muzicologic **Ulrike Sienknecht / Roberto Reale** – *Corespondență și ecou. Nivelurile narațiunii în biologie și muzică bazată pe exemplul Simfoniei a III-a, op. 21 în Do major;* în cea a filosofului și muzicologului **Arne Sanders** - *Narațiuni în muzica lui Enescu*, sau în cea a lui Wolfgang **Andreas Schultz** – *Regândirea modalității – un cvintet cu pian pe urmele lui Enescu.* Pe de altă parte, **Michael Heinemann** a comentat *Vechiul legământ și sunete noi în piesa "Arc-en-ciel" de Myriam Marbe,* piesă în care "autoarea își urmărește propriul concept, cu indicații neobișnuite de interpretare – *luminos, cu dragoste, frumos, simplu" -,* printr-un proces în care *"intenția de a lega cerul și pământul, pe Dumnezeu și omenirea prinde contur";* în comunicarea sa: *Altfel spus – "modelul mioritic" al lui Corneliu Dan Georgescu,* **Adalbert Grote** a sesizat cu acuitate că "odată cu muzica lui Georgescu, *spațiul mioritic* blagian devine un model echivalat de către unii compozitori cu un *arhetip...",* pe care compozitorul îl adâncește "cu mijloace și procedee proprii atât la nivel sintactic, cât și morfologic, ce aparțin *tehnicii minimale*"; pe **Raluca Știrbăț** a preocupat-o, de data aceasta, *Narativitatea Sonatei redescoperite, pentru fagot (violoncel) și pian, op. 22 nr. 1 de Constantin Silvestri*. **Silke Wulf** a construit o adevărată disertație filosofică în jurul verbului italian *narrare* (a spune, a relata), pe care însă Wulf îl utilizează la persoana întâi: *Narro*, specificând că e vorba despre *Un studiu filosofic*.

2019

Cea de-a treia etapă a ciclului *Muzica românească în context* s-a încheiat în cadrul celei de-a 14-a ediții a Simpozionului *Între timpuri*, din Octombrie 2019[1], cu "întoarcerea la originile muzicii în general - *melodia*"- ca și la titlul inițial - *Forma și expresia melodiei ca o interfață între Est și Vest*.

Izbucnirea nefericită a pandemiei a impus întreruperea, în **2020**, a fluxului simpozioanelor. În **2021** însă, pasiunea și dorința de continuitate a unui demers atât de important pentru ambii parteneri ai tandemului EST-VEST, au învins inerentele vicisitudini. Astfel că, între 2-4 Iunie, a avut

cariera muzicologică și pedagogică. În prezent, predă pianul și teoria muzicii la Facultățile din Düsseldorf si Köln.

[1] Am aflat de la Violeta Dinescu că "materialele celor 15 ani de prezentări vor fi publicate în seria *Archiv für Osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen* (*Arhiva muzicii est-europene. Surse și cercetări*)". 7 dintre volumele deja apărute putând fi *accesate gratuit* pe site-ul editurii Universității din Oldenburg (*www.euro-acad.eu)*

loc cel de-al 15-lea și *ultimul* Simpozion *Zwischen Zeiten* coordonat de către Violeta Dinescu și Roberto Reale[1], sub genericul *Ein musikalischer Aufbruch / Un nou început muzical*. Manifestarea, care *i-a adus laolaltă pe principalii conferențiari din toate cele 15 ediții anterioare*, a fost onorată de prelegerile inaugurale rostite de către Directorul Institutului Cultural Român, dl. Claudiu Florian, și de către directorul Radiodifuziunii din Köln, dl. Frank Kämpfer.

Dintre participanți, îi amintesc pe **Ana von Bülow**, cu un comentariu despre piesa Dorei Cojocaru, *Polovragi pentru percuție*, **Laura Manolache**, cu o privire de ansamblu asupra *Creației muzicale românești contemporane, ca interdependență între gândirea muzicală și remodelarea gândirii despre muzică*, **Michael Heinemann** cu un set de considerații despre *Prologul* baletului *Roșu și Negru* de Livia Teodorescu-Ciocănea, după romanul cu același nume de Stendhal (2000), **Eva-Maria Houben** cu câteva remarci despre legătura dintre *Experiența realității și conceperea muzicii*. **Corneliu Dan Georgescu** s-a reîntors în lumea arhetipurilor scrutând *"monotonia arhetipală" ca principiu estetic în muzica românească*; pe **Ana Szilágyi** a interesat-o *Sonata rubato pentru clarinet solo* de Cornel Țăranu, iar **Martin Kowalewski** s-a aventurat într-o imersiune muzicologică în scopul de a identifica *Vocalize, bocete, Doină în muzica lui Viorel Munteanu*. **Adalbert Grote** a ales o temă prin care părea să-și ia rămas bun de la "era" Dinescu, *Aufbruch ohne Bruch*/*Plecare neîntreruptă.* Cu alte cuvinte, o *Plecare simbolică,* un fel de *prezență neîntreruptă, prin absență*... Și, pe bună dreptate! Căci, în realitate, mentorul îndrăgit pleacă, fără să dispară: în urma lui rămâne *aura, amprenta spiritual-umană,* pe care a creat-o și a imprimat-o discipolilor,

---

[1] Din 2022 organizarea, ca și structura *Simpozioanelor* a fost preluată de către unul dintre colaboratorii permanenți ai Violetei Dinescu, Prof. dr. **Michael Heinemann**. Cea de-a 16-a ediție s-a desfășurat la sediul Institutului de Muzicologie al Universității de Muzică din Dresda, *între 23-25 Septembrie 2022*. În prezentările lor, vorbitorii au abordat teme precum *Muzica pentru pian a lui George Enescu* (**A. Grote**), *Columna modală* de Theodor Grigoriu (**Valentina Sandu-Dediu & Ana Szilágyi**), *Sonata a III-a pentru pian,* "En Palimpseste" de Aurel Stroe (**Laura Manolache & Monika Jäger**), *Rafale pentru pian* de Dan Dediu (**Iulia Mogoșan & Michael Heinemann**), *Muzica românească pentru pian în prezent (***Corneliu Dan Georgescu**). Simpozionul s-a încheiat cu lansarea volumului excepțional semnat de Raluca Știrbăț, *George Enescu. Creația pentru pian* (vezi nota 10 din articolul nostru, *supra*). Au fost prezentate, de asemenea, încă două volume ale seriei de publicații ale simpozioanelor, de la Editura Universității Oldenburg, BIS Verlag: vol. al VI-lea, dedicat compozitoarei Myriam Marbe (editori **Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale**), și vol. al VII-lea, *Elemente der Klage in George Enescus Oper Oedip*/*Elemente de bocet în Opera* Œdipe *a lui George Enescu* (autor **Roberto Reale**).

colaboratorilor și participanților fideli la înfăptuirea, pe viu, a unor acte de cultură memorabile.

Reușita acestui magnific demers cultural și organizatoric s-a reflectat și în aceea că, în marea lor majoritate, autorii alocuțiunilor prezentate în fiecare dintre cele 15 Simpozioane, au lăsat impresia, nu a unor novici în materie, ci a unor adevărați *cunoscători*, de același nivel cu specialiștii nativi din România!

Violeta Dinescu

Cred că abundența informațiilor, prin care m-am străduit să concentrez 15 ani de existență neîntreruptă a Simpozioanelor oldenburgheze, *Zwischen Zeiten*, poate ține loc și de... *concluzie*! A construi acum o *peroraţie*, mi s-ar părea un gest redundant! Și totuși, dacă ar fi să sintetizez, m-aș rezuma la a-i aduce un omagiu sincer Violetei Dinescu, pentru perseverența și devotamentul neprecupețite în a face cunoscute lumii occidentale valorile creației și gândirii muzicale românești, determinând pleiade întregi de muzicieni și oameni de cultură din spațiul german să le cunoască, îndrăgostindu-se mai întâi de ele, în consonanță cu idealul lui George Enescu: ”*singurul mijloc de a cunoaște pe cineva este să-l iubești*”.

SUMMARY

Despina Petecel Theodoru

Romanian music beyond borders

This study aims to shed light on a notable initiative, unique in its own way. It is about the *annual series of symposiums dedicated exclusively to Romanian music,* held over 15 years (2006-2010), under the generic *Zwischen Zeiten / Between Times*, organized by Violeta Dinescu and coordinated together with her assistant Roberto Reale at the "Carl von Ossietzky" University of Oldenburg. The fundamental merit of Violeta Dinescu in the realization of this grandiose project is that of having stimulated their curiosity and love for knowing and familiarizing with the specifics of Romanian music both to her colleagues and other people of art and culture – musicologists, ethnomusicologists, philosophers, scientists, psychologists, theologians from Europe, America and Asia, as well as to her students from the University of Oldenburg.
My text envisages a retrospective-synthetic look at the themes, the variety of stylistic perspectives, the interdisciplinary character and the comparative techniques used in their analytical approaches, especially by foreign specialists, since their ideas and conclusions, based on an extremely thorough documentation, often offered some original musical-aesthetic points of view on our music.

RECENZII

Spinii din buchetul memoriilor ”unui pasionat al muzicii naţionale” sau *Despre Magistru şi Parabola Semănătorului* sau… o recenzie altfel…

Carmen Stoianov

Din momentul în care am decis să deschid copertele primului volum de memorii semnat de maestrul meu, *acad. prof. dr. Dr.H.C.* Octavian Lazăr Cosma, “filmul” m-a captivat total; cele două tomuri (*Editura Academiei Române*, 2019) mi-au devenit prietene de nedespărţit preţ de zile şi nopţi de strajă şi, alături de ele, caietul care se umplea cu notaţiile făcute la început ordonat, apoi cu din ce în ce mai multe trasări fulgurante de săgeţi, acolade sau trimiteri asemenea unui *network* (în care nu oricui i-ar fi fost dat să se descurce) la ideile de dinainte ori de după… Bogăţia de rezonanţe pe care textul o naşte în forul interior al cititorului este dincolo de cuvinte: o anume magie se înstăpâneşte şi îţi domină voinţa, anihilând orice tentativă de a scăpa din mrejele lecturii; te absoarbe total şi pot asigura pe oricine că nu este pură curiozitate, ci trăirea nepereche a sentimentului de a fi prezent – la propriu – în relatare, alături de cel care îşi rememorează clipele astrale ale vieţii, cu întregul ei tumult.

Mărturiile vin de peste timp întregind şi susţinând periplul iar cantitatea de informaţii cu care iei cunoştinţă te uimeşte şi te copleşeşte. O asemenea viaţă impune respect prin simpla luare la cunoştinţă a datelor ei; a te gândi că cineva a şi trăit-o devine un exerciţiu ce pare dificil de imaginat! Cu toate acestea, fascinantul condei îmbie şi incită prin acel *savoir faire* al iscusitului scriitor care te acroşează prin firescul adresărilor, prin tonul colocvial, care te câştigă ca partener de discuţie, determinându-te să aprobi fără rezerve, din start, soluţiile aflate de autor la oricare din situaţiile în care, de voie – de nevoie, l-a pus viaţa. Însoţite de trăiri ce îşi cer acut şi vehement dreptul la neuitare, evenimentele se succed asemenea unui şirag ce înlănţuie şi zâmbet şi lacrimă, şi bucurie şi durere, şi bune şi rele. Imaginea şi cineticul îşi dau mâna; sunt la ele acasă. Chiar dacă nu există dialog ci, în cel mai bun caz vorbire indirectă, nu îi simţi lipsa pentru că se recompune de la sine, cu o limpiditate aparte.

Lexicul maestrului, din cale afară de nuanţat, bogat, luxuriant chiar prin irepetabilitate, "joacă" stările; rămânând empatic, evoluează de la expozitivul voit placid sau "colorat" la (muşcător) ironic ori intens dramatic. Ocolind inutile stufozităţi rămâne constant plastic, trădîndu-i participareavasta cultură şi preocuparea pentru claritate. Precizările pe care le face ori de câte ori este cazul ţin de nevoia ordonatoare de a nu sări peste etape, de a-ţi arăta că este perfect informat, ţinându-te şi pe tine la curent (cât de binevenite sunt transcrierile de documentele anevoios găsite sau amabil oferite de terţi cărora li se mulţumeşte în text!) şi de a nu omite niciun amănunt a cărui semnificaţie o vei putea desluşi cu uşurinţă. Nimic nu este în plus, nimic nu lipseşte; totul este pus la locul lui, ca într-o imensă bibliotecă în care metaforele şi pitorescul îşi dau mâna peste rectilinia legitimitate a exactităţii.

Am fost cucerită de stilul direct, fără preţiozităţi al *Magistrului*, un stil pe care îl cunoşteam încă din studenţia mea dar care acum ocupa un teritoriu de o vastitate extremă şi ca temporalitate şi ca număr de pagini (peste 1500: dense, articulate în 573 segmentări-capitole, la care se adaugă un bogat fond de ilustraţii: alte 4 "capitole", scăpând numerotării, cu fotografii alb-negru, sepia şi color). Balansând între oralitate şi documentare, viu, antrenant, fluent, asemenea unui şuvoi interior care îşi cerea dreptul să iasă la suprafaţă, tonul intim al evocărilor şi al confesiunilor sale te face să respiri în acelaşi ritm cu cel ce le rememorează.

Neaşteptate apar şi momentele când te surprinzi râzând copios împreună cu autorul sau suspinând alături de el, pe umeri purtând stoic jalea şi greutatea păcatelor altora, umeri de care n-ai ştiut şi pe care nu-i vei cunoaşte niciodată, dar care parcă fac parte deja şi din fiinţa şi din viaţa ta; urmându-l pe Octavian Lazăr Cosma pe *Calea unei Vieţi* de care, înainea acestei experienţe, erai mult prea departe să ţi-o imaginezi în adevărata şi meandrata ei fiinţă şi dimensiune, înveţi să-ţi ascuţi antenele, să-ţi înflăcărezi ideile sau să-ţi îngheţi trăirile, să-ţi înghiţi lacrimile, să scrâşneşti din dinţi, să-ţi scapere privirea şi să trăieşti bucuria când înţelegi profunzimea acelor adevăruri ce i s-au revelat uimindu-l, captându-l şi dând sens plenar existenţei sale.

De mult prea tânăr – avea doar şapte ani! –, a trebuit să trăiască tragedia pierderii părinţilor în masacrul de la Treznea: ambii erau dascăli, dedicaţi familiei, comunităţii, profesiunii şi românismului. Şi-a împietrit trăirea, şi-a înghiţit lacrimile şi le-a onorat jertfa, neuitând niciun moment că are de împlinit o datorie sacră. A învăţat să privească, încrezător, spre viitorul pe care urma să şi-l construiască prin propriile forţe, prin sfaturi şi ajutor din partea celor pe care i-a avut şi i-a putut păstra aproape.

Tomurile pun în lumină o activitate vie, dinamică, un climat de muncă, menţinut la tensiune continuu sporită, cu idei şi iniţiative multiple, nu de puţine ori autoasumate, indiferent de câte paliere se tot adăugau (chiar dacă vorbim de timpurile studenţiei, când era dominat de fireasca dorinţă de a se instrui, a "arde" etapă după etapă pentru a intra în liga "celor mai buni"). Cât de palpitante ne apar astăzi paginile vorbind despre căutările sale prin biblioteci şi arhive, cât de aproape ne sunt recuperările de vechi izvoare muzicale româneşti

din orizont leningrădean, cât de vii ne apar impresiile care l-au marcat pe autorul aflat pentru prima dată în sala *Operei Române* din Bucureşti (pe atunci *Teatrul de Operă şi Balet*), la repetiţia generală a operei *Oedip* sau cele ordonat etapizate pe toate ediţiile de *Festival şi Concurs Internaţional* "George Enescu"! Atenţie: nu sunt singurele; le acompaniază, în surdină, mezzavoce sau plin glas capitole întregi purtând ca titlu opere muzicale (cele mai multe din registrul lirico-dramatic – iubire de o viaţă a *Magistrului*!) sau rândurile – deloc puţine, deloc lipsite de "spini" – dedicate bătăliei susţinute pe care s-a simţit dator să o poarte pentru înnoirea afişului reportorial. Doar graţie acestui efort conjugat cu cel al colegilor dispuşi să-şi cheltuiască energia, primele audiţii şi-au putut face auzită lucrarea pe calea afirmării originalităţii creatorilor români, indiferent de generaţie sau de orientare. Sorţii de câştig au stat doar în dârzenia şi încăpăţânata sa necapitulare în faţa piedicilor ori a motivaţiilor puerile, a comodităţii factorilor de decizie. S-a pus de-a curmezişul şi a demonstrat că se poate. Mă întreb: învăţăm ceva de aici?!

În ceea ce-l priveşte pe Octavian Lazăr Cosma, nu poţi să nu observi un status anume: cald, curat, ferit de "şopârle" sau denigrări; şi-a privit senin colegii, a căutat explicaţii şi "scuze" pentru anumite atitudini iar pe cei cu care a avut de dus lupte de idei sau principii i-a considerat parteneri de dialog situaţi pe poziţii adverse, niciodată ireconciliabile, ci posibil de amendat şi de realizat paşi dublaţi de arta diplomaţiei, chiar cu preţul întârzierii în timp a proiectelor, chiar cu cel al compromisului (nu al compromiterii, nu al încălcării principiilor, nu al abdicării!); victoriile repurtate l-au bucurat, i-au dat încredere iar uneori i-au câştigat chiar prietenii sau, cel puţin, respect şi bunăvoinţă. Eşecurile nu l-au descurajat: ştia că atunci când se închide o uşă, eşti chemat fie să o deschizi la loc, fie să aştepţi deschiderea unei ferestre. Dar, tot în ce-l priveşte, a trebuit să suporte atacuri la persoană care au continuat, uneori în şarjă, alteori la distanţă de decenii; niciodată cu sorţi de izbândă, i-au vizat poziţia de lider, încercând să i-o şubrezească. A ştiut să le răspundă cu eleganţă şi un calm olimpian dezarmant; neavând nimic de ascuns şi nimic de reproşat, acestea s-au dovedit a fi ceea ce şi erau: vorbe în vânt, plecând aşa cum au venit. Imperturbabil (deşi, uneori rănit, dezamăgit), *Magistrul* şi-a văzut, de drum. Insistenţa cu care a militat pentru cauza muzicienilor români şi a muzicii româneşti, dreapta cumpănire şi ascultarea părţilor în orice conflict – şi câtor astfel de situaţii nu a trebuit să le facă faţă aflându-se în primele rânduri ale frontului ori la cârma unor instituţii, inclusiv a propriei bresle! – s-au constituit în legi încifrate cu litere de foc în "carta" după care şi-a ghidat gândurile devenite cuvinte, cuvintele devenite precepte şi preceptele devenite fapte.

Aceleaşi două tomuri alternează apelul la memoriile autorului, la duioşia sau durerea retraversării episoadelor închise după zidul cimentat al propriilor amintiri şi paginile de jurnal regăsit, acestea din urmă începând, sporadic, cu însemnările călătoriei de studiu de peste ocean – itinerariile americane de lucru (inclusiv pe urmele lui Enescu şi întâlniri benefice cu personalităţi americane sau cu exilul românesc) din perioada noiembrie 1969 – februarie 1970 şi reluat cu ritmicitate – ce binevenit ajutor! – începând din 31 august 1976. Voi apela,

aşadar, la memoria tuturor acestor pagini, punctând prin citate acolo unde voi considera necesar; doar aşa voi putea pune în lumină, măcar parţial, bogăţia de trăiri – între speranţe, năzuinţe, perspective, regrete, împliniri – a uneia din marile conştiinţe a timpului nostru, cea pe care viaţa mi-a făcut imensul şi nesperat dar de a mi-o scoate în cale iar domnia sa, însuşi, mi-a făcut onoarea de a mă descoperi, a mă valoriza şi a accepta să-mi dăruiască un timp preţios, formându-mă ca discipol veşnic recunoscător. De altfel, din memorii transpare cât de mult a iubit domnia sa împletirea ipostazei de dascăl şi de muzicolog; îşi evalua constant propriile cursuri, cantitatea de noutate pe care reuşea să o transmită studenţilor, îşi punea întrebări legate de ecourile stârnite. Se "certa" atunci când nu reuşea să păstreze ritmul scrisului sau nota mulţumit data la care reintra în ritm: *9 aprilie 1978… Grav îmi apare faptul că sunt prea solicitat şi tracasat penru a găsi şi timp să lucrez, cum aş dori*… sau: *11 aprilie 1978: Reuşesc să-mi respect norma impusă la scris*.

Dincolo de familia care i-a fost şi îi rămâne mereu reper şi reazem, dincolo de familia lărgită a consătenilor sau a colegilor de şcoală/studii, dincolo de prieteniile verificate ca soliditate în decenii, dincolo de activitatea multiplu etalată în varii ipostaze, dincolo de distincţii şi onoruri (amintite în treacăt la capitolul *Aspecte lăsate de-o parte* – în laconismul a doar trei fraze scurte), profesiunea sa de credinţă rămâne cercetarea susţinută de nevoia de a impune, la justa ei valoare, originalitatea şcolii noastre muzicale în deplină acordare cu armonia unei Europe muzicale în care istoriografia ne rătăcise, lăsându-ne uitaţi pe undeva, printre cotloanele stinghere ale timpului. Cercetarea susţinută, orele de bibliotecă ce se rânduiesc stabilizându-se ca ritual aproape zilnic (chiar şi în cele mai incomode şi aspre condiţii) şi lupta pentru scoaterea la lumină a aurului pierdut prin gloduri şi praf sunt cele care i-au adus constant cele mai multe şi mai mari satisfacţii, făcându-l să uite nopţi nedormite, neglijarea sănătăţii, cheltuirea luminii ochilor. Pare că *Magistrul* oboseşte doar atunci când, obligat de vreo condiţie medicală precară, stă şi se odihneşte. Odihna ca supremă oboseală – ce situaţie urmuziană!

Ani de migală şi studiu, de explorare a bibliotecilor şi a unor fonduri până atunci neluate în seamă şi, prin urmare, necercetate, discuţii cu martori preţioşi ai devenirii fibrei noastre muzicale, reevaluarea unor scrieri (cum ar fi cele ale lui Constantin Brăiloiu sau Mihail Jora), bătălia cu impostura, poleiala, lozincile sau fanfaronada au determinat ca printr-o muncă ţintită, de tipul *per aspera* să cucerească preţuirea celor din jur, devenind acel *primus inter pares*: primul muzicolog membru al *Academiei Române*, al cărei prestigios *Premiu* şi l-a adjudecat la doar 30 de ani! Îmi amintesc cât de mândră am fost când, alături de alţi colegi muzicieni şi oameni de artă, m-am aflat în *Aula Academiei Române*, urmărind *Discursul de Recepţie* a *Magistrului* ca membru titular al *Academiei*! Axat pe personalitatea enesciană şi pe irizarea ei asupra întregii culturi muzicale româneşti, a fost de o luxuriantă şi militantă ţinută academică, un veritabil *Laudatio* adus muzicianului nepereche, membru al aceluiaşi for cultural. Radiografia a fost în datele cunoscute ale privirii sale "de tip radar – 360 grade": dincolo de împliniri, nu au lipsit nici accentele critice, nici comparaţiile, arcuite

în timp, ale unor atitudini, poziţii, maniere de abordare şi nici cheile pe care le avem la îndemână sau indicarea posibilelor căi de urmat pentru îndreptarea stării de fapt constatate pe plaja ce se extinde de la unu la multiplu, de la individual la colectiv, de la creaţie la intepretarea şi receptarea ei, aici intrând în discuţie şi factorii educaţionali şi politicile culturale.

Din luxurianta etalare a citatelor de nepreţuit aflate în paginile confesiunilor încredinţate de Octavian Lazăr Cosma tiparului, îl aleg pe cel care, vorbind despre *Hronicul Muzicii Româneşti*, condensează (aşa cum îmi apare mie la acest moment) condiţia cercetătorului, esenţa muzicologiei autoritar practicate de *Magistru*, mereu călăuzit de echilibrul judecăţii plasate sub eterna zodie a exersării propriilor convingeri, răscolite de întrebări, nimbate de credibilitate şi de suprema nevoie a împlinirii unei subînţelese datorii faţă de neam. Este citatul în care îi regăsesc statura de investigator vizionar, atent, neliniştit, explorator în mod vizibil doar parţial mulţumit uneori de rezultatele trudnic obţinute: ”Am trăit bucuria revelaţiei unor surse, care au permis emiterea anumitor ipoteze ce au avut darul să redimensioneze cunoştinţele despre trecutul nostru muzical, să lărgească şi chiar să extrapoleze orizontul artei sunetelor de pe teritoriul românesc. Totodată, am întrevăzut piste inedite, pe care nu le-am putut înscrie, neavând suficiente şi credibile informaţii. Nu trebuie scăpată din vedere vârsta la care m-am aventurat, cu un curaj inconştient de dificila răspundere asumată. Oricum, am scris “Hronicul” în temeiul unor date ce se păstrează în numeroasele mele caiete bibliografice, numeroasele conspecte, din care am selectat, deci nu am publicat totul, *in extenso*, ci am drămuit ce poate fi mai semnificativ şi util şi ceea ce nu.”

A adoptat poziţia circumspecţiei, a administrării unui probatoriu ce nu poate fi pus sub semnul întrebării şi chiar când a avut îndreptăţirea de a emite unele teze îndrăzneţe, a făcut-o sub protecţia unui anume dubitativ, a condiţionalităţii, a eventualităţii, a întrebării, păstrând o geană de fereastră deschisă spre întrezărirea unui orizont ce încă nu poate fi devoalat în întregimea sa. În acest fel, a oferit cercetărilor viitoare posibile temeiuri de raportare, favorizând întregiri de *network* doar acolo unde şi doar atunci când pe respectivele direcţii se vor fi făcut suficienţi paşi pe teren sigur. Este atitudinea care l-a definit permanent pe cercetător, de la primele pagini pe care le-a semnat, caracterizându-i maniera de concepţie a oricărui tip de material muzicologic, indiferent de dimensiuni, de destinaţie sau de audienţa scontată.

Deşi a demonstrat că posedă deplina conştiinţă a valorii sale, atitudinea sa, proprie tuturor nobilelor spirite, probează o demnitate şi o modestie pe care cu greu i le-am putea înţelege. Este ceea ce i-a marcat întreaga existenţă profesională, i-a direcţionat paşii apostolatului în educaţia universitară muzicală românească, în ridicarea muzicologiei noastre la rangul de respectată ştiinţă a muzicii în susţinutul dialog cu colegii de breaslă, cultivând în mod decisiv cercetarea: istoriografia şi relaţionarea artei ideilor muzicale mereu în mişcare cu evoluţia lui *homo musicus*, dând sens dăruirii cu care şi-a condus discipolii pe calea propriei lor descoperiri de sine.

Decenii de-a rândul, aproape prima jumătate din viaţa sa profesională s-a derulat într-un climat de dublă amprentare: pe de-o parte în lumina solară a mediului sătesc al Treznei, apoi a solidei şi respectatei formaţii muzicale primite ca elev la Blaj, consolidate ca student la Cluj şi definite plenar, prin atestare profesională superioară la Conservatorul din Sankt Petersburg ca discipol al reputatului Mihail S. Druskin, iar de cealaltă parte prin cerinţele – uneori de o absurditate dificil de înţeles de cei care nu au trăit acele timpuri! – cărora trebuia să le facă faţă în calitate de tânăr aspirant la recunoaşterea poziţiei sale în frontul muzicologic autohton: ieşirile din decor şi exagerările colegilor – greu (sau uşor?!) de înţeles, având ca suport doar pripita "tragere a spuzei pe turtă" fără o minimă "acoperire", din dorinţa de a atrage atenţia forurilor de conducere politică i-au fost lecţii din care a putut trage concluzii. La fel şi militantismul sec dar dur al presei prin "cozi de topor" ce invadau inoportun permanent intimitatea şi rosturile vieţii interne ale *Uniunii Compozitorilor*, formulările lozincarde ce ţineau capul de afiş, formele golite de sens ale limbajului "de lemn" în referate, expuneri de teze sau luări de cuvânt la diverse ocazii. A denunţat impostura şi infatuarea. Le veţi găsi în text – cu siguranţă şi vă veţi cufunda, ca şi mine şi, călăuziţi de explicaţiile suplimentare aflate "de la sursă", veţi explora şi veţi înţelege dedesubtul firelor ce se intersectează, se îmbină, se împletesc, se înnoadă.

Vremurile au fost departe de a fi limpezi. Prin forţa lor şi departe de propria voinţă, dincolo de funcţii de îndrumare sau conducere, Octavian Lazăr Cosma a deţinut şi funcţii politice; cineva trebuia să o facă. Sătui de intrigile politrucilor, colegii l-au propus şi votat. De reţinut: nu a alergat după acestea deşi i-ar fi asigurat un alt statut, ci a fost ales pentru că îşi câştigase preţuirea şi încrederea breslei. Din aceste poziţii şi-a onorat, în mod demn şi previzibil, calitatea de om şi de muzician pentru care cauza muzicii noastre primează, procedând întotdeauna cu tact şi înţelegere faţă de orice situaţie; a ajutat atât cât a putut, atât cât i s-a permis şi, în mod sigur, s-a folosit de absolut toate pârghiile avute la îndemână pentru creşterea rolului şi stabilirea locului în cultura noastră şi în orizontul larg al universalităţii a parcursului ascendent al limbii muzicale româneşti şi a reprezentanţilor ei.

După cum se va vedea, conştiinţa de sine, intuiţia, agerimea şi ascuţimea minţii l-au ghidat către acel teritoriu în ale cărui graniţe s-a putut exprima cel mai bine: cel al istoriografiei naţionale. Spre el îl trăgea formaţia druskiniană pe care a onorat-o cu asupra de măsură.

Dure, nemiloase cu timpul drămuit, hăituindu-i anii studenţiei şi întregul orar solicitant, strâns jucat pe harta Conservator-Uniune-Şedinţele acestora (şi cele intervenind intempestiv din alte direcţii ale forurilor de cultură) - Examene-Concursuri de tot felul – Doctorantura - Săli de concerte – Operă – Inaugurări - Participările la congrese/evenimente (în ţară sau străinătate) – Plenare – Referate – Solicitări - Întâmpinări "la foruri" în favoarea muzicii româneşti şi a muzicienilor noştri – toate cuprinse de autor în caracterizarea "o sumedenie de acţiuni, fleacuri în fond, numai să fiu prins şi ocupat în cât mai multe treburi. Noroc că reuşeam să mă strecor, să evit consumul timpului, chit că eram

antrenat într-o mulţime de inutilităţi şi că identificam ţeluri care mă energizau, bunăoară, astă seară, voi asista la prima audiţie a *Simfoniei nr. 11* de Georg Wilhelm Berger, ceea ce pentru mine echivala cu o infuzie de noutăţi şi stimulente nu numai emoţionale ci şi intelectuale". Le-a făcut faţă şi graţie unui program de viaţă ordonat deprins încă din anii de la Blaj, o disciplină şi o rigoare în studiu menţinute asemenea unui regim de cvasi cazonă expresie îşi dovedesc, în cele din urmă, benefica "lucrare".

Ziua de muncă începea uneori la 5,00 preludiind zorii şi se încheia adânc în noapte, după ce înregistra şi marca paliere şi fronturi de lucru de o diversitate derutantă, toate cerând cheltuirea unei imense energii, atenţie la jonglarea cu factorul timp; în rest – împliniri, succese, tentative de creare de breşe în favoarea muzicii româneşti dincolo de cortina şi opacitatea unei politici opresive strivind nemilos iniţiativele muzicienilor. Era de luptat cu susţinerea interesată a "colegilor", de băut din cupa insatisfacţiilor, pentru a putea menţine un comportament rectiliniu afirmat ca matcă generală, bucurându-se şi de beneficul efect de "ecluză" al inerentelor "sculptări" prevenitor diplomatice - de la caz la caz – răspunsuri elegant elaborate pentru a nu se lăsa descoperit când "prindea din aer" vreo posibilă glisare pe versanţi periculoşi sau retezări fără drept de apel la tentativele aceloraşi colegi de atragere pe teritorii lunecoase, sclipind ademenitor, alteori, cerându-i-se direct să accepte fantasma unor promovări sau să înfiereze acţiunile altora ("Culmea! Eu nu scot castanele din foc! Absurd!" Sunteţi curioşi să aflaţi aceste nume?! Citiţi-le singuri, vă păstrez plăcerea descoperirii lor şi a multor altora. Exerciţiul propriei descoperiri poate fi unul ce vă va oferi, garantat, satisfacţia de a vă fi aflat, fie şi doar pe timpul limitat al lecturii, în vârtejul unui timp pe care nu aţi avut ocazia să-l trăiţi, dar ale cărui efecte le-aţi trăit cu toţii, într-un fel sau altul, ori poate sunteţi prea tineri şi aripa înnegurată nu v-a atins zborul… ferice de voi!

Loialitatea, inflexibilitatea în faţa micimii, a minciunii şi a malversaţiunilor pe care, de multe ori le simţea de la distanţă pândindu-l la vreo cotitură, şi spiritul adevărului cultivat cu obstinaţie l-au întărit, făcându-l să reziste asalturilor propagandistice care îl puneau în situaţii dificile, determinîndu-l să-şi acorde un timp de reflecţie, să adopte poziţii neuter, niciodată evazive ori să sară vehement şi imprevizibil în ajutorul colegilor întinzându-le binevenite mâini de ajutor.

Nu puţine şi nu lipsite de pericol iminent erau provocările. Şi-a propus respectarea propriei măsuri: cea de bun simţ a ardeleanului a cărui bună cuviinţă este şi rămâne lege în hăţişurile vieţuirii; ca atare, a fost nevoit să navigheze şi în ape tulburi, "între Scylla şi Charibdis", chiar să cunoască şi să taxeze – privind înapoi – unele episoade de "viaţă duplicitară", notificând faptul în sine şi punându-şi întrebări: "Ce înseamnă a fi duplicitar? Să trăieşti în două lumi paralele, să le alternezi, să dispui de capacitatea de a interfera, de a juxtapune cele două sfere complementare în care erai educat să exişti: profesională şi politică, să înţelegi ceea ce este prioritar, important şi decisiv şi ceea ce este pletoră, mântuială, de suprafaţă, spoială, prefăcăorie, faţadă, să ştii cu care defilezi în respectivul moment. În acest context, am reţinut limpede cea ce

trebuia să fac, ca să supravieţuiesc". Aşadar, încă o lecţie învăţată, încă un prag trecut, încă o "armură".

Şi autorul continuă, trecând dintr-o întrebare în alta: "Dar, oare, un asemenea comportament era moral? pentru ca, în continuare, să-şi accentueze – încă o dată, dacă mai era necesar! – atributul primordial al înţelegerii de adânc a însuşi rostului său de a fi: prevalenţa conştiinţei de muzicolog, de cercetător, de la care nu a lăsat jos garda nici în cele mai dificile momente. Timpurile l-au constrâns să aleagă navigarea între trei căi: "profesionalul, politicul şi ştiinţificul. În realitate, însă, primul şi al treilea dintre acestea se suprapuneau, joncţionau, cel mai important, mai durabil, fiind muzicologul din mine, adică ceea ce scriam. În permanenţă, în mintea mea se găseau, se intersectau proiecte, se inventau proiecte, chiar mai multe, mă gândeam de unde şi cum să mă informez, documentez, ajungeam la masa de lucru, apoi la maşina de scris, unde ideile mi se ordonau mai uşor, în faţa acelei pagini imaculate; iar mai târziu, la calculator."

Acestor situaţii, deloc puţine, le răspund strigăte de izbândă, ca cel din *21 aprilie 1978. Lucrez!...* sau alternanţa acestora cu constatări, deziluzii, tratate cu zâmbet amar: timpul preţios pierdut la modul perfect organizat şi imposibil de "fentat" – *24 iunie 1978… În rest, plăcerile şedinţelor, savoarea comisiilor, bucuriile cenaclurilor. Nu mai pot nici să scriu. Acesta ne-a fost veacul, acestea ne-a fost dat să trăim!...* ori – (*cândva, în toamna lui 1979*) *… Scriu referate peste referate., dări de seamă… Când mă voi aşeza la masa de lucru în postură de muzicolog?"*

Acest tip de notaţii şi altele asemenea lor abundă.

Ce mai putem întâlni între paginile de memorii?! Neînchipuit de multe, neaşteptat de suculente relatări privind întâlnirile mai mult sau mai puţin ocazionale, dar nefardate: sincere, plăcute – prieteniile statornice, unele consolidate în copilărie sau în anii de formare la Blaj şi Cluj, altele făcute în Bucureşti; niciuna dintre acestea nu exclude statornica situare de partea adevărului, susţinerile ferme de poziţie, participarea afectivă: medicul savant Ionel Puşcas, tenorii Octavian Naghiu, Corneliu Fânăţeanu, colegii de breaslă şi vecini totodată, "parteneri" în lungile preumblări pe aleile Grădinii Botanice şi pe pitoreştile stradele ale Cotrocenilor: Ion Dumitrescu, Mircea Chiriac şi mulţi, mulţi alţii… întâlniri, mese comune, degustări, discuţii libere, necenzurate, impresii privind concerte, recitaluri, admiraţie în faţa horei anotimpurilor expusă în colţurile meşteşugit "lucrate" ale Grădinii Botanice, mereu alături de familie, supraveghindu-şi cu un ochi atent copiii…

De altfel, viaţa de familie a lui Octavian Lazăr Cosma s-a derulat mereu în completare cu cea profesională, atât domnia-sa cât şi soţia, Lena Cosma – apreciată pianistă, formată în acelaşi *Conservator* şi în ambianţa aceleiaşi culturi muzicale active a Sankt Petersburgului – fiind cadre didactice ale aceleiaşi instituţii: *Conservatorul* bucureştean împărţindu-şi, în mod egal, atât pasiunea pentru viaţa de concert a capitalei, cât şi atribuţiile privind creşterea şi educarea celor doi copii: Mihai – astăzi redutabil muzicolog şi Corina – lingvist, traducător, om de televiziune. Viaţa i-a făcut şi un alt dar: nepoţii Paul Alexandru şi Sânziana. Astfel, paginile de memorii şi cele de jurnal adăpostesc şi intrări de firidă în

universul casnic: timp petrecut cu copii şi nepoţii… joacă, plajă, plimbări, vizionări de spectacole, activităţi recreative sau gospdăreşti, renovări, ridicarea casei de la Treznea ori zbuciumul cauzat de problemele insurmontabile de sănătate traversate stoic, încrezător şi tragic de Lena Cosma…

Viaţa spirituală a Bucureştilor se conjugă şi ea cu cea personală; asprimea şi ciudăţenia timpurilor apare surprinsă prin lipsa elementului sonor, atât de prezent în alţi ani, o lipsă constatată şi pusă în legătură cu evoluţiile politicii la acea dată, când încleştarea se simţea în aer, se auzea într-o zvonistică direcţionată vorbind despre reducerea, comasarea (urmată de suprimarea?!) învăţământului artistic ori a breslei artiştilor, se trăia în scăderea continuă a cifrei de şcolarizare la *Conservator – 22 aprilie 1979. Sunt Sfintele Paşti şi nu s-au auzit clopotele în Bucureşti! Se vorbeşte despre o interdicţie oficială, luată, desigur, fără cap…*"

În paralel, în acelaşi timp zbuciumat, marcat de convulsii şi de incertitudini, presa şi un întreg aparat de manipulare făceau valuri cu *Teze* trădând influenţe ale unei nedorite "revoluţii culturale", sesizate ca ameninţare. Să deschidem, din nou, unul dintre volume… oricare… "An de an se accentuează asaltul factorilor politici asupra compozitorilor şi muzicologilor. Vectorii politici se manifestau cu un zel neobişnuit pentru îndoctrinarea oamenilor de cultură, cerându-le cu insistenţă transpunerea în partituri a "realităţii socialiste". Satisfacţia politrucilor devenea vizibilă, când se glorifica partidul şi de înălţau osanale lui Nicolae Ceauşescu. Numeroşi autori au căzut în plasa adulatorilor de profesie. Nu este de mirare că sferele creaţiei se bipolarizau în "angajată" şi "neangajată", compozitori care, în dorinţa de a obţine programări şi comenzi, se pretau la compomisuri, la acte de pseudo creaţie mimetice, întinându-şi fişele de autori ce se poziţionau, cu seninătate, în sferele aplaudate, intens difuzate, însă lipsite de durabilitate şi demnitate. Din fericire pentru breaslă, existau numeroşi compozitori care se situau în afara perimetrului ideologic, scriind în genurile instrumentale, ce nu puteau fi contaminate.

Desigur, acum se pot efectua consideraţii suculente asupra fenomenului creaţiei bicefale, afectată de morbul ideologic şi neafectată, pură, candidă, apolitică, şi o muzică torţionară, conciliantă, de joasă altitudine, lipsită de vectorul trăiniciei. Erau creaţii plasate în centrul atenţiei oficiale, ce răsunau în numeroasele spectacole de gală, transmise prin mijloacele media, şi creaţii sortite să nu deţină audienţă, chiar dacă erau înscrise rar pe afişe, precum cele din Concertele dezbatere, cu număr circumscris de audienţi…" Observaţi că, nici de această dată nu dau nume, vă rog să le citiţi, se află în text, vă asigur: veţi avea, poate, surpriza descoperirii şi, deloc de neglijat, dincolo de amar, o veţi avea, poate, şi pe cea a unor plăcute reîntâlniri.

Pentru a se înţelege mai bine realitatea acelei perioade de aspră convieţuire cu "joasa altitudine", ar fi poate necesară, o privire care să o preludieze, în timp, căci ea nu s-a instalat dintr-o dată, nu a căzut din cer: "Problemele ideologice şi administrative, cele două feţe ale lui Ianus, balansau la întrunirile Comitetului (*Uniunii Compozitorilor* – n.n.), aşa cum s-a constatat şi în martie 1975, dominat de admiteri şi mai ales de excluderi, deoarece se

primeau liste cu membrii care depuseseră cereri de emigrare, ceea ce automat genera excluderea din breaslă. Mai incertă apărera situaţia membrilor plecaţi cu delegaţii, care îşi prelungeau şederea. Pe aceştia sabia lui Damocles nu îi putea atinge. Se aştepta să se vadă dacă se mai întorc sau nu. Şi lista acestora era destul de lungă şi, pentru mine, profund regretabilă, deoarece mă împrietenisem cu toţi, într-un fel îmi fuseseră studenţi în cursul de istoria muzicii româneşti." Ca şi în alte cazuri, nu ofer nume, cu toate că textul o face; vă invit la lectură şi la luare aminte.

Relaţiile *Magistrului* cu colegii prezintă aceeaşi diversitate ca şi evenimentele prin care trece întreaga societate şi, în consecinţă, nici viaţa *Uniunii* şi nici cea a *Conservatorului* nu sunt scutite de impact. Merită din plin să fie citite şi din ele să se desprindă învăţăturile de care, sigur avem nevoie; nu le mai evocăm, pe de-o parte pentru a lăsa ca propria curiozitate să-şi facă lucrarea şi să vă determine să parcurgeţi acele suculente pagini de istorie "interzisă" sau prea puţin cunoscută, iar pe de alta pentru că parte din ele – e drept, fără decriptarea aferentă! – îşi află locul şi în alte volume semnate de autor, aici revelându-li-se jocul secund, de fundal, "cheia" înţelegerii, a decriptării, aşadar, vă invit să le parcurgeţi, cu asigurarea mea fermă că nu veţi cunoaşte ce este regretul!

Voi pune, totuşi, în lumină autocenzurarea, aşezarea sub lupă a propriei atitudini sau acţiuni, care se fac în numele finului reglaj al celor viitoare – *19 aprilie 1978… Mă străduiesc să realizez o atmosferă plăcută de lucru în cadrul Biroului secţiei pe care-l conduc. Reuşesc?...* Acest tip de întrebare l-a însoţit pe Octavian Lazăr Cosma nu doar în relaţia cu colegii, ci şi în ceea ce îi priveşte cursurile, mereu la un nivel academic impecabil, receptarea acestora de către studenţi; un anume fel de sfială, o modestie ieşită din tipare transpare în gândurile sale după fiecare curs ţinut, după fiecare participare la o sesiune ştiinţifică sau la un congres la care nu primeşte *feedback* imediat, un *feedback* de care înţeleg că are acută nevoie pentru "a se acorda", "a se armoniza", pentru a-şi construi noile "metereze" de pe care să susţină, cu glas de stentor, cauza muzicii noastre, aşa cum a citit-o în partituri şi cum a ştiut să o pună domnia sa în lumină cu o pricepere de nimeni egalată.

Cum să finalizez, cum să concluzionez asupra acestui imens tezaur de date pe care le citesc ca pe o altfel de istorie a muzicii româneşti, o istorie centrată pe coloana vertebrală a devenirii ca impunere a originalităţii creaţiei autohtone, fără a ceda tentaţiei de a transcrie, filă de filă, cele două tomuri, fie şi în ordine aleatorie, nu pe cursul acestora?! Recitesc notiţele şi constat că cele mai multe mă îndeamnă la citare; cine poate sintetiza, mai bine decât a făcut-o chiar autorul, care a săpat-o în duritatea şi trăinicia de marmură a memoriilor, măreţia şi impunătoarea monumentalitate a vieţii trăite pe de-a-ntregul, simţite prin toţi porii, prin toate fibrele fiinţei de un copil fragil pornit în căutarea sinelui şi care, atunci când şi-a aflat chemarea a înţeles că singura cale pe care o avea de urmat era doar cea atât de măiestrit definită de dictonul latin: *per aspera*?!

A fost greu, a fost uşor, a meritat… cunoscându-i dinainte aşteptările şi încercările – dacă ar fi fost luată de la capăt, cum s-ar fi reconfigurat?!

Autorul nu ne-o spune, cu toate că îi întrezărim dedicarea, munca, osteneala, lupta, strădania, împlinirile sau lipsa acestora. Viaţa lui Octavian Lazăr Cosma, cu spinii ei şi cu buchetul a cărui mireasmă, culoare şi catifelare de petală, îi hrăneşte speranţa; dioncolo de vâltori, în faţa ochilor rămâne o existenţă exemplară prin consecvenţa şi tăria de caracter cu care au fost impuse în prim plan palierele ei fundamentale: creaţia muzicologică pe tărâmul istoriei şi istoriografiei muzicale româneşti. *Magistrul* a ştiut să ne prezinte cu demnitate în faţa și în contextul celorlalte culturi muzicale; de la unele ne tragem seva, pe altele le concurăm cu o colegialitate şi o decenţă ce-şi merită obiectivitatea expunerii; în mod sigur, trăirea sentimentului descoperirilor făcute în propriile documentări a avut acea frumuseţe tainică, intrinsecă, ce a făcut să merite fiecare palpit, fiecare clipă şi a avut menirea să sporească parfumul rozelor, ignorându-le spinii.

Parcursul, oricât de presărat cu opreliști, a fost unul meritat; lecţia sa se cere învăţată de la sursă iar cei ce au puterea – să o urmeze. Vor duce astfel, mai departe, descifrând pentru viitorime, câte ceva din *Parabola Semănătorului*. A acelui semănător dator pentru soarta fiecăreia din boabele răspândite în urma sa; cu ochii minţii sale vede, unduindu-se în soare, lanurile pârguite ale unui "mâine" ce va veni mai aproape decât putem spera sau ne putem închipui. Fără îndoială, pentru el şi pentru noi va veni şi acel "mâine" care atingea coarda ziceriii enesciene pe care Octavian Lazăr Cosma a inserat-o în multe din scrierile sale şi de care nu s-a putut lipsi nici în *Spinii din buchetul memoriilor*: "Am remarcat dintr-un grafic al vieții mele, că viața oricărui om e ca o coardă de arc, care, întinsă, oscilează și revine încet la poziția simplă și dreaptă de la care a plecat. Eu revin de unde am luat-o, la acei care au prezidat la primii pași ai mei și au dispărut; asta mă îndurerează, dar nu mă înstrăinează de la locul meu natal unde vreau să mă întorc o dată și o dată pentru odihna cea mare."

18 februarie 2016; la trei zile de când intrase deja în lumina celui de-al 84-lea an al vieţii sale, Octavian Lazăr Cosma punea punct final "spinilor" şi ne oferea două buchete gemene. Transcriu acest final emoţionant, sugestiv intitulat *Univers generos* în care ni se face încă o dată (dacă mai era necesar!), dovada modestiei şi a erudiţiei, a implicării, a investirii neprecupeţite a capitalului intelectual și emoțional:

"Privind retrospectiv, mărturisesc, am beneficiat de o existenţă fabuloasă, încărcată. Cu satisfacţii şi împliniri, pe care n-am reuşit să le surprind decât marginal.

Îmi dau seama că am avut privilegiul de a mă strecura și trăi din plin în lumea artei sunetelor, care, acum observ și mai limpede, este paralelă, un univers aparte, mărturie fiind limbajul exoteric, inefabil şi mirific pe care îl vehiculează. În această orbită, satisfacţiile, trăirile sunt imense, reînnoindu-se, reîmprospătându-se cu fiecare capodoperă muzicală asimilată, descoperită, aprofundată. Este un univers generos, ce emană o forţă pe care puţini o înţeleg şi o descoperă.

M-am bucurat să am parte de acesta, cu frumuseţi artistice de necuprins, să realizez că s-a configurat şi tezaurul românesc în acest domeniu,

în care am crezut și m-am străduit să-l identific, să-l propulsez, forțele fiindu-mi parțial neputincioase. Incontestabil, mi-am închinat forțele și m-am sacrificat pentru nobila cauză a artei muzicale, cu prioritate a celei indigene.

Totuși, optimismul care mă caracterizează îmi conferă speranțe și, desigur, convingerea că muzicieni precum George Enescu – dar nu numai acesta – au făurit partituri inspirate, robuste, ce dețin atributele necesare pledării în favoarea perenității spiritualității românești”.

SUMMARY

Carmen Stoianov

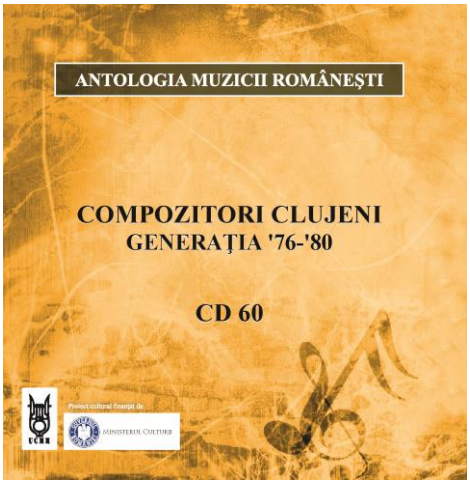
***The thorns in the bouquet of memories* "of a national music enthusiast" or *On the Magister and the Parable of the Sower* or... a different review...**

The thorns in the bouquet of Octavian Lazăr Cosma's memoirs: two volumes written alertly - edition with hard covers in different colours, harmonized, with an expressive "design-story" (roses *vieux rose-champagne* watching "the spread of scores" – cover by Mariana Șerbănescu), quality paper, bearing the insignia of the Romanian Academy Publishing House, 2019 and that of the Centre of Excellence of the Faculty of Composition, Musicology, Conducting of the National University of Music Bucharest.

By scrutinizing his life as he remembers it, reconstructing in his mind and bringing back from the shadows of time faces, landscapes, situations, the author makes us witnesses of the path he chose / had to choose, according to the tragic events that marked his existence, shaping his character and his way of thinking, acting, (re)considering his life path on a personal or professional level. On this sui-generis map, the emotional charge of the crucial moments crossed with the conscience of the one who aims at the fulfilment of his ideals in balanced harmony with the necessity of permanent contact with music seen as a means and tool of professional fulfilment appears essential. Visionary and constructive, the musicologist never ceases to affirm and confirm his beliefs, honouring the duty he is aware of towards his predecessors: researching the history of Romanian music, demonstrating its generative capacity, vitality, robustness and originality.

Compozitori Clujeni. Generația ’76-’80

Cristina Șuteu



Salutăm cu deosebit entuziasm apariția în anul 2022 a CD-ului *Compozitori Clujeni. Generația ’76-’80* care face parte din seria „Antologia Muzicii Românești”, proiect finanțat de Ministerul Culturii alături de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Cu un total de 61 de minute și 33 de secunde de muzică contemporană, acest CD oferă publicului privilegiul de a audia șase lucrări, fiecare cu propria amprentă a originalității, a șase discipoli formați în Școala Clujeană de Compoziție a Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” sub atenta îndrumare a maestrului Cornel Țăranu și a maestrului Hans Peter Türk.

➢ Prezentul album debutează cu ***Cinci bagatele pentru clarinet și cvartet de coarde*** (2012: Track 1-5), lucrare în care conf. univ. dr. **Șerban Marcu** (n. 1977) se raportează într-o manieră personală la estetica minimalistă. Explicând concepția compozițională a fiecărei miniaturi în parte, Șerban Marcu afirmă faptul că în *Bagatela nr. 1* (2:30’’) minimalismul se manifestă sub forma economiei la nivelul structurii tonale, fiind realizată cu ajutorul a doar 10 înălțimi diferite. În *Bagatela nr. 2* (1:02’’), varietatea ritmică este redată prin „discursul clarinetului care este realizat aproape exclusiv din șiruri de optimi”, iar pentru parametrul armonic din *Bagatela nr. 3* (3:37’’) cantilena lirică a clarinetului este acompaniată numai cu ajutorul acordurilor micșorate cu septimă mică. Discursul muzical de tip repetitiv-evolutiv din *Bagatela nr. 4* (2:10’’) este urmat de o abordare minimalistă la nivelul gesturilor muzicale în *Bagatela nr. 5* (3:09’’). Compozitorul Șerban Marcu precizează: „clarinetul se găsește în prim-planul discursului muzical în toate cele cinci miniaturi, cvartetului de coarde revenindu-i mai degrabă un rol de însoțitor al clarinetului, de «decor» armonic sau timbral.” (Șerban Marcu, 2012)

Lucrarea a fost prezentată publicului la data de 5 noiembrie 2012, în cadrul spectacolului „Cvintete cu clarinet din secolul XXI”, și înregistrată live în Sala Studio prin efortul Studioului Acustic al Academiei Naționale de Muzică

„Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca. Concepția interpretativă aparține renumitului clarinetist Răzvan Poptean și prestigiosului cvartet de coarde „Arcadia”: Ana Török (vioara I), Răsvan Dumitru (vioara II), Traian Boală (violă), Zsolt Török (violoncel).

➢ În succesiunea prezentată pe CD, urmează ***Starlight*** pentru flaut, vioară, violoncel, harpă și percuție (2021, Track 6, cu o durată de 8:03’’) semnată de conf. univ. dr. **Tudor Feraru** (n. 1976), lucrare pe care însuși compozitorul o clasifică „în categoria «soundscape», bazându-se totodată pe procese aleatorice parțial controlate la nivelul înălțimilor, intensităților și densității texturale. Piesa are ca scop implicarea cât mai consistentă a interpreților în crearea unui peisaj sonor unic, menit să sugereze o călătorie printre galaxii. Partitura apelează la ilustrații grafice, întocmai unor constelații, și utilizează o axă temporală pe baza căreia instrumentiștii pot urmări firul relativ al desfășurării sonore. Cu toate că este permisă multă libertate în contribuția individuală a fiecărui instrumentist, componența ansamblului nu poate suferi modificări (percuția include exclusiv vibrafon, glockenspiel, trianglu și clopoței metalici). Efectul sonor scontat al lucrării ar putea fi cel mai bine definit prin atemporalitate și imponderabilitate.” (Tudor Feraru, 2021)

Înregistrarea a fost realizată în cadrul Festivalului „Meridian” (2021), lucrarea fiind interpretată de „Ensemble Couleurs”, dirijat de Alexandru Ștefan Murariu, avându-i ca protagoniști pe Ramona Murariu (flaut), Francesco Ionașcu (vioară), Diana Stir (violoncel), Alexandra Răileanu (harpă) și Toni Vîntur (percuție).

➢ Conf. univ. dr. **Răzvan Metea** (1978-2021) a conceput lucrarea ***Schizo Folk*** pentru clarinet și muzică electronică (2011: Track 7-9, p. I – 3:40’’, p. II – 3:35’’ p. III – 2:48’’) ca pe „o combinație de melodii în stil folcloric românesc, reunind efecte sonore realizate cu ajutorul corpului omenesc și al calculatorului. La baza acestei lucrări stă un motiv muzical supus unei continue elaborări, din care rezultă linia melodică având ca unități constructive de bază intervalele de cvartă și secundă.

În prima parte regăsim doi vectori care alternează permanent – unul melodic (interpretat la clarinet) și unul ritmic (realizat prin lovituri de picior). Tot aici întâlnim momente *Rubato,* de aleatorism și improvizație. În partea a II-a se remarcă, de asemenea, două elemente, dar de această dată unul static și monoton (la început) și unul mișcat, dansant, pe un ritm de vals (la sfârșit). În partea a III-a, majoritatea ideilor prezente în primele două părți se combină și se dezvoltă, muzica evoluând și culminând cu acel *folclor schizofrenic* menționat și în titlu. În părțile a II-a și a III-a, muzica electronică este concepută sub forma unui *negativ* peste care este suprapusă interpretarea solistului.” (Răzvan Metea, 2011).

Lucrarea a fost prezentată publicului de clarinetistul Răzvan Poptean, în cadrul spectacolului „Clarinetomania” din data de 12 octombrie 2011, în Sala

Studio a Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima”, înregistrarea fiind realizată de Studioul Acustic al instituției.

➢ În accepțiunea muzicologului conf. univ. dr. Lucian Ghișa, lucrarea ***Ludus cvintetix*** pentru clarinet și cvartet de coarde (2012, Track 10, 11:48’’), semnată de conf. univ. dr. **Ciprian Gabriel Pop** (n. 1977), „redă un joc motoric în cadrul căruia polifoniile de accente, alături de ritmul ostinato reprezintă principalele elemente componistice ale lucrării. […] Cvintetul se înscrie în sfera categoriei estetice a comicului, aspect ce caracterizează o mare parte a creației compozitorului Ciprian Gabriel Pop, care a reușit, deja, să își creioneze un stil aparte și bine structurat, un limbaj care îl individualizează în cadrul grupului de tineri creatori din școala clujeană. Polifonist prin excelență, ludic prin construcție și *giusto* prin tehnică, Ciprian Gabriel Pop reușește, și de această dată, să creeze o lucrare prefect ancorată în cei mai noi algoritmi de creație ai secolului XXI, dar care se adresează, prin accesibilitate, unui public larg.” (Lucian Ghișa, 2012)

Prin aportul clarinetistului Răzvan Poptean și al cvartetului „Arcadia”, lucrarea a fost interpretată în cadrul spectacolului „Cvintete cu clarinet din secolul XXI” care a avut loc în data de 5 noiembrie 2012 în Sala Studio a Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima”, înregistrată de Studioul Acustic al instituției.

➢ Conf. univ. dr. **Matei Pop** (n. 1980) a dedicat ***Nostalgia – Hommage a Zoltán Kodály*** pentru flaut, clarinet, pian, vioară, violă și violoncel (2019, Track 11, 8:42’’) ansamblului francez de muzică contemporană „2e2m”, care a realizat prima audiție absolută a piesei în același an, în cadrul Festivalului Internațional „Cluj Modern”.

Însuși compozitorul afirmă faptul că „titlul evocă o perioadă arhaică, în care forțele elementare ale muzicii erau mai aproape de inimile oamenilor. Materialul muzical constă în cea mai mare parte din citate din surse folclorice maghiare autentice, preluate din culegerile extensive realizate de marele compozitor și etnomuzicolog Zoltán Kodály, lucrarea constituind în același timp un omagiu adus personalității acestuia.

Procedeele componistice se bazează pe exploatarea fenomenelor polimetrice și politempice obținute prin varii suprapuneri sau alternări ale melodiilor-sursă, ca și prin congruențele modale ce rezultă din acestea. Există de asemenea o melodie originală, care funcționează ca un *ritornel*, rolul său fiind de a separa diferite secțiuni muzicale în cadrul structurii formale.” (Matei Pop, 2019).

Lucrarea a fost prezentată de prestigiosul ansamblu „AdHOC”: Raluca Ilovan (flaut), Aurelian Băcan (clarinet), Francesco Ionașcu (vioară), Ovidiu Costea (violă), Vlad Rațiu (violoncel), Eva Butean (pian), sub conducerea muzicală a maestrului Adrian Pop, în cadrul Festivalului „Toamna muzicală clujeană”, la data de 18 octombrie 2022 în Sala Studio a Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” și înregistrată de Studioul Acustic al instituției.

➢ Vicepreședintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, conf. univ. dr. **Cristian Bence-Muk** (n. 1978) a compus ***21.12.2012*** *pentru clarinet și cvartet de coarde* (2012, Track 12, 10:17'').

Conform menționărilor compozitorului Cristian Bence-Muk, lucrarea „nu simbolizează sfârșitul lumii, ci doar încheierea unui amplu ciclu al Soarelui, ciclu de 26.000 ani tereștri, aspect calculat cu precizie de către cei mai mari astronomi ai Antichității – maiașii."

„Inițial, cifrele din titlul piesei sunt interpretate ca un număr de telefon, iar sunetele tastelor, transferate în sunete muzicale, dau naștere unui motiv muzical care va străbate întreaga partitură.

Ulterior, numerele își vor găsi un echivalent melodic (luând în calcul ambitusul unui pian standard – „La" din Sub contra octavă până la „do 5" – se vor căuta sunetele 21, 12, 20, 1 și 2, pornind atât din registrul grav în sens ascendent, cât și de la limita superioară a ambitusului în sens descendent, ceea ce va genera două motive de câte cinci sunete fiecare, care împreună cu inversările lor și o serie de 12 sunete vor constitui materialul muzical principal al piesei), ritmic (cifra 2 – va fi reprezentată de două șaisprezecimi sau un acord repetat, 1 – de o optime sau un acord izolat), parțial și metric (măsuri alternative: 8/8, 10/8, 12/8).

Momentul trecerii Soarelui dintr-o emisferă a galaxiei în alta va fi subliniat printr-un moment aleatoric general, care îi va implica pe toți cei cinci interpreți, sugerând, astfel, perturbarea și haosul de proporții cosmice. Trecerea în altă emisferă galactică va produce multiple inversări ale elementelor muzicale de bază, ca o «răsturnare» a ordinii lucrurilor, culminând într-o direcție extramuzicală, prin formarea numărului de telefon recurent, adică 21022112. Schimbarea și evoluția spirituală, ce apare ca o consecință a transformărilor cosmice, este sugerată prin înlocuirea secundei mici (semiton) – ce reprezenta elementul constructiv principal al «vechii lumi» sonore – cu secunda mare (ton) – ce va deveni, după momentul aleatoric general, noul element de construcție sonoră –, încercându-se reclădirea întregii lumi pe noi baze, în contextul unei evoluții ascendente, în spirală." (Cristian Bence-Muk, 2012)

Această lucrare este oferită ascultătorilor în înregistrare live din spectacolul „Cvintete cu clarinet din secolul XXI" – 5.11.2012, care a avut loc în Sala Studio a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima", în interpretarea clarinetistului Răzvan Poptean și a cvartetului „Arcadia" .

Compozițiile semnate de Șerban Marcu, Răzvan Metea, Ciprian Gabriel Pop și Cristian Bence-Muk sunt realizate și imprimate în cadrul proiectului C.N.C.S., de tip TE, „Impactul artistico-social al creației muzicale contemporane în secolul al XXI-lea, prin prisma relației creator-interpret-public consumator" (2010-2013), director de proiect: Cristian Bence-Muk.

Prezentul document sonor, produs sub auspiciile Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România și masterizat de Andrei Barbu, oferă publicului un

valoros material muzical cu lucrări reprezentative ale acestor compozitori clujeni contemporani.

Sensibilitatea în redarea expresivității muzicale, precizia ritmică, sincronizarea și prezența de spirit a interpreților în tălmăcirea discursului muzical reprezintă doar câteva dintre valențele pe care ascultătorii le vor putea remarca în timpul audiției CD-ului.

Privit din altă perspectivă, întregul mesaj artistic creat și interpretat în cadrul acestui album s-ar putea traduce printr-o invitație spre universul componistic al fiecăruia dintre cei șase compozitori clujeni, pentru a fi descoperite noi dimensiuni epistemologice ale lucrărilor lor.

Aceste capodopere îmbină cu succes stileme ale culturii muzicale românești și universale, iar impactul pe care deja l-au avut și îl vor mai avea asupra publicului, justifică exprimarea dorinței noastre ca în viitorul apropiat să avem privilegiul de a audia și alte albume ale acestor **Maeștri în arta compoziției.**

SUMMARY

Cristina Șuteu

Composers from Cluj-Napoca. Generation '76-'80

The 60th CD of the Romanian Music Anthology, produced under the auspices of the Romanian Composers and Musicologists Union, offers the public a valuable musical material with representative works of contemporary composers from Cluj: Șerban Marcu, Tudor Feraru, Răzvan Metea, Ciprian Gabriel Pop, Matei Pop and Cristian Bence-Muk. The whole artistic message created and performed on this album could be translated into an invitation to the compositional universe of each of the six composers from Cluj, in order to discover new epistemological dimensions of their works. These masterpieces successfully combine styles of Romanian and universal musical culture, and the impact they have already had and will continue to have on the public justifies our wish that in the near future we will have the privilege of hearing other albums by these masters of the art of composition.